



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE TEATRO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO**

**PATRICIA DE LIMA CAETANO**

**O Corpo Intenso nas Artes Cênicas:**

**PROCEDIMENTOS PARA O CORPO SEM ÓRGÃOS A PARTIR  
DOS BARTENIEFF FUNDAMENTALS E  
DO BODY MIND CENTERING**

Salvador  
2012

**PATRICIA DE LIMA CAETANO**

**O Corpo Intenso Nas Artes Cênicas:**

**PRCEDIMENTOS PARA O CORPO SEM ÓRGÃOS A PARTIR  
DOS BARTENIEFF FUNDAMENTALS E  
DO BODY MIND CENTERING**

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Ciane Fernandes

Salvador  
2012

Escola de Teatro - UFBA

Caetano, Patricia de Lima.

O corpo intenso nas artes cênicas: procedimentos para o corpo sem  
órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering /  
Patricia de Lima Caetano. - 2012.  
448 f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Ciane Fernandes.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
2012.

1. Artes cênicas. 2. Corpo. 3. Criação. 4. Estética. I. Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 792

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRICIA DE LIMA CAETANO

"O CORPO INTENSO NAS ARTES CÊNICAS : PROCEDIMENTOS PARA O  
CORPO SEM ÓRGÃOS A PARTIR DOS BARTENIEFF FUNDAMENTALS E DO  
BODY MIND CENTERING"

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes  
Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Pela Seguinte Banca Examinadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. CLÁUDIA FERNANDES (Orientadora)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. JOSÉ FRANCISCO SERAFIM ( FACOM/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. PATRÍCIA LEAL (ESCOLA DE DANÇA / UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. ELIANA RODRIGUES (PPGAC/UFBA)

  
\_\_\_\_\_  
Prof.<sup>ª</sup>. Dr.<sup>ª</sup>. SÔNIA LÚCIA RANGELI (PPGAC/UFBA)

Salvador, 23 de março de 2012

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao meu querido companheiro Alessandro Ventura pela força, carinho, companheirismo, paciência e amor. Muito desta empreitada se deve a sua presença alegre, otimista e firme.

Agradeço aos meus pais pelo apoio constante, pelo carinho e paciência, e por confiarem nas minhas buscas pelo mundo. Em especial à minha mãe, companheira atenta nesta caminhada.

Agradeço a todos que de algum modo me auxiliaram e estiveram atentos aos meus passos neste caminho, em especial aos amigos de coração. Às queridas amigas pensadoras performáticas e inspiradoras Ruth Torralba e Catarina Resende. À amiga-irmã Kira Young por sua leveza, força e beleza. À Daphne pela fidelidade companheira. À Keu, Lupi e Vivi amigas eternas, apoiadoras, lindas anjas em meu caminhar. Agradeço à Julia Maia pela insustentável leveza do ser.

Agradeço aos amigos de caminhada neste doutorado com os quais pude partilhar estas estradas que entrelaçam pensamento e arte: Leonardo Sebiani, Paulina Danigno Valécia Ribeiro, Rosemeri Rocha, Carolina Laranjeiras.

Em especial agradeço à Margot pelas trocas intensivas e pela força descomunal nesta realização paradoxal das vísceras. À Wilson pelos acalentadores ventos do deserto. À Dra. Fátima pela âncora emocional.

Gostaria de agradecer à minha orientadora Profa. Dra. Ciane Fernandes pelo apoio e confiança em meu trabalho, e pelos *insights* fluidos. Agradeço aos alunos do Bacharelado em Interpretação teatral que fizeram parte desta pesquisa. Como também, as Profas. Dras. Lia Rodrigues e Antonia Pereira pelo apoio neste doutorado e em suas conquistas pelo exterior.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA, ao coordenador, aos professores e funcionários e ao apoio financeiro da CAPES. Agradeço a CAPES-PDEE pelo apoio financeiro que me possibilitou o estágio doutoral na França.

Agradeço a todos aqueles que de algum modo me inspiraram, auxiliaram e trouxeram novas informações neste caminhar.

## RESUMO

A presente pesquisa discute conceitos e propostas metodológicas que abordam o estudo teórico e prático acerca do corpo entendendo-o enquanto matéria expressiva em constante mutação e processo de reinvenção. O objeto desta pesquisa é, portanto, o corpo e suas experiências intensivas a partir de experimentações no campo da educação somática. Para tanto o presente estudo se aproxima de duas abordagens somáticas, os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™. O intuito foi perceber como estas abordagens possibilitam, a partir dos processos de desconstrução e reconstrução corpórea, aquilo que Antonin Artaud chamou corpo sem órgãos, entendendo-o não como um conceito, mas sim, como uma prática. A partir deste estudo foi possível reconhecer uma grande afinidade entre as proposições artaudianas em torno da arte e da vida e as proposições metodológicas das abordagens somáticas aqui pesquisadas. Para tanto, pesquisou-se a radicalidade da obra de Antonin Artaud e sua consequência no campo das artes cênicas a partir da análise de seus textos e de pensadores que contribuíram para o entendimento do corpo sem órgãos, especialmente Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em seguida, foram analisadas as especificidades e características em comum, princípios e fundamentos das propostas metodológicas referentes às abordagens somáticas citadas. Tendo em vista o caráter prático-teórico deste estudo, uma pesquisa de campo foi realizada por meio de experimentações práticas das respectivas abordagens em Laboratórios, além de entrevistas com profissionais das artes cênicas envolvidos com a prática somática. Num último momento foram transversalizados os arcabouços práticos e teóricos levantados pelo presente estudo. Através dos resultados obtidos a partir deste arcabouço prático-teórico é possível afirmar que a experimentação somática dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ no âmbito das artes cênicas entrelaça vida e arte, reconfigurando o fazer artístico em sua potência vital e a própria vida enquanto obra de arte, tal qual preconizou Antonin Artaud.

**PALAVRAS-CHAVE:** corporeidade, corpo sem órgãos, educação somática, devir, fluidez, criação.

## **ABSTRACT**

This research argues concepts and methodological proposals that approach the theoretical and practical study concerning the body understanding it while the expressive subject in constant mutation and process of reinvention. The object of this research is, therefore, the body and its intensive experiences from experiments in the field of somatic education. For this reason, the study approximates two somatic approaches, the Bartenieff Fundamentals™ and Body Mind Centering™. The aim was to perceive how these somatic approaches allow, from the processes of corporal deconstruction and reconstruction, what Antonin Artaud called body without organs, perceiving it not as a concept, but as practical one. From this study it was possible to recognize a great affinity between the artaudians propositions about art and life and the methodological proposals of somatic approaches surveyed here. To this end, we inquired the radical work of Antonin Artaud and its consequence in the field of scenic arts from the analysis of their texts and thinkers who contributed to the understanding of the body without organs, especially Gilles Deleuze and Félix Guattari. After that, we analyze the features and characteristics in common, principles and foundations of the methodological proposals concerning the somatic approaches that had been cited. Given the character practical-theoretician of this study, a field survey was carried out through practical trials of approaches in laboratories, as well as interviews with performing arts professionals involved with the somatic practice. At the last moment, it was interrelated the practical and theoretical frameworks raised by this study. With the results obtained from this theoretical-practical framework was possible to assert that the trial of somatic Bartenieff Fundamentals™ and Body Mind Centering™ within the performing arts weaves life and art, reconfiguring the artistic making in its vital power and life as a work of Art, like praised Antonin Artaud.

**KEYWORDS:** corporeality, the body without organs, somatic education, becoming, fluidity, creation.

## LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES-PDEE – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior

CMI – Capitalismo Mundial Integrado

CsO – Corpo sem Órgãos

BF – *Bartenieff Fundamentals*<sup>TM</sup>

BMC – *Body Mind Centering*<sup>TM</sup>

LIMS – *Laban Institute of Movements Studies*

LMA – *Laban Movement Analysis*

PPGAC – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

PNB – Padrões Neurológicos Básicos

UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFF – Universidade Federal Fluminense



## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: <i>Água Viva I</i> .....	38
Figura 2: <i>Água Viva II</i> .....	38
Figura 3: <i>Água viva em torção contralateral ou fita de moebius fluida</i> .....	42
Figura 4: <i>Portrait de Michel Leiris</i> .....	117
Figura 5: Flexão lateral do tronco.....	137
Figura 6: Corpo e Fita de Moebius.....	139
Figura 7: Imagem-Sensação <i>Anêmonas I</i> .....	224
Figura 8: Imagem-Sensação <i>Anêmonas II</i> .....	224
Figura 9: <i>Vertigem Aminiótica</i> .....	234
Figura 10: Imagem-Sensação <i>Matéria Gordurosa</i> .....	238
Figura 11: Imagem-Sensação <i>Impulsos Fluidos-Nervosos</i> .....	241
Figura 12: Imagem-Sensação <i>Umbrais do Coração</i> .....	246
Figura 13: Imagem-Sensação <i>Útero-Raiz</i> .....	247
Figura 14: Imagem-Sensação <i>Texturas Líquidas I</i> .....	250
Figura 15: Imagem-Sensação <i>Texturas Líquidas II</i> .....	251
Figura 16: Imagem-Sensação <i>Esterno e Asas ou Avanços e Espirais</i> .....	254
Figura 17: Imagem-Sensação <i>Esterno e Asas II ou Escápulas de Águia</i> .....	255
Figura 18: <i>Saltos de sapo</i> . Ava Soani.....	271
Figura 19: <i>Coluna sinuosa</i> . Ava Soani.....	273
Figura 20: <i>Contralateralidade</i> . Ava Soani.....	274
Figura 21: <i>Coração e direções</i> . Ava Soani.....	277
Figura 22: <i>Fluxos</i> . Essma Debouci.....	278
Figura 23: <i>Tudo está ligado</i> . Everton Machado.....	283
Figura 24: <i>Cintura Escapular</i> . Filêmon Cafezeiro.....	287
Figura 25: <i>Coluna Vertebral</i> . Viviane Abreu.....	296
Figura 26: <i>Padrão Espinhal-Homólogo</i> . Viviane Abreu.....	297
Figura 27: <i>Sistema dos Órgãos</i> . Viviane Abreu.....	299
Figura 28: <i>Sistema dos Órgãos</i> . Roberta dos Santos.....	301
Figura 29: <i>La Meute I</i> .....	359
Figura 30: <i>La Meute II</i> .....	359
Figura 31: <i>La Meute III</i> .....	359
Figura 32: <i>La Meute IV</i> .....	360

Imagens de Abertura dos Capítulos:

1. <i>Esqueleto Vital</i> .....	12
2. <i>Sistema Nervoso Central Flotante</i> .....	51
3. <i>Órgãos Indeterminados</i> .....	97
4. <i>Padrão Espinhal-Homólogo</i> .....	145
5. <i>Texturas Líquidas II</i> .....	210
6. <i>Fita de Moebius Fluida</i> .....	366
7. <i>Matéria Embrionária</i> .....	396

**Observação:** A maior parte das imagens que introduzem os capítulos foram geradas por mim durante a realização dos módulos da formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™”. As imagens *Fita de Moebius Fluida* e *Matéria Embrionária* foram geradas por mim durante a disciplina Processos de Encenação ministrada pela Prof. Dra. Sônia Rangel no PPGAC-UFBA. Uma imagem foi gerada pela aluna Viviane Abreu durante o Laboratório Experimental do CsO. Trata-se da imagem *Padrão Espinhal-Homólogo*.

# SUMÁRIO

## Capítulo I

*Introdução*.....13

1. Apresentação.....13
2. Fundamentação Teórica.....20
3. Hipóteses.....32
  - Hipótese Geral.....32
  - Hipóteses Específicas.....33
4. Objetivos.....33
  - Objetivo Geral.....33
  - Objetivos Específicos.....33
5. Metodologia.....34
6. Estrutura da Tese.....46

## Capítulo II

*As Ontologias Performáticas do Corpo*.....52

2. A Plasticidade Mutante do Corpo.....52
  - 2.1. As Células de Referência.....58
    - A Célula Filosófica..... 58
    - A Célula Cultural..... 68
    - A Célula Subjetiva.....75
    - A Célula Artística..... 80
      - 1) O Corpo no Teatro.....85
      - 2) Antonin Artaud e o Corpo sem órgãos.....86
      - 3) O Corpo na Dança..... 89

## Capítulo III

*Em Busca do Corpo sem Órgãos:*

*Uma aprendizagem do corpo*.....98

3. O Corpo sem Órgãos:  
por uma Vitalidade Molecular ou a Célula Inorgânica.....100
  - 3.1. Por uma Lógica da Sensação: Corpo e Devir.....114
  - 3.2. Entre Paradoxos e Utopias: o Corpo Inventado e se Inventado.....121
  - 3.3. Uma Cartografia do Corpo Afetivo.....139

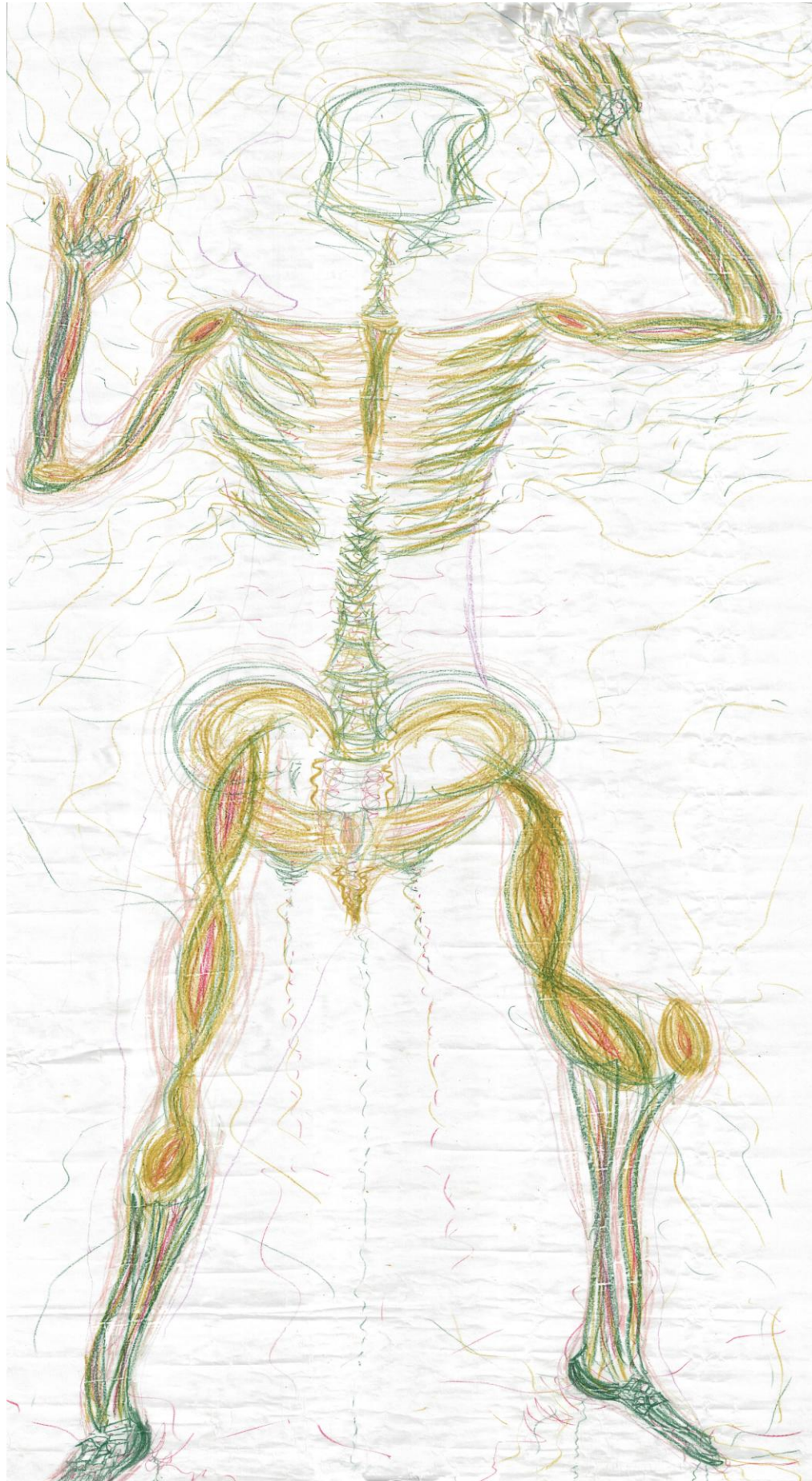
## Capítulo IV

*Por um Estudo do Corpo Vivo e Habitado:*

*O Corpo sem Órgãos e a Educação Somática*.....146

4. A Educação Somática.....150
  - 4.1. Os Bartenieff Fundamentals™ (BF).....155

Os Princípios de Movimento de Bartenieff.....	159
Os Fundamentos Corporais de Bartenieff.....	165
4.2. O Body Mind Centering™ (BMC).....	167
Os Princípios do Body Mind Centering™.....	180
Os Sistemas Corporais.....	190
O Processo de Desenvolvimento e a Repadronização.....	195
4.3. O Corpo Intenso dos BF e BMC.....	202
<b>Capítulo V</b>	
<i>Aproximações Somáticas ao Corpo sem Órgãos:</i>	
<i>As Células de Análise de um Campo Afetivo.....</i>	211
5. As Células de Análise.....	216
5.1. Célula I: O Laboratório Pessoal.....	218
O Diário de Bordo.....	221
5.2. Célula II: O Laboratório do CsO.....	256
Os Diários do CsO.....	265
5.3. A Célula III: As Narrativas.....	303
As Narrativas Provenientes das Conversas-Entrevistas.....	308
5.4. Considerações Finais das Células de Análise.....	361
<b>Capítulo VI</b>	
<i>Os Princípios-Procedimentos para o CsO.....</i>	367
6. Os Princípios-Procedimentos.....	386
<b>Capítulo VII</b>	
<i>Aspectos Conclusivos.....</i>	397
1. Retrospecto da Pesquisa.....	397
2. Constatando Hipóteses.....	401
3. Perspectivas Futuras.....	406
<b>Bibliografia.....</b>	408
<b>Anexos.....</b>	415
Anexo I – Ementa e Conteúdo Programático.....	415
Anexo II – Cronograma.....	417
Anexo III – Planos de Aula.....	420
Anexo IV - Roteiro de Entrevista BMC.....	443
Anexo V – Imagens dos Exercícios.....	445



# CAPÍTULO I

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

### 1) APRESENTAÇÃO

Ao longo de minhas buscas artísticas, pessoais e profissionais a questão do corpo e da expressividade sempre esteve presente. Essa questão era permeada por uma inquietação, que a meu ver se encontra inseparável da questão do corpo e sua expressividade, a saber, a potência criativa da vida. Seja na graduação em Psicologia ou na formação em Dança, a ânsia que me impulsionava podia ser formulada por uma interrogação inspirada pelo filósofo Baruch Spinoza (1965): “O que pode um corpo?” Ao ouvi-la, foi num misto de alívio, espanto e agitação que me deparei com a minha própria indagação ainda inaudita. Interrogação simples e sucinta que, no entanto, soava (a todos os meus órgãos de ouvir espalhados ao longo de minha realidade corporal) imensa. É claro que por meios cinestésicos, sensoriais, móveis, imagéticos, eu já formulava esta indagação, posto que era exatamente em corpo e alma que ela se fazia e se colocava a mim. Assim, a questão “O que pode um corpo?” soava como: O que pode a potência criativa de um corpo? A potência criativa de um corpo vivo? E então, logo em seguida: Mas o que é essa imensidão da qual falamos, pensamos, sentimos e experimentamos, e que nomeamos corpo?

No ano de 1994 entrei na Faculdade de Psicologia. Neste momento, foi com o corpo cheio de vivacidade e anseios que adentrei a Universidade Federal Fluminense – UFF. Era em busca da vida e seus modos de construção e criação que eu mergulhava na graduação. Ali eu encontrei alguns saberes que me auxiliaram nesse afã: saberes filosóficos, sociológicos, antropológicos, psicanalíticos, genealógicos. Autores como Michel Foucault e a contribuição da genealogia histórica, que muito me ensinaram a respeito das desconstruções necessárias das verdades hegemônicas e preestabelecidas sobre o homem, a sociedade e seus saberes construídos. Gilles Deleuze e Félix Guattari, e as noções de produção de subjetividade, singularidade e linhas de fuga. Filósofos como Friedrich

---

<sup>1</sup> A imagem de abertura desta introdução apresentada na página anterior se refere ao Sistema Esquelético e intitula-se *Esqueleto Vital*. No original 85 x 1,85. Giz de cera sobre papel.

Nietzsche e Baruch Spinoza, e suas filosofias da diferença. Sigmund Freud, e suas pesquisas a respeito do inconsciente, energia psíquica, desejo.

Desejo era o que continuava a pulsar para sempre. Todos esses pensamentos desestabilizantes me impulsionavam a mais. O meu corpo pedia mais. Era preciso mover tudo o que esses pensamentos impulsionavam. Reverberar movimentos, fluxos, criações. Aquele corpo que ali estava diante de todo esse embate visceral ainda era muito pouco. Era preciso alargar os poros, os tecidos, ouvir o som dos ossos, sentir os ecos das vísceras. Foi então que as minhas pulsações me levaram a descobrir a Escola Angel Vianna, na cidade do Rio de Janeiro. Uma grandiosa descoberta que mudou de vez os rumos de meus caminhos.

Em 1996, adentrava a Escola na Rua Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo. Senti que havia encontrado o meu lugar. Descobri que havia uma pré- formação, um curso preparatório para a formação em Dança Contemporânea. Nem duvidei, matriculei-me naquele mesmo dia, e comecei a minha iniciação na viagem da desconstrução-reconstrução-expansão do corpo. Em seguida, no ano de 1997, iniciei a minha formação em Dança Contemporânea. A formação durou três anos. Três anos de pura desestabilização e re-criação corpórea, o que não poderia deixar de ser também, subjetiva. As metamorfoses do corpo iam produzindo concomitantemente metamorfoses existenciais. A partir de então eu só queria dançar. Tranquei a faculdade de Psicologia e iniciei as minhas buscas pelos caminhos da dança.

Ao finalizar a formação em dança, participei da Tábula Rasa Cia. de Dança, do coreógrafo bailarino e pesquisador, Henrique Shuller, período em que conheci os Bartenieff Fundamentals™. Henrique Shuller foi ator-bailarino da companhia de Regina Miranda com quem aprendeu muito sobre o Sistema Laban/Bartenieff, além de ser Analista de Movimento do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* de Nova York. Esse também foi um momento muito importante, onde pude vivenciar o meu corpo a partir da abordagem apaixonante de Bartenieff, descobrindo alargamentos e conexões corporais sutis, pequenas percepções que levavam o meu corpo a possibilidades energéticas e de movimento interessantes. Mais uma vez descobria um novo corpo. Durante a formação de dança já havia experimentado o corpo através de propostas advindas do campo da educação somática. Havia uma disciplina chamada Consciência Corporal, que nada mais era do que um misto de várias técnicas, bem ao modo Angel Vianna. Tratava-se do que hoje vem

sendo estruturado como o Método Angel Vianna, fruto das experimentações e inquietações de dois bailarinos e pesquisadores da dança brasileira - Klaus Vianna, e sua mulher, Angel Vianna. Os dois, juntos em suas buscas, foram lançar mão das técnicas de educação somática para então pensar o corpo e a dança. Acredito que essa trajetória singular de ambos, que marca a formação de dança da Escola, marca igualmente os alunos que ali estudam - todos descobrem, ao longo de suas desconstruções e reconstruções, um corpo-pesquisador.

No entanto, foi a partir do encontro com Henrique Shuller que pude consolidar meus conhecimentos sobre o Sistema Laban/Bartenieff. Além dos ensaios e estudos teóricos que ele nos propunha, possibilitando uma grande troca teórica e prática, fazíamos aulas semanais de Bartenieff Fundamentals™ e Dança Contemporânea com enfoque no Sistema Laban/Bartenieff. Foi nessa mesma época que tive conhecimento, através de Schuller, sobre o Body Mind Centering™, abordagem somática criada por Bonnie Bainbridge Cohen, discípula de Irmgard Bartenieff, que por sua vez foi discípula de Laban.

Assim, se faz importante esclarecer que, anteriormente ao início desta pesquisa um caminho somático já havia sido desenhado juntamente à abordagem somática Bartenieff Fundamentals™. A partir do encontro com o coreógrafo Henrique Schuller e sua Cia. de Dança Tábula Rasa, abriu-se a oportunidade de mergulho na experiência somática de Bartenieff em meio a ensaios, aulas e reflexões teóricas. O encontro e envolvimento corpóreo com esta abordagem somática havia me lançado desde então num universo de descobertas, desestabilizações corpóreas, reflexões férteis a respeito do corpo e, conseqüentemente, observações sobre suas relações com a arte e a vida. Tal impacto experimental, já neste momento, se produzia enquanto esboço imperceptível dos rumos posteriores em direção ao desenvolvimento de uma pesquisa teórica e acadêmica de aprofundamento.

No ano de 2000, decidi voltar para o curso de Psicologia e terminar a minha graduação. Percebia que as minhas buscas eram múltiplas, interdisciplinares e, portanto, todas as experiências que havia acumulado corporalmente poderiam ser entrecruzadas com os estudos filosóficos a respeito do sujeito e da subjetividade, que a graduação de Psicologia me possibilitava. Na verdade, como afirmei anteriormente, as metamorfoses pelas quais havia passado eram tanto corporais quanto subjetivas, já que realmente



acreditava e vivenciava (por meio dessas técnicas que entendiam o corpo em sua unidade psicofísica) a não-cisão entre essas duas categorias.

A dança continuava me chamando e exigindo seu lugar de direito. A descoberta da aplicação da dança junto à terapia me impulsionava mais ainda a um caminho diferenciado com a arte e a dança. A aproximação entre dança e vida, que desde sempre se colocava, estava cada vez mais clara em meu percurso. Decidi cursar em 2004/2005 mais uma formação oferecida pela Escola Angel Vianna, chamada “Recuperação Motora e Terapia através da Dança”. Meu desejo era dar continuidade a meus estudos e aprofundar o arcabouço teórico-prático que fundamentava o Método Angel Vianna, com o qual atuava tanto através da terapia corporal, quanto através das criações artísticas. Ali pude vivenciar disciplinas de educação somática que até então havia experimentado a partir do método da Escola, mas que agora podia estudá-las cada uma em separado, percebendo suas especificidades e semelhanças. Tive aulas práticas de Técnica de Alexander, Feldenkrais, Eutonia, e uma disciplina chamada Improvisação e Consciência pelo Movimento, ministrada pelo ator-bailarino Paulo Trajano. Essa disciplina em particular, nos permitia costurar tudo o que aprendíamos e experimentávamos nas outras técnicas, e produzir improvisações a partir delas. Nela aprofundei a aplicação prática das técnicas de educação somática ao processo criativo e preparação corporal do dançarino.

Havia também disciplinas teóricas, uma delas chamava-se Seminário de Arte e Educação. Esta última ministrada pela Psicanalista Hélia Borges e por Mauro Sá Rego Costa, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ e Coordenador da Oficina Híbridos (Arte contemporânea e mídia). Foi nessa disciplina que me deparei com os pensamentos de Antonin Artaud sobre o corpo sem órgãos e suas reverberações na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Era-nos proposta a confecção de um diário de nossas experiências intensivas de desestabilizações corporais, assim chamadas experiências de corpo sem órgãos. Durante as aulas eu compartilhava juntamente aos meus colegas de turma nossas experiências e articulávamos a elas os pensamentos de filósofos como Spinoza, Deleuze, Guattari, José Gil, além de Suely Rolnik, e o dramaturgo Antonin Artaud. Nessa época, comecei a pesquisar as possibilidades corporais a partir de sua matéria expressiva, micro movimentos, pele, ossos, fluidos, respiração.

Em 2005 concluí a formação em “Recuperação Motora e Terapia através da Dança”. A partir dos embates travados ao longo do curso pela turma, desejava dissolver as fronteiras entre terapia e arte. A palavra dança soava como micro movimento, macro movimento, intenção, qualidade, textura, fluxo, contato, conexão, movimento expressivo. Assim, a presente formação oferecida pela Escola Angel Vianna, fez sua primeira apresentação cênica no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. *Umterogênese*, um espetáculo produzido pelas experiências intensivas, vividas por aqueles corpos durante um ano e meio, presentificando ali nossas experiências e reverberando uma atmosfera contagiante.

No final de março de 2006 cheguei a Salvador. Logo entrei em contato com a Escola de Teatro e procurei a Prof. Dra. Ciane Fernandes. Particpei de sua disciplina, Seminários Avançados II, como ouvinte durante o primeiro semestre. No mês de outubro que pude travar mais um grande encontro já esboçado anos atrás. Conheci por intermédio de Fernandes, a dançarina e facilitadora certificada em Body Mind Centering™, Marila Velloso. Tive então a oportunidade de participar de dois workshops de Body Mind Centering™ realizados no Studio Via Corpo. Como já imaginava, me apaixonei por esta prática. Percebi um fio condutor entre outras abordagens somáticas que conhecia e o Body Mind Centering™. Todas possibilitando experimentar o corpo em seu espaço interno, produzindo estados corporais a partir do encontro com as qualidades expressivas da própria matéria constituinte do corpo. Após experimentar bastante os ossos e a pele na Eutonia; os canais cinéticos e de conexão, como também as etapas de desenvolvimento pré-verbal nos Bartenieff; pude vivenciar neste momento as diferentes qualidades dos órgãos, líquidos e sistemas do corpo. Fiquei realmente impressionada com as possibilidades de experimentação profunda e expressiva destes espaços internos corpóreos. Tal exploração somática me remetia diretamente ao corpo sem órgãos de Antonin Artaud. O Body Mind Centering™ complementava perfeitamente as minhas buscas pelo terreno transitório do corpo.

Em 2007, engajei-me então numa proposta de pesquisa acadêmica através da qual eu teria a oportunidade de associar a minha experiência somática a uma proposição de experimentação do corpo sem órgãos. Desse modo, me impulsionei ao Mestrado em Artes Cênicas do PPGAC-UFBA no interesse de dar continuidade às minhas pesquisas no campo das artes, procurando aprofundar teoricamente o campo experiencial no qual eu havia

mergulhado. Minha investigação então, diz respeito ao corpo em processo, esse corpo que se constrói e reconstrói a partir de suas práticas e intercessões com o entorno. Diante de meu percurso no campo da educação somática, recortei duas abordagens, os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™, procurando perceber os processos corporais por elas desencadeados e suas contribuições às artes cênicas. Nesta pesquisa, articulo essas abordagens, suas práticas e proposições, ao que Antonin Artaud (1947) chamou corpo sem órgãos, e que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996) chamam de corpo intensivo.

No final de fevereiro de 2008, juntamente à dançarina e facilitadora certificada em Body Mind Centering™, Prof. Dra. Lela Queiroz, travei mais uma oportunidade de experimentação desta abordagem somática num curso realizado durante a semana de abertura do ano letivo da Escola de Dança da UFBA. Além deste curso participei de algumas aulas do curso de extensão por ela ministrado na Escola de Dança da UFBA durante o segundo semestre do ano de 2009.

No segundo semestre de 2008, realizei o estágio docente por meio de uma disciplina por mim ministrada intitulada “O Corpo sem Órgãos de Artaud e a Educação Somática na Cena Contemporânea”. A partir desta disciplina pude realizar o Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos juntamente aos alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, articulando a prática somática dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ ao corpo sem órgãos no âmbito do ensino. Este laboratório fez parte da coleta de dados desta pesquisa como será possível reconhecer.

Dezoito meses após o ingresso no mestrado, realizei a qualificação de minha dissertação. A banca composta pelos Profs. Drs. Eliana Rodrigues, Francisco Serafim e Ciane Fernandes, concedeu-me o *up grading*, promovendo assim a mudança de nível do mestrado para o doutorado. Em março de 2009 iniciei então as atividades junto ao doutorado, cumprindo as disciplinas obrigatórias que foram totalmente concluídas em dezembro do mesmo ano.

Apesar dos encontros com Marila Velloso e Lela Queiroz, a minha sede pelo Body Mind Centering™ me impulsionava a explorá-lo ainda mais. Tendo em vista o pouco acesso aos profissionais certificados no Brasil, meu envolvimento pessoal com tal abordagem somática ainda era insuficiente. Fazia-se importante e necessário um mergulho mais intenso em seu fazer somático. Assim, a oportunidade de experimentação profunda de

meu corpo com as proposições desta abordagem se consolidou ao longo do fazer da presente tese no ano de 2010.

Em 2010 ganhei uma bolsa CAPES-PDEE para a realização de um estágio doutoral (estágio *sandwich*) na França, na *Université Paris 8*. Durante a permanência em estágio no exterior ao longo do ano de 2010, cursei as disciplinas oferecidas por minha orientadora Pra. Dra. Isabelle Ginot, no departamento de dança da *Université Paris 8* e uma disciplina oferecida pelo Prof. Dr. Hubert Godard. Assisti também às disciplinas de filosofia com a Pra. Dra. Anne Sauvagnargues, na *École Normale Supérieure*. Paralelamente às disciplinas teóricas, realizei a parte prática desta pesquisa através de workshops de Body Mind Centering™ e da formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™” organizada e oferecida pela *École Soma-France* em Paris.

Aqui se faz importante frisar que a formação profissional nesta abordagem somática não esteve oficialmente relacionada à *Université Paris 8*. Do mesmo modo, a bolsa *sandwich* CAPES-PDEE não cobria a realização dos workshops e aulas de BMC, apesar de fazerem parte de meu plano de trabalho (a ser realizado no estágio doutoral no exterior) apresentado a CAPES. Assim, essas duas dimensões - a pesquisa de campo e o contexto universitário e acadêmico – foram por mim integradas ao longo do fazer desta pesquisa doutoral. Portanto, ao iniciar a minha formação profissional em Body Mind Centering™, me coloquei no quadro desta pesquisa como pesquisadora-participante atuando como aluna-pesquisadora nos seguintes módulos da formação: Os Sentidos e a Percepção, Sistema Nervoso, Sistema dos Órgãos, Sistema Esquelético.

Foi também durante este período que tive a oportunidade de travar mais um grande encontro em meu percurso em torno do território plástico do corpo. Em junho de 2010 conheci a criadora da técnica Body Mind Centering™, Bonnie Bainbridge Cohen. Particpei então da Conferência “Educação Somática Terapêutica e/ou Terapia Educativa? O Body Mind Centering™ e o Campo Somático entre Educação e Terapia”, organizada pelo departamento de dança da *Université Paris 8*, *Association Soma-France* e *Contredanse*. Nesta conferência, Cohen ministrou um rápido workshop de apresentação da técnica. Ainda no mês de junho, dias após esta conferência, realizei mais um módulo da formação ministrado pela própria criadora: o módulo Embriologia.

Neste período de estágio doutoral pude me aproximar de artistas e pesquisadores da referida abordagem somática, tema e objeto da pesquisa. A partir desta aproximação realizei entrevistas que fazem parte da coleta de dados. O estágio doutoral na França ampliou significativamente o meu acesso às referências teóricas, tanto em relação à filosofia quanto em relação à bibliografia relativa à abordagem somática Body Mind Centering™. Grande parte dos teóricos utilizados como fonte desta pesquisa são franceses: Gilles Deleuze, Michel Foucault, Antonin Artaud, Hubert Godard. Além da ampliação de referências teóricas, a experiência somática também contribuiu para o alargamento das possibilidades de reflexão. É importante ressaltar que a abordagem somática Body Mind Centering™ não oferecia formação profissional no Brasil até o ano de 2008 e por esse motivo há poucos profissionais brasileiros qualificados nesta prática. Minha ida à França e a consequente realização desta formação foram de extrema importância ao aprimoramento desta pesquisa, na qual me coloquei enquanto pesquisadora-participante, sujeito e objeto, fazendo do meu próprio corpo um lugar de experimentação, intervenção e aprendizado fundamentais à apreensão do objeto de estudos.

Desse modo, diante de minha trajetória aqui narrada, esta pesquisa de doutorado constitui o resultado das articulações não somente teóricas como também afetivas, posto que foi por meio dos encontros sensíveis e das paixões corpóreas que o vislumbre de tal empreendimento se fez possível.

## **2) FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-CONCEITUAL**

Ao abordar a concepção intensiva do corpo sem órgãos a partir dos estudos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, desde o surgimento do termo através das inquietações do dramaturgo, ator e escritor Antonin Artaud, a presente pesquisa toca nas temáticas a respeito do corpo dentro do campo das artes cênicas, e consequentemente, como não poderia deixar de ser, suas implicações filosóficas, político-sociais, subjetivas e culturais. Fez-se importante, então, num primeiro momento desta tese introduzir reflexões e elucidações a respeito da matéria corpo, contextualizando e esclarecendo sobre que acepção de corpo a atual pesquisa se debruçou.

Diferentes ramos do conhecimento tentam abarcar o corpo tais como a filosofia, a biologia, a epistemologia, as ciências, as teorias da cognição, as artes, entre outros. Cada qual segundo seu enfoque criará um discurso do corpo possibilitando diferentes modos de metaforizá-lo. Christine Greiner (2005) traz diversas noções a respeito do corpo, noções essas que carregam em si diferentes metáforas tais como, o corpo-máquina, o corpo-organismo, o corpo-artista, entre outros, evidenciando o caráter plástico e modulável da matéria corpórea.

Greiner, então, foi convidada na primeira parte desta tese a partilhar com outros autores uma introdução acerca do termo “corpo”, trazendo uma breve contribuição a respeito das metáforas corporais utilizadas para designar a experiência corpórea tanto no Ocidente quanto no Oriente. Evidenciou-se aqui que cada termo designativo desta experiência aponta diferentes modos de ser, estar, sentir e pensar através dos embates entre corpo, cultura e ambiente.

A partir de então, através de Muniz Sodré (1998) foi possível reconhecer os modos designativos do corpo na cultura árabe e na cultura *nagôketu*. Segundo ele, entre as três nomeações existentes para corpo na cultura árabe evidencia-se uma importante expressão, o “si mesmo corporal”. Esta expressão evoca uma dimensão corporal carregada de intencionalidade que possui um modo próprio de conhecer enquanto modo direto e intuitivo sobre o mundo. Já na cultura *nagôketu*, através de mitos que explicam a constituição do corpo, é possível encontrar um corpo-em-relação numa articulação integrativa entre corpo e território. Juntamente a Greiner e Sodré, Michel Bernard (2001) aproximou-se das discussões iniciais a respeito do corpo trazendo à cena a categoria “corporeidade” em contraposição subversiva à categoria “corpo” para pensar uma experiência corporal diferenciada, heterogênea e mutante, composta por forças “pulsionais” e “intensidades díspares e cruzadas”. Desse modo, a categoria corpo, enraizada no ocidente, designaria uma experiência corporal caracterizada pela homogeneidade e estabilidade, através da qual é possível estabelecer uma relação corpórea objetificada, controlada e massificada.

Após esta primeira apresentação acerca dos modos designativos das diversas experiências corporais, ainda no segundo capítulo foi desenvolvido um aprofundamento das questões filosóficas, culturais, psicanalíticas e artísticas pertinentes a matéria corpórea. Realizou-se então, uma busca pelas matrizes do pensamento filosófico ocidental sobre o

corpo. Elizabeth Grosz (1994) contribuiu na compreensão da somatofobia no campo filosófico remontando aos primórdios do dualismo mente-corpo desde Platão até Descartes. Segundo a autora, a contribuição de Descartes constitui-se pela separação entre alma e natureza que irá preparar as bases fundantes do conhecimento lógico-científico. Assim, através do desenvolvimento do discurso científico é dada ao sujeito a condição objetiva e impessoal de refletir sobre o mundo e os corpos.

No entanto, dentro do campo filosófico ocidental tem-se a chance de encontrar uma busca pela redescoberta da potência do corpo a partir do pensamento filosófico de Baruch Spinoza (1632-1677). O filósofo inicia a sua recusa ao dualismo cartesiano instituindo o conceito de Substância. Em sua noção de Substância, pressupõe-na enquanto única, absoluta e infinita, ao contrário de Descartes que ao discorrer sobre o Ser distingue e afirma a existência de duas substâncias dissociadas e incompatíveis. Desse modo, Spinoza institui as instâncias corpo e espírito (ou mente) em simultaneidade e transversalidade. Ao expor um paralelismo físico e espiritual interdependente no campo da filosofia, Spinoza contrapõe o dualismo cartesiano por meio de sua abordagem. A mesma se constitui enquanto base para um pensamento filosófico da diferença, no qual o corpo é tomado enquanto novo modo de produção do conhecimento.

Esta nova perspectiva acerca do corpo dentro da filosofia diz respeito à constatação de um corpo em processo, ou ainda, um corpo dinâmico, em constante relacionamento com o ambiente que o cerca, entendendo esse ambiente sem necessariamente recorrer à oposição entre natureza e cultura. Desse modo, parte-se da pressuposição de um corpo enquanto estrutura vivida e integrada em seus aspectos físicos e psíquicos, em constantes trocas através dos relacionamentos que trava ao longo da vida, suscitando relações dinâmicas e singulares, num fluxo entre o interior e o exterior.

Foi possível então compreender que um novo corpo é constituído dependendo da época em que se vive e das questões ideológicas, políticas, culturais, sociais e estéticas a ela relacionadas. Pois, como lembra Marcel Mauss (1872-1950), diferentes culturas implicam em diferentes corporalidades. Assim, a partir do famoso ensaio de Mauss<sup>2</sup> (1974) sobre as técnicas corporais, tem-se a chance de reconhecer a influência da cultura na construção de

---

<sup>2</sup> A data aqui apresentada se refere à tradução brasileira, no entanto o ano de publicação da obra intitulada *As Técnicas do Corpo* foi 1934.

usos do corpo específicos e diferenciados. Através da construção de um inventário a respeito do modo pelo qual “cada sociedade impõe ao indivíduo um uso rigorosamente determinado de seu corpo” (MAUSS, 1974, p.2), foi possível reconhecer que os estudos antropológicos de Marcel Mauss se aproximam dos estudos acerca do movimento realizados por Rudolf Von Laban (1879-1958) em outro contexto.

Laban também fará um estudo aprofundado dos usos dos corpos em movimento em diferentes situações e culturas, no entanto seu foco não é antropológico como o de Mauss. Seu interesse é antes, o estudo das relações entre movimento e espaço, como também a gênese das qualidades expressivas do movimento. Mauss está interessado em perceber e catalogar os diferentes usos do corpo em sociedade por meio da transmissão da tradição, percebendo diretamente a influência da cultura e do meio, suas normas e atividades na construção dos corpos. Assim, a partir de Marcel Mauss como também de Michel Foucault (1926-1984), foi possível aprofundar nas questões sócio-culturais, políticas e éticas da construção do corpo em sociedade. Foucault (1996) foi abordado através da compreensão da construção histórica dos corpos dóceis nas sociedades disciplinares e de controle, desembocando nas sociedades contemporâneas e seus corpos massificados.

Ao tocar nas questões éticas da construção do sujeito em sociedade, Foucault (1985) irá analisar através de sua trilogia presente nos três volumes de *A História da Sexualidade*, os procedimentos de subjetivação éticos na Grécia antiga. Aqui, as idéias em torno da “estética da existência” e da “vida como obra de arte” se fazem presentes para dar conta de uma experiência de constituição do sujeito na qual o mesmo deve conduzir a sua existência através de uma reflexão sobre si mesmo, ou seja, uma ética de si. A partir de então, foi possível desembocar no aprofundamento das questões relativas aos mecanismos de constituição da subjetividade enquanto instância interligada aos campos sócio-culturais e políticos.

A psicanalista Suely Rolnik (2002) aproximou-se desta discussão com a noção de “corpo vibrátil”. Aqui, se colocaram as relações indissociáveis entre corporeidade e subjetividade, já que segundo ela, os processos de construção subjetivos são interdependentes aos processos de construção corpóreos. A partir de Rolnik, tem-se a chance de reconhecer os entrecruzamentos entre um interior subjetivo e um espaço exterior composto pelas “forças-fluxos” responsáveis pelos constantes atravessamentos e



modificações em nossas configurações existenciais. Na realidade, percebe-se que esta dinâmica entre os espaços interno e externo mediados pelo tecido da pele enquanto suporte afetivo, nada mais é do que embates sensíveis, atravessamentos entre corpos. Estas constantes dinâmicas constituem o substrato de nossas mutantes e plásticas configurações existenciais. Portanto, Rolnik chama a atenção para a existência de outro modo de configuração subjetivo que não se restringe à dimensão psicológica de um “eu” enquanto território estável. Este outro modo de configuração subjetivo diz respeito a uma subjetividade-corpo que vibra juntamente com as intensidades do mundo. Esta outra dimensão subjetiva ela chamará de “corpo vibrátil”.

Por meio do corpo vibrátil, Rolnik analisa a obra da artista plástica Lygia Clark (1920-1988) reconhecendo na arte um campo importante para os embates afetivos e sensíveis entre os corpos. A arte é então reconhecida como um campo potente de auto-engendramento do ser humano e da própria existência, reverberando conseqüentemente, em transformações nos modos de organização da própria sociedade. Foi possível perceber então, uma grande afinidade entre as reflexões e propostas artísticas de Lygia Clark e Antonin Artaud, nas quais a reconfiguração da dimensão artística deve se dar por meio de uma operação de entrecruzamento entre arte e vida.

Ao reconhecer o corpo enquanto instância fundamental de reconfiguração ontológica do ser humano e da existência, Antonin Artaud (1896-1948) através de sua obra e pensamento, constituiu-se enquanto personagem visionário de seu tempo. Seus questionamentos a respeito do modo de organização da vida em meio à sociedade ocidental influenciaram e ainda reverberam em reflexões e obras de diversos pensadores e artistas. Tendo em vista o estatuto privilegiado de sua obra no contexto não somente das artes cênicas, como também em outros campos do conhecimento, é possível citar nomes como Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Michel Foucault, Susan Sontag, entre outros. Artaud aproximou-se desta tese por meio de seus textos a respeito do teatro, como também por meio de estudiosos sobre a sua vida e obra como Daniel Lins e Cassiano Sydow Quilici. Quilici em especial auxiliou na compreensão da complexidade presente na vida, obra e pensamento do ator e dramaturgo.

No campo das artes, Artaud influenciou artistas e movimentos artísticos posteriores à sua época. Evidencia-se a partir da profusão de inúmeras cartas, manifestos, ensaios e

roteiros escritos entre 1924 e 1947, a produção avassaladora de seu questionamento crítico e propostas inovadoras para o teatro. Porém, se faz evidente também a pouca produção prática de sua obra, por vezes relacionada à impossibilidade de concretização de suas idéias revolucionárias em torno do teatro no momento histórico dos anos de 1930 à 1940. No entanto, é possível perceber a repercussão e a vitalidade de suas propostas, posteriormente realizadas através do teatro laboratório de Jerzy Grotowski, do *Living Theatre*, do *Bread and Puppet Theatre*, além dos movimentos em torno dos *Happenings* e da *Performance Art* que constituíram a *Living Art* na década de 1960, principalmente nos Estados Unidos.

Nestas repercussões artísticas é possível notar a expressão das idéias artaudianas em torno da busca pelas origens sagradas entre teatro e vida, ou ainda, a busca por uma experiência originária do ser humano sufocada pela cultura ocidental. Assim, para Artaud o teatro deveria se constituir enquanto campo de reconfiguração ontológica do ser humano por meio de uma poética de reconstrução física e espiritual. Sintonizado com outros pensadores de sua época, Artaud retoma o corpo a partir de um entendimento radical em que a soberania centralizadora do sujeito moderno estava sendo colocada em cheque. É neste contexto que surge o termo corpo sem órgãos na obra de Artaud. Sua importância nesta pesquisa esteve presente ao longo de todos os capítulos, no entanto, no segundo capítulo foi apresentado um breve histórico de sua vida e obra através do qual foi possível perceber as influências que o levaram ao surgimento do termo corpo sem órgãos. Este foi expresso por ele pela primeira vez na experiência radiofônica *Para Acabar com o Julgamento de Deus* em 1947.

Fascinado pelo Oriente, e mais especificamente, pela expressão artística do Teatro de Bali, Artaud reconhece uma experiência corpórea há muito perdida no Ocidente. Através dos atores-bailarinos do Teatro de Bali, ele vislumbra a construção de um “corpo glorioso” que diria respeito a um corpo liberto dos condicionamentos e automatismos físicos e mentais fabricados pela ordem social e cultural no ocidente. Este corpo assim liberto retomaria a sua capacidade inata de contatar uma inteligência mais profunda, ou seja, uma sabedoria da própria carne enquanto “realidade instável, lugar de experiências múltiplas e fugidias, difíceis de se enquadrar em representações totalizantes e unificadoras” (QUILICI, 2004, p.49). Artaud afirma então, a necessidade de que o ator constantemente investigue as mutações de seus estados psico-físicos em detalhe, procurando aguçar a percepção e a

apreensão dos micro-movimentos do corpo. A partir deste trabalho minucioso sobre si mesmo o ator pode ser capaz de produzir uma nova apropriação do próprio corpo, ou ainda, a re-contrução de um corpo outro, o corpo sem órgãos.

Essa reconstrução de um corpo outro estaria ligada também a necessidade de reconfiguração de uma linguagem sensível essencialmente teatral. Ao criticar o logocentrismo da cena teatral européia, Artaud evoca um tipo de linguagem que seja capaz de comunicar para além das palavras atingindo o espectador através da imanência do gesto. Assim, toda e qualquer convenção realista deveria ser transgredida por uma linguagem que fosse capaz de comunicar pelo corpo “a base orgânica das emoções e a materialidade das idéias” (FERNANDES & GUINSBURG, 1995, p.18).

Aqui se faz também importante esclarecer que, apesar de Artaud se encontrar inserido no campo do teatro e suas proposições referirem-se ao trabalho do ator, em muitos momentos desta pesquisa a expressão “artista cênico” (ator, dançarino, performer, ator-bailarino) aparecerá em substituição a “ator”. Tal opção se deve aos objetivos desta tese em abarcar não somente o fazer artístico do ator, mas sim do artista cênico em geral. Além disso, como explicitado anteriormente, suas propostas revolucionárias para o teatro de sua época pretendiam expandir o mesmo, tendo o próprio Artaud participado de algumas manifestações vanguardistas e influenciado outras. Assim, tendo em vista os objetivos aqui presentes e a amplitude das propostas artaudianas, apesar de Artaud se direcionar correntemente ao ator em seus escritos, compreende-se ser mais coerente o uso da expressão “artista cênico”, que será utilizada ao longo da tese.

Assim, é possível perceber que a busca pela redescoberta do corpo - que começou a se operar em fins do século XIX e início do século XX em múltiplos campos do conhecimento - tornou-se presente no campo das artes não somente com Antonin Artaud (1896-1948), mas também através de nomes como Émile Jacques Dalcroze (1865-1950), François Delsarte (1811-1871), Rudolf Von Laban (1879-1958), entre outros.

Neste mesmo contexto histórico de Artaud encontram-se também as teorias de movimento do pesquisador, artista plástico e coreógrafo Rudolf Von Laban, desenvolvidas na Alemanha na primeira metade do século XX. Laban, tal qual Artaud, foi um visionário em sua época e suas teorias encontram-se vivas até os dias de hoje. Tal constatação se faz possível por meio do trabalho de discípulos que ampliaram o seu sistema, como também

desenvolveram novas abordagens corporais a partir de seu legado. De um certo modo, pode-se afirmar, que os questionamentos que Artaud lançou a respeito da importância de uma linguagem corporal e sensível para o teatro (ressaltando inclusive a necessidade de um olhar mais cuidadoso para o treinamento do ator em seu texto *Um Atletismo Afetivo*), possuem afinidade com o amplo sistema de movimento desenvolvido por Laban. Tal afinidade presente em suas reflexões a respeito do movimento pode ser percebida nesta afirmação:

O ator que tenta fazer mais do que representar a vida, de modo habilidoso, usa os movimentos de seu corpo e das cordas vocais com o interesse centrado naquele ponto que deseja transmitir para sua platéia e menos nas formas e ritmos externos de suas ações. Este tipo de artista concentra-se na atuação dos impulsos internos da conduta, que precedem aos seus movimentos, dando pouca atenção, em princípio à habilidade necessária à apresentação. Resulta, deste modo, uma qualidade diferente de contato com o público, quando é enfatizada a participação interna ao invés da habilidade (LABAN, 1978, p. 27)

Aliás, não somente as reflexões sobre a linguagem corporal do ator, mas também, suas idéias em torno das necessidades do homem ocidental de sua época são similares como é possível averiguar nesta outra afirmação de Laban: “parece que o homem contemporâneo tem necessidade de uma profunda penetração nos mais íntimos recessos da vida e da existência humana que, se trazidos à tona, poderiam ajudá-lo a recuperar algumas de suas qualidades essenciais perdidas” (LABAN, 1978, p.28).

Portanto, salvaguardadas as devidas diferenças em suas propostas e pensamentos, pode-se reconhecer que muitas das reflexões que Artaud lançou por meio de seus textos e manifestos no âmbito teórico, Laban veio a desenvolver por meio de um arcabouço teórico-prático. Algumas similitudes entre os percursos de Artaud e Laban podem ser observadas.

De um ponto de vista místico-filosófico, pode-se perceber que tanto Laban quanto Artaud se interessaram por diversas culturas e tradições não ocidentais buscando inspiração em manifestações ritualísticas e metafísicas. Assim, Artaud se aproxima do Teatro Balinês e da cultura ritualística dos índios *Tarahumaras* do México. Laban se interessa pela dança circular dos *Dervishes*, pelas danças indígenas e africanas, pelas artes marciais do Oriente, como também pelo movimento Rosacruz, a Teosofia, a Antroposofia e a Maçonaria.

De um ponto de vista estético, Artaud e Laban interessam-se e aproximam-se dos movimentos de vanguarda marcantes do início do século XX. Portanto, Artaud familiarizado com as tendências experimentais do teatro de sua época funda o seu “Teatro Alfred Jarry” em homenagem ao criador de *Ubu Rei*, que constitui um marco do teatro provocativo contra os padrões morais burgueses vigentes, bem ao estilo dadaísta. Além disso, participa do movimento Surrealista. Laban se engaja em três movimentos diferentes: o Impressionismo, o Expressionismo e o Dadaísmo. Estes dois últimos marcaram os seus ideais de criação de modos diferenciados de expressão, tanto no teatro quanto na dança através de uma filosofia de interação entre as artes. Não se pode perder de vista também que a partir dessas influências ambos tiveram papel determinante na desconstrução da cena logocêntrica teatral.

Laban, filho de um alto oficial e governador militar da Bósnia e Herzegovina, teve a oportunidade de visitar muitas localidades devido à carreira militar de seu pai. Desde cedo ávido pelo movimento e as inúmeras riquezas de suas manifestações, Laban exercia o seu fascínio através da observação curiosa dos camponeses locais e seus afazeres, do movimento dos *Dervishes* típicos de sua região, como também das manobras da cavalaria executadas pelo exército comandado por seu pai.

O seu interesse pelo movimento em geral e o aguçado senso de observação e análise o levaram ao desenvolvimento do estudo e da prática da arte do movimento, campo no qual, segundo ele, a dança se insere enquanto manifestação desta arte. Ao longo de toda sua vida Laban persistiu neste propósito. Esta determinação o levou a estabelecer um estudo metódico e acadêmico da dança e da arte do movimento. Laban chamou este estudo de Coreologia. Além de designar um estudo acadêmico da dança enquanto estudo erudito e sistemático, segundo Vera Maletic, Laban afirma que a Coreologia é a “teoria das leis dos eventos de dança manifestadas numa síntese de experiências espaço-temporal que lida com a lógica e a ordem do equilíbrio da dança” (MALETIC apud MOTA, 2006, p.39), e ainda, “uma espécie de gramática e síntese da linguagem do movimento lidando não só com a forma exterior do movimento, mas também com seu conteúdo mental e emocional” (MALETIC apud MOTA, 2006, p.46). De fato, segundo Nicoletta Misler (MISLER apud PRESTON-DUNLOP, 1995) este termo já era utilizado pelos russos no Laboratório Coreológico de Moscou que “define a coreologia como o estudo teórico-prático do

movimento” (MISLER apud MOTA, 2006, p.46). No entanto, Laban desenvolveu e ampliou o conceito e a aplicação da Coreologia permitindo o exercício de “uma prática teórica sólida e metodologicamente consistente” (MOTA, 2006, p.47).

A Coreologia aprofundada por Laban foi dividida em três partes: a Labanotação (*Labanotation*) ou Cinetografia Laban (*kinetography*); a Corêutica ou Harmonia Espacial; e a Eucinéutica ou *Effort*. A Labanotação consiste num método ou sistema de notação que permite um registro e uma análise do movimento. A Corêutica consiste no estudo da interação do corpo com o espaço. Trata-se de uma arquitetura do corpo em movimento no espaço, através da qual pode-se perceber relações harmônicas. Segundo ele, espaço e movimento determinam-se mutuamente. Desse modo, é possível afirmar também que a Corêutica é o campo que estuda as relações espaciais do movimento. A Eucinéutica é o estudo detalhado dos fatores que constituem o movimento, suas dinâmicas, seus ritmos. É também denominada de *Effort* (Esforço ou Expressividade), e constitui as qualidades dinâmicas que expressam a atitude interna do indivíduo em seu impulso para o movimento.

As teorias de Laban desenvolveram-se e expandiram-se a partir da pesquisa e estudo de diversos discípulos que continuaram o seu legado em diferentes partes do mundo. A partir da Segunda Guerra Mundial e do Nazismo, Laban mudou-se para a Inglaterra dando continuidade ao desenvolvimento de seu sistema e fundando o *Art Movement Studio*, em Manchester. Nos Estados Unidos, a sua discípula Irmgard Bartenieff (1900-1982) desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff (*Bartenieff Fundamentals™*), atualmente incluídos no Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis – LMA*), que possui uma formação teórico-prática através do *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies* em Nova York (LIMS). Além da abordagem de Bartenieff, o LMA também integra o sistema *Effort/Shape* inicialmente desenvolvido por Warren Lamb em colaboração com Rudolf Laban. A partir da iniciativa de Warren Lamb, paralelamente ao desenvolvimento dos Bartenieff Fundamentals™, Bartenieff desenvolveu o sistema *Effort-Shape* juntamente à Ann Hutchinson. *Effort Shape* ou Esforço-Forma é um método de análise e descrição do movimento voltado para as qualidades expressivas (Esforço) e relacionais (Forma). A categoria Forma em LMA diz respeito à transição e por isso é também denominada Modos

de Mudança de Forma (*Modes of Shape Change*). Esta categoria é fundamental tanto nos Bartenieff Fundamentals™ quanto no Body Mind Centering™.

Apesar de não pertencerem diretamente ao LMA, este articula-se também com as teorias e abordagens somáticas desenvolvidas pela discípula de Laban, Dra. Judith Kestenberg (1910-1999), criadora do *Kestenberg Movement Profile*, e a discípula de Bartenieff, Bonnie Bainbridge Cohen (1943), criadora do Body Mind Centering™.

Pode-se perceber então, que Laban realizou um arcabouço teórico-prático que consiste num estudo profundo e detalhado do movimento - suas dinâmicas expressivas, suas relações harmônicas com o espaço, além de um sistema de notação do movimento. A partir de então, outros estudiosos do movimento, seus discípulos, puderam desenvolver e expandir novas abordagens através do que ele lançou. Assim, Bartenieff e Cohen, envolvidas em outro momento histórico - o do pós guerra - puderam viabilizar um arcabouço teórico-prático focado no corpo em seu âmbito anatômico e cinesiológico. Elas desenvolvem uma abordagem mais corporal.

Em Bartenieff, é possível reconhecer como em Laban, o relacionamento do corpo com o espaço, já que ela também percebe o corpo enquanto uma arquitetura tridimensional, onde é possível notar as tensões diagonais e as relações contralaterais do corpo. No entanto, ela está interessada no movimento que ocorre num nível mais interno do corpo, “encontrando conexões, proporções, equilíbrio e harmonia dentro do corpo” (FERNANDES, 2006b, p.181). Portanto, a “arquitetura do corpo interno” é evidenciada por meio dos princípios de movimento que sublinham os exercícios propostos por Bartenieff, como por exemplo, as Conexões Ósseas. Estas consistem nas relações entre os marcos ósseos do corpo que criam verdadeiras formas geométricas internas. Como afirma Fernandes (2006b, p.181), com base nesta arquitetura interna é possível ir para o espaço externo.

Em Cohen, a partir do Body Mind Centering™ pode-se também notar um arcabouço baseado no sistema anatômico e cinesiológico que consiste, como em Bartenieff, numa abordagem onde se propõe um aprofundamento mais corporal. Porém Cohen, como discípula de Bartenieff, vai um pouco mais além que sua mestra e desenvolve uma técnica somática através da qual é possível experimentar sensivelmente todos os sistemas que constituem o corpo. Além do sistema ósseo, que também é abordado em Bartenieff,

experimenta-se o sistema fluido, linfático, nervoso, muscular, a pele, entre outros. Desse modo, as qualidades expressivas que Laban percebeu no movimento são aqui trabalhadas a partir das qualidades expressivas energéticas dos diferentes órgãos, tecidos e glândulas. Experimenta-se então, a expressividade do movimento através das diversas intensidades internas da própria materialidade que compõe o corpo.

A partir do terceiro capítulo, as teorias em torno do corpo sem órgãos foram apresentadas de modo mais aprofundado. Autores provenientes do campo teórico da filosofia da diferença, como também da dança foram convocados a dialogar com Antonin Artaud. Uma corporeidade intensa foi então apresentada através dos desdobramentos filosóficos de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Estes autores utilizam a sigla CsO ao referir-se ao corpo sem órgãos. Em alguns momentos desta pesquisa também foi adotada a referida sigla. As contribuições da pesquisadora da obra de Deleuze, Anne Sauvagnargues, com quem tive a oportunidade de estudar durante o estágio doutoral na França, auxiliaram na compreensão minuciosa de um corpo enquanto vitalidade inorgânica. Conceitos como “plano de imanência”; “molar” e “molecular”; “devir”; “sensação”; “captura de forças” foram detalhados num esforço de compreensão da complexidade evocada pelo corpo sem órgãos. Também, os estudos do pesquisador e dançarino Hubert Godard, com quem também tive a oportunidade de estudar, são articulados à noção do corpo sem órgãos. Suas contribuições a respeito das noções de “esquema corporal”, “imagem corporal” e “pré-movimento” foram trazidas à tona no intuito de esclarecer as dinâmicas de des-territorialização e re-territorialização corpórea.

Nesta tese, o legado de Laban se fez mais presente no quarto capítulo, a partir do trabalho de sua discípula Irmgard Bartenieff e do trabalho de Bonnie Bainbridge Cohen. Assim, num quarto momento desta pesquisa foram aprofundados em detalhes o arcabouço teórico-prático de suas respectivas abordagens somáticas, o Bartenieff Fundamentals™ que também poderá ser designado no corpo desta pesquisa pela sigla BF e o Body Mind Centering™ também designado pela sigla BMC. Tais abordagens, caracterizadas por um cunho mais corpóreo integram o campo da educação somática que também foi elaborado em detalhes no quarto capítulo.

Procurou-se então aproximar os questionamentos e propostas artaudianas em torno do corpo sem órgãos com a ideologia de abordagens corporais que inseridas no campo da



educação somática pressupõem o corpo enquanto lugar de “definição da própria existência” (FERNANDES, 2006a, p.310). Através das abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™ foi possível aproximar um campo experiencial do corpo no qual tais proposta artaudianas podem ser vivenciadas na prática. Essa articulação teórico-prática foi realizada nesta tese a partir da pesquisa de campo como será possível reconhecer a seguir.

### **3) AS HIPÓTESES**

#### **A HIPÓTESE GERAL**

O presente estudo buscou reconhecer a hipótese geral desta pesquisa: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™ possibilitam a constituição de um plano de consistência somático do corpo sem órgãos. Desse modo, procurou-se perceber em suas propostas metodológicas a possibilidade de experimentação de um corpo intensivo em constantes mudanças e múltiplos devires através da exploração de sua materialidade vital, intensiva e energética. A partir de então, intencionou-se avaliar que estas abordagens proporcionam a experimentação somática do corpo sem órgãos ampliando as possibilidades expressivas e criativas do artista cênico ou performer.

Faz-se importante ressaltar que houve uma pequena modificação na hipótese desta tese ao longo de seu percurso. Neste caso o termo “plano de consistência somático” surgiu em substituição ao termo “plano de experimentação somático”. Este último ainda aparecerá nesta pesquisa, no entanto o termo “plano de consistência somático” se mostrou mais adequado por questões filosóficas. Este foi criado juntamente à escrita desta tese em meio a autores do campo filosófico que discorrem sobre o tema do corpo sem órgãos. Assim, o surgimento deste termo diz respeito a um entrecruzamento entre a educação somática e a filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e será apresentado ao longo desta tese.

## **AS HIPÓTESES ESPECÍFICAS**

- A aplicação dos BF e do BMC para a formação, treinamento e preparação corporal do artista cênico – seja ele ator, dançarino ou performer - amplifica as possibilidades criativas e expressivas de um corpo plástico, autônomo, polivalente e desperto em sua inteligência imanente.
- Os BF e o BMC na formação, treinamento e preparação corporal do artista cênico – seja ele ator, dançarino ou performer – têm ampla aplicação atingindo os domínios educacionais, estéticos e terapêuticos.
- A experimentação somática dos BF e do BMC no âmbito das artes cênicas entrelaça vida e arte, reconfigurando o fazer artístico em sua potência vital e a própria vida enquanto obra de arte, tal qual preconizou Artaud.

## **4) OS OBJETIVOS**

### **OBJETIVO GERAL**

Estudar o corpo e seus processos de diferenciação através das propostas teórico/práticas das abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™™, procurando perceber que estas abordagens podem proporcionar a experimentação do corpo sem órgãos, termo criado por Artaud no campo das artes cênicas, ampliando as possibilidades expressivas e criativas do artista cênico ou performer.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Contribuir na formação, treinamento e preparação corporal do artista cênico ampliando suas possibilidades expressivas e criativas.
- Compreender os processos de (re)construção do corpo e a gênese do movimento expressivo.

- Ampliar o conhecimento a respeito do corpo sem órgãos a partir de concepções e teorias que abordam o tema e da prática somática.
- Pesquisar e analisar as propostas teórico-práticas das abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™.
- Aproximar a experimentação do corpo sem órgãos das abordagens somáticas BF e BMC.
- Contribuir para a construção de um novo olhar acerca da dinâmica corpo-mente.

## 5) METODOLOGIA

Ao abordar o tema do corpo por meio do estudo prático-teórico das abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™, articulando ambas com a possibilidade de construção imanente de um corpo intensivo e vital - o corpo sem órgãos - esta pesquisa pressupõe a inter-relação de uma dimensão teórica com uma dimensão prática e experimental. Aqui me associo à Prof. Dra. Ciane Fernandes e seu método de Pesquisa Somático-Performativa.

A partir do *Manifesto da Pesquisa Performativa* de Haseman (2006), Fernandes afirma que a metodologia de pesquisa em artes deve estar apoiada numa prática, esta constituindo o eixo principal e organizador da pesquisa. Contrariamente, uma metodologia quantitativa (método científico) ou qualitativa (método múltiplo), lida com a prática enquanto objeto de estudo, como um elemento adicional da pesquisa a ser posteriormente analisado a partir de propostas e princípios previamente estabelecidos. Fernandes esclarece um terceiro paradigma de pesquisa enquanto “multi-método guiado pela prática” onde os princípios norteadores advêm dos procedimentos práticos e traçam uma proposta enquanto projeção conceitual, sobrepondo passado e futuro. Assim segundo ela, no método de Pesquisa Somático-Performativa a pesquisa é definida e organizada pela própria prática somática,

Que tem como eixo a experiência vivida como um todo (pulsações, sensações, imagens), através da criação de conexões (entre interno-externo, mobilidade-estabilidade, função-expressão, execução-recuperação) e a integração dos níveis físico, emocional, cognitivo, espiritual, cultural e social (FERNANDES, 2011, p.20) (no prelo).

Desse modo, a presente pesquisa é organizada e definida pela prática dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ em aproximação somática à teoria do corpo sem órgãos. Ao reconhecer o percurso desta pesquisa em meio a conexões tanto teóricas quanto práticas, pode-se afirmar que as reflexões teóricas aqui apresentadas estiveram o tempo todo em diálogo com a prática experimental do corpo. Portanto, por meio de experimentações somáticas e performáticas, imagens e conteúdos reflexivos inter-relacionaram-se no fazer desta pesquisa.

No intuito de organizar metodologicamente esta tese busquei uma imagem fundamental: a imagem da célula. Assim, se faz importante evidenciar que, a partir de um envolvimento inspirado pelas práticas somáticas aqui pesquisadas, tomei esta tese como um corpo composto de células, tecidos e sistemas diferenciados. As células constituem a base organizadora, elemento primordial e fundamental de todo e qualquer corpo. No entanto, ao afirmar esta tese como um corpo, afirmo uma qualidade particular deste corpo que interessa aqui, uma qualidade presentificada e evocada por ambas as abordagens somáticas, a saber, um corpo fluido. Ou ainda, aproximando-me já do corpo sem órgãos, um corpo dos fluxos intensivos. Este corpo em sua dimensão molecular consiste num corpo composto por células carregadas de líquidos. Vale ressaltar, células boiando num meio intercelular repleto de líquidos intersticiais. Na prática do BMC pode-se imaginar que as células bóiam em nosso oceano interior.

Assim, associada às práticas somáticas em questão, aponto para a base celular deste corpo-tese, a célula constituindo a dimensão ínfima e molecular de cada tecido ou sistema que o compõe. Suas membranas semi-permeáveis possibilitam a passagem dos fluxos de conteúdos e informações numa dinâmica inter-comunicante entre cada capítulo. No entanto, apesar dessa dinâmica de contágio, cada capítulo expressa um sistema corpóreo com qualidades específicas que se aproximam das qualidades dos temas abordados a cada momento, garantindo a integridade em meio a conectividade.

Tal como na prática destas abordagens somáticas, nota-se que no intuito de acessar as matérias que compõem o corpo e suas conseqüentes possibilidades de movimento, outras imagens surgem em associação auxiliando estes acessos. Muitas das vezes estas associações se dão no âmbito de um contágio aproximativo envolvendo a realidade do corpo humano com a realidade de outros corpos presentes na natureza. A célula enquanto princípio motor vital e fundamental do corpo vivo se encontra presente em diversas manifestações da vida. Assim, ela constitui-se pela menor partícula constitutiva presente em todos os corpos vivos, tanto o corpo humano, desde suas origens embrionárias, quanto o corpo vivo da mãe-oceano. A célula simboliza, portanto, a célula primordial de todo e qualquer ato da vida<sup>3</sup>.

Numa alusão às células oceânicas, gostaria de aproximar aqui a imagem da água viva. Água viva constitui-se por um organismo aquático que compõe o corpo do oceano. Água viva constitui também a fluidez da vida em toda sua intensidade. Água viva denomina a composição fluida do corpo humano: o sangue, o líquido cefalo-raquidiano, os líquidos intersticiais, os líquidos sinoviais, a linfa e demais fluidos vivos. Água viva consiste na própria célula viva e repleta de líquidos. Em suma, no seio desta tese, a água viva constitui-se por um ser biológico e uma metáfora poética que evoca tanto a célula viva quanto o corpo-fluido na unidade mais básica de todo e qualquer organismo vivo.

Enquanto metáfora poética, *Água Viva* é o nome da obra literária de Clarice Lispector (1976) que inspirou a performance igualmente intitulada *Água Viva*, elaborada e apresentada por mim na disciplina de doutorado Processos de Encenação do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da UFBA, ministrada pela Prof. Dra. Sônia Rangel.<sup>4</sup> Esta performance foi fruto de investigações poéticas em torno das reflexões acerca do processo

---

<sup>3</sup> No Capítulo IV será possível reconhecer em detalhes as proposições práticas dos BF e do BMC em torno dos *Padrões de Desenvolvimento do Movimento* ou *Padrões Neurológicos Básicos* relacionados com as etapas primeiras do desenvolvimento do ser humano que vão desde a fase unicelular (fase embriológica) até a fase da bipedia. A fase celular sendo a fase primordial da vida do ser humano desde o meio intra-uterino.

<sup>4</sup> Ao propor uma reflexão sobre os processos de encenação enquanto processos de criação, tal disciplina obrigatória procura estimular o “pensamento criador” do artista-pesquisador através da reflexão sobre experiências e métodos em processos de criação, estabelecendo relações com os projetos de pesquisa individuais, tanto de caráter teórico como de caráter prático-teórico nas artes cênicas. Nesta abordagem, o processo criativo passa a ser encarado como instaurador do pensamento, tanto para teorias como para práticas. Já o objeto-objetivo individual de cada artista-pesquisador constitui o *topos* de reconhecimento dos princípios e das operações que os convocam. Segundo Rangel (2006), a imagem e seus temas subjacentes revelados e elaborados no processo da pesquisa consistem no operador dominante que media todo o percurso.

de composição desta tese de doutorado. Algumas imagens que acompanham esta tese, acompanharam o processo criativo dessa performance, são elas as imagens fluidas da célula e da água viva. A partir destas imagens evoquei um corpo-fluido que em sua potência de abertura aos devires líquidos passeia pela vida das partículas aquáticas presentes no corpo-sangue, corpo-placenta, micro-corpo-celular, corpo-cosmo-oceano. (vide fig. 1 e 2).

Os Sacos D'água que constituem a série dos Objetos Relacionais, criados pela artista plástica Lygia Clark (1920-1988). Lygia Clark faz parte de uma geração de artistas da década de 1960 e 1970 que estão pensando a arte enquanto prática estética que se aproxima da vida em sua potência de criação. Os Objetos Relacionais surgem durante a fase final de sua obra intitulada *Estruturação do Self* (1976-1988), na qual a artista está interessada em potencializar o corpo vibrátil (ROLNIK, 2000) dos espectadores. Desse modo, a subjetividade e a corporeidade do espectador são postas em obra, na medida em que Clark aplica seus Objetos Relacionais no corpo do espectador. Na performance *Água Viva* os Sacos D'água foram utilizados no intuito de potencializar o acesso tanto imagético quanto sensível e intensivo-vibrátil do corpo-fluido. Eles constituem também uma alusão à imagem da célula. Através do contato destes objetos no corpo buscou-se acessar as sensações líquidas provenientes dos fluidos corpóreos. Tratou-se de um caminho experimental para se chegar neste corpo-fluido. Assim sendo, os Sacos D'água foram utilizados em sua plasticidade enquanto objetos cênicos, evocando no espectador imagens infinitas e variáveis, assim como também foram utilizados enquanto objetos sensoriais aplicados no corpo da performer-pesquisadora.



Fig. 1 *Água Viva I*, performer Patricia Caetano. Teatro Gamboa, Salvador, 2009. Fotógrafa Valécia Ribeiro.



Fig. 2 *Água Viva II*, performer Patricia Caetano. Teatro Gamboa, Salvador, 2009. Fotógrafa Valécia Ribeiro.

Início a performance *Água Viva*, imóvel, deitada no chão, soterrada por sacos d'água. Neste momento em estado de quietude simplesmente respiro. Um princípio importante ao acesso ao nível celular do corpo é a respiração. Através da respiração desde o começo já me encontro, num nível sutil e micro, em movimento de expansão e recolhimento. A Respiração Celular é também um princípio de experimentação somática proposto tanto pelos Bartenieff Fundamentals™ quanto pelo Body Mind Centering™. Ela faz parte de uma das etapas do desenvolvimento neuro-motor do ser humano como poderá ser visto em detalhes no quarto capítulo desta tese.

Ambas as abordagens somáticas aqui pesquisadas propõem um estudo acerca do processo de desenvolvimento do movimento. Este diz respeito a um processo que se desdobra em complexidade desde o momento da concepção até a conquista da habilidade do movimento, passando pelo embrião humano em gestação, o bebê, a criança e chegando à fase adulta. Cohen afirma que, “existe algo na natureza que forma padrões. Nós, como parte da natureza, também formamos padrões” (COHEN, 2008, p.36). De fato, a partir de estudos acerca do desenvolvimento humano nos primeiros anos de vida, pode-se perceber a existência de alguns padrões de movimento responsáveis pelo estabelecimento e estruturação do sistema neuro-motor. O desenvolvimento desdobra-se então, em uma série de estágios chamados padrões, que refletem a evolução das espécies desde um organismo unicelular até um organismo mais complexo como o mamífero ou o ser humano. Cohen intitula esses padrões de Padrões Neurológicos Básicos. Bartenieff chama-os Padrões de Organização Corporal. Estes consistem nos padrões de desenvolvimento tanto ontogenético como filogenético<sup>5</sup>.

Assim, após esse primeiro momento, meu corpo inicia movimentos embalados pela respiração chegando, numa velocidade ainda lenta, a uma posição fetal. Aqui, exploro movimentos relacionados à segunda fase do desenvolvimento neuro-motor. Dentro dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento estipulados por Bartenieff e Cohen, esta fase corresponde ao padrão Radiação Central, por meio do qual o movimento de todas as partes do corpo é realizado tendo como referência a região umbilical enquanto centro do corpo. Na filogênese este padrão é associado ao movimento da estrela do mar, que utiliza a

---

<sup>5</sup> O desenvolvimento ontogenético diz respeito ao desenvolvimento do embrião durante a gestação, já o desenvolvimento filogenético diz respeito a evolução das espécies.



periferia (suas pontas) para trazer ao centro (sua boca) o alimento. Na ontogênese pode-se associar esta fase ao cordão umbilical, que liga centro do corpo do feto ao universo corpóreo imenso da mãe. No bebê, este padrão se apresenta por meio dos primeiros movimentos de extensão e flexão, sempre relacionados ao centro de seu corpo.

Em *Água Viva*, exploro então, gradualmente, a extensão e a flexão fisiológicas referentes a esta fase. Inicialmente mobilizo braços e pernas em movimentos de expansão em direção ao espaço à frente (teto), e recolhimento em direção ao centro do corpo. Estes movimentos são acompanhados de uma respiração ofegante aludindo ao momento do nascimento-morte-renascimento: a passagem de um lugar aquático, seguro e limitado (o útero da mãe e a placenta) ao mundo externo, aéreo, iluminado e ilimitado. As fases Respiração Celular e Radiação Central se complexificam no corpo. Os movimentos de expansão e recolhimento agora, remetidos sempre ao centro, geram movimentos mais amplos e velozes no espaço, gerando deslocamentos. Os sacos começam a estourar, o espaço torna-se líquido.

Exploro o nível baixo e médio do espaço através de movimentos circulares e espiralados remetendo mais uma vez às imagens da água. Os movimentos vão ganhando amplitude, levando inclusive a uma exploração ainda prematura de movimentos espiralados no plano alto do espaço, sempre retornando, no entanto, ao plano baixo do espaço. Neste momento então, os movimentos inicialmente vividos a partir da vida micro das partículas celulares vão reverberando em ondas de amplitudes espaciais. Verdadeiras ondas de devaneios oceânicos eclodem da vida micro das células. A forma geométrica espiral, explorada neste experimento é uma imagem bastante utilizada nas abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™. Ambas reconhecem a presença desta forma nas estruturas que compõem o corpo humano, como por exemplo, a ossatura pélvica e femoral, como também a musculatura.

A espiral torna-se a partir de então signo do corpo-fluido e princípio de *Água Viva*. Nesta performance, ela está presente nas descidas e subidas do corpo pelos níveis do espaço, já que o corpo em espiral explode ao alto retornando ao chão em fluido que se desmancha, continuando seu deslocamento ininterrupto e contínuo, tal qual a água que não pára de correr. O corpo-fluido torna-se corpo-cosmo-oceano que não pára de armar suas ondas ferozes em ápice. Ressaqueado, este corpo repentinamente pára assustado e

contempla o mundo, enfim renascido. Através da performance *Água Viva* fica claro que o corpo-fluido não é um corpo fechado em si mesmo, em sua endogenia e auto-satisfação, sub-mergido em si mesmo. Trata-se de um corpo que se auto-organiza e relaciona com o espaço em torno na espiral e de forma complexa.

Vê-se então que as imagens da célula e da água viva aproximam-se da construção de uma qualidade de corpo evocada pelas abordagens somáticas aqui pesquisadas, os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™. Em sua fluidez estas imagens auxiliam também a articular os três pilares desta tese: os Bartenieff Fundamentals™, o Body Mind Centering™ e o Corpo sem Órgãos. As propostas em torno da experimentação de um corpo intensivo, o corpo sem órgãos, constituem aqui o elemento de ligação entre ambas as abordagens somáticas. Nesta tese, ambas dialogam no intuito de estabelecer o plano de experimentação daquilo que Antonin Artaud chamou corpo sem órgãos, possibilitando por sua vez a concretização de sua proposta ao trabalho corporal do ator relativa ao teatro da crueldade. No entanto, nesta tese esta proposta é transposta ao trabalho corporal do artista cênico em geral, seja ele dançarino, ator ou performer.

A imagem a seguir (vide fig. 3) evidencia cada abordagem somática como uma célula em ação comunicante por meio de suas membranas duplas semipermeáveis. O corpo sem órgãos situado nesta interface membranosa perpassa ambas as células. Também poderia-se chamar esta imagem de água viva em movimento torcido gerando uma fita de moebius fluida. Esta água viva em movimento de torção contralateral produz uma dobra que possibilita a emergência de dois meios no seio de seu próprio corpo. A partir de então, estes dois meios assim gerados inter-relacionam-se em comunicação fluida.

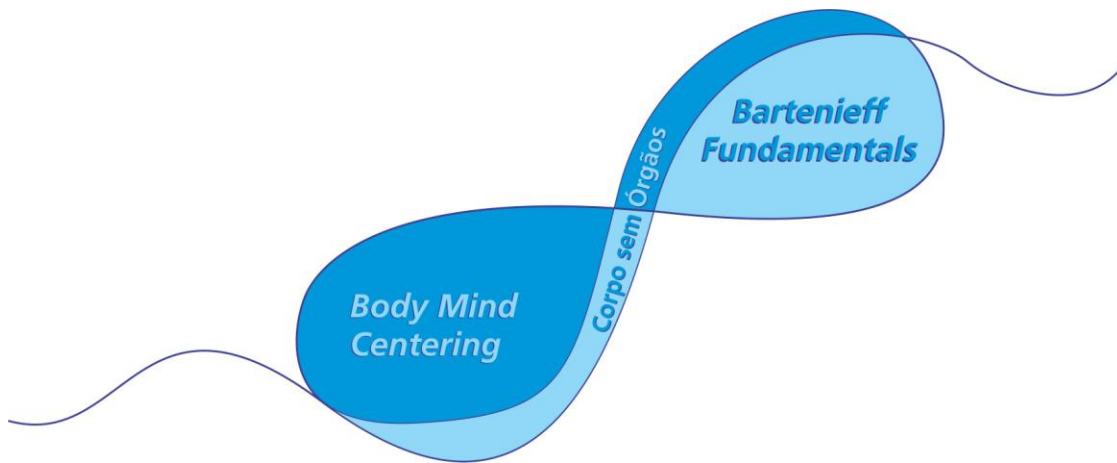


Fig. 3 *Água viva em torção contralateral ou fita de moebius fluida.*

Aqui, a partir da imagem acima é possível lembrar também as imagens em torno das etapas embriológicas através das quais o embrião, em sucessivas dobras “origêmicas”, vai se compondo em complexidade. Desse modo, primeiramente, a partir do encontro entre o óvulo e o espermatozóide, uma única célula se duplica. Num segundo tempo, essa entidade dupla inicia no seio de sua organização espacial um processo de multiplicação em uma massa de células não diferenciadas, cada célula sendo uma réplica sucessiva das duas primeiras células de origem. Num terceiro momento, esta massa celular começa a se diferenciar até gerar um disco embrionário composto por duas folhas específicas: o ectoderma e o endoderma.

A partir das células do ectoderma desenvolve-se a cavidade amniótica, como também, a partir das células do endoderma desenvolve-se o saco vitelino. Posteriormente, a cavidade amniótica gerará a camada externa da pele e o sistema nervoso; e o saco vitelino gerará os órgãos do tubo digestivo. Portanto, mantendo-se numa etapa embrionária bem primitiva, num momento anterior à constituição dos órgãos e dos sistemas do corpo, é possível encontrar estas duas estruturas em forma de saco, a cavidade amniótica e o saco vitelino, em comunicação pulsante e fluida. Cohen (2010, p.09) designa essa comunicação pulsante de ritmo fluido embrionário ou ritmo primordial. A imagem esquemática acima poderia também evocar esta etapa embriológica primitiva, por meio da qual evidencia-se duas estruturas em forma de saco, às quais associo o BMC e os BF, em comunicação

pulsante e fluida através do corpo sem órgãos.

Ao aproximar a fase embrionária desta imagem esquemática, faz-se necessário aqui lembrar que o corpo sem órgãos também é associado por Deleuze ao ovo pleno anterior a qualquer diferenciação e organização orgânica, ou seja, ele é matéria intensa. Desse modo, a imagem da célula ovo embrionária se aproxima da proposta desta tese no intuito de pensar um estado intensivo do artista cênico jamais pronto e acabado, mas sempre pulsante em constante auto-construção, refazimento e mutação. Um artista cênico em estado poroso às múltiplas possibilidades, ou ainda, um artista cênico em estado de limiar.

Estas imagens celulares compõem também o corpo desta tese auxiliando em sua organização metodológica. Da mesma forma que um conjunto de células compõe os sistemas corporais, cada qual com suas características e qualidades específicas, aqui também cada capítulo é compreendido enquanto um conjunto de informações e conteúdos específicos compondo os diferentes sistemas corpóreos desta tese. Cada capítulo, assim como os sistemas corpóreos, se encontra em comunicação fluida e integrada com os demais capítulos que compõem o corpo da tese. Assim, a partir destas imagens de células organizadoras de um corpo fluido da tese, foi possível então esclarecer a transversalidade dos campos teóricos aqui utilizados, como também os percursos práticos desta pesquisa. Tendo como pressuposto o embasamento somático desta tese, os capítulos são apresentados e inspirados pelas qualidades específicas de um sistema corpóreo escolhido em virtude das qualidades aproximativas evocadas pelos conteúdos de cada capítulo.

Como já afirmou José Gil, “a interdisciplinaridade está contida no (porque exigida pelo) estudo do nexos psyché-soma” (GIL, 1997, p.191). Já Christine Greiner (2005) vai propor através de “pontes transdisciplinares” pistas para um estudo (in)disciplinar do corpo, na medida em que a complexidade evocada por ele não se deixaria capturar por uma disciplina estanque com fins de produzir uma verdade absoluta a seu respeito. Seguindo estas pistas e percebendo que o termo “transdisciplinar” evoca o entrecruzamento e a transversalização de diversas áreas do conhecimento e saberes necessárias a um entendimento complexo, tornou-se importante a aproximação de alguns campos teóricos referenciais para um estudo mais aprofundado. Busquei para isso um modelo baseado em Células de Referência, demarcando a partir destas células alguns eixos norteadores a uma abordagem do corpo em processo através de sua plasticidade própria e de seu caráter

móvel, intensivo e heterogêneo.

Este modelo é inspirado no modelo dos pólos de referência utilizado por Júlio Motta (2006) em sua tese de doutorado realizada e defendida junto ao PPGAC/UFBA, que por sua vez se inspirou no modelo dos pólos de origem construído por Gabriela Perez Cubas (2002) em sua dissertação de mestrado realizada e defendida pelo mesmo programa. No entanto, haja vista a singularidade do tema em questão, preferi o termo célula em vez do termo pólo. O termo pólo evoca a terminologia polaridade usualmente associada à dualidade oposta que não interessa a esta pesquisa. Além de trazer à tona um tipo de organização a partir da imagem de blocos homogêneos, como pilares separados e incomunicáveis. No entanto, se faz importante notar que a escolha de tal modelo tem como objetivo uma aproximação didática com o tema, e nem de longe quer evocar blocos estanques de compreensão. Por isso a escolha da figura da célula para realizar tal organização se mostrou mais adequada a esta pesquisa.

Desse modo, cada célula se encontra numa linha de continuidade fluida com as demais, estando cada uma das células numa ação comunicante e permeável com as outras. Tendo em vista uma abordagem transdisciplinar, seria impossível pensar os embates filosóficos, culturais, político-sociais, subjetivos e artísticos a respeito do corpo a partir de um enfoque separatista. Portanto, a metodologia escolhida possui a mesma qualidade singular da matéria corpórea compreendida em sua integração. Cada célula em sua especificidade e singularidade compõe um conjunto íntegro dentro da comunidade celular que constitui a matéria corpo. Assim também, se constitui o corpo desta pesquisa.

As Células de Referência teóricas foram apresentadas no segundo capítulo desta tese, procurando iniciar as reflexões a respeito do corpo a partir de campos que se entrecruzam como a filosofia, a antropologia, a psicanálise e as artes. O embasamento teórico escolhido para pensar o corpo, diz respeito a autores e teorias que pensam o corpo dentro de um viés heterogêneo, múltiplo e plástico. Esse aporte teórico apresentado no segundo capítulo esteve presente em toda a tese, embasando as reflexões posteriores e articulando-se com as propostas práticas das abordagens somáticas aqui escolhidas. Posteriormente as Células de Referência desembocaram nas Células de Análise presentes no quinto capítulo desta tese. Neste capítulo apresentei a análise dos dados desta pesquisa provenientes da realização de um campo prático.

Nesta pesquisa somático-performativa o entrecruzamento teórico foi acompanhado de uma experimentação prática das abordagens somáticas aqui estudadas. O campo prático desta pesquisa foi realizado em três momentos sucessivos. Num primeiro momento, a realização de um Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos com os alunos de Bacharelado em interpretação teatral que se realizou durante todo o segundo semestre do ano de 2008. Resolvi aproveitar o estágio docente obrigatório no programa de pós-graduação para realizar o laboratório.

Assim, a disciplina optativa por mim ministrada constituiu-se pelo laboratório no qual, duas vezes por semana durante duas horas (somando-se um total de 54hs/aula no total do semestre), foi proposto aos alunos vivenciarem e experimentarem seus corpos através das abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™. Além da prática houve também a leitura e discussão de textos referentes ao tema, como também, a confecção dos diários do corpo sem órgãos. Através destes diários, os alunos tiveram a oportunidade de expressar por meio de palavras, desenhos e poesias suas experiências, descobertas e *insights* corporal-criativos. Além dos registros por meio dos diários, foram realizadas filmagens das aulas. Todo esse material foi analisado nas Células de Análise presentes no quinto capítulo.

Num segundo momento, no ano de 2010, por meio da bolsa CAPES-PDEE realizei um estágio doutoral na França. No período de um ano, me foi possibilitada a realização de novas pesquisas de campo. A partir de então, eu me coloquei como pesquisadora-participante do processo prático de minha pesquisa por meio da realização de uma formação em “Educação Somática pelo movimento através do Body Mind Centering™”. Neste segundo momento, aprofundi os meus conhecimentos na abordagem somática Body Mind Centering™ por meio da realização de módulos de aulas e workshops.

Cabe aqui ressaltar que a minha formação prática nos BF se deu anteriormente ao BMC, este último foi desenvolvido principalmente neste estágio doutoral no exterior paralelamente às atividades acadêmicas. Ao me colocar como sujeito-objeto desta pesquisa, iniciei a exploração corpórea de uma das abordagens somáticas em questão, buscando a experimentação do corpo sem órgãos. Aqui juntamente às aulas confeccionei um diário de bordo através do qual eu relato as minhas experiências. Estes relatos além de desenhos constantes no diário de bordo também foram analisados nas Células de Análise presentes

no quinto capítulo.

Num terceiro momento, ainda durante o estágio doutoral na França, foram realizadas conversas-entrevistas com artistas e profissionais formados, ou em processo de formação, na abordagem somática Body Mind Centering™. A partir destas entrevistas procurou-se reconhecer em suas falas, as experiências singulares de cada um e uma possível aproximação entre a prática somática em questão e as experiências do corpo sem órgãos. Estas conversas-entrevistas também fazem parte da coleta de dados analisadas no quinto capítulo desta tese.

A partir das experiências de campo analisadas e apresentadas por meio das Células de Análise foi possível realizar um entrecruzamento entre as propostas artaudianas acerca do corpo, as proposições sobre o corpo sem órgãos e as abordagens somáticas dos BF e do BMC. Tal entrecruzamento foi evidenciado no sexto capítulo onde as Células de Análise desembocaram num Fluxograma de idéias e práticas.

## **6) ESTRUTURA DA TESE**

Esta tese compõe-se de sete capítulos, incluídos aí a introdução e os aspectos conclusivos, através dos quais os aportes teóricos a respeito do corpo, a proposição metodológica das abordagens somáticas e as experiências de campo são apresentados, discutidos e aprofundados. Cada capítulo será apresentado por uma imagem relacionada a um sistema corpóreo, ou a um padrão de desenvolvimento do movimento, ou um tema afim. Tais imagens foram realizadas durante o campo prático desta tese, seja por mim na formação profissional em BMC, seja pelos alunos no Laboratório Experimental do CsO. Duas destas imagens foram realizadas por mim na disciplina Processos de Encenação conforme anteriormente citado.

Na presente introdução desta tese apresento o meu percurso pessoal e somático enquanto pesquisadora, além da fundamentação teórica, metodologia e estrutura da tese. Assim, associei a introdução desta tese ao Sistema Esquelético. A partir do BMC o Sistema Esquelético é o sistema responsável pela clareza e objetividade auxiliando, portanto, na estruturação do corpo. Na medida em que a introdução tem por objetivo clarear, nortear e

tornar objetivo ao leitor o percurso desta pesquisa, compreendo a adequação da aproximação entre o Sistema Esquelético e a introdução desta tese.

Como já foi citado no sub-ítem Metodologia, o segundo capítulo desta tese apresenta as reflexões teóricas a respeito do corpo em diversos campos do conhecimento a partir das Células de Referência: a Célula Filosófica, a Célula Cultural, a Célula Subjetiva e a Célula Artística. Por meio destas, o corpo é analisado em seu caráter múltiplo, móvel e integrado, tornando-se relevantes as discussões a respeito do corpo nos campos filosófico, cultural, psicanalítico e artístico. Neste capítulo, reflexões de pensadores e artistas como René Descartes, Baruch Spinoza, Marcel Mauss, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Suely Rolnik, Lygia Clark, Antonin Artaud, Rudolf Von Laban e Mary Wigman são apresentadas.

O segundo capítulo é associado ao Sistema Nervoso a partir das considerações somáticas de Bonnie Bainbridge Cohen. Segundo Cohen, o Sistema Nervoso constitui o sistema de registro e armazenamento da experiência levando a uma codificação e interpretação de informações. Tendo em vista o conteúdo reflexivo deste capítulo através do qual apresentei as balizas conceituais desta tese, associei o seu conteúdo às características concernentes ao Sistema Nervoso.

O terceiro capítulo traz o aprofundamento teórico acerca do corpo sem órgãos. Este aprofundamento é apresentado a partir das considerações filosóficas de Gilles Deleuze e Félix Guattari, sendo também auxiliado pelos estudos da pesquisadora deleuziana Anne Sauvagnargues. Já neste capítulo fiz uma aproximação entre a teoria acerca do corpo sem órgãos e os estudos constantes em dança a respeito das noções de “esquema corporal”, “imagem corporal” e “pré-movimento” apresentadas por Hubert Godard.

Assim, o terceiro capítulo é associado ao Sistema dos Órgãos, pois, tal qual Deleuze e Guattari nos esclarecem, o corpo sem órgãos não é um inimigo dos órgãos, mas antes uma possibilidade de vivenciá-los em sua dimensão inorgânica e intensiva. Creio que é justamente deste modo que o Body Mind Centering™ propõe a experimentação dos órgãos, em suas diferenciadas qualidades, potências, gradientes de intensidade e densidade, fluxos, vibração. Ao apresentar o corpo sem órgãos em sua vitalidade intensiva, vale associá-lo aqui ao Sistema dos Órgãos também compreendidos em sua dinâmica extensivo-intensiva.

O quarto capítulo traz à cena o aporte prático e metodológico das duas abordagens somáticas escolhidas nesta pesquisa: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind



Centering™. As propostas metodológicas e conceituais presentes em suas práticas somáticas são esmiuçadas e detalhadas através dos princípios que compõem as respectivas abordagens e dos exercícios. Desse modo, foram apresentados os Princípios de Movimento de Bartenieff e os seis exercícios básicos intitulados Fundamentos Corporais de Bartenieff, assim como também o estudo cognitivo e experimental do Body Mind Centering™ por meio dos Sistemas Corporais e dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento.

Este capítulo é associado aos Padrões de Desenvolvimento do Movimento. Tal associação se deve ao fato de ambas as abordagens somáticas estabelecerem em suas propostas experimentais um estudo e uma exploração corpórea dos padrões de organização corporal. Irmgard Bartenieff foi pioneira no estudo e aplicação prático-teórico dos padrões, sendo auxiliada por Bonnie Bainbridge Cohen, sua discípula. Cohen mais tarde irá complexificar este estudo em sua abordagem somática. Percebe-se também que é no âmbito da exploração destes padrões corporais que se realiza a tarefa do *re patterning* (repadronização). A partir da repadronização abre-se a oportunidade de re-criação do corpo em novas organizações flexíveis e conectadas. A operação de repadronização é também compreendida no âmbito desta pesquisa como uma dinâmica de des-territorialização e re-territorialização corpórea fundamental ao acesso à dimensão intensiva do corpo sem órgãos.

O quinto capítulo estabelece uma análise acerca da realização prática desta tese por meio da pesquisa de campo desenvolvida através do estágio docente e do estágio doutoral na França. Neste capítulo, o Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos, realizado durante o estágio docente com os alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA é apresentado a partir da coleta de dados. Como também já foi citado no sub-ítem Metodologia, foram apresentados aqui as reflexões acerca dos relatos dos alunos em seus diários do corpo sem órgãos, assim como também, das filmagens, observações e conversas em sala de aula a respeito dos processos subjetivo-corpóreos individuais e coletivos. A ementa, o cronograma, o conteúdo programático, e os planos de aula das referidas aulas ministradas se encontram no anexo desta tese e são discutidos e analisados nas Células de Análise.

Além deste laboratório, foi analisado também neste quinto capítulo o diário de bordo gerado a partir das aulas práticas por mim experimentadas no quadro da formação em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™” durante o

estágio doutoral no exterior. Através deste diário são apresentados os relatos de minha experiência, assim como também os desenhos que expressam minhas explorações intensivo-corpóreas enquanto pesquisadora-participante. Juntamente aos meus relatos são analisados ainda os relatos de artistas envolvidos com a abordagem somática BMC. O acesso a estes relatos foi realizado por meio de entrevistas gravadas. O roteiro das entrevistas se encontra no anexo desta tese.

O quinto capítulo é associado ao Sistema dos Líquidos ou Sistema Fluido. A partir da compreensão somática de Cohen, os líquidos ou fluidos do corpo são os responsáveis pela vivência das experiências em profundidade ao nível das sensações. Assim, antes de reconhecer e registrar experiências (sistema nervoso), há ainda uma dimensão “primitiva” da própria experimentação que consiste em vivenciar as sensações antes mesmo de nomeá-las ou interpretá-las.

Vale ressaltar que, o Sistema Fluido, geralmente ignorado em outras técnicas de dança, é extremamente importante na abordagem somática do BMC. Somos compostos por 80% de água, sem ela não há vida e muito menos transmissão nervosa. Os seis principais componentes do Sistema Fluido são o líquido celular, o líquido intercelular (ou intersticial), o sangue, a linfa, o líquido cefalorraquidiano e o líquido sinovial. Associei aqui o Sistema Fluido ao capítulo que expõe a experiência corpórea direta, e muita das vezes primeira, vivida pelos alunos do Laboratório, pelos artistas profissionais e por mim mesma como pesquisadora-participante. A partir da compreensão de que, é a partir dos líquidos que se experimenta novas sensações, tive a oportunidade então de relatar por meio do discurso ou de desenhos as experiências sensíveis e intensivas, muitas das vezes inauditas.

No sexto capítulo, a partir da análise dos dados desta pesquisa, apresentada e discutida nas Células de Análise presentes no quinto capítulo, foi possível fazer um paralelo entre as abordagens somáticas e as teorias a respeito do corpo sem órgãos. Assim, as experiências constantes nas Células de Análise juntamente à leitura e à escrita possibilitaram um entrecruzamento das propostas de Irmgard Bartenieff e Bonnie Bainbridge Cohen com as proposições a respeito do corpo sem órgãos presentes no pensamento de Antonin Artaud e de pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, entre outros. Desse modo, neste capítulo será possível observar um Fluxograma que evidencia as

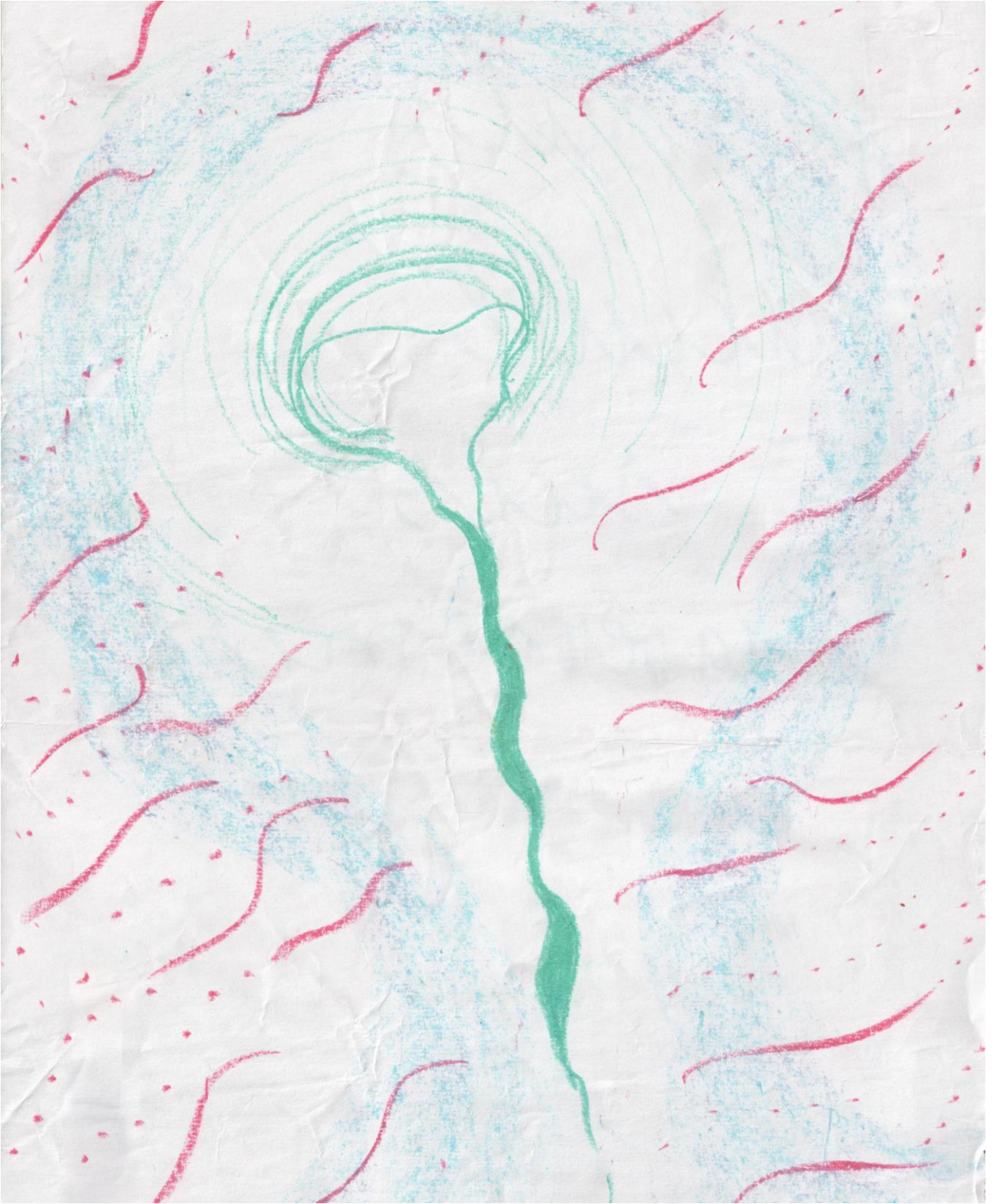
aproximações entre as proposições acerca do corpo sem órgãos e as propostas somáticas dos BF e do BMC.

O sexto capítulo foi associado à própria imagem da Fita de Moebius Fluida (já apresentada no sub-ítem Metodologia) na medida em que, é neste capítulo que efetivamente são inter-relacionados os BF, o BMC e o CsO. A partir destas inter-relações e associações foram apresentados também neste capítulo os Princípios-Procedimentos para o CsO. Estes constituem uma proposição de experimentação do CsO a partir dos BF e do BMC confirmando a hipótese geral desta tese.

Por fim, foram apresentados no sétimo capítulo os aspectos conclusivos desta tese. Estes apresentaram de modo conciso um retrospecto do que foi anteriormente realizado. Buscou-se também reconhecer a confirmação das hipóteses de trabalho desta tese.

A proposta conclusiva desta tese diz respeito ao feto em formação no contexto das artes cênicas. Por este motivo, a conclusão desta tese é associada à Embriologia ou o Ovo Pleno. Além disso, a Embriologia também evoca a idéia de que o fechamento desta tese é apenas uma etapa no processo constante de nascimento-morte-renascimento. A partir da compreensão de Irmgard Bartenieff para quem “a mudança é fundamental e está aí para ficar”, compreende-se o fechamento desta tese como uma etapa de passagem, um limiar, uma morte e também um nascimento para o novo, ainda por vir.

O segundo capítulo terá por abertura uma imagem realizada durante a Formação Profissional em BMC. Trata-se de uma imagem realizada por mim durante as experimentações com o Sistema Nervoso. A imagem a seguir intitula-se *Sistema Nervoso Central Flotante*. No original 30 x 42. Giz de cera sobre papel.



## CAPÍTULO II

### AS ONTOLOGIAS PERFORMÁTICAS DO CORPO

Minha pequena cabeça tão limitada estala ao pensar em alguma coisa que não começa e não termina (...). C. Lispector<sup>6</sup>

#### 2) A PLASTICIDADE MUTANTE DO CORPO

Tendo em vista a sua complexidade, muitas são as concepções, abordagens, teorias, estudos acerca do corpo. Cada área de conhecimento, cultura, ou contexto específico criará modos discursivos de abordá-lo. Num esforço de definição e compreensão da matéria corpórea, campos como a filosofia, a epistemologia, as teorias da cognição, as artes, as ciências - sejam elas humanas, sociais ou naturais -, além de outros, criarão modos específicos de metaforizá-lo calcados em seus discursos específicos. No entanto, não se pode perder de vista que “cada definição permanece um ponto de vista parcial, determinado por um domínio epistemológico ou cultural particular.” (GIL, 1997, p.13) Assim como só é possível discorrer sobre diferenciadas noções de tempo (ou temporalidades), e diferenciadas noções de espaço (por exemplo, as concepções de tempo-espaço segundo o pensamento chinês, completamente diversas das concepções do pensamento ocidental), também ao debruçar sobre o corpo, é sempre a partir de uma ótica parcial que é possível afirmar diversas noções de corpo (ou corporeidades).

Nesta trilha, Christine Greiner afirma que para estudar o tema corpo se faz necessário conhecer algumas teorias sobre o assunto, já que, “o modo como o corpo é descrito e analisado não está separado do que ele apresenta como possibilidade de ser quando está em ação no mundo” (GREINER, 2005, p. 16). É necessário então apontar que para além de suas significações e representações específicas, expressões como corpo-máquina, corpo-organismo, corpo-mídia, assim como a própria expressão corpo sem

---

<sup>6</sup> Água Viva, Círculo do Livro, 1976.

órgãos, entre outras, denunciam modos de enunciação que, por sua vez, constituem possibilidades de experimentação e agenciamentos do corpo no mundo. Estas, carregadas de implicações políticas, sociais e culturais. Desse modo, recorrendo à compreensão de que qualquer ontologia do corpo já é em si performática, posto que produtora de ação e sentido, mais uma vez é possível afirmar “que se a metáfora muda, muda o entendimento ontológico do corpo e sua possibilidade de experimentação” (GREINER, 2005, p.122).

A profusão de definições, expressões, abordagens e metáforas corpóreas denota a natureza plástica e modulável do corpo, tendo como base a compreensão de que as especificidades corpóreas sempre se constituem no seio de um contexto particular. O que está em jogo nesta construção são os embates e trocas travadas entre as singularidades da matéria corpo e o seu entorno. Este último, caracterizado tanto pela cultura como pela natureza e o seu meio. Essa diversidade de estudos e noções a respeito do corpo demonstra então, uma característica crucial ao seu entendimento - a de que o corpo não deve ser entendido como um produto acabado, mas sim como algo que está sempre em processo de constituição. Assim, é justamente a particularidade mutacional do corpo que vai interessar a este segundo capítulo.

O caráter dinâmico deste corpo em processo implica em uma dificuldade à sua nomeação, já que ao nomeá-lo produz-se necessariamente um recorte classificatório em seu movimento *continuum*. Contudo, apesar desta dificuldade, ou ainda, inclusive por causa dela, nota-se ao longo da história tanto do Ocidente quanto do Oriente, muitos modos distintos de nomeação da matéria corpórea. É possível perceber que alguns tipos de classificação ou nomeação levam em conta seu caráter heterogêneo, instável e aleatório percebendo-o em suas inter-relações com o ambiente. Em outros é possível observar a necessidade de estabilização do corpo entendido enquanto objeto homogêneo, representando a solidez, a coerência e a coesão dos elementos que o compõem, e que desse modo, resistem a tudo aquilo que poderia os desfazer (GREINER, 2005, p.17). A partir de então algumas dessas nomeações, como também algumas de suas implicações ontológicas serão citadas.

Segundo Muniz Sodré, o substantivo corpo provém da descrição latina *corpus* que, originária do sânscrito *krpa*, denotaria forma, beleza, além de ordenamento e disposição de partes. Estes dois últimos sentidos indicariam a origem da palavra grega *prapis*

significando diafragma, além de coração, espírito, inteligência e ventre. Já no grego clássico diz-se *sôma*, originária do radical indo-europeu *thm* ou *tphm*. Seu significado designa “encher” ou “inchar”, o qual, análogo à idéia de um receptáculo de forças inflável pressupõe qualidades como peso, elasticidade e consistência. Greiner evoca ainda uma proposta separatista da nomeação grega para corpo, a qual designaria *sôma* para o corpo morto e *demas* para o corpo vivo. A partir desta descrição a autora afirma uma possível origem para a divisão entre o material e o mental, o corpo morto e o vivo que tão penosamente se operou ao longo de séculos e culturas. É possível de fato constatar que o signo lingüístico “corpo”, enunciador da concepção ontológica do corpo no Ocidente, possui por herança a tradição cultural greco-latina. E é justamente na civilização cristã ocidental, na qual o corpo compõe-se como um objeto ou uma extensão, funcionando de modo dissociado do sujeito, que a separação secular corpo-mente se opera. Dentro desta noção a experiência singular do sujeito estaria ligada ao psíquico ou alma e, portanto separada do corpo.

Curiosamente ao voltar para o Oriente ou para outras culturas não-ocidentais é possível notar a existência de uma experiência corpórea há muito perdida no Ocidente - um corpo potente porque atravessado pelo ambiente e os demais seres. Uma materialidade sensível e instável que compõe uma intelectualidade-corpórea permeada pela lógica sinestésica dos pequenos gestos e micro percepções. Para essas culturas a compreensão parcial e dinâmica do corpo se faz visível pela própria inexistência de um termo exato que denotaria a realidade do corpo como substância autônoma. Na China, ao invés de um substantivo que designaria o corpo enquanto objeto, existem adjetivos denotando estados ou situações como: corpo em pé, corpo sentado, andando, gritando, rasgando, corpo risonho, corpo que chora, etc. Este corpo compreendido pelos seus estados mutantes caracterizados pelas posturas, gestos, movimentos e dinamismos diferencia-se do caráter objetual ou instrumental do corpo ocidental.

Já a língua árabe possui três palavras para denominar “corpo”, são elas: *jassad* ou corpo inerte; *jism*, corpo vivo em movimento; *dhat* enquanto “si corporal” ou “componente fenomenológico da experiência singular do sujeito no mundo, irredutível à instância psíquica e a representação lingüística” (SODRÉ, 1998, p.21). Aqui também a noção de “si corporal” apontada por Sodré evidencia mais uma vez o caráter não objetual do corpo. A

incapacidade de compreensão e experimentação de um “si mesmo corporal” leva a concepção ocidental a associar o “si mesmo” à instância psíquica. A constituição de um “si mesmo psíquico” possibilita a sobrevalorização de uma autoconsciência distanciada do corpo, e faz desse mesmo corpo um autômato auto-movente que age, mobiliza-se e possui existência independente da autoconsciência psíquica de um ‘eu’. A expressão da singularidade humana reduzida à instância psíquica ou à alma relega o corpo a dimensão da carne enquanto mero receptáculo, o que possibilita também associá-lo aos modelos máquina do relógio, do carro e do navio.

No entanto, o “si mesmo corporal” designado pela palavra árabe *dhat* diz respeito a uma experiência singular do sujeito que ainda assim, não está associada à idéia de instância psíquica, sendo esta instância, portanto, uma invenção ocidental. A construção de um “eu psíquico” enquanto instância separada de um indivíduo recortado do mundo nasce juntamente à concepção mutilada do corpo na tradição ocidental. Contrariamente, o “si mesmo corporal” diz respeito a uma dimensão corporal carregada de intencionalidade que possui um modo próprio de conhecer enquanto modo direto e intuitivo sobre o mundo. É assim que, segundo o pensamento corânico de Ibn al-Arabi<sup>7</sup> (1165-1240), *dhat* significa corpo e espírito juntos, ou ainda “a totalidade do cosmos é vista como corpo e espírito em diálogo permanente, na dinâmica de configuração da existência” (SODRÉ, 1998, p.24).

O importante filósofo japonês citado por Greiner, Tetsurô Watsuji (1889-1960), ao estudar o corpo investigará ao mesmo tempo uma singular noção de ser humano. Em sua filosofia intitulada “filosofia da pessoa”, Watsuji observará que a palavra japonesa para designar pessoa (*ningen*) é composta por dois caracteres, um significando “pessoa ou homem” e outro significando “entre”. Num sentido físico o “entre” (*aidagara*) diz respeito à distância espacial que separa e ao mesmo tempo entrecruza os diversos corpos. É então neste “entre” que as pessoas existem e se localizam, sendo a distância nada mais que uma “extensão do espaço corporificado (*shutaiteki*)” (GREINER, 2005, p.23). Desse modo, longe de estar separado de seu entorno ou ambiente, o homem se encontra imerso numa

---

<sup>7</sup> Filósofo mais profundo do Islã pertencente a uma antiqüíssima confraria mística e intelectual chamada Sufismo. Expressou uma visão do universo como fluxo interminável de existência cujo símbolo primário era o da Luz. O Sufismo produziu um vasto conhecimento calcado numa síntese original que combina elementos místicos, filosóficos, científicos, artísticos, tecnológicos e artesanais. Para maiores informações ver: CAMARGO, Giselle. *Sama – Etnografia de uma dança Sufi*. Florianópolis: Ed. Mosaico, 2002.



rede de relações e atravessamentos necessariamente corporais. Ao associar o ser humano ao “entre”, associa-o também à extensão do espaço, constituindo ambos - homem e espaço vivido - corpo. Desse modo, como nos termos do mestre sufi medieval Ibn al-Arabi, corpo e cosmo, micro e macro, fazem parte de um todo integrado.

Ao evocar culturas simbólicas em que o corpo e o território articulam-se dentro de uma receptividade sensorial, Sodré exemplifica trazendo à cena a tradição *nagôketu* e seus mitos cosmológicos, nos quais se evidencia mais uma noção singular de corpo. Dentro desta tradição que vê o corpo enquanto “corporalidade integrada ao simbolismo coletivo” (SODRÉ, 1998, p.26), a apreensão do corpo se dá por meios grupais e rituais. Assim como na concepção chinesa de corpo, tal corporalidade se constitui pelos gestos, posturas, direções do olhar, micro-movimentos. O caráter de corpo-em-relação por meio da inter-relação entre corpo, território e seus elementos constitutivos - água, terra, vegetais, minerais e demais seres - se faz visível a partir do próprio mito *nagô* que explica a origem e a concepção de corpo dentro desta tradição. Assim, segundo as palavras de Sodré,

O corpo, diz um mito cosmológico nagô, origina-se da lama enquanto protomatéria. Foi construído por um princípio criador (*Olorun*), que lhe instilou o sopro de vida (*emi*), concretizado na respiração. Materialmente compõe-se de duas partes inseparáveis: *ori* (cabeça) e *aperê* (suporte). Ser equivale a ter corpo. O ser humano é indivíduo-corpo com elementos singulares e intransferíveis na cabeça, vinculados ao seu destino pessoal; no suporte, guardam-se as forças mobilizadoras e asseguradoras da existência individual. Esta última diferencia-se e desenvolve-se graças ao Exu individual (*Bara aiê*) que se associa tanto aos aspectos fisiológicos como psicológicos do corpo. *Exu* é propriamente o “dono do corpo” – significado básico de *Leba* ou *Elegbara* (SODRÉ, 1998, p. 25).

Ao designar a origem do corpo a partir do elemento lama, essa tradição cultural toma como pressuposto não somente uma relação integrativa entre corpo e território, mas também, uma relação integrativa do próprio corpo e as matérias que o compõem. Do mesmo modo que o território, o corpo é composto por minerais, líquidos, vegetais e proteínas. Ou seja, o corpo enquanto microcosmo produz a “intersecção entre a existência individual e o cosmo” (SODRÉ, 1998, p. 27). Esse microcosmo caracterizado por uma relação sinestésica com o ambiente é um complexo corpo-espírito. Neste complexo Sodré identifica uma espécie de “micro-pensamento corporal” capaz de apreender intuitivamente “por uma lógica do fragmento, do pequeno traço, do gesto miúdo, do mínimo sentido”

(SODRÉ, 1998, p. 28).

É então que Sodré contrapõe ao modelo clássico do corpo ocidental uma outra compreensão de corpo enquanto corporalidade espiritual, intuitiva e pensante.

Estes exemplos de descrições do corpo ajudam a pensar mais uma vez o signo lingüístico “corpo” enquanto proveniente de uma tradição teológico-metafísica que se fez suporte para designar um modo específico de relacionamento conosco mesmos, com os outros e com o mundo. Modo este que diz respeito a tipologias de formações de poder investindo e invadindo corpos como já denunciou tão bem Michel Foucault em sua *Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 1981).

Michel Bernard (2001) vai considerar a categoria “corpo” como pertencente a um modelo substancialista e instrumental que denota a experiência de um sujeito homogêneo como estrutura orgânica permanente e significante. A esta categoria, ele propõe uma subversão estética do entendimento do corpo enquanto algo pronto e acabado, contrapondo então a categoria “corporeidade”. Ao trazer a cena o termo corporeidade, Bernard apresenta uma compreensão do corpo em processo, “uma rede material e energética móvel, instável, de forças pulsionais e de interferências de intensidades díspares e cruzadas” (BERNARD, 2001, p. 20).

O modelo tradicional de corpo, tal qual é conhecido no Ocidente, longe de ser um dado natural, fruto de uma experiência universal, se encontra atrelado a um modelo de existência carregado de uma visão ordenadora do mundo que segundo Bernard, é típica do “projeto tecno-científico de um capitalismo triunfante” (BERNARD, 2001, p. 20). Esse mesmo modelo atravessa, agencia e constrói a experiência cotidiana, investindo e produzindo corpos segundo uma normatização imaginária e discursiva. Ao reconhecer toda a complexidade lingüística, ontológica e performativa que envolve a terminologia “corpo” dentro do contexto cultural ocidental, Bernard, aproximando-se da corporeidade, irá afirmar que: “a negação teórica do conceito tradicional de ‘corpo’ é, sobretudo, uma reação e uma proteção imunológica contra a visão filosófica que este conceito veicula; enfim, um verdadeiro ‘anticorpo’ no duplo sentido da palavra” (BERNARD, 2001, p.24).

## **2.1) AS CÉLULAS DE REFERÊNCIA**

Como já foi estabelecido anteriormente na introdução desta pesquisa, serão apresentadas neste segundo capítulo as células teóricas referenciais, buscando desse modo, abrir uma panorâmica acerca das reflexões filosóficas, antropológicas, psicanalíticas e artísticas a respeito do corpo. Tal discussão e reflexão serão embasadas pelo trabalho de autores que se caracterizam por um aporte teórico calcado na heterogeneidade e plasticidade do pensamento e do corpo, compreendendo ambos enquanto elementos interdependentes e conectados.

### **A CÉLULA FILOSÓFICA**

Ao reconhecer os pressupostos filosóficos que acompanham os estudos sobre o corpo, se faz necessário aproximar alguns personagens que o pensaram dentro do contexto filosófico. Tais autores engendraram, a partir de seus conceitos e teorias, conseqüências à construção do mesmo na atualidade.

Segundo os estudos feministas de Elizabeth Grosz (1994), o conceito de “corpo” na filosofia tem se constituído por uma aura de obscuridade. A autora identifica aquilo que ela chama de “somatofobia” no campo da filosofia desde os seus tempos remotos na Grécia antiga. Contudo, deve-se atentar para o fato de que, ao afirmar os aspectos obscuros de uma conceitualização do corpo, assim como os aspectos somatofóbicos na filosofia, Grosz está necessariamente produzindo um recorte ao aproximar-se de um momento da produção filosófica ocidental, o momento cartesiano.

Sendo a filosofia um campo vasto de conhecimento, se faz impossível empreender aqui uma historicização minuciosa acerca da discussão do corpo ao longo dos tempos. No entanto, é preciso afirmar (como já foi possível entrever na introdução deste capítulo) que para além da produção de saberes e conhecimentos do Ocidente existe toda uma gama de estudos filosóficos orientais. Nestes, a compreensão do corpo possui um estatuto existencial diferenciado e singular. Vale lembrar também que a filosofia no Oriente não se constitui por uma disciplina autônoma e separada das outras formas de conhecimento. Segundo uma

visão integrada da realidade, estas culturas produziram saberes complexos em que elementos artísticos, científicos, filosóficos e espirituais se compunham como um complexo inter-relacionado.

Aqui, optou-se, tal qual Grosz, por um recorte ocidental dos estudos filosóficos na medida em se reconhece como importante buscar as origens da concepção dualista do corpo, a qual produz uma visão reducionista da própria existência. Visão esta, atualmente estendida em âmbito não somente ocidental, mas global, tendo em vista o advento da globalização. Contudo, não se pretende aqui fazer uma panorâmica sobre as conseqüências implícitas a este fenômeno social mundial. Trata-se, antes, de perceber e reconhecer o alcance de tal concepção corporal. Atrelada a uma ideologia e filosofia não universal, mas hegemônica, esta concepção possui suas raízes no projeto de um capitalismo mundial integrado. Este também designado pela sigla CMI, utilizada por Félix Guattari (2001) em suas reflexões em torno da produção de subjetividade e desejo.

Assim, diante de um projeto neoliberal triunfante, seria impossível não tocar nas matrizes ideológicas do pensamento que construíram a base para sua realização. Aqui, a docilização do corpo opera uma instrumentalização do mesmo com fins de codificá-lo, controlá-lo e manipulá-lo, resultando numa intensificação de sua função pragmática. Suely Rolnik (2002) afirma a intensificação dessa função pragmática na relação da subjetividade com o mundo já que ambos - corpo e subjetividade - constituem uma complexidade entrelaçada. Impossível então pensar corpo sem subjetividade, assim como, subjetividade sem corpo.

Haja vista a complexidade apontada por Rolnik, além de buscar a matriz de tal empreendimento dualista do corpo, procurar-se-á também perceber, através da concepção monista spinozista, as primeiras tentativas filosóficas de solucionar ou transpor os dilemas e embaraços advindos de tal construção. A escolha de Spinoza não é aleatória, já que sua filosofia se encontra numa linha de continuidade com os pensamentos filosóficos contemporâneos. Estes, também intitulados como Filosofia da Diferença, na qual se encontra circunscrita a filosofia de Deleuze e Guattari que serão discutidas mais adiante.

Grosz identificará que tanto as teorias feministas quanto as filosóficas partilham de uma comum visão do ser humano “como um ser construído por duas características dicotômicas opostas: mente e corpo, pensamento e extensão, razão e paixão, psicologia e

biologia” (GROSZ, 1994, p.3). A autora irá afirmar que essa divisão não é simplesmente neutra com fins de descrever campos diferenciados, mas antes, constitui uma divisão necessariamente hierárquica a partir da qual se estabelecem os graus e níveis referentes a dois termos estanques e polarizados. Desse modo, dentro desta hierarquia um termo necessariamente se constituiria enquanto termo privilegiado e o outro, o termo secundário ou subordinado, equivaleria à contraparte negativa. O corpo consiste então, naquilo que é distinto do termo privilegiado, no caso, a mente. Assim, “ele é implicitamente definido como anárquico, disruptivo, necessitado de direção e julgamento, meramente incidental” (GROSZ, 1994, p.3). Características estas, que a mente necessita expulsar no intuito de conservar-se em seu estatuto de privilégio. Dentro desta polarização hierarquizada, a oposição corpo-mente tem sido correlacionada com outros pares de oposição. Estes pares auxiliam na compreensão do lugar e da função que cada termo ocupa no imaginário coletivo. A autora cita alguns desses pares opostos ou binários como, paixão e razão, sensibilidade e inteligência, fora e dentro, outro e si mesmo, superfície e profundidade, aparência e realidade, mecanismo e vitalismo, imanente e transcendente, espacialidade e temporalidade, fisiologia e psicologia, matéria e forma, entre outros.

Estas oposições binárias definem o corpo enquanto elemento conectado com a natureza e a animalidade possuindo qualidades naturalistas e organicistas. Ou ainda, o corpo como um elemento não histórico, passivo, inerte que interfere nas operações da mente, um dado bruto que necessita de controle e transcendência. Esse corpo, tido como fonte de perigosa interferência para as operações da mente, remonta as afirmações de Platão no *Cratílus*, segundo as quais “a palavra corpo (soma) foi introduzida por sacerdotes que acreditavam que o homem era um ser espiritual ou não-corporal, amarrado no corpo como num calabouço (sêma)” (GROSZ, 1994, p.5). A Doutrina das Formas de Platão já operava a separação entre mente e corpo antes mesmo de Descartes, ao pensar a matéria como uma versão imperfeita da Idéia e o corpo como um traidor, ou ainda uma prisão, da alma, razão ou mente. Torna-se evidente que para Platão, a razão deveria dirigir o corpo, este considerado da ordem do irracional. Vale lembrar que dentro da tradição Cristã a separação mente-corpo é associada ao par binário imortalidade-mortalidade constituindo a alma um elemento divino e o corpo o elemento carnal e pecaminoso.

René Descartes (1596-1650) dá continuidade à tradição filosófica dualista

reforçando os pressupostos do idealismo dogmático de Platão. No entanto, Grosz irá afirmar que a contribuição inovadora que Descartes opera em relação ao dualismo não é exatamente a separação entre a mente e o corpo, esta já vinha sendo construída desde Platão. Segundo ela, Descartes opera a separação entre alma e natureza que irá preparar as bases fundantes do conhecimento lógico-científico. Com o advento da máxima cartesiana “penso, logo existo”, que aparece pela primeira vez na quarta parte do *Discurso do Método* (DESCARTES, 2008, p.71), Descartes produz a distinção entre dois tipos de substâncias: a substância pensante (*res cogitans*, mente) e a substância extensa não pensante (*res extensa*, corpo). A partir de então, com o cartesianismo abriu-se o caminho para o aparecimento da metáfora corpo-máquina. O corpo passa a ser visto como uma máquina ou um dispositivo mecânico que funciona como um autômato de acordo com leis causais da natureza. Esta operação exclui a mente e a consciência da natureza e do mundo. A sobrevalorização de uma autoconsciência recortada numa posição hierarquicamente superior (responsável por dominar e controlar o elemento irracional corpo) possibilita o desenvolvimento de um discurso científico. A partir de então, é dada ao sujeito a condição objetiva e impessoal de refletir sobre o mundo, os corpos, os objetos e demais seres. Dentro desta concepção de corpo e de vida, “a realidade pode ser alcançada pelo sujeito somente indiretamente, por inferência, dedução ou projeção” (GROSZ, 1994, p.6). Esta realidade consiste não somente enquanto natureza e mundo circundante, como também enquanto a própria realidade do corpo.

O advento do dualismo, além de produzir a primazia da mente e a depreciação do corpo através da hierarquia entre polaridades opostas, traduz uma separação na qual os dois termos em questão tornam-se mutuamente distintos, exclusivos e incompatíveis. Esse fosso abissal é bem ilustrado nas próprias palavras de Descartes:

Por isso eu soube que era uma substância cuja essência integral é pensar, que não havia necessidade de um lugar para existência dessa substância e que ela não depende de algo material; então, esse “eu”, quer dizer, a alma por meio da qual sou o que sou, distingue-se completamente do corpo e é ainda mais fácil de conhecer do que esse último; e, ainda que não houvesse corpo, a alma não deixaria de ser o que é (DESCARTES apud DAMÁSIO, 1996, p. 280).

É assim que, a retirada da consciência do mundo, da natureza, do corpo, e do convívio com a própria comunidade sócio-cultural produziu a elevação da mesma acima da corporeidade. Esta separação produziu conseqüentes reverberações em outras instâncias da vida, como pode-se observar na

Separação histórica das ciências naturais das ciências sociais e humanas, a separação da fisiologia da psicologia, a análise quantitativa da análise qualitativa e o privilégio da matemática e da física como um modelo ideal de metas e aspirações do conhecimento de todos os tipos (GROSZ, 1994, p. 7).

As conseqüentes separações caracterizadas por um abismo intransponível entre corpo e mente, tornam-se evidentes através das tentativas teóricas reducionistas de explicar um dos pólos opostos em termos do outro. É então que o racionalismo e o idealismo tentam explicar o corpo e a matéria em termos da mente ou razão, já o materialismo ou empirismo tentam explicar a mente em termos de operações corporais meramente orgânicas e biológicas. Segundo Grosz, ambas as tendências consistem em modos reducionistas e continuam perpetuando a oposição binária corpo-mente sem, no entanto, solucionar o enigma que se criou entre essas duas instâncias. Desse modo, para a autora, tentativas de equiparar a mente com o cérebro ou com o sistema nervoso central, assim como, correlacionar idéias e processos mentais com funções neurológicas fazem parte de um mesmo reducionismo fracassado. Ao operar a redução de um termo em relação ao outro, necessariamente suas inter-relações continuam inexplicadas, assim como também continuam a se perpetuar suas posições hierárquicas entre um termo privilegiado e outro subalterno.

Assim sendo, tal somatofobia e obscuridade identificada por Gross podem ser confirmadas nas palavras de Oswaldo Giacoia Jr. ao sublinhar que "a tradição filosófica quase que inteiramente - com raras e honrosas exceções, como a de Spinoza - se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo" (GIACOIA, 2002, p.199).

Com o pensamento de Spinoza (1632-1677) inaugura-se a busca pela redescoberta do corpo no campo filosófico. A originalidade do pensamento spinozista pode ser associada a inúmeros outros movimentos de busca e redescoberta em insólitos personagens da história. Assim, em diversos campos como a antropologia, a sociologia, a psicanálise e as

artes, é possível citar pensadores na busca pela retomada do corpo: Marcel Mauss, Antonin Artaud, Lygia Clark, D. W. Winnicott, Isadora Duncan, etc. Spinoza busca o corpo numa exaltação vislumbrada e exigida pela vida em toda a sua potência. Ao afirmar seu pensamento monista ele necessariamente contraria, questiona e rejeita o dualismo cartesiano, colocando-se como base para um pensamento filosófico da diferença e para a abertura do terreno às posteriores concepções contemporâneas da subjetividade.

Deleuze a respeito de Spinoza afirma:

Spinoza propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe-lhe instituir o corpo como modelo: “Não sabemos o que pode o corpo...” Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões - mas nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo. Porque não o sabemos, tagarelamos. Como diria Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas ‘o que surpreende é, acima de tudo, o corpo... (DELEUZE, 2002, p.23).

Michael Hardt (1996), ao operar um aprendizado acerca do pensamento filosófico de Deleuze, reconhecerá que segundo ele, de modo geral, o pensamento filosófico do século XVII no qual se encontra inserida a filosofia de Spinoza, constitui “uma maneira inocente de começar o processo do pensamento a partir do infinito” (HARDT, 1996, p.105). É possível perceber que Spinoza inicia a sua recusa ao dualismo cartesiano instituindo o conceito de Substância. Em sua noção de Substância, pressupõe-na enquanto única, absoluta e infinita, ao contrário de Descartes que ao discorrer sobre o Ser distingue e afirma a existência de duas substâncias dissociadas e incompatíveis. No entanto, Hardt adverte que não devemos confundir a inocência de um pensamento sobre o infinito identificando-o enquanto indefinido ou indeterminado. Spinoza se pergunta sobre os tipos de distinção que existem no infinito, contudo a distinção para ele não é de ordem numérica, como faz Descartes ao determinar duas substâncias, a saber, a primeira substância pensante, mente, e a segunda substância extensa, corpo. A Substância em Spinoza estaria associada ao número um ou ao infinito, a qual segundo ele, não pode pertencer uma distinção numérica, posto que “uma distinção numérica nunca é real (Ética, IP1-P8) e, em seguida, que uma distinção real nunca é numérica (P9-P11)” (HARDT, 1996, p.106).



Assim, essa Substância una e indivisível, mas ainda assim passível de determinação, constitui-se numa infinidade absoluta de atributos. Cada atributo singular corresponde à mesma substância que os envolve a todos, ou seja, qualidades infinitas “unificadas pela potência infinita de autoprodução e de produção de todas as coisas” (CHAUÍ, 1995, p.110). Essa Substância é então, internamente diferenciada ainda que unificada. Mas a diferenciação que se coloca aqui diz respeito aos modos pelos quais a Substância una opera, ou seja, uma dinâmica causal interna que anima as distinções do Ser. Como evidencia Hardt, a ontologia em Spinoza diz respeito a uma causa de si fundada numa diferença positiva, pois não se refere a uma causalidade externa (como quando se diz que A é diferente de B que é necessariamente externo a A). Os diferentes atributos da Substância marcam a diferença em si mesma, ou seja, a diferença não concebida fora de si, mas inerente à própria Substância. A originalidade do pensamento spinozista que se debruça sobre as relações entre o ser e a diferença por um viés positivo, por sua vez, marca a concepção filosófica deleuziana da diferença. Desse modo, afirma Hardt,

A distinção do ser nasce de dentro. *Causa sui* significa que o ser tanto é infinito quanto definido: o ser é notável. A primeira tarefa da distinção real é, assim, definir o ser como singular, reconhecer a sua diferença sem referência a, ou dependência de qualquer outra coisa. A distinção realmente não numérica define a singularidade do ser, na medida em que o ser é absolutamente infinito e indivisível, ao mesmo tempo em que é distinto e determinado. (...) o singular é notável porque é diferente em si mesmo (HARDT, 1996, p.110).

A Substância sendo causa de si mesma e de todas as coisas “existe nelas e exprime-se nelas (...) sua ação se realiza diferenciadamente, cada uma de suas qualidades produzindo efeitos próprios ou exprimindo de maneira própria a ação comum do todo” (CHAUÍ, 1995, p.110). Spinoza vai enunciar que diante dos atributos substanciais infinitos é possível conhecer o atributo pensamento e o atributo extensão, sendo a alma um modo do pensamento e o corpo um modo da extensão. No entanto, Deleuze cita Spinoza ao afirmar, “toda coisa é corpo e espírito simultaneamente, coisa e idéia (Ética II, 13, esc.)” (DELEUZE, 2002, p.73). Ambos os modos da mesma substância se exprimem reciprocamente. Há desse modo, uma correspondência entre as afecções do corpo e as idéias da alma. A alma enquanto força pensante necessita estar internamente ligada ao corpo

através do qual exercerá a sua potência singular de produzir idéias. Assim, só temos idéias daquilo que ocorre com o nosso corpo, suas afecções, e, a partir de tais idéias, nos é possível conhecer tanto nosso corpo e nossa alma, como os demais corpos e almas. Essa correspondência entre os atributos, onde uma idéia é fruto da ligação da alma com as afecções do corpo, implica em um enlace sem causalidade real entre ambos, já que só é possível falar em uma causalidade Substancial uma responsável pela existência de todas as coisas.

Segundo Deleuze a originalidade da doutrina de Spinoza está neste ponto importante. Há uma identidade de ordem e de conexão entre o corpo e a alma, ambos mantendo sua autonomia de atributos singulares e diferenciados de uma mesma Substância, mantêm, contudo, uma equivalência de princípio na qual um não é superior ao outro. Nas palavras de Spinoza, “tudo que é ação no corpo é também ação na alma, tudo que é paixão na alma é também paixão no corpo (...) A ordem das ações e das paixões de nosso corpo vai, por natureza, de par com a ordem das ações e paixões do espírito” (DELEUZE, 2002, p.75). Essa tese teórica intitulada pelo nome de *paralelismo* recusa então, qualquer eminência ou superioridade de um atributo sobre o outro. Rompe-se aqui o estatuto de prevalência da alma sobre o corpo, sem, no entanto, instaurar o primado oposto do corpo sobre a alma.

É assim que formulamos a idéia da dor quando o corpo sofre, de prazer quando ele é satisfeito etc. A cada afecção do corpo corresponde, pois, uma idéia da alma. O corpo, isto é, a série de afecções do nascimento à morte, é de fato o objeto da idéia alma, conjunto de idéias e afecções. Essa correspondência, esse “paralelismo” entre a alma e o corpo exclui qualquer relação de causalidade entre eles. A alma exprime, mas não causa as afecções do corpo sob a forma de idéias. A alma e o corpo estão, ao mesmo tempo presentes e – é necessário supor – simultaneamente ausentes. Se a alma é a idéia do corpo, não há mais idéia quando não há mais corpo (LINS, 2002, p.72).

Essa equidade de ordem entre pensamento e extensão, alma e corpo, define a inversão do princípio tradicional no qual se baseava a Moral transcendente. Esta em seus anseios por dominar e controlar as paixões e toda sorte de irracionalidade evocada pelo corpo, suscita a primazia da consciência enquanto alma ou mente. Segundo a regra da relação inversa de Descartes contida no *Tratado das Paixões*, quando o corpo agia a alma

padecia, e vice versa. Contrariamente Spinoza propõe uma Ética do contentamento a partir de uma lógica de composição entre os corpos. Assim, afirma Deleuze,

Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentais. A moral é o julgamento de Deus, o sistema de Julgamento. Mas a Ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau) (DELEUZE, 2002, p.29).

Dentro da lógica de composição dos corpos, bom e mau são sempre relativos e parciais, e dizem respeito àquilo que, no dinamismo do encontro entre os corpos, potencializa os modos de existência ou despotencializa os mesmos. Pode-se aqui fazer uma alusão à famosa experiência radiofônica artaudiana - *Para acabar com o Julgamento de Deus* -, nesta experiência se faz perceptível uma revolta e uma tentativa de denúncia e subversão à coerção da lei moral presente insidiosamente nos *modus operandis* sociais da Europa da época de Artaud. Compreende-se que é contra o mandamento moral enquanto lei transcendente e dever de obediência que Artaud se insurge. É, pois, contra uma relação “mandamento-obediência” incidindo enquanto exterioridade sobre os corpos, que Artaud grita pela primeira vez o seu corpo sem órgãos. Ao evocar o corpo sem órgãos, Artaud exige o direito, tanto ao corpo quanto à vida, de uma relação “conhecido-conhecimento” que se trava na própria imanência das experiências de composição entre os corpos-almas. O corpo sem órgãos designa um reencontro com a dimensão desconhecida do corpo que é preciso não somente redescobrir como recriar. O corpo spinozista

Não é uma unidade fixa com uma estrutura interna estável ou estática. Ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável (HARDT, 1996, p.147).

É então, através das mudanças e das relações dinâmicas entre diversos corpos (entendendo corpo aqui não somente como corpo humano, mas também vegetal, animal, mineral, etc), que o corpo e a alma podem se reconhecer e se re-criar, dada a dimensão

instável e heterogênea de seus próprios caracteres. Graças a suas potências de afetar e de ser afetado por outros corpos, o corpo (como a alma) se constitui enquanto elemento não essencial, não absoluto, não mecanicista, imbuído por uma capacidade criativa de se auto-engendrar em processo em meio a embates afectivos e compositivos. Ao propor uma natureza dinâmica inerente aos corpos, Spinoza pressupõe o fluxo contínuo do dinamismo interno-externo, que se dá na interação entre os corpos. A questão ética que se coloca diz respeito à pergunta anterior de Spinoza, que explicita a ignorância diante do que pode um corpo fazer. Não se conhece todas as suas capacidades afectivas e a extensão de sua potência. Diante dessa constatação Deleuze continua a se perguntar:

O que quer dizer Spinoza quando nos convida a tomar o corpo como modelo? Trata-se de mostrar que o corpo ultrapassa o conhecimento que temos sobre ele, e que o pensamento nem por isso deixa de superar a consciência que dele se tem. É, pois, por um único e mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e para além das condições dadas da nossa consciência (DELEUZE, 2002, p.24).

Deleuze sublinha a partir do próprio pensamento espinosista a necessidade de uma investigação da estrutura do corpo enquanto composição em relação. O próprio corpo em sua singularidade revelará um modelo prático, isto é, um “estudo empírico dos corpos a fim de conhecer as suas relações, e como eles são compostos” (HARDT, 1996, p.147). Descobrir o que um corpo pode fazer implica em investigar suas estruturas internas e seus limites externos a partir de uma ética da potência de se exercer no mundo, através de um encontro consigo mesmo que se dá nos agenciamentos com outros corpos. É então que Hardt afirma que não se deve subestimar o processo de aprendizagem envolvido na teoria filosófica de Spinoza, uma aprendizagem da imanência. Deleuze irá chamar tal aprendizado spinozista de filosofia prática, ou ainda, uma filosofia da vida, que “consiste em denunciar tudo o que nos separa da vida, todos esses valores transcendentos que se orientam contra a vida, vinculados às condições e às ilusões da nossa consciência” (DELEUZE, 2002, p.32). Assim como Artaud deseja retomar as origens sagradas do teatro entrelaçando arte e vida, também em Deleuze e sua filosofia da diferença, “escreve-se sempre para dar a vida, para liberar a vida lá onde ela está aprisionada, para traçar linhas de fuga” (DELEUZE apud

ESCOBAR, 1991, p.14). Linha de fuga esta, que se mostra tanto em Artaud quanto em Deleuze e Spinoza pela via da aprendizagem do corpo.

## A CÉLULA CULTURAL

Em linha de continuidade com a inquietação spinozista. Claude Lévi-Strauss, em sua *Introdução à obra de Marcel Mauss*, aponta o modernismo do pensamento do antropólogo e afirma, que “continuamos a ignorar as tão numerosas e variadas possibilidades do corpo do homem – esse instrumento universal e, portanto colocado à disposição de todos” (MAUSS, 1974, p.4).

De fato, a originalidade do pensamento de Marcel Mauss (1872-1950) o define enquanto um marco nos estudos antropológicos e sociológicos sobre o corpo. À Mauss intriga reconhecer o modo pelo qual “cada sociedade impõe ao indivíduo um uso rigorosamente determinado de seu corpo” (MAUSS, 1974, p.2). Diante desta inquietação o antropólogo apontará a necessidade da construção de uma tarefa imensa, a qual ele mesmo iniciará, a saber: o inventário e a descrição das possibilidades e usos do corpo humano, seguido dos métodos e exercícios adequados à aprendizagem do que ele veio a chamar “as técnicas corporais”. Assim, segundo suas próprias palavras:

Digo expressamente as técnicas corporais porque é possível fazer a teoria da técnica corporal a partir de um estudo de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas corporais. Entendendo por essa palavra as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos (MAUSS, 1974, p. 213).

O reconhecimento da necessidade de construção de um inventário seguido de uma teoria das técnicas corporais nas mais diversas culturas se aproxima das iniciativas de outro grande estudioso intrigado pelas questões do corpo e do movimento. Inserido em outro campo de conhecimento que não o antropológico, o pesquisador, artista plástico e coreógrafo Rudolf Von Laban (1879-1958) realizou também a tarefa imensa de pesquisar o corpo e o movimento. Esta pesquisa culminou na construção de um sistema, atualmente

intitulado Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento. Mobilizado por uma inquietação próxima a de Mauss, Laban realizou a observação do corpo em movimento no espaço. Ele procurou identificar os elementos que compõem o movimento humano e os modos pelos quais o corpo os realiza, identificando qualidades expressivas, engajamento de partes do corpo, assim como suas relações com o espaço interior e exterior. Para tanto, Laban buscou a matéria prima de sua pesquisa por meio da observação dos corpos em seu cotidiano, nas danças camponesas e folclóricas, como também nos corpos em ação no trabalho, seja no campo ou nas fábricas das cidades industriais. Amante das artes, seu estudo foi cada vez mais sendo reconhecido, valorizado e utilizado no campo da dança moderna no século XX, além de outros campos como o educativo e terapêutico. Os estudos de Mauss, como também os de Laban, denotam o surgimento de uma preocupação pela reconquista do corpo que começa a se operar em fins do século XIX. Por meio desta reconquista, o primado do corpo e da experiência vivida começa a se fazer presente em diferentes áreas do conhecimento.

No famoso ensaio de Mauss sobre as técnicas corporais, temos a chance de reconhecer a influência da cultura na construção de usos do corpo específicos e diferenciados. Apercebendo-se da falta de conhecimento sobre o assunto no campo da etnografia, Mauss se dá conta da necessidade de um olhar mais cuidadoso para fenômenos sociais que, por falta de observação apurada, eram normalmente descritos como “diversos”. Ao voltar seu olhar singular para ações cotidianas em diferentes culturas, Mauss pressupõe que atos corpóreos como o nadar e o caminhar são específicos de determinadas sociedades; que os mesmos se diferenciam de uma sociedade à outra; e que no seio de uma mesma sociedade, o mesmo ato de nadar ou caminhar se transforma no passar de uma geração à outra. A partir de então, ele realiza a construção de toda uma descrição e exposição dos modos pelos quais os homens, em diferentes sociedades utilizam seus corpos. O autor abrirá um novo horizonte no domínio das ciências sociais e humanas, salientando o reconhecimento deste estudo para a compreensão das relações entre o indivíduo e o social.

Ao afirmar que cada sociedade produz hábitos próprios, Mauss perceberá que um simples ato como o caminhar não se constitui por um modo natural, mas sim um modo adquirido. Segundo ele, é a partir da imitação prestigiosa de atos bem sucedidos e que obtiveram o êxito necessário dentro de uma cultura, que os atos corporais são aprendidos. E

mesmo aqueles atos concernentes ao corpo considerados como meramente biológicos, ainda aí, trata-se de um aprendizado que se opera via imitação de atos ordenados, autorizados e provados culturalmente frente ao indivíduo que os apreende. Assim, os diversos hábitos corporais adquiridos nada mais são do que técnicas, as assim chamadas técnicas corporais. Ao definir a técnica como um ato tradicional eficaz, Mauss reconhece que é por meio da tradição cultural que há a transmissão de atos eficazes.

Tal compreensão certamente acompanha a intuição artaudiana, na medida em que ao experimentar o próprio corpo enquanto um corpo sem órgãos, isto é, um corpo desprendido das condutas normativas sociais apreendidas no seio da cultura, Artaud afirma lucidamente que, “vivemos sob um odioso atavismo fisiológico, o que faz com que inclusive no nosso corpo, e sozinhos, não estejamos mais livres” (LINS, 1999, p.56). Ao questionar os mecanismos de gestão social e suas relações sutis de poder, Artaud aponta a existência de condicionamentos e reações automáticas operando no nível orgânico a partir de procedimentos técnicos provenientes da ordem social. Mauss, ao reconhecer o aspecto social da aprendizagem de usos do corpo, não deixa de reconhecer os fatores fisiológicos e psicológicos, evocando uma tríplice consideração do “homem total”. Ele reconhece então as técnicas corporais enquanto montagens fisio-psico-sociológicas que se estabelecem no seio de um coletivo social por meio da educação, pois como afirma Strauss a respeito de Mauss:

Cada técnica, cada conduta tradicionalmente aprendida e transmitida, fundamenta-se em certas sinergias nervosas e musculares que constituem verdadeiros sistemas, solidários com todo um contexto sociológico. Isto é verdade mesmo para as técnicas mais modestas, como a produção do fogo por fricção ou o corte dos instrumentos de pedra por lascamento (MAUSS, 1974, p.4).

Marcel Mauss engloba nas técnicas corporais desde os procedimentos da caça até os atos mágicos, religiosos e simbólicos. Em sua classificação observará que as técnicas variam de acordo com as diferenças entre os sexos e entre as idades. A partir de então, percebe que as formas das estruturas corporais como tendões e ossos constituem-se pelo resultado de certa forma de se comportar e se dispor corporalmente na relação do próprio

corpo em movimento consigo mesmo, e na relação do corpo em movimento com os objetos e o espaço. Tendo em vista a importância do ensino e da tradição cultural na transmissão dos mínimos atos corporais, Mauss incluirá em suas classificações a transmissão da forma das técnicas. Assim, para saber o porquê da execução de um gesto e não de outro, é necessário voltar o olhar para as tradições que se constituíram enquanto condição de possibilidade do mesmo. Segundo ele, “convém estudar todos os modos de treinamento, de imitação e em particular, essas maneiras fundamentais que podemos chamar de modo de vida, o *modus*, o *tônus*, a ‘matéria’, as ‘maneiras’, o ‘jeito’” (MAUSS, 1974, p.221).

A noção de eficácia ligada ao ato tradicional dentro da cultura, diz respeito a esse *modus operandis* de uma sociedade específica. O gesto corporal somente se tornará eficaz, na medida em que corresponde aos valores, necessidades e anseios sociais de um determinado coletivo, o que também se articula com o ambiente no qual esse coletivo se encontra. Assim sendo, um mesmo gesto tornado eficaz em determinada cultura, nem de longe o será em outra cultura com suas tradições e necessidades próprias. Mauss exemplifica trazendo à tona as Técnicas do Repouso, nas quais identifica diversos modos de repousar ou descansar que podem se dar em posições deitada, sentada, acorçada, entre outros. Ele afirma que poderíamos distinguir entre uma humanidade sentada e outra acorçada. Mauss identifica então, modos muito peculiares de repouso em sociedades como a da África nilótica e parte da região do Tchad até Tanganica. Nestas regiões os homens se colocam sobre uma perna só para enfim repousar, alguns além de apoiar-se sobre um único pé utilizam o apoio de um bastão. Recorrendo aos modos de compor o corpo dentro da tradição cultural da savana, ele identifica estas posturas como decorrência possível da altura das ervas, da função de pastor e de sentinela, entre outros.

Outro exemplo interessante para pensar a aprendizagem de hábitos e técnicas corporais eficazes específicas são as Técnicas do Sono. O autor afirma a inexatidão de que o ato de dormir se constitua por algo natural. Uma das maiores provas de que o sono é uma técnica aprendida, curiosamente se mostra na existência do sono em pé. Os Masai podem dormir em pé. E ainda os hunos e mongóis dormem a cavalo. Os cavaleiros ao dormir não precisam deter a marcha dos animais, prova da possibilidade de construção de uma técnica corporal estabelecida na relação entre homem e animal, onde os dois corpos constituem-se por um complexo de forças que se compõem num conjunto de sabedorias em ação. Trata-se



então, de uma sabedoria mútua que se estabelece no trânsito entre duas inteligências corpóreas.

Ao afirmar que “é graças à sociedade que há uma intervenção da consciência” garantindo “a segurança de movimentos prontos” (MAUSS, 1974, p.232), através do estudo antropológico de Mauss, Strauss sublinha que,

É por intermédio da educação das necessidades e das atividades corporais que a estrutura social imprime sua marca nos indivíduos: “Adestram-se as crianças...a dominar reflexos...inibem-se medos...selecionam-se pausas e movimentos.” Esta procura da projeção social sobre o individual deve esquadrihar o mais profundo dos costumes e das condutas; nesse domínio, não há nada de fútil, nada gratuito, nada supérfluo (MAUSS, 1974, p.3).

Através destas considerações, Marcel Mauss antecipa uma discussão amplamente desenvolvida por Michel Foucault (1926-1984) em sua genealogia do poder ao longo da história das sociedades modernas. Foucault, tal qual Mauss, irá perceber a existência de tecnologias responsáveis por certos usos do corpo que determinam modos de ser, agir e pensar em sociedade. No entanto, em *Vigiar e Punir* (1996), Foucault está interessado nos modos pelos quais as relações de poder se exercem diversamente nas sociedades, identificando, desse modo, que o corpo se constitui enquanto chave central aos exercícios de confinamento, controle social e poder de normatização. Ele irá identificar então, duas tecnologias do poder, caracterizadas por um “fazer viver”, intituladas por ele como: disciplina e bio-poder. A primeira surge a partir dos séculos XVII e XVIII, e constitui táticas e técnicas do poder focadas diretamente sobre os corpos, exercendo um investimento sobre a vida a partir da administração e organização dos mesmos. Esta tecnologia está intimamente ligada a metáfora do corpo-máquina.

Aqui, o corpo tomado como instrumento do poder se transforma em corpo dócil, isto é, um corpo que pode ser submetido, utilizado e transformado no sentido de lhe extrair o máximo de utilidade. Essa relação de docilidade-utilidade é então construída por meio de um controle refinado das mínimas atitudes, uma tática do detalhamento, que se opera em estabelecimentos fechados, ou espaços de confinamento, como fábricas, hospitais ou escolas.

Já no decorrer da segunda metade do século XVIII, Foucault identifica o esboço e desenvolvimento de uma nova tecnologia do poder, o bio-poder. Não mais centrada no corpo humano individual concebido enquanto corpo-máquina, mas sim no corpo-espécie, ou ainda, corpo suporte de processos biológicos. A anátomo-política do corpo humano é modificada e passa a integrar então uma bio-política da espécie humana. Uma não anula ou substitui a outra, pelo contrário elas se articulam e se compõem em conjunto. Com a bio-política, trata-se de regulamentar com fins de equilibrar, e assim tornar homeostático os processos coletivos próprios à vida do ser humano, tais como: o nascimento, a morte, a doença, a produção, a duração da vida, etc... Assim, as sociedades da normalização buscam a homogeneização dos corpos e da vida por meio da normatização da saúde, dos hábitos alimentares, dos modos de desfrute dos prazeres, das formas de morar, dos modos de se relacionar. Essa verdadeira massificação dos processos da vida, gerida pelas tecnologias anátomo-políticas e biopolíticas, estende seus domínios "do orgânico ao biológico, do corpo à população" (FOUCAULT, 1999, p.302).

Mauss, apesar de identificar o corpo como um produto das técnicas corporais, não está, no entanto, focalizado nas relações de poder exercidas sobre os corpos dentro das sociedades. Ele aponta, contudo, para este entendimento, na medida em que afirma o social e seus mecanismos de aprendizagens de atos montados, como um elemento que se impõe sobre o indivíduo a partir de seus corpos. A importância de seu estudo está na originalidade do reconhecimento de que o corpo constitui-se enquanto matéria produzida em um contexto específico, levando-se em conta o tríplice agenciamento identificado por ele como: fisiológico, psicológico e social. Foucault contribui com a dimensão política da construção do corpo tocando também nas questões relacionadas com a produção de subjetividade: a inquietação em torno da questão de como o sujeito se constrói na sociedade; a percepção de que existem diferentes noções de sujeito construídas ao longo da história; e a afirmação da diferença, na medida em que ele desbanca a idéia de sujeito universal.

Em *Vigiar e Punir* (1996), Foucault aborda a questão do sujeito a partir da ótica do poder e das submissões, conforme descrito brevemente aqui. No entanto, ao longo de sua obra o filósofo irá produzir uma inflexão em seu pensamento, na medida em que começa a articular a problemática política do sujeito com o componente ético.

Por perceber a aproximação possível entre o discurso ético e a abordagem teórico-prática advinda de um campo caro a esta pesquisa - a educação somática -, se faz importante trazer à cena, brevemente, a discussão ética do pensamento filosófico de Foucault complementando os estudos de Mauss.

Em suas duas obras, *O uso dos prazeres* (1998) e *O cuidado de si* (1985), Foucault irá analisar os modos pelos quais o sujeito se constitui enquanto tal, através de procedimentos de subjetivação éticos, em meio a um campo onde o sujeito é livre em relação a códigos e interdições sociais. Para tanto, ele fará uma genealogia da ética na Grécia antiga, onde irá observar as experiências através das quais os sujeitos devem conduzir a sua vida por meio de uma reflexão sobre si mesmos. Foucault se dá conta de que os comportamentos sexuais, suas atividades e prazeres constituem o objeto de tal problematização ética através dos quais os sujeitos constroem regras de conduta. Assim, “a regra não desaparece, mas em vez dela se impor ao sujeito, este se dá em função de uma certa arte de viver, uma estilística da existência” (ESCOBAR, 1984, p. 73). Essas regras de conduta relacionadas a prazeres, atos e desejos estabelecem uma *ascese*, ou, um exercício de si a partir do qual os sujeitos se constituem enquanto sujeitos éticos. É neste sentido que Foucault também afirma que o que ele faz é uma “genealogia do corpo como um corpo de ações éticas, ou a genealogia do desejo como um problema ético” (ESCOBAR, 1984, p.55). A questão ética na Grécia antiga é então problematizada por meio de um cuidado consigo mesmo que se opera através do corpo. Assim, os gregos inventaram uma estética da existência pautada em práticas e técnicas de si. Para tanto, se fez necessário o estabelecimento de exercícios, técnicas e procedimentos que promovessem não só a reflexão de si por si, mas também, o auto-conhecimento, através do qual o sujeito pudesse se modificar e efetuar transformações em si próprio baseadas em determinadas buscas de conduta. Segundo Foucault, o trabalho de tal transformação se dá por meio de um exercer-se, através do qual realiza-se a construção da própria existência como obra de arte, já que, “nenhuma técnica, nenhuma habilidade profissional pode ser adquirida sem exercício, nem se pode aprender a arte de viver, a *techne tou biou*, sem uma *askesis* que deve ser tomada como um treinamento de si mesmo por si mesmo” (FOUCAULT apud ESCOBAR, 1984, p.62).

Mauss afirmará que “o corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. O

mais exatamente, sem falar de instrumento, o primeiro e mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo” (MAUSS, 1974, p.217). Evidencia-se então, que o corpo enquanto aparato primeiro é o substrato possibilitador de todas as posteriores construções, inclusive a construção ética de si para consigo de que afirma Foucault. Ao enfatizar a importância de um conhecimento acerca das modalidades de utilização do corpo humano “numa época em que o desenvolvimento dos meios mecânicos à disposição do homem tende a desviá-lo do exercício e da aplicabilidade dos meios corporais” (MAUSS, 1984, p.4), o presente estudo antropológico se aproxima das discussões e propostas a respeito do corpo evocadas pelo domínio da educação somática. Foucault faz o mesmo ao evidenciar o relacionamento ético do sujeito grego através de técnicas, procedimentos e condutas ligados ao corpo. A educação somática propõe justamente que o homem conheça a si mesmo por meio do próprio corpo. A partir de uma abordagem integrativa, vêm se agrupar sob o nome de educação somática, diversas técnicas corporais através das quais “o corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência” (FERNANDES e PÉREZ, 2006a, p. 310).

## **A CÉLULA SUBJETIVA**

Ao aproximar da dimensão ética do sujeito enquanto um componente intimamente ligado às condutas e procedimentos ligados ao corpo, é possível adentrar uma região onde as fronteiras entre a ética e a cultura confluem com a dimensão subjetiva do sujeito.

Como já foi citado anteriormente, segundo a psicanalista Suely Rolnik (2002), é possível reconhecer atualmente, em nossa cultura ocidental, uma intensificação da função pragmática na relação da subjetividade com o mundo. A constatação de um pragmatismo subjetivo diz respeito a um modo específico de ser através do qual o sujeito estabelece relações com “um mundo apreendido como objetividade controlável” (ROLNIK, 2002, p.275). No entanto, é possível pensar outros modos de constituição subjetivos para além do pragmatismo. Rolnik apontará a necessidade de reativação da potência poética da subjetividade em nossos tempos. Tal percepção de que outros modos subjetivos são

possíveis está ligada ao entendimento da subjetividade enquanto elemento contextualmente construído, levando-se em conta a diversidade histórica e cultural na qual nos vemos inseridos.

Neste momento se faz necessário apontar para as relações indissociáveis entre subjetividade e corporeidade, termo tão bem colocado por Michel Bernard. Como reconhecido anteriormente, o termo corporeidade evoca uma noção de corpo que se aproxima em muito da experiência clamada por Artaud e rerepresentada por Deleuze e Guattari de um corpo sem órgãos. Ou seja, um corpo enquanto processo pulsional e energético composto por forças intensivas múltiplas e móveis, ou ainda, um corpo enquanto “materialidade sensível instável e aleatória” (BERNARD, 2001, p.21). Ao aproximar teorias e concepções a respeito tanto do corpo quanto da subjetividade enquanto elementos não substancialistas ou essencialistas, evidencia-se que os processos de organização subjetiva ocorrem em meio a processos de organização corporal, um constituindo a extensão do outro. Tal evidência será possível reconhecer mais adiante através da noção de corpo vibrátil evocada por Suely Rolnik.

Rolnik afirma que toda vez que se depara com determinado perfil da subjetividade, na realidade contata-se com certo modo de ser, de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc., ou seja, certo modo de se relacionar. Por sua vez, as relações travadas com o mundo dizem respeito a embates sensíveis, atravessamentos entre corpos, sejam eles humanos, animais, vegetais, minerais, tecnológicos, entre outros possíveis, posto que, “ao longo de nossa existência inteira, vivemos mergulhados em toda espécie de ambiente, não só humano” (ROLNIK, 1993, p. 241). A idéia de que a subjetividade se constrói em meio à extensão dos corpos pode ser percebida em estudos como o do psicanalista inglês Donald W. Winnicott (1979-1983), assim como também em alguns estudos contemporâneos a respeito dos processos de subjetivação, entre os quais é possível citar mais uma vez a psicanalista Suely Rolnik.

Rolnik chama a atenção para a necessidade de reconhecimento da existência de dois planos, um da ordem do visível, onde é possível constatar a existência de um “eu”, enquanto unidade separável e independente; e um plano da ordem do invisível, menos óbvio, e que aponta para a existência de uma “textura ontológica”. Esta textura ontológica, nada mais é do que um plano de composição no qual a dinâmica dos fluxos criativos da

vida (relações, afecções, encontros, desencontros, embates sensíveis, etc) compõem os diversos modos existenciais ou subjetivos. Assim sendo, esse “eu” que é possível perceber e nomear se constrói por uma operação complexa. Esta operação ocorre por meio de uma dinâmica em que um interior subjetivo dialoga, se interconecta e se deixa atravessar pelas “forças-fluxos” (ou ainda, pelas exigências de criação da vida) de um fora, enquanto movimento ininterrupto do tempo de diferir-se.

É curioso notar, que ao discursar sobre os mecanismos da subjetividade atentando para os seus processos de constituição, Rolnik traz para a cena uma imagem corpórea: a imagem da pele. A partir desta imagem ela aproxima o universo subjetivo, evidenciando uma subjetividade que nada mais é do que matéria sensível e móvel, uma subjetividade-corpo.

Ela recorrerá então a um artifício insólito para exemplificar o processo de construção subjetivo – estende a pele, transformando-a numa superfície plana. A pele, ao reagir ao incômodo produz uma dobra sobre si mesma. Diante da dobra vê-se emergir um interior, o interior da dobra compondo o cenário de um modo existencial. No entanto, este espaço interior assim configurado não se constitui por um espaço imutável. A cada novo estímulo na superfície da pele uma nova dobra e um novo perfil subjetivo se configuram.

O que logo observamos é que outros fluxos vão entrando na composição da pele, formando outras constelações e que, aos poucos, outros diagramas de relações de força emergem e assim sucessivamente. A cada vez que um diagrama se forma, a pele se curva novamente. Nesta dinâmica, onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça. O que fica claro é que cada modo de existência é uma dobra da pele que delineia o perfil de uma determinada figura da subjetividade (ROLNIK, 1997, p.2).

Ou seja, novos fluxos fazem emergir novas relações de forças compondo novas configurações. Essas configurações subjetivas dizem respeito aos trânsitos entre o dentro e o fora. Assim, “nos damos conta de que o dentro, aqui, nada mais é do que o interior de uma dobra da pele. E reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro” (ROLNIK, 1997, p.2). Ambos, dentro e fora constituem, tal como corpo e subjetividade, elementos indissociáveis e inseparáveis. Aqui também a imagem da fita de

moebius se faz válida. Uma fita que se torce sobre si mesma constituindo ao mesmo tempo face de dentro e face de fora. As duas faces da pele – interior e exterior.

Segundo Rolnik, o espaço de fora é o lugar onde as linhas de tempo eclodem incessantemente e vão perfurar o tecido da pele provocando novas configurações no espaço de dentro, que por sua vez vai espacializando-se num interior territorializado de uma determinada figura da subjetividade. A pele enquanto tecido móvel e vivo, será o limiar de permissão para que novos territórios venham a se constituir neste interior a partir das novas influências, informações, afecções produzidas pelas linhas de tempo insurgentes do fora.

É só neste sentido que podemos falar num dentro e num fora da subjetividade: o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro, pois ele faz com que cada figura saia de si mesma e se torne outra. O fora é um ‘sempre outro do dentro’, seu devir (ROLNIK, 1997, p.2).

Ao apontar a existência de múltiplos modos subjetivos possíveis, ela irá afirmar que a dimensão psicológica de um “eu” enquanto território estável - com seus sentimentos, percepções, memórias, inteligência – é somente uma dimensão da subjetividade, a qual é possível acessar mais diretamente. No entanto, segundo Rolnik, existe uma outra dimensão da subjetividade, menos óbvia, e pouco ativada em nossa sociedade atual. Ela chamará essa dimensão subjetiva de “corpo vibrátil”.

Essa outra dimensão dos processos subjetivos - o corpo vibrátil, diz respeito a um plano no qual, a partir das relações com o mundo, somos convocados a vibrar as suas intensidades. Um plano no qual o contato com a alteridade, seja ela humana ou não-humana, mobiliza no sujeito afetos, formando assim, uma realidade sensível e corpórea invisível e tão real quanto a realidade visível.

No plano do visível, então, pode-se perceber o relacionamento entre um “eu” e um ou vários outros, consistindo ambos, elementos independentes e homogêneos. No entanto, no plano invisível do corpo vibrátil, o que se percebe é uma constelação de multiplicidades variáveis na qual, “entre eu e o outro, desencadeiam-se devires não paralelos de cada um, num processo sem fim” (ROLNIK, 2000, p.1).

Assim, a dimensão psicológica do “eu” seria o operador pragmático que permite ao sujeito situar-se nos códigos sociais vigentes. Já a dimensão do corpo vibrátil diria respeito

a um “algo mais que captamos para além da percepção (pois essa só alcança o visível) e o captamos porque somos por ele tocados, um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu)” (ROLNIK, 2002, p.271). Esse “algo mais” seria então, da ordem das sensações, pois segundo Rolnik:

“Sensação” é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento. Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. Ora a decifração que tal signo exige não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com “inventar” um sentido que o torne visível e o integre ao mapa da existência vigente, operando nele uma transmutação. Podemos dizer que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações (ROLNIK, 2002, p.271).

Através do corpo vibrátil tem-se a chance de experimentar uma subjetividade nômade, onde o caráter compositivo móvel e dinâmico da matéria subjetiva a faz diferir-se e modular-se a partir das relações intensivas travadas em seu entorno. Desse modo, ao experimentar novas sensações estranhas à nossa configuração subjetiva atual, é possível vivenciar estados inéditos que convocam a criação de um novo corpo que ajude a encarnar esses estados-outros. Produz-se uma convocação a uma configuração de si diferenciada do habitual. A partir do estranhamento tem-se a oportunidade de diferir de si mesmo - devir-outro. Ela chamará esses estados inéditos de marcas:

Ora, o que estou chamando de marcas são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre a gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p.242).

A arte enquanto prática estética de experimentação participa do processo de criação e transformação da existência na medida em que, num esforço de decifração das sensações cambiáveis, compõe o engendramento de novas formas para além das já constituídas e representáveis socialmente. É a partir desta compreensão, que Rolnik afirmará que a



dimensão subjetiva do corpo vibrátil foi confinada em nossa sociedade atual à figura do artista. O artista seria aquele a quem é dada a possibilidade de escuta do corpo vibrátil e suas potências de invenção. Já o homem comum move-se a partir de um princípio identitário por códigos gerais estabelecidos à priori, tornando-se imune à alteridade e suas mutações. Desse modo, é possível então perceber que a intensificação da função utilitário-pragmática da subjetividade diz respeito a uma política subjetivo-corpórea que bane a dimensão estética da vida coletiva, reduzindo a mesma a sua dimensão psicológica. Esta política subjetivo-corpórea “se convencionou chamar de ‘indivíduo’ ou ‘sujeito moderno’, cuja formação se consolida justamente nos séculos XVII (com Descartes) e XVIII (com Kant)” (ROLNIK, 2002, p.275), e está intimamente relacionada a uma concepção ontológica mecanicista do corpo, enquanto elemento homogêneo, imutável e uno.

No entanto, a crise do sujeito moderno iniciada no final do século XIX e intensificada ao longo do século XX se fez visível a partir de inúmeros movimentos imbuídos pela utopia de religar arte e vida em diversos campos - entre os quais os campos políticos, sociais, culturais e artísticos. Percebe-se que o corpo começa a ganhar um novo estatuto nesse processo de transformação das cartografias vigentes até então. Movimentos como o da *performance art*, assim como também, nomes dentro do campo do teatro e da dança se destacam por uma busca renovada pela potência do corpo, da arte e da vida enquanto “potência de criação permanente do sentido de si e do mundo” (ROLNIK, 2000), evidenciando a construção de uma nova concepção ontológica do corpo e do homem.

## **A CÉLULA ARTÍSTICA**

Diante de tantas poéticas artísticas possíveis serão apontadas aqui aquelas que mais interessam ao corpo desta pesquisa. Tanto no teatro, na dança, quanto nos movimentos artísticos de vanguarda, interessam nomes e propostas que reafirmaram o corpo como estatuto privilegiado na criação e construção de uma nova cartografia no campo das artes, levando em conta as dimensões éticas, estéticas e políticas, aproximando assim arte e existência.

Suely Rolnik ao afirmar a necessidade de reativação da potência poética da

subjetividade vai buscar no trabalho de uma das maiores artistas plásticas brasileiras - Lygia Clark - a inspiração para tal operação. Lygia Clark faz parte de uma geração de artistas da década de 1960 e 1970 que estão pensando a arte enquanto prática estética que se aproxima da vida em sua potência de criação, levando em conta não somente o produto da obra em si, mas principalmente a sua prática, o processo. Rolnik então, se remete à fase final da obra de Clark, intitulada *Estruturação do Self* (1976-88), na qual a artista está interessada em potencializar o ‘corpo vibrátil’ dos espectadores, reconduzindo-os à experiência de construção processual de si mesmos. Assim, a subjetividade e a corporeidade do espectador são postas em obra, na medida em que Clark aplica seus *Objetos Relacionais* no corpo do espectador. Os *Objetos Relacionais* nada mais são do que objetos simples, muita das vezes compostos por matérias orgânicas, como os sacos d’água ou os sacos de areia. Não possuem sentido em si mesmos, somente ganham vida a partir do momento em que são utilizados pelo espectador provocando experiências corpóreas sensíveis por meio das sensações evocadas pelos seus contatos ao corpo. Desse modo, é a partir das relações sensíveis múltiplas criadas pelos diversos contatos possíveis entre o espectador e os objetos que a obra se dá. Segundo Rolnik, esta operação nada mais é do que a convocação de uma abertura no homem para o devir-outro de si e do mundo.

O espectador, aqui, convocado em seu corpo vibrátil, capta as sensações provocadas pela estranha experiência com aqueles objetos, e se ele realiza sua decifração, tende a tornar-se outro, diferente de si mesmo. O que lhe está sendo dado viver é uma experiência propriamente estética, que nada tem de psicológica: sua subjetividade está em obra, assim como também o está sua relação com o mundo (ROLNIK, 2002, p.274).

Assim, a experiência de um “cheio transbordante de sensações novas” reativando a potência de vibratibilidade do corpo e da subjetividade possibilita o reencontro do homem com a existência em sua potência de diferenciação e invenção permanente.

A obra de Lygia Clark faz parte de um contexto cultural, social, político e artístico, formado na década de 1960-1970, época em que o desejo de mudança nas relações entre o homem e o mundo, movido pela transformação nas visões de mundo operada pela crise do sujeito da modernidade desde fins do século XIX, se encontrava numa dinâmica efervescente de produção. Tal dinâmica da produção artística desta época é visível a partir

do surgimento de movimentos como o *happening*, iniciado a partir do evento *18 Happenings in 6 parts*, de Allan Kaprow; a *performance art*; além da produção de grupos alternativos de teatro, dança e artes plásticas, como o *Living Theater*, o *Judson Dance Theater*, o *Fluxus*, entre outros. Faz-se importante lembrar aqui, que tais movimentos e grupos foram fortemente influenciados pelos pensamentos de Artaud e seu Teatro da Crueldade. Sally Bannes aponta para o movimento de retomada do poder do corpo em sua concretude e intimidade nos movimentos artísticos dos Estados Unidos, mais precisamente em Greenwich Village na década de 1960. Afirmando o corpo enquanto “o fator unificador entre as artes e o ponto de encontro do trabalho interdisciplinar que caracterizou a década de 1960” (BANNES, 1999, p.26), Bannes reconhece em numerosos trabalhos de artistas de vanguarda desta época a primazia da experiência corpórea impulsionando “as representações artísticas do corpo até os seus limites simbólicos e materiais” (BANNES, 1999, p.253). Assim, a linguagem da vanguarda do início da década de 1960 aponta para um ideal de efervescência que investiu o corpo em sua realidade carnal, na qual corpo e mente estão integrados e abertos ao mundo. A abertura deste corpo efervescente com sua ênfase nos extratos materiais da digestão, excreção, procriação e morte, se aproxima da noção do corpo grotesco evocada por Mikhail Bakhtin:

O corpo efervescente e grotesco é considerado literalmente aberto ao mundo, se misturando facilmente com os animais, os objetos e os outros corpos. Seus limites são permeáveis, suas partes são surpreendentemente autônomas; é, em toda parte, aberto ao mundo. Entrega-se livremente a excessos na comida, bebida, na atividade sexual e em toda outra espécie imaginável de comportamento licencioso (BANNES apud BAKHTIN, 1999, p. 254).

Eliana Silva (1998), em seu artigo *Corpo em Transformação: Entre o Grotesco e o Mimético*, contrasta os princípios do grotesco como - o exagero, o excesso, a profusão de imagens, e a exposição corporal de forma explícita – ao ideal de pureza e beleza clássicos advindos da filosofia estética do Iluminismo. Esse ideal apresenta o corpo bem acabado, limpo de imperfeições, uno e separado do mundo como foi possível observar em expressões artísticas como a do Balé Clássico, desenvolvido em meio às aspirações da nova aristocracia no Renascimento. Não se pode perder de vista que, esses ideais de beleza e pureza estão intimamente ligados à lógica do sujeito moderno consolidada por Descartes.

As implicações de tal concepção ontológica e experimental do corpo-máquina ocidental são visíveis em várias esferas da vida e das artes. Tanto no teatro como na dança, pode-se notar suas conseqüências, tais como o logocentrismo da cena teatral e o treinamento mecânico do corpo na dança.

No entanto, em fins do século XIX e início do século XX a crise da modernidade traz consigo uma série de transformações no âmbito das artes. O cubismo, o expressionismo, o dadaísmo, a música dodecafônica, o surrealismo, a dança moderna, entre outros movimentos, iniciam a ruptura dos valores e dogmas da era clássica do Iluminismo, assim como também das concepções cartesianas do corpo.

Ciane Fernandes afirma que, nesta mesma época é possível perceber nos países do norte europeu e nos Estados Unidos o advento do que veio a se chamar *Movimento Corporalista*. Com o Movimento Corporalista uma nova compreensão sobre a integridade do complexo corpo-mente influenciou diversas áreas do campo das artes como o teatro e a dança, além de outros ramos do conhecimento a respeito do comportamento humano.

Baseadas na ideologia corporalista, começaram a surgir distintas propostas teóricas e metodológicas que se aplicaram no campo das artes, da pedagogia, da terapêutica da psicologia. O corpo humano começou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição de sua própria existência. A partir de então uma nova área do conhecimento se desenvolveu. Seu objetivo foi conhecer o sujeito através do corpo (FERNANDES, 2006, p.310).

Técnicas e/ou metodologias como as de Mathias Alexander, Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais, Gerda Alexander e Irmgard Bartenieff, integram essa nova abordagem, mais tarde denominada educação somática, que segundo Sylvie Fortin “deriva do termo *soma* – corpo experimentado, em contraste com o corpo objetivado” (FORTIN 1999, p.40). Fernandes afirma que, associada às artes cênicas “a educação somática tem contribuído ao enriquecimento de metodologias de ensino e treinamento do artista”(FERNANDES, 2006a, p.310). Fernandes vai citar então, propostas pioneiras de articulação entre ambas as áreas como as de François Delsarte (1811-1871) e Jacques Dalcroze (1865-1950). Influenciados pelo Movimento Corporalista de sua época, Delsarte e Dalcroze produziram importantes inovações que mudaram os rumos tanto do teatro quanto da dança. A partir de suas

pesquisas instaura-se “um interesse maior sobre a singularidade do corpo, do gesto e dos estados corporais, tendo em vista experimentações práticas na arte” (GREINER, 2005, p. 62). Ver-se-á mais adiante que as teorias de Rudolf Laban (1879-1958) também aproximaram as contribuições do Movimento Corporalista às artes cênicas. Suas teorias associaram elementos do movimento dinâmico, além de integrar a partir dos estudos de seus discípulos os Princípios de Movimento, com noções como a de Energia. Assim, Fernandes afirma que, o Sistema Laban de Análise do Movimento “utiliza-se de movimentos cotidianos, tão importantes para o ator, bem como de específicas técnicas de treinamento, para esclarecer certos princípios de movimento, básicos na compreensão corporal e intelectual do ator em sua práxis” (FERNANDES, 2006, p. 29).

Dalcroze, pedagogo suíço e compositor, desenvolveu um método chamado Eurrítmia, que tinha como objetivo preparar o corpo através do desenvolvimento do ritmo musical. Explorou expressões de ritmos físicos e mentais a partir de leis fundamentais procurando estabelecer relações entre o dinamismo corporal e o sonoro. Ao descobrir que o ritmo musical pode ordenar o ritmo interior, procura diminuir o tempo perdido entre a concepção dos atos e sua realização, eliminando assim movimentos inúteis.

Delsarte, estudioso francês de canto no Conservatório de Paris, desenvolveu um curso de estética aplicada para experimentar as possibilidades do gesto. Elaborou um sistema de linguagem corporal que permitisse a pesquisa e o exame de todos os movimentos possíveis do corpo, desde o rosto até os pés. Para isso criou um mapa detalhado do corpo, estudando nove regiões divididas em três núcleos, um no torso, e outros dois no rosto e no crânio. “Ele fez uma análise exaustiva dos gestos quanto ao ritmo, a inflexões, a direção, as dinâmicas e a significação” (GREINER, 2005, p.61).

A partir de seus estudos é possível apontar para repercussões em propostas de treinamento do ator como as de Constantin Stanislavsky e Vsevolod Meyerhold que utilizam conceitos e exercícios provenientes da Rítmica Dalcroziana, além de repercussões no campo da Dança Moderna tanto alemã quanto americana como: o uso do corpo em contato com o chão, o uso do torso, o estudo de estados opostos de tensão e relaxamento, além da pesquisa de diversificados movimentos que o corpo poderia vir a executar. Apesar de pouco citado no campo teatral, as teorias de Rudolf Laban sobre o espaço, as dinâmicas de movimento e seu sistema de notação contribuíram amplamente ao aprimoramento da

prática teatral e a pesquisa gestual. No caso da dança moderna será possível reconhecer mais adiante a forte influência de Laban, que introduziu a partir de sua pesquisa das estruturas que compõem o movimento, o elemento Espaço, entendendo-o enquanto espaço dinâmico. Tal contribuição foi responsável pela mudança de paradigma na linguagem da dança reverberando na criação de novos gêneros expressivos como a dança-teatro.

## 1) O CORPO NO TEATRO

O mestre russo Constantin Stanislavsky (1863-1938) foi o primeiro a elaborar e sistematizar um método de treinamento, preparação e construção de personagens calcados no corpo, que veio a se chamar o método das ações físicas. Constituem elementos das ações físicas: o estado interior de criação, o ritmo e o impulso. Seu método influenciou inúmeros discípulos como Vsevolod Meyerhold e Mijail Vajtangov, que por sua vez, influenciaram Bertold Brecht, Jerzy Grotowski e Eugênio Barba.

Vsevolod Meyerhold (1894-1940) desenvolveu o método da Biomecânica para o aprimoramento técnico da atuação de seus atores, já que acreditava que o movimento cênico era o mais importante elemento da cena. Acreditava ainda que o ator deveria ter a capacidade de responder aos reflexos a partir de uma situação proposta do exterior. Assim, “o corpo do ator, afinado para agir e reagir ininterruptamente aos mais variados estímulos, ocupa o espaço do palco e age sobre o espectador.” (AZEVEDO, 2004, p.18)

O teatro de Bertold Brecht (1898-1956) pretende deixar à mostra o processo de formação das ações e gestos sociais revelando a construção social do personagem. A linguagem gestual, portanto, deve ser clara e estabelecida de modo tal que o público possa nela se deter. Ele pressupõe desse modo, alterar este *gestus* bem como a condição social que o originou. Segundo ele, “uma linguagem é *gestus* quando está baseada num gesto e é adequada a atitudes particulares adotadas pelo que a usa, em relação aos outros homens.” (AZEVEDO, 2004, p.24)

Jerzy Grotowski (1933-1999) acredita que os atores precisam conhecer os seus movimentos a partir dos impulsos reais. Inspirado no pensamento de Artaud, busca a

realização do movimento a partir de uma preparação orgânica que demanda todo o organismo. Através de exercícios físicos específicos acredita que o “ator sagrado” pode atingir estados de consciência que revelem a sua interioridade ao público.

A Antropologia Teatral de Eugênio Barba busca conhecer os diversos princípios de trabalho utilizados nas diferentes formas teatrais de várias partes do mundo ampliando o treinamento do intérprete. Associa teorias e práticas de culturas diversas tais como, a dança clássica indiana *Odissi* e a Mímica Corporal Dramática de Etienne Decroux, procurando criar um corpo extra-cotidiano dilatado. Através do conceito de Pré-Expressividade estuda o comportamento do ator buscando intervir em sua energia, sua presença e em seu *bios cênico*.

Foram citados aqui, alguns dos principais nomes do teatro que se interessaram em desenvolver métodos e técnicas de preparação e treinamento corporal para o ofício do ator, atentando para a importância do corpo na exploração da criatividade e expressividade do mesmo. No entanto, dado o interesse desta pesquisa, faz-se necessário apontar um foco especial para o trabalho e o pensamento do dramaturgo, escritor e ator Antonin Artaud. Procurar-se-á perceber ao longo de sua obra, o fio que o conduziu a contribuição de uma nova formulação acerca do corpo e suas possibilidades, culminando no aparecimento da metáfora do ‘corpo sem órgãos’.

## **2) ANTONIN ARTAUD E O CSO**

No campo do teatro Antonin Artaud (1896-1948) irá se insurgir contra a concepção mecanicista do corpo contrapondo à metáfora do corpo-máquina uma outra concepção de corpo que ele vai chamar corpo sem órgãos (CsO). A partir do CsO ele irá propor um entendimento radical do corpo onde o sujeito ou qualquer outro poder centralizador é criticado e questionado.

Desse modo, Artaud parece querer produzir uma subversão ao trazer para a cena teatral a evocação do CsO, pois evidencia-se que é justamente contra uma violência institucionalizada na cultura ocidental e na própria vida que o dramaturgo se rebela ao criticar a cena logocêntrica européia numa insurreição não somente ao fazer teatral de sua

época, como também ao *modus operandis* da própria sociedade.

Ao longo de sua vida, obra, e constantes reflexões a respeito do teatro, freqüentemente contestou a cultura ocidental buscando um retorno às origens sagradas do teatro e a aproximação entre arte e vida. Contra o logocentrismo da cena teatral européia ele contrapôs a construção de uma linguagem propriamente teatral na qual o texto não constitui o elemento central da cena. Esta deveria ser povoada por gestos, expressões, sonoridades, ruídos, atitudes, espacialidades, em suma, uma linguagem física e sensível.

Ao questionar a linguagem da palavra, ele então se pergunta se esta responde a todas as necessidades orgânicas da vida, intuindo que a linguagem particular do teatro nasceria de uma concepção orgânica e profunda com fins de atingir o espectador não somente em seu espírito, mas também em seus sentidos e sua carne. Ele propõe “interessar o espectador através de seus órgãos, todos os seus órgãos, em profundidade e totalidade”(ARTAUD, 1970, p.108). Para tanto, dará especial importância à preparação corporal do ator ao propor o *Um Atletismo Afetivo* (1999). Para ele, o ator é uma espécie de atleta do coração cujo organismo corresponde a um organismo afetivo. Assim, um ator devidamente preparado poderia captar e irradiar certas “forças que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos” (ARTAUD, 1999, p.153).

A crença em uma materialidade fluídica da alma é indispensável ao ofício do ator. Saber que uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria, dá sobre as paixões um domínio que amplia nossa soberania (ARTAUD, 1999, p.154).

Através do encontro com o Teatro de Bali, Artaud testemunha pela primeira vez um acontecimento que atua simultaneamente nas dimensões orgânicas, psicológicas e espirituais do homem no qual tanto o gesto como a voz, a mímica, os balbucios e os estados corporais se encontram entrelaçados com estados do espírito. Ele se impressiona então com o aspecto “pleno” e “revelador da matéria”. Vislumbra uma verdadeira ação ritual feita de música, teatro e dança que denuncia um diferente modo existencial e de organização social, no qual as fronteiras entre arte e vida se encontram indefinidas. A partir de então Artaud vai se interessar e se dedicar avidamente pelas culturas ditas “primitivas”, assim como também, pelas culturas orientais buscando nestas o retorno a uma determinada experiência do corpo



perdida no ocidente que evidencia um tipo de intelectualidade singular que se exerce por meio da carne. Uma intelectualidade caracterizada por ele como “superior”:

O que há de impressionante e de desconcertante, para nós, europeus, é a intelectualidade admirável que se sente crepitar em toda a trama cerrada e sutil dos gestos, nas modulações infinitamente variadas da voz, nessa chuva sonora, como uma imensa floresta que transpira e resfolega, e no entrelaçado também sonoro dos movimentos. De um gesto a um grito ou a um som não há passagem: tudo acontece como que através de estranhos canais cavados no próprio espírito! (ARTAUD, 1999, p.60)

A ação teatral entendida como ação ritual e orgânica leva-o a propor um teatro que seja regido por um princípio de crueldade vital. Ao elaborar o Teatro da Crueldade, Artaud identifica uma espécie de necessidade cruel da criação ao próprio exercício da vida, que segundo ele o teatro em seu sentido de criação contínua precisa redescobrir.

Na medida em que questiona os *modus operandis* do teatro ocidental de sua época, Artaud questiona também todo o mecanismo de gestão social e relações de poder sutis que se apropriam do corpo através de padrões e automatismos corporais cristalizados e cristalizantes de determinados comportamentos, gestos, sentimentos, modos de agir, sentir e pensar enraizados na civilização ocidental. Ele persegue um “processo de transformação física e espiritual do homem” que passa por um reengendramento de si que é necessariamente corporal e que desembocaria numa “nova forma de existir” (QUILICI, 2004).

Em 1936, através de uma viagem ao México Antonin Artaud vivencia juntamente aos índios *Tarahumaras* e seus rituais em torno do peiote um novo corpo. Nesta experiência ele intui que “vivemos sob um odioso atavismo fisiológico, o que faz com que inclusive no nosso corpo, e sozinhos, não estejamos mais livres” (ARTAUD apud LINS, 1999, p.56). Em 1947 Artaud escreve o famoso *Para acabar com o julgamento de Deus*, onde pela primeira vez ele irá citar o termo corpo sem órgãos.

Artaud afirma incansavelmente o caráter de abertura do corpo, um corpo que definitivamente não se encontra pronto e acabado e que, antes de mais nada, é preciso construir, pois “do contrário ele de nada vale”. Assim, a partir dessa experimentação

Artaud vai chegar ao entendimento do corpo sem órgãos que nada mais é do que um corpo “povoado por intensidades” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p.13).

No entanto, faz-se necessário mostrar que o corpo que Artaud prenuncia longe de ser um corpo etéreo é um complexo corpo-alma encarnado, pois como ele mesmo irá afirmar: “o que chamamos de alma é a emanção de nossa força nervosa coagulada em torno dos objetos” (LINS, 1999, p.29).

### **3) O CORPO NA DANÇA**

No campo da dança, Dianne Woodruff mostra que o corpo foi visto e trabalhado a partir de técnicas que tinham em seu bojo uma visão mecanicista, visão essa que povoa o imaginário de muitos bailarinos até os dias de hoje. A técnica do balé clássico assim como também a da dança moderna, apesar de seu surgimento inicial ter sido incitado pelo desejo de quebra dos cânones do virtuosismo, “é, em sua grande maioria, ensinada e aprendida como uma atividade mecânica que valoriza o virtuosismo quantitativo [...] Exercícios e seqüências são repetidas inúmeras vezes até se tornarem virtualmente automáticas” (WOODRUFF, 1999, p.32). No intuito de quebrar com o mecanicismo na dança surgiram nomes como Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis, Loie Fuller, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, Rudolf Laban, Kurt Joos e Mary Wigman.

É possível perceber que, tal qual em outros ramos da arte, a dança moderna em fins do século XIX iniciou o questionamento dos valores e princípios provenientes do Iluminismo e seu ideal de beleza a partir da invenção de novos métodos de criação artística e usos do corpo. O corpo idealizado e etéreo do Balé Clássico não servia mais a uma sociedade espantada diante do caos que as destruições da Guerra haviam mobilizado. Assim, o corpo mecânico movido pelos códigos convencionais, ou ainda, por um protocolo de movimentos dirigidos a partir de fora, cedeu lugar a um corpo que deseja expressar seus sentimentos e mover a partir de dentro.

Ao contrário do balé clássico, onde os passos e seus encadeamentos obedeciam a uma ordem pré-fabricada, a dança moderna procurou compor a forma do movimento como expressão de um significado interno. (...) Contra o exclusivo virtuosismo mecânico das pernas, pôs o corpo todo para trabalhar, privilegiando, em lugar dos membros, periféricos, o centro gerador de todo movimento, o tronco, a partir do qual a energia interna se expande em ondas sucessivas de explosão (GARAUDY, 1980, p.49).

Desse modo, a dança moderna tenta recuperar a relação do homem com o mundo e do homem com o seu corpo que havia sido perdida. Neste cenário, Rudolf Von Laban terá especial importância influenciando principalmente nomes da dança moderna expressionista alemã como Mary Wigman, e coreógrafos como Kurt Jooss, Suzanne Linke, Pina Bausch, entre outros. Laban foi o precursor da dança-teatro alemã – o *Tanztheater*, desenvolvido inicialmente por ele nas primeiras décadas do século XX, e posteriormente por Pina Bausch ao longo da década de 1980. Ele integrou também o Movimento Corporalista do século XIX/XX reverberando seus estudos e pesquisas em diversas técnicas somáticas como o Bartenieff Fundamentals™ de sua discípula Irmgard Bartenieff, que compõe atualmente o Sistema Laban/Bartenieff.

Laban realizou uma pesquisa acerca dos possíveis movimentos do corpo através dos princípios dinâmicos do movimento. Ele buscou inspiração para seus estudos em movimentos de operários e trabalhadores rurais, assim como também nas danças folclóricas, africanas e indígenas, danças circulares dos *Dervishes* e artes marciais do Oriente. Desse modo, sua pesquisa visava o movimento em geral, possibilitando à dança uma linguagem com processo de criação próprio. Através do estudo dos elementos estruturais do movimento humano, a qualidade do movimento é aperfeiçoada permitindo ao dançarino expressar através do movimento os impulsos interiores, conectando-o com o Espaço Dinâmico. Para ele a dança era como “a poesia das ações corporais no espaço” e o movimento, parte essencial do processo de vida (GREINER, 2000, p.82). Assim, Fernandes aponta que,

Laban desenhou um sistema baseado em princípios dinâmicos do movimento que conectam o dançarino com sua interioridade (*Effort* ou atitude interna com relação ao fluxo – subliminar aos demais -, peso, tempo e foco), com o grupo (especialmente na dança coral), e com o Espaço Dinâmico, em uma estreita relação entre micro e macrocosmo (FERNANDES, 2008, p.4).

A coreógrafa Mary Wigman (1886-1976) discípula de Laban, foi um dos grandes nomes da escola de dança moderna alemã. Laban pensava a dança como uma linguagem viva e independente, na qual o seu instrumento de expressão é o corpo humano. Wigman, provavelmente inspirada por Laban, acreditava que o Espaço, o Tempo e a Energia são elementos que dão vida à dança. No entanto, ela afirmava também um espaço para além do tangível, “aquele que pode encarar as fronteiras da corporeidade e transformar o gesto em uma linguagem aparentemente infinita” (GREINER, 2000, p.82). Wigman explorava assim, o espaço exterior e interior a partir dos diversos graus de intensidades e planos dos gestos. Segundo Greiner, a dança de Wigman “tangencia a linguagem teatral, devido à carga de dramaticidade e à hibridização de códigos em suas coreografias” (GREINER, 2000, p.83). Este novo contexto abre caminho para o surgimento de uma estética nova: a dança-teatro alemã. Desse modo, como é possível reconhecer no trabalho de Pina Bausch “a dança faz-se ato teatral e vice versa” (GREINER, 2000, p.84). É possível afirmar que tal hibridização perceptível no trabalho dessas duas coreógrafas nada mais é do que o resultado da influência da filosofia multidisciplinar das teorias de Laban que propõem a interação ao invés da dicotomia. É então que, a dança-teatro alemã desde o seu surgimento com Laban, “propõe a ruptura do binário dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto” (FERNANDES, 2006b, p.29).

Segundo Ana Sanchez-Colberg (2005), de fato, pode-se afirmar que os estudos de Laban e o legado da dança expressionista alemã produziram uma transformação nas premissas em torno do corpo, do movimento e do espaço, que abriram o caminho para a libertação da dança de linguagens do corpo embasadas em técnicas e vocabulários codificados de movimento. Pode-se constatar que essa libertação possibilitou a hibridização entre diversas linguagens artísticas como o teatro, a dança e as artes plásticas, e a posterior criação de novos gêneros como a *performance art* na década de 1960/1970, o teatro físico e a dança-teatro na década de 1980.

O desenvolvimento de técnicas codificadas e vocabulários de dança foi comumente permeado pela compreensão de que o movimento organiza no tempo a existência do corpo no espaço. Assim, o movimento progride no tempo em direção a um objetivo final que

normalmente conduz a um “entendimento significativo”, diz-se então, da dança enquanto linguagem. Com os estudos de Laban e as experimentações do expressionismo alemão, a premissa se transforma: é a do corpo no espaço. Então, “antes de haver movimento há um corpo no espaço - um corpo que tem orientação, dimensão, inclinação, que em virtude de sua mera existência ocupa e produz espaço. O movimento resulta deste princípio” (COLBERG, 2005, p.125). A partir de então, o movimento é mediador entre duas áreas de experiência: o espaço interno e o mundo externo (mundo da ação). Percebe-se o surgimento de um novo contexto: “a desvalorização da linguagem do virtuosismo técnico no qual o corpo é aprisionado a ideais formais que existem fora dele e que levam a uma objetificação e reificação do corpo” (COLBERG, 2005, p.126).

Essa mudança de paradigma é clara tanto na dança expressionista alemã quanto na dança-teatro, onde o foco está na conexão corpo/espaço. Assim, como mostra Colberg, as fronteiras do que pode constituir movimentos de dança e do que constitui o meio de dança estão abertas.

Pode-se perceber, ao lado da hibridização das linguagens artísticas - onde o teatro vai buscar o corpo (geralmente relegado à dança) e a dança vai buscar a expressão dos impulsos e sensações internos (até então explorados para a criação dramática dos personagens teatrais) -, o advento também do trânsito intercultural Oriente e Ocidente.

Fernandes, ao pensar o trânsito intercultural, traz à cena os termos “conectividade” e “integração” criados por Peggy Hackney ao longo de sua experiência com Irmgard Bartenieff. Assim,

Ao invés de uma ‘Unidade Não-Diferenciada’, ou de ‘muitas partes articuladas’ (não realmente conectadas de forma significativa), ou de uma ‘Complexidade em Camadas’ (sem interação e influência entre as partes), Hackney sugere o uso de ‘conectividade’ e ‘integração’ para lidar com a complexidade de maneira interrelacional e flexível (FERNANDES, 2006, p.351).

Inter-relação flexível constitui uma expressão que de fato é possível se apropriar para pensar a criação de manifestações artísticas diferenciadas a partir deste trânsito Oriente-Occidente. Um exemplo deste trânsito é a dança butô japonesa, fortemente influenciada pela dança expressionista alemã. O Ankoku Butoh, como foi originalmente

denominado, nasceu no final dos anos 1950, em reação ao materialismo e a superficialidade crescente da ocidentalização cultural do Japão. Para Hijikata, seu fundador, o butô é uma forma de vida que transforma radicalmente o estilo de vida do dançarino, posto que “trata-se de um sistema de dança e inseparavelmente de vida alternativa” (GREINER, 2000, p.88). O butô não pode ser definido sob o prisma de princípios rígidos e pré-estabelecidos, mas antes, surge como a expressão individual e singular de cada dançarino ou coreógrafo. No entanto, é possível apontar para alguns elementos comuns em suas variadas expressões, como por exemplo, a mobilização da energia no tempo e no espaço levando a uma lentidão nos movimentos.

Um aspecto realmente relevante do butô, e que irá permear a expressão de todos os dançarinos, é o fato de o mesmo se constituir por uma estética capaz de realizar uma reflexão profunda sobre a morte. Desse modo,

O conhecimento buscado pelos dançarinos de butô refere-se não apenas ao aprendizado do funcionamento do corpo e da dinâmica do movimento, mas ao entendimento do processo de morte. É, mais uma vez, a arte entendida como *dô*, caminho ou filosofia de vida (GREINER, 2000, p.86).

Assim, o dançarino de butô busca por meio de seu corpo vivo atingir o ‘corpo morto’. Longe do que se poderia imaginar, o corpo morto do butô é um corpo que habita um espaço/tempo intervalar chamado *Ma*. O conceito de *Ma*, enquanto espaço vazio onde tudo pode acontecer, está presente em todos os aspectos da vida japonesa e, como não poderia deixar de ser, em suas manifestações estéticas. Portanto,

Essa noção intervalar de espaço e tempo passíveis de modificação e criação pode ser extrapolada para entendermos o que é o corpo apresentado pelo Butoh. O corpo morto – assim chamado, muito embora o termo ‘morto’ nesse caso esteja longe da acepção que normalmente se atribui a ele - está ligado a noção do ‘Má’, como receptáculo que é do ambiente que o circunda. Morto porque se torna um ser receptivo, sem consciência própria, para que possa estar aberto para as experiências, os seres, os espíritos, os animais, os objetos que porventura queiram renascer e se expressar através dele (SILVA, 1998, p. 59).

Desse modo, o corpo morto criado para dançar butô é um corpo sem identidade e que por isso mesmo pode eclodir a cada novo instante em múltiplos devires-outros. Na medida em que despoja-se “da vontade individual, dos limites do pensamento e da pessoa enquanto ser diferenciado” (GREINER, 2000, p.90), atinge um corpo aberto e incompleto que se mistura e se metamorfoseia com os demais seres. Ao suspender-se neste “vazio-fonte” intervalar, rompe com o fluxo do tempo cronológico, atingindo uma zona indeterminada e criadora, o corpo se torna micro-cosmo, ou ainda, lugar de acesso às forças invisíveis.

No butô, o dançarino explora o espaço interno enquanto receptáculo no qual, a cada momento, se cria um mundo interior diferenciado a partir da exploração das sensações corporais, uma espécie de corpo imaginário libertado do organismo. A libertação do organismo é o próprio corpo virtualmente morto, do qual os gestos brotam. Aqui o corpo passa a ser o invólucro de um espaço infinito e vertiginoso, no qual o dentro não é um espaço fechado, mas antes um espaço poroso às intensidades do fora. Assim,

Estamos diante de um corpo que apreende seu próprio interior, desdobrando-o imagetivamente. (...) É um interior que permanece de certa forma vedado ao órgão da visão. O acesso a ele se dá por outras vias, diríamos que por uma faculdade de “sentir” que foi exercitada e refinada. Pois não basta fechar os olhos para que as sensações e imagens como estas brotem espontaneamente. O que é encontrado dentro desse corpo não é um território já conhecido e já mapeado. Estamos diante de imagens incomuns geradas por estados singulares de percepção (QUILICI, 2004, p.197).

O butô enquanto expressão dessa inter-relação flexível de que nos fala Fernandes, através do trânsito Oriente-Occidente conecta e integra corpo e espírito, promovendo a comunicação com as forças da natureza, os demais seres e o cosmos na prática cênica. Sem perder a referência com a tradição do teatro nô e seus princípios básicos estético-filosóficos, aliando a influência ocidental da dança expressionista, o butô marca pela singularidade de uma expressão cênica na qual a abordagem corporal diferenciada atinge estados de consciência para além do intelecto e das emoções já dadas de um “eu” psicológico. Tal abordagem corporal fundamenta-se na apropriação do corpo enquanto território fronteiro entre o interno e o externo, corpo e espírito, eu e outro. Em contraste

com as expressões artísticas ocidentais voltadas para o exterior, nas quais o corpo é tido como objeto externo passível de manipulação, o butô possibilita ao dançarino habitar o espaço interno do corpo enquanto espaço de abertura criativa e expressiva, ou ainda espaço de abertura ao infinito. Assim, através do encontro com o infinito do interior corporal é possível o encontro com sensações, vibrações e estados desconhecidos. O encontro com a alteridade que a própria matéria corpórea possibilita.

Como afirma Fernandes, diretores ocidentais como Artaud, Barba, Grotowski, Laban, entre outros, buscaram as bases (meta)físicas para o seu teatro através do diálogo intercultural e a influência oriental de técnicas tradicionais de corpo, voz, formas rituais e filosofias de vida diferenciadas do racionalismo e materialismo ocidental. Tal influência expressa-se no desenvolvimento da capacidade de interiorização do artista cênico e na apropriação do corpo enquanto espaço de passagem aberto ao devir. Desse modo, permite-se que o artista cênico experimente a polivalência de um corpo múltiplo e heterogêneo, imbuído de uma sabedoria própria, capaz de atingir estados outros de consciência, para além dos psicológicos e racionais.

Diante de todo esse processo de ruptura com os códigos artísticos e sociais vigentes, hibridização de linguagens e o trânsito intercultural, coloca-se ainda hoje um desafio ao artista cênico contemporâneo. Para que possa ter acesso à esse “corpo que acolhe o vazio” se faz necessário antes, tal qual clamou Artaud, “despovoar o espaço interior para liberá-lo de seus automatismos” (QUILICI, 2004, p.200), tendo em vista que os condicionamentos corporais atuam nos diversos extratos do organismo, não somente no nível superficial, concreto e visível do corpo, como também em seu nível micro, interno e invisível.

Possibilitar ao artista cênico criar para si um corpo sem órgãos significaria mobilizar no corpo os padrões e condicionamentos cristalizados ao nível dos “afetos, sensações, impulsos e desejos”, como também viver o corpo como “uma realidade só parcialmente conhecida, ainda não estabilizada e mapeada” (QUILICI, 2004, p.200) que é preciso abrir à dimensão do infinito, ou ainda, o corpo enquanto espaço intervalar onde seja possível circular intensidades nômades. No próximo capítulo será possível então reconhecer a realidade desta corporeidade intensiva, o corpo sem órgãos.



O terceiro capítulo tem por imagem de abertura um desenho realizado durante a formação profissional em BMC. Trata-se de uma imagem realizada por mim durante as experimentações do Sistema dos Órgãos. A imagem a seguir intitula-se *Órgãos Indeterminados*. No original 43 x61. Giz de cera sobre papel.



### CAPÍTULO III

#### EM BUSCA DO CORPO SEM ÓRGÃOS: UMA APRENDIZAGEM DO CORPO

No começo era o movimento. (...)  
No começo não havia pois começo.  
No começo era o movimento porque o começo era o  
homem em pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés  
oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais  
que um campo de forças atravessado por mil correntes,  
tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio.  
Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que  
abalava os seus ossos e a sua carne.  
José Gil<sup>8</sup>

Ao buscar a origem, criação e desenvolvimento da noção de corpo sem órgãos, no intuito de perceber a singularidade de sua proposição prática, faz-se sempre necessário retornar à experiência poética de Antonin Artaud. É possível observar em incansáveis textos de pensadores e filósofos tais como Gilles Deleuze, Maurice Blanchot e Jacques Derrida, o apelo à experiência esquizofrênica de Antonin Artaud no intuito de esclarecer as operações de constituição do pensamento, assim como as relações entre corporeidade, pensamento, arte e loucura. Assim, ao aproximar o personagem Artaud esquizofrênico, é possível ser confrontado a uma experiência limite através da qual a “impotência de pensar” se faz condição de criação. Em meio à condição singular da esquizofrenia, Artaud se propõe um exercício altamente refinado de investimento numa atenção introspectiva aos estados internos de um “não-Eu”. Confrontado à impossibilidade do pensamento enquanto sede do indivíduo, Artaud descobre a ausência de conteúdos pré-existentes ao exercício do próprio pensamento. Em sua experiência descobre então, um modo do pensamento que longe de se qualificar como inato, passa a se constituir enquanto gênese a partir de um choque sensível. Segundo Artaud, o nascimento do pensamento se daria

---

<sup>8</sup> Movimento Total. São Paulo: Iluminuras, p. 13. 2004.

concomitantemente à gênese de uma corporeidade enquanto força sensível, ou ainda, uma corporeidade que se cria nos encontros que trava com o mundo enquanto choque sensível.

Ao longo dos textos *O Pesa-Nervos* (2004c) e *O Umbigo dos Limbos* (2004d) escritos nos anos de 1924 e 1925, têm-se a oportunidade de presenciar Antonin Artaud em exercício constante e exaustivo de contemplação e apreensão de seus próprios movimentos e deslocamentos interiores. A experiência de uma interioridade profunda é testemunhada por uma série de poemas, cartas e textos nas quais o autor descreve com uma capacidade fina e precisa seus estados físicos e mentais, muitas vezes dolorosos, provindos de experiências de dissolução e fragmentação psíquica e orgânica. No entanto, nota-se que é justamente no âmbito dessas experiências de dilaceração e sofrimento, aliadas a uma certa disponibilidade singular de refazimento de si, que o dramaturgo se impele à busca de uma expressividade escrita forjada numa percepção cada vez mais aguçada. Ele afirma: “Não tenho mais do que uma ocupação, refazer-me”. (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.85) Assim, a eclosão dessa agudeza perceptiva em meio a estados viscerais da carne e do espírito se faz possível graças a uma receptividade investigativa das sensações mais invisíveis e fugidias, através das quais as realidades interna e externa se confundem.

Segundo Quilici (2004), é em *O Umbigo dos Limbos* que Artaud forjará uma linguagem através da qual será possível um acesso direto à experiência sensível que se opera tanto a nível mental quanto corporal. Trata-se aqui de uma “linguagem-sintoma”. Ao experimentar uma subjetividade ao mesmo tempo múltipla e heterogênea, Artaud toma a si próprio enquanto matéria fluida e em processo de mutação. Matéria de uma escrita que pretende ser a afirmação de uma experiência tangenciada pelo corpo sem mediações. Neste contexto, interessa-o uma corporeidade ainda não codificada na qual habitam forças embrionárias. A disponibilidade investigativa destes estados nada mais é do que uma porta de abertura e acesso a uma experiência sensível do impalpável. Ao reconhecer em textos, também escritos nos anos 1924 e 1925, como *A Posição da Carne* (2004a) e *Manifesto em Linguagem Clara* (2004b) uma relação direta entre a carne e o espírito, Artaud afirma uma intelectualidade mais alta que em nada se aproxima da Razão. Assim ele escreve,

Há gritos intelectuais, gritos que vêm da fineza das moelas. É isso que eu chamo carne. Eu não separo o meu pensamento da minha vida. Eu refaço a cada uma das

vibrações de minha língua todos os caminhos de meu pensamento na minha carne. (ARTAUD, 2004a: 146)<sup>9</sup>

A apreensão de um sensível impalpável reivindica então um intelecto encarnado. O aprofundamento intelectual segundo Artaud consiste num igual aprofundamento no “espetáculo da carne pura”. Trata-se de uma intelectualidade singular enraizada no delírio da carne que busca o conhecimento na própria matéria. Aqui, a metafísica artaudiana contrária a transcendência cartesiana afirma que “o espírito claro pertence à matéria” (ARTAUD, 2004a: 147). Essa intelectualidade irradiada pelo corpo todo como sensibilidade nervosa cavará no domínio mesmo da carne pura a sua lucidez. Um intelecto assim, não mais centralizado no cérebro como órgão maior, poderá então acompanhar as mutações, velocidades e vibrações da vitalidade da matéria.

Vê-se então, que é em meio a este panorama experimental que Artaud anuncia em 1947 o encontro com uma corporeidade intensiva designada por ele como corpo sem órgãos. Seguindo os rastros deixados por Artaud, Gilles Deleuze e Felix Guattari dão continuidade à compreensão do corpo sem órgãos, através do qual eles reconhecem a iniciativa artaudiana de uma verdadeira reforma da concepção de corpo por meio de uma crítica política das noções de organismo e de organização, que combate o modelo de poder centrado, unitário e soberano. Trata-se então, a partir da contribuição visceral de Artaud, de pensar o corpo sem o reduzir estritamente à forma orgânica, em proveito de uma lógica das forças.

### **3) O CORPO SEM ÓRGÃOS: POR UMA VITALIDADE MOLECULAR OU A CÉLULA INORGÂNICA**

Na mira de Deleuze e Guattari tem-se a oportunidade de contatar com uma nova proposição de corpo que excede as propostas anteriores que o reconheciam seja como

---

<sup>9</sup> A tradução das citações provenientes do livro *Oeuvres* (Artaud, 2004 a,b,c,d,e) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

realidade meramente biológica e orgânica, seja como realidade fenomenológica de um corpo vivido.

Michel Bernard (2001) afirma que a noção de organismo, reconhecida e apresentada geralmente como sinônimo de corpo, apresenta sua face epistemológica, filosófica e estética imposta ao longo dos séculos XVIII, XIX e início do século XX, por meio de um impulso conjunto tanto da biologia quanto das ciências humanas. Assim, segundo Bernard, *organismo* teria como raiz etimológica o radical grego *organon* que designaria por sua vez instrumento ou ainda ferramenta. Tal qual explicita Bernard, em Descartes, a concepção de organismo servirá perfeitamente à operação de assimilação do vivo à imagem da máquina, esta composta por dispositivos e mecanismos automáticos. Assim, o corpo orgânico em sua aproximação ao corpo máquina seria nada mais nada menos do que uma composição resultante da configuração articulada dos órgãos, estes dispostos como peças essenciais a uma verdadeira engrenagem. E Descartes, levando ao extremo o conceito de *organon*, afirma: “os órgãos que compõem o vivo são, não somente máquinas, mas máquinas de máquinas que, (...) não exigem nenhuma alma para impulsioná-los, são totalmente autônomos, não são movidos senão por sua única montagem original”<sup>10</sup> (DESCARTES apud BERNARD, 2001, p.28).

Georges Canguilhem (2009) no livro *La connaissance de la vie* mostra que a construção de um modelo mecânico do corpo vivo a partir da apreensão da noção de organismo feita por Descartes, pressupõe dois postulados importantes. O primeiro seria a existência de um Deus fabricante e o segundo seria a idéia de que o vivo seja dado como tal previamente à construção da máquina. Assim, dito de outro modo, a máquina-animal é compreendida como precedente, no sentido lógico e cronológico, tanto por Deus, como causa eficiente, quanto por um vivo pré-existente que seria preciso imitar enquanto causa formal e final. A construção dessa máquina viva implicaria então numa operação de imitação de um dado orgânico previamente estabelecido.

Contrariamente a noção cartesiana de organismo, vale lembrar aqui a grave crítica de Artaud em seu famoso *Para acabar de vez com o Julgamento de Deus* (2004e), escrito em 1947. Neste poema-protesto que é também uma emissão radiofônica, Artaud evidencia

---

<sup>10</sup> A tradução das citações provenientes do livro *De la Création Chorégraphique* (Bernard, 2001) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

a necessidade urgente de se acabar com a idéia de universo pré-estabelecido por parte um Deus absoluto. Trata-se do julgamento de um Deus entendido enquanto transcendente, e como tal, separado da criação que ele mesmo engendrou. Neste contexto, a ordem do mundo, aí incluídos os corpos e os homens, se encontra separada da fonte que a criou. A este respeito, Anne Sauvagnargues (2009b) contribui ao apontar que também para Deleuze, em sua filosofia da diferença, o sujeito deve ser pensado não como transcendente, mas em função de coordenadas imanentes. Portanto, no âmbito de uma crítica ao sujeito substancial, antropomórfico e pessoal, o mesmo não pré-existe às suas condições materiais e deve ser encarado como variável e plural.

Em oposição ao julgamento de Deus, Artaud afirma o sistema da crueldade e uma nova concepção de corpo enquanto composição de forças que o afetam. Um verdadeiro corpo afetivo que possui a potência de afetar e ser afetado. Neste sentido, *Para Acabar de vez com o Julgamento de Deus* é também um protesto contra os modelos de normatização cotidianos que se impõem exteriormente sobre os corpos como lei moral transcendente, condicionando-os em um aglomerado de órgãos funcionais. Aqui, a organização dos órgãos em um organismo assinala “a alienação na dependência ao poder de uma instância superior ou transcendente” (BERNARD, 2001, p.66).

Há neste poema-protesto-emissão toda uma pesquisa de linguagem sonora-corpórea. Além de um protesto, trata-se também de uma emissão corporal que visa atingir o sistema nervoso em vibração, convidando os ouvintes a se deslocarem em seus próprios corpos. Em última instância, trata-se de um convite a uma transformação corporal, ou seja, um convite a liberar as potências do corpo. Essa emissão se endereçava à massa popular, Artaud queria verdadeiramente que essa experiência sonora percutisse a consciência dos ouvintes produzindo conseqüentemente na mesma um deslocamento. Um verdadeiro deslocamento em habitando o próprio corpo. Por isso o caráter sonoro-corpóreo desta emissão-poema-protesto.

É curioso notar que é justamente no quadro de uma proposição de protesto contra toda e qualquer instância transcendente, absoluta, soberana, centralizadora e subjugadora que Artaud enuncia pela primeira vez o corpo sem órgãos. Juntamente ao julgamento de Deus, Artaud anuncia sua crítica a uma proposição de corpo enquanto instância

previamente instituída, centralizada e reduzida aos órgãos em sua funcionalidade meramente orgânica.

É que o julgamento implica uma verdadeira organização dos corpos, pelo qual ele age: os órgãos são juízes e julgados, e o julgamento de Deus é precisamente o poder de organizar ao infinito. Donde a relação do julgamento com os órgãos dos sentidos. Totalmente outro é o corpo do sistema físico da crueldade; ele se furta tanto ao julgamento que ele não é um “organismo”, e ele é privado desta organização dos órgãos pela qual julga-se e se é julgado. Deus nos fez um organismo, (...) aqui onde nós tínhamos um corpo vital e vivo. Artaud apresenta esse “corpo sem órgãos”, que Deus nos roubou para fazer passar o corpo organizado sem o qual seu julgamento não poderá se exercer. O corpo sem órgãos é um corpo afetivo, intensivo, anarquista, que não comporta senão pólos, zonas, limiares e gradientes. É uma potência vital não-orgânica que o atravessa. (DELEUZE, 1993, p.163)<sup>11</sup>

Canguilhem, em livro citado anteriormente, também anuncia sua crítica à noção de organismo evidenciada por Descartes. Mantendo-se ainda sob o viés de uma realidade estritamente biológica e orgânica, o médico, filósofo e epistemólogo francês propõe, no entanto, uma concepção diferenciada de organismo. Ao contrário da máquina, cuja operação de criação lhe é estrangeira e supõe a engenhosidade de um Deus mecânico, o modelo de organismo descrito por Canguilhem pressupõe os fenômenos de auto-construção, auto-conservação, auto-regulação e auto-reparação. Para além de um determinismo racional, unilateral e unívoco, como também, para além de uma rigidez funcional, o pesquisador fornece a visão de uma plasticidade orgânica. A partir desta noção ele revela as seguintes capacidades do organismo: substituição de funções e polivalência dos órgãos. Desse modo, segundo ele, o estômago pode se revelar não somente órgão da digestão, mas também glândula endócrina responsável pela secreção interna ou *hematopoièse*. Ainda a respeito da característica polivalente dos órgãos, em linha de continuidade com a pergunta de inspiração espinozista “O que pode um corpo?”, Canguilhem esclarece:

Quanto ao problema da polivalência dos órgãos, citamos muito simplesmente o fato de que, para a maior parte dos órgãos os quais nós cremos tradicionalmente

---

<sup>11</sup> Tradução minha.



que servem a alguma função definida, em realidade nós ignoramos a quais outras funções eles podem servir. (CANGUILHEM, 2009, p.150)<sup>12</sup>

Nesta perspectiva a noção de organismo possui uma finalidade multipotencial e polivalente irreduzível a composição dos automatismos da engrenagem maquinal de órgãos-peças.

No entanto, conforme será possível evidenciar adiante, a noção de corpo sem órgãos iniciada por Artaud e desenvolvida filosoficamente por Deleuze e Guattari, pressupõe uma verdadeira crítica subversiva e inovadora do conceito de organismo. A partir da exaltação poética e profética de Artaud, Deleuze e Guattari vão identificar que para além de um corpo orgânico e biológico haveria também um corpo sem órgãos que seria movido por uma vitalidade inorgânica. O corpo sem órgãos denuncia a partir de então uma concepção intensiva do corpo. Para que se possa compreender o que se pretende por “dimensão intensiva do corpo”, se faz importante produzir um contraste neste cenário a partir de uma passagem breve sobre a noção de corpo desenvolvida pela fenomenologia.

Neste ponto, Suely Rolnik (1999) auxilia nessa compreensão trazendo à cena a noção de corpo fenomenológica. Segundo ela, a partir da fenomenologia opera-se um movimento de superação do idealismo transcendente em busca da reconquista do mundo. Com Merleau-Ponty (ROLNIK, 1999, p.8) pode-se afirmar a existência de um “ser no mundo”. No entanto, ainda aqui, mantém-se um sujeito carregado de intencionalidade diante dos objetos do mundo. Merleau-Ponty vai além da noção de corpo orgânico propondo a noção de “corpo próprio”. O corpo próprio constituiria o corpo vivido através das percepções de um “eu”, como por exemplo, o corpo vivido da bailarina que dança tomada pela musicalidade.

José Gil (2004) esclarece que ao considerar o corpo no mundo, a fenomenologia traz importantes contribuições às posteriores pesquisas em torno da corporeidade. Ela estuda ao mesmo tempo o corpo percebido e o corpo vivido, colocando desse modo em evidência o corpo sensível. No entanto, a fenomenologia deixa de compreender dois elementos essenciais: “a energia” e o “espaço-tempo do corpo”. É possível reconhecer que

---

<sup>12</sup> Tradução minha.

também nos estudos de Laban denominados Eucinéctica e Corêutica<sup>13</sup>, tanto a energia quanto o espaço, constituem dois elementos fundamentais. Trata-se do estudo da organização espacial dos movimentos. Ambos, Eucinéctica e Corêutica, não podem ser aplicados de modo separado, já que “a relação entre os padrões espaciais e as dinâmicas de movimento são duas facetas de uma mesma realidade” (RENGEL, 2005, p.36). Faz parte da Eucinéctica a teoria dos Esforços de Laban. Os esforços são qualidades do movimento tais como o peso, o tempo, o espaço e o fluxo. Estes podem variar em intensidades. Como bem lembra Gil, para Laban o esforço é uma espécie de força vital. Por meio dessa força o dançarino configura o gesto e o movimento no espaço exterior combinando “uma certa qualidade do espaço, do tempo e da energia” (GIL, 2004, p.15). A partir de então é possível reconhecer que “o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito” (GIL, 2004, p.14).

Em suas considerações, Gil afirma o corpo não como um fenômeno, um percebido concreto e visível evoluindo no espaço cartesiano objetivo, como o faz a fenomenologia. Antes, Gil considera, tal qual Laban, o corpo como um metafenômeno, visível e invisível ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço-tempo. Desse modo, poderia-se afirmar que a fenomenologia vai além do organismo, entidade meramente biológica, mas mantém-se ainda circunscrita no âmbito de um indivíduo centralizador, com suas percepções e sentimentos próprios sem levar em consideração a dimensão energética e espaço-temporal do corpo.

A partir de Deleuze e Guattari, além do corpo organismo e do corpo próprio haveria ainda um plano de forças que faz passar intensidades qualitativas, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação e circulação de energia, vibrações, fluxos, uma verdadeira rede móvel e instável de forças e não de formas. Tal plano constitui o que os autores nomeiam corpo sem órgãos. A sua dimensão intensiva recusa a visão do corpo próprio da fenomenologia enquanto presença no mundo. Pois segundo Deleuze:

A hipótese fenomenológica é talvez insuficiente porque invoca somente o corpo vivido. Mas o corpo vivido é ainda pouco em relação a uma Potência mais profunda e quase insuportável. (...) Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, há o que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos. (DELEUZE, 2007a, p.51)

---

<sup>13</sup> Vide o sub-ítem Fundamentação Teórico-Conceitual na Introdução desta Tese.

O corpo sem órgãos seria então essa dimensão criativa do corpo onde os devires podem eclodir. O vitalismo deleuziano, enquanto chave essencial à compreensão desta corporeidade intensiva, diria respeito a uma noção de vida próxima aquela evocada por Nietzsche, Spinoza e pelo próprio Artaud em seu teatro da crueldade, ou seja, vida como processo de criação constante e ininterrupto. Desde uma perspectiva essencialmente trágica, a crueldade em Artaud “alude a essa condição inexorável da existência” (QUILICI, 2004, p.73). O teatro da crueldade compreendido em sua *vis afirmativa* ganha estatuto de “vida” e de “força”. O espetáculo da crueldade agiria então como uma força da mesma forma que a vida, para além do bem e do mal, sempre diz respeito a um dinamismo de forças em eclosão para além de nossos humanismos e psicologismos. Nesta lógica, segundo Artaud, o órgão é o contrário da vida, e Deleuze complementarmente que a vida deve ser compreendida como inorgânica. Assim, “o corpo é o corpo. Ele está sozinho e nunca precisa de órgãos.” (ARTAUD apud DELEUZE, 2007a, p.51) O órgão, aqui tomado como contrário à vida, nada mais é do que o órgão-entidade-fechada, o órgão mecânico e organizado, no qual as forças intensivas cristalizam-se e deixam de passar.

Conforme esclarece Sauvagnargues (2009a), a operação de redução do corpo ao organismo constituído como uma hierarquia dos órgãos diferenciados é negada por um pensamento do corpo que não se limita a uma unidade previamente estabelecida, final e transcendente. Dentro desta lógica ela evidencia que “o órgão propõe um modelo unitário e hierarquizado do corpo auto-centrado”<sup>14</sup> (SAUVAGNARGUES, 2009a, p.86). Haveria aí uma verdadeira sujeição dos órgãos constituintes a um princípio de unidade ou identidade corporal identificado pelo organismo. E ainda, para além da identidade corporal, os órgãos reproduziriam, em sua escala, o modelo de unidade determinada e constituída. Mas o corpo sem órgãos remeteria muito mais à imagem de um corpo anterior à sua diferenciação em formas orgânicas. É neste sentido que Deleuze aproximará o corpo sem órgãos da imagem do “ovo pleno” anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos. Ele é a matriz intensiva, não estratificada, na qual habitam as matérias ainda não formadas. É então, justamente na dimensão da morfogênese dos corpos que esta corporeidade intensiva,

---

<sup>14</sup> A tradução das citações provenientes do livro *Deleuze et l'Art* (Sauvagnargues, 2009a) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

material e indiferenciada se situa. Esta corporeidade constitui o próprio plano das forças, o plano imanente do material mesmo. Portanto, uma corporeidade sem órgãos se situaria no nível prévio a qualquer determinação orgânica. Neste nível, tanto o sujeito quanto o corpo se constituem enquanto relações de forças múltiplas em devir. Há todo um processo de diferenciação intensivo a partir do qual toda e qualquer unidade, seja ela corpo, órgão, sujeito ou organismo, é derivada.

A esse respeito Deleuze esclarece que, “o corpo sem órgãos se define portanto como um órgão indeterminado, enquanto o organismo se define como órgãos determinados” (DELEUZE, 2007a, p.54). Desse modo, antes de pensar o corpo sem órgãos como um corpo desprovido de órgãos, dever-se-ia pensá-lo como um corpo no qual os órgãos se encontrariam em vias de diferenciação. Esses órgãos indeterminados não estariam aprisionados por uma organização corporal definida enquanto determinação orgânica. É por este viés que Deleuze afirmará sua oposição mais feroz ao organismo do que aos órgãos mesmos. Estes em sua dimensão material são, nada mais nada menos, do que uma composição de forças capturadas e atualizadas a partir de um plano imanente. Deleuze também chamará plano virtual de forças, no qual os órgãos indeterminados consistem numa potência de atualização.

Aqui se faz mais uma vez importante definir o que Deleuze caracteriza por plano de imanência (2000). Em oposição ao plano de organização, o plano de imanência ou ainda plano de consistência não conhece senão longitudes e latitudes, velocidades. O plano de imanência estaria relacionado ao caos, ou mais especificamente, ele é um corte do caos. O caos em seu movimento infinito desfaz toda consistência, mas ele não é uma mistura ao acaso apesar de constituir “um afluxo incessante de pontualidades de todas as ordens, perceptivas, afetivas, intelectuais”<sup>15</sup> (ZOURABICHVILI, 2004, p.55). Portanto, como Deleuze mesmo afirma, “o que caracteriza o caos é menos uma ausência de determinações que a velocidade infinita com a qual elas se esboçam e se apagam” (DELEUZE, 2000, p.59). Um movimento entre um esboço e um esvaecimento, já que em meio ao caos uma determinação não se esboça sem que uma outra já tenha desaparecido. A partir da construção de um plano de imanência, haveria então a possibilidade de adquirir uma consistência sem perder o infinito no qual toda manifestação da vida, seja ela a criação do

---

<sup>15</sup> Tradução minha.

pensamento ou do corpo, está mergulhada. Assim, construir um corpo sem órgãos seria o mesmo que traçar um plano de imanência ou consistência do corpo a partir do qual, em meio à abertura infinita de ondas, vibrações e migrações de intensidades, novas determinações corpóreas eclodem da própria matéria-corpo. Dito de outro modo, o corpo sem órgãos seria este plano de consistência do corpo através do qual se opera a passagem dos fluxos intensivos da materialidade corpórea em sua multiplicidade de expressividades qualitativas e energéticas.

Poder-se-ia reconhecer aqui a natureza das artes cênicas e da performance que consiste justamente nesta dinâmica entre um esboço e um esvaecimento. Laban define a natureza da dança, chamada por ele de *trace form*, como uma verdadeira linguagem dinâmica do/em movimento.

Do movimento dançado, von Laban diz ainda que, de uma certa maneira, nunca se esgota, uma vez que vai chegar a uma posição do corpo que desencadeia outros gestos e outras posições. A queda, a quebra do movimento que induzirá outros movimentos pertence já ao seu começo. Cada gesto prolonga-se para além de si próprio, numa continuidade tecida pelo ritmo da dança. (GIL, 2004, p.14)

Assim, é possível afirmar que no âmbito das artes cênicas e da performance se faz necessário construir um plano de consistência a partir do qual, em meio a um infinito de possibilidades gestuais e de movimento, a composição criativa é possível.

No quadro desta pesquisa, gostaria de pensar, em aproximação à educação somática, a possibilidade de construção de um plano de consistência somático do corpo, ou ainda, um plano imanente-somático por meio da prática dos BF e do BMC. Nestas abordagens somáticas nota-se a possibilidade de experimentação do corpo a partir de suas dimensões fluidas e energéticas, permitindo a abertura da plasticidade do corpo a outros devires corpóreos. Ver-se-á que a partir deste plano de consistência somático é possível a constituição de um corpo fluido em permanente dinâmica de mutação. Seus órgãos, ossos e demais tecidos constitutivos não são apreendidos como unidades hierarquizadas e estanques, mas antes, constituem uma composição integrada e conectada em fluidez e estado de mudança constante.

A lógica inorgânica designada pelo corpo sem órgãos seria então essa potência de diferenciação intensa, ainda não organizada, que anima o corpo como relação de forças. Para acessar esse campo de forças, ou ainda, essa vida inorgânica que anima o corpo, seria preciso antes traçar o plano de consistência do corpo, construir para si um corpo sem órgãos. Porém, se faz importante aqui compreender que construir um corpo sem órgãos não significa dissolver completamente a dimensão orgânica das formas, já que haveria uma constante relação entre o campo das forças e o campo das formas. Estas duas instâncias coexistindo em vibração simultânea. O corpo sem órgãos enquanto potência de diferenciação intensiva constitui o eixo das forças virtuais. Concomitantemente a essa face virtual, o órgão determinado apresenta a face de uma atualidade orgânica, constituindo o eixo das formas atuais do corpo. Desse modo, construir um corpo sem órgãos consiste menos numa operação de privação dos órgãos do que uma aproximação aos órgãos em sua concepção polimórfica e metamórfica de órgãos em vias de transformação e diferenciação. Deste ponto de vista, os órgãos e suas formas atuais seriam sempre provisórios e transitórios. É o que Deleuze observa ao analisar a pintura de Francis Bacon no livro *A Lógica da Sensação* (2007a):

Eis o que é preciso compreender: a onde percorre o corpo; um órgão será determinado num certo nível, de acordo com a força encontrada; e esse órgão mudará se a força também mudar, ou quando se passar de um nível a outro. Em suma, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela presença temporária e provisória dos órgãos determinados. (...) O que é boca em determinado nível se torna ânus em outro, ou no mesmo nível, sob a ação de outras forças. (DELEUZE, 2007a, p.54,55)

Ao explorar o acesso à vida inorgânica intensa dos materiais, Deleuze desloca a oposição matéria-forma na direção de uma mistura informal entre as forças e os materiais. Trata-se de “um acoplamento entre um material elaborado e de forças imperceptíveis que não se tornam perceptíveis senão por meio desse material” (SAUVAGNARGUES, 2009a, p.105). As formas aqui tomadas em seu caráter plástico tornam-se nada mais nada menos do que uma composição de forças dos materiais. A partir desta nova concepção Deleuze denuncia a existência de uma concepção equivocada das formas que, apreendidas

estritamente em seu poder de representação, ocupariam uma posição dominante. Segundo o filósofo, haveria ainda uma corporeidade sem organização, tão potente que não se deixaria representar ao nível das interpretações dominantes. No entanto, para pensar essa dinâmica das relações entre a forma e a matéria, Deleuze foge à armadilha do pensamento dualista. Aqui as formas constituem um acoplamento de forças e materiais por um processo de modulação. Diferentemente da idéia de moldagem na qual a matéria constituiria um elemento inerte e a forma o elemento ativo (o molde), a modulação permite a apropriação ao nível da matéria mesma enquanto portadora de traços de singularidade e expressão. A operação de modulação possibilita a evidência de uma zona molecular da própria matéria. Nota-se que é no âmbito dessa dimensão molecular que esta materialidade energética em movimento e processos de transformação se apresenta.

Segundo as afirmações de Deleuze e Guattari, todas as entidades materiais, sejam elas corpos, sujeitos, sociedades ou órgãos são compostos por duas tendências ou dimensões: uma molar e outra molecular.

A ordem molar corresponde às estratificações, aos impulsos da organização que tendem a endurecer, codificar delimitar os sujeitos, as ordens ou as formas. A ordem molecular revela os fluxos, as transições de fases, de devires e de intensidades. (SAUVAGNARGUES, 2009a, p.170)

A partir destas determinações pode-se observar que o corpo sem órgãos constitui essa dimensão molecular, dimensão esta que abre a codificação orgânica molar na direção dos fluxos. O que se faz importante evidenciar aqui a partir destas delimitações, é a própria dinâmica de constituição do território não como um dado, mas como uma gênese mutante que pressupõe os movimentos de desterritorialização e re-territorialização constantes. Assim, a descodificação molecular implica numa operação de desterritorialização, enquanto que a codificação molar exige sempre uma re-territorialização. O molecular como fenômeno microfísico diz respeito às operações do corpo sem órgãos onde o descodificar significa sempre desfazer, desligar, decompor os estratos constituídos da ordem física molar. No entanto, esta dinâmica entre o molar e o molecular esclarece ainda que, em realidade, o corpo sem órgãos não é anterior ao corpo organizado, posto que ambos coexistem e se constroem conjuntamente, sendo o corpo sem órgãos a face intensiva e

molecular das formações molares. Aqui, é possível aproximar mais uma vez a figura da fita de moebius na medida em que se reconhece a realidade do corpo enquanto território mutante, sempre cambiante entre uma dimensão estável e outra instável. Assim, evidencia-se que “o corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. (...) A oscilação provavelmente descreve a figura oito de uma banda de Moebius. Ela nunca é inteiramente visível” (KAMPER apud FERNANDES, 2000, p.28). A dimensão invisível do corpo constituindo a própria dimensão molecular e inorgânica do corpo sem órgãos.

As definições de uma ordem física molar e outra ordem microfísica molecular em dinâmica coexistente ajudam a pensar o procedimento da prudência apontada por Deleuze e Guattari como fundamental à experimentação do corpo sem órgãos. Portanto, eles afirmam que não é prudente desestratificar a dimensão molar do organismo grosseiramente ou violentamente. Deve-se antes traçar um plano através do qual é possível desfazer momentaneamente e pacientemente o organismo, já que “o corpo sem órgãos não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera” (Deleuze, 1999, p.23). Portanto, atingir o plano de consistência do corpo sem órgãos consiste numa operação cuidadosa em que é preciso manter ainda uma porção suficiente de organismo.

Pode-se aproximar aqui a abordagem somática BMC para pensar esta operação de construção de um plano de consistência somático do corpo. Em suas proposições práticas é possível averiguar que a experimentação do corpo ocorre em meio a explorações que promovem o trânsito entre um corpo organismo e um corpo intensivo, articulando sem oposição uma dimensão científica e objetiva com uma dimensão subjetiva e intensiva. Como será possível perceber no próximo capítulo, trata-se de uma proposta de anatomia e fisiologia experiencial em que o corpo, tomado em sua realidade biológica a partir da anatomo-fisiologia, é experimentado em sua dimensão molecular de fluxos intensivos, ondas, vibrações, velocidades e limiares. Trata-se em última instância da experimentação dos órgãos, ossos, glândulas, fluidos corporais, tecidos em suas materialidades qualitativas e expressivas.

Assim, pode-se afirmar que a aproximação entre a prática proposta pelo BMC e o corpo sem órgãos evidencia a operação de captura das forças na própria matéria corpórea enquanto carne intensa feita de órgãos, vísceras, ossos e fluidos. Se a pintura tem por matéria as cores, se a escultura tem por matéria a madeira ou a cerâmica, se a música tem



por matéria a sonoridade, pode-se então afirmar que a dança, assim como alguns gêneros de teatro (o teatro-físico, a dança-teatro), têm por matéria o próprio corpo, seus tecidos, órgãos, fluidos e sistemas carregados de qualidades energéticas, texturas diferenciadas, qualidades táteis, pesos, velocidades, intensidades. Será possível reconhecer então que o BMC propõe apreender e experimentar a matéria-corpo num mergulho oscilante entre a matéria-território e a matéria-intensiva, uma verdadeira captura das dimensões microfísicas e moleculares do corpo. Aqui o corpo é tomado não somente em sua dimensão física e molar, mas, a partir dela, abre-se ao devir por meio de uma série de operações cinestésicas, táteis e senso-perceptivas.

Já ao aproximar a abordagem somática dos BF para pensar a operação de construção de um plano de consistência do corpo, vê-se que o mesmo é tomado em suas formas sempre em movimento e constante transição. No entanto, as qualidades dinâmicas da própria matéria corpórea e sua energia em fluxo constante são experimentadas a partir de determinados parâmetros que possibilitam a prudência. Há sempre o diálogo entre estrutura e fluxo, cognição e experiência, espaço e expressão. Esses parâmetros são organizados por meio de um trabalho de conscientização da arquitetura corpórea definida pelas unidades inferiores e superiores do corpo, lateralidades do corpo, marcos ósseos, musculaturas internas, canais cinéticos, articulações em rotação, conexão integrada de diferentes partes do corpo em linhas e diagonais contralaterais.

Nota-se então que é somente a partir dos parâmetros arquitetônicos do espaço interno do corpo em constante diálogo com o espaço externo que a dimensão fluida, expressiva e energética é experimentada. Em BF, a arquitetura energética do corpo em relação à arquitetura do espaço externo forma o parâmetro de constituição de uma organização corporal flexível. Parâmetro este possibilitador de uma experimentação e exploração do corpo em constante movimento e processo de criação de formas corpóreas mutantes, variáveis e expressivas. Portanto, pode-se reconhecer na prática dos Bartenieff o legado de Laban que desde o início criou um arcabouço inclusivo entre uma dimensão objetiva e subjetiva, pensamento organizado científico (notação e linguagem) e experiência expressiva (energia qualitativa não mensurável). Assim, como esclarece Berghaus,

Este equilíbrio entre objetivo e subjetivo era um traço essencial da teoria e *praxis* da dança de Laban. Seu Expressionismo não consistia em explosões espontâneas e desregradas dos sentimentos, mas em descobrir as leis e princípios do movimento dentro do corpo do dançarino em relação ao espaço circundante. Ao meu ver, o movimento se transforma em dança quando a força motivadora interior encontra uma forma clara. Seu sistema de Coreologia – ou ciência do movimento – procurava estabelecer as leis e princípios desse impulso interior (...). (BERGHAUS apud FERNANDES, 2010b, p.86)

Em Deleuze a arte entendida pelo viés da modulação constitui-se enquanto captura de forças, já que segundo ele tanto na música, na pintura quanto na escultura, e pode-se complementar aqui, na dança e no teatro, trata-se antes de uma captura de forças no material e não reprodução ou invenção de formas. A captura incorpora a sensação no material seguindo os fluxos da matéria. Para além de uma forma estática a arte estaria intimamente relacionada a esta concepção intensiva da forma como devir de forças. Ao escapar ao duplo matéria-forma, Deleuze envereda por uma via intensiva onde não faz mais sentido pensar a arte pelo viés da imitação de formas como evidencia a figuração ou a ilustração, em se tratando da pintura. Ao renunciar a imitação não se trata mais de apropriar-se de uma matéria passiva por meio de uma forma que, em sua função ativa, representaria um dado expressivo previamente constituído. Aqui, a nova concepção da forma em variação permanente acentua a distinção entre as formas abstratas como molde transcendente e as forças intensivas ou formas sensíveis como operação de modulações ao nível da matéria mesma.

Essa distinção se mostra fundamental ao debate estético em artes, posto que modifica os rumos de compreensão da mesma. Evita-se aqui o apelo à semelhança através da qual a arte deveria copiar um modelo, como por exemplo, no ballet clássico copia-se uma série de passos previamente estabelecidos. No entanto, sabe-se bem que mesmo o ballet clássico é muito mais do que a imitação de passos estabelecidos, já que sua manifestação expressiva pressupõe antes um acontecimento estético intensivo, como por exemplo, é possível perceber através da dança de Mikhail Baryshnikov. Porém, pode-se observar que diversas técnicas de dança geralmente prezam pela imitação e perfeição formal, exceto tendências expressivas de ruptura que enfatizam fluxos e intensidades. A dança-teatro, por exemplo, evidencia um trabalho que se dá ao nível da estrutura técnica, como também, ao nível das intensidades-fluxos.

Assim, em dança também como em pintura, as formas dançadas e expressas em movimentos e gestos constituem-se por meio da captura de forças na própria matéria corpórea. Todo um processo de modulação ao nível dos ossos, líquidos, musculaturas, entradas e saídas de ar, pele, articulações, órgãos, fluidos. Pode-se reconhecer que, a partir desta concepção as formas dançadas e os gestos expressivos nascem de um trabalho elaborado ao nível da própria matéria-corpo, um território plástico que se alarga, torce, expande e contrai, espirala, fluidifica. Ver-se-á no próximo capítulo que, a educação somática constitui-se por um campo de experimentação corpórea em que um de seus princípios fundamentais é a renúncia à imitação das formas. A abordagem somática BMC trabalhada enquanto proposta corpórea ao dançarino, ator, performer ou artista cênico, produz uma radicalidade na medida em que traz os fluxos e intensidades da matéria-corpo para o treinamento. Por meio desta abordagem é possível desconstruir os condicionamentos da imitação formal ou a ênfase num molde/moldura corpóreo, dissolvendo a rigidez e transformando o fazer estético.

Como será possível reconhecer a seguir, a partir desta concepção estética calcada na captura de forças, abandonando a identidade estrutural e a semelhança figurativa, Deleuze elabora uma teoria da sensação e do devir.

### **3.1) POR UMA LÓGICA DA SENSACÃO: CORPO E DEVIR**

Deleuze, ao aproximar-se da pintura de Francis Bacon em *A Lógica da Sensação* (2007a), descobre que toda e qualquer arte opera por uma captura de forças, abandonando assim a hipótese imitativa. Ele desenvolve esta idéia afirmando que a captura de forças, endereçada ao plano intensivo do corpo sem órgãos, consiste numa operação ao nível das sensações. A sensação passa a ter um papel operacional fundamental no processo de modulação da matéria expressiva tornando sensíveis suas forças imperceptíveis. Assim, uma pintura jamais será imitativa ou ilustrativa já que, ao invés de produzir formas ela capta forças, ou seja, o pintor pinta sensações. Em relação de proximidade com a pintura, poderia aventar aqui a possibilidade de “dançar as sensações” em oposição a uma dança de formas e passos reproduzidos em séries coreográficas. Ou no teatro, a possibilidade de

composição de um personagem ou de uma cena a partir das sensações inspiradas no encontro com as matérias expressivas que compõem o corpo. Como por exemplo, uma personagem lânguida a partir dos estados de sensação produzidos no encontro com os fluidos corpóreos, ou um personagem determinado e objetivo a partir dos estados de sensação produzidos no encontro com a linfa e os ossos. Tais exemplos evidenciam desde já a aproximação entre o corpo sem órgãos e as proposições de experimentação corpórea do BMC a partir da exploração sensível dos sistemas corporais.

A sensação consiste então na ação de forças exercidas sobre um corpo, ela é vibração intensiva. A força tem uma relação estreita com a sensação, já que ela condiciona a sensação. Deleuze traça uma verdadeira lógica da sensação, na qual ele afirma que o corpo intenso é percorrido por uma onda de amplitude variável e a sensação eclodirá no encontro de determinado nível da onda com forças exteriores. Neste caso a força é condição da sensação, no entanto, a partir do encontro algo surge, tem lugar um devir intensivo. Aqui vale lembrar que um devir consiste na produção do novo por meio de um contágio em que dois ou mais elementos se agenciam.

A sensação atinge o corpo através do organismo agindo diretamente sobre a onda intensiva. Ela rompe os limites da atividade orgânica procedendo por movimento violento. Violento aqui no sentido em que emprega Artaud em seu teatro da crueldade, a violência de uma experiência direta, não mediada pela linguagem ou pelos códigos. A violência de um encontro vital e visceral no nível da carne mesma, lá onde a Razão é secundária. Essa violência enquanto crueldade é o próprio abalo da carne que apresenta um conhecimento direto e intuitivo, uma metafísica enquanto impacto sensorial. Portanto, longe de determinar dados passíveis de representação, a sensação é ação real e direta por meio de um choque sensível. Ela não é qualitativa nem qualificada, pois possui apenas uma realidade intensiva. Desse modo, ao agir de modo direto evita toda e qualquer possibilidade de narração ou ilustração. Esta possibilidade só poderia advir momentos após o choque sensível, quando o indivíduo vem a significar a experiência vivida.

Aqui, toca-se nas diferenças operatórias entre semelhança figurativa e devir intensivo apontando novamente para o processo de modulação como acoplamento de forças e materiais. Assim, a partir da pintura de Bacon, Deleuze diferencia uma forma referida ao objeto que deveria representar, ou seja, *figuração*, e outra forma referida à sensação

enquanto forma sensível que ele nomeia *figura*. A figura seria o modo pelo qual, Bacon torna visível as forças e os impulsos do corpo expondo-os por meio de deformações intensivas. Ele não propõe a reprodução de formas, mas antes alcançar as deformações do corpo. Estas seriam os próprios órgãos indeterminados e suas forças vitais capturadas sobre o plano material das linhas e das cores através do trabalho da sensação na pintura. A partir do encontro da sensação com as forças do corpo, uma nova corporeidade surge em metamorfose. Não se trata aqui de transformações da forma abstrata, mas de deformações do corpo intensivo. Neste contexto, as sensações são agentes de deformações do corpo, este capturado enquanto composição de forças inorgânicas vitais. Deleuze afirma que Bacon pinta o fato intensivo, ele pinta o corpo sem órgãos. Através da figura, Bacon torna visíveis as forças invisíveis. Evidencia-se no quadro pictural a potência intensiva deformante, ou ainda, desterritorializante, levando o corpo à sua potência de passagem ao limite tal como é possível reconhecer na imagem a seguir (vide figura 4).



Fig 4 *Portrait de Michel Leiris*, Francis Bacon, 1976. Imagem extraída do livro *Francis Bacon*, 2008, Skira Editore.

É possível perceber então que esta potência desterritorializante atinge não somente o corpo do pintor, ou o corpo material que ele elabora. Ao revelar as forças invisíveis, a figura age também sobre a onda intensiva do espectador operando por meio da sensação um choque sensível naquele que vê. Este também se desterritorializa através de um encontro com a alteridade, um devir-outro acontece. No plano intensivo do corpo sem órgãos habitam forças invisíveis, insensíveis, forças estas que nunca serão reveladas se permanecermos somente no plano do organismo. A sensação ao romper com os limites da atividade orgânica opera um choque a partir do qual algo de novo acontece. “Ao mesmo tempo eu me torno na sensação e alguma coisa acontece pela sensação” (DELEUZE, 2007a, p.42). Um verdadeiro devir intensivo. A tarefa da composição estética em Deleuze

diz respeito a este “trabalho da sensação”, ou seja, um devir de forças imperceptíveis que o pintor torna visível, o escultor torna tátil, o músico torna sonoro, a dança torna expressiva por meio de gestos e movimento.

Assim, a partir do trabalho de captura de forças promovido pela modulação, vê-se que o material possui em si mesmo a capacidade de tornar sensíveis as forças imperceptíveis que o compõem. Essas forças são as potências do corpo. No caso da pintura, o material elaborado são linhas e cores que tornam expressivas, sensíveis e visíveis as forças do corpo. Na abordagem somática dos BF, o material é a própria matéria corpórea: suas articulações em rotação, sua potência conectiva a partir dos marcos ósseos e das correntes cinéticas musculares, conexões contralaterais e diagonais do corpo, sua potência expressiva em continuidade com a produção de formas em constante mudança, ou ainda, a constituição de formas flexíveis por meio do acesso ao fluxo livre do corpo operando na fluidez dos movimentos. Aqui, capturam-se as forças dinâmicas e energéticas do corpo em linhas, espirais e conexões fluidas. O corpo é tomado em sua arquitetura energética construindo por meio dela formas expressivas no espaço externo, ambos, espaço interno e espaço externo se co-relacionam dinamicamente. Por isso Laban chama o espaço de Espaço Dinâmico, onde não há interno e externo separadamente, mas sim um contínuo de troca. Mais uma vez a imagem da fita de moebius se mostra pertinente já que, ao evocar um espaço infinito, o dentro e o fora, o interno e o externo se transformam um no outro por meio de um movimento dinâmico de dobra. Assim, a partir das conexões de um corpo integrado e fluido, novas formas corporais expressivas podem eclodir, já que é a partir do fluxo e da forma fluida que as relações do corpo com o peso, o tempo e o espaço são desenvolvidas.

Já na abordagem somática do BMC o material também é a própria matéria corpórea, seus tecidos e sistemas constitutivos que, tomados em sua dimensão molecular, tornam sensíveis e perceptíveis as forças intensivas do corpo fazendo passar os fluxos em devir. Nesta abordagem, captura-se as forças dos diversos materiais tais como órgãos, fluidos e ossos. Cada tecido constituindo composições de forças, verdadeiras constelações energéticas do material mesmo. Operando ao nível da própria matéria, diminuindo a ação da consciência analítica e as percepções do sujeito que experimenta (percepções estas carregadas de histórias passadas e pessoais), o encontro sensível com os órgãos, tecidos,

ossos e fluidos produz sensações. Estas não têm nome, não são passíveis de representação num primeiro momento. Ao nível da matéria mesma é possível capturar os fluxos, as vibrações, gradientes e limiares, ondas variáveis, forças imperceptíveis que percorrem o corpo em sua dimensão molecular. Assim, tanto em BF com em BMC, ao capturar as forças da matéria-corpo, um novo campo eclode carregado de novas texturas, coloridos e paisagens sensíveis. Este novo campo torna-se visível a partir dos movimentos de quem experimenta e evolui no espaço interno-externo. Criam-se espaços expressivos do corpo em conexão com o seu meio. Devires intensos do corpo e do espaço eclodem conjuntamente. O corpo e o espaço, tomados como inseparáveis, entram em devires sensíveis e expressivos.

Porém, é importante ressaltar aqui que “a carne não é a sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. (...) Mas o que constitui a sensação é o devir-animal, vegetal, etc.” (DELEUZE, 2000, p.231) A sensação constituindo muito mais o encontro da carne com as forças. Neste encontro um devir acontece. No caso do BMC percebe-se que suas dinâmicas promovem o encontro do experimentador com as forças provenientes da matéria-corpo (órgãos, tecidos, sistemas) em meio à própria experiência da carne. Neste encontro devires imperceptíveis e sensíveis podem eclodir.

Assim, é através da própria noção de devir que Deleuze contrapõe a hipótese imitativa da arte, já que um devir nunca é uma imitação a partir de uma semelhança, mas antes uma simbiose de caráter vital. Para além da semelhança há o devir como encontro ou captura entre dois ou mais elementos heterogêneos tomados numa zona de vizinhança. Ao contrário da imitação o devir evoca um encontro por contágio, uma propagação por epidemia onde os elementos heterogêneos são tomados numa aliança que os fazem derivar sem, no entanto, haver identificação entre ambos. Já que nesta derivação o que aparece é pura alteridade, devir-outro.

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE, 2007b, p.19).



Por isso Deleuze afirmará que há um princípio de realidade própria ao devir, o devir é real. Mas ao devir animal, o homem não se torna “realmente” animal, nem o animal se torna “realmente” outra coisa, já que o devir só produz a si mesmo. Seu domínio é a mistura, comunicações transversais entre elementos postos em jogo formando um bloco de devir que segue uma linha própria. A partir desta lógica é possível afirmar então a existência de um devir-animal do homem sem que o animal que ele se torna seja real, já que “um devir não tem sujeito distinto de si mesmo” (DELEUZE, 2007b, p.18).

Aqui se faz importante ressaltar que ao operar pela lógica da captura por contágio, o devir agencia termos completamente heterogêneos, combinações entre um homem, um animal, um vegetal, uma molécula, um microorganismo. Ou, aproximando-se da prática dos BF e do BMC, encontros entre um homem, uma crista íliaca, um músculo fliopsoas, um sacro, um calcâneo, uma omoplata, uma célula, um líquido intersticial, uma membrana, um pulmão, uma medula vermelha, um rim, um saco amniótico, uma orelha interna, um cosmo corpóreo. Verdadeiros agenciamentos entre multiplicidades heterogêneas a partir dos quais operam-se os devires. Ao supor que um pintor represente um pássaro, em realidade, diz Deleuze (2007b), trata-se de um devir-pássaro do pintor em que o próprio pássaro torna-se outra coisa, pura linha e pura cor. Portanto, talvez fosse mais adequado aqui não falar em transformação, no sentido em que um termo não se transforma no outro, mas sim pensar que algo passa no “entre” os termos. Dirá Deleuze, esse algo que passa é a sensação. Como se os termos - animais, pessoas, tecidos corpóreos - atingissem uma tal zona de indiscernibilidade que precede toda e qualquer diferenciação. Nessa zona opera-se um encontro com a alteridade já que, “o devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol ou Ahab (...)” (DELEUZE, 2000, p.229).

Assim, toda captura envolve essencialmente um encontro, ela agencia díspares num devir que os faz derivar. Sentir é um processo de variação. A sensação, fazendo parte desta realidade intensiva, é pura vibração que se produz no encontro. Ao encontrar-me com a espiral de meu osso femural, nesta zona de vizinhança com esta matéria, no contágio produzido entre a mão de meu parceiro que toca o meu tecido ósseo e o fêmur tocado, uma sensação surge e algo acontece, um devir espiral-femural me toma por inteira sem que eu me torne em “realidade” a espiral material de meu fêmur. Sem que o meu fêmur se torne

em “realidade” qualquer outra coisa que não seja puro movimento, velocidade, volume. Desse modo, uma alteridade surge, e esta alteridade tem realidade em si mesma, na própria experiência do devir-outro. Este devir-espiral-femural se torna visível, sensível e expressivo por meio do movimento no espaço. Um devir-espiral-femural se faz presente no espaço do corpo e no espaço exterior. Um co-espaço (interno-externo) se cria.

### **3.2) ENTRE PARADOXOS E UTOPIAS: O CORPO INVENTA E SE INVENTA**

Gostaria de trazer à cena uma importante contribuição de Foucault que auxilia na compreensão do corpo enquanto poética de criação permanente a partir da concepção intensiva do corpo. Na realidade, ao aproximar a corporeidade da noção de utopia, Foucault (2009) introduzirá a potência de criação da existência, mostrando que o corpo tomado enquanto poética de invenção é o operador principal e fundamental ao regime performativo da vida.

Como o próprio Foucault afirma numa conferência radiofônica pronunciada entre os dias 07 e 21 de dezembro de 1966 na rádio *France-Culture*: o corpo é utópico. Mais surpreendente ainda, em suas próprias palavras, o corpo humano além de ser utópico, “é o ator principal de todas as utopias.” Aqui convém definir a palavra *utopia*, do grego, *où* = não, e *tópos* = lugar, portanto, u-topia, “não-lugar”. Ou, como o próprio Foucault a designa, “a utopia é um lugar fora de todos os lugares”<sup>16</sup> (FOUCAULT, 2009, p.10).

A concepção moderna do termo *utopia* foi utilizada pelo inglês Thomas More (1478-1535) na tentativa de descrever, à época dos descobridores das novas terras além mar, uma nova ilha, perfeita, pura e livre de todo constrangimento. Vê-se então que em sua origem, *utopia* designa um lugar idealizado, imaginário, e por isso mesmo, fora do lugar real. No intuito de perceber a originalidade e potência do pensamento de Foucault ao aproximar paradoxalmente os termos utopia e corpo, se faz necessário aqui seguir rapidamente o fluxo criativo de seu pensamento apresentado nesta conferência radiofônica.

---

<sup>16</sup> A tradução das citações provenientes do livro *Le Corps Utopique* (Foucault, 2009) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

Assim, embalado pela origem do termo *utopia*, Foucault inicia sua fala afirmando primeiramente que o corpo é a verdadeira “*topia* impiedosa”, o “lugar absoluto” e real do qual é impossível escapar, uma verdadeira prisão tópica. Neste contexto, o corpo seria o contrário de uma utopia. Aqui, o corpo primeiramente definido enquanto *topia* surge exclusivamente ligado a uma noção espacial formal. Enquanto matéria extensa, ele é um fragmento do espaço irremediável ao qual o homem é condenado habitar. Desse modo, ele não representa jamais um fora, como quereria a noção de *utopia*. Partindo desta premissa, Foucault crê que todas as utopias forjadas ao longo da história moderna do pensamento e das práticas humanas no Ocidente, dentre as quais o mito da alma aparece como “a mais potente” e “obstinada” de todas as utopias, não têm senão um só e mesmo objetivo: apagar a “triste” e “impotente” topologia do corpo. Assolado em meio a tantas utopias luminosas, infinitas, colossais e incorporais, o corpo praticamente desaparece.

No entanto, mais adiante, a brilhante inflexão de seu pensamento mostrará justamente o contrário. O corpo não se deixaria reduzir assim tão facilmente. Este mesmo corpo tomado enquanto ponto de aglutinação de todos os espaços possíveis é o ponto zero de onde eclodem todas as utopias. A partir de então a utopia é imanente ao próprio corpo. Como ele mesmo afirma:

Para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas essas utopias pelas quais eu esquivei meu corpo, elas tinham simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, elas tinham seu lugar de origem no meu corpo mesmo. (...) as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a o apagar: elas nasceram do corpo mesmo e foram em seguida voltadas contra ele. (FOUCAULT, 2009, p.14)

Em sua concepção utópica, o corpo é desfigurado de seu espaço próprio, absoluto e fechado projetando sobre si mesmo um lugar outro, que nada mais é do que um lugar sem lugar, espaço de abertura. A utopia corpórea pode ser então definida por um espaço singular de entrecruzamento, um corpo-passagem através do qual é possível passar as forças invisíveis. Esse corpo incompreensível, a uma só vez aberto e fechado, invisível e visível, penetrável e opaco desloca seu estatuto anterior descrito por uma topologia formal meramente extensiva e circunscrita em si mesma, no sentido de uma utopia dinâmica ao mesmo tempo extensiva e intensiva. Aqui aproximo-me de Deleuze e Guattari, para os

quais o corpo se constitui pelo fruto de uma dinâmica coexistente entre a dimensão orgânica formal e a dimensão inorgânica vital. A partir de então, poderia afirmar que essa utopia dinâmica é marcada pelo caráter de um *topos* intensivo. Arquitetura fantástica e imponderável, o corpo é composto por um aglomerado de forças, pois, como sublinha o próprio Foucault, “esse mesmo corpo assim visível é retirado, é capturado por uma sorte de invisibilidade da qual jamais eu posso o desatar.” (FOUCAULT, 2009, p.13) O corpo é desse modo, a um só tempo realidade física molar e realidade microfísica molecular.

Vê-se então que esse *topos* intensivo nada mais é do que um espaço de abertura a outros possíveis, atuais e virtuais. Longe de se encerrar estritamente como espaço determinado, composto formal, fechado e circunscrito, o corpo se apresenta enquanto materialidade plástica, paradoxal posto que utópica, e por isso mesmo soberana. Ele possui as suas “fontes próprias” de onde brotam e deságuam todos os lugares reais e utópicos. Foucault evidencia, “é em relação a ele (...) que existe um cima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um a frente, um atrás, um próximo, um longe” (FOUCAULT, 2009, p.18). Ele é o ponto zero do mundo, ou ainda, o ponto zero do devir. Enquanto utopia vital e fértil, a sua materialidade se apresenta em constante estado nascente. Desse modo, pode-se afirmar que “o corpo é invólucro, mas invólucro de um espaço infinito” (QUILICI, 2004, p.198). O corpo entendido como espaço infinito é um vazio-fonte que contém em si toda a virtualidade, um pequeno núcleo utópico a partir do qual derivam os devires. Vale lembrar que no Sistema Laban/Bartenieff a figura oito em pé constitui o símbolo para corpo, indicando desse modo, a compreensão do corpo como um espaço do infinito.

Ao pensar a corporeidade a partir desta potência inventiva na relação com um espaço do corpo ao mesmo tempo visível e invisível, formal e intensivo, se faz importante esclarecer como se dão essas dinâmicas operatórias de invenção ao nível do corpo mesmo. Aqui se faz mais uma vez importante evidenciar a importância dos estudos de Rudolf Von Laban em torno da gênese do movimento em sua relação com o espaço, desembocando posteriormente nos estudos de Irmgard Bartenieff em torno de uma “arquitetura somática”<sup>17</sup> do corpo. Conforme já esboçado anteriormente, a partir do pressuposto de que espaço e movimento determinam-se mutuamente, Laban desenvolve através de uma pesquisa

---

<sup>17</sup> O termo *arquitetura somática* foi criado por Ciane Fernandes em seu texto *Criatividade, Conexão e Integração: Uma Introdução à Obra de Irmgard Bartenieff*, in: *Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde*. Débora Bolsanello, org. 2ª Ed. Curitiba: Juruá, 2010a.

constante sobre as inter-relações entre o corpo e o espaço, um estudo intitulado Corêutica. Trata-se da revelação de uma arquitetura do corpo em movimento no espaço a partir da qual se estabelecem relações espaciais harmônicas do movimento. Já a Eucinéctica consiste numa pesquisa minuciosa dos fatores que constituem as qualidades dinâmicas do movimento. Estas qualidades expressam as atitudes internas do indivíduo que impulsionam o movimento do corpo no espaço. A partir destes estudos Laban estabelece regras em torno das qualidades expressivas e espaciais do movimento. Ele chega inclusive à associação complexa entre Eucinéctica e Corêutica, com detalhamentos de um Espaço Dinâmico com diversas escalas. Assim, como observa Bartenieff, “Laban não estava explorando apenas o movimento *per se*, mas os fatores expressivos que estavam intimamente relacionados àquelas energias e a fatores espaciais” (BARTENIEFF apud FERNANDES 2010a, p.35).

Nota-se que é a partir deste olhar complexo de Laban sobre as relações entre movimento e espaço que Bartenieff irá criar todo um arcabouço corporal no qual ela aproxima a própria realidade do corpo humano das regras labanianas referentes às qualidades expressivas e espaciais do movimento. Bartenieff inova ao construir uma abordagem somática em que as relações entre corpo, espaço e movimento evidenciam-se em complexidade inter-relacional, dando assim continuidade ao arcabouço criado por Laban. O corpo deixa de ser um corpo absoluto e fechado em si mesmo, contrariamente ele passa a se constituir enquanto matéria energética variável em constante dinâmica com o meio circundante. O espaço interno do corpo em relação mútua e dinâmica com o espaço externo possibilita então a eclosão e invenção de novos espaços expressivos em movimento, um verdadeiro Espaço Dinâmico. Aqui, a utopia corpórea pode ser vivida e experimentada por meio de um arcabouço somático prático-teórico. Assim, a partir dos estudos entrelaçados de Laban e Bartenieff é possível começar a pensar que corpo, espaço e movimento determinam-se mutuamente.

Desse modo, torna-se imperioso afirmar que é somente após estas pesquisas pioneiras em torno das relações entre corpo, espaço e movimento que novas pesquisas atuais e contemporâneas se desenvolvem e ganham novos coloridos. Portanto, a partir desta compreensão, em linha de continuidade com Laban e Bartenieff, Hubert Godard (2006a) afirma que o corpo e o espaço não podem ser tomados como duas entidades separadas,

posto que “não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço”<sup>18</sup> (GODARD, 2006a, p.65). No entanto, no intuito de pensar as relações entre corpo e espaço, Godard traz à cena contribuições em torno das noções de esquema corporal e imagem corporal clareando as dinâmicas de constituição da percepção e do gesto corpóreo no/com o espaço.

Segundo Godard (2006a) o esquema corporal, ou ainda esquema postural, repousa sobre um sistema de funções motoras que operam de modo pré-reflexivo, sem a atuação de uma intenção ou representação consciente, gerando nossos movimentos no espaço de modo automático sem a necessidade do monitoramento da consciência. Como esclarece Bottiglieri (2010), trata-se de uma verdadeira “carta de navegação sensório-motora” que estabelece os potenciais de ação e percepção no espaço. Este sistema de funções motoras é composto pelos músculos tônicos posturais que possuem a função de agentes mecânicos desse esquema corporal. Os músculos tônicos modulam sua tonicidade por meio de um diálogo constante e renovado com as projeções no espaço. Portanto, é a própria relação ao espaço que constrói um esquema corporal específico a cada sujeito a partir de suas projeções e intenções singulares em meio a um contexto. Tendo a relação ao espaço como fundamental, evidencia-se a grande importância da propriocepção na dinâmica de construção do esquema corporal.

A propriocepção, ou o sentido de si, nada mais é do que a capacidade de percepção de um sentido interno da postura e do movimento na relação do corpo com o espaço. Ou ainda, a percepção da postura como posicionamento de partes do corpo em suas relações entre si e o espaço. Neste ponto Bottiglieri esclarece que,

A propriocepção, no seu sentido mais largo, depende da integração de diferentes modalidades de informações sensoriais, concernentes ao corpo próprio agindo num meio, com as informações intracorporais fornecidas pelo sentido interno da postura e do movimento. Trata-se então, tanto de informações produzidas ao nível do aparelho vestibular da orelha interna como por numerosos captadores periféricos situados nos músculos, nos tendões e nos ligamentos, revezando e mensurando o grau de estiramento dos membros, ou ainda, pelos captadores de pressão, ou *barocepteurs*, localizados sobre as plantas dos pés. (BOTTIGLIERI, 2010, p.252)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> A tradução das citações retiradas do texto *Des Trous Noir* (Godard, 2006a) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

<sup>19</sup> A tradução das citações retiradas do texto *D'un Sujet qui "Prends Corps"* (Bottiglieri, 2010) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

Como afirmará Godard, este esquema corporal servirá então de tela de fundo às coordenações dos gestos e movimentos, às percepções e à expressividade. Diferentemente do esquema corporal, a imagem corporal define-se por “um sistema consciente de estados intencionais e de atitudes – percepções, crenças, experiências e emoções – cujo objeto é o corpo próprio” (BOTTIGLIERI, 2010, p.252). A imagem corporal desenvolve um “sentimento de si” consciente na medida em que o sujeito se reconhece na ação que realiza. Aqui, os contextos cultural e social constituem operadores fundamentais na elaboração da imagem corporal. Ambos, esquema e imagem corporal operam conjuntamente na ação corpórea. Desse modo, a imagem corporal pode ser modificada na medida em que se trabalha conscientemente ao nível do esquema corporal. Este habitualmente pré-reflexivo e inconsciente pode vir a se tornar consciente por meio de práticas somáticas que atuam e intervêm nos músculos tônicos posturais e na propriocepção.

Assim, Godard afirma que há alguma coisa que antecipa todo e qualquer movimento ou gesto no espaço. Segundo ele o esquema corporal consiste então numa primeira fase fundamental a toda percepção e todo gesto, já que a maneira como nos orientamos no espaço definirá a qualidade de nossos gestos e modos perceptivos. Portanto, anteriormente a execução de um gesto ou iniciação de um movimento há toda uma multiplicidade de movimentos internos do corpo chamados por ele de pré-movimento. O pré-movimento apóia-se sobre o esquema corporal e antecipa tanto nossas ações como nossas percepções. Ele age por meio dos músculos tônicos posturais, também chamados músculos gravitacionais, responsáveis pelos modos de orientação do corpo no espaço. Estes modos de orientação são por sua vez definidos por modos singulares e únicos de relação do corpo com o peso e a ação da gravidade refletindo conseqüentemente em qualidades específicas de gestos e movimentos. Segundo Godard,

É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade, a cor específica de cada gesto. O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, ou seja, sobre o modo que o sujeito organiza sua postura para se pôr de pé e responder à lei da gravidade nesta posição. Todo um sistema de músculos ditos gravitacionais, cuja ação escapa em grande parte à consciência vigil e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São eles que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem manter-nos em pé sem pensar. (...) Esses músculos

gravitacionais, porque eles são encarregados de assegurar nosso equilíbrio, antecipam cada um de nossos gestos. (GODARD, 1998, p.224)<sup>20</sup>

O pré-movimento atua conjuntamente às pré-concepções, já que o pré-movimento, compreendido como microajustamentos anteriores ao ato de se mover, encontra-se intimamente relacionado a hábitos perceptivos e posturais. Faz-se importante esclarecer que estes microajustamentos dizem respeito a uma composição plástica de verdadeiros “coletivos de unidades motoras”, os músculos tônicos gravitacionais, que a partir dos hábitos e rotinas de movimento e percepção podem cristalizar sua atuação e perder sua plasticidade tornando-se repetitivos e automatizados.

Ver-se-á mais adiante que o trabalho corporal proposto pelos BF e pelo BMC atua justamente ao nível do pré-movimento modificando hábitos perceptivos e de movimento, atuando ao nível dos músculos tônicos, recriando a relação entre o espaço interno do corpo e o espaço externo circundante, como também, descondicionando o corpo de suas referências sensório-motoras já constituídas. Aqui a tarefa do *re patterning* (repadronização) proposta por ambas as abordagens somáticas se torna fundamental nos processos dinâmicos de des-territorialização e re-territorialização corpórea, ou ainda, nos processos constantes de re-criação do corpo, restaurando a sua plasticidade fluida.

Além do mais, na prática do Sistema Laban/Bartenieff, toda proposta de movimento, exercício ou frase motora é dividida em Preparação, Desenvolvimento e Conclusão ou Fechamento. Nos BF, a preparação é composta muitas das vezes somente pela respiração e pela tomada de consciência das conexões ósseas e da intenção de partes do corpo no espaço (princípios de movimento como as Conexões Ósseas e a Intenção Espacial, por exemplo). A ênfase puramente na ação é diferente desta abordagem somática que considera o antes, o durante e o depois do movimento como parte fundamental deste. Isto implica numa relação pausa-movimento diferente da ênfase mecanicista e industrial na ação, produção ou execução.

A respeito do pré-movimento aproximo José Gil mais uma vez. Inspirado por Laban, o autor se questiona sobre em que momento se pode dizer que um movimento

---

<sup>20</sup> A tradução das citações provenientes do texto *Le Geste et sa Perception* (Godard, 1998) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.



começa “uma vez que já está por inteiro no instante que precede o desdobrar-se dos gestos dançados?” (GIL, 2004, p.15) Ao responder tal questão, Gil (2004) afirma que trata-se de uma questão de escala de percepção na medida em que, no nível da macro-percepção o primeiro movimento seria o próprio repouso, mas no nível da micro-percepção o que se encontra no repouso é também movimento. Dentro desta ótica, Gil observa que o movimento começa justamente no intervalo. E ainda, as qualidades expressivas do movimento, ou nos termos labanianos, os *esforços*, começam num intervalo entre dois tipos de energia. Este intervalo é o ponto zero do movimento. Poder-se-ia afirmar aqui que o pré-movimento se encontra exatamente neste ponto zero do movimento, num intervalo entre um movimento e outro, onde é possível a reconfiguração a nível dos micro-movimentos e dos músculos tônicos gravitacionais.

Em relação a um trabalho corporal ao nível do pré-movimento e dos músculos tônicos gravitacionais, - em consonância com Laban, que reconhece que um corpo simplesmente em pé no espaço contém desde já dados expressivos - vale ressaltar então a importância do pré-movimento na carga expressiva de todo gesto e movimento indicando a dimensão afetiva da postura,

Esses músculos são também eles que registram nossas mudanças de estado afetivo e emocional. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência sobre nosso estado emocional, e reciprocamente toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo imperceptível, de nossa postura. (GODARD, 1998, p.224)

Segundo Godard há então, ao nível do esquema corporal, coordenadas previamente inscritas enquanto hábitos perceptivos, verdadeiros esquemas pré-concebidos relativos tanto às percepções quanto à postura e aos movimentos. Relacionando aqui hábitos de percepção e hábitos posturais, haveria, por exemplo, um modo pré-estabelecido de olhar o espaço anterior ao ato de se mover. Esta orientação ao espaço por meio de um modo específico de olhar condiciona os gestos e a postura no espaço. Isto faz com que o pré-movimento seja o lugar por excelência de renegociação possível de nossos hábitos, já que a possibilidade de sair de esquemas pré-concebidos significa trabalhar ao nível dos hábitos posturais e perceptivos - os hábitos de pré-movimento. Habitar o antes do movimento, o

pré-movimento, ou ainda, o antes da percepção, a pré-percepção, pode constituir uma possibilidade de vivenciar uma zona de indeterminação corpórea na qual os fluxos intensivos e criativos passam.

Assim, produzir a abertura na direção de novos gestos e novas coordenadas do corpo pressupõe uma abertura ao nível da percepção e dos sentidos, que por sua vez pressupõe uma reorientação na relação do corpo com o espaço e vice versa. Aqui, percepção, sentidos, postura, espaço e movimento se entrelaçam mutuamente. Tomando como pressuposto “o impacto primeiro de nossa relação ao espaço sobre a constituição de nossa organização tensiva e nossas coordenações ou atitudes gestuais” (GODARD, 2006a, p.65-66), pode-se ressaltar a relação com o espaço como fundamental à invenção dos gestos e abertura do potencial de movimento do corpo. Portanto, na abordagem somática dos BF, nota-se que as propostas de experimentação das linhas e diagonais que formam a arquitetura interna do corpo possibilitam por sua vez a projeção destas no espaço circundante (princípio de movimento Intenção Espacial), fazendo com que o sujeito perceba o espaço e se movimente por ele de outro modo. Espaços internos anteriormente desconhecidos expressam-se no espaço externo fazendo com que este também se modifique. Direções e níveis do espaço se amplificam na medida em que o corpo desenha o espaço circundante. Novos espaços interno-externos eclodem e são vivenciados em meio a torções, espirais e diagonais.

Desse modo, sublinharei as seguintes perguntas que funcionarão como marcos para as posteriores reflexões. Como resgatar uma abertura do corpo no nível da inventividade dos gestos e dos movimentos expressivos? Como retomar esta potência inventiva do corpo de que falava Foucault, freqüentemente perdida pela cristalização e condicionamento de nossos hábitos posturais e perceptivos? Seria preciso então produzir uma alteridade no nível dos esquemas e imagens corporais? Uma alteridade dos modos perceptivos e gestuais? Um corpo enquanto potência de abertura ao devir-outro?

A partir da idéia de utopia gostaria de pensar então o corpo em sua dimensão de alteridade. O corpo como alteridade nada mais é do que a possibilidade de devir-outro através da própria matéria-corpo em seus encontros com o espaço. Poderia começar da seguinte forma: esta abertura da potência inventiva dos gestos e movimentos está intimamente relacionada à construção do espaço, e é antes de tudo uma questão estética.

Trata-se então de tomar o corpo e o espaço não como instrumentos mecânicos e objetivos que seria necessário dominar e controlar, mas antes criar uma relação estética entre corpo e espaço na qual ambos constituem territórios plásticos carregados de texturas, gradientes de densidades e variação de fluxos e intensidades. Na realidade tomo aqui, tal qual Laban e Bartenieff, corpo e espaço em sua dimensão inventiva e criativa, ambos co-criando-se mutuamente em relação dinâmica.

A partir de então, gostaria de trazer à cena mais uma contribuição de Hubert Godard dando continuidade às reflexões anteriores referentes ao pré-movimento. O autor enfatiza uma possibilidade de elaboração do espaço interno-externo que se daria por meio de uma operação através dos sentidos e da percepção. A partir desta elaboração, operando no interior de cada sentido – como, por exemplo, o tato, o olhar e a audição - seria possível recriar o gesto e o movimento em sua relação com o espaço. Desse modo, haveria no nível de cada sentido e de nossa capacidade perceptiva todo um referencial prévio de significações estabelecidas em relação ao espaço e ao modo como nos relacionamos com ele, como tive a oportunidade de esboçar a partir da noção de pré-movimento. Do mesmo modo, a maneira como construímos ou inventamos o espaço tanto interno como externo modula nossas possibilidades de sentir e perceber.

Numa entrevista organizada e realizada por Suely Rolnik, Godard (2006b) estabelece duas modalidades de exercício dos sentidos, ou ainda dois pólos de apreensão no interior de cada sentido: um pólo que ele denomina sentido subjetivo e outro pólo que ele denomina sentido objetivo. O autor exemplifica estas noções a partir do olhar, do tato e da audição. Assim, o olhar subjetivo diria respeito a um olhar subcortical. Através deste olhar o sujeito se funde no contexto, não havendo mais diferença entre um sujeito e um objeto. Nos termos de Laban poderia qualificá-lo como um olhar indireto, multifocado e aberto no espaço. Trata-se da participação num contexto geral onde a sensorialidade circula sem que seja interpretada. Um olhar que não é carregado de sentido, pois não está ligado à memória ou a história pessoal de um sujeito e se situa, portanto, para além do olhar objetivo. Já o olhar objetivo consiste num olhar cortical, um olhar associativo e objetificante. Nos termos labanianos, um olhar com foco direto. Olhar este que está ligado à linguagem e, portanto, à história pessoal de um sujeito que, envolto em suas memórias, confronta a atualização do olhar ao passado vivido, já codificado.

A denominação e diferenciação de um olhar subcortical e de um olhar cortical, como evidencia Godard (2006b), se deve a pesquisas feitas a partir de estudos clínicos. Nestes estudos, foi possível observar pessoas que haviam perdido uma parte do olhar objetivo ou cortical em virtude de um acidente. Neste contexto, ao colocar uma cadeira diante de uma destas pessoas e pedir para ela descrever ou nomear este objeto, ela dirá que não consegue. No entanto, ao pedir para ela andar ela irá evitar a cadeira e desviar-se dela. A este olhar que possui uma característica mais espacial e geográfica, Godard também denomina *olhar cego*.

O olhar cego evidencia um modo de olhar enquanto atitude receptiva do mundo, “é como se o mundo chegasse a mim” (GODARD, 2006b, p.73). Um olhar “côncavo” em contraposição a um tipo de olhar “convexo” em que o olho se projeta no mundo repleto de significações e representações. Assim, o olhar subjetivo ou cego permite um mergulho num olhar tido como “primeiro”, posto que se trata de um olhar ainda não apreendido pela linguagem ou pela interpretação das coisas do mundo. Este olhar permite ao contrário um encontro direto com o *outro*, ou ainda, com a alteridade. A partir desta compreensão Godard afirma que a possibilidade de devir-outro depende de “habitar esse paradoxo entre as duas modalidades de exercício dos sentidos” (GODARD, 2006b, p.75). Habitar o paradoxo seria justamente poder operar idas e vindas entre um olhar sensorial, receptivo ao mundo e um olhar objetivante que nomeia e define. Num primeiro momento, desobjetificar o olhar, mergulhar no pré-olhar permite que o sujeito mergulhe num abismo de possibilidades sensíveis. Tal qual a criança que nos seus primeiros anos de vida está mergulhada num olhar que é pura sensação e somente depois, aos poucos, vai dando sentido às sensações através do advento da linguagem e da cultura.

Para além da história individual, o autor identifica uma história da percepção a nível coletivo através da qual, a partir da Renascença, um longo percurso na direção da intensificação do olhar objetivo é projetado e construído, juntamente à elaboração do sujeito moderno. O olhar objetivo ganha então um estatuto de dominância e privilégio fazendo com que, em meio a práticas tanto sociais quanto individuais, a potência de reinvenção dos objetos do mundo seja esvaziada. Pouco a pouco os indivíduos perdem a capacidade de reinventar os objetos, seus contextos e paisagens já que, por meio de uma neurose dos sentidos, a projeção das significações e representações já dadas associa-os

sempre e imediatamente a partir dos mesmos signos estabelecidos culturalmente e socialmente. Vale lembrar aqui que, foi em busca da libertação deste sujeito moderno pragmático e objetificado que Laban, como também Artaud buscaram o encontro com outras culturas não-ocidentais. Artaud, por exemplo, se encanta com o Teatro de Bali, reconhecendo naquela manifestação expressiva singular, uma potência afectiva proveniente de outro modo de ser e estar no mundo. Um *modus operandis* sócio-cultural radicalmente diferente.

Assim, mergulhar no antes do olhar, no pré-olhar, significa também recolocar o imaginário e a potência inventiva em movimento, na medida em que o abandono da segurança de um terreno já dado abre um território desconhecido, e por isso mesmo, ainda por se criar. Portanto, a primeira alteridade não é o outro propriamente dito, diz Godard (2006b), mas sim a própria operação de se criar o *outro* no seio de cada um de nossos sentidos. Significa antes produzir uma função prismática na capacidade sensitiva e perceptiva, propiciando encontros com o inaudito a partir dos contágios entre a matéria corpórea e a “carne do mundo”<sup>21</sup>. Aqui, é possível tocar nas questões relativas ao ato performático enquanto potência de afetar e ser afetado. Vale ressaltar que também durante a execução de uma performance, primeiramente o performer deve poder produzir o *outro* no seio de si mesmo. Somente a partir desta capacidade prismática de si enquanto potência de *outrar-se*, é que o performer poderá produzir a alteridade no outro, o espectador-participante. A partir desta perspectiva o ato performático torna-se acontecimento afectivo de si e do outro.

Assim, segundo Godard, essa revolução do olhar pode ser feita em cada um dos sentidos. Desse modo, pode-se identificar também um tato cego em contraposição a um tato que objetifica. O tato cego, ou tato subjetivo, se caracteriza pela qualidade do acolhimento. A partir dele abre-se uma “escuta monumental” e um duplo movimento descrito por Merleau-Ponty (apud GODARD, 2006b, p.74) acontece: toco a mesa e ao mesmo tempo a mesa me toca. Este duplo movimento não seria possível se o sujeito se relacionasse com os objetos do mundo somente a partir de um tato objetivo. Ao aproximar-se da mesa a partir de representações já dadas, um movimento único em relação ao objeto se evidenciaria: um

---

<sup>21</sup> A *carne do mundo* é uma expressão utilizada por Merleau-Ponty e posteriormente apropriada por Hubert Godard na entrevista *Olhar Cego*, organizada e realizada por Suely Rolnik.

sujeito (já dado) toca a mesa (já dada). De outro modo, a partir da relação tocante/tocado é possível então desviar um tipo de relação com o corpo do outro, ou os corpos do mundo, geralmente objetificante. Nesta relação em que o outro deixa de ser um simples objeto, recoloca-se em movimento a alteridade e a potência de invenção. Ao tocar e ser tocado é possível ao sujeito dissolver-se nas sensações produzidas pelo encontro. Um devir eclode deste encontro sensível e os modos perceptivos reconfiguram-se.

Na abordagem somática do BMC pode-se evidenciar um exercício de experimentação do que Godard chama *toque cego*. Em BMC a exploração da matéria corpórea constituída por células, tecidos, órgãos, sistemas, se concretiza muitas das vezes por meio de práticas de toque. Uma qualidade de toque receptiva e acolhedora chamada *toque celular*. A qualidade do toque celular é explorada a partir da realidade da membrana dupla semipermeável que constitui a própria membrana celular, como também o invólucro da pele e demais tecidos. Ao perceber todos os tecidos corpóreos como um conjunto de células, a prática somática do BMC propõe a possibilidade de um encontro direto com as matérias corpóreas por meio de um toque que recebe suas qualidades intensivas: fluxos, velocidades, vibrações, gradientes de densidade. Assim, ao invés de “fazer algo” através do toque, o toque celular propõe antes uma qualidade de escuta sensível por meio do contato com a membrana dupla celular. A partir do toque então, é possível acessar a dimensão molecular dos tecidos que compõem o corpo e escutar a passagem ou o bloqueio dos fluxos. Em BMC, esta atitude receptiva do toque celular possibilita restaurar a passagem dos fluxos onde quer que eles estejam bloqueados. A partir do encontro com a dimensão intensiva da matéria é possível num segundo momento explorar uma improvisação de movimentos e gestos. Nestas improvisações embaladas pela experiência intensiva do corpo, um devir-outro da matéria ganha vida.

Outro exemplo dado por Godard diz respeito às duas modalidades perceptivas da audição. “A escuta permite escutar por e através do próprio corpo” (GODARD, 2006b, p.74). O autor identifica uma voz aérea e uma voz solidiana ou ossosa. A voz ossosa consistiria então em deixar vibrar os sons da voz, ou sons ambientes, nos ossos. Para tanto seria preciso suspender a interpretação dos conteúdos representativos da voz aérea. Nesta suspensão, é possível ser tocado pelo som puro da voz e conseqüentemente apoiar-se nas sensações advindas deste encontro. Ou, no caso de ser tocado pelos sons ambientes, inibir

ou diminuir inicialmente a tendência de criar significados aos sons que chegam por meio de um quadro representativo já dado. A partir desta inibição inicial será possível experimentar um encontro sensível entre os sons ambientes e a matéria corpórea. Abre-se então a percepção para novas reverberações e desdobramentos expressivos.

A qualidade subjetiva da voz ossosa é muitas das vezes explorada em práticas somáticas, através das quais as modulações da voz do facilitador buscam produzir diferentes estados de sensação naquele que recebe. Em BMC, muitas explorações corpóreas guiadas pelo facilitador levam o participante a atingir estados de sensação da matéria em consonância com qualidades emitidas pela voz do facilitador. Assim, um imperativo da voz pode levar a contatar qualidades sensíveis do fluido sanguíneo por exemplo. Nos BF os exercícios de sonorização com vibração ativam também a escuta ossosa. Em BMC, muitas das vezes utiliza-se também a sonorização com vibração para acordar e ativar as qualidades de sensação provenientes de algum órgão. Uma vez despertados, esses órgãos podem também produzir sons no espaço. Assim, é possível ressoar sons projetados ao espaço a partir dos órgãos ou tecidos corpóreos. Neste exercício, a voz ganha qualidades expressivas provenientes de cada matéria corpórea específica. As qualidades subjetivas da voz ossosa são então trabalhadas a partir da própria matéria-corpo.

Estas operações em torno dos sentidos evidenciam o processo de criação - seja na arte, seja na vida - como um processo que se efetua por meio de um ir e vir entre uma percepção objetiva e uma percepção subjetiva. É exatamente neste trânsito dinâmico que configurações demasiadamente plenas e cristalizadas se desterritorializam para que um novo se crie.

Assim, Rolnik, na entrevista realizada com Godard (2006b) relembra que, em *A Lógica da Sensação*, Deleuze (2007a) escreve sobre o processo da pintura apontando para um procedimento essencial e anterior ao ato de pintar. Esse procedimento consiste numa operação de esvaziamento da tela através da qual o pintor esvazia-a de todos os clichês que a preenchem de antemão. Deleuze afirma que,

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma superfície em branco. (...) O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. De tal forma que o pintor não

tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvaziá-la, desobstruí-la, limpá-la. (...) Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. Há nisso uma experiência muito importante para o pintor: uma série de coisas que se pode chamar de “clichês” já ocupa a tela, antes do começo. (DELEUZE, 2007a, p.91-92)

Em linha de continuidade, Godard afirma que é preciso esvaziar os sentidos de seu demasiado pleno de pré-visão, pré-tato, pré-audição, e somente então, ir a uma zona de silêncio ou de vazio para que o pleno possa ser recriado. Esse estado de vazio, também identificado como um vazio-pleno, nada mais é do que um estado de suspensão: suspensão do pré-movimento, suspensão das pré-concepções, suspensão dos hábitos perceptivos. Ao atingir um vazio perceptivo uma nova plenitude pode ser re-inventada. Reinventa-se desse modo, a partir de novas coordenadas perceptivas, uma atitude singular face ao geográfico. Instauram-se relações recíprocas entre percepção, imaginação, espaço e movimento. O espaço aqui é entendido como uma geografia plástica em sua dimensão tanto corpórea quanto circundante. O espaço do corpo e o espaço ao redor são tomados conjuntamente em relação de criação mútua.

Novos modos de sentir geram novas relações espaciais e gestuais. Novas relações espaciais e gestuais sustentadas por novos estados de sensação geram novas paisagens do corpo-espaço. Pausas na percepção abrem caminhos para um imaginário dinâmico se colocar em ação criando o novo por meio das coordenadas materiais do corpo. Diante da suspensão de referências habituais e da falta de nomeações já dadas, o corpo se põe a criar em meio à realidade da própria experiência direta entre a matéria-corpo e a “carne do mundo”. Os sentidos, assim tomados num vazio pleno têm a possibilidade de nutrir a partir do trabalho das sensações um imaginário encarnado. É possível então reconhecer a criação de imagens nutridas por outros sentidos além da visão: imagens sonoras, táteis, auditivas, olfativas. Estas imagens sensíveis podem ainda fazer eclodir outras: imagens celulares, imagens fluidas, imagens ósseas, imagens musculares. As imagens aqui tomadas não como configurações representativas ou abstratas, mas em seu realismo corpóreo são vivenciadas em meio à própria exploração das matérias do corpo redefinindo as paisagens do corpo-espaço: paisagens táteis, sonoras, olfativas, visuais em movimento. Esta dimensão material



da imagem é tomada aqui, tal qual Deleuze a toma de empréstimo à Bergson em *Matéria e Memória* (1990):

Ela não é uma representação da consciência (um dado psicológico), nem uma representação da coisa (uma imagem do objeto). Ela é tomada no sentido bergsoniano como uma aparição, um sistema de ações e de reações no nível da matéria mesma. (...) Esse realismo da imagem faz com que a imagem seja movimento e matéria: relação de forças, vibração movente da matéria. (SAUVAGNARGUES, 2009a, p.72-73).

É então que o trabalho a partir da sensação conjuntamente à ação de uma imaginação corporificada permite abrir volumes dentro e fora do corpo; reinventar a relação com o chão através do contato entre a alteridade-chão e a alteridade-pele; conectar marcos ósseos; adentrar múltiplas densidades do espaço interno de órgãos, ossos e fluidos, reverberá-las no espaço externo, redefinindo assim uma paisagem de texturas sempre flutuantes.

Na realidade, trata-se de experimentar novos movimentos e gestos a partir da maneira como se desenha o espaço, com diferentes texturas e densidades advindas do encontro com a matéria intensiva do corpo. Esvaziar o demasiado pleno de órgãos e organismos para enfim, experimentar uma zona de contágio com as forças primais próprias à matéria-pele, matéria-membrana, matéria-ilíaco, matéria-rim, matéria-sangue, matéria-saco amniótico. Ao atingir esta zona indiscernível da matéria-corpo, no seio deste vazio-pleno de pele, fluidos, ossos e órgãos, recriar novas configurações do corpo-espaço em movimento. Ao mesmo tempo, recriar novas configurações espaço-temporais do corpo e de seu meio. Esvaziar um demasiado pleno das nossas coordenadas tônicas para em seguida experimentar a possibilidade de recriação de novas coordenadas posturais flexíveis em novas paisagens cinesféricas. A seguir será possível visualizar uma imagem que expõe o corpo em movimento juntamente aos conteúdos internos de ossos e órgãos (vide fig. 5).

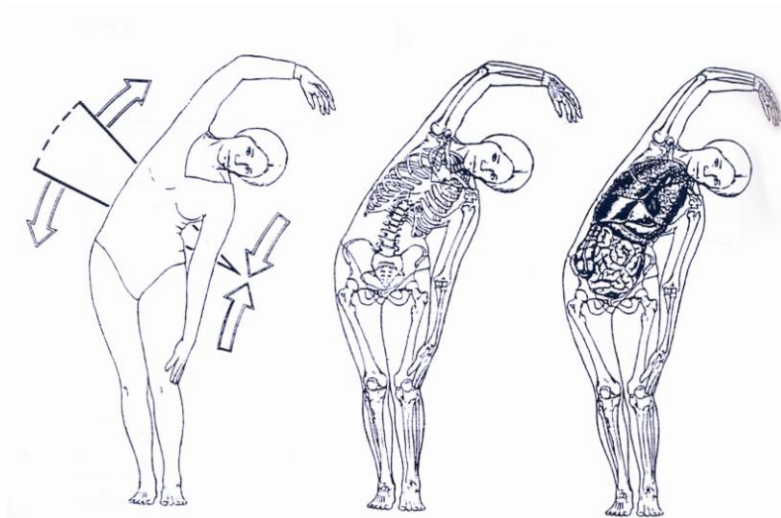


Fig. 5 Flexão lateral do tronco de um ponto de vista exterior, esquelético e orgânico. Imagem extraída do livro *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body Mind Centering™*. Bonnie Bainbridge Cohen, 1993.

José Gil (2004) afirma que o bailarino experimenta um espaço do corpo que se caracteriza por um espaço paradoxal. Espaço do corpo paradoxal posto que “diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço” (GIL, 2004, p.47). Segundo ele, essa indistinção, na qual o espaço interior e o espaço exterior são um só, é passível de ser experimentada pela própria característica da pele. Uma pele porosa que se prolonga pelo espaço ao redor e se torna ela também espaço, desenhando a cada momento uma cinesfera atmosférica nova.

Assim, o espaço interior do corpo com suas diferenciadas texturas teciduais pode ser revertido no espaço exterior através de movimentos e gestos expressivos imbuídos destas texturas. Por meio deste envelope poroso que é a pele, os órgãos e conteúdos corpóreos, esvaziados de suas representações habituais demasiadamente orgânicas, têm a oportunidade de prolongar no espaço exterior suas qualidades intensivas impregnando o espaço circundante de texturas e densidades sensíveis. Vale lembrar, texturas e densidades sensíveis estas provenientes das qualidades diversificadas da matéria-corpo em sua vitalidade orgânica-inorgânica. A matéria-pele experimentada em seu caráter de abertura, lugar de passagem, permite então a reverberação e a circulação dos fluxos de intensidade

dos tecidos, órgãos e sistemas no espaço exterior. O espaço exterior por sua vez ganha qualidades atmosféricas em consonância com as qualidades experimentadas a partir de um espaço interior do corpo intensificado e liberto de seus automatismos orgânicos.

A partir do exercício estético evidenciado pela dança, pela performance e por alguns gêneros de teatro, verifica-se então um verdadeiro exercício de dilatação do corpo no qual o mesmo, não mais tomado como um bloco, constitui um composto de relações de forças que o fazem devir a partir de velocidades, lentidões, texturas, qualidades de peso, sonoridades. Assim sendo, em meio a esvaziamentos de representações corpóreas já dadas a nível sensório-motor é possível enfim experimentar um corpo sem órgãos. Em experimentando o corpo sem órgãos, é possível desfazer os automatismos orgânicos perceptivos, posturais e gestuais. A partir da dimensão intensivo-corpórea do corpo sem órgãos é possível atingir, portanto, uma determinada experiência do corpo que abre para um espaço do infinito de possibilidades. O corpo como “invólucro do infinito” (vide fig. 6).

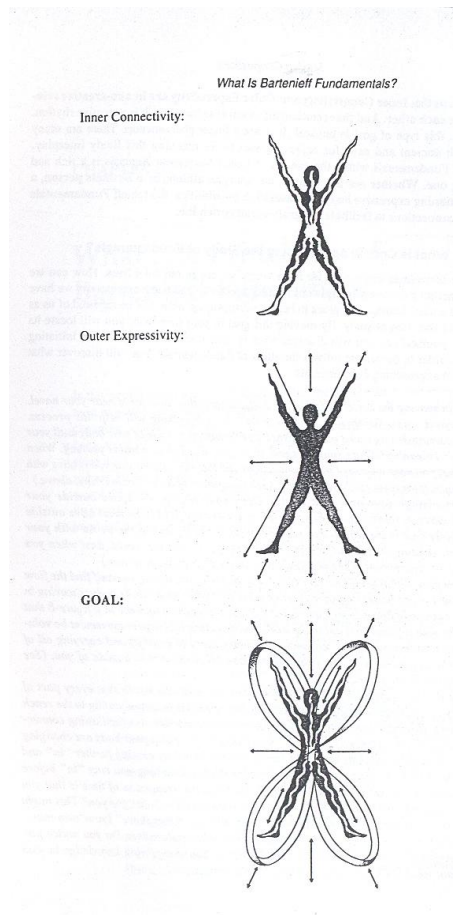


Fig. 6 Ilustração do corpo apresentado pela fita de moebius (símbolo do infinito). Imagem extraída do livro *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals™*. Peggy Hackney, 1998.

### 3.3) UMA CARTOGRAFIA DO CORPO AFETIVO

Ao reconhecer Antonin Artaud em exercício constante de refazimento de si, faz-se interessante notar os percursos e trajetos singulares a este exercício. Foi possível evidenciar no início deste capítulo que, o processo artaudiano de refazimento de si enquanto reinvenção de uma corporeidade e subjetividade em processo constante de mutação, se fazia em meio a construção de uma capacidade fina de escuta perceptiva aos estados do corpo. Estes estados muitas das vezes desconhecidos eram então visitados a partir de uma habilidade singular de penetração nos umbrais da própria matéria. O corpo compreendido como território desconhecido se apresentava, por sua vez, como um verdadeiro “vazio-

fonte” a partir do qual a criação de uma linguagem singular era possibilitada. Uma linguagem imagética e corpórea deveria traduzir em minúcia estes estados outros da matéria.

Em suas propostas em torno do teatro da crueldade, através das quais é possível confrontar-se com as idéias acerca de um atletismo afetivo, o corpo do ator é compreendido como um corpo afetivo. Já o campo do ator é um campo dos afetos, uma certa potência de afetar e ser afetado. O termo afeto é aqui compreendido em sua dimensão de contágio físico e sensível, não relativo aos sentimentos e emoções de um Eu. Essa qualidade afetiva deveria ser trabalhada no corpo do ator, desenvolvendo em sua própria carne uma capacidade de ativação das dinâmicas de contágio sensível em relação ao espectador. Para tanto o ator deveria poder modular a dimensão física do corpo na direção de suas qualidades expressivas vitais. Neste sentido, uma certa habilidade perceptiva na arte de testemunhar os fluxos e ritmos próprios da matéria corpórea deveria ser desenvolvida pelo ator. Somente a partir deste treino seria possível ao ator modular as intensidades afetivas da matéria corpórea em direção da ação exterior expressiva.

No quadro desta tese, vale ressaltar que o ator enquanto atleta afetivo de que fala Artaud, não é o ator logocêntrico que interpreta um personagem ou uma cena calcado unicamente a partir do texto. Artaud, diversas vezes afirmava que o teatro precisava retomar sua linguagem física de signos e não de palavras - uma linguagem imagética, gestual, sonora - e que o ator deveria poder afetar o espectador em/com sua própria carne. Ao encontrar o Teatro de Bali, Artaud fica extasiado com um espetáculo que contém dança, canto e pantomima. Assim, no prefácio do livro do fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1954) intitulado *Les Danses a Bali* (As danças em Bali) pode-se reconhecer tal arrebatamento artaudiano:

A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade se emite desse espetáculo regrado com uma minuciosidade e uma consciência enlouquecedoras. E as correspondências as mais imperiosas se fazem perpetuamente da vista à audição, do intelecto à sensibilidade, do gesto de um personagem à evocação de movimentos de uma planta através do grito de um instrumento. Os suspiros de um instrumento de sopro prolongam vibrações de cordas vocais com um sentido de identidade tal que não se sabe se é a voz ela mesma que se prolonga ou o sentido que desde as origens absorveu a voz. Um jogo de articulações, um ângulo musical que o braço faz com o ante-braço, um pé que tomba, um joelho que arca, os dedos que parecem se separar da mão, tudo isso é para nós como um perpétuo jogo de espelho onde os membros humanos parecem reenviar ecos, músicas, onde as notas da orquestra, onde os sopros dos

instrumentos evocam a idéia de um intenso viveiro cujos atores eles próprios seriam o encadeamento. Nosso teatro que jamais teve idéia desta metafísica dos gestos, que jamais soube fazer servir a música a fins dramáticos imediatos e concretos, nosso teatro puramente verbal e que ignora tudo que faz o teatro, ou seja, tudo que está no ar do palco, tudo que se mede e se cerca de ar, que tem uma densidade no espaço: movimentos, formas, cores, vibrações, altitudes, gritos, poderia (...) pedir ao teatro balinês uma lição de espiritualidade. (ARTAUD, 1954, p.15)<sup>22</sup>

Desse modo, é a partir deste encontro apaixonado com o teatro balinês que Artaud reafirma as suas idéias inovadoras para o teatro europeu de sua época. O teatro europeu, estritamente intelectual, finalmente é contraposto a uma manifestação expressiva que constitui uma verdadeira metafísica gestual. Tal encontro fortalece as bases de seu pensamento e propostas para o teatro. Pode-se reconhecer então que, as proposições em torno do teatro da crueldade e do treinamento corporal do ator, dizem respeito a um tipo de teatro que se aproxima das qualidades do teatro-dança balinês. Um teatro-dança que, antes de produzir no espectador uma idéia intelectual, busca atingi-lo intuitivamente “com uma tal violência que torna inútil toda tradução numa linguagem lógica e discursiva” (ARTAUD, 1954, p.13). Não é por acaso que as proposições artaudianas inspiraram muitas manifestações teatrais de vanguarda como o teatro-físico, a *performance-art*, os *Happenings* e, poder-se-ia dizer, a própria dança-teatro ocidental. Esta, segundo Fernandes (2010c), criada desde seus primórdios por Rudolf Laban. Desse modo, poder-se-ia afirmar no quadro desta pesquisa que o teatro da crueldade era, já no momento de seu surgimento, uma proposta de teatro-físico ou dança-teatro.

No contexto atual, o ator como um atleta afetivo pode ser tanto o ator-bailarino, o *performer*, o ator, como também, o próprio dançarino. Este último, na medida em que a sua dança seja não mais tangenciada por passos meramente formais de um corpo subjugado, mas antes, por uma liberdade e potência expressiva do próprio corpo, um corpo que move e se expressa por meio dos traços de singularidade presentes em sua própria materialidade. Em realidade, o que se põe em questão, a partir das proposições do teatro da crueldade e do corpo afetivo, é uma certa disposição que o artista cênico precisa desenvolver no sentido de descobrir o seu próprio corpo enquanto matéria-fonte de riqueza expressiva em si mesma.

---

<sup>22</sup> Tradução minha.

No contexto do teatro da crueldade, o artista cênico é aquele que coloca o seu corpo à disposição de desfazimentos dos automatismos sócio-culturais, no intuito de refazê-lo em sua potência afetiva, comunicante, polivalente, metamórfica e extasiante. Este corpo dos afetos, um corpo vivido em suas intensidades, vibrações, limiares e mutações energéticas, provavelmente transformará a estética de seu fazer artístico. Uma estética não mais determinada à parte da matéria-corpo expressiva. Uma estética que não toma o corpo como mera alegoria formal para fins previamente determinados. Mas sim, uma estética da carne que toma o corpo como matéria-prima de seu exercício. Uma estética atenta aos possíveis do corpo enquanto carne inteligível/sensível. Uma estética que escuta esse sujeito-corpo-autônomo que se auto-organiza e determina direções expressivas. Uma estética que quer abalar o espectador através da/na carne intensiva por meio de um choque sensível e direto.

Portanto, este organismo afetivo de que fala Artaud poderia ser definido mais uma vez pelas palavras de Deleuze:

Um corpo não se define pela forma que o determina, nem como substancia ou sujeito determinados, nem pelos órgãos que possui ou pelas funções que exerce. No plano de consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto dos elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão (longitude); pelo conjunto dos afetos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afetos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano de Natureza como longitude e latitude puras. Latitude e longitude são os dois elementos de uma cartografia. (DELEUZE, 2007b, p.47)

Assim, o desenvolvimento desta habilidade de apreensão da dimensão afetiva do corpo por meio de um processo de refinamento da percepção corpórea pode ser evocado aqui pelo que Deleuze chama cartografia. Ao definir a cartografia Deleuze contrapõe a idéia de decalque. A idéia de decalque leva à reprodução de um modelo estrutural e gerativo previamente estabelecido. Já a cartografia pressupõe um mapa aberto que não reproduz, pois está inteiramente voltado para a experimentação.

Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado,

revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. (...) Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. (...) Um mapa é uma questão de performance (...). (DELEUZE, 2009a: 22)

Gostaria de afirmar então a cartografia do corpo afetivo. Esta consiste num método que propõe a exploração do ambiente-corpo a partir de trajetórias dinâmicas e a conseqüente elaboração de um mapa extensivo-intensivo. O mapa extensivo-intensivo deste corpo afetivo só será elaborado na medida das trajetórias percorridas em meio às explorações do ambiente-corpo. Vale ressaltar que, “uma concepção cartográfica é muito distinta da concepção arqueológica” (DELEUZE, 1993, p.84). Não se trata de buscar através do mapa uma substância primeira do corpo e a partir dela traçar uma geografia estável. Trata-se antes de reconhecer uma distribuição de afetos a partir dos devires e trajetos experimentados na própria matéria-corpo. Criar caminhos sustentados pelo próprio ato de passear e experimentar o ambiente corpóreo. A cada exploração deste território mutante amplia-se esse mapa extensivo-intensivo.

O mapa extensivo-intensivo do corpo é constituído por verdadeiras constelações energéticas e afetivas sempre remanejáveis na medida dos diferentes percursos exploratórios. A cada experimentação é possível então acessar diferentes qualidades, substâncias, potências e acontecimentos da matéria-corpo. Em cada acesso um mapa mais amplo e preciso é traçado. A partir do mapa extensivo-intensivo é possível então o acesso a uma potência de afetar e de ser afetado da matéria-corpo. Quanto mais se percorre essa geografia corpórea mutante, quanto mais se traça mapas afetivos sobre o território-corpo, elabora-se um território corpóreo mais e mais potente em seu poder de afetar e ser afetado. A potência afetiva dessa cartografia corpórea se amplifica em múltiplas entradas e saídas.

Esta cartografia só é possível de for empreendida por meio de uma *práxis*. Artaud, apesar de criticar a cena logocêntrica teatral, contrapondo a esta o teatro da crueldade, não propõe uma prática sólida ou um treinamento efetivo no sentido de construção deste corpo afetivo. Tendo em vista que Deleuze e Guattari se encontram no âmbito filosófico estritamente teórico, ambos, apesar de afirmarem a cartografia como uma performance voltada para a experimentação, não propõem um método prático à tal realização. Assim



sendo, não é possível encontrar nas proposições de Artaud, Deleuze e Guattari uma *práxis* viável para o corpo afetivo e a cartografia.

A partir de tal constatação, proponho uma cartografia do corpo afetivo por meio da *práxis* que vem de uma (i)lógica, (des)organizada através do/com/no corpo. (I)lógica no sentido em que trata-se de uma *práxis* calcada numa lógica do corpo, das sensações e do devir em contraposição à lógica racional do sujeito cartesiano. Uma lógica proveniente da intelectualidade da carne. (Des)organizada, na medida em que através desta *práxis* será possível experimentar o corpo para além da organização estrutural/funcional de um organismo, ou seja, em suas qualidades moleculares, invisíveis e mutantes. Porém, sem anular completamente a dimensão organizada do corpo, mas realizando o trânsito entre o corpo-organismo e o corpo-inorgânico.

Através das abordagens somáticas BF e BMC, na mira de Antonin Artaud, gostaria então de pensar a possibilidade de criação de um mapa afetivo do corpo. Cartografar as potências de afecção do corpo, as potências de afetar e ser afetado. Assim, descobrir, criar, inventar os trajetos afetivos da carne, suas entradas e saídas, por meio de um trabalho de escuta do corpo em suas dinâmicas extensivo-intensivas. A partir deste trabalho, criar um corpo com capacidade de escuta dos fluxos e ritmos próprios à sua matéria, desenvolvendo desse modo a alta intelectualidade da carne que afirma Artaud.

Será possível reconhecer no próximo capítulo que a educação somática, através dos BF e do BMC, possibilita uma cartografia sensível do corpo. Em suas proposições, reconhece-se uma *práxis* que vem do corpo enquanto sujeito autônomo e singular que reescreve a sua própria história em meio a desconstruções e refazimentos. A partir desta *práxis*, o corpo é tomado em sua potência múltipla e remanejável na medida de sua apropriação concreta. A cada exploração, a cada novo trajeto, o corpo se desmonta, se refaz, se reconecta, se recria em suas diversas entradas e saídas. O mapa cartográfico constituindo a bússola flexível desse território mutante.

O quarto capítulo tem por imagem de abertura um desenho realizado pela aluna Viviane Abreu durante o Laboratório Experimental do CsO. Trata-se de uma imagem realizada durante as experimentações do Padrão Espinhal-Homólogo. A imagem a seguir intitula-se *Padrão Espinhal-Homólogo*. No original 30 x 42. Lápis e Giz de cera sobre papel.

23/10/08



## CAPÍTULO IV

### POR UM ESTUDO DO CORPO VIVO E HABITADO: O CsO E A EDUCAÇÃO SOMÁTICA

Esta é a vida vista pela vida. Posso não ter sentido mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. C. Lispector<sup>23</sup>

O pesquisador da obra de Artaud, Cassiano Sydow Quilici (2008), em seu texto *O Treinamento do Ator-Performer e a Inquietude de Si*, recorre à Michel Foucault e relembra a existência de toda uma tradição filosófica e espiritual no Ocidente na qual noções e práticas como as de “inquietude de si” e do “ocupar-se de si” foram fundamentais nas culturas gregas, helenistas e romanas. Desse modo, anteriormente ao cartesianismo, que desvinculou a produção de conhecimento do processo de transformação da própria vida, “grande parte das escolas filosóficas da antiguidade apresentava um *corpus* de práticas, exercícios reflexivos e meditativos, destinados a promover uma transformação ontológica do homem” (QUILICI, 2008, p.4) através de um “cuidado de si”. Esse “cuidado de si” que possibilita uma atitude reflexiva do sujeito consigo mesmo e a oportunidade de construção da própria existência enquanto obra de arte foi observado por Foucault (1985) nas práticas ascéticas da antiguidade.

Quilici aponta atualmente para uma reconexão da construção do conhecimento com a dimensão de modificação do sujeito no campo das artes. Para tanto, recorre a práticas de treinamento do artista cênico que propõem a arte enquanto campo de reconfiguração ontológica, buscando inspiração em artistas como Antonin Artaud no intuito de refletir acerca das poéticas de transformação de si.

Artaud, ao avaliar a constituição social do complexo corpo-mente do homem moderno, afirma a necessidade de refazimento do ser humano, já que o modo como o mesmo é organizado mantém-no num estado restrito e limitado, muito aquém de suas

---

<sup>23</sup> Água Viva, Círculo do Livro, 1976.

múltiplas possibilidades. Ele irá afirmar então, o teatro enquanto local onde essa reconstrução pode se dar. Ao longo de sua obra, não propõe um sistema ou um método de exercícios e práticas para esta reconstrução, no entanto, afirma a necessidade constante de auto-investigação dos estados físicos e psíquicos do ator em sua minúcia no intuito de permitir uma comunicação que atinja o nível orgânico do espectador. Como afirma Daniel Lins, outro estudioso de Artaud e do corpo sem órgãos, “Artaud experimenta o auto-engendramento e faz da sua vida uma permanente experiência transcendental vinculada, não sem paradoxo, à experiência ora material, ora imaterial” (LINS, 1999, p. 53). É então, que Artaud afirmará que “é pela pele que faremos entrar a metafísica nos espíritos” (ARTAUD apud LINS, 1999, p. 69). No entanto, não se trata aqui de uma metafísica meramente associada à abstração, mas antes, uma metafísica da carne ou ainda, nas palavras de Artaud, uma “metafísica em atividade”. Para ele, o entendimento do teatro enquanto ação ritual, como proposta de questionamento nos níveis artísticos, culturais e políticos, diz respeito a uma ação teatral que deveria atingir simultaneamente os extratos orgânicos, psicológicos e espirituais do ser humano. Portanto, essa metafísica em ação diria respeito à tentativa artaudiana de:

Definir uma forma singular de experiência “intelectual”, que se enraíza no corpo, irradiando-se e repercutindo por múltiplos planos: afetivos, sensoriais, imaginários, racionais, intuitivos, etc. Uma intelecção intensa capaz de cavar novas profundidades de percepção, devolvendo-nos ao cotidiano modificados (QUILICI, 2004, p.39).

Tal proposta de uma experiência teatral sutil e ao mesmo tempo profunda, com “conseqüências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos” (ARTAUD apud QUILICI, 2004, p.39), vem acompanhada em sua obra, das reflexões e intuições a respeito do corpo sem órgãos. Em suas propostas acerca da criação de um teatro da crueldade que “quer fazer dançar as pálpebras com os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os dedos dos pés” (ARTAUD apud LINS, 1999, p.32), torna-se visível a necessidade de reengendramento de um corpo outro como auto-criação. Assim, a construção do corpo sem órgãos, nada mais é do que a construção desse corpo outro, marcada pela tarefa de construção-desconstrução corpórea somente possível por meio de

um processo de invenção e experimentação que é preciso empreender. O empreendimento de tal experimentação constitui-se pelo desejo de reinvenção de si para além dos automatismos e condicionamentos sociais, pois como pode-se perceber nas palavras do próprio Artaud, “quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão liberado de seus automatismos e lhe devolvido sua verdadeira liberdade” (ARTAUD, 2004e, p.1654). A criação do corpo sem órgãos enquanto corpo liberto dos automatismos e atavismos fisiológicos constitui-se pelo descondicionamento de padrões corporais fixados socialmente, assim como pela desestabilização do organismo. Organismo aqui é entendido enquanto ordem orgânica inseparável da ordem social e cultural, uma certa experiência corpórea modulada e fabricada socialmente a nível fisiológico, tendo em vista que os condicionamentos se dariam também ao nível micro e invisível do corpo. Em meio a esse processo experimental de libertação corpórea é possível então, vivenciar um corpo sem órgãos povoado pela “circulação de fluxos e intensidades”. Deleuze e Guattari afirmam esse plano de experimentação necessário à construção do corpo sem órgãos:

De todo modo você faz um, não pode desejar sem fazê-lo – e ele espera por você, é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que você a empreende, não ainda efetuada se você não a começou (...) Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.9).

No entanto, vale esclarecer mais uma vez que, apesar de proporem um corpo em processo de construção que precisa ser empreendido por um conjunto de práticas, não se vislumbra em Artaud, nem mesmo em Deleuze e Guattari (estes inseridos no campo filosófico), uma proposição consistente de uma prática corporal específica para a experimentação do corpo sem órgãos. No caso de Deleuze e Guattari, talvez os autores enfatizem a necessidade de que cada um construa seus próprios métodos a partir de suas próprias necessidades, encontros, acasos. Os filósofos não estão preocupados em formalizar um método de experimentação do corpo sem órgãos. Eles ressaltam antes a singularidade de cada experimentador em suas buscas corpóreas. No quadro desta pesquisa, é reconhecida a importância de constituição de uma *práxis* a tal experimentação, uma *práxis* que salvaguarde, contudo, a singularidade do experimentador. Faz-se igualmente importante

ressaltar que o objetivo aqui não é estabelecer um método verdadeiro, único e primeiro de experimentação do corpo sem órgãos. Esta tese propõe antes, evidenciar um meio possível a tal experimentação através de uma *práxis* específica. Tal *práxis* refere-se a duas abordagens somáticas que se encontram inseridas no campo da educação somática.

Assim, no contexto desta pesquisa, ao pensar acerca de práticas e treinamentos que possibilitem ao artista cênico um encontro corpóreo enquanto exercício de experimentação de si necessariamente transformador, gostaria de apontar para o domínio da educação somática. Ao aproximar a educação somática das propostas artaudianas de reconfiguração do homem, como também, das propostas de Deleuze e Guattari acerca da necessidade de desenvolvimento de uma sabedoria prática, esta pesquisa propõe então pensar a prática somática dos BF e do BMC como um campo de experimentação possível do corpo sem órgãos.

A partir da ideologia da educação somática será possível reconhecer um paralelo entre esta e a metafísica artaudiana enraizada na experiência intelectual do corpo. A educação somática, ao reconhecer o sujeito não como objeto, mas sim em sua complexidade, toma-o em seus aspectos cognitivo, sensorial, motor, afetivo e espiritual. Como citado acima, a intelectualidade da carne reverbera igualmente nos planos afetivos, sensoriais, imaginários, racionais e intuitivos. Ambas, metafísica artaudiana e educação somática, propõem um processo de descobertas e redefinições a nível tanto corpóreo quanto existencial.

Porém, se faz também importante evidenciar aqui, para além de semelhanças, algumas diferenças. A partir da proposição do corpo sem órgãos, parece que Artaud ressaltava primordialmente a necessidade urgente de uma operação de desconstrução corpórea. Tendo em vista o contexto no qual ele estava inserido (início e meados do século XX), o seu grito profético se lançava na direção de uma crítica feroz ao processo de construção do sujeito moderno no seio da sociedade européia ocidental. Este processo, como Artaud sagazmente o reconheceu, se dava a nível tanto subjetivo quanto corpóreo. Assim, ao gritar a importância de desestabilização deste corpo extremamente organizado segundo princípios ideológicos identitários e auto-centrados, Artaud reconhece a necessidade de refazimento do homem moderno. No entanto, as operações deste refazimento não ficam muito claras em sua obra, parecendo por vezes que a própria

operação de desconstrução do corpo daria conta deste refazimento. A partir da educação somática é possível reconhecer uma proposição de refazimento do corpo que leva em consideração tanto a desconstrução dos automatismos e condicionamentos corpóreos quanto a reconstrução de um corpo flexível às mudanças. Desse modo, como será possível reconhecer adiante, a educação somática iniciada no final do século XIX, parece dar continuidade à crítica artaudiana por meio da proposta de uma tarefa de *re patterning* (repadronização). Esta propõe, além da desconstrução de padrões rígidos do corpo (os padrões automatizados), a reconstrução de padrões corporais flexíveis e de mudança.

A seguir, será apresentado primeiramente o campo da educação somática. A partir desta breve apresentação será possível aprofundar posteriormente nos princípios e propostas de movimento provenientes das duas abordagens somáticas específicas utilizadas nesta tese: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™.

#### **4) A EDUCAÇÃO SOMÁTICA**

A educação somática surgiu a partir do Movimento Corporalista iniciado no final do século XIX enquanto uma nova abordagem sobre a integralidade corpo-mente. É importante frisar que a educação somática, tal como o corpo sem órgãos de Artaud, apareceu como reação e resposta à dicotomia corpo/mente de Descartes. Já foi citado anteriormente a importância da ideologia corporalista e o conseqüente surgimento de diversas propostas teóricas e metodológicas com aplicação tanto no campo das artes quanto nos campos terapêuticos e educacionais, através das quais o corpo constituiu-se enquanto elemento de auto-conhecimento e definição da própria existência. Assim, como afirmam Fernandes e Pérez,

Essa é, talvez, a contribuição mais significativa da educação somática: O sujeito não é mais um objeto que somente absorve os condicionamentos sociais; ele pode, através de um processo auto-cognitivo de descobrimento e definição das suas próprias características e necessidades, compreender e planejar sua própria existência. Ele pode ser capaz de reconhecer seus desejos e procurar satisfazê-los, modificando com seus atos a sociedade à qual pertence (FERNANDES & PEREZ apud FERNANDES, 2006a, p.312).

Inseridos em diferentes áreas de conhecimento, diversos pesquisadores espalhados por países do norte europeu e Estados Unidos, construíram suas técnicas e metodologias pautadas em semelhantes compreensões a respeito da importância do processo auto-cognitivo como estímulo para o desenvolvimento criativo e expressivo do ser humano. Esse processo ocorreu a partir de experimentações e descobertas com o próprio corpo. Dentro deste campo de conhecimento, a matéria corpórea passou a ser matéria prima para a construção de um conhecimento de si e do mundo, ampliando as capacidades cognitivas, motoras e funcionais, assim como também as habilidades criativas, expressivas e imaginativas. Portanto, Fortin afirma que “a educação somática engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes” (FORTIN, 1999, p.40).

Michele Mangione (apud FORTIN, 1999, p.41) apresenta o contexto de evolução deste campo somático a partir de três etapas através das quais, pode-se acompanhar o seu desenvolvimento até os dias atuais. Segundo ela, a primeira etapa diz respeito às origens do Movimento Corporalista, em fins do século XIX e início do século XX, chegando até os anos 30. Neste período os pioneiros como Rudolf Von Laban e Mathias Alexander, desenvolveram suas técnicas e metodologias. É interessante apontar que muitos destes pioneiros iniciaram a criação de suas técnicas a partir de algum processo limiar com o próprio corpo onde o que estava em jogo era a escuta desse corpo e sua capacidade de autocura. De 1930 a 1970, pode-se perceber o advento da segunda etapa deste desenvolvimento com a disseminação dos métodos através dos discípulos. Nesta segunda fase inclui-se, por exemplo, Irmgard Bartenieff e Judith Kestenberg. E uma terceira etapa que vai dos anos 1970 até a atualidade, na qual é possível observar diferentes aplicações integradas às práticas terapêuticas, educacionais e artísticas. Nesta terceira fase insere-se Bonnie Bainbridge Cohen.

“Educação somática” constitui o termo que mais tarde veio designar esse novo campo do conhecimento iniciado pelo Movimento Corporalista que segundo Fortin, deriva do termo *soma* enquanto corpo experimentado. De fato, a adequação de tal termo é reconhecida por meio de técnicas que realmente propõem a construção de um plano de experimentação corpóreo, como é o caso da Eutonia criada por Gerda Alexander; da



Técnica de Feldenkrais desenvolvida por Moshe Feldenkrais; da Técnica de Alexander criada por Mathias Alexander; dos Fundamentos Bartenieff de Irmgard Bartenieff e do Body Mind Centering™ de Bonnie Bainbridge Cohen.

Ao propiciar “uma análise diferenciada do corpo onde as estruturas orgânicas nunca estão separadas de suas histórias pulsional, imaginária e simbólica” (FORTIN, 1999, p.40), a educação somática interessa-se pela construção dos gestos fundamentais enquanto base para aquisição das aprendizagens motoras mais complexas. No entanto, o educador somático sempre abordará os gestos a partir de sua base tanto motora quanto simbólica, propondo o refinamento da propriocepção e a sensibilização corpórea. Para ele, o sistema nervoso se constitui tanto pela função sensitiva quanto pela função motora, ambas são interdependentes e constituem, segundo Fortin, os dois lados de uma mesma moeda. Tendo em vista a importância do sistema sensitivo-motor, ao invés de propor a execução de “exercícios motores voluntários e repetitivos, que às vezes têm a tendência a brechar a aquisição de novas formas de se mexer” (FORTIN, 1999, p.43), o trabalho do educador somático prima por um refinamento sensorial. Desse modo,

Nesta finalidade de modulação sensorial, os conhecimentos somáticos propõem, nós veremos mais adiante, a adoção de situações pedagógicas privilegiando um trabalho em lentidão, uma exploração atenta da amplitude articular, uma variação minuciosa do esforço, etc. Ser capaz de sentir para agir, tal é um *leitmotiv* da educação somática. Agir no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, logo, aumentar sua liberdade (FORTIN, 1999, p.43).

Esse aumento da liberdade motora, sensitiva e expressiva proporcionado pelas experimentações somáticas contribui em muito para a formação e o treinamento de dançarinos e atores, já que “a educação somática propõe uma reeducação para obter uma liberdade estrutural, funcional e expressiva que possibilite a aquisição de uma polivalência motora, tão necessária aos artistas cênicos” (FERNANDES & PEREZ apud FERNANDES, 2006a, p.310). É assim que, dentro de uma perspectiva somática, essa liberdade e polivalência motora só são possíveis por meio da construção de um saber que se desenvolve na experiência própria e singular de cada um. Pode-se fazer uma referência aqui ao ato de criação do corpo sem órgãos quando Daniel Lins nos afirma, “artesão único de meu corpo sem órgãos, desejá-lo é empreender de imediato, a experimentação, tornando-me, assim, o

artista solitário de minha criação” (LINS, 1999, p.49). Portanto, o educador somático incentivará a valorização do processo através do qual o indivíduo deve estar atento ao “como se faz”, procurando desenvolver uma capacidade de interiorização necessariamente solitária, um certo grau de consciência “para explorar os caminhos pelos quais o movimento circula, o que desperta no imaginário de cada um e as emoções que lhes são ligadas” (FORTIN, 1999, p.49).

Por meio desta atenção ao que se produz em termos de micro-movimentos, a atitude micro-perceptiva voltada para o interior corporal permite que o artista cênico compreenda “como” o movimento se realiza e “como” ele expressa sentimentos, emoções, ou ainda, “como” o movimento gera sensações e qualidades distintas. Essa habilidade micro-perceptiva através da qual é possível chegar às bases fundamentais do gesto, diz respeito a um momento anterior a todo e qualquer movimento, ou seja, o pré-movimento evidenciado por Hubert Godard (1998) anteriormente. O trabalho sobre o pré-movimento está presente em todas as técnicas e abordagens somáticas, como também, nas abordagens utilizadas nesta pesquisa: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™.

Como pode-se observar, o campo da educação somática é bem vasto, composto por muitas técnicas e abordagens. Cada uma delas possuindo sua especificidade própria. Apesar dessa vastidão, de modo geral a principal premissa da educação somática é o *soma*, esse corpo vivido e experienciado que critica e desconstrói a noção de corpo cartesiana, propondo a integração e a conexão corpo-mente. É possível afirmar que o fazer da educação somática, ao construir um plano de experimentação do corpo, possibilita o seu refazimento. Na medida em que a tarefa de desconstrução e reconstrução corpórea é empreendida, uma nova corporeidade pode ser vivenciada e re-criada. Um processo de desestabilização da organização automatizada do corpo cotidiano, social e cultural é propiciado. Diversas técnicas e abordagens somáticas vão realizar essa operação a partir de diversos métodos e proposições específicas e diferenciadas. Uns vão ter por foco o trabalho sobre os ossos e a pele, como é o caso da Eutonia. Outros vão ter como foco uma linha imaginária passando pelo eixo da coluna em torno da qual todo o corpo se organiza, como é o caso da Técnica de Alexander. Uns procuram modificar esquemas sensório-motores por meio de exercícios bem estruturados, como é o caso do Método Feldenkrais. Outros propõem a exploração das diferentes qualidades expressivas (densidade, textura, etc) da

matéria, promovendo modificações na paisagem corpórea tanto interna quanto externa, como é o caso do BMC.

Estas abordagens e metodologias somáticas permitem experimentar e habitar um corpo. Nestas práticas, um estado de atenção e escuta perceptiva ao que ocorre no corpo em sua relação com os outros corpos e com o espaço que o envolve, é desenvolvido. A partir de então, entra-se em contato com os sentimentos e percepções de um corpo vivido e experimentado. No entanto, ao experimentar-se enquanto corpo vivido e percebido de um si mesmo, o corpo pode experimentar concomitantemente, para além do si mesmo, um acontecimento inaudito. Como evidencia Deleuze, “ao mesmo tempo eu *me torno* na sensação e alguma coisa *acontece* pela sensação, um pelo outro, um no outro” (MALDINEY apud DELEUZE, 2007, p.42). De fato, muitas das práticas somáticas que promovem um trabalho corporal sobre a sensação e o sensorial possibilitam ao corpo experimentar-se em acontecimento inaudito. Nestes momentos em que “algo acontece”, o corpo experimenta-se em alteridade espaço-temporal e energética por meio de um choque sensível. Um verdadeiro encontro direto com as qualidades da carne. Estes momentos de experimentação inaudita, pode-se afirmar, dizem respeito à dimensão intensiva do corpo sem órgãos.

As abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™ são utilizadas no quadro desta pesquisa. Procura-se observar que, para além do corpo vivido, suas práticas somáticas possibilitam a experimentação do corpo sem órgãos. Um corpo anarquista, feixe de fluxos e intensidades. Assim, a partir da prática somática de ambas as abordagens aqui trabalhadas, intenciona-se perceber que através da operação de desestabilização da dimensão demasiadamente organizada do corpo-organismo, é possível acessar uma corporeidade inorgânica e molecular. Neste processo, o experimentador pode habitar um espaço limiar do corpo, um campo de forças da matéria corpórea. Este espaço limiar, também compreendido como vazio-fonte, é o próprio espaço de abertura à alteridade corpórea, o ponto zero do devir.

#### 4.1) OS BARTENIEFF FUNDAMENTALS™ (BF)

A fisioterapeuta Irmgard Bartenieff (1900-1982) acreditava que a essência do movimento era a mudança. A partir desse pressuposto, Bartenieff afirmava a necessidade de um treino para viver em meio a esse processo de constantes mutações que constitui a própria vida. Como ela mesma esclarece, “quando treinamos para viver em nosso mundo de constantes mudanças, treinar para desfrutar as sempre mutantes relações que o movimento demanda, pode ser o treinamento mais compreensível para a inteligência básica” (BARTENIEFF apud HACKNEY, 1998, p.17).

Bartenieff, discípula de Laban, criou ao longo dos anos 1950 e 1960 a abordagem somática Bartenieff Fundamentals™, que consiste num arcabouço teórico-prático constituído pelos Fundamentos Corporais e os Princípios de Movimento (BARTENIEFF, 1980). Na realidade trata-se de uma abordagem corporal que propõe uma experiência senso-cinestésica e cognitiva, levando em conta a integração e a totalidade corporal, assim como a conectividade dos movimentos. Tal abordagem de treinamento corporal baseia-se na complexidade do desenvolvimento humano, que ocorre por meio da progressão não linear de etapas que evoluem em espirais, e nos princípios de funcionamento do movimento.

Ao perguntar-se sobre o que é fundamental, ela chega à conclusão de que a mudança é fundamental, e que esta ocorre através de um processo de desenvolvimento neuro-motor que é relacional, como é possível observar nos movimentos de um bebê em crescimento até a fase adulta. Ao longo deste processo sem fim, relações cada vez mais complexas entre o corpo e o espaço, assim como entre o corpo e os demais corpos, continuam se dando *ad infinitum* através das maturações e descobertas de um espaço interno corpóreo em interação com o meio externo. Como afirma Bartenieff,

Os Fundamentos de Bartenieff enfatizam as conexões internas que são a chave para o movimento dinâmico ao invés de estático, à medida que os movimentos de um recém-nascido se desenvolvem em movimentos adultos, da posição de deitado no chão para o ereto, passando pelo engatinhar, sentar, ficar em pé, andar em caminhos espaciais cada vez mais complexos (BARTENIEFF, 1999, p.12).

Assim, Bartenieff afirma “relação” enquanto “Conexão” chegando à conclusão de que esse processo de desenvolvimento necessariamente relacional se dá por meio de padrões de conectividade corporal que ela vai chamar de Padrões de Organização Corporal (*Body Organization Patterns*) ou ainda, Padrões de Desenvolvimento do Movimento (*Developmental Movement Patterns*). Desse modo, ao pesquisar a respeito da fluidez dos movimentos, ela descobriu a existência de conexões ao longo das seqüências de músculos e caminhos diagonais do corpo. Ela percebe então a importância da padronização dessas conexões corporais para a conquista de tal fluidez. Além da configuração dinâmica dos músculos ela aponta também, como importante na conquista da fluidez dos movimentos, a busca pelo alinhamento dinâmico por meio das conexões ósseas da estrutura esquelética.

Conectividade refere-se ao alinhamento dinâmico da estrutura de sustentação de peso, o esqueleto, tanto em movimento quanto imóvel. Ela permite que a fluência, o impulso do movimento, passe pelo corpo de tal maneira que uma ativação completa pode ser realizada de maneira mais eficiente possível – evitando o esforço desnecessário e o “stress”. É óbvio o suficiente dizer que pernas, braços e cabeça estão “ligados” ao tronco, o pé à perna inferior, o braço à articulação do ombro, etc., mas suas conexões são mais do que músculos atravessando sobre as articulações para enganchar dois ossos. São as correntes ativas, configurações de conexões, que controlam o processo do movimento (BARTENIEFF, 1999, p.13).

No entanto, apesar de apontar para a necessidade de padronização da conectividade flexível do corpo - como será possível ver mais adiante em minúcia -, não se trata aqui, da cristalização ou fixação de modos de composição do corpo e do movimento dados à priori. Muito pelo contrário, Bartenieff, assim como seu mestre Laban, através de sua abordagem aberta e holística (ao invés de mecanicista), acreditava na importância da singularidade. Para eles, era extremamente importante que a singularidade de cada um estivesse atuante na busca e descoberta dos meios pelos quais é possível conectar internamente com o corpo (“nossa casa”) e criar uma linguagem própria de movimento através da qual se evidencia a expressão no meio externo.

Bartenieff defendia a visão do corpo como um sistema vivo e integrado, evitando, portanto, o uso de fórmulas padronizadas para solucionar problemas. Ao contrário, ela observava as tendências de movimento de cada indivíduo para, a

partir daí, definir os procedimentos adequados a serem adotados em cada caso (WOODRUFF, 1999, p.35).

Portanto, segundo Peggy Hackney, discípula de Bartenieff, “a finalidade dos Bartenieff Fundamentals™ é facilitar a Interação Vigorosa da Conectividade Interna e função corporal eficiente com a Expressividade Externa (Tema Função-Expressão)” (HACKNEY, 1998, p.214).

A relação dinâmica entre corpo e espaço através da qual, “não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um interage e irradia com o outro” (FERNANDES, 2006b, p.299), encontra-se presente tanto na Harmonia Espacial de Laban quanto no Princípio de Movimento Intenção Espacial criado por Bartenieff. A partir do entendimento de que o espaço interno do corpo constitui-se por um espaço dinâmico e em interação, Fernandes aponta a existência de formas geométricas internas que re-direcionam e re-organizam o corpo em movimento facilitando a funcionalidade interna e a expressividade externa. Trata-se do que se denomina em LMA Tema Função-Expressão e Tema Interno-Externo. Assim, pode-se perceber a presença da forma geométrica espiral em exercícios concretos; nos rastros desenhados pelo corpo no espaço; nas imagens utilizadas como facilitadoras na execução dos movimentos; assim como também em conceitos do Sistema Laban/Bartenieff. A forma espiral auxilia no desejo de se conectar internamente; na necessidade de conectar diferentes partes do corpo entre si; assim como também, em reconectar as diferentes etapas do desenvolvimento pelas quais se passa, propiciando integração e fluidez. Como afirma Fernandes,

Esta forma geométrica fascinante, a espiral, é um padrão de crescimento vital, presente também enquanto estrutura, por exemplo, no cordão umbilical, no ouvido, nas árvores, nas conchas, etc. E é exatamente a partir desta forma vital, que resume em si um padrão espaço-temporal de transformação, que podemos retrabalhar aqueles Padrões Neurológicos Básicos dos bebês, agora em adultos, transformando padrões “cristalizados” adultos em padrões “cristalinos” dinâmicos (FERNANDES, 2006b, p.302).

A forma geométrica do Anel de Moebius ou lemniscate, constitui também uma imagem conceitual e concreta importante no Sistema Laban/Bartenieff. Nas palavras de Fernandes,

Esta figura gera o desenho de um oito com o meio vazio, ou seja, a figura do infinito, sem separação entre interior ou exterior. (...) Esta talvez seja uma boa representação para a relação corpo-espço, num contínuo. Mais que uma representação, no entanto, esta figura também pode ser encontrada em todo o corpo humano e na natureza, gerando movimentos tridimensionais de interpenetração e conexão (FERNANDES, 2006b, p.305).

Ainda, de acordo com Fernandes, a figura oito do Anel de Moebius, assim como a espiral, constitui-se por uma figura que estrutura funcionalmente o corpo humano em sua tridimensionalidade. Assim, pode-se observar no corpo estruturas ósseas tridimensionais e em forma de oito, como por exemplo, a ossatura pélvica; as demais estruturas corpóreas que se inter-relacionam numa continuidade tridimensional e sinuosa; além dos líquidos, que em seu movimento contínuo circundam e tornam fluida a totalidade da estrutura corpórea. O Anel de Moebius é o símbolo desse espaço infinito do corpo, como também, da inter-relação de conceitos não-duais do Sistema Laban/Bartenieff. Não por coincidência, esta imagem é utilizada por Bonie Bainbridge Cohen como símbolo do Body Mind Centering™.

Um elemento fundamental para Bartenieff é a categoria Forma que diz respeito “a mudanças no volume do corpo em movimento, em relação a si mesmo ou a outros corpos” (FERNANDES, 2006b, p.159). Nesta categoria apresentam-se três possibilidades: a Forma Fluida, a Forma Direcional e a Forma Tridimensional. A Forma Fluida refere-se ao corpo em relação consigo mesmo, movendo-se a partir da respiração, dos órgãos e líquidos corporais. Nesta Forma explora-se o volume interno do corpo criado pela inter-relação entre as partes corpóreas que formam o seu conteúdo. Já as Formas Direcional e Tridimensional exploram as relações do corpo com o espaço externo. A Forma Direcional diferentemente da Forma Fluida possui intenção espacial e diz respeito a ações corporais como flexão, extensão, abdução e adução. Já a Forma Tridimensional constitui-se pela relação do corpo com o espaço de forma tridimensional. Sua ação corporal principal é a rotação.

Assim, em Bartenieff a categoria Forma também pode ser expressa por Modos de Mudança de Forma (*Modes of Shape Change*) enfatizando a partir deste termo a transição ao invés da fixidez das formas. Tal transição é baseada no fator fluxo, ou fluência. Aqui pode-se aproximar um termo importante que se chama Ritmo ou Fraseado. Este está diretamente relacionado ao modo como a energia ou o Fluxo organiza as transições ao longo de uma frase de movimento. O Ritmo ou Fraseado diz respeito às flutuações do Fluxo entre livre e contido a partir dos ritmos corpóreos. Estes podem alternar entre mais livre ou menos livre, numa gradação entre fluxo livre e fluxo contido expressando verdadeiras ondas. Nos Bartenieff Fundamentals™ é possível observar que o fluxo é subliminar a toda expressividade, toda forma e todo movimento. Tendo em vista a ênfase dispensada por Bartenieff à mudança, nota-se a grande importância do fluxo e da transição na realização de seus exercícios.

A abordagem somática Bartenieff Fundamentals™ é composta por duas categorias paralelas e interdependentes: os Princípios de Movimento de Bartenieff e os Fundamentos Corporais Bartenieff. Será possível reconhecer a seguir, através da observação minuciosa destas duas categorias, como as idéias em torno da Mobilidade (ou Mudança), Integração, Conectividade Interna, Expressividade Externa, Funcionalidade, Repadronização, Espaço Dinâmico, Fluidez, Ritmo (ou Fraseado), se fazem visíveis na prática somática de Bartenieff. Juntamente a esses conceitos-chave encontram-se os temas Mobilidade-Estabilidade, Função-Expressão, Execução-Recuperação, Interno-Externo.

## **OS PRINCÍPIOS DE MOVIMENTO DE BARTENIEFF**

A abordagem somática de Bartenieff baseia-se em dez princípios básicos para a exploração do movimento. Estes princípios sublinham os seis exercícios básicos que compõem os Fundamentos Corporais de Bartenieff. É possível encontrá-los no livro de Fernandes (2006), *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação em Artes Cênicas*. Citarei a seguir um resumo dos princípios e sua importância dentro da prática somática a partir de Fernandes.



### 1) Respiração e as Correntes de Movimento

Os exercícios corporais de Bartenieff são realizados com base na respiração abdominal. Desse modo, inspira-se profundamente até a região do abdômen e expira-se engajando o impulso do músculo Iliopsoas, desencadeando o movimento e conectando diferentes partes do corpo. Geralmente inspira-se como preparação para o movimento, expandindo os espaços internos e proporcionando a respiração profunda. Em seguida realiza-se o movimento durante a expiração. Bartenieff denominou o desencadear do movimento conectando partes do corpo de Correntes de Movimento ou Correntes Cinéticas a partir do Suporte Respiratório interno. A respiração estimula os músculos profundos do abdômen e pélvis, facilitando a movimentação.

### 2) O Suporte Muscular Interno

Com base no suporte respiratório, os Bartenieff Fundamentals™ caracterizam-se por um treinamento corporal com ênfase na musculatura interna e profunda. Ao facilitar o uso dos músculos internos enquanto estabilização e suporte, muitas ações geralmente realizadas com excesso de esforço, podem ser realizadas de forma fluida. Isso porque, o uso da musculatura profunda dentro de sua funcionalidade garante a liberação dos músculos superficiais que geralmente são utilizados inadequadamente com a função de suporte e estabilização que não os pertence. Tonificando os músculos profundos a partir de sua função primeira, facilita-se o movimento dinâmico e sua expressividade.

### 3) A Dinâmica Postural

Trata-se aqui de um alinhamento dinâmico desenvolvido por meio de linhas imaginárias de movimento projetando o corpo em direção ao espaço a partir de pontos ósseos. Mesmo quando o corpo está em pausa dinâmica (aparente repouso), é possível alongá-lo por meio do estímulo imaginário de linhas que traçam e atravessam o corpo, conectando suas diferentes partes e preparando-o para o movimento no espaço.

#### 4) Os Padrões de Organização Corporal ou Padrões de Desenvolvimento do Movimento

Os Padrões de Organização Corporal (*Body Organization Patterns*) ou Padrões de Desenvolvimento do Movimento (*Developmental Movement Patterns*) constituem etapas de desenvolvimento e organização corporal do sistema neuro-motor que ocorrem por meio de um processo não-linear rumo à complexidade. Esse processo do desenvolvimento foi observado por Bartenieff e por sua discípula Bonnie Bainbridge Cohen tanto através da filogênese quanto da ontogênese. Ou seja, é possível fazer uma associação entre o desenvolvimento do embrião humano (ontogênico) ao longo da gestação e a evolução do desenvolvimento das espécies (filogenético), partindo de um organismo unicelular até organizações mais complexas como a dos mamíferos. Também nos primeiros anos de vida da criança, o seu desenvolvimento se dá de forma gradual, complexificando os padrões motores e a estrutura do sistema neuromuscular.

Bartenieff reconheceu seis etapas do desenvolvimento que caracterizam diferentes organizações corporais. Ampliando o estudo sobre os padrões de desenvolvimento do movimento, Cohen reconheceu dezesseis etapas que será possível ver mais adiante.

As seis etapas reconhecidas por Bartenieff são:

- Respiração Celular
- Irradiação Central
- Espinhal ou Cabeça-Cauda/Cóccix
- Homólogo ou Superior-Inferior
- Homolateral ou Metade do Corpo
- Contralateral ou Lados Cruzados

Será possível notar adiante que o Princípio Padrões de Desenvolvimento do Movimento, também intitulado por Peggy Hackney (1998) de Padrões Fundamentais de Organização Corporal Total (*Fundamental Patterns of Total Body Connectivity*),

fazem parte da tarefa de repadronização (*re patterning*) presente nos Bartenieff Fundamentals™ e na abordagem somática desenvolvida por Cohen, Body Mind Centering™. Cohen irá chamar Padrões Neurológicos Básicos (*Basic Neurological Patterns*). Em ambas as abordagens, a tarefa de repadronização diz respeito à revivescência dos estágios de desenvolvimento neuro-motor durante a fase infantil, no entanto trazidas para a fase adulta num contexto de conscientização corporal. Trata-se de uma estratégia de experimentação dos processos de organização do corpo através da qual é possível re-organizá-lo e re-conectá-lo favorecendo a conquista de uma maior integração corpórea. Esse Princípio será abordado novamente no sub-ítem a respeito da metodologia do Body Mind Centering™, onde será possível observá-lo em detalhes.

#### 5) As Conexões Ósseas

As Conexões Ósseas concedem suporte, estabilidade e mobilidade do corpo no espaço. Por meio de linhas imaginárias conecta-se diferentes partes do corpo a partir de diferentes marcos ósseos. Juntamente com as Correntes de Movimento e o Suporte Muscular Interno, as Conexões Ósseas constituem a base para a execução dos seis exercícios básicos contidos nos Fundamentos Corporais Bartenieff que será reconhecido em seguida. As Conexões Ósseas possibilitam a conscientização e estruturação do sistema ósseo do corpo humano e, portanto, relacionam-se com a Dinâmica Postural criando uma base sólida para as inter-relações de um corpo tridimensional.

O desenvolvimento da consciência das Conexões Ósseas ocorre por meio da prática dos Fundamentos Corporais de Bartenieff através das seguintes conexões:

- Cabeça-Cauda
- Ísquios-Calcanhares
- Cabeça-Escápula
- Cauda-Calcanhares
- Ritmo Pélvico-Femural
- Ritmo Escapulo-Umeral

Além destas, Fernandes (2006b) aponta outras conexões possíveis:

- Cabeça-Calcanhares
- Cabeça-Escápulas-Cauda
- Trocanter-Trocanter
- Trocanteres-Cauda-Sínfise Púbrica
- Escápula-Escápula
- Escápulas-Mãos
- Cabeça-Mãos (Olhos-Mãos)

#### 6) A Transferência de Peso para a Locomoção

Este princípio diz respeito à familiarização do corpo com a gravidade em sua locomoção pelo espaço. Utiliza-se o suporte dos músculos profundos pélvicos (Suporte Muscular Interno) na transferência e deslocamento do peso corporal ao longo dos diferentes níveis do espaço. Cria-se uma dinâmica entre a pélvis enquanto Centro de Peso e o tórax enquanto Centro de Levitação. O Centro de Peso refere-se à função de estabilização e suporte em conexão com o peso gravitacional, e o Centro de Levitação refere-se à função de mobilidade conectando-se com o ar.

#### 7) A Iniciação e o Seqüenciamento de Movimentos

Este princípio organiza o movimento corporal a partir do impulso inicial e de sua continuidade. Assim, uma mesma ação pode realizar-se distintamente dependendo de qual parte inicia e lidera o movimento ou qual(is) parte(s) dá(ao) continuidade à iniciação da ação. A Iniciação pode ser:

- Central: a partir do centro do corpo
- Proximal: a partir das articulações proximais (coxofemural e escapuloumeral)

- Medial: a partir dos cotovelos e joelhos
- Distal: a partir da cabeça, dos pés e das mãos

O Sequenciamento do Movimento pode ser:

- Simultâneo: duas ou mais partes movem-se ao mesmo tempo
- Sucessivo: partes adjacentes movem-se sucessivamente como em onda
- Seqüencial: partes não adjacentes movem-se em seguida uma da outra

#### 8) A Rotação Gradual

Este princípio implica na utilização dos músculos transversais e profundos que permitem a rotação das articulações e o movimento corpóreo tridimensional permitindo a rotação total do corpo ao redor de seus eixos. Desse modo, a rotação gradativa consiste numa corrente neuromuscular de movimento somente desenvolvida no último estágio dos Padrões Neurológicos Básicos (PNB) – o Padrão Contralateral. A partir deste padrão desenvolve-se a rotação através da qual o corpo passa a interagir com o espaço tridimensional. A rotação das articulações coxofemural e escapuloumeral conecta o torso aos membros, extremamente importante à amplitude do movimento.

#### 9) A Expressividade para a Conexão Corporal

Consiste na exploração das qualidades expressivas (Tempo, Fluxo, Peso, Espaço) para promover a conexão entre diferentes partes do corpo. Geralmente, o aquecimento promovido pelos exercícios preparatórios utiliza o fluxo livre para destensionar as articulações e músculos antes de realizar os seis exercícios básicos.

#### 10) A Intenção Espacial

Os seis exercícios básicos dos Fundamentos Corporais são realizados com uma clareza de intenção espacial através de pontos ósseos específicos. Mesmo que não se

direcione para algum ponto determinado no Espaço, é necessário que se utilize a intenção de prolongar o ponto ósseo para o Espaço. Desse modo, o Espaço se torna um motivador para o movimento, no entanto mantém-se a ênfase no corpo. Através da intenção espacial o corpo conecta suas partes durante o movimento.

## **OS FUNDAMENTOS CORPORAIS BARTENIEFF**

Irmgard Bartenieff desenvolveu os Seis Exercícios Básicos ou Fundamentos Corporais, além dos Exercícios Preparatórios e outras variações, durante uma epidemia de poliomielite nos Estados Unidos. Refugiada neste país desde o período nazista alemão, ela trabalhou inicialmente com a reabilitação de pacientes paralíticos. Em seguida, sua técnica foi aplicada também na reeducação postural e na facilitação do movimento e expressão corporal. Sua técnica abrange campos diversos como a dança, o teatro, o desenvolvimento neurocinesiológico, a fisioterapia e a dançaterapia. Assim, segundo Bartenieff,

Os Fundamentos de Bartenieff foram elaborados para oferecer exercícios para a experiência do corpo em movimento com a consciência de como e porque ele está se movendo. Existem seis exercícios básicos e inúmeras variações e extensões deles. Os seis são considerados básicos porque eles são aplicáveis a toda atividade, já que concernem o suporte interno do corpo enquanto desenvolve-se para a posição ereta. Nesse sentido, portanto, eles concernem o centramento, isto é, a capacidade do indivíduo de se conectar com a fonte de sua força (suporte) mesmo quando em movimento, para que o equilíbrio seja mantido em toda atividade (BARTENIEFF, 1999, p.10).

Ao longo de sua ampla experiência como bailarina, coreógrafa, aluna de Laban, fisioterapeuta, etc., Bartenieff descobriu que a grande maioria das pessoas “não possui habilidade para sustentar-se por seu centro (*core*) interno corpóreo no intuito de conectar a parte de baixo do corpo com a de cima através de uma seqüência fluida muscular, transferência de peso e movimento tridimensional” (HACKNEY, 1998, p.7). Ela percebia que o treinamento em dança tinha uma orientação muito mecanicista partindo de formas externas ao invés de partir dos padrões de conectividade interna, que segundo ela, iniciam as formas. Assim, os Fundamentos têm o intuito de ajudar as pessoas a acharem seus

padrões de conexão em seus corpos, acreditando que “o reconhecimento da integração e totalidade precisa ser apresentado no treinamento do movimento desde o início” (HACKNEY, 1998, p.7).

Os Princípios de Movimento descritos anteriormente são aplicados nos Seis Exercícios Básicos, assim como também nos Preparatórios e nas variações. Desse modo, os exercícios colocam em prática os Princípios de Movimento Bartenieff, possibilitando a criação e o desenvolvimento de conexões corporais.

Os Exercícios Preparatórios facilitam a realização dos Seis Exercícios Básicos, são eles:

- Respiração com Sonorização (ih, eh, ah, oh, uh)
- Vibração Homóloga com Som
- Irradiação Central
- Alongamento nas Três Dimensões com Som
- Pré-Elevação da Coxa
- Elevação da Pélvis
- Balanço Homólogo dos Calcânhares em “I” ou em “X”
- Balanço Contralateral dos Calcânhares em “X”
- Caminhada Lateral

Os Seis Exercícios Básicos são:

- Elevação da Coxa
- Transferência (ou Propulsão) Frontal da Pélvis
- Transferência Lateral da Pélvis
- Metade do Corpo
- Queda do Joelho
- Círculo de Braço

Os exercícios acima citados encontram-se discutidos em detalhes no livro de Irmgard Bartenieff e Dori Lewis, *Body Movement: Coping with the Environment* (1980), e

no livro de Fernandes, *O Corpo em Movimento: O Sistema Laban/Bartenieff na Formação em Artes Cênicas* (2006). Suas imagens podem ser verificadas no anexo desta pesquisa.

#### **4.2) O BODY MIND CENTERING™ (BMC)**

Em linha de continuidade com os Bartenieff Fundamentals™, a prática somática do Body Mind Centering™™ possui como pressuposto a primazia do movimento e da constante mudança como elementos fundamentais à compreensão e abordagem do corpo. Além disso, ambas, em suas propostas de trabalho corpóreo, buscam pela conectividade e fluidez dos movimentos. Contudo, pode-se perceber ao longo deste trabalho que, apesar de possuírem alguns pilares em comum no que diz respeito à compreensão do corpo e do movimento, as duas técnicas possuem também diferenças significativas em seus modos de abordagem e apreensão do corpo. Tais diferenças desembocam em propostas metodológicas diversificadas, mas ainda sim vizinhas e complementares. Mais adiante será possível evidenciar algumas diferenças e similitudes. Primeiramente, se faz interessante enfatizar o que seria um dos pilares comuns mais importantes às duas: a compreensão do movimento e da mudança como fundamentais, e a abordagem do corpo e do movimento em busca da conectividade e da fluidez. Pois, como bem ilustra Linda Hartley ao discorrer sobre o Body Mind Centering™ em seu livro *Wisdom of the Body Moving*:

O movimento em toda variedade de formas é uma expressão da vida e é essencial para a continuação da mesma. Através do modo como eu vivo, eu expesso a minha força de vida em movimento, através do modo como eu me movo eu sinto a minha vitalidade. Para continuar a viver eu continuo a mover e mudar. Essa força de vida se move através de nós e expressa a si mesma na respiração da menor célula, no inconsciente e no consciente, nos sutis e grandes movimentos do corpo, assim como, nos sons que nós exprimimos ou os pensamentos que nós pensamos. Onde o movimento é livre e integrado, lá a vida será sentida para fluir livremente e fortemente (HARTLEY, 1994, p.19).<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> A tradução das citações provenientes do livro *Wisdom of the Body Moving* (Hartley, 1994) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.



Assim, tal constatação pode ser evidenciada a partir do próprio percurso singular de sua criadora Bonnie Bainbridge Cohen, percurso este marcado pela busca de diversas abordagens do corpo e do movimento entrelaçando campos como a dança e a terapia. Neste caminho, a utilização de seu próprio corpo como base da aprendizagem se mostrou essencial, assim como também, a aproximação de mestres que, mesmo no campo terapêutico, tinham alguma relação com o movimento. Um dos exemplos é a fisioterapeuta inglesa Mme. Bobath, que em seu percurso pessoal havia sido ginasta.

Cohen passou a sua infância na trupe de *Ringling Brothers and Barnum & Bailey Circus*. A partir dessa experiência marcante, ela mesma afirma: “minha realidade foi construída sobre uma apreensão sensorial da vida, sobre uma aceitação das diferenças entre indivíduos percebidos como normais e sobre a abertura ao miraculoso” (COHEN, 2010d, p.77). Em 1958, a idade de 16 anos, ela começou a estudar intensivamente a anatomia e a dançar com crianças atingidas de paralisia cerebral. Desde então, ela consagrou a exploração corporal a partir do movimento e do toque, do ponto de vista ao mesmo tempo da dança e do cuidado, aplicando seus conhecimentos em si mesma e nos outros.

Segundo Hartley (1994), Bonnie Bainbridge Cohen iniciou sua carreira como professora de dança e terapeuta ocupacional. Entre os anos de 1962 e 1972, trabalhou como terapeuta em hospitais e centros de reabilitação como o da *Ohio State University*, onde atendia pessoas com problemas tanto físicos como psíquicos. O desejo de aprender mais sobre a facilitação da cura a levou ao treinamento como terapeuta em neurodesenvolvimento na Inglaterra com o Dr. Bobath e sua mulher e fisioterapeuta Mme. Bobath, trabalhando com crianças com graves disfunções cerebrais. Estudou também reeducação neuromuscular com Barbara Clark e Andre Bernard, *Katsugen Undo* (“A arte de treinamento do sistema nervoso”) com Haruchi Noguchi no Japão, Análise Laban de Movimento e Bartenieff Fundamentals™ com Irmgard Bartenieff, além de dança terapia com Marian Chase (pioneira da dança-terapia). Em 1973 fundou a Escola de Body Mind Centering™ em Massachusetts, nos Estados Unidos.

Vê-se que, diferentemente das demais abordagens somáticas, o Body Mind Centering™ não propõe um método centrado em exercícios corporais codificados, através dos quais se operaria uma reorganização do corpo na direção de um uso motor mais adequado estabelecido à priori, como é possível reconhecer, por exemplo, na técnica de

Feldenkrais, técnica de Alexander ou no Pilates. Ao contrário, em BMC trata-se de uma aprendizagem eminentemente experimental através da qual o corpo compreendido em sua ontogênese perpétua explora os seus próprios meios de constituição tanto materiais e energéticos, quanto formais. Será possível reconhecer mais adiante tal aprendizagem na proposta de exploração da anatomia e fisiologia experimentais do BMC. Já os BF, apesar de proporem séries de exercícios codificados (como os exercícios preparatórios e os seis básicos), constituem uma abordagem muito mais ampla. Em suas proposições, os exercícios formam uma pequena parcela de sua prática somática que inclui também os Princípios de Movimento de Bartenieff. Estes podem ser explorados em improvisações com vasta aplicação terapêutica e criativa.

A este respeito Carla Bottiglieri (2010) traz uma contribuição importante que nos esclarece melhor sobre as diferentes proposições metodológicas observáveis entre a abordagem do BMC e das demais técnicas somáticas. Bottiglieri afirma a existência de duas tendências simétricas e complementares na aprendizagem do trabalho somático: uma aproximação pela *função*, operando no corpo por meio da coordenação, dos gestos e das posturas; e uma aproximação pela *estrutura*, operando no corpo por meio de suas partes ou regiões teciduais constitutivas.

A partir da aproximação pela *função*, intervir sobre um hábito motor ou postural, poderia significar a proposição de uma nova coordenação. Visa-se então, superar um automatismo adquirido ou padrão cristalizado de movimento e postura pela introdução de outro esquema de organização motora. Neste contexto um novo circuito sensório-motor se abre e se incorpora.

Ou ainda, a partir da aproximação pela *estrutura*, a nova aprendizagem poderia ocorrer pela focalização perceptiva sobre uma ou várias estruturas anatômicas implicadas num movimento determinado. Por meio desta focalização solicita-se fazer emergir uma paisagem de qualidades táteis e cinestésicas, de texturas diferenciadas em suas intensidades, assim como diversificados limiares energéticos. A partir de então, redesenha-se tanto o território corpóreo sentido interiormente como o espaço de projeção da cinesfera.

Segundo Bottiglieri, esses dois modos de aproximação do corpo, seja pela função, seja pela estrutura, constituem duas dimensões interdependentes da aprendizagem. No entanto, é possível observar que determinadas abordagens somáticas tendem mais para uma

aproximação pela *função* ou pela *estrutura*. Assim, no caso do BMC, poderíamos apontar que a sua metodologia de aprendizagem corpórea tende para uma aproximação pela *estrutura* a partir das proposições práticas da anatomia e fisiologia experimentais do BMC. Mas sua metodologia de aprendizagem também toca uma aproximação pela *função* a partir da proposição de revivescência das etapas do desenvolvimento do movimento ou Padrões Neurológicos Básicos. Este aspecto se esclarecerá melhor a partir do detalhamento dessas duas proposições práticas que virá mais adiante.

Esta divisão em *função* e *estrutura* pode ser associada ao tema Função/Expressão presente no Sistema Laban/Bartenieff. Como afirma Fernandes (2006b), aspectos funcionais das estruturas do corpo podem facilitar a expressão, e por outro lado, a dinâmica expressiva das matérias do corpo pode facilitar a integração funcional de partes do corpo em movimento. Assim, a Função estaria relacionada às relações anatômicas e cinesiológicas entre partes do corpo como na conexão cabeça-cóccix, ou como nos diz Botiglieri, aos esquemas sensório-motores (*função*). Já a Expressão diz respeito às qualidades expressivas do corpo em movimento, ou segundo Botiglieri, às qualidades táteis e cinestésicas das diferentes texturas da matéria corpórea (*estrutura*). Segundo Fernandes, ambas Função e Expressão estão sempre em constante relação, como é possível reconhecer tanto nos BF como no BMC.

No entanto, em BMC pode-se reconhecer um enfoque da aprendizagem pela *estrutura*. A este respeito pode-se afirmar que, em substituição às séries de exercícios estruturadas e codificadas, freqüentemente o BMC propõe práticas coletivas e individuais de exploração corpórea mais ou menos guiada, através de dinâmicas pautadas primordialmente pelo toque e movimento improvisado. Pela “arte do toque” Cohen assinala a possibilidade da reorganização somática por meio da exploração da comunicação atenta às qualidades do tecido tocado. Nesta comunicação receptiva, trata-se de um trabalho de transmissão e aceitação do fluxo de energia, seguindo as linhas de forças existentes ou sugerindo novas por meio do diálogo entre os tecidos. É nesse sentido que Cohen, muitas vezes em seu livro *Sensing, Feeling and Action: The Experiential Anatomy of Body Mind Centering*<sup>TM</sup> (1993)<sup>25</sup>, afirma que em suas propostas de toque e de movimento não se

---

<sup>25</sup> Esta é a versão original inglesa. Em diversos momentos desta tese utilizei a tradução francesa publicada em 2002. *Sentir, Ressentir et Agir: L'Anatomie Expérimentale du Body Mind Centering*<sup>TM</sup>. Bruxelles : Contredanse, 2002. A tradução das citações aqui utilizadas foi realizada por mim no quadro desta tese.

preocupa tanto em reorganizar o corpo de modo mecânico ou por meio de intervenção na estrutura músculo-esquelética. Há antes, um trabalho de escuta receptiva, onde o “não fazer” abre espaços para a passagem dos fluxos onde quer que eles estejam bloqueados. À pergunta, “como você utiliza suas mãos?” Ela responde:

Se minhas mãos me dizem “não se aproxime”, se eu sinto uma recusa, eu não irei à esse lugar. Se minhas mãos são atraídas à uma zona, eu vou e observo. Após todos esses anos de estudo da estrutura, eu posso ver aonde vão minhas mãos, mas eu não as dirijo conscientemente na direção de uma estrutura. Eu não manipulo no sentido de fazer alguma coisa à alguém. Eu recebo muito mais as informações a partir de diferentes níveis do tecido. Há uma maneira de colocar suas mãos onde não se sente a superfície e depois vai-se um pouco mais profundo e ainda mais profundo e passa-se do outro lado (...) ,através das mãos como com um radar, em busca de informações. Eu tento sentir onde se encontra o bloqueio e como o atravessar a fim de o integrar. É como eu trabalho. Outros trabalharão diferentemente. (COHEN, 2002, p.148)

Partindo do pressuposto de uma aprendizagem enquanto método experimental, Cohen afirma que, apesar de os princípios básicos do BMC terem sido bem estabelecidos em 1982, estes continuam sendo reelaborados e refinados a partir de pesquisas e experimentações por parte de diversos profissionais e pesquisadores de sua prática somática. Em sua escola, técnicas, aplicações e princípios são descobertos e utilizados de modos diversos a partir da própria experiência de cada pesquisador e praticante. Neste contexto de aprendizagem do BMC, Cohen afirma que um dos objetivos de seu ensino é ajudar as pessoas a encontrarem seus próprios métodos (COHEN, 2002, p.22). Esta afirmação evidencia o caráter de abertura das proposições de exploração do corpo.

Desse modo, tanto quanto Bartenieff, Cohen estimula, à seu modo, a singularidade de cada indivíduo em seu processo pessoal e único de busca do conhecimento do complexo corpo-mente, pois como ela mesmo afirma,

As técnicas e os princípios eles mesmos não são o material – é mais a consciência e o entendimento de como e quando usá-los ou como inventar o seu próprio. A coisa mais importante para cada pessoa é aprender como é que elas aprendem, confiar em suas próprias intuições, e estar aberto ao estilo único dos outros (COHEN, 2008, p.38).

Cohen estimula o aprendizado de uma certa sensibilidade que marca a singularidade de seu trabalho. Uma sensibilidade voltada para o que ocorre num nível muito sutil do corpo-mente e que se expressa tanto em estados de quietude quanto no movimento, ou como nos lembra Hartley, “uma incomum habilidade para perceber o padrão total da expressão postural e movimento da pessoa, como também o fluxo ou obstrução (...) que este padrão reflete” (HARTLEY, 1994, p.24).

Como o próprio nome da técnica diz, o processo de aprendizado do BMC - ou Centramento Corpo-Mente - constitui-se pela oportunidade de conectar a sabedoria do corpo e da mente a partir da exploração das relações entre movimento, mente e estados de sensação. Bonnie Bainbridge Cohen afirma que ao longo desta jornada experimental pelo território mutante do corpo somos conduzidos a uma compreensão de como a mente se expressa através do corpo em movimento. Ao associar a metáfora da areia ao corpo e a metáfora do vento à mente, ela nos declara que: “eu vejo o corpo como a areia. É difícil estudar o vento, mas se eu observo o modo como se formam padrões na areia, e desaparecem e reemergem, então eu posso seguir os padrões do vento, ou neste caso, da mente” (COHEN, 1993, p.11).

Em concordância com as idéias de Laban, Cohen compreende que “o corpo se move como nossa mente se move” (COHEN, 2008, p.36). Portanto, do mesmo modo que Laban e seus discípulos já haviam observado, Cohen percebe que o movimento pode ser um meio através do qual é possível observar as expressões da mente, como também, influenciar mudanças na relação corpo-mente. Essas mudanças, por sua vez, são possibilitadas pela descoberta da existência de uma relação direta entre “o menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal – alinhando o movimento interior celular com a expressão do movimento externo através do espaço” (COHEN, 2008, p.37). Evidencia-se então, uma das bases importantes à prática somática do BMC: a possibilidade de alinhamento entre estas duas instâncias – o interior celular e a expressão externa do movimento. Este alinhamento envolve a identificação, diferenciação, articulação e integração dos diferentes tecidos do corpo, ou sistemas corporais. A partir desta prática, cria-se uma dinâmica de aprendizagem por meio da qual é possível tomar

consciência das relações potenciais e atuais do complexo corpo-mente, propiciando um diálogo fértil entre percepções finas, sensações intensificadas e ações expressivas.

Aqui se faz necessário esclarecer que em BMC, como será possível observar em minúcia ao detalharmos os princípios de sua abordagem somática, o trabalho sobre o alinhamento não está relacionado estritamente ao sistema esquelético e as conexões entre seus diferentes marcos ósseos, tal como encontra-se na proposta dos Bartenieff Fundamentals™. Trata-se muito mais de um alinhamento dinâmico concernindo as dimensões micro e macro do corpo, como também um equilíbrio energético por meio da inter-relação entre os sistemas corpóreos.

Segundo Hartley, o modo como o BMC compreende a mente é completamente diferente do modo como comumente é compreendido dentro da tradição ocidental. No entendimento ocidental a função mental diz respeito aos processos do pensamento racional, como armazenamento e processamento de informação - analisando, raciocinando, memorando, classificando, etc. Dentro do BMC, a mente é compreendida como “estado de consciência” ou ainda “estado de sensação” de um determinado sistema corporal, como por exemplo, o sistema esquelético, o muscular, o orgânico, o fluido, entre outros. Desse modo,

Uma “Mente” específica pode ser experimentada e testemunhada quando nós dirigimos nossa atenção para um sistema corporal particular ou parte do corpo, ou quando nós nos movemos com um certo foco e qualidade identificável. O que nós experimentamos e observamos é uma qualidade particular de consciência, sensações, percepções e atenção quando nós incorporamos um padrão de movimento ou sistema corporal; esta é a “mente” desse padrão ou sistema, e é uma expressão do Corpo-Mente integrado (HARTLEY, 1994, p.26).

O BMC afirma então a mente, enquanto um atributo que possui uma função não somente intelectual e cognitiva circunscrita ao cérebro, mas também funções imaginativa, sensitiva e intuitiva espalhadas por todas as células do corpo. Assim, a partir de um estado de atenção receptiva é possível focar e experimentar essas diferentes mentes e suas qualidades expressivas atuantes no próprio corpo, em tecidos ou sistemas corporais específicos. Portanto, “quando nós estamos falando sobre sangue, linfa, ou outras substâncias físicas, nós não estamos apenas falando de substâncias, mas sobre estados de

consciência e processos inerentes a eles” (COHEN, 2008, p.39). Desse modo, através de meios visuais, verbais, proprioceptivos e cinestésicos direciona-se a atenção consciente e receptiva aos tecidos do corpo, permitindo o despertar da sensação que desembocará no movimento potencial. Pode-se reconhecer aqui um paralelo entre a mente imaginativa, sensitiva e intuitiva do BMC e a alta intelectualidade da carne que afirma Artaud. Tal qual no BMC, Artaud (2004a) no texto *A Posição da Carne* explicita uma inteligência presente em toda a matéria corpórea que seria oposta à Razão. Segundo ele, somente o aprofundamento na carne possibilita o acesso a um espírito claro e a um conhecimento direto e intuitivo.

Cohen utilizará a palavra somatização (*somatization*), extraída a partir da utilização de Thomas Hanna da palavra grega *soma* enquanto corpo experimentado, para designar uma experiência cinestésica direta em que o corpo é experimentado e vivido a partir de suas próprias matérias constituintes. Nesta experiência, o corpo e a mente cognitiva não estão separados já que, “através da *somatização* as células do corpo informam o cérebro tanto quanto o cérebro informa as células”. (COHEN, 2008, p.37) Por meio do BMC é possível então, transitar desde a experiência celular até os sistemas corporais, direcionando a atenção para as diferentes partes do corpo e experimentando diferentes qualidades de movimento já que,

Ambos, nossos corpos físicos e pensamentos, sensações, sentimentos, imagens, estão constantemente fluindo através de nossas mentes (...) O corpo, assim como a mente estão continuamente em fluxo, mudando de movimento a movimento, em resposta ao processo motivador, o qual é também uma expressão (HARTLEY, 1994, p.25).

Na prática do Body Mind Centering™, pode-se evidenciar basicamente duas proposições: uma de exploração da anatomia e fisiologia experimental e outra de exploração dos padrões de desenvolvimento do movimento.

A partir da primeira proposição, é possível afirmar que Cohen inventa uma nova anatomo-fisiologia por meio da pesquisa cognitiva e experimental dos sistemas corporais tais como: o sistema esquelético, ligamentar, muscular, fascial, fluido, endócrino, nervoso e dos órgãos. Além dos sistemas, o BMC propõe também uma pesquisa experimental acerca

da dinâmica dos órgãos dos sentidos e da percepção. Este estudo e aprendizagem ocorrem por meio de técnicas de repadronização (*repatterning*), toque, visualização, somatização, incorporação (*embodiment*), movimento, sonorização e diálogo verbal. Através desta aprendizagem vivencia-se a anatomo-fisiologia experimental, como também, o estudo teórico da cinesiologia, e da anatomia e fisiologia, tradicional e não tradicional<sup>26</sup>, propiciando a apropriação dos conteúdos pela vivência corporal.

Ao afirmar a invenção de uma nova anatomia e fisiologia experimental se faz importante ressaltar que o processo de descoberta e invenção desta nova anatomo-fisiologia se constitui por meio da experimentação no próprio corpo. De fato, é a própria dimensão de uma aprendizagem experiencial que marca a diferença desta em relação à anatomia e fisiologia tradicional. Tal aprendizagem pressupõe uma atitude de disponibilidade, recepção e confiança às experimentações de cada pesquisador, num exercício de si para consigo mesmo. Na introdução do capítulo sobre o sistema líquido disponível em seu livro, Cohen estimula tal aprendizagem:

Vocês encontrarão talvez, um estado similar a estes que eu descrevi, talvez ele será completamente diferente. O objetivo não é todos terem a mesma experiência, mas ter a possibilidade de ser afetado. Sua experiência me interessa, então, se vier o desejo de escrever, eu ficarei contente de ler. (...) Agora é com você. Lendo este artigo e explorando os líquidos de seu ponto de vista, aceite isso que te corresponde; deixe de lado isso que não te corresponde e guarde tudo que você pode ter vontade de reavaliar mais tarde sobre a base de suas descobertas. (COHEN, 2002, p.161-162)

Segundo Cohen, o processo de aprendizagem da anatomia e fisiologia tradicional se dá por meio de imagens visuais que não são acompanhadas por uma cinestesia interior. Neste caso a informação recebida mantém-se meramente enquanto um conceito intelectual que nós armazenamos e registramos. O que se apreende, em realidade, é uma representação imagética e conceitual previamente codificada por um sistema de saber e de valores sobre o

---

<sup>26</sup> Cohen toma por anatomia e fisiologia tradicional, uma certa concepção anatomo-fisiológica instituída socialmente e que é baseada no saber científico biomédico. A anatomia e fisiologia não tradicional, tal como Cohen apreende, consistem nas demais pesquisas e conhecimentos que trazem contribuições que fogem a essa concepção dominante. A pesquisa sobre o líquido cefalo-raquidiano é um exemplo. Algumas destas pesquisas são baseadas em conhecimentos não ocidentais, tais como a Medicina Chinesa ou o Yoga.



corpo. Como mostra David Le Breton (2011), tal sistema é baseado numa concepção anatomo-fisiológica dominante, estabelecida cientificamente e socialmente no seio da cultura ocidental moderna. No processo de aprendizagem do BMC, a anatomia e fisiologia são vivenciadas e redescobertas de modo visceral. A partir da experimentação interoceptiva dos sistemas corporais, os mesmos podem ser reconhecidos conscientemente e transformam-se em canais de acesso às novas experimentações. No entanto, Cohen não propõe uma ruptura com a anatomo-fisiologia dominante, antes, integra os saberes da anatomia e fisiologia tradicional com saberes da anatomia e fisiologia não tradicional por meio da experiência vivida no próprio corpo. Então, a partir da experiência, novos dados de conhecimento são integrados aos conhecimentos já estabelecidos, assim como também, alguns dados são questionados e subvertidos, o que evidencia a inclusão da criatividade no aprendizado.

Ao esclarecer o processo de aprendizagem em BMC, Cohen afirma que “na nossa cultura a função da aprendizagem é tradicionalmente atribuída ao sistema nervoso”<sup>27</sup> (COHEN, 2010d, p.79). Para que compreender esta afirmação é necessário ter em mente que segundo a anatomo-fisiologia experimental do BMC, o sistema nervoso é um sistema de registro. Sua função primordial é registrar e armazenar as experiências, assim como também, os esquemas de movimento e de comportamento. Ao registrar a experiência presente e armazená-la, integrando-a às experiências previamente registradas, o sistema nervoso controla a experiência pelo viés do hábito, da memória e das projeções. Assim, ele “a interpreta no quadro de sua história, a guarda na memória e projeta a combinação do conjunto no futuro sobre a forma de esperas.” (COHEN, 2010d, p.80) Dentro desta compreensão Cohen afirma que o sistema nervoso reproduz e organiza isso que lhe é transmitido. No entanto, a informação transmitida advém da experiência vivida. A experiência vivida, que seria então a base da aprendizagem em BMC, se daria primordialmente pela consciência celular e pelo processo de *embodiment*.

Não se pode esquecer então, que a base desta exploração experimental dos sistemas corporais se dá por meio da consciência celular. Aproximo-me aqui à Bottiglieri, para quem a consciência celular constitui o paradigma da experiência somática na

---

<sup>27</sup> A tradução das citações provenientes do livro *De l'une à l'autre* (2010 a,b,c,d,e) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

abordagem do BMC. Dito de outro modo, a consciência celular constitui-se por um princípio chave e elementar do BMC, através do qual os outros princípios podem ser explorados e vivenciados. Em termos práticos, a consciência celular funciona como um operador na facilitação do processo dinâmico de *embodiment*. O *embodiment* constitui-se também por um princípio central no quadro estrutural da aprendizagem em BMC, e, pode-se afirmar ainda, que ele constitui-se por um dos objetivos mais almejados de sua aprendizagem experimental. Na realidade o *embodiment* seria o cume de uma operação progressiva realizada por fases sucessivas, são elas: a visualização, a somatização e o *embodiment*. Sendo este último, a fase final do processo que possibilita a integração da aprendizagem vivida no próprio corpo, uma verdadeira aprendizagem das células. Segundo Cohen (2010c) o define, o *embodiment* constitui-se por um modo de habitar e se apropriar de uma parte do próprio corpo através de uma qualidade de presença e consciência a nível celular. Na medida em que atingimos um estado de presença de um conjunto de células, tecido ou sistema específico se faz possível então iniciar movimento, voz ou respiração a partir desta zona despertada. Este é o *embodiment*.

Segundo Cohen (2010d), cada célula é única. Há uma grande variedade de células que se comunicam entre si. As células de estrutura parecida formam entidades que funcionam como tecidos. Esses tecidos, à seu modo, reagrupam-se em entidades mais vastas que funcionam como sistemas. As células compõem a dimensão micro do corpo.

Cohen (2010d) propõe a existência de uma atividade “perceptiva” e “imaginativa” local, periférica e difusa que se daria ao nível das células. Por meio desta atividade é possível realizar uma experiência através das células mesmas. Dito de outro modo, por “experiência celular” Cohen define a experiência iniciada pelas próprias células através de uma presença a nível local. Assim, Cohen irá distinguir uma atividade imaginativa que se daria por intermédio do sistema nervoso central, e outra atividade imaginativa que se daria ao nível celular. As imagens provenientes da atividade cerebral estão relacionadas às experiências passadas registradas e armazenadas pelo sistema nervoso. Essas imagens são úteis para centrar nossa atenção sobre um dado cognitivo anteriormente codificado, o que nos auxiliaria na direção de um objetivo buscado.

Segundo Cohen (2010d), as imagens surgidas à nível do sistema nervoso central nada mais são do que a cristalização de imagens que tiveram sua origem primeira em uma

experiência celular. Para aceder a uma experiência nova seria necessário então, passar da consciência pelo sistema nervoso à uma consciência celular. A partir do momento em que o sistema nervoso afrouxa seu controle, os hábitos antigos param de determinar o resultado e a interpretação da experiência presente permitindo que uma nova experiência celular possa advir. A consciência celular promove então um estado de abertura ao novo no momento presente. Na medida em que a nova experiência tenha sido feita, é importante que ela possa ser registrada, não somente nos tecidos, mas também ao nível do sistema nervoso, a fim de que ela encontre seu lugar no seio da história pessoal e seja enfim assimilada. A consciência celular e a consciência do sistema nervoso formam então um *continuum*, o cérebro informando as células e vice e versa. Desse modo, na medida em que a consciência está centrada na atividade cerebral, a consciência celular se encontra em periferia ou no inconsciente, quando a consciência está centrada na atividade celular, a consciência enquanto atividade cerebral se encontra em periferia ou no inconsciente.

Através do *embodiment* adquire-se a consciência celular de uma zona, tecido ou sistema do corpo. No entanto, atingir esse estado de consciência celular de um tecido ou sistema específico não é um processo direto. Trata-se de um processo progressivo que se inicia na visualização, declina-se em seguida na somatização e integra-se finalmente no *embodiment*. A visualização possibilita, num primeiro momento, uma visualização interna da zona, tecido ou sistema a ser despertado. Trata-se, nesta primeira fase, de uma imagem cerebral que funciona como guia e que no curso do processo se corporificará numa imagem celular. A somatização possibilita, num segundo momento, a transferência e projeção dessas imagens cerebrais (experimentadas na visualização) sobre partições somato-sensoriais subjacentes. Por meio dos sentidos, do tato e do movimento toma-se consciência e testemunha-se as sensações emanadas por uma zona, tecido ou sistema do corpo. Finalmente o *embodiment* é a fase final deste processo onde as células de uma zona, tecido ou sistema adquirem a consciência de si mesmas. Nesta experiência direta renuncia-se às representações conscientes. Atinge-se a consciência plena de ser e estar no tecido ou sistema vivido do corpo.

Retomando a segunda proposição da abordagem somática do BMC, o processo de desenvolvimento do movimento (ambos, o desenvolvimento infantil humano e a progressão evolucionária através das espécies animais) constitui-se pela exploração dos Padrões

Neurológicos Básicos. Nesta proposição, é possível averiguar que o trabalho somático se dá por uma aproximação ao corpo que tende mais para a *função* do que para a *estrutura* (no entanto integrando a *estrutura*), de acordo com as respectivas definições que estabelece Bottiglieri e que foram esclarecidas anteriormente. Por meio da exploração dos padrões sensório-motores de base, procura-se efetuar uma repadronização ou *re patterning* da organização motora corpórea. Aqui, desfazem-se automatismos cristalizados pela via da experimentação de novos esquemas de movimento mais flexíveis. No entanto, a exploração desses padrões ou esquemas de movimento é acompanhada e permeada por um trabalho de senso-percepção ao nível das estruturas como órgãos, glândulas, líquidos e células. Portanto, mesmo nessa proposição a tarefa do *re patterning* ocorre tanto ao nível da *função* quanto da *estrutura*. Aqui, os padrões sensório-motores são explorados em meio às qualidades de órgãos, líquidos e células integrando *função* e *estrutura*.

A partir de então, gostaria de esclarecer e evidenciar alguns princípios que norteiam a aprendizagem experiencial do BMC. Alguns destes princípios foram retirados do livro *The Experiential Anatomy of Body Mind Centering™* (1993). Também foram utilizados artigos da criadora Bonnie Bainbridge Cohen, entrevistas concedidas pela mesma, bem como artigos de pesquisadores e discípulos presentes no livro *De L'Une à L'Autre* (2010). Além dos livros acima citados, algumas apostilas didáticas dos módulos da formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™” também auxiliaram neste detalhamento dos princípios. Outros elementos tomados aqui como princípios constituem recortes realizados no quadro desta pesquisa. Os mesmos surgiram a partir de reflexões suscitadas ao longo das leituras, das conversas e das vivências práticas em sala de aula durante a formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™”.

## OS PRINCÍPIOS DO BODY MIND CENTERING™

### 1) A Consciência Celular<sup>28</sup>

Cada célula é única. A realidade corpórea é constituída por uma variedade de células que comunicam entre si. As células de estrutura parecida formam entidades que funcionam como tecidos. Esses tecidos, por sua vez, reagrupam-se em entidades mais vastas que funcionam como sistemas. A consciência celular é a base da aprendizagem somática do BMC. A partir da consciência celular é possível habitar o corpo, ou seja, atingir um estado específico de presença ao nível do conjunto de células que compõem os diversos tecidos e sistemas corporais. Tal operação singular de apreensão corpórea denomina-se *embodiment*.

### 2) A Respiração<sup>29</sup>

A integração de uma experiência (*embodiment*) no nível celular repousa sobre a respiração. Nessa dimensão ou estrato mais profundo, a respiração é celular. É o nível mais elementar donde dependem nossas funções vitais e nossa sobrevivência. A respiração celular se produz no nível das células que banham no mar interior em nós. É no seio das células que a respiração é transformada.

A dimensão mais externa é a respiração pulmonar. Aqui, é possível trocar e dialogar com o mundo exterior por intermédio do ar. No entanto, Cohen assinala a existência de um terceiro tipo de respiração chamado por ela de orgânica. Trata-se da respiração através do umbigo enquanto o feto está imerso no ventre da mãe. Qualquer pessoa pode explorar estes três tipos de respiração focalizando sua consciência sobre não importa qual desses estratos ou dimensões, ou ainda sobre os três de uma só vez.

---

<sup>28</sup> Vide COHEN, 2010d, p.77-80.

<sup>29</sup> Vide COHEN, 2010d, p.80-81.

## *A Respiração Celular*

Em BMC, a respiração celular consiste no primeiro esquema orgânico de movimento das células vivas. Ela designa a troca gasosa realizada graças ao vai e vem dos líquidos através das membranas. Aparece primeiro nos oceanos terrestres e se perpetua em cada uma de nossas células mergulhadas no mar interior do corpo. Ela está no fundamento de toda respiração, de todo movimento e de toda atividade. É possível acessar estados de respiração celular colocando a atenção sobre a respiração. Cohen instrui da seguinte forma: “Para começar, sente-se a respiração externa localizada entre os pulmões e o ar ambiente. Pouco a pouco, o relaxamento leva à respiração interna pela troca de líquido entre todas as células do corpo. Depois sente-se o corpo inteiro se dilatar e se condensar como uma só célula. Com o treinamento é possível sentir uma densidade e uma vitalidade acrescidas ao nível da respiração quando o sopro regular torna-se mais concentrado e leva à uma respiração mais e mais sutil de todas as células do corpo.” (COHEN, 2010, p.81) Apesar de a respiração celular compor a série dos Padrões Neurológicos Básicos, decidimos sublinhá-la aqui no quadro geral da aprendizagem somática do BMC. Tal escolha justifica-se pelo grau de sua importância no desenvolvimento de uma fundamental qualidade sutil de percepção, estado de presença e toque. Vê-se que tal qualidade sutil é convocada em diversas dinâmicas de toque e movimento no que concerne a exploração da anatomo-fisiologia experimental do BMC e dos Padrões Neurológicos Básicos.

### 3) A Pele-membrana e o Toque Celular<sup>30</sup>

As células vivas são todos organismos com membrana dupla, exceto as bactérias e as algas azul-verde (ou *cyanobactérias*) que não têm senão uma. A respiração celular concerne à passagem do líquido celular através do envelope das células nos dois sentidos. Para tanto, a dupla camada é muito importante: a camada interna é

---

<sup>30</sup> O Toque Celular é um procedimento prático realizado nas aulas de BMC. O termo Pele-Membrana foi criado por mim a partir do estímulo de leituras, conversas e pela própria prática somática.

virada na direção do interior – na direção do próprio organismo – enquanto que a camada externa é virada para na direção do meio - ao exterior da célula propriamente dita. À esta característica dupla da membrana associa-se também a semi-permeabilidade. Esta nada mais é do que a capacidade seletiva da membrana em relação ao que entra e ao que sai do seu meio interno. A comunicação entre as membranas interna e externa religa o meio intracelular (si mesmo) ao meio intercelular (outro). A pele enquanto tecido ou órgão constitui-se por um conjunto de células. Ela é o invólucro do corpo e compõe a sua fronteira exterior. Ao considerar a pele-membrana numa aproximação à característica dupla e semi-permeável da membrana celular, cria-se um corpo-poroso em conexão direta com o meio ambiente que o envolve. A pele-membrana possibilitará todas as dinâmicas de toque e contato tão utilizadas na prática do BMC, a partir das quais é possível contatar, através de uma comunicação ressonante, a dimensão interna do corpo, seus diversos sistemas e conteúdos. Essa qualidade de toque é chamada em BMC de “toque celular”. Através do contato possibilitado pelo toque celular, a pele-membrana permitirá também a projeção ressonante desta dimensão interna com o meio externo, expressando as qualidades materiais e energéticas no espaço circundante.

#### 4) O Sentido do Movimento e o Toque<sup>31</sup>

Em BMC o movimento constitui-se por um sentido que se desenvolve conjuntamente ao sentido tátil. O toque é a outra face do movimento. Um é a sombra do outro e vice-versa. Ambos constituem os primeiros sentidos a serem desenvolvidos quando o embrião e o feto estão no mundo aquático do útero materno durante o processo de desenvolvimento embrionário. Os primeiros receptores sensoriais são as membranas celulares. Elas registram o fluxo dos líquidos que as atravessam, como também o ritmo e a pressão exercidos sobre suas paredes interna e externa, por meio de um movimento espontâneo de dobra e abertura. Na medida em que o feto cresce, ele manifesta gestos precursores dos padrões de movimento

---

<sup>31</sup> Informações extraídas da apostila do Módulo da Formação Profissional em BMC, 2010. Tradução minha.

que ele efetuará após o nascimento. Quando ele se move no útero, sua pele é estimulada pelo líquido amniótico, pela parede uterina e por partes de seu corpo. Assim, o movimento se produz em dois níveis: movimento das células no interior da zona delimitada pela pele; e movimento do corpo no espaço. O toque se produz igualmente em dois níveis: sobre o plano celular; e por meio do contato da pele com o exterior. Os órgãos dos sentidos primordiais, o toque e o movimento, estão localizados no corpo inteiro, em cada célula.

##### 5) O Processo de *Embodiment*<sup>32</sup>

O processo de *embodiment* é uma operação progressiva que ocorre por meio de três fases sucessivas: a visualização, a somatização e o *embodiment*.

Trata-se de um processo de conscientização no qual o guia e a testemunha se fundem na consciência celular. A visualização e a somatização auxiliam a alcançar um estado de pré-consciência e constituem as etapas de incorporação total. O *embodiment* é a presença automática, a clareza e o conhecimento, sem a necessidade de permanência numa atitude de busca e atenção. Este processo consiste muito mais em ser e estar, do que em fazer ou pensar. Como diz o Zen, “quando você dorme, dorme, quando você come, come.” Pode-se efetuar as três etapas seguintes de modo cíclico e em não importa qual ordem para explorar e incorporar as estruturas anatômicas (ex: o fígado, o menisco do joelho, o sangue). Pode-se também utilizar as três etapas na exploração e incorporação do processo embriológico, incorporando mais o espaço do que a estrutura.

##### *Visualização*

A visualização é o processo pelo qual o cérebro imagina ou visualiza uma parte ou zona do corpo. A partir da representação visual de uma determinada estrutura do corpo é possível iniciar uma visualização cinestésica interior. Desperta-se

---

<sup>32</sup> Vide COHEN, 2010c, 2010e, 2010f.



primeiramente uma consciência cognitiva de que essa região particular existe. Assim, após o primeiro contato com a imagem de uma parte do corpo, a pessoa deverá conservar essa visualização internamente ao longo da exploração corpórea. Essa imagem será um guia inicial ao longo do percurso do despertar da consciência desta região.

### *Somatização*

A somatização constitui-se pelo processo através do qual os sistemas sensitivo, cinestésico, proprioceptivo e tátil informam a existência do corpo. Aqui, o movimento ou o toque dão imediatamente acesso à sensação de uma parte do corpo. Ou ainda, você pode iniciar o movimento de um lugar do corpo tendo consciência das sensações e emoções que surgem. Ao longo desse processo, há uma consciência ou testemunha interna do que se passa no corpo em termos de sensações, percepções, emoções ou sentimentos. Neste momento é possível formular: O que você percebe? Quais são as suas sensações, seus sentimentos, suas percepções? Como isso afeta seu movimento e sua consciência?

### *Embodiment*

O *embodiment*, traduzido como incorporação ou encarnação, é o processo por meio do qual as células adquirem a consciência de si mesmas. Este processo implica em renunciar qualquer tipo de representação previamente estabelecida ou codificada, tanto ao nível imagético quanto ao nível das percepções. Trata-se de uma experiência direta, sem etapa intermediária ou tradução. Não há guia, nem testemunha, mas somente a consciência plena e inteira do instante vivido, proveniente das próprias células. Nesse caso, o cérebro é o último a ser informado. Instala-se uma compreensão serena. A partir desse processo de incorporação é possível emergir posteriormente o sentimento, o pensamento, a contemplação e a compreensão.

## 6) Os Fluidos e a Experimentação das Sensações<sup>33</sup>

Em oposição ao sistema nervoso cuja função é registrar experiências, Cohen afirma que vivenciar as experiências em profundidade e senti-las ao nível das sensações diz respeito ao sistema dos líquidos. No desenvolvimento do embrião, os líquidos estão presentes antes do sistema nervoso. O sistema nervoso aparece tarde, o cérebro e a cabeça ainda mais tarde. Isso explicaria porque o sentir relacionado às sensações se situa ao nível mais primitivo, anterior às representações. Assim sendo, as percepções e o reconhecimento consciente de experiências previamente codificadas estão relacionados ao sistema nervoso. O sentir e deixar circular as sensações estão relacionados ao sistema dos líquidos tais como: os líquidos sanguíneos, linfático, cefaloraquidiano e outros. Os líquidos tratam a transformação enquanto expressões múltiplas do fluxo. A multiplicidade de sensações provindo da variedade expressiva dos fluxos. Ao se expressarem, os líquidos modificam o meio em qualidades específicas, transformando-se de um estado de energia a outro. As ocasiões de comunicação, de jogo, de criatividade e de mudança são multiplicadas por essa fluidez sensível.

## 7) A Dimensão Interoceptiva e o Sentido Visceral<sup>34</sup>

A exploração do corpo a partir da dimensão interoceptiva e visceral constitui uma das características específicas das proposições práticas em BMC. A partir desta dimensão experimenta-se os espaços internos do corpo enquanto volumes repletos de fluidos, órgãos, vísceras, glândulas, como também, suas qualidades, texturas e vibrações, densidades diferenciadas e micro-movimentos. Em BMC, esses espaços internos compostos por órgãos, vísceras e glândulas constituem o conteúdo corporal em oposição ao continente corporal composto por ossos. Através da experimentação interoceptiva aprende-se a conectar e explorar a iniciação do movimento pelo conteúdo corporal.

---

<sup>33</sup> Vide COHEN, 2002 e COHEN, 2010b.

<sup>34</sup> Este princípio surgiu a partir de reflexões no quadro desta tese.

## 8) Conteúdo e Continente<sup>35</sup>

Ao explorar o meio interno do corpo e suas estruturas constituintes é possível estabelecer e diferenciar a existência de um conteúdo e um continente corpóreo. O conteúdo nada mais é do que o espaço interno do corpo com seus diferentes órgãos e vísceras. Ele é responsável por estabelecer o sentido de nosso volume corpóreo. O continente é composto pela estrutura óssea e pela musculatura que irá conter e acolher os órgãos e as vísceras. Ambos, o continente e o conteúdo são responsáveis por estabelecer a forma externa do corpo, na medida em que é o conteúdo dos órgãos que dá o suporte interno necessário ao alinhamento da estrutura esquelética (continente) influenciando na postura corpórea. Se o tônus dos órgãos for demasiado baixo ou alto este se manifestará no espaço exterior por intermédio do sistema esquelético.

## 9) Des-hierarquização dos Órgãos e Sistemas Corporais<sup>36</sup>

Em BMC, a exploração anatomo-fisiológica experimental promove uma des-hierarquização dos órgãos e sistemas corporais. Ao longo dessa exploração, o sistema músculo-esquelético deixa de ser um sistema soberano e central à abordagem prática do corpo. Outros sistemas são incorporados e integrados em linha de horizontalidade a partir da base de apropriação corpórea via consciência celular. Em linha de continuidade, o cérebro perde a sua característica central e principal com relação aos demais órgãos. Em BMC, o cérebro deixa de ser abordado enquanto órgão maior que controla e regula o resto do corpo. Os órgãos são ao mesmo tempo uma entidade separada e uma parte funcionando no seio de um sistema orgânico específico. Cada um interage com os outros produzindo efeitos sobre o corpo inteiro. Neste contexto, o cérebro passa a ser integrado aos demais

---

<sup>35</sup> Vide COHEN, 2002.

<sup>36</sup> Este princípio surgiu a partir de reflexões realizadas ao longo desta tese e da prática somática do BMC.

órgãos e sistemas do corpo através do movimento e do contato, permitindo a descoberta de novas qualidades expressivas para além da cognitiva e intelectual.

#### 10) Centro e Periferia<sup>37</sup>

Em BMC há uma subversão da relação entre centro e periferia do corpo. Estes dois eixos norteadores podem se alternar na medida em que a referência do centro passa a ser móvel. Tendo como base a multiplicidade de células espalhadas pelo corpo todo, cada célula ou conjunto de células pode se estabelecer como centro. A periferia será por sua vez estabelecida a partir deste centro estabelecido no quadro de uma proposição específica de exploração. Assim, não há mais um eixo central estável (o tronco ou a coluna vertical) a partir do qual seria possível estabelecer os elementos periféricos do corpo por sua distância ao eixo, como por exemplo, as extremidades do corpo em relação ao tronco. Aqui, tudo no corpo é centro e periferia. Diversas relações entre centro e periferia do corpo podem ser exploradas. Numa exploração de movimento em que o órgão coração é estabelecido como centro, o órgão intestino poderá ser considerado em sua relação periférica. Ou, num nível micro, ao estabelecer o interior de uma única célula como centro, os demais elementos e fluidos que habitam o meio extra-celular passam a ser periferia.

#### 11) A Iniciação do Movimento pelos Sistemas ou Tecidos<sup>38</sup>

Em BMC, a partir da experimentação sensível dos variados sistemas e tecidos do corpo é possível explorar a iniciação do movimento a partir deles. Segundo Cohen, uma vez experienciado, por meio do *embodiment*, a apropriação à nível celular de um sistema ou tecido do corpo, estes se tornam um canal de acesso direto. Despertando as células dos tecidos e sistemas, o território do corpo se transforma numa verdadeira “carta de navegação” por meio da qual é possível iniciar movimento e expressão a partir de tal e tal sistema e/ou tecido. Ao iniciar o

---

<sup>37</sup> Estas informações são provenientes da apostila do Módulo da Formação Profissional em BMC, 2010.

<sup>38</sup> Este princípio surgiu a partir da prática somática do BMC, de leituras, conversas e reflexões.

movimento a partir de um sistema e/ou tecido específico o movimento é realizado juntamente à um estado de sensação singular associado ao sistema e/ou tecido experimentado. Por meio desta iniciação é possível explorar movimentos carregados de qualidades cinestésicas e energéticas diferenciadas projetando na cinesfera corpórea paisagens e texturas singulares.

## 12) O Alinhamento<sup>39</sup>

O alinhamento na proposta do BMC diz respeito a um alinhamento entre os níveis micro e macro do corpo, ou seja, o nível micro celular e o nível macro dos tecidos, órgãos, glândulas ou sistemas corporais. O alinhamento entre as estruturas que formam o conteúdo e o continente do corpo, ou seja, os órgãos como conteúdo e os ossos e a carne como continentes. O alinhamento entre os sistemas de suporte e os sistemas de ação. Ou ainda, o alinhamento entre o nível físico e o subjetivo, o corpo e a mente. Em todo caso, o alinhamento diz respeito ao equilíbrio energético entre os diferentes sistemas e suas inter-relações possíveis, como também, as relações entre as dimensões ínfimas e macros do corpo, diferenciando-as, articulando-as e integrando-as.

## 13) Suporte e Ação<sup>40</sup>

Segundo Cohen, todos nós estabelecemos um sistema corporal que assume a função de suporte do movimento e da ação. Em contrapartida, outro sistema corporal assume a função da ação propriamente dita, através do qual nós nos exprimimos ao mundo. Diversos sistemas podem assumir estas funções e cada pessoa possui uma tendência a constituir um sistema específico para cada função. Uma pessoa pode ter uma tendência a se exprimir preferencialmente pelo sistema nervoso, sistema este que privilegia a clareza, a consciência e um estado de atenção às relações entre as coisas. Neste caso o sistema líquido relacionado à emoção, à sensação e à

---

<sup>39</sup> Vide COHEN, 2002.

<sup>40</sup> Vide COHEN, 2002.

transformação assumiria a função de suporte. A título de alinhamento do equilíbrio energético entre esses sistemas e suas funções respectivas, seria interessante que esta pessoa pudesse experimentar diminuir a vigilância do sistema nervoso permitindo que o sistema líquido assumira a função de expressão e ação no mundo. Tal mudança propiciada pelo novo alinhamento poderia produzir uma conseqüente mudança nas relações do complexo corpo-mente. A modificação das relações do complexo corpo-mente é evidenciada por mudanças na qualidade de movimento, ação e expressão, assim como também, mudanças nas relações do corpo com o seu meio circundante. Uma nova organização corporal pode então ser experimentada.

#### 14) *Repatterning – função e estrutura*<sup>41</sup>

A tarefa de repadronização ou *repatterning* diz respeito à revivescência dos estágios de desenvolvimento neuro-motor referentes à fase infantil, que trazidas para a fase adulta auxiliam na re-organização somática. Trata-se de uma estratégia de experimentação dos Padrões Neurológicos Básicos, elaborados por Cohen a partir dos estudos de Bartenieff (Padrões de Desenvolvimento do Movimento), em busca de uma maior integração corpórea. No entanto, em BMC, esse processo geralmente relacionado ao sistema músculo-esquelético é trabalhado simultaneamente ao nível do conteúdo do corpo, repadronizando também a composição dos órgãos no interior dos ossos e músculos. Assim, é possível detectar ao nível dos padrões de movimento orgânico, onde, no seio do espaço interno, falta suporte ao esqueleto. Ou, dito de outro modo, onde, ao nível dos órgãos, o tônus deve ser equilibrado. Trata-se então, de uma repadronização integrada do sistema músculo-esquelético e orgânico, promovendo uma reorganização tanto funcional quanto estrutural. Em Bartenieff Fundamentals™, a experimentação dos padrões é acompanhada da exploração da qualidade expressiva do fluxo livre (por meio dos exercícios preparatórios e dos seis básicos) o que permite uma reorganização corporal integrando os fluidos e líquidos do corpo juntamente ao sistema músculo-esquelético.

---

<sup>41</sup> Vide COHEN, 2002.

## OS SISTEMAS CORPORAIS

Marila Velloso (2006) aponta para o fato de que, diversas técnicas e métodos existentes de trabalho corporal normalmente abordam apenas o sistema músculo-esquelético do corpo. O BMC, em sua proposta singular, integra os diversos sistemas corporais, desenvolvendo uma visão integrada através da qual o alinhamento corporal não é baseado somente em músculos e ossos, mas também em glândulas, órgãos e fluidos corporais.

O acesso aos sistemas corporais e suas diversificadas qualidades se dá por meio do despertar de uma consciência a nível celular através do toque e da presença. Parte-se do pressuposto de que “cada célula em nosso corpo tem inteligência. É capaz de saber de si mesma, iniciando ação e comunicando com todas as outras células” (COHEN, 2008, p.40). Cohen afirma que a existência celular caracteriza-se de duas formas: enquanto entidade separada, a célula individual, e enquanto totalidade, formando a comunidade das células que constituem os tecidos e órgãos. Assim, quando foca-se a atenção para alguma célula dentro do contexto de um tecido específico, é possível perceber que existe uma sensação ou estado da mente único para aquele tecido. Hartley afirma que,

Cada sistema do corpo expressa uma diferente qualidade em movimento e estimula uma mudança identificável em sentimento, percepção e estado de consciência. Similarmente algum movimento dado ao acaso como uma ação determinada, ou como um exercício específico expressará uma qualidade particular de atenção, processo perceptivo, energia e direção de foco. A ação tem uma padronização específica de iniciação, seqüência e conclusão a qual relata à “mente” deste movimento particular (HARTLEY, 1994, p.33).

O método de trabalho do BMC permite que tal acesso se dê por meio da recepção passiva dos estímulos e sensações dadas pelas mãos do facilitador, manipulação dos tecidos e a conseqüente reeducação do movimento, ou seja, o foco está no toque e no movimento guiado sensitivamente. Portanto,

Os tecidos do corpo são inteligentes. Eles recebem, percebem e respondem as mensagens dadas pelas mãos do praticante sempre antes da mente consciente se tornar consciente deles. Logo, através do movimento, essas novas sensações

podem ser organizadas conscientemente dentro dos padrões saudáveis de uso, e deste modo são mais claramente e conscientemente estabelecidas e integradas dentro do corpo (HARTLEY, 1994, p.31).

Na medida em que os variados sistemas do corpo são diferenciados a partir de suas qualidades singulares e trazidos dentro da consciência, propicia-se uma variedade enriquecedora de experiência e expressão, já que, “na prática do BMC nós aprendemos a fazer contato direto com os diferentes sistemas do corpo e iniciar movimentos por eles, então cada uma de suas qualidades tornam-se disponíveis para nós como meio de expressão” (HARTLEY, 1994, p.32).

A mudança experimentada a partir da convocação sensível e consciente das qualidades e intensidades dos diversificados sistemas corporais - verdadeiras “constelações de energia” -, possibilita que áreas de tensões possam ser revisitadas, permitindo a liberação de padrões habituais fixados, ou ainda, “repadronizar o fluir da energia” (HARTLEY, 1994, p.32).

Será possível reconhecer a seguir, resumidamente os diversos sistemas corporais trabalhados em BMC e suas singulares qualidades. De acordo com as definições de Cohen (2008), são eles:

- Sistema Ósseo

Este sistema dá a estrutura básica de sustentação. Ele é composto de ossos e articulações. Os ossos nos sustentam pelo espaço e suportam o peso de nosso corpo em relação à força da gravidade. A forma das articulações define a forma de dos movimentos através do espaço. O sistema ósseo dá ao corpo o meio básico pelo qual locomove-se, esculpe-se e cria-se formas de energia no espaço, ou seja, movimento. Através da incorporação do sistema esquelético, a mente se torna estruturalmente organizada, providenciando terreno de suporte para os pensamentos, o alavancar das idéias, ou espaços entre as idéias para a articulação e o entendimento das relações entre elas.



- Sistema dos Ligamentos

Os ligamentos determinam as fronteiras do movimento entre os ossos. Por manter os ossos juntos, eles guiam as respostas musculares orientando o percurso do movimento entre os ossos, e sustentando os órgãos dentro da cavidade torácica e abdominal. Este sistema provê especificidade, clareza, e eficiência para o alinhamento e movimento dos ossos e órgãos. É através da consciência sobre os ligamentos que percebe-se e articula-se a clareza do foco e a concentração do detalhe.

- Sistema Muscular

Os músculos estabelecem uma forte trama tridimensional para proporcionar o suporte equilibrado e o movimento da estrutura óssea, providenciando as forças elásticas que movem os ossos através do espaço. Eles provêm o conteúdo dinâmico que envolve a superfície exterior da estrutura óssea. Através deste sistema incorpora-se a vitalidade, expressa-se o poder e estabelece-se um diálogo entre resistência e resolução.

- Sistema dos Órgãos

Os órgãos carregam as funções da sobrevivência interna – respiração, nutrição e eliminação. Eles são os conteúdos que preenchem internamente o recipiente ósseo-muscular. Os órgãos provêm com o sentido de volume, de preenchimento corporal e de autenticidade orgânica. Eles são o primeiro *habitat* e ambiente natural das emoções, aspirações e memórias das reações internas relacionadas à história pessoal.

- Sistema Endócrino

As glândulas endócrinas são o mais importante sistema que governa a química do corpo e estão estreitamente ligados ao sistema nervoso. Suas secreções passam diretamente na corrente sanguínea e seu equilíbrio ou desequilíbrio influenciam todas as células do corpo. Este é o sistema responsável pelo equilíbrio interno, pela alternância e ou coexistência dos estados de caos e ordem e a cristalização da energia em experiências arquetípicas. As glândulas endócrinas motivam a intuição e a percepção.

- Sistema Nervoso

O sistema nervoso é o sistema de documentação do corpo. Ele registra as percepções e experiências e as armazena. Pode lembrar o padrão de uma experiência e modificá-la integrando-a com padrões de outras experiências prévias. Este sistema constitui o principal centro de controle dos processos psicofísicos. O sistema nervoso sublinha a atenção, a reflexão, a precisão da coordenação e estabelece a base perceptiva através da qual se interage com o mundo interno e externo.

- Sistema dos Fluidos

Os fluidos são o sistema de transporte do corpo. Os principais fluidos são: celular, intersticial, sangue, linfa, sinovial e cérebro-espinhal. O sistema fluido dá a característica de liquidez ao movimento e a mente. Os fluidos sublinham o senso de presença e transformação, e fazem a mediação das dinâmicas do fluxo entre repouso e atividade. Na fisiologia tradicional, os líquidos são descritos isoladamente uns dos outros. Na pesquisa em BMC explora-se as relações entre os diversos líquidos como um só e único sistema líquido.

- Sistema Fascial

O tecido fascial conjuntivo estabelece um macio revestimento para todas as outras estruturas do corpo. Ele tanto separa como integra todos os outros tecidos e os provêm de uma superfície lubrificante semi-viscosa, por isso eles têm independência de movimento dentro dos limites estabelecidos do corpo como um todo. É através da fásia que o movimento dos órgãos proporciona um suporte interno para o movimento do esqueleto através do espaço, e o movimento do esqueleto expressa no mundo externo o movimento interno dos órgãos. Através do sistema fascial conecta-se os sentimentos internos com a expressão exterior.

- Gordura

A gordura é energia em potencial armazenada no corpo. Ela proporciona isolamento de calor para o corpo e isolamento elétrico para os nervos. Sua síntese, quebra, armazenamento e transporte são intensamente controlados pelo sistema endócrino. Gordura estática constitui tanto acumulação quanto repressão ou ainda potências de forças desconhecidas e cria um senso de peso morto e letargia. A gordura que é mobilizada expressa um forte poder primordial e um senso de fluidez graciosa.

- Pele

A pele é a camada mais externa, cobrindo o corpo por inteiro. Definindo-nos como indivíduos nos distingue do que não somos. Através da pele, toca-se e se é tocado pelo mundo externo. Essa fronteira exterior é a primeira linha de defesa e integração. Ela estabelece o tônus geral de abertura e fechamento para estar no mundo. Através da pele pode-se ser tanto invadido como protegido, é o meio pelo qual se recebe e se faz contato com os outros.

- Todos os Sistemas

Enquanto cada sistema faz sua própria contribuição separada para o movimento do corpo-mente, eles são todos interdependentes, juntos provêm uma completa estrutura de suporte e expressão. Certos sistemas são percebidos como tendo afinidades naturais com outros. Contudo, as afinidades variam entre indivíduos, grupos, e culturas.

## **O PROCESSO DE DESENVOLVIMENTO E A REPADRONIZAÇÃO**

Peggy Hackney, Analista de Movimento do Sistema Laban/Bartenieff e aluna de Bartenieff no Programa de Análise do Movimento juntamente com Cohen, comenta sobre a contribuição da mesma para os estudos sobre o processo de desenvolvimento que auxiliam e sublinham o movimento:

Ela veio iluminar o processo de desenvolvimento ricamente detalhado no trabalho do Body Mind Centering™. Trabalhos recentes dos Fundamentos incorporaram muito do que Bonnie elucidou em termos de reconhecimento do grande campo do desenvolvimento humano e no desenvolvimento das espécies animais na terra (HACKNEY, 1998, p.11).

Cohen afirma que, “existe algo na natureza que forma padrões. Nós, como parte da natureza, também formamos padrões” (COHEN, 2008, p,36). E ela complementa:

Todos os fenômenos naturais organizam-se segundo padrões. O sistema nervoso é conhecido por funcionar segundo padrões. O sistema nervoso pode criar um número infinito de padrões, mas estes padrões não são acessíveis enquanto uma estimulação não os leva a existir efetivamente, enquanto nós não o realizemos efetivamente. Os padrões se colocam em cena sobre um contínuo entre eficácia e ineficácia. (COHEN, 2002, p.231)

De fato, a partir de estudos de Bartenieff e Cohen acerca do desenvolvimento humano nos primeiros anos de vida, pode-se perceber a existência de alguns padrões de movimento responsáveis pelo estabelecimento e estruturação do sistema neuro-motor. Cohen intitula esses padrões de Padrões de Desenvolvimento do Movimento ou Padrões Neurológicos Básicos. O desenvolvimento deste sistema, por sua vez, influencia e pode até determinar conseqüências nas capacidades individuais de lidar com o mundo já que, o movimento, a percepção, a instância psicológica, intelectual e espiritual são influenciados por essas experiências primeiras. Assim, se o indivíduo não assimilou algum destes padrões corporalmente, provavelmente fará algumas compensações, ou seja, buscará outro caminho para assimilar o padrão. No entanto, esse mecanismo geralmente não se mostra eficaz e pode não contribuir na assimilação da fase seguinte do desenvolvimento. Portanto, “o desenvolvimento dos Padrões Neurológicos Básicos estabelece nossos padrões básicos de movimento e correspondem a relações de percepção, incluindo orientação espacial, imagem corporal e os elementos básicos de aprendizagem e comunicação” (COHEN, 2008, p.44). Aqui, pode-se relembrar a inteligência da carne de que fala Artaud, pois segundo Cohen, trata-se de “um processo empírico de integração corpo-mente” (COHEN, 2002, p.228). Se faz importante sublinhar que os Padrões Neurológicos Básicos ou Padrões de Desenvolvimento do Movimento dizem respeito à um processo de desenvolvimento neuro-motor que relaciona cognição e corporeidade a partir dos domínios sensorial, motor e neurológico. Ambos desenvolvendo-se mutuamente.

Na progressão do desenvolvimento, cada estágio anterior sublinha e dá suporte aos estágios posteriores. Por isso faz-se importante passar por cada um deles, pois desenvolvendo a habilidade com cada padrão o indivíduo terá todos os padrões disponíveis para permitir sua integração. Cohen esclarece que,

O desenvolvimento não é um processo linear, mas ocorre em sobreposição de ondas em que cada estágio contém elementos de todos os outros. Pela razão de que cada estágio prévio sublinha e dá suporte a cada estágio sucessivo, qualquer salto, interrupção ou falha para completar um estágio do desenvolvimento pode levar à problemas de alinhamento no movimento, desequilíbrios nos sistemas corporais e bloqueios de percepção, seqüenciamento, organização, memória, criatividade e comunicação (COHEN, 2008, p.43).

Pode-se vislumbrar então, que o processo de desenvolvimento do movimento humano diz respeito a um processo que se desdobra em complexidade desde o momento da concepção até a conquista da habilidade do movimento, passando pelo embrião humano em gestação, o bebê, a criança e chegando à fase adulta. O desenvolvimento desdobra-se em uma série de estágios chamados padrões, que refletem a evolução das espécies desde um organismo unicelular até um organismo mais complexo como o mamífero ou o ser humano. Por isso, os Padrões Neurológicos Básicos consistem nos padrões de desenvolvimento do movimento tanto ontogenético como filogenético.

Quando adultos tem-se a oportunidade de relembrar estes estágios do desenvolvimento por meio da incorporação ou *embodiment* desses padrões iniciais do desenvolvimento também chamados por Peggy Hackney (1998) de Padrões Fundamentais de Organização Corporal Total (*Fundamental Patterns of Total Body Connectivity*). Essa nomenclatura originou-se de um questionamento de Bartenieff a respeito do que era fundamental. Ela chega à conclusão de que a mudança é fundamental, e para que ela ocorra, a padronização das conexões do corpo também se mostra fundamental. Esta operação de incorporação dos padrões de conectividade na fase adulta faz parte da tarefa de repadronização ou *re patterning* presente em ambas as técnicas de Cohen e Bartenieff, como vislumbrado anteriormente. Diante da importância da tarefa de repadronização em ambas as abordagens, faz-se necessário compreender mais detalhadamente tal operação.

Fernandes (2006b) contribui a este entendimento ao trazer à cena a distinção entre dois tipos de padrões corporais que ela chama de “cristalizados” e “cristalinos”. Os padrões cristalizados constituem padrões fixos ou rígidos, visíveis nas estruturas estáveis dos padrões de rigidez corporal que resistem à adaptação e a mudanças. Os padrões cristalinos, por outro lado, são assim denominados por constituírem padrões flexíveis que permitem a mudança e o crescimento. Esses padrões cristalinos remetem aos padrões de crescimento e mudança presentes na natureza através da geometria dos cristais, assim como na Harmonia Espacial de Laban.

Portanto, a tarefa de repadronização consiste na proposta de des-construção dos padrões rígidos ou fixos de resistência e a concomitante re-construção dos padrões de organização corporal flexíveis que disponibilizam o corpo à aprendizagem do movimento. A partir dos estudos de Bartenieff e Cohen, voltar aos padrões de organização corporal

iniciais permite o descondicionamento dos padrões rígidos do corpo (as couraças corporais) e a conseqüente abertura de um corpo flexível às mudanças e às múltiplas variedades do movimento. Repadronizar significa então, tornar o corpo poroso às infinitudes dos fluxos e intensidades da própria matéria corpórea, assim como também de seu entorno. Possibilita a fluidez da energia corporal presente nos espaços internos do corpo - órgãos, glândulas, líquidos, músculos, ossos -, assim como também, produzir movimento a partir desta energia. Permite o trânsito entre as intensidades do dentro e do fora, ou como nos diria Suely Rolnik (1997), produz um corpo vibrátil que ressoa às novas e múltiplas sensações internas e externas.

No entanto, aqui se faz importante um esclarecimento em relação à utilização da tarefa do *reppaterning* para o trabalho corporal do artista cênico. Ao reconhecer a repadronização como um processo de descondicionamento dos padrões rígidos do corpo, não se trata aqui de negar os padrões rígidos em privilégio dos padrões flexíveis. Muitas das vezes um artista cênico, um dançarino ou um ator precisa utilizar um padrão rígido corporal no desenvolvimento de uma cena, um personagem ou uma dança específica. Nestes casos, o artista cênico imbuído das ferramentas proporcionadas pela repadronização pode lançar mão de um padrão corporal rígido. Desse modo, dependendo dos objetivos cênicos e expressivos o artista cênico pode transitar entre um padrão rígido e um padrão flexível. A tarefa da repadronização permite ao artista cênico descondicar os padrões rígidos de um corpo habitual e cotidiano forjado no seio da educação social e da cultura que impedem o trânsito criativo do corpo. Assim, ao desenvolver padrões de aprendizagem e mudança libertando o corpo dos automatismos, o artista cênico ganha uma autonomia e tem a chance de acessar as diferentes qualidades de posturas, gestos e movimentos expressivos em meio a uma corporeidade polivalente.

Apesar da tarefa de repadronização ser constantemente associada ao trabalho com os Padrões Neurológicos Básicos, ela está intimamente associada ao trabalho de sensibilização dos sistemas corporais e a conseqüente conscientização das relações entre espaço interno do corpo e movimento externo no espaço. Essa profunda conscientização de si mesmo (ou dos múltiplos de si) e de seus processos de mudança (nossas alteridades) permite um melhor diálogo com as diferenças entre os seres presentes na cultura e no

ambiente, possibilitando ao corpo uma maior habilidade em se metamorfosear e se mimetizar com as forças que o afetam. Assim,

A progressão do desenvolvimento do movimento-perceptivo estabelece uma estrutura de processo orientado para o diálogo dos sistemas do corpo. Alinhando a sabedoria interior celular e o movimento exterior consciente através do espaço no contexto do processo de desenvolvimento podemos facilitar a evolução de nossa consciência corporal e aliviar os problemas do corpo-mente em suas origens. Tornando-nos mais hábeis para experimentar nossa consciência a nível celular e dos tecidos, conseqüentemente nós nos tornamos mais hábeis para compreender a nós mesmos. Na medida em que aumentamos nosso conhecimento de nós mesmos, aumentamos também a compreensão e a compaixão pelos outros. Como experimentamos a unicidade de nossas células dentro do contexto da harmonia do tecido, nós aprendemos sobre individualidade dentro do contexto da comunidade. Como ganhamos consciência da diversidade de nossos tecidos e a natureza de suas expressões no mundo exterior, nós expandimos nossa compreensão de outras culturas dentro do contexto da Terra como um todo e a consciência de nosso planeta dentro da consciência expandida do Universo (COHEN, 2008, p.45).

Será possível reconhecer então, os Padrões Neurológicos Básicos descritos por Cohen (1993) que incluem dez padrões a mais que os propostos por Bartenieff, somando dezesseis padrões ao todo. Eles consistem em dois tipos de padrões: os padrões de movimento dos organismos pré-vertebrados e os padrões de movimento dos organismos vertebrados.

Os quatro Padrões Pré-Vertebrados são:

- Respiração Celular

Processo de expansão/contração no movimento da respiração em cada e toda célula do corpo. Este padrão corresponde ao movimento de animais unicelulares como a ameba. A respiração celular acompanha todos os outros padrões de movimento e postura tônica.



- Radiação Central

Relação e movimento de todas as partes do corpo tendo como referência o centro. Este padrão corresponde ao movimento da estrela do mar e dos *Equinodermos*. Estabelece a região umbilical como o centro através da qual todas as extremidades se relacionam individualmente e umas com as outras.

- Orientação pela boca ou *Mouthing*

Movimento do corpo iniciado pela boca. Aqui a cabeça torna-se a principal extremidade para procurar, guiar e liderar o resto do corpo em direção ao ambiente. Este padrão corresponde ao movimento dos *Tunicados* e dos cordados marinhos. A boca é a primeira extremidade da criança a alcançar, segurar, soltar e ter desejo e opinião.

- Pré-Espinal

Suaves movimentos seqüenciados da espinha, conduzidos pela interface entre o fio espinhal e o tubo digestivo. Este padrão corresponde ao movimento das minhocas e do *Lancelot Amphioxus*. Podem ser iniciados tanto pelo trato digestivo (boca até anus), como pela relação entre o cérebro e a medula espinhal, entre o crânio e a coluna vertebral.

Os dez Padrões Vertebrados são:

- Espinal

Relação cabeça-cóccix. Este padrão corresponde ao movimento dos peixes e serpentes, e consiste nas ações de empurrar, alcançar e puxar da cabeça para o cóccix ou do cóccix para a cabeça. O Padrão Espinal consiste em quatro padrões, são eles: Padrão Espinal de Empurrar pela cabeça, Padrão Espinal de Empurrar

pela cauda-cóccix, Padrão Espinhal de Alcançar e Puxar pela cabeça, Padrão Espinhal de Alcançar e Puxar pela cauda-cóccix.

- Homólogo

Movimentos simétricos dos dois membros superiores e/ou inferiores simultaneamente. Este padrão corresponde ao movimento dos anfíbios e consiste nas ações de empurrar, alcançar e puxar das duas mãos para os dois pés ou dos dois pés para as duas mãos. O Padrão Homólogo consiste em quatro padrões, são eles: Padrão Homólogo de Empurrar pela unidade superior, Padrão Homólogo de Empurrar pela unidade inferior, Padrão Homólogo de Alcançar e Puxar pela unidade superior, Padrão Homólogo de Alcançar e Puxar pela unidade inferior.

- Homolateral

Movimentos assimétricos de um membro superior e um inferior do mesmo lado. Este padrão corresponde ao movimento dos répteis e consiste nas ações de empurrar de uma mão para um pé do mesmo lado ou de um pé para uma mão do mesmo lado. O Padrão Homolateral consiste em dois padrões, são eles: Padrão Homolateral de Empurrar pela unidade superior, Padrão Homolateral de Empurrar pela unidade inferior.

- Contralateral

Movimento diagonal de um membro superior com o oposto membro inferior. Este padrão corresponde ao movimento dos mamíferos e consiste nas ações de alcançar e puxar com movimentos cruzados de um membro superior (mão direita ou esquerda) com um membro inferior (pé direito ou esquerdo) do lado oposto e vice-versa. O Padrão Contralateral consiste em dois padrões, são eles: Padrão Contralateral de Alcançar e Puxar pela unidade superior, Padrão Homolateral de Alcançar e Puxar pela unidade inferior.

### 4.3) O CORPO INTENSO DOS BF E DO BMC

Deleuze e Guattari (1999) ao relerem o corpo sem órgãos de Artaud ressaltam o entendimento de que o corpo sem órgãos não é um corpo inimigo dos órgãos, pois como eles afirmam “o CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p.21). Eles vão dizer que o corpo sem órgãos é “matéria intensa”, entendendo matéria igual à energia onde independentemente de suas formas os órgãos aparecem como “intensidades puras”.

Na tentativa de aproximar as compreensões de Deleuze e Guattari a respeito do corpo sem órgãos das abordagens somáticas BF e BMC, faz-se importante voltar o olhar para alguns aspectos determinantes que caracterizam o trabalho destas duas abordagens somáticas.

Ambas as abordagens, ao proporem um aprofundamento necessariamente corporal, propiciam ao indivíduo um movimento de voltar-se para o espaço interno do corpo. A possibilidade de habitar esse espaço interno diz respeito a um trabalho corporal que se dá num nível micro e invisível da própria matéria corpórea, o nível molecular e inorgânico. De fato, ao voltar a atenção para estes espaços internos, pode-se evidenciar a existência de estruturas como ossos, órgãos, líquidos, tecidos, células carregadas de intensidades vibratórias e energéticas diferenciadas em suas qualidades. Tanto os BF como o BMC atuam ao nível energético das matérias que compõem o corpo. Estas estruturas corpóreas, apesar de diferenciadas em suas qualidades e funcionalidades, são interdependentes e conectadas compondo um espaço interno dinâmico e em constante mudança.

Aqui, se faz importante lembrar Canguilhem (2009). Como foi esclarecido anteriormente pelo autor, os órgãos corporais caracterizam-se pela capacidade de substituição de funções e pela polivalência. Para além de funções definidas e estáveis, um órgão pode adquirir funções que a princípio estariam ligadas a outro órgão. Por meio da polivalência, os órgãos se definem por sua multiplicidade, plasticidade e mutabilidade interconectada. Hackney (2008), em consonância com Bartenieff, afirma o conceito de Integração como a capacidade de coordenar elementos aparentemente separados de modo que as unidades constituintes trabalhem gerando um todo inter-relacionado. Ao aproximar o conceito de Integração da capacidade de substituição de funções e polivalência dos órgãos

de que fala Canguilhem, pode-se reconhecer que o todo do corpo é mais do que suas partes separadas. Ao nível dos órgãos e demais sistemas corpóreos, tudo se influencia mutuamente. E mesmo suas funções não atuam separadamente, mas inter-relacionam-se interagindo.

Deleuze e Guattari reconhecem o corpo dentro de suas dimensões tanto orgânicas (molar) quanto inorgânicas (molecular) em comunicação permanente. O CsO, não sendo exatamente anterior ao corpo organismo, pode ser evidenciado pelas afirmações de Canguilhem acerca do funcionamento orgânico. A capacidade de substituição de funções e a polivalência dos órgãos é compreendida aqui como uma faceta do CsO presente no próprio órgão. Estes tomados numa concepção polimórfica e metamórfica. O CsO sendo a dimensão virtual e latente de diferenciação presente nas estruturas orgânicas como órgãos, ossos, tecidos e sistemas corpóreos. Assim, essa capacidade de mutabilidade e contágio presentes nos órgãos e demais sistemas corpóreos diz respeito à própria dimensão vital e intensiva do CsO. O BMC, por exemplo, propõe um trabalho de exploração dos órgãos e sistemas do corpo em suas dimensões tanto orgânicas quanto inorgânicas. Em realidade, ao tomar as estruturas orgânicas, Cohen está interessada em acessar a dimensão energética e expressiva destas matérias. Desse modo, ela propõe um trabalho somático no qual é possível o acesso à vitalidade intensiva do CsO presente nas matérias constituintes do corpo.

Na Harmonia Espacial, Laban observa a existência de uma arquitetura do corpo no espaço. Bartenieff, a partir dos Princípios de Movimento, percebe a existência de uma arquitetura corporal interna através da qual é possível encontrar “conexões, proporções, equilíbrio e harmonia dentro do corpo” (FERNANDES, 2006, p.181). Essa relação dinâmica entre corpo e espaço consiste no fato de que “o corpo está no espaço, mas também o espaço está no corpo” (FERNANDES, 2006, p.299) criando volumes e formas geométricas vivas. Fernandes (2006b), a partir dos estudos de Robert Lawlor, mostra a existência de uma “consciência espacial a nível celular” através da qual cada célula sabe de sua posição no espaço do corpo e, conseqüentemente, da relação espacial que formam com as demais células. Essa consciência celular a respeito do espaço que cada célula ocupa dentro do corpo constitui-se enquanto elemento determinante no estabelecimento de suas diferenciadas funções dentro do corpo. Cohen propõe justamente este contato com o

universo celular e suas diferentes consciências a partir do toque e da manipulação dos tecidos. Por meio desta prática é possível interagir com as qualidades, sensações, intensidades e vibrações energéticas de cada célula específica dentro da comunidade de células.

O filósofo José Gil (1997) irá pensar o espaço interior do corpo considerando-o como um “espaço paradoxal”. Uma das características que marcam esse espaço paradoxal é o fato de que em situação “normal” não se experimenta esse espaço interno como constituído por órgãos e vísceras, mas sim como um espaço sem órgãos, sem limites. Desse modo, vivencia-se cotidianamente a impresença<sup>42</sup> deste espaço. Ele só se dá em presença através de uma sensação cinestésica de dor, ou mesmo pela percepção das vísceras que o preenchem. Estas se tornam perceptíveis quando, em situação “não normal”, este espaço interno por elas preenchido recebe determinações objetivas. Um exemplo disso se faz notável numa aula de BMC na medida em que o aluno é incitado a levar a sua percepção consciente para algum órgão ou sistema do corpo, experimentando sua energia e qualidades expressivas. Estas podem ser, por exemplo, sensações de peso a partir do tubo digestivo, ou sensações de leveza a partir do pulmão. Já numa aula de BF, a partir de um passeio consciente pelos diferentes espaços internos do corpo, é possível experimentar suas conexões e fluxos por meio de “construções geométricas de energia em movimento” (FERNANDES, 2006b, p.319). Trata-se de um passeio pelo universo invisível presente dentro do corpo enquanto espaço tangível.

No Sistema Laban/Bartenieff (LMA), energia diz respeito a fluxo ou fluência. Deleuze e Guattari também utilizam o termo “fluxo” para pensar um corpo dos fluxos intensivos, liberto dos automatismos que o estratificam. Os BF e o BMC através de seus exercícios e sensibilizações corpóreas trabalham o fluxo de energia através dos canais cinéticos que percorrem o corpo, além dos líquidos e órgãos corporais. Ambas as abordagens falam de energia em um nível prévio à expressividade. Aqui, se faz importante frisar que fluxo em LMA consiste num dos quatro fatores ou esforços da categoria Expressividade. Esta diz respeito às qualidades dinâmicas do movimento. Como afirma Fernandes, o fator fluxo “refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado)” (FERNANDES, 2006b, p.123).

---

<sup>42</sup> Termo utilizado pelo autor.

Portanto, o fluxo constitui uma dinâmica de gradação entre mais livre e menos livre, entre livre e contido, deixar ir e deixar controlar. A partir desta dinâmica é possível a organização de uma frase de movimento segundo um ritmo de relaxamento e contração. Assim, o fluxo livre está sempre associado e alternado ao fluxo contido, criando ritmos e ondas entre um e outro, ficando ora mais livre, ora menos livre. A este respeito Bartenieff esclarece:

O centro de tudo que ele (Laban) fez era que tudo muda. ...todas as coisas baseadas em variação e motivação – por isso é verdadeiramente uma teoria do movimento. Ele fala de uma pessoa indo de um estado de maior estabilidade para um estado de maior mobilidade – mas é uma questão de fluxo. (BARTENIEFF apud FERNANDES, 2010c, p.4)

É justamente neste espaço “entre” um estado de maior estabilidade e um estado de maior mobilidade que se pode reconhecer a presença do CsO. O CsO sendo essa zona de indiscernibilidade da matéria, ou ainda, zona de turbilhonamento da matéria, onde os estratos corpóreos demasiadamente estabilizados podem ser flexibilizados. Em consonância ao fluxo compreendido no Sistema/Laban Bartenieff enquanto gradação, o CsO constitui-se por essa gradação entre órgãos determinados e órgãos indeterminados, entre formas corporais demasiadamente cristalizadas e as forças-fluxos intensivas da matéria. Tal qual Cohen afirma, é justamente o Sistema dos Fluidos, composto pelos líquidos corpóreos, que possibilita a transformação e a mudança de um estado a outro, de uma forma a outra, de uma expressividade a outra. Além do mais, os fluidos permitem a experimentação de sensações novas e ainda não-codificadas, permitindo a abertura perceptiva e a mudança de padrões de movimento, como também, hábitos posturais e sensíveis. A experimentação dos fluxos intensivos do CsO permite a exploração do corpo em vias de transformação onde uma alteridade corpórea pode eclodir.

Nos BF é possível notar a presença do trabalho sobre a energia através dos Princípios e Fundamentos de Bartenieff. A partir destes, a facilitação funcional, possibilitada por seus exercícios básicos e preparatórios, conecta a fluidez da energia (dinamismo fluxo livre/fluxo contido) pelos canais cinéticos do corpo, liberando a expressividade. Portanto,

Os Fundamentos Bartenieff, por exemplo, buscam facilitar ao máximo a realização de movimentos cotidianos decupados (...) reorganizando-os através de conexões cinestésicas profundas. Através dessa facilitação funcional, libera-se a energia para a expressão, ao invés de gastá-la no movimento básico. Durante esta reorganização (ou repadronização), e a partir dela, expande-se a habilidade de expressão para além dos padrões cotidianos (FERNANDES, 2006b, p.318).

Assim, por meio do princípio de movimento Conexões Ósseas que permite a conexão entre os diferentes marcos ósseos do corpo, pode-se perceber que estas conexões se dão por linhas dinâmicas que, uma vez conectadas, criam figuras geométricas móveis. Trata-se de um alinhamento dinâmico que por sua vez, também se conecta com outro princípio, a Dinâmica Postural. Em BMC, é possível, como em Bartenieff, criar um alinhamento dinâmico, no entanto, ao invés de fazê-lo pelas estruturas ósseas, Cohen vai propor o mesmo por meio das estruturas orgânicas do corpo, alinhando órgãos e células. Em realidade, mover por diferentes estímulos na direção do alinhamento e das conexões do corpo, faz eclodir uma diferença qualitativa e energética na execução dos movimentos. Ou seja, diferentes estruturas corpóreas conduzem o movimento por diferentes intensidades.

Em BMC pode-se notar a facilitação do acesso às intensidades e fluxos energéticos dos órgãos e líquidos corporais por meio do toque e contato com os tecidos. Ao procurar acessar a “mente” de cada sistema corporal, o BMC, busca incorporar as “sub-personalidades” ou “constelações de energia” que constituem cada tecido-território do corpo, permitindo desse modo, a criação de uma cartografia afetiva do corpo, já que,

Quando nós experimentamos diretamente os sistemas e estruturas anatômicas do corpo, eles podem ser sentidos por características de incorporamento interno; as sub-personalidades ou constelações de energia coexistem dentro de nós agindo e interagindo com cada outra em padrões únicos em cada indivíduo. Estes padrões podem com o tempo ficar fixados, ou eles podem mudar e reorganizar a si próprios dentro de novas relações, assim como o desabrochar de nossas vidas (HARTLEY, 1994, p.33).

Da mesma forma, ao trabalhar a repadronização, Cohen (2002) afirma que é sobre a energia que ela trabalha procurando observar os espaços intervalares entre um padrão e outro. Ela busca a partir da observação atenta perceber “a continuidade, a fluidez do fluxo

do movimento, os cortes nos padrões refletindo-se na fluidez da energia” (FERNANDES, 2006b, p.316). Este espaço intervalar “entre” padrões corporais já dados, pode ser associado aqui ao próprio CsO enquanto zona limiar, espaço de abertura para outros possíveis. Assim, habitar por uns instantes esse espaço de abertura a partir de uma escuta receptiva, possibilita a circulação dos fluxos e a dissolução de padrões cristalizados.

Em Bartenieff, a repadronização do movimento é proposta por meio de exercícios realizados através da mola propulsora energética. Assim, a respiração abdominal, presente no princípio Suporte Respiratório, propulsiona todos os exercícios que compõem os Fundamentos de Bartenieff, auxiliando na conexão das correntes ao longo das estruturas anatômicas. Estas conexões de correntes, presentes no princípio Correntes de Movimento, juntamente com as Conexões Ósseas, expandem o espaço do corpo através do espaço externo. Além disso, o princípio Expressividade para a Conexão promove a conexão entre diferentes partes do corpo a partir da utilização das qualidades expressivas. Então, ao realizar os exercícios de Bartenieff, utiliza-se a respiração e o fluxo livre para desencadear o movimento, associando-se a isso as qualidades de tempo rápido ou lento, peso forte ou leve, foco no espaço direto ou indireto. Uma verdadeira conexão corporal total.

A partir da tarefa de repadronização presente em ambas as abordagens, pode-se fazer um paralelo com o corpo sem órgãos. Deleuze e Guattari retomam os questionamentos artaudianos através dos quais liberar o corpo de seus automatismos diz respeito a liberar o corpo de um tipo de organização não somente biológica, mas principalmente, uma organização originária de um modo operativo social. Assim, eles vão afirmar que “o organismo não é o corpo, mas um extrato sobre o corpo sem órgãos, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil” (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p.21). Essa divisão do corpo em órgãos e funções com fins de organizá-lo, ordenando e canalizando seus fluxos, forças e desejos, produz um fechamento num modo de composição corpóreo que impede a passagem dos fluxos intensivos e criativos. Nos termos foucaultianos, uma verdadeira construção de corpos dóceis. Criar para si um corpo sem órgãos seria então abrir o corpo para os múltiplos e imperceptíveis devires, para as infinitas possibilidades de conexão, agenciamentos e atravessamentos, tornando esse mesmo corpo poroso ao espaço



vertiginoso dentro e fora, onde não há mais o si mesmo homogêneo, mas sim uma multiplicidade de estados, impulsos, sensações, imagens. A recriação do corpo a partir desta matéria intensa pressupõe a dissolução de modos cristalizados de organização e representação do corpo, que por sua vez cristalizam modos de se relacionar a si mesmo e ao mundo.

A partir dos BF e do BMC, torna-se claro que, o modo como uma pessoa mobiliza a sua energia ou atitude interna na realização e expressão do movimento, diz respeito à habilidade em conectar e manipular a matéria corpórea. Os BF e o BMC possibilitam trabalhar a energia e as forças corpóreas por meio de exercícios aparentemente simples, mas complexos em sua profundidade, abrangência e coerência. A partir desta prática, opera-se o desenvolvimento de um corpo disponível às mudanças, ou ainda, aos atravessamentos das forças-fluxos num diálogo interno-externo. Esta abertura do corpo opera também uma nova compreensão e experimentação do corpo e do espaço. O espaço interno do corpo deixa de ser um espaço fechado em si mesmo enquanto lugar da alma ou da psique, assim como o espaço externo deixa de ser relegado tão somente a um espaço objetivo tal como os demais corpos e coisas exteriores.

Assim, produzir um corpo sem órgãos por meio dos BF e do BMC consiste justamente em produzir um plano de experimentação somático dos tecidos-territórios do corpo onde esse mesmo corpo possa se experimentar em devir intenso de suas próprias alteridades. Segundo Deleuze e Guattari,

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. (...) O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é o espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. (...) Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras. O órgão muda transpondo um limiar, mudando de gradiente (DELEUZE & GUATTARI, 1999, p.13-14).

A partir do próximo capítulo, será possível averiguar na prática a experimentação somática do corpo sem órgãos a partir das abordagens BF e BMC. Por meio da constituição de um Campo Afetivo, possibilitou-se o mergulho na prática somática através de três momentos sucessivos: o Laboratório Experimental do CsO juntamente aos alunos da graduação da Escola de Teatro da UFBA, o Laboratório Pessoal a partir de minha experimentação somática e as Conversas-entrevistas com artistas envolvidos com a prática somática do BMC. Na análise dos dados coletados nestas experiências, será possível reconhecer a hipótese desta tese: a possibilidade de constituição de um plano de consistência somático do CsO através dos BF e do BMC.

O próximo capítulo terá como abertura uma imagem realizada por mim durante a formação profissional de BMC. Trata-se de uma imagem inspirada no Sistema Líquido. Esta se intitula *Texturas Líquidas II*. No original 30 x 42. Giz de cera sobre papel.



## CAPÍTULO V

### APROXIMAÇÕES SOMÁTICAS AO CORPO SEM ÓRGÃOS: AS CÉLULAS DE ANÁLISE DE UM CAMPO AFETIVO

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura – o objeto – que como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.

Michel Seuphor<sup>43</sup>

Mas bem sei o que quero aqui: quero o inconcluso. Quero a profunda desordem orgânica que no entanto dá a pressentir uma ordem subjacente. A grande potência da potencialidade.

C. Lispector<sup>44</sup>

O presente capítulo tem por objetivo apresentar a pesquisa de campo desta tese e suas conseqüentes conclusões. Assim, em meio a um contágio prático-teórico esta pesquisa de campo foi desenvolvida a partir da construção de um Campo Afetivo dividido em três etapas que foram se desenrolando no próprio processo de concretização desta tese.

A primeira delas foi realizada no segundo semestre do ano de 2008 e se refere ao estágio docente. Por meio do estágio pude realizar um Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos juntamente aos alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Faziam parte deste laboratório as experimentações práticas a partir das proposições de ambas as abordagens somáticas BF e BMC; leituras de textos sobre o tema do corpo sem órgãos, como também alguns textos provindos da literatura em associação ao tema; e a confecção dos diários do corpo sem órgãos através dos quais os alunos foram

---

<sup>43</sup> In LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Circulo do Livro, 1976.

<sup>44</sup> Água Viva. Círculo do Livro, 1976.

convidados a desenvolver uma escrita de suas experiências de desterritorialização e reterritorialização corpóreas. Nestes diários, além da escrita, os alunos puderam também expressar suas experiências por meio de desenhos.

Num primeiro momento, o objetivo dos diários consistiu em construir junto aos alunos uma atitude de auto-observação de seus próprios corpos e uma atenção específica às experiências nas quais o corpo era vivenciado em sua matéria intensiva, para além de suas configurações habituais cotidianas. Desse modo, primeiramente os diários constituíram uma ferramenta aos próprios alunos em seus processos de descobertas e reconfigurações corpóreas. No entanto, além de ferramentas facilitadoras aos processos de cada aluno, estes diários também funcionaram como ferramentas importantes à coleta de dados desta pesquisa.

Assim, num segundo momento, os diários do corpo sem órgãos foram utilizados como um meio de acesso desta pesquisa aos processos corpóreos vivenciados pelos alunos. Nestes processos, mostraram-se relevantes a esta pesquisa os momentos de desestabilização das organizações habituais do corpo; os momentos de descobertas de novas possibilidades corporais; como também, a eclosão de uma alteridade expressiva do próprio corpo. A partir dos relatos presentes nestes diários, juntamente à minha observação dos alunos em sala de aula, foi possível reconhecer, conforme a hipótese desta tese (vide pag. 20, 21), a constituição de um plano de consistência somático do CsO durante o laboratório. Passagens importantes destes diários serão apresentadas no sub-ítem intitulado Células de Análise, presentes neste capítulo.

As aulas práticas foram construídas a partir de um entrecruzamento entre as proposições dos BF e do BMC, inspiradas na minha própria experiência com as respectivas abordagens. Vale ressaltar aqui, conforme evidenciado no quarto capítulo desta tese, a grande afinidade entre ambas as proposições dos BF e do BMC. Cohen foi discípula de Bartenieff, com quem ela pôde pesquisar, desenvolver e aprofundar o estudo e a tarefa prática do *repatting* (repadronização) através dos Padrões Neurológicos Básicos. Em minha própria trajetória os BF constituíram uma porta de acesso ao BMC, tendo em vista que foi através do estudo e da prática dos BF que eu conheci a existência do BMC. A experiência apaixonada e intensa com o BMC, a partir dos workshops realizados no Brasil e da leitura de bibliografias sobre esta abordagem, já me estimulava na confecção das aulas

deste laboratório. Portanto, nesta primeira etapa do Campo Afetivo agrupei a minha experiência com as duas práticas somáticas no âmbito do ensino. No entanto, vale ressaltar aqui que, até este momento o meu maior conhecimento e experiência se referia aos BF e não ao BMC. O conhecimento e experimentação deste último veio a ser ampliado ao longo da construção desta tese como será possível reconhecer adiante.

Assim sendo, neste momento da pesquisa, me coloquei como facilitadora da experiência destes alunos. No entanto, para que a experiência somática do corpo sem órgãos acontecesse com estes aprendizes, considero de fundamental importância o fato de que eu mesma tenha passado por essa experiência enquanto aluna, anteriormente, na Escola Angel Vianna. De fato a memória corporal destas experiências em meu próprio corpo abria caminhos para que outras pessoas pudessem vivenciá-las em seus corpos. Assim, o percurso somático vivo em meu corpo, como também as reflexões teóricas e experimentações vivas em torno do corpo sem órgãos, constituíram para mim uma ferramenta de facilitação para os alunos. Enquanto facilitadora eu revivia juntamente aos alunos as minhas próprias experiências. Um duplo prático-teórico se fez presente. Além disso, uma dimensão de ensino-somático se realizou nesta primeira etapa da pesquisa de campo.

A segunda etapa deste Campo Afetivo ocorreu durante o estágio doutoral realizado na França, na *Université Paris 8*, através da bolsa *sandwich* CAPES-PDEE. O estágio doutoral no exterior com duração de um ano iniciou-se no mês de março de 2010 e finalizou-se no mês de fevereiro de 2011. Ao longo deste período cumpri as disciplinas teóricas oferecidas pelo departamento de dança da *Université Paris 8 Vincennes Saint Denis*. Paralelamente às disciplinas teóricas pude então iniciar a segunda etapa concernente ao campo prático desta pesquisa por meio da participação em workshops de BMC, além da realização da formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™”, organizada e oferecida pela *École Soma-France* em Paris.

Assim, essas duas dimensões - a pesquisa de campo e o contexto universitário e acadêmico - foram integradas ao longo do fazer desta pesquisa doutoral. Ao mesmo tempo em que o material teórico era coletado nas disciplinas e seminários da Universidade, o material prático e experiencial era coletado nos workshops e na formação profissional de BMC. As conexões entre as dimensões teóricas e práticas estavam sendo feitas a partir de

minhas compreensões e no desenvolvimento desta tese. Desse modo, a estadia de um ano na França constituiu uma oportunidade à realização da segunda etapa deste Campo Afetivo. Neste momento, foi possível mergulhar na exploração da abordagem somática BMC ampliando meus conhecimentos sobre a mesma na medida em que me posicionava no âmbito da aprendizagem.

Durante as aulas de BMC coloquei-me como observadora-participante, experimentando a prática em meu próprio corpo, observando suas reações e respostas, assim como também, observando os outros corpos e escutando os relatos das experiências dos outros participantes em sala de aula. Ao longo das aulas que participei, procurei desenvolver um diário de bordo de minhas experiências corpóreas que contém além de relatos escritos, desenhos. O diário de bordo teve a mesma proposição que os diários do corpo sem órgãos, no entanto, no intuito de diferenciá-lo do contexto do Laboratório intitulei-o diário de bordo. O meu objetivo era mais uma vez vivenciar, reconhecer e expressar os momentos de experimentação do CsO por meio da prática somática. O diário de bordo, agora circunscrito à minha própria experiência e observação, constituiu novamente uma ferramenta de acesso aos processos intensivos de desterritorialização e re-territorialização corpóreas propiciados pela prática do BMC. Dados importantes deste diário de bordo serão apresentados no sub-ítem Células de Análise, presente neste capítulo. Nesta segunda etapa da pesquisa de campo, uma dimensão de aprendizagem-somática se desenvolveu.

Foi então, por meio desta formação que tive a oportunidade de conhecer os professores certificados em BMC na França, assim como também, os demais alunos e profissionais artistas que, como eu, participavam das aulas. Desse modo, a partir destes encontros com os profissionais certificados e com os profissionais artistas em formação foi possível iniciar a terceira etapa do campo prático desta tese.

A terceira etapa do Campo Afetivo se deu por meio da realização de doze conversas-entrevistas com alguns profissionais certificados em BMC e alguns profissionais artistas alunos da formação. De acordo com a hipótese desta tese, o objetivo era novamente ter acesso às experiências intensivas de desterritorialização e re-territorialização corpóreas propiciadas pela prática do BMC, no entanto, agora, confrontando o meu olhar e experiência pessoal com os olhares e experiências de outros experimentadores. Nestas

conversas-entrevistas, buscou-se reconhecer a relação dos entrevistados com o seu próprio corpo, a relação destes com o BMC e a relação do BMC com seus fazeres artísticos. As questões tiveram como foco principal as experiências concretas com o corpo; as sensações e percepções singulares; como também, as conseqüentes modificações e desestabilizações corporais vivenciadas. Assim, através destas conversas-entrevistas me interessou também reconhecer a reverberação destas experiências no processo criativo e obra destes artistas. Momentos importantes de suas falas serão apresentados neste capítulo, no sub-ítem Células de Análise. Nesta terceira etapa da pesquisa de campo, além da dimensão de ensino e aprendizagem, uma dimensão estético-somática se evidenciou.

Como exposto ao longo desta introdução, o campo prático desta pesquisa foi nomeado de Campo Afetivo. Mais uma vez, fazendo ressonância à Artaud<sup>45</sup>, este campo foi pensado em sua potência de afetar e ser afetado, em suas dinâmicas de contágio. Desse modo, como facilitadora do Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos durante o estágio docente, procurei afetar os alunos com minhas proposições ao mesmo tempo em que me deixei afetar por suas respostas corpóreas. Depois, na experiência da formação profissional em BMC realizada em Paris, coloquei-me à disposição de ser afetada pela experiência somática vivida em meu próprio corpo, como também, pelas experiências vividas pelos demais participantes. Também nas conversas-entrevistas, as falas dos entrevistados possuíram a potência de me afetar e ressoaram nos desdobramentos desta tese.

Estas três etapas consistiram então em diferentes caminhos na busca por explorar e reconhecer a hipótese desta tese, ou seja, a possibilidade de constituição de um plano de consistência somático do CsO a partir das abordagens BF e BMC. Ao longo das três etapas deste Campo Afetivo foram reconhecidas três dimensões desta busca: a dimensão do ensino-somático, a dimensão da aprendizagem-somática e a dimensão estético-somática. O entrecruzamento destas três dimensões juntamente à experimentação somática do CsO foram elaboradas nas considerações conclusivas deste capítulo.

Assim, a partir de toda a experimentação vivida ao longo das três etapas deste Campo Afetivo, se fazia necessário um modo de organização e análise deste vasto material.

---

<sup>45</sup> Em *Um Atletismo Afetivo* (1999), Artaud afirma o campo do ator como um campo afetivo, enquanto potência de afetar e ser afetado. No próximo capítulo será possível reconhecer tal discussão.



Num esforço de organização, resolvi então me aproximar novamente da imagem da célula. Eis que surgiram as Células de Análise.

## **5) AS CÉLULAS DE ANÁLISE**

As Células de Análise constituem a análise dos dados desta pesquisa. Assim, a experimentação prática e a coleta dos dados provenientes das três etapas do Campo Afetivo foram posteriormente analisadas, organizadas e apresentadas por meio de três células de análise. São elas: a Célula I, o Laboratório Pessoal; a Célula II, o Laboratório do CsO; e a Célula III, as Narrativas.

Como será possível observar, a apresentação da análise dos dados desta tese foi iniciada a partir da segunda etapa de realização do Campo Afetivo. Aqui, se faz importante esclarecer que a apresentação da análise dos dados não foi realizada temporalmente, mas antes, seguiu um critério metodológico referendado na própria metodologia de aprendizagem somática. Nesta, a experiência vivida possui um estatuto privilegiado. Desse modo, a presente organização seguiu os seguintes critérios: em primeiro lugar a experiência pessoal, como percebo e experiencio; em segundo lugar a questão de ensino, como os alunos experimentam; e em terceiro lugar a questão artística, como essa aprendizagem reverbera na criação estética.

Desse modo, a Célula I, o Laboratório Pessoal, diz respeito a minha própria experimentação enquanto sujeito e objeto, participante e pesquisadora desta pesquisa. Nesta Célula apresentei o meu envolvimento somático com a pesquisa por meio de meu diário de bordo realizado durante os workshops e a formação profissional de BMC. A Célula I diz respeito a: “como experiencio”.

Uma vez apresentada a minha própria experiência somática em aproximação ao corpo sem órgãos, foi apresentada em seguida a primeira etapa de realização do Campo Afetivo. A Célula II, o Laboratório do CsO, diz respeito às experimentações corpóreas vividas pelos alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Nesta Célula, foram apresentadas partes dos diários do corpo sem órgãos realizados pelos alunos durante o Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos que fez parte do

estágio docente. A Célula II diz respeito a: “como aplico com os alunos” e “como eles respondem”.

Num terceiro momento foi apresentada a terceira etapa de realização do Campo Afetivo. A Célula III, as Narrativas, diz respeito às conversas-entrevistas realizadas juntamente aos profissionais certificados em BMC e aos alunos participantes da formação em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™”. Como será possível reconhecer mais adiante, tais conversas-entrevistas ao serem analisadas foram transformadas em narrativas. Desse modo, nesta Célula foram apresentadas as narrativas de cada entrevistando no intuito de reconhecer suas relações singulares com o corpo; as relações de seus corpos com o BMC; relatos e descrições de experiências de desestabilização corpórea; além de reverberações desta experimentação somática em seus fazeres artísticos e em suas próprias vidas. A Célula III diz respeito a: “como pessoas aplicam”, incluídas aí a vida, a arte e a pedagogia.

Ao apresentar este Campo Afetivo através das Células de Análise, gostaria então de afirmar, no quadro geral desta pesquisa, a existência de um movimento paralelo entre prática e teoria, ou, em inspiração ao duplo artaudiano, um duplo prático-teórico. Desse modo, ao me debruçar sobre as reflexões artaudianas e teorias a respeito do corpo sem órgãos as minhas células já se encontravam marcadas pela memória viva do fazer somático. Em linha inversa, ao me colocar como objeto de experimentação somática as minhas células já se encontravam marcadas pelas reflexões artaudianas e teorias acerca do corpo sem órgãos. Em realidade, poderia-se afirmar que, ao longo desta pesquisa uma verdadeira zona de contágio entre o fazer somático e as teorias se constituiu, permitindo desse modo uma mistura fértil e criativa entre a experiência e o pensamento. Nesta zona de contágio, o fazer somático e a teoria se auto-estimularam em dinâmica relacional por meio de suas membranas porosas e fluidas<sup>46</sup>.

Em meio a esta zona de contágio, na medida em que ia analisando este material eis que alguns princípios foram sendo reconhecidos e esboçados. Assim, tal qual afirma Fernandes (2011) em seu método de Pesquisa Somático-Performativa \_ diferentemente de uma metodologia tradicional na qual os princípios são estabelecidos previamente à análise e apreciação dos dados no intuito de discutir procedimentos realizados \_ durante a análise

---

<sup>46</sup> Vide fig. 3 Anel de Moebius, no ítem Metodologia desta tese.

dos dados da presente pesquisa alguns princípios eclodiram a partir da realização, imersão, percepção, recepção e interação dos procedimentos práticos somáticos dos BF e do BMC. Assim sendo, ao analisar os procedimentos de realização do ensino-somático durante o Laboratório Experimental do CsO, os procedimentos de imersão na aprendizagem-somática durante o Laboratório Pessoal e os procedimentos de interação e recepção dos conteúdos estético-somáticos presente nas Narrativas, pude reconhecer alguns princípios provenientes do próprio Campo Afetivo em constante conexão com as leituras e reflexões teóricas.

Na medida em que estes princípios iam sendo esboçados e reconhecidos, uma clareza em relação aos procedimentos para a construção de um plano de consistência somático do CsO foi surgindo. Desse modo, tendo em vista que estes princípios advêm dos procedimentos somáticos realizados durante o Campo Afetivo desta pesquisa, assim como também, eles mesmos apontam para procedimentos de experimentação de um corpo intensivo, chamei estes princípios de Princípios-Procedimentos para o CsO. Portanto, eles são princípios e são também procedimentos. São eles: *Prudência Somática, Modulação das Sensações, Imaginário Encarnado, Intencionalidade da Matéria e Estados do Corpo, Corpo-fluido-celular, Atenção Introspectivo-receptiva, Carne-pensamento, Cartografia do Corpo Afetivo, Fronteiras Porosas, Corpo-alteridade.*

Estes princípios, reconhecidos e esboçados ao longo da análise dos dados, foram posteriormente desenvolvidos e serão apresentados de modo aprofundado no sexto capítulo desta pesquisa. Ao longo das Células de Análise será possível reconhecê-los tal qual eu os reconheci. Eles aparecerão sublinhados em itálico ao longo das três etapas de análise presentes neste capítulo: o Laboratório Pessoal, o Laboratório do Corpo sem Órgãos e as Narrativas, apontando já neste momento para seus posteriores aprofundamentos.

### **5.1) CÉLULA I: O LABORATÓRIO PESSOAL**

Como já exposto anteriormente, o Laboratório Pessoal se realizou através de aulas e workshops de BMC e da formação profissional em “Educação Somática pelo Movimento através do Body Mind Centering™”. Esta formação oferecida e organizada pela *École Soma-France* é constituída por 12 módulos independentes uns dos outros, ou seja, não há

necessidade de realizá-los em uma seqüência linear<sup>47</sup>. É possível então a realização de módulos isolados na medida das possibilidades de cada aluno. A duração de cada módulo varia, alguns possuem a duração de quatro dias, outros uma semana, outros ainda uma semana e meia de aulas intensivas ao longo dos turnos da manhã e da tarde. Esta formação se desenvolve no período de dois anos completos. Assim, ao iniciar uma turma, os módulos são oferecidos dentro deste ciclo de dois anos. Ao finalizar uma turma, outra se inicia dando continuidade a um novo ciclo de dois anos. No período em que estive em Paris a abertura de uma turma começou somente no mês de setembro quando a *École Soma-France* ofereceu o primeiro módulo da formação de dois anos.

Portanto, durante a minha estadia no exterior tive a oportunidade de realizar cinco módulos ao todo, além de alguns workshops em BMC. Um desses cinco módulos foi oferecido no mês de junho fora do quadro da formação de dois anos. Tratou-se do módulo Embriologia, ministrado pela mestra Bonnie Bainbridge Cohen. Portanto, os cinco módulos por mim realizados foram: Embriologia, Os Sentidos e a Percepção, Sistema Nervoso, Sistema dos Órgãos, Sistema Esquelético. O módulo Embriologia realizou-se na Fundação Biermans-Lapôtre em Paris, ao longo de seis dias do mês de junho, compreendendo ao todo 42 hs/aula. O módulo Os Sentidos e a Percepção realizou-se no Atelier de Paris Carolyn Carlson - Cartoucherie, ao longo de quatro dias dos meses de outubro e setembro, compreendendo ao todo 28 hs/aula. A realização do módulo Sistema Nervoso dividiu-se entre o Atelier de Paris Carolyn Carlson – Cartoucherie e o Centre National de la Danse ao longo de sete dias do mês de outubro, compreendendo ao todo 49 hs/aula. O módulo Sistema dos Órgãos foi oferecido pela instituição alemã *Moveus* também certificada na formação profissional em BMC e realizou-se em Mechernich-Vussemer ao longo de oito dias do mês de novembro, compreendendo ao todo 49 hs/aula. O módulo Sistema Esquelético realizou-se no Atelier de Paris Carolyn Carlson – Cartoucherie, ao longo de dez dias, compreendendo ao todo 63 hs/aula.

Já os workshops e aulas regulares realizaram-se no Studio Canal Danse em Paris. As aulas regulares aconteciam uma vez por semana com duração de duas horas cada aula.

---

<sup>47</sup> Tendo em vista a existência de diversas instituições certificadas, tanto européias quanto norte americanas, que organizam e oferecem essa mesma formação profissional, o aluno pode iniciar os módulos da formação em um país e realizar outros módulos em outro país. Mais recentemente há também uma instituição brasileira chamada *Corporalmente* que realiza a formação profissional em São Paulo.

Particpei destas aulas ao longo de três meses (abril, maio e junho), compreendendo um total de 24 hs/aula. O workshop intitulado “A Organização dos Fluidos e sua Integração Estrutural: O Imaginário Corporal e o Sistema Fascial” realizou-se ao longo de cinco dias do mês de abril, compreendendo ao todo 25 hs/aula. O workshop intitulado “Body Mind Centering™ e Dança” realizou-se ao longo de cinco dias, compreendendo ao todo 15 hs/aula.

Desse modo, o Laboratório Pessoal consistiu em três tipos de experiências: aulas de workshops, aulas regulares e aulas da formação profissional. Os workshops consistiam em aulas concentradas num período de no máximo cinco dias. O público dos workshops era formado por profissionais artistas, terapeutas ou pessoas que queriam conhecer o método e experimentar seus corpos. As aulas regulares eram oferecidas ao longo de todo o ano por um profissional certificado em BMC. O público dessas aulas era mais itinerante e era composto em geral por artistas (dançarinos, atores, performers) ou pessoas que não tinham uma relação profissional com o corpo, mas desejavam trabalhá-los a partir de um olhar integrado.

Os módulos da formação tinham um caráter mais profissional. Suas aulas eram mais completas, com utilização de material didático específico: apostilas; disponibilização de bibliografia relacionada ao BMC, à anatomia e à fisiologia; esqueleto; objetos sensoriais; pranchas anatômicas. As aulas da formação integravam a prática com a teoria relativa ao BMC e à anatomo-fisiologia. O público da formação era variado constituindo desde profissionais artistas à terapeutas, fisioterapeutas e pessoas interessadas no tema do corpo. No entanto, uma triagem era realizada pela instituição anteriormente à admissão dos alunos para a participação em tal formação. Um dos critérios era a realização prévia de aulas de BMC com algum professor certificado.

Ao longo do Laboratório Pessoal, as experiências vividas durante as aulas de BMC foram por mim relatadas num diário de bordo. Tais relatos foram confeccionados no espaço pessoal de minha casa, após cada aula, onde eu buscava traçar no papel a memória corporal ainda viva das experiências intensivas recém experienciadas. Alguns relatos foram confeccionados nos próprios intervalos das aulas da formação, entre uma experiência e outra. Tendo em vista o tempo alargado das aulas da formação, que aconteciam de modo intenso ao longo de dias inteiros de vivência, eu procurei aproveitar os espaços de tempo,

assim como o próprio ambiente no qual me encontrava imersa, para alargar as experiências vividas a partir dos traçados nos diários de bordo. Estes refletem o frescor do vivido corpóreo e constituem uma extensão do mesmo. A seguir, serão apresentadas passagens do diário de bordo através de relatos escritos e desenhos, juntamente à descrição das aulas relacionadas e a análise destas experiências. Nestes relatos procurou-se evidenciar os procedimentos somáticos das aulas de BMC, como também, as experimentações, sensações e percepções em torno de uma corporeidade intensiva.

## **O DIÁRIO DE BORDO**

As descrições e discussões que se seguem são divididas em workshops de BMC com cerca de 40hs/aula no total, aulas regulares de BMC com cerca de 24hs/aula no total e módulos regulares da formação profissional em BMC com cerca de 231hs/aula no total. Faz-se importante esclarecer que, ao longo da análise aqui desenvolvida, não foi utilizado todo o material recolhido durante os workshops, aulas regulares e módulos da formação. Foi exposto nesta primeira Célula de Análise um recorte significativo destas experiências de acordo com a hipótese desta tese. Portanto, por meio deste recorte procurei reconhecer e evidenciar os momentos de experimentação intensiva do CsO a partir da prática somática. As análises a seguir foram organizadas em dados da atividade, descrição das atividades, descrição das experiências e análise das mesmas segundo as evidências de experimentação somática do CsO.

### **Workshop de BMC com Vera Orlock**

**Local: Studio Canal Danse**

**Paris, 03 a 07 de abril de 2010**

**Turno da tarde – 25hs/aula no total**

Juntamente à Vera Orlock realizei o meu primeiro workshop de BMC em Paris. Este workshop tinha por tema: “A Organização dos Fluidos e sua Integração Estrutural:O

Imaginário Corporal e o Sistema Fascial” e teve a duração de cinco dias durante o turno da tarde. Apresentarei uma experiência relacionada ao trabalho sobre os diafragmas do corpo.

Terceiro dia de encontro. Vera nos propôs um trabalho sobre os diafragmas. Ela então nos apresentou os diferentes diafragmas do corpo segundo o BMC, são eles: a duramáter (na região do cérebro), o osso esfenóide, o palato, as cordas vocais, as palmas das mãos, a cintura escapular, o diafragma respiratório, o assoalho pélvico e as plantas dos pés. Conversamos um pouco sobre os diferentes diafragmas, suas localizações, formas abobadais e qualidades pulsantes. Conversamos também sobre o movimento e as direções do diafragma respiratório (região torácica). Em seguida cada um deveria trabalhar individualmente no espaço a conexão com os diafragmas e a relação cóccix-occipital. Eu trabalhei sentada com as mãos apoiadas no chão, sentindo o diafragma das mãos fazendo sucção com o chão, ao mesmo tempo eu fazia sucção com a língua na região do palato. Eu observava também a relação entre o diafragma respiratório e o cóccix apontando para baixo juntamente com o movimento da respiração. Quando inspirava o diafragma abaixava na direção do cóccix, quando expirava o diafragma subia na direção do occipital.

Após esse primeiro momento de exploração individual, iniciamos um improviso de movimento a partir do trabalho do diafragma respiratório e do engajamento dos diferentes diafragmas do corpo juntamente com a respiração e o movimento de sucção. Ao finalizarmos a improvisação, houve ainda uma terceira proposição de exploração em duplas: duas pessoas de pé, uma pessoa deveria tocar a região da cabeça onde fica o diafragma (osso esfenóide), a outra pessoa deveria deixar a cabeça mole e disponível à recepção do toque. O osso esfenóide é profundo e só podemos tocá-lo diretamente nas laterais do crânio. Desse modo, o toque acontecia nas laterais da cabeça e atrás da cabeça, onde há o aprofundamento do osso occipital. O toque deveria ter uma qualidade de pulsação. A partir desta experiência, eu relato:

Senti a cabeça como uma anêmona flutuante, suspensa no espaço, boiando. Meu corpo se movia engajado na pulsação, a cabeça pulsava em suspensão. Este momento foi mágico! Meu corpo se movia e mesmo quando eu descia para o nível baixo do espaço, ainda assim, a anêmona da cabeça continuava flutuando em suspensão. A imagem era a de uma anêmona na cabeça flutuando no fundo do oceano e o resto do corpo eram os seus tentáculos, sua periferia. O resto do corpo respondia ao movimento central da anêmona.

A dinâmica de toque com qualidade de pulsação na cabeça era uma qualidade de toque muito sutil. A única intenção do toque era então essa qualidade leve de pulsação. De fato já havíamos despertado a existência da matéria-osso esfenóide através da conversa com Vera no início da aula. A conexão com o diafragma respiratório, através da exploração individual e do improviso, também despertava em cada um de nós a qualidade pulsante desta abóbada móvel. Segundo o BMC, os diversos diafragmas do corpo possuem essa mesma qualidade pulsante do diafragma respiratório, como também, a mesma forma de abóbada. No entanto, entre os diversos diafragmas, uns expressam uma pulsação mais micro, outros menos. Também a forma de abóbada pode se apresentar de modo mais discreto ou mais acentuado. Faz-se importante esclarecer que o osso esfenóide situa-se na base do crânio, na frente das partes temporal e basilar do occipital. Ele possui cavidades preenchidas por ar no intuito de deixar o crânio mais leve. Além disso, o osso esfenóide forma uma camada que dá sustentação ao cérebro. Segundo o BMC, entre os diafragmas e os órgãos existe espaço e líquidos.

Assim, as qualidades expressivas desse toque leve e pulsante, juntamente ao foco de uma *atenção introspectivo-receptiva* auxiliava a conectar com sensações fluidas, pulsantes e sutis nesta região da matéria-corpo. Esta qualidade de toque direcionada ao osso esfenóide fez emergir então uma zona de contágio sensível. Nesta zona, entre a mão que toca e o osso esfenóide tocado, produziu-se por semelhança afetiva um afeto pulsante e sutil. Eis que a *modulação das sensações* fluidas em pulsação reverberava pela região da cabeça (centro do movimento) e periferias do corpo. A cabeça, a partir do trabalho de um *imaginário encarnado* se torna uma anêmona pulsante geradora de deslocamento do corpo no espaço. O *corpo-alteridade* se apresenta em devir-anêmona. As imagens-sensação vivenciadas são expressas através de desenhos (vide figs. 7 e 8).



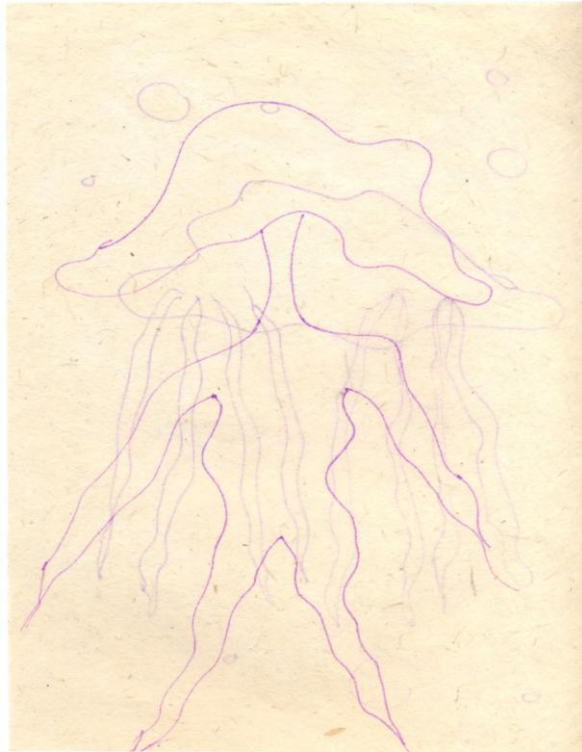


Fig. 7 Imagem-Sensação *Anêmonas I*. No original 15 x 22 cm. Caneta fina colorida sobre papel reciclado.



Fig. 8 Imagem-Sensação *Anêmonas II*. No original 15 x 22 cm. Caneta fina colorida sobre papel reciclado.

## **Workshop de BMC com Janet Amato**

**Local: Studio Canal Danse**

**Paris, 17 a 21 de maio de 2010**

**Turno da manhã – 15hs/aula no total**

Primeiro dia do workshop intitulado “Body Mind Centering™ e Dança”. Subo as escadas do Studio Canal Danse, chego ao corredor em frente à porta de entrada do Studio. Neste momento me deparo com a professora certificada em BMC, Janet Amato, que mais tarde viria a ser minha professora no curso de formação profissional. Naquele momento era tudo novo para mim e eu estava muito feliz de poder realizar mais um workshop de BMC. As aulas se deram durante o turno da manhã ao longo de cinco dias. Era primavera e os dias eram luminosos e alegres. A turma era bem pequena, constituía-se por três pessoas. Apresentamo-nos rapidamente e logo em seguida iniciamos a prática. Tratou-se de um workshop relacionado aos sentidos e as percepções. Relatarei aqui, algumas experiências mais relevantes.

No primeiro dia Janet propõe uma dinâmica de sensibilização da pele. No chão, deitados, iniciamos sensibilizando toda a pele do corpo em movimento. Procuramos acordá-la no contato com o chão. Passado esse primeiro momento, nos juntamos em trio, uma pessoa permanecia deitada de olhos fechados enquanto as outras duas sentadas ao lado deveriam tocar com as mãos a superfície da pele do corpo todo desta pessoa. As duas pessoas deveriam sensibilizar o máximo possível todos os cantos da superfície da pele. Ao realizar o toque, o mesmo deveria ter uma qualidade de pulsação líquida. Aos poucos com o toque as duas pessoas mobilizavam o corpo da pessoa deitada levando-o a modificar sua posição no nível baixo do espaço. Depois, além do toque com as mãos utilizava-se também diferentes superfícies de contato e apoio do corpo, as duas pessoas procuravam mobilizar o corpo da pessoa tocada pelo nível médio do espaço até chegar ao nível alto. Neste momento, com o corpo da pessoa em pé, as duas pessoas continuavam fazendo contato e dando apoio com diferentes partes do corpo, procurando mobilizar a pessoa no espaço por meio do contato na pele. Enquanto a pessoa estava sendo tocada Janet falava: “mover pelas

paisagens!” Depois, as duas pessoas deveriam deixar a pessoa mover-se sozinha pelo espaço de olhos fechados. Em realidade toda a dinâmica realizou-se com a pessoa estimulada de olhos fechados.

Em minha experiência enquanto pessoa sensibilizada pelas outras duas experimentei uma enorme sensação de leveza, como se o corpo flutuasse numa grande piscina. Experimentei também um aumento do volume do corpo, uma sensação de espaço entre partes do corpo. Sensação de que o espaço me toca e eu me movo por este tocar do espaço em meu corpo, em minha pele. Estou toda envolvida e meu corpo é todo tocado pelo espaço circundante. Prazer!

Imagino que a idéia de Janet era produzir um encontro com as paisagens corpóreas internas na medida em que a pele do corpo todo estava sendo estimulada com uma qualidade específica, fazendo eclodir conseqüentemente novas paisagens externas. Para mim era uma sensação realmente de envolvimento, de estar completamente envolvida e tocada pelo ambiente em volta, mas o ambiente era uma superfície acolhedora e gostosa. Era bom mover-me pelo contato com o toque do espaço em meu corpo. Ele realmente chegava até mim. Ele, o ambiente, era o elemento ativo que tocava, enquanto eu era o elemento receptivo que recebia e movia pelas sensações de leveza e flutuação. A *modulação das sensações* me fazia mover pelo espaço.

Tais sensações foram despertadas por um encontro com as qualidades fluidas e pulsantes presentes na própria matéria-pele, seus fluidos, suas células, suas membranas. A pele, ao ser estimulada em sua *fronteira porosa*, possibilitava o contato profundo com o interior corpóreo despertando as qualidades fluidas no interior dos órgãos e tecidos. Tais qualidades se propagavam pelo espaço ao redor. A atmosfera a minha volta havia se modificado, eu adentrava a alteridade do espaço com textura e densidade diferenciadas em relação ao espaço através do qual eu havia chegado ao Studio Canal Danse. A sala de aula do Studio havia se transformado realmente numa grande piscina. O *estado de presença do corpo* foi modificado e os espaços interno-externo co-criaram-se mutuamente.

Segundo dia. Janet propõe uma experiência bem desterritorializante para mim. A proposta era iniciarmos no chão, deitados com costas para o chão. A partir desta posição deveríamos mover o corpo no nível baixo do espaço. Novamente, sensibilizar a pele do corpo todo no contato com o chão em movimento. Ao longo desta sensibilização em

movimento deveríamos perceber: a) o que deixo entrar; b) o que não deixo entrar; c) o que deixo sair; d) o que guardo comigo e não deixo sair. Deveríamos seguir movendo pelo espaço por essas percepções e sensações despertadas. Nesta proposição, eis que ocorreu uma experiência muito interessante:

Eu percebia aos poucos que deixava sair um sopro que me aliviava, eu soltava o ar. Não gostava de deixar entrar o olhar das pessoas e a visão focal e concreta das coisas à minha volta. Não deixava entrar o sólido, as formas bem definidas, a percepção daquilo que já sei, o já determinado das coisas. Por isso mantinha uma visão periférica do ambiente ao meu redor e não fixava o olhar. Guardava comigo e não deixava sair a sensação de prazer que o contato e o movimento me proporcionavam. Guardava o prazer sensorial. E aos poucos fui deixando entrar uma luz, aos poucos ela me interessava e por ela me movia. O movimento era pulsante e espiralado. Sentia as duas fases do sopro, inspiração e expiração, que me impulsionavam neste movimento espiralado e pulsante presente no corpo todo, da cabeça aos pés. Fui me deslocando pelo chão, desenhando uma diagonal no espaço. A diagonal que me impulsionava para a luz. A luz vinha de uma grande janela a partir da qual eu via o céu azul. Aquilo me interessava cada vez mais e me fazia mover. Imagens começavam a embalar o meu movimento-deslocamento-espiralado. Aos poucos, juntamente com as sensações e o movimento as imagens ganhavam nitidez. Era como se eu fosse uma planta fazendo fotossíntese. Soltava o ar e me curvava para logo em seguida expandir o movimento através da entrada do ar numa curva espiral que me lançava mais adiante, avançando na direção da luz. No movimento expressavam-se boca, olhar e gestos de mãos como querendo agarrar. Meus braços/tronco eram como extensões de caules. Sentia-me uma planta suculenta e espiralada que crescia e se movia através da luz, para alcançá-la. O movimento era fluido e pulsante. Uma experiência de sonho. Incrível!

Ao propor uma dinâmica de auto-observação das sensações e percepções do corpo em movimento no espaço, Janet estimulou nos alunos uma *atenção introspectivo-receptiva*. A partir desta atenção foi possível então reconhecer os fluxos internos do corpo como a respiração, mais especificamente o movimento da saída do ar nomeado por mim como sopro. Foi possível também perceber a dinâmica relacional do corpo com o espaço circundante através do olhar, do toque/contato e do movimento. Este último descrito como deslocamento espiralado e pulsante; boca, olhar e gestos de mãos querendo agarrar; curva espiral; diagonal no espaço. Além das relações de conexão com o espaço, evidenciou-se uma percepção aguçada das sensações produzidas no corpo, sensações de prazer.

O exercício de exploração de uma qualidade de olhar não objetiva, ou ainda, um olhar periférico, possibilitou a não apreensão imediata das representações habituais de

elementos presentes no espaço (pessoas, objetos, sala de aula). Ao colocar-me numa disponibilidade de abertura por meio do exercício de um pré-olhar, os clichês da sala de aula, como também os clichês de meu próprio olhar e das percepções e representações habituais de meu corpo foram dissolvidos. A sala de aula deixou de ser representada e experimentada enquanto sala de aula de dança, agora ela poderia se constituir como um jardim com plantas. O meu olhar não era mais o olhar de um Eu indivíduo com suas representações cristalizadas, era um olhar geográfico de planta que captava somente intensidades e gradientes de variação da luz do sol. O meu corpo não se movia pelas representações de um corpo humano deslocando-se na vertical a partir dos pés em marcha. A percepção das pernas humanas verticais havia se dissolvido e dava lugar à experimentação do corpo todo enquanto caule em deslocamento espiralado e fluido pelo chão.

A partir de então pude perceber o meu próprio corpo conectar-se com a luminosidade que vinha de fora e adentrava a sala formando um corredor luminoso diagonal. As *fronteiras porosas* conectavam corpo e luz do céu. A sensação de ser atraída por essa luz associada à abertura de um corpo que se experimenta a partir de uma relação não objetiva com o espaço gerou um *corpo-alteridade*. Corpo e espaço em alteridade evidenciam-se aqui através de um devir-planta em fotossíntese. A partir de um *imaginário encarnado*, o acoplamento corpo-sensação-imagem gera imagens-sensações vivas: braços e troncos como caules de uma planta suculenta e espiralada que se move através da luz para alcançá-la em movimento fluido e pulsante.

### **Aula do curso regular de BMC com Amelie Gaulier**

**Local: Studio Canal Danse**

**Paris, maio, abril e junho de 2010**

**19:30hs/20:30hs – 24hs/aula no total**

Apresentarei uma experiência relacionada com a produção de sons e a reverberação da vibração sonora no corpo. Além de ter sido uma experiência muito intensa, este relato se caracteriza pela riqueza de detalhes em termos das sensações e eclosão de movimentos

experimentados no corpo. Esta exploração corpórea foi vivida por mim no dia 12 de maio de 2010 numa aula do curso regular de BMC oferecido uma vez por semana, com duração de duas horas, no Studio Canal Danse pela profissional certificada em BMC e dançarina Amelie Gaulier.

Cheguei 15 minutos atrasada, as pessoas já estavam se movendo no nível alto do espaço. A professora falava sobre mover o ar em torno, e mover através do sopro. Iniciei também no nível alto do espaço mobilizando-me como se eu movesse o ar do espaço à minha volta. Procurando conectar-me, já neste momento, com a minha respiração. Chegamos ao plano baixo do espaço e nos deitamos no chão. Começamos a experimentar sons procurando conectar com a região da garganta e boca. Depois, realizamos sons diferenciados e procuramos perceber onde no corpo, em que regiões esse som ressoava. Ficamos um bom tempo ressoando diferentes sons. Eu pessoalmente experimentei sons de “i” (“i” aberto, “i” mais fechado, mais grave, mais agudo) e percebia ressoar no palato, no diafragma do céu da boca e no topo da cabeça, na ossatura do crânio. Experimentei então sons de “a” procurando perceber a abertura que o “a” produzia no meu corpo, sentia a caixa torácica. Depois, experimentei os sons de “o” e “u” e sentia a região baixa do corpo, a região de bacia. Meu corpo vibrava muito, cada região na qual eu ressoava vibrava demais.

A professora nos pediu para movermos pela vibração, junto com o som produzido. E aí começou uma verdadeira loucura! Eu ainda estava no som do “u” e “o”, e, na posição deitada a bacia vibrava bastante. Sentia quando a vibração mobilizava e direcionava um ísquio ou uma lateral do ilíaco. Algumas vezes uma vibração de repente explodia em impulso elétrico mobilizando regiões da minha bacia que direcionavam-se para o espaço pelo impulso da pulsação e da vibração. Por vezes havia movimentos espasmódicos iniciados por regiões da bacia e que traziam em seqüência outras partes do corpo diretamente ligadas à bacia, como as laterais do tronco e pernas, e estas levavam em seqüência outras partes a se moverem também, como num efeito dominó. Teve um momento que a minha bacia vibrava com tal intensidade que as minhas pernas se direcionaram ao alto (teto). A vibração de partes da bacia (púbis, sacro, órgãos, ísquios, ilíaco) se transmitia às pernas e estas vibravam muito em conseqüência. No entanto, toda essa transmissão de vibração e direcionamento de pernas ao alto se dava de modo involuntário. Eu não pensava: “Agora eu vou mover a minha bacia e em seguida minhas pernas”. Eu simplesmente não pensava, muito pelo contrário, eu acompanhava o que meu corpo estava fazendo. Aliás, eu acompanhava com minha observação, sensação e percepção, com minha presença ativa. O meu corpo ia... em reverberação... em ondas, *vagues* de reverberação... tremores... o corpo todo em tremor, trêmulas pulsações, pulsações espasmódicas por instantes, impulsos elétricos perpassando conexões internas.

Depois era a cabeça, na verdade era a sensação recém descoberta na aula de Vera Orlock sobre o diafragma localizado na região do palato côncavo na direção do topo da cabeça. Esse sentido de sucção vertical e a abóboda interna do crânio. A minha cabeça parecia por vezes uma bola quicando no ar, uma bomba de sucção. A bola craniana pulsava pelo espaço aéreo fazendo o corpo subir ao nível alto do espaço pelo seu dinamismo e sentido de verticalidade. Por vezes a bola craniana parecia uma bola de pingue pongue quicando de um lado para o outro e em várias direções, sem controle nenhum da vontade, com diferentes ritmos que por vezes se intensificavam. Ritmos espasmódicos por vezes. Por vezes pequeninos ritmos espasmódicos seqüenciados. De fato, em pé eu sentia o corpo todo integrado e pulsante, no entanto, algumas regiões centrais como

cabeça, bacia, pés, tórax pulsavam de modo orquestrado como se cada uma delas estivesse sendo regida em conjunto inter-dependente. No entanto, cada região com uma qualidade de pulsação, vibração, ritmo e intensidade própria garantia a sua autonomia em relação às demais. Estas regiões eram como verdadeiros centros geradores de movimentos vibratórios e impulsos. Em momentos específicos um centro gerador ganhava foco central, se tornava um gerador de movimento, no entanto, todas as demais partes e regiões do corpo mantinham a sua vivacidade, micro-vibração, pulsação e respondiam em movimentos seqüenciados a partir do centro gerador de movimento em foco. Assim, a cabeça, por exemplo, enquanto centro gerador, liderava os movimentos, mas a bacia e os pés continuavam pulsantes e vivos. A bacia enquanto centro gerador na posição em pé pulsava e se impulsionava para várias direções. Ela desenhava círculos no espaço a partir de micro pulsações e vibrações. Com os joelhos sempre fletidos, às vezes os círculos da bacia se transmitiam à articulação coxo-femoral levando pernas a se moverem circularmente. Os pés acompanhavam, pés-diafragmas deslizavam pulsantemente pelo chão acompanhando o centro gerador, a bacia. Então, os joelhos flexionados transmitiam as vibrações e pulsações aos pés, que por sua vez se mantinham ativos como diafragmas. Sentia suas pulsações côncavas em contato com o chão. Os pés ganhavam poder de mola, eram verdadeiras molas pulsantes. Por vezes eram pulsações em conjunto de pés, bacia, tórax, cabeça, todos se interconectando pulsantemente. Uma verdadeira orquestra pulsante de partes do corpo integradas. Às vezes parecia o movimento de dança do candomblé, o peito vibrando, o tórax reclinando a frente, a cabeça acompanhando ativa em sua conexão diafragmática. Surgem na minha mente as imagens dos corpos dançantes de nossas manifestações populares, um corpo mamulengo, um corpo folguedo, um corpo brincante, sambante, boneco desarticulado e articulado ao mesmo tempo. Um corpo vivo em suas pulsações, pulsões, um corpo perpassado pelas forças.

Aqui, pode-se notar o despertar da potência pulsante e vibrante da própria carne. As indicações da professora de “mover o ar em torno” e “mover através do sopra” convidavam o corpo neste primeiro momento a entrar em conexão com o ambiente que o envolve desenvolvendo *fronteiras mais porosas* na relação com o ar. Nesta primeira proposição o corpo pôde começar a se reconhecer em dinâmica relacional, um espaço comunicativo dentro-fora, o ar sendo o elemento estimulador deste reconhecimento. Aqui, além do exercício de percepção do espaço em sua qualidade aérea, a *atenção introspectivo-receptiva* já estava sendo convocada num exercício de percepção da respiração enquanto dinâmica interna-externa. Neste exercício procurou-se reconhecer estruturas internas como a garganta e sua conexão com a boca - canais por onde o ar passa.

Depois, o exercício de produzir sons e perceber onde no corpo esse som ressoará se mostrou um verdadeiro exercício de conexão e escuta interna. Assim, por meio da produção de sons abriu-se um espaço para reconhecer no seio da matéria suas reverberações e expressões próprias. Mais uma vez, um exercício de escuta não objetivo. Não se procurou

aqui o reconhecimento prévio de uma resposta já estabelecida no corpo. Tratou-se antes de um exercício refinado de auto-investigação corpórea através do ressoar dos sons na matéria.

Poderia afirmar que, uma vez empreendido este exercício de auto-investigação, a ampliação de uma *cartografia do corpo afetivo* já se encontrava em movimento. Assim, ao observar o ressoar dos sons na matéria-corpo eu reconhecia e nomeava diversos territórios já anteriormente habitados do interior: palato, diafragma do céu da boca, lateral do íliaco, ísquios, púbis, curvas dos pés, órgãos da bacia, entre outros. No entanto, ainda que eu pudesse reconhecer esses territórios convocados pela ressonância da vibração, eu não sabia previamente quais matérias do corpo seriam despertadas por tais e tais qualidades de sons, nem mesmo sabia como estas matérias expressivas responderiam em movimento. Desse modo, o que ia acontecendo no corpo era uma grande surpresa e descoberta. Percebia impulsos de movimentos variados em suas qualidades, eu os nomeava: impulsos elétricos, impulsos pulsantes, impulsos espasmódicos. Cada esforço de nomeação destes impulsos expressava as intensidades e as qualidades vividas pelas matérias bacia, ísquio, íliaco, púbis, órgãos, pés, pernas, articulação coxofemoral. Era com uma fineza de percepção e sensação que eu vivia a *intencionalidade da matéria*.

Assim, a partir do trabalho da vibração, em exercício de *modulação das sensações* vibratórias, partes do corpo eram impulsionadas em movimento elétrico, espasmódico, pulsante ou circular no espaço. Eu me tornava mera testemunha destes impulsos e me permitia segui-los. Ao reconhecer e seguir as intenções e motivações de movimento e expressão das matérias, eu comecei a observar: partes do corpo em pulsação orquestrada e conectada; partes do corpo como centros geradores de movimento; movimentos seqüenciados de partes do corpo em cadeias fluidas. Portanto, uma verdadeira corporeidade em sua vitalidade intensiva foi experimentada, uma corporeidade enquanto potência pulsante e vibrante. No seio desta corporeidade, ísquios, íliacos, púbis, órgãos, pés, joelhos, articulações, caixa craniana, palato são experimentados para além do organismo e se transformam em centros vibrantes, pulsantes e energéticos geradores de movimento.



## **Módulo Embriologia**

**Prof: Bonnie Bainbridge Cohen**

**Local: Fondation Biermans-Lapôtre**

**Paris, 15 a 20 de junho de 2010**

**Turnos da manhã e tarde – 42hs/aula no total**

O módulo de embriologia foi o primeiro módulo de BMC que realizei. Ele foi ministrado pela própria criadora da técnica durante cinco dias de curso nos turnos da manhã e tarde. No terceiro dia Cohen nos falou de uma etapa primária do desenvolvimento embrionário. Segundo ela, após ser fecundado, o óvulo se duplica em duas células iguais. Depois, essa célula dupla inicia sua multiplicação tornando-se uma massa celular homogênea, cada célula sendo exatamente igual à outra. Num terceiro momento essa massa se divide em duas folhas embrionárias específicas: o ectoderma e o endoderma. O tecido ectodérmico se transforma em saco amniótico e o tecido endodérmico se transforma em saco vitelino. Cohen então nos explicou que esses dois sacos se encontram ligados sendo que o saco amniótico posiciona-se posteriormente e o saco vitelino posiciona-se anteriormente. Neste momento embrionário, o saco amniótico possui a função de suporte e proteção enquanto o saco vitelino possui a função de nutrição. Após esta explicação Cohen faz a proposição de experimentarmos em movimento o saco vitelino à frente do corpo e o saco amniótico atrás do corpo. Exploramos durante um bom tempo. Ao lado do relato no diário de bordo fiz um pequeno desenho, este pode ser visualizado no anexo desta tese.

No exercício de experimentar o saco vitelino (a frente do corpo – nutrição) e o saco amniótico (trás do corpo – proteção), foi muito interessante. À medida que fui experimentando e repetindo o movimento, a ida para trás foi ganhando cada vez mais amplitude (convexo do tronco), mais suporte. O espaço atrás do corpo, a imagem desse espaço me sustentava cada vez mais e assim eu inclinava cada vez mais. A sensação de suporte para ir adiante se fazia presente a ponto de meu tronco se deixar inclinar mais e mais para trás. Tal experimentação me proporcionava uma sensação de prazer-vertigem, era um prazer vertiginoso. Era vertiginoso, pois era tão real a sensação de suporte experimentada por minhas costas que o tronco experimentava uma autonomia de “ir mais” para além de qualquer voluntariedade, pois de fato era o meu tronco que, autonomamente, pela sensação de suporte nas costas, se arriscava, se sentia confiante e se arriscava a ir. O “ir mais” proporcionava prazer e causava vertigem. Vertigem, pois ali eu experimentava a visão de uma imensidão à minha frente, a vastidão sempre acima da cabeça, agora passava horizontalmente diante de mim e tocava toda a região

frontal de meu corpo. Já o inclinar-se para frente (saco vitelino) proporcionava acalento, aconchego, tranqüilidade e paz. Era uma tomada de fôlego para a vertigem de novo.

Neste relato evidenciamos a grande importância do trabalho do *imaginário encarnado*. As estruturas embriológicas experimentadas nesta proposição fazem parte de uma etapa do desenvolvimento embrionário pela qual passamos quando embriões, no entanto, atualmente elas não existem mais. Ao longo do desenvolvimento, tais estruturas geraram tecidos, órgãos e sistemas atuais como: pele e sistema nervoso (saco amniótico), tubo digestivo (saco vitelino). Nesta proposição de Cohen, tratava-se então de reviver estes espaços e estruturas presentes no corpo enquanto potência virtual. O *imaginário encarnado* auxiliou na revivescência e atualização destas estruturas embriológicas. A experiência de revivê-las por meio de um imaginário dinâmico vinha acompanhada de sensações encarnadas. Desse modo, as imagens-sensação dos dois sacos embrionários, um na frente do corpo e outro atrás, foram fundamentais à realização da experiência. Por meio da experimentação da imagem-sensação do saco amniótico posicionado na parte posterior do corpo, era possível inclinar vertiginosamente o tronco para trás. A *modulação das sensações* propiciava sensações de suporte. Juntamente a essa sensação, a *intencionalidade da matéria-corpo* foi experimentada por um tronco que arriscava a inclinar-se cada vez mais. O corpo em vertigem experimentava a imagem-sensação de uma imensidão que o toca anteriormente. Já a experimentação do saco vitelino à frente do corpo possibilitava uma pausa refazedora, tranqüilizante e aconchegante que me preparava para a exploração da vertigem mais uma vez (vide fig. 9).

a vertigem, pois ali experimentava  
 a visão de uma imensidão  
 a minha frente, a vastidão sempre  
 aliava a parte da cabeça  
 muito de onde se tocava  
 a parte da cabeça.

me proporcionava uma <sup>sensação</sup> prazer-vertigem, era  
 um prazer vertiginoso. Era vertiginoso  
 pois era tão real a sensação de suporte  
 experimentada por muitas coisas que  
 o tempo experimentava uma autonomia  
 de ir mais para além de qualquer  
 voluntariedade, pois de fato era o meu  
 tempo que autonomamente, pela sensação  
 de suporte nas coisas, se arriscava, se  
 sentia confiante e se arriscava "a ir",  
 o "ir mais" ~~proporcionava~~ proporcionava  
 prazeres e causava vertigem.

O inclinar-se para frente proporcionava a calma  
 alongado, tranquilidade, paz. <sup>era uma sensação</sup>  
<sup>de fôlego para a</sup>  
<sup>vertigem de novo</sup>

Hoje,  
 Après le régime sphérique indifférencié  
 de volume, le régime caudal vient du  
 milieu. Interposé entre Sac Viteline / sac  
 amniotique et un espace propre.  
 Cordé et notocorde commence "en outre":  
 le régime caudal.

Fig. 9 Vertigem Amniótica. No original 20 x 30 cm. Lápis sobre papel.

## **Módulo Sistema Nervoso**

**Profs: Thomas Greil, Lulla Chourlin e Janet Amato**

**Local: Cartoucherie e Centre Nacional de la Danse**

**Paris, 03 a 10 de outubro de 2010**

**Turnos da manhã e tarde – 48hs/aula no total**

### **05 de outubro. Aula com Lulla Churlin.**

O dia 05 de outubro foi um dia especial em termos de experiências. Era o terceiro dia de trabalho sobre o módulo do sistema nervoso. Neste dia, ao acordar em casa e me preparar para mais uma aula do módulo, senti o estado do meu corpo modificado.

Quando cheguei neste dia na sala de aula da Cartoucherie, sentados em círculo, Lulla pediu para dizermos uma palavra sobre o nosso estado. Eu disse *vague*, em português, onda. Fui dormir bem cansada ontem à noite e acordei com a sensação de pequenas ondas habitando o meu corpo. Comecei sentindo na região do plexo solar. Depois, me deslocando no espaço sentia que o corpo todo estava habitado por uma qualidade fluida, mole, líquida, macia. Sim, realmente ondas me habitavam. Sentia na bacia, nas pernas uma sensação de firmeza fluida que se transmitia pelo corpo todo. Um acolhimento na região do plexo solar me acompanhava. Eu era habitada por ondas, curvas na coluna vertebral. Resolvi ir andando do metrô até a Cartoucherie. Sentia as ondas no balanço do caminhar. Pisava na terra molhada e sentia nos pés o contato daquela qualidade mole e macia da terra que se transmitia ao meu corpo. Blandine me falou que observou a blusa verde com a qual cheguei hoje. Nela havia uma gola fluida. Ela me disse que observou no metrô as pessoas e avistou uma mulher negra, provavelmente africana, com roupas e turbantes fluidos. Ela me disse que pensou sobre o fato de que os africanos parecem possuir uma predominância de qualidade fluida nos corpos. Voltei a pensar sobre a relação dos pés com a terra molhada e o reverberar dessa informação ao corpo todo. Pensei sobre o meio ambiente que nos envolve formando corpo em nós. O contato de corpos à corpos que produz um corpo específico, com textura específica. Um corpo fluido em contato e troca com a terra molhada! Que delícia! Ao escrever agora sinto o meu corpo fluido de novo. Ao acessar as memórias da terra molhada em meu corpo de venho corpo-carne-molhada mais uma vez.

Por meio deste relato poderia afirmar que houve um acesso profundo ao *corpo-fluido-celular*. De fato, em BMC, todos os sistemas são experimentados a partir da base líquida do corpo. Trabalhava há dois dias o sistema nervoso conectando sempre com: os fluidos presentes nas células nervosas; a existência de uma comunicação entre o nível

celular e o sistema nervoso; a idéia de que somente 2% da informação transmitida nas sinapses é elétrica, ou seja, a maior parte da informação é transmitida nas sinapses por meio dos líquidos. Todo um trabalho de estimulação ao nível dos fluidos vinha sendo realizado. Ao acessar essa qualidade do *corpo-fluido-celular* acessei também as *fronteiras porosas* do corpo em ação comunicante com as qualidades fluidas da terra molhada em que pisava. De fato, para chegarmos até a Cartoucherie pegávamos o metrô até certo ponto do caminho, depois havia a possibilidade de pegarmos um ônibus até a Cartoucherie ou caminhar a pé durante cerca de 20 minutos. O caminho era agradável, pois passávamos por dentro de um bosque e por vezes eu preferia caminhar a pegar o tal ônibus. Vale ressaltar aqui que era outono neste momento e o frio já se fazia presente. Portanto, eu utilizava uma bota com solado de borracha bem grosso no intuito de proteger meus pés da umidade que vinha do chão. De fato, eu não sentia a temperatura gelada da umidade, mas, através de minhas membranas semi-permeáveis eu sentia a textura mole e molhada da terra. Ao acessar essa qualidade fluida e mole em minha matéria-corpo, esta adentrava uma zona comunicante de contágio por semelhança qualitativa com a matéria-terra molhada. Tal contato intenso comunicante despertou em mim uma reflexão sobre os modos relacionais e composicionais do corpo com o meio ambiente que o envolve. Num exercício de refazimento de si, reflexões fluidas de uma *carne-pensamento* eclodiram. Em meio aos diferentes modos de constituição do corpo em diferentes culturas, provavelmente a predominância da qualidade fluida no corpo de uma africana no metrô saltou aos olhos de um corpo francês.

Assim, neste mesmo dia experimentei diversas vezes a qualidade do *corpo-fluido-celular*. Imagens de ser aquático e sensações de infinito foram experimentadas a partir de explorações muito sutis com o toque e micro-movimentos.

No chão deitada, experimentamos entrar em contato com o sistema nervoso central levando o foco para essa região: o cérebro e a medula espinhal. Entramos em contato com o líquido céfalo-raquidiano. Aos poucos a proposta era de mover por esse espaço. Eu me movia por pequenos movimentos bem internos, pouca mobilidade externa. Visualizava a medula e sua ligação com o cérebro. Experimentei esta integração. Mobilizava por sutis ondas que percorriam toda a medula e cérebro. Imagens de um ser aquático cilíndrico, flutuante e ondulante vinham a minha mente durante a exploração.

Aos poucos, Lulla disse para imaginarmos as células nervosas e as sinapses na medula e cérebro. Eu continuei me movendo por pequenas ondas, mas estas

incorporavam outras pequeninas ondas sutis que percorriam como efeito dominó (passando de uma a outra) uma base de ondas mais extensas.

Em duplas, deveríamos tocar a pessoa com a idéia de aproximar as células do tecido e afastar. Era bem lento e preciso. Na região da escápula. Senti uma aproximação granular, pequenos grãos se aproximando. Depois, no toque para afastar os tecidos senti um grande deslizamento e expansão do tecido, contínuo, fluido, infinito. A aproximação granular também parecia infinita.

A experiência seguinte ocorreu também no dia 05 de outubro. Tratava-se de uma proposição de tocar as células nervosas. Em duplas, uma pessoa deveria se deitar de lado enquanto a outra sentada deveria tocar com as mãos as células nervosas da região. Este toque deveria ser realizado com uma qualidade gordurosa: uma certa pressão com intenção de nutrição. Tocar as células nervosas consiste em tocar a gordura e nutrir. Esse toque deveria ter uma qualidade mole e suave.

Foi uma experiência incrível! Eu me coloquei deitada de lado, e a minha parceira tocou a lateral do corpo que estava disponível. No início senti falta de um toque mais forte, senti muito leve, e percebia muitos pensamentos recorrentes me tomando. Tenho sentido ultimamente dor de cabeça (como uma pequena enxaqueca) e tensão na região cervical. Talvez um excesso de pensamentos esteja me invadindo. Aos poucos fui experimentando uma sensação que intercalava: momentos em que o pensamento e a consciência de si vinham com muita presença e ocupavam o meu estado, e momentos em que a consciência de si e o pensamento relaxavam e eu ia entrando num outro estado ainda sem nome. Enfim, era como se eu habitasse uma linha intermediária entre dormir e estar consciente em estado de vigília. Impulsos elétricos se soltavam de meu corpo. Quando acabou a dinâmica do toque, eu permaneci um tempo meio inconsciente, como dormindo, sem conseguir me mover. Após um momento, consegui me sentar e senti um grande relaxamento global. De fato senti-me toda mole, inteiramente mole, volumosa, como se estivesse envolvida por um fluido. Placenta? Era uma sensação de grande nutrição! Com o meu corpo na posição sentada, o meu tronco permanecia em curva côncava. Eu pesava para baixo e me curvava. Eu era toda uma matéria gordurosa, redonda. Lulla olhou para mim e disse: você está verdadeiramente nutrida!! E fez um gesto de volume com os braços, o tronco e a face (boca e olhos volumosos). Aos poucos, ainda sentada no círculo, sentia ondas, muitas ondas passeando pelo meu corpo, elas habitavam em meu corpo mais uma vez. NOUVELLES VAGUES. Eu estava mergulhada. Sentia o espaço ao redor diferente. O meio era um imenso oceano placêntico no qual eu estava imersa. Uma sensação de feto, embrião.

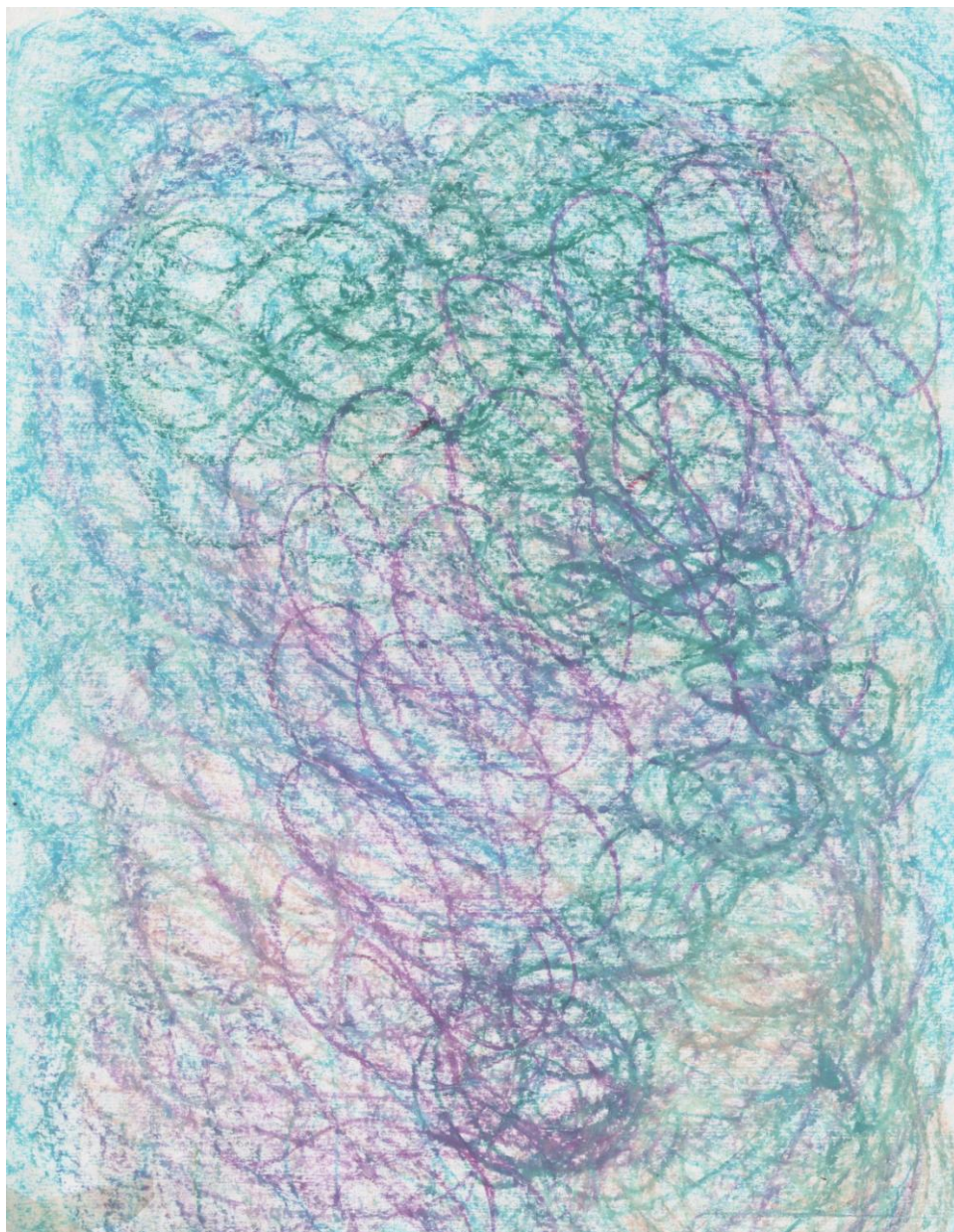


Fig. 10 Imagem-Sensação *Matéria Gordurosa*. No original 30 x 42 cm. Giz de cera sobre papel.

Aqui é possível reconhecer o *estado do corpo* e o ambiente coexistindo modificados pela qualidade gordurosa das células nervosas tocadas. Na medida em que o estado de presença vigil foi abaixando sua predominância, abriu-se um espaço para que outro estado de presença corpórea pudesse advir. O contato com as células nervosas a partir de um toque gorduroso fazia eclodir sensações de peso, moleza, volume. A partir do trabalho da *modulação das sensações*, emergiram no corpo formas sensíveis: tronco em curva côncava

direcionando-se para baixo; matéria redonda. Esse novo estado corporal mole, volumoso, gorduroso se apresentava juntamente a um espaço circundante fluido. Assim, em meio a *fronteiras porosas*, o corpo era habitado por ondas e o espaço era uma imensa placenta envolvente. As qualidades vividas no âmbito desta matéria-celular-nervosa ressoavam a partir das membranas semi-permeáveis da pele contagiando o espaço e até mesmo o olhar da facilitadora Lulla Churlin. No final uma imagem-sensação da matéria gordurosa foi desenhada. (vide fig. 10)

## **06 de outubro, aula com Thomas Greil.**

Neste dia, quando chegamos de manhã na sala de aula, ela estava preparada com papéis brancos de diferentes tamanhos, lápis e giz de cera coloridos espalhados por todo o chão, e uma música no ambiente.

Entramos no espaço e ele estava preparado com papéis e giz de cera espalhados pelo chão. Havia música também. Uma música calma. Num primeiro momento pensei: será que vou direto para o desenho? Parecia uma convocação. No entanto não queria me sentir obrigada, não queria tomar uma decisão racional, pois sabia que esse caminho seria mais difícil, não haveria entrega. Talvez me gerasse um bloqueio do tipo: o que fazer agora de frente para esta folha em branco? Preferi inicialmente entrar em contato comigo mesma, com meu corpo, meu estado naquele momento. Thomas falava: faça o que você quiser fazer! Eu senti que queria primeiro entrar num estado meditativo, me sentir a partir do interior do meu corpo e somente após, se assim fluísse, iria para o desenho impulsionada pelo estado do corpo. Fiquei sentada de olhos fechados em silêncio. Ouvia a música e me conectava com meus estados internos. Logo meu corpo tendeu para uma postura curva com o tronco pendendo para frente. Sentia a qualidade líquida presente em meu corpo e a sensação de que ela também estava no espaço que me envolvia. Por vezes curvava mais o tronco. A sensação da água me envolvendo, uma coloração azulada de fundo de oceano. Comecei a conectar com as imagens e o espaço interno do cérebro e medula espinhal (sistema nervoso central). Movia-me pela conexão com esse espaço imerso em líquidos. Pequenos movimentos líquidos guiados pela região interna do cérebro, na direção da nuca. Pequenos movimentos nesta região ligavam o cérebro à medula espinhal. Aos poucos fui mobilizando outras partes do corpo a partir deste contato interno com o cérebro e a medula. Comecei a mobilizar então o braço. Já havia me sentado próxima a uma folha de papel e ao giz de cera, eu tinha percepção disso. Fui me movimentando na direção do papel e do giz. Comecei a seguir o desejo de expressar qualquer coisa no papel. Percebia as imagens que povoavam os meus movimentos, de novo um organismo aquático que se movia pelos líquidos de modo serpenteado. Pequenos movimentos serpenteados aconteciam, brotavam desse espaço interno da nuca. Aproximei-me da folha e me certifiquei de que ela estava lá e continuava branca à minha espera. Peguei o giz azul, iniciei traços guiados pelas qualidades líquidas e imagens deste organismo que serpenteia. Seguia-o em meus traços. Ele estava vivo em meu corpo e seguia vivo em meus



traços. Meus movimentos seguiam os impulsos, o meu estado corporal traçava no papel a qualidade líquida e sutil de meu sistema nervoso. A qualidade dos traços seguia a qualidade dos impulsos serpenteados. Traçava no papel as imagens do sistema nervoso central, a medula e o cérebro. Essas imagens me inspiravam, mas o que aparecia no papel já era outra coisa. Não mais a medula e o cérebro. Muito mais traços-estados de um corpo movido pelas qualidades líquidas do sistema nervoso. Aos poucos experimentava seguir o impulso do movimento para além do papel, no espaço. Seguia movendo meus braços como se eles traçassem no espaço os impulsos, como se o espaço fosse o papel. Thomas nos dizia para seguir por vezes o impulso visual e por vezes o impulso cinestésico. Eu sentia que em minha experiência o impulso visual (imagens e traços) e o impulso cinestésico (gestos e movimentos) estavam juntos, não se dissociavam. Quando eu ia para o espaço o impulso visual-imagético e os traços coloridos no papel estavam vivos em meu corpo, eu os sentia, eu os vivia, e eles eram movimento tanto interno (de imagens, sensações e micro-movimentos) como externo (expressão do corpo no espaço). E quando eu ia para o papel os meus traços eram o resultado de movimentações corporais. O braço era o corpo inteiro, o corpo inteiro era o braço. E os traços no papel eram os movimentos do corpo.

Aqui, escolhi colocar-me num exercício de *atenção introspectivo-receptiva* no intuito de diminuir a consciência analítica e racional de um Eu. Neste exercício, ao mergulhar nos umbrais da carne, fiz conexão com os espaços internos do cérebro e da medula espinhal. Conectei a qualidade fluida do sistema nervoso central. Micro-movimentos líquidos e serpenteados na região da nuca fizeram eclodir imagens de um organismo aquático. Um *imaginário encarnado* em meio a sensações e movimentos foi ativado neste momento. Imersa nos estados fluidos do sistema nervoso central um *corpo-alteridade* emergiu enquanto devir-organismo aquático que serpenteia. Ao seguir os impulsos fluidos serpenteados, traços foram impressos no papel branco. A *intencionalidade da matéria-nervosa* impulsionava traços-estados no papel e também no espaço exterior. Desse modo, em meio a um *estado do corpo* modificado pelo acesso à matéria-nervosa, o traçar enquanto movimento expressivo desenhava imagens-sensação no papel. E ainda, para além do espaço do papel, o traçar enquanto movimento expressivo dançava no espaço da sala (vide fig. 11).



Fig. 11 Imagem-Sensação *Impulsos Fluidos-Nervosos*. No original 50 x 65 cm. Giz de cera sobre papel.

## **Módulo Sistema dos órgãos**

**Profs: Thomas Greil, Jens Johannsen, Friederike Troscher**

**Mechernich-Vussemer, Alemanha, 21 a 28 de novembro de 2010**

**Turnos da manhã e tarde – 49hs/aula no total**

### **21 de novembro, aula com Friederike Troscher.**

Neste dia exploramos os órgãos pela primeira vez. Sentados em círculo, Friederike trouxe vários balões coloridos repletos de água. Eles estavam juntos amontoados no centro do círculo. Olhávamos para eles enquanto ela nos falava sobre os órgãos. Ela fazia pequenas vibrações no local onde estavam depositados os balões. Os balões vibravam e havia densidade. Em seguida, Friederike jogou um balão na direção de cada pessoa, os balões quicavam e chegavam até nós. Quando os tocávamos percebíamos que eram quentes. Sentimos suas qualidades e cada um falou uma palavra sobre o que sentia. Densidade foi a palavra que me veio.

Em seguida Friederike pediu para aproximarmos o balão de nossos órgãos e vibrá-lo no contato. Depois, mantendo o apoio do balão nas mãos e, sentindo seu contato e sua qualidade, deveríamos mover o corpo no espaço pela qualidade dos órgãos. Friederike nos falou sobre observar no movimento dos órgãos, velocidades, lentidões, acelerações, pausas repletas de pequenos movimentos. Deveríamos perceber como os órgãos se superpõem, se tocam, se encaixam, abrem espaço entre um e outro ou diminuem espaço, se condensam ou se estendem.

Coloquei o balão em contato com os meus órgãos vibrando, me fazendo entrar em contato com essa presença interna. Aos poucos fui sentindo necessidade e vontade de me mover por essas presenças. Com o balão na mão, movia pela presença, muito real dos órgãos. Sentia-me como se estivesse numa superfície cheia de óleo e como se meu corpo deslizesse por ela, no entanto, com a presença da densidade destas entidades-órgãos. Sentia os momentos em que eles seqüenciavam o deslocamento de meu corpo através de seus contatos e apoios deslizantes internos. A comunicação entre órgãos se dava de um a outro, como se um passasse a bola para o outro numa continuidade ao mesmo tempo fluida e densa. O movimento era contínuo, consistente, fluido. Por vezes havia pausa com pequeninos movimentos internos. Sentia como se cada órgão, ou mesmo a comunidade de órgãos fossem seres, entidades com vida própria. Friederike nos

falava sobre não focalizar num órgão específico, mas deixar o movimento acontecer por essa passagem contínua de um a outro. A comunidade de meus órgãos internos fazia meu corpo se deslocar pelo solo entre o nível baixo e médio do espaço. Quando meu corpo se sentava, era por intermédio de meus órgãos que iniciavam movimento e se sobrepunham, colocando-se um sobre o outro, ou transmitiam a passagem de fluxo de um a outro. Mas, ao mesmo tempo que eles permitiam e transmitiam a passagem desse fluxo, em alguns momentos eles também propiciavam um suporte para uma pausa no movimento externo do corpo. Nestes momentos, o fluxo continuava vivo e pulsante. No entanto, ele agora se apresentava contido e sustentado em alguma forma corporal que continha em si o impulso latente de um novo deslocamento do corpo pelo espaço. Este se iniciaria provavelmente por algum outro órgão (ainda não determinado, não sabido à priori). Os membros integrados ao corpo sentiam e acompanhavam essa qualidade dos órgãos que era transmitida às pernas e braços em ressonância.

Ao estimular a presença dessas matérias-órgãos, uma qualidade deslizante, fluida e densa foi experimentada pelo corpo em movimento no espaço. O contato do balão d'água quente, flexível e consistente, por meio das *fronteiras porosas* da membrana da pele, produziu uma zona de contágio por semelhança. Nesta zona foram ativadas as qualidades expressivas e sensíveis dos órgãos. Uma vez ativadas suas presenças qualitativas e energéticas o espaço em torno modificou-se conjuntamente. O contato deslizante entre as superfícies de órgãos com órgãos vivenciado internamente gera o deslocamento seqüenciado do corpo no espaço. Este em ressonância com o meio interno do corpo vira uma superfície oleosa. Em meio às sensações de continuidade fluida e densidade, o trabalho da *modulação das sensações* fazia eclodir o corpo em movimentos contínuos, consistentes e fluidos. A *intencionalidade da matéria-órgãos* levava o corpo em deslocamento pelo nível baixo do espaço, como também, à mudança de posição entre os níveis baixo e médio. Assim, a intencionalidade destas entidades-órgãos se expressava em movimento levando o corpo a transitar até a posição sentada a partir da sobreposição interna de órgãos em contato com outros órgãos. A *modulação das sensações* provenientes destas matérias-órgãos fazia emergir formas sensíveis repletas de um fluxo vivo e pulsante. Estas formas sensíveis, em pausa momentânea, continham em si o impulso latente da matéria para um novo deslocamento deslizante pelo espaço.

## 23 de novembro, aula com Jens Johanssen.

Neste dia trabalhamos sobre o coração. Jens nos falou sobre o órgão coração enquanto nos mostrava sua localização, seu formato e sua relação com outros órgãos. Visualizamos através de um corpo de plástico com cavidades e protótipos de órgãos plásticos. Ele nos falou sobre a relação do coração com o diafragma. O coração toca o diafragma e move junto com ele no ritmo da respiração. Ele desce e sobe junto com a inspiração e expiração. O coração é um músculo e possui um tônus. Com o punho esquerdo cerrado apoiamos a mão na região central do peito, um pouco mais para a lateral esquerda. Com esse gesto procuramos reconhecer a localização do coração.

Após essa introdução, Jens propôs uma improvisação de movimento no espaço a partir do coração. Deveríamos deixar o coração guiar o movimento nos eixos vertical, horizontal e sagital.

Durante essa improvisação conectei diretamente à meu coração e senti verdadeiramente a sua presença. Era uma presença forte. Sua presença tem um peso e uma densidade, uma força muscular conectado a todo o resto do corpo. Eu movia por ele, por sua autonomia e presença. Experimentava diagonais, vertical, inclinações, recuos, avanços. Por vezes ele fazia meu peito condensar, por vezes estender e levar. É uma experiência muito forte sentir-se movido por ele.

Após a improvisação Jens propôs uma dinâmica em duplas. Cada um deveria sentar-se num bolão próximo ao parceiro. Uma pessoa deveria tocar a região do coração na parte posterior e anterior do tórax. A pessoa tocada deveria respirar no coração e conectar-se com sua presença no corpo. Após, a pessoa deveria: a) respirar e fazer som de “siiiiiiiisss” durante a expiração; b) vibrar um som qualquer na região do coração; c) emitir um som a partir do coração (sonorização).

Quando fui tocada senti uma expansão e um tônus forte do coração durante a emissão do som de “siiiiiiiisss”. Depois com a sonorização, percebia um som grave e forte que era emitido a partir do coração. O coração se movia. Às vezes se expandia, às vezes recuava e ficava recolhido num espaço côncavo que se formava com o peito e o tronco em curva, a cabeça acompanhava este recolhimento. Ou, por vezes, acompanhava a extensão do tronco através da expansão do coração.

Após essa primeira dinâmica de despertar a presença do coração pelo toque e som, deveríamos mover pelo espaço livremente. Simplesmente mover e se deixar mover sem se preocupar com as direções no espaço.

Neste momento, senti muita liberdade, força, vitalidade, expansão, alegria de mover, potência, o coração era um motor de vida, de potência. Movia-me e rodava muito pelo espaço, saltava, havia expansão nos braços, peito, pernas, bacia, todo o corpo se sustentava no espaço através desse centro motor. Ele era o soberano movente. Braços ativos, expressivos. Alegria, potência.

As dinâmicas de sensibilização em torno do coração me levaram a conectar uma grande força interna, potência e vitalidade. De fato, ao trabalharmos o coração Jens trouxe algumas proposições de conexão com o fluxo sanguíneo fazendo-nos conectar com essa bomba viva em ação comunicante com todo o corpo e suas periferias. Assim, o contato com essa força pulsante me proporcionava muita energia vital. A *modulação das sensações* de vitalidade e força levava o meu corpo a rodar sem parar no espaço, saltar e expandir partes do corpo. Estas eram sustentadas pelo coração como um centro motor de expansão no espaço. Eu podia também testemunhar o coração mobilizar-se internamente em linha vertical, diagonais, inclinações, recuos e avanços. A *intencionalidade da matéria-coração* levava o meu peito a condensações, extensões e levitações. Vale ressaltar que, era a iniciação do movimento em expansão da matéria-coração que fazia o meu tronco entrar em extensão: verdadeiras formas sensíveis em modulação de expansão. O desenho abaixo é a expressão de uma imagem-sensação em meio a experimentações de vitalidade, força e expansão (vide fig. 12).



Fig. 12 Imagem-Sensação *Umbrais do Coração*. No original 43 x 61 cm. Giz de cera sobre papel.

### **26 de novembro, aula com Friederike Troscher.**

Neste dia Friederike nos falou sobre os órgãos sexuais. Ela nos mostrou suas figuras representativas no atlas anatômico e imagens de fotos internas do corpo. Enquanto visualizava as imagens já achava impressionante. Ela nos falou sobre a força de criação do útero e sua grande capacidade de transformação.

Em qualquer posição no espaço, deveríamos entrar em contato com esses órgãos a partir das seguintes proposições: a) sonorizar focando a intenção do som e da vibração para o órgão; b) emitir som de “siiiiiiss” nesta região; c) vibrar os órgãos por meio do toque. Depois deveríamos mover pelo espaço em contato com essa região despertada. Foi então que eu vivi uma experiência bem forte com os órgãos sexuais. No meu caso como mulher se tratava do útero, ovários e trompas de falópio (vide fig. 13).

Eu entrei em contato profundo com o útero. Vibrei, sonorizei, fiz som de “siiiiisss”, ativei bem sua presença. Quando me pus de pé sentia sua força, enorme presença e peso no meio da bacia (vide desenho em anexo). Caminhamos pelo espaço e nos movemos por esses órgãos sexuais. Entrei numa experiência de ativação intensa. Os meus pés estavam super conectados, havia ondas na bacia, vibrações que vinham a partir do interior da bacia. Sensação de balanço e peso. Percorria o espaço como numa dança africana. Era essa região que me levava, me fazia saltar, conectar pés no chão, ondular bacia, pequenas e grandes ondulações. Havia velocidade, força, agilidade, mudança de direções bruscas, saltinhos, conexão da bacia com joelhos e pés, rapidez, astúcia. Era incrível! Era difícil parar! Friederike falava para nos conectarmos entre nós através dos olhos, dialogar esta força ativada em cada um de nós, olhar olhos nos olhos. Lembrava das danças brasileiras e africanas. Sentia algo de tribal! Friederike pediu para irmos diminuindo a movimentação e parar. Neste momento, na medida em que fui diminuindo a movimentação, comecei a sentir cólicas, como cólicas menstruais. Deitei no chão e elas continuaram vindo, foram aumentando sua intensidade. Resolvi então falar com Friederike, pois não conseguia mais continuar, nem tampouco ouvir seus comandos. Tive medo que as cólicas aumentassem. Deitada no chão, Friederike colocou um tecido em baixo de minha pelve e fiquei nesta posição tentando relaxar. Depois de algum tempo elas foram diminuindo. Ao final consegui ficar de pé e finalizar com o grupo no círculo. Depois fiz um desenho.



Fig. 13 Imagem-Sensação *Útero-Raiz*. No original 43 x 61 cm. Giz de cera sobre papel.



Ao despertar a matéria-útero, para além de sua funcionalidade orgânica, conectei com sua dimensão intensiva de forças e fluxos. Nesta dimensão intensiva havia ondas, vibração e sensações de peso e balanço. A *intencionalidade da matéria-útero* levava o corpo a produzir saltos, saltinhos, ondular bacia por meio de grandes e pequenas ondulações. A bacia através da conexão com joelhos e pés firmava a sua presença ao chão. Aqui, as *fronteiras porosas* se evidenciavam a partir de uma comunicação intensa do fluxo energético uterino com a terra. Imagens de uma dança tribal emergiam de um *imaginário encarnado* nutrido pelas conexões entre útero e terra. Um *estado do corpo* modificado foi experimentado em meio à velocidades, astúcia e agilidade que possibilitavam, por sua vez, mudanças bruscas de direção. No seio deste *estado corporal* intensificado pelo motor energético do útero, pausar o movimento consistia uma tarefa difícil. Esse mesmo fluxo vital e intensivo que gerava rapidez e agilidade produziu também cólicas menstruais – talvez lembranças de um útero-organismo.

### **Sessão Individual com Thomas Greil**

**Local: Cartoucherie**

**Paris, 23 de fevereiro de 2011**

**2hs no total**

No quadro da formação em BMC devemos fazer pelo menos duas sessões individuais com algum profissional certificado. Antes de finalizar o módulo do sistema esquelético resolvi fazer uma sessão com Thomas Greil, professor certificado da formação e coordenador da formação profissional em BMC na Alemanha e França. Marcamos uma sessão na Cartoucherie, mesmo local onde as aulas dos módulos vinham se realizando. Ao chegar ao local ele me perguntou o que eu gostaria de trabalhar. Resolvi contextualizar um pequeno histórico referente a um acontecimento corporal que eu havia vivido no ano de 2005. Falei então sobre uma fratura do meu osso metatarso do pé esquerdo e das compensações que eu sentia no joelho esquerdo e na bacia, além de uma tensão na região escapular vivida nos últimos dias.

Deitei na maca e ele começou o toque pelos ombros. No início havia muita presença da energia mental, muito pensamento, o que fazia com que eu observasse de fora e analisasse tudo o que se passava ali. Aos poucos fui relaxando. Lembro de dois momentos especiais: quando ele tocou o meu joelho esquerdo, mais particularmente a patela do joelho, e quando ele tocou o ombro esquerdo. Foi como se o meu estado de vigília, a consciência de mim mesma, tivesse se desfeito. O meu estado de presença era a presença do líquido. Talvez o líquido das articulações. Eu mergulhei neste líquido. Eu era toda o líquido. O restante de percepção que eu tinha das outras partes de meu corpo havia desaparecido, e eu era essa imensidão líquida sem contornos. Eu via uma textura colorida. Era uma sensação de meditação, um mergulho em outro estado de presença. Por vezes me sentia boiando à deriva no mar. Após a sessão, a sensação global de meu corpo era de uma fluidez. Uma inteireza fluida. Comecei a me mover lentamente e me senti como um polvo. Thomas me afirmou depois, que ele não trabalhou sobre as articulações, mas sim, sobre os fluidos, o fluxo. O direcionamento do trabalho consistia em permitir o fluxo, a passagem do fluxo e estimular a espiral no corpo. Lembro-me dele ter trabalhado a espiral nas clavículas, nos fêmures e úmeros. Depois eu falei sobre minhas sensações. Ele afirmou que isso que eu vivi era o *embodiment*, é *ser fluido*, *ser osso*, *ser ligamento*, *ser célula*. Segundo Thomas: *É ser. Você é isso tudo, você é essas matérias, você é osso, é líquido, é célula, etc...* No final fiz um desenho das texturas que eu experimentei durante o *ser fluido*.

Ao imprimir um toque com qualidade fluida no joelho e ombro esquerdos, estimulando a espiral nas matérias ósseas, foi-me ofertada a possibilidade de acessar uma zona fluida destas matérias. De fato, as articulações em seu interior são repletas de líquidos. Os ossos também. Para além da estrutura rígida do osso compacto há ainda a medula vermelha em seu interior e o perióstio que envolve todos os ossos. Tanto a medula vermelha como o perióstio são matérias fluidas, repletas de líquidos. Assim, permitir a fluidez das articulações do joelho e do ombro significava estimular os fluidos destas matérias e permitir o fluxo livre em passagem. Neste momento, vivencio em meu próprio corpo a *modulação das sensações* de imensidão líquida sem contornos. Um verdadeiro *corpo-fluido-celular* foi estimulado a partir do encontro contagiante com os fluidos destas articulações e ossos. A partir desta zona de contágio fluida o *corpo-alteridade* se expressa em fluxos corpóreos de um devir-polvo. Ao acessar a fluidez da matéria-corpo uma nova paisagem interna surge enquanto textura líquida. O *imaginário encarnado* em ação faz eclodir imagens-sensação líquidas que são expressas por meio de desenhos no final da sessão (vide figs. 14 e 15).



Fig. 14 Imagem-Sensação *Texturas Líquidas I*. No original 30 x 42 cm. Giz de cera sobre papel.



Fig. 15 Imagem-Sensação *Texturas Líquidas II*. No original 30 x 42 cm. Giz de cera sobre papel.

## **Módulo Sistema Esquelético**

**Profs: Thomas Greil, Janet Amato e Lulla Churlin**

**Paris, 17 a 27 de fevereiro de 2011**

**Turnos da manhã e tarde – 63hs/aula no total**

### **24 de fevereiro de 2011, aula com Lulla Churlin**

Neste dia realizamos um trabalho sobre a cintura escapular. Observamos e reconhecemos a cintura escapular no esqueleto, como também sua figura representativa no atlas anatômico. Em duplas, tocamos e reconhecemos as estruturas ósseas da escápula, espinha escapular, clavícula, axônio, cavidade glenóide e processo coracóide. Após essa primeira fase de reconhecimento, Lulla nos propôs uma dinâmica em duplas. Uma pessoa devia pousar as duas mãos nas escápulas do parceiro. O parceiro deveria mobilizar os braços elevando-os e descendo-os. A pessoa que toca e a pessoa que é tocada deveriam sentir o movimento das escápulas. Elas sobem e abrem para as laterais como asas. Finalizada esta experimentação, houve ainda outra proposição em duplas. Deveríamos reconhecer as linhas de força entre os dedos da mão e partes da escápula e clavícula. Neste reconhecimento tocávamos cada dedo de cada vez e procurávamos sentir a conexão da linha de força com a parte correspondente na escápula e clavícula.

Quando fui tocada sentia a conexão na área correspondente, a presença, os micro-movimentos, os rearranjos dos tecidos em torno. Minha parceira começou tocando meus dedos com muita pressão. Havia muita força no toque e isso não me ajudava a sentir as linhas de força. Precisava de menos pressão, mais sutileza, mais leveza para conectar as linhas de força. Se eu sentia demais a pressão havia um certo incômodo que apagava as outras sensações mais sutis. Desconcentrava-me. Por vezes ela puxava o dedo para fora de meu corpo e isso me trazia para uma conexão ósseo-muscular. Não era bom. Não era essa conexão que queria acessar. Precisava de uma conexão invisível, micro, granular. Pedi para ela diminuir a pressão e aí sim, eu comecei a sentir a tal conexão que queria. Depois, ao me mover pelo espaço foi muito louco! A conexão braços-escápulas e a realidade presente desta região eram poderosíssimas. Maior do que qualquer outra região de meu corpo neste momento. Essa região começou a me mover. Ela me suspendeu do chão até a posição de pé. Não havia força muscular, nem intenção nas pernas, pés e bacia. Era realmente o osso esterno, as escápulas e os braços que me suspendiam. Depois, eu me movia pelo espaço e só havia essa região no meu corpo. Eu era toda “asas”, “enormes asas horizontais”. Por vezes me sentia apoiada num espaço que se criava atrás de minhas escápulas. As escápulas

pousavam neste espaço e eu flutuava neste suporte, enquanto o osso esterno apresentava a sua presença totalmente aberta ao espaço à sua frente-alta. Havia uma força que o puxava para cima. Por vezes, o esterno se deslocava com uma intencionalidade poderosa de avanço. Os braços mantinham-se o tempo todo sustentados no espaço, ora horizontal, ora vertical-alta, no entanto nunca pendiam para baixo. Havia uma força conectiva que vinha das escápulas e os sustentava neste imenso espaço ao redor de meu tronco e cabeça. Um espaço que se criava. Meus braços eram enormes. Meus braços, escápulas e esterno eram uma só grande presença viva, com suas autonomias. Eles jogavam entre si, funcionavam em íntima conexão. Os braços desenhavam enormes espirais de dentro para fora. As espirais tinham vida própria e me levavam pelo espaço. Eu não conseguia parar, sentia vertigem e por vezes náuseas. As espirais plainavam no espaço como asas enormes de uma águia branca. Assim eu as via, sentia e percebia. Meus braços, externo e escápulas plainavam no espaço. Meu esterno avançava! Era como uma proa no ar! Minhas pernas praticamente não existiam, elas acompanhavam a unidade superior do corpo, viva! Imponente! Soberana! Não conseguia parar. Sentia náuseas. Precisei ficar um tempo no chão sentindo o fluxo no corpo. Depois, caminhei um pouco pelo espaço, mas ainda assim as espirais vieram fazendo meu corpo girar em vertigem. Pensei, preciso parar. Caminhei e relaxei os braços ao chão. Eles queriam ficar de novo suspensos no ar. Sentia o externo em posição de avanço! Era enorme! Preciso desenhar!!

Neste relato é possível reconhecer que o toque com intenção de “querer fazer” impedia uma conexão mais fina com a dimensão intensiva das forças. Para além da conexão ósseo-muscular havia ainda as linhas de forças entre os dedos das mãos e regiões específicas das escápulas e clavículas. Era preciso um toque com escuta que permitisse uma *atenção introspectivo-receptiva*, ou ainda, uma escuta aos fluxos e micro-movimentos do corpo. A partir do momento em que foi possível estabelecer uma conexão com as matérias do corpo em questão (procurando ouvir as relações entre dedos das mãos, escápulas e clavículas), suas presenças expressivas puderam advir. Eis que a *intencionalidade da matéria*, - neste caso, matéria-cintura escapular, matéria-braços e matéria-mãos - suspendia o corpo do nível baixo ao alto do espaço. Ao experimentar a alteridade destas matérias, o *corpo-alteridade* se apresentava enquanto devir-asas que plainavam no suporte do espaço. Um espaço-suporte criava-se juntamente às asas. Havia ainda uma *intencionalidade da matéria-esterno* que impulsionava o peito em avanço fazendo-o deslocar-se à frente e ao alto. Eis que um *estado do corpo* modificado se apresentava em meio a espirais dos braços, estas eclodiam numa dinâmica de fluxo vertiginoso ininterrupto. Um *imaginário encarnado* em ação fazia emergir imagens-sensação: escápulas e braços como asas enormes de uma águia branca em espiral, ou ainda, esterno como proa que avança (vide figs. 16 e 17).

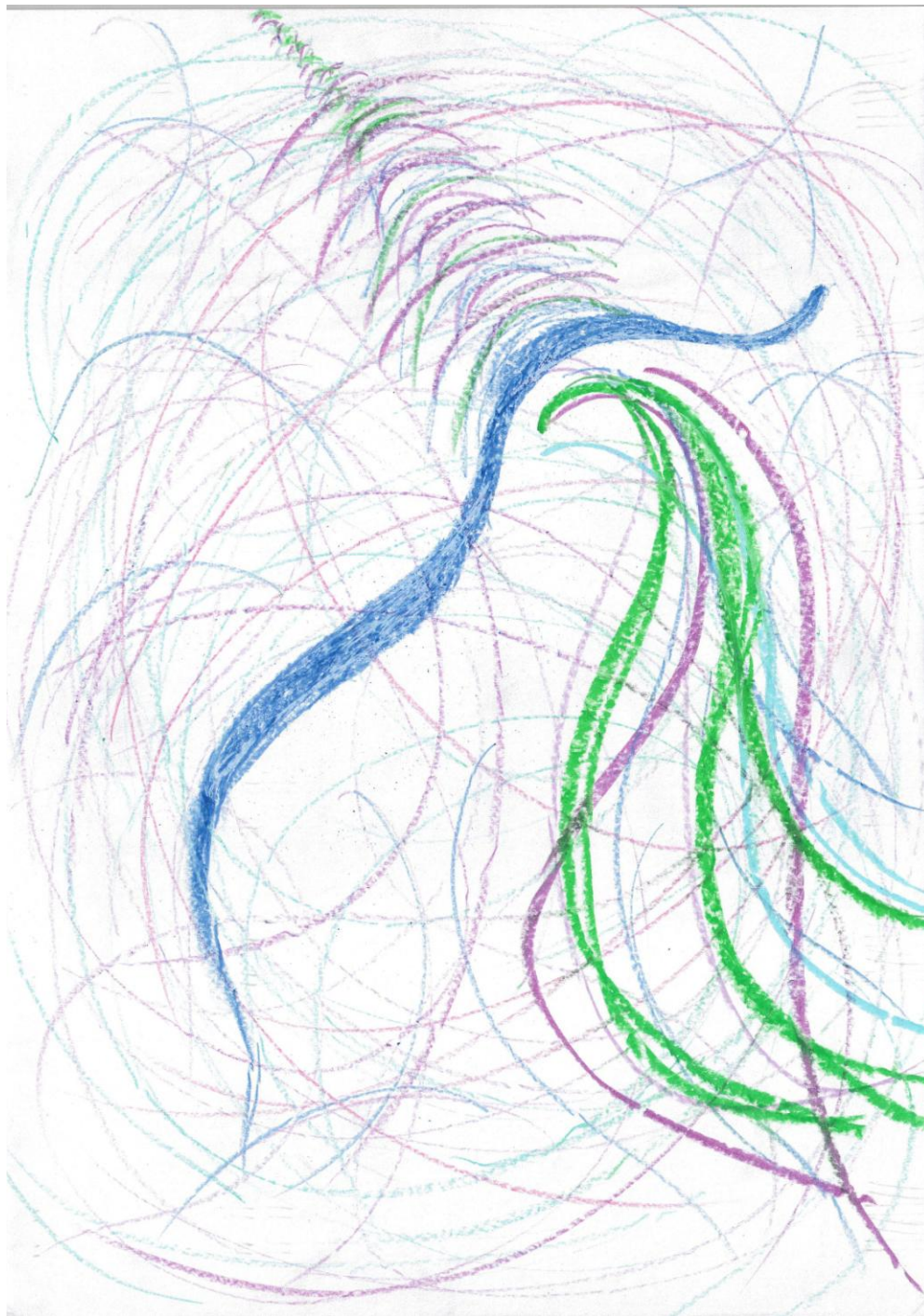


Fig. 16 Imagem-Sensação *Esterno e Asas* ou *Avanços e Espirais*. No original 30 x 42 cm. Giz de cera sobre papel.

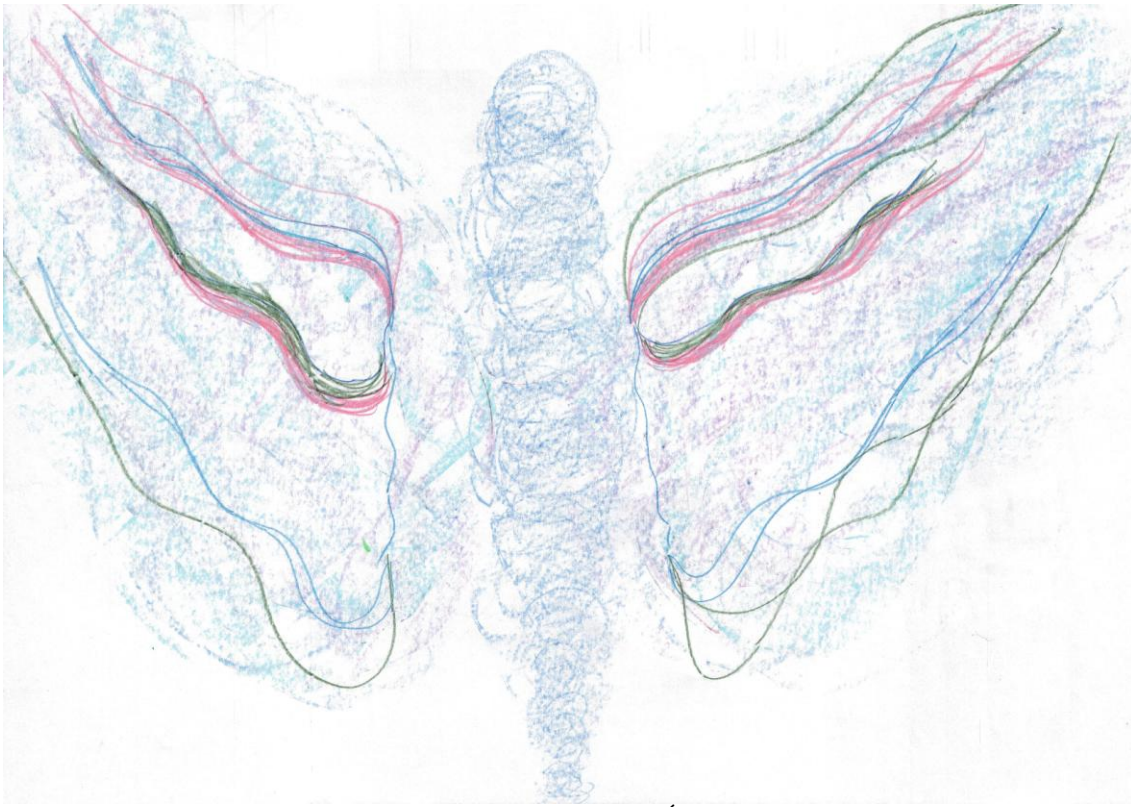


Fig. 17 Imagem-Sensação *Esterno e Asas II* ou *Escápulas de Águia*. No original 30 x 42 cm. Giz de cera sobre papel.

A partir da descrição de todas essas experiências presentes nos relatos do diário de bordo é possível verificar a dimensão de aprendizagem-somática em meio ao Campo Afetivo desta tese. Assim, ao colocar-me a disposição de ser afetada pelas proposições do BMC em meu próprio corpo tornei-me aprendiz desta experiência somática. No entanto, não me coloquei impunemente ou ingenuamente nesta empreitada. Sem deixar de lado a minha bagagem somática anterior e tendo em vista os objetivos desta tese em reconhecer a experimentação somática do CsO a partir do BMC e dos BF, enveredei a minha matéria-corpo na busca de sua dimensão intensiva. Em meio a esta imersão, reconheci em diversas passagens desta grande viagem: desestabilizações do corpo organismo habitual e cotidiano; eclosões de uma corporeidade energética, pulsante, fluida e mutante; misturas e contágios entre o corpo, o ambiente e os demais corpos; descobertas de matérias corporais até então



invisíveis e irreconhecíveis; encontros com uma potência imagética da própria matéria-corpo; metamorfoses do corpo enquanto não-humano.

Desse modo, tratou-se de um verdadeiro diário de bordo de uma viagem intensivo-corpórea. Nesta viagem pude entrar em contato com uma metodologia de aprendizagem do corpo pelo corpo que, longe de imitar formas prévias, rastreia os traços de expressão e singularidade de sua própria materialidade. Esta mesma metodologia de aprendizagem já aponta para uma metodologia de ensino.

A seguir, na próxima Célula de Análise será possível adentrar a dimensão de ensino somático a partir dos BF e do BMC e então reconhecer o processo de experimentação do CsO num caminho inverso, ou seja, a partir da aplicação de uma metodologia de ensino.

## **5.2) CÉLULA II: O LABORATÓRIO DO CsO**

Ao longo do segundo semestre de 2008, desenvolvi juntamente aos alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA o meu estágio docente através da disciplina optativa “O CsO de Artaud e a Educação Somática na Cena Contemporânea”. Tendo em vista as necessidades práticas de minha pesquisa, procurei realizar a partir desta disciplina o Laboratório Experimental do Corpo sem Órgãos. O fato de ser uma disciplina optativa fez com que a aproximação dos alunos inscritos tenha se dado pela afinidade com o tema. Por se tratar de uma escola de teatro e não de dança, muitos vinham embalados pela curiosidade e desejo em descobrir e experimentar as proposições de Antonin Artaud. De fato, nenhum deles conhecia a educação somática, tratava-se de um campo novo em suas trajetórias. A turma se constituiu por nove alunos sendo que dois deles evadiram ao longo do semestre e não continuaram até o fim.

Neste Laboratório ministrei aulas embasadas nas abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™. As aulas tiveram um foco prático sem deixar de lado a abordagem teórica. Desse modo, além dos exercícios e experimentações corporais propostas por estas técnicas, houve também a leitura e discussão de textos pertinentes ao tema das aulas. Alguns destes textos provinham da literatura através de autores como João Guimarães Rosa, Franz Kafka e Clarice Lispector. Assim, textos sobre a educação somática, sobre as técnicas utilizadas em sala de aula, além de textos sobre o CsO foram

disponibilizados aos alunos no intuito de promover o debate a respeito de nossa prática. A ementa, o conteúdo programático e o cronograma das aulas podem ser verificados no anexo desta tese.

No início do semestre apresentei aos alunos o conteúdo programático e o cronograma das aulas com a respectiva metodologia e avaliação. A avaliação constou das presenças participativas em sala de aula, da apresentação de um trabalho prático-criativo no final do semestre, além da realização ao longo das aulas dos diários do corpo sem órgãos. O diário do corpo sem órgãos foi inspirado na metodologia utilizada pelo prof. Dr. Mauro Costa Sá na Formação em “Recuperação Motora e Terapia através da Dança” oferecida pela Escola Angel Vianna no Rio de Janeiro, à qual participei como aluna. Assim, apresentei aos alunos esta proposta de relato de suas experiências corpóreas em sala de aula a partir das vivências, descobertas e insights corporal-criativos. Ao invés de manterem-se circunscritos à sala de aula, esses diários deveriam acompanhar o aluno em suas reflexões posteriores e na continuidade das descobertas corpóreas para além das aulas, em seu dia a dia e demais afazeres. No intuito de aproximá-los ainda mais desta proposta, disponibilizei o texto *Dançando com o corpo sem órgãos* através do qual o professor Mauro Costa Sá (2003) discorre a respeito destes diários e das experiências ocorridas com os alunos da Escola Angel Vianna. A partir desta leitura debatemos a respeito dos diários em sala de aula.

Como já era de se esperar, o início da confecção destes diários não foi imediato tendo em vista a pouca prática dos alunos nesta tarefa. Era possível perceber que a própria proposição de uma atitude de auto-observação e recepção ao que ocorria em seus corpos em termos de micro-movimentos e sensações já constituía uma tarefa nova. Na medida em que iam descobrindo cada vez mais os seus corpos em sala de aula, o estímulo para a escrita se aguçou gradativamente. Ao perceber a dificuldade e estranhamento iniciais, pedi que eles comessem a anotar suas experiências na própria sala de aula logo após a prática. Assim, nos dez minutos finais das aulas eu disponibilizava papel e lápis de cor para que os alunos confeccionassem os seus relatos e, depois, debatíamos sobre o que haviam escrito e experimentado. O tempo era curto, seria necessário que eles realmente investissem nos diários para além da sala de aula.

No entanto, a disponibilização dos dez minutos finais constituía já um estímulo à elaboração dos diários pessoais. Minha expectativa era a de que eles realmente investissem na confecção de seus diários ao longo de seus processos. Com o passar das aulas alguns alunos estimulados pela proposta desenvolveram-se mais em seus diários. Alguns, além da escrita, elaboraram desenhos bem expressivos. Outros alunos continuaram tímidos em seus relatos, mas ainda assim, por meio de poucas frases e pequenos desenhos rascunhados ao lado de sua escrita, eles me apontaram algumas pistas importantes de seus processos e descobertas corporais.

O conteúdo programático da disciplina foi organizado em torno de quatro temas a serem trabalhados ao longo do semestre: Organização Corporal; Espaço Interior do Corpo; Relacionamento ou Forma; Expressividade. A Organização Corporal foi desenvolvida por meio dos fundamentos corporais de Bartenieff (os exercícios preparatórios e os seis exercícios básicos), como também, por meio dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento constantes em ambas as abordagens BF e BMC.

A ênfase na exploração do Espaço Interior do Corpo foi realizada a partir das proposições da anatomia experimental do BMC. Por meio destas proposições foi possível a exploração sensível da base celular do corpo e de alguns sistemas corporais. Tendo em vista as dimensões muitas das vezes invisíveis e impalpáveis dos sistemas corporais, órgãos e células, nomeei este tema de Espaço Interior do Corpo. No entanto, no quadro desta pesquisa o espaço interior do corpo é compreendido em sua comunicação constante com o espaço externo circundante. É possível também considerar os fundamentos de Bartenieff como um trabalho de exploração do interior do corpo, no entanto, por uma lógica de organização esquemática enfatizei neste tema a exploração anatomo-sensorial do BMC.

O tema Relacionamento ou Forma também foi desenvolvido ao longo de todo o semestre. A Forma Fluida esteve presente em todas as explorações do corpo, tanto nos fundamentos corporais de Bartenieff como nas explorações sensíveis do BMC. Aqui, o desenvolvimento de um foco interno permitia um relacionamento do corpo consigo mesmo. Já a Forma Direcional e a Forma Tridimensional estiveram presentes nas explorações do corpo com o espaço circundante a partir dos improvisos de movimento no espaço e das experimentações dos padrões de desenvolvimento do movimento. A Forma Direcional diz respeito às ações do corpo no espaço caracterizando-se por flexão, extensão, abdução e

adução. A Forma Tridimensional diz respeito às ações do corpo no espaço caracterizando-se pela rotação<sup>48</sup>.

O tema Expressividade esteve presente através da exploração da Pré-expressividade. A Pré-expressividade é um termo criado e desenvolvido por Dr. Judith S. Kestenberg como parte do Perfil de Movimento Kestenberg (*Kestenberg Movement Profile*)<sup>49</sup>. Assim, a Pré-expressividade diz respeito às qualidades expressivas desenvolvidas na fase infantil e presentes subliminarmente na Expressividade adulta. A partir das explorações sensoriais a criança desenvolve gradualmente as qualidades expressivas. Nestas explorações o fluxo está sempre presente como uma base. Ao longo das aulas a Pré-expressividade foi explorada principalmente por meio do Fluxo Livre, seja na realização dos Fundamentos de Bartenieff, seja nas explorações sensoriais do corpo através dos sistemas corporais. O fluxo livre esteve presente na conscientização e uso da respiração para a realização dos exercícios preparatórios e básicos, como também, na exploração da qualidade fluida das células, órgãos e líquidos presentes no corpo.

O cronograma das atividades se dividiu entre aulas concernentes às Organizações Corporais durante os meses de agosto, setembro e outubro, tendo sido o mês de outubro dedicado aos Padrões de Desenvolvimento do Movimento; e aulas concernentes ao Espaço Interior do Corpo durante o mês de novembro. O mês de dezembro foi dedicado às apresentações dos trabalhos prático-criativos de cada aluno. As aulas iniciaram-se no dia 14 de agosto e deveriam finalizar-se no dia 04 de dezembro. Tendo em vista o pouco tempo para apresentação dos trabalhos prático-criativos e a demanda de alguns alunos por mais dias de apresentação organizei mais dois encontros. As atividades encerraram-se completamente no dia 16 de dezembro. Ao todo, a disciplina foi constituída de 27 aulas, cada aula com duração de 2hs, somando-se num total de 54hs/aula.

Assim, nos meses de agosto e setembro desenvolvi juntamente aos alunos o arcabouço prático de Bartenieff (exercícios preparatórios e os seis básicos) no intuito de iniciarmos os nossos passeios pelo território desconhecido do corpo. Neste primeiro momento propus aos alunos o reconhecimento das estruturas ósseas e seus marcos ósseos, espaços internos, articulações, suas formas, funcionamento e organização, além da conexão

---

<sup>48</sup> Para maiores informações vide FERNANDES, Ciane (2006: 159-171).

<sup>49</sup> Vide FERNANDES, Ciane (2006: 139-140).

relacional entre partes do corpo. O desenvolvimento de uma imaginação ativa e encarnada dos espaços internos começou a ser estimulado por meio da exploração da arquitetura interna do corpo composta por linhas e diagonais evidentes na abordagem somática de Bartenieff. O desenho interno das linhas imaginárias do corpo possibilitava a conexão entre as partes corpóreas e sua posterior projeção em desenhos de movimento no espaço. Um *imaginário encarnado* já começava a se colocar em ação.

Após duas primeiras aulas introdutórias baseadas no Princípio de Movimento Conexões Ósseas, as aulas iniciais tiveram por enfoque o Princípio de Movimento Transferência de Peso para Locomoção através do centro de peso (pélvis) e do centro de levitação do corpo (tórax) (Tema Mobilidade/Estabilidade)<sup>50</sup>. Tendo em vista a importância dada por Bartenieff à pélvis enquanto centro motor conectivo, organizei didaticamente as primeiras aulas em torno do centro de peso do corpo. Assim, propus aos alunos o reconhecimento da unidade inferior do corpo, o centro de peso através da estrutura pélvica, sua relação com a unidade superior do corpo, seu deslocamento pelo espaço, sua tridimensionalidade. Após o reconhecimento da unidade inferior, as próximas aulas tiveram por enfoque o centro de levitação. A partir de então, propus aos alunos o reconhecimento da unidade superior do corpo, seu centro de levitação através da cintura escapular, sua mobilidade pelo espaço, sua relação com o ar e a leveza, assim como também, sua relação com a unidade inferior do corpo. Baseada em Bartenieff, apesar do esforço de organização didática das aulas com focos direcionados para determinadas partes do corpo, sempre procurei trabalhar as partes em sua relação com o todo integrado e conectado do corpo.

Iniciei o laboratório imbuída da compreensão de que, num primeiro momento, era preciso reconhecer o corpo e conscientizar suas estruturas e conexões, descobrir seus modos de organização por meio dos ossos e da musculatura interna. Era necessário então, chegar nesse corpo. Esta primeira chegada, tinha também por objetivo flexibilizar padrões cristalizados de movimento através da aberturas de espaços internos, da oxigenação dos tecidos a partir da respiração, do engajamento de musculaturas tônicas e do trabalho da senso-percepção. A partir dos Fundamentos e Princípios de Bartenieff uma *atenção introspectivo-receptiva* já estava sendo convocada nos alunos, ou seja, o desenvolvimento de uma atenção voltada aos micro-movimentos, aos fluxos da respiração e aos espaços

---

<sup>50</sup> Vide FERNANDES, 2010, p. 36.

internos e volumes do corpo. Desse modo, a exploração corpórea calcada no sistema ósseo e muscular juntamente ao fluxo livre e à respiração abdominal presentes nos BF propiciava uma *atenção introspectivo-receptiva* voltada para uma dimensão mais concreta e palpável do corpo. Tal introdução corpórea preparava o terreno para as experimentações posteriores no nível micro-celular, como também, na dimensão interna e invisível de órgãos e líquidos corpóreos.

Inspirada pelos Princípios de Bartenieff, pela exploração sensível do BMC e pelos Objetos Relacionais de Lygia Clark, desde o início do laboratório a aproximação ao corpo se deu também por meio da experimentação sensorial. Desse modo, juntamente à realização dos Fundamentos de Bartenieff, os alunos eram convidados a explorar suas corporeidades através da visualização das estruturas que compõem o corpo por meio de imagens de atlas anatômico, como também, por meio do auto-reconhecimento destas estruturas através do toque e do contato com objetos que estimulavam a senso-percepção. Objetos sensoriais como tapetes de pano, sacos de areia, balões de soprar, colheres de pau, sacos d'água foram utilizados em diversas aulas no intuito de despertar as qualidades sensíveis e expressivas do corpo.

O trabalho no nível do pré-movimento por meio dos exercícios de Bartenieff realizados em tempo lento e fluxo livre auxiliavam no engajamento das musculaturas tônico-posturais. O imaginário ativo de linhas internas auxiliava na reorganização do movimento por musculaturas internas, conexões ósseas e caminhos não habituais. Já a utilização de objetos sensoriais promovia todo um trabalho no nível dos pré-sentidos e pré-percepções. Estes funcionavam como instrumentos sensíveis ao despertar das sensações no nível da própria matéria corpórea. O trabalho da *modulação das sensações* já estava sendo estimulado desde o início do laboratório por meio da utilização destes objetos, como também por meio das dinâmicas de toque. Assim, através da estimulação sensorial os alunos eram convocados a deixar de lado suas representações habituais do corpo e entrar em contato com as qualidades de peso da pélvis e seus órgãos internos, as qualidades de leveza aérea do centro de levitação, as qualidades firmes dos ossos ou as qualidades fluidas presentes no corpo todo através do sangue, líquido celular, líquido intercelular, entre outros.

Juntamente aos Fundamentos de Bartenieff e à abordagem sensorial do corpo, as aulas propunham dinâmicas em grupo e improvisação livre a partir do tema da aula e dos

conteúdos trabalhados. Assim, desde o primeiro momento deste laboratório, os alunos eram incentivados a pesquisar seus próprios corpos e descobrir por meio da experimentação suas possibilidades corpóreas. Desse modo, o foco das aulas não se baseou em seqüências de movimentos formais previamente estabelecidas através das quais o aluno deveria seguir e repetir. Pelo contrário, o foco se manteve num espaço de escuta do corpo e suas possibilidades expressivas por meio do encontro com a matéria-corpo: ossos, articulações, musculaturas internas, fluidos, órgãos e células. Portanto, mesmo durante as proposições de realização de séries de exercícios, os alunos eram estimulados a reconhecer as estruturas corpóreas envolvidas na movimentação e compreender “como” e “de que modo” o movimento se dava. Tratava-se, então, de uma proposição de exploração do corpo através da qual cada aluno deveria desenvolver-se enquanto pesquisador das variadas possibilidades de movimentação e expressão corpórea. Tal exploração baseava-se nos temas ou conteúdos de cada aula como, por exemplo: as extremidades da coluna – conexão cabeça/cóccix; centro de peso – peso e suspensão; ou conexão centro de levitação/centro de peso<sup>51</sup>.

Feito esse primeiro reconhecimento durante os meses de agosto e setembro, ao longo do mês de outubro procurei desenvolver com os alunos a experimentação dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento presentes tanto na prática somática dos BF como do BMC. Assim, experimentamos os padrões por meio de exercícios e proposições corpóreas de ambas as abordagens. Os BF, através dos princípios de movimento enriqueciam as experimentações sensíveis do BMC e vice versa. A tarefa de revivescência dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento se dava por meio de exercícios associados às organizações corporais de determinados animais e organismos presentes na natureza (associação filogenética).

Nestas aulas o estímulo inicial a tal experimentação era propiciado pela visualização de imagens do corpo e imagens de organismos e animais associados aos padrões. Após este primeiro momento, imbuídos destas imagens, os alunos deveriam experimentar no próprio corpo a movimentação referente à organização corporal do padrão. Dinâmicas de toque em meio a duplas e trios também foram utilizadas para facilitar o acesso corporal ao padrão. O

---

<sup>51</sup> Os planos de aula com seus respectivos temas ou conteúdos e procedimentos podem ser verificados no anexo desta tese.

tema de cada aula concernia um padrão ou dois padrões associados: respiração celular; respiração celular/irradiação central; padrão espinhal; padrão pré-espinhal; padrão espinhal/homólogo; padrão homolateral; padrão contralateral. Mais uma vez, sempre após as dinâmicas de toque e a exploração dos exercícios, era dado aos alunos um tempo de improvisação livre a partir do padrão trabalhado. Nestas aulas, um *imaginário encarnado* já podia ser reconhecido por meio de desenhos expressivos (imagens-sensação) feitos pelos alunos no final das aulas.

No mês de novembro as proposições diziam respeito ao tema O Espaço Interior do Corpo. Aqui, em aproximação a anatomia experimental do BMC foram propostas explorações sensíveis de alguns sistemas corpóreos: o sistema líquido, o sistema dos órgãos e o sistema ósseo. O acesso experimental aos sistemas era estimulado inicialmente por meio da visualização de imagens do atlas anatômico e, posteriormente, pela utilização de objetos sensoriais e/ou dinâmicas de toque. Na exploração do sistema líquido foram utilizados os sacos d'água. Por meio de dinâmicas de duplas, os sacos d'água eram colocados sobre a pele do parceiro no intuito de estimular o encontro contagiante com as qualidades fluidas do corpo presentes no líquido celular, líquido intersticial (ou líquido intercelular), líquido cefalorraquidiano, sangue, linfa e líquido sinovial.

Além dos sacos d'água foram utilizados trechos do livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* (1982) de Clarice Lispector como estímulo à experimentação dos líquidos e à improvisação tais como: “Agora que o corpo toda está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido”; “O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na cega, toda escorrendo, espantada, fertilizada”; “O cheiro é de uma maresia tonteante que a desperta de seu mais adormecido sono secular”; “De algum modo obscuro seus cabelos escorridos são de naufrago”; “Com a concha das mãos e com a altivez dos que nunca darão explicação nem a eles mesmos: com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo”; “E era isso que estava lhe faltando: o mar por dentro, como o líquido espesso de um homem”; “O caminho lento aumenta sua coragem secreta, e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda” (LISPECTOR, 1982, p.83-86). O sistema líquido em especial reverberou em relatos do diário de corpo sem órgãos estimulantes, além de trabalhos de conclusão do curso bastante ricos.



Na exploração do sistema dos órgãos, a aula teve como foco a experimentação sensível do cérebro e do coração. Para tanto dinâmicas de toque em duplas e manipulação de um objeto sensorial (com qualidades táteis próximas à qualidade de um órgão) foram propostas. Na exploração do sistema ósseo, mais uma vez o acesso à qualidade firme do osso compacto foi proporcionado por meio da proposição de uma percussão óssea em duplas com uma colher de pau. A semelhança qualitativa entre estes objetos e as respectivas estruturas materiais do corpo propiciava a emergência de uma zona de contato e contágio com as qualidades afetivas, sensíveis, energéticas e vibrantes da própria matéria-fluidos, matéria-órgão e matéria-osso.

Em todas estas aulas, um encontro com a dimensão intensiva da matéria, presente no interior do corpo, era convocado. O trabalho da *modulação das sensações* a partir do encontro sensível entre objeto sensorial e matéria-corpo era estimulado. Depois, no momento da improvisação, a *intencionalidade da matéria* já se tornava visível em meio a explorações de movimento iniciadas pelas presenças vivas de líquidos, órgãos (coração e cérebro) e ossos (em sua qualidade compacta). No final das aulas era possível reconhecer um *imaginário encarnado* em ação através da realização de desenhos expressivos por parte de alguns alunos, verdadeiras imagens-sensação como será visto nos relatos dos alunos a seguir.

No mês de dezembro, final do semestre, os alunos apresentaram os seus trabalhos de conclusão. A proposta era que eles procurassem revisitar os seus diários, observar os seus próprios processos corpóreo-subjetivos e, a partir de algum tema trabalhado em sala de aula escolhido livremente, elaborar uma célula de movimento que poderia ser enriquecida com textos, música, figurino, luz ou objeto cênico. A idéia era que o tema escolhido tivesse relação com algum processo importante vivido em sala de aula, alguma descoberta fundamental, ou ainda, alguma experiência desterritorializante que tivesse desencadeado alguma reflexão ou modificação corpórea.

No intuito de auxiliá-los em suas criações, analisei os relatos e desenhos presentes nos diários de cada aluno e procurei dar um retorno para cada um acerca de seus processos. Nestes retornos eu procurava lançar algumas pistas sobre seus processos pessoais e descobertas corpóreas que poderiam desencadear num trabalho criativo. Alguns trabalhos expressavam realmente o processo de mergulho que o aluno havia feito com seu corpo ao

longo da disciplina. Cada qual com sua característica, interesse pessoal e descobertas próprias se expôs criativamente. Muitos alunos se inspiraram no sistema líquido para a confecção de seus trabalhos, para outros os órgãos estão mais presentes, outros escolheram a atenção ao micro-movimento, outros relações com a pélvis ou um padrão de desenvolvimento do movimento como o padrão homólogo e homolateral. É possível perceber os rastros de seus trabalhos criativos em seus relatos e desenhos.

## OS DIÁRIOS DO CsO

Como exposto anteriormente, os diários do CsO foram confeccionados timidamente e gradativamente ao longo do laboratório. No final do semestre uma aluna me relata ter a sensação de que somente a partir das aulas finais da disciplina ela iniciara realmente a escrita do CsO, pois somente neste momento ela havia compreendido a proposta dos diários e sido despertada para a escrita. Um verdadeiro despertar do corpo, seu corpo a havia despertado para a escrita. Talvez tal confecção necessitasse de mais tempo de mergulho nos umbrais da carne<sup>52</sup>, como diria Artaud. Era preciso que esta convocação da escrita se fizesse pela própria matéria-corpo despertada em sua intelectualidade sensível. Os alunos da graduação da escola de teatro, participantes desta disciplina, eram iniciantes na tarefa de refazimento de si artaudiano. No entanto, suas participações neste laboratório constituíam desde o início uma aceitação ao convite. Um convite às explorações e aos processos de desterritorialização e re-territorialização corpóreos presentes nas propostas de Artaud, como também, na prática das abordagens somáticas aqui trabalhadas.

Considero este primeiro laboratório realizado com os alunos como uma iniciação à aventura da exploração somática do CsO. Tal característica de iniciação se deve não somente ao fato de que os alunos eram iniciantes nesta tarefa, mas também porque eu mesma, naquele momento, era ainda iniciante na experimentação somática do BMC. Tendo feito alguns workshops aqui no Brasil, eu me apropriava deste conhecimento introdutório para a realização deste laboratório. Então, eu o aproximava da abordagem somática dos BF

---

<sup>52</sup> A expressão *umbrais da carne* é utilizada por mim em referência à Artaud que ao longo do texto *A Posição da Carne* evidencia a apreensão e o aprofundamento no espetáculo da carne por meio de um mergulho. Vide ARTAUD, 2004, p. 146.

que eu já conhecia consideravelmente. A posterior possibilidade de um mergulho mais aprofundado na prática do BMC, através do estágio doutoral na França, me proporcionou uma maior compreensão de suas proposições somáticas. No entanto, após esse mergulho, ao voltar o meu olhar sobre este laboratório reconheço já neste momento inicial o germe intuitivo daquilo que eu gostaria de reconhecer com esta pesquisa: a possibilidade de construção de um plano de experimentação somático do CsO a partir das abordagens BF e BMC.

Tais alunos, cada qual à seu modo e possibilidade, se disponibilizaram e apostaram junto comigo nesta abertura de caminhos intensivos. Alguns descobriram novas possibilidades de se mover, outros foram despertados em sua natureza líquida, outros na possibilidade de desenvolvimento de uma atenção voltada para o micro e a utilização disso como uma ferramenta ao trabalho do ator, outros descobriram que podiam dançar, outros redescobriram a possibilidade de sentir e escrever. Enfim, alguns processos foram desencadeados e com certeza encontraram o seu rumo de continuidade. No quadro desta pesquisa, vale reconhecer seus esforços, diálogos férteis, reflexões, exposições, criações, além de pistas para o reconhecimento das hipóteses desta pesquisa. Apresentarei a seguir os relatos e desenhos presentes nos diários que me foram apresentados, como também, a possível relação destes com os trabalhos criativos apresentados na conclusão deste laboratório. No entanto, a relação entre os diários e os trabalhos criativos finais só foi evidenciada no processo de alguns alunos.

Tal qual no diário de bordo exposto na Célula de Análise I, as descrições e discussões que se seguem são relacionadas às aulas regulares do Laboratório Experimental do CsO, com duração de 2hs cada, e cerca de 54hs/aula no total. Faz-se importante esclarecer que, ao longo da análise aqui desenvolvida, não foram utilizados todo o material recolhido durante o Laboratório. Expus nesta segunda Célula de Análise um recorte significativo dos relatos presentes nos diários associados à minha observação em sala de aula. Portanto, de acordo com a hipótese desta tese, através deste recorte procurei reconhecer e evidenciar os momentos de experimentação intensiva do CsO a partir da prática somática dos BF e BMC. As análises a seguir foram organizadas em dados da atividade, descrição das atividades, descrição das experiências e análise das mesmas segundo as evidências de experimentação somática do CsO.

Antes de mergulhar em seus diários apresento os alunos participantes deste Laboratório Experimental do CsO, são eles: Ava Soami, Essma Debouci, Everton Machado, Filemon Cafezeiro, Iara Maria Barbosa, Viviane Abreu e Roberta dos Santos Nascimento. Todos eram alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, dentre eles, três eram também atores profissionais. Uma aluna de nacionalidade francesa era estudante de teatro e realizava um intercâmbio com a UFBA. Seguindo um princípio da educação somática, os alunos foram apresentados um por um no intuito de evidenciar as percepções e experimentações singulares relativas à história, anseios e necessidades de cada um. As citações e expressões que aparecem entre aspas neste sub-ítem foram retiradas de seus diários, ou de conversas filmadas em sala de aula. As autorizações para a utilização deste material me foram dadas pelos alunos e poderão ser disponibilizadas caso haja necessidade.

### **Ava Soani**

Ava foi uma aluna assídua durante o laboratório e um dos poucos participantes a confeccionar o seu diário de CsO através de um caderninho que ela sempre levava consigo. A partir de seus relatos é possível perceber que as experiências e descobertas vividas em sala de aula eram também experimentadas no seu dia a dia.

As aulas de CsO me trouxeram mudanças no cotidiano e passaram por algumas etapas de reencontro, encantamento e explosão. Engraçado isto, pois assim as aulas também se configuravam diariamente. Nos primeiros encontros com a educação somática descobri possibilidades inovadoras para a movimentação corporal que não havia experimentado antes. Achei este encontro importantíssimo e nele coloquei todas as minhas “atenções”.

Em relação ao percurso das aulas, Ava o caracteriza como “um caminho verdadeiro e interno de trabalho”, “árdua labuta” e “complexos os resultados”. De fato, o investimento num trabalho corpóreo voltado para os detalhes de micro-movimentos, musculaturas internas, ritmos e fluxos, muitas das vezes requer do aluno uma concentração ao corpo pouco exercitada. Os exercícios realizados num tempo lento e o desenvolvimento de uma atenção minuciosa para as estruturas corpóreas envolvidas na execução da movimentação

podem parecer num primeiro momento uma “árdua labuta” que, no entanto, podem levar a resultados complexos.

Nos relatos de Ava pode-se reconhecer diversas experiências de desestabilização da matéria-corpo. A seguir apresentarei alguns destes relatos. Assim, numa aula realizada no dia 04 de setembro ela relata:

Sempre sinto sono, prazer, êxtase – nesta ordem!  
Sinto quadrados e desenhos paralelos neles. E deixo que seja dobrada ao meio, cortada, como fazer uma dobradura.  
Preocupo-me com a minha cabeça, pois por vezes sinto-a dissociada do movimento e o olho fechado dificulta e atenua essa sensação.

Esta aula tinha por tema o centro de peso. De fato, trabalhávamos sobre o reconhecimento das estruturas ósseas da pélvis através de seus marcos ósseos e suas conexões e distâncias com outros marcos ósseos, tais como sacro-cabeça ou ísquios-calcanhares. Para tanto, eu pedia aos alunos para visualizarem mentalmente estas linhas ligando-as imaginariamente. O relato de Ava num primeiro momento parece surreal, ao aproximar-me do exercício das linhas imaginárias começo a compreender a experiência geométrica de Ava. Ao relacionar os marcos ósseos do corpo por meio do traçar de linhas imaginárias Ava vivencia quadrados vivos, desenhos paralelos e dobraduras. Um verdadeiro devir-origami faz com que ela sintasse dobrada ao meio e até mesmo cortada. Uma verdadeira experiência de estranhamento em meio a um corpo vivido enquanto *corporeidade*.

É importante lembrar que, além do exercício das linhas imaginárias, a aula deste dia compôs-se de exercícios como Elevação da Coxa; Transferência Lateral da Pélvis; Queda de Joelhos e Transferência Frontal da Pélvis<sup>53</sup>. Estes exercícios, com exceção do primeiro, propõem a mobilização da pélvis para diferentes direções (frente alta; trás-baixa; lado-lado) possibilitando o reconhecimento de sua conexão com pés, joelhos, pernas, coluna e cabeça. No entanto, apesar da conexão com outras partes do corpo a pélvis é exercitada em sua autonomia enquanto um centro motor e conectivo. Ambos os exercícios são realizados com o corpo deitado no chão (costas para o chão), em alguns casos pode haver variação desta postura.

---

<sup>53</sup> Vide FERNANDES, 2006b, p. 70.

O exercício Queda de Joelhos, experimentado neste dia, propõe a mobilização das pernas, joelhos e pés em queda para as laterais. No entanto a volta das pernas, joelhos e pés ao centro se dá pelo engajamento da pélvis. Já no exercício Elevação da Coxa, a pélvis é estabilizada e a mobilização de pernas ocorre pela articulação coxofemoral. A Transferência Frontal da Pélvis ocorre pela estabilização dos pés e pernas e a conseqüente mobilização da pélvis para o alto (teto) e para baixo (chão) na volta. Durante a execução deste exercício a dobradura da articulação coxofemoral é aprofundada na volta da pélvis ao chão. Já na realização do exercício Transferência Lateral da Pélvis os pés estabilizam o contato no chão enquanto a pélvis desliza para as laterais. Aqui a articulação coxofemoral também é mobilizada em menor amplitude, já que a cabeça do fêmur gira e desliza dentro da cavidade articular. Em realidade, os quatro exercícios citados articulam pélvis e pernas através das dobraduras da articulação coxofemoral. Portanto, a sensação de ser dobrada ao meio, ou a sensação de dobradura pode estar relacionada à experimentação da pélvis (localizada exatamente no meio do corpo) e da articulação coxofemoral (dobradura entre pélvis e pernas).

No final de seu relato a percepção da cabeça dissociada do movimento mostra o processo de refazimento de si corpóreo. Assim, ao se colocar em exercício de experimentação não habitual, muitas das vezes o corpo se percebe em estranhamento. As desterritorializações e re-territorializações corpóreas ocorrem em meio a reconhecimentos de partes do corpo dissociadas ou desconectadas que necessitam de ajustes graduais por meio da integração. Através destas percepções e reconhecimentos o corpo pode então se reconfigurar por meio da própria prática.

No relato da aula do dia 23 de outubro, que tinha por tema o Padrão Espinhal-Homólogo, Ava demonstra por meio de uma *atenção introspectivo-receptiva* o reconhecimento das dificuldades e barreiras, assim como também, dos êxitos em meio às explorações do corpo.

Transição da fase espinhal para a homóloga.

A ligação do cóccix e da cabeça me oferece novas barreiras de noções de peso e movimentos. Preciso fazer mais o exercício do sapo.

Me senti muito interiorizada por ficar olhando para o umbigo (exercício em que o movimento partia do cóccix e da cabeça alternadamente) e senti na pele que era menor (tamanho) e que não havia mais formas de me mover pois me fixei na idéia da criança que está aprendendo o movimento. Teve um salto de sapo que o tempo foi perfeito. O tempo dois deu quase tempo de tirar foto!

Neste relato as barreiras se colocam como desafios instigantes à continuidade das explorações do corpo. Nesta aula o padrão homólogo foi experimentado através do exercício de saltar como os sapos. Este salto se inicia na posição agachada e realiza-se pela ação de empurrar o contato dos pés contra o chão, ao mesmo tempo em que a unidade superior do corpo avança à frente em ação de agarrar longe com braços e mãos até apoiar as mãos no chão à frente do corpo. A unidade inferior do corpo eleva-se do chão durante o salto e o apoio dos pés no chão chega em seguida do apoio das mãos no chão.

Antes de chegarmos a explorar os saltos eu propus uma preparação da organização do corpo necessária à execução deste salto. Esta preparação começou pela exploração do padrão espinhal. Assim, os alunos ficavam em posição de prece e com o apoio da parte superior da testa no chão eles deveriam explorar pequenos movimentos a partir do maxilar e perceber o reverberar deste movimento ao longo da coluna chegando ao cóccix. Após uma pausa na posição de prece, eles deveriam também explorar a iniciação do movimento pelo cóccix curvando a coluna até chegar com o topo da cabeça apoiado no chão. Durante esse exercício a conexão cabeça-cóccix era experimentada. Nesta exploração Ava sente barreiras relacionadas à sensação de peso e às possibilidades de movimento. Percebe o estranhamento de sentir-se interiorizada olhando para o umbigo.

Estes padrões fazem parte do desenvolvimento neuro-motor do bebê. De fato, no início das aulas conversamos sobre os padrões e eu expliquei a relação destes padrões com a fase inicial da vida infantil, assim como também, a associação filogenética com o sapo (padrão homólogo) e com a serpente (padrão espinhal). Ao sentir-se muito interiorizada olhando para o umbigo, Ava remete-se a experiência infantil do bebê, sente-se pequena como uma criança e limitada na sua possibilidade de movimentação pelo padrão espinhal. No entanto, apesar dessas sensações ela reconhece a experimentação de êxito na execução de alguns saltos do sapo. As explorações do padrão espinhal apesar de árduas possibilitaram resultados complexos e satisfatórios. Um novo percurso do corpo em movimento estava se fazendo em meio a estranhamentos, barreiras e reconfigurações

corpóreas. O desenho de esquemas ao lado deste relato em seu caderno evidencia um percurso de compreensão a nível tanto imagético e corpóreo como de pensamento. Nestes esquemas é possível visualizar os esforços de um *imaginário encarnado*. O desenho do corpo a partir da conexão cabeça-cóccix faz eclodir outras imagens: leitura de livro ou pessoa cansada (vide fig. 18).

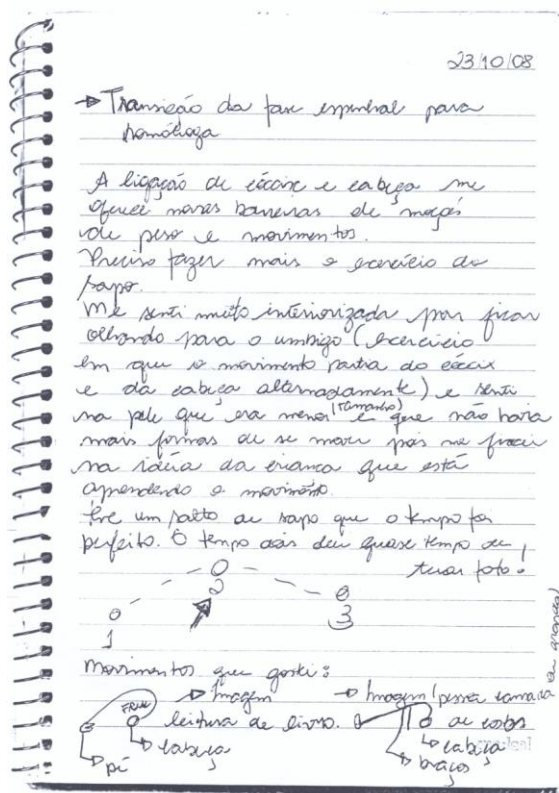


Fig. 18 Saltos de sapo. Ava Soani. No original 15 x 22 cm. Lápis sobre papel.

Na aula do dia 14 de outubro explorei juntamente aos alunos o Padrão Espinhal. Ava relata uma experiência de modificação da percepção relativa ao tamanho de sua coluna vertebral.

A idéia que tenho de medida dentro e fora é completamente diferente. Por exemplo, quando colocaram as mãos na minha coluna, a idéia da medida que eu tenho para mim é diferente do que se eu pensasse do lado de fora. Hoje estava meio gripada e não consegui me concentrar. Mas sempre que começa a improvisação eu me animo e hoje pensei na posição corporal que me lembrou Artaud.



Nesta aula propus aos alunos uma dinâmica de toque em dupla. Sentados um deveria tocar a região da base do crânio e a região do sacro enquanto o outro deveria respirar ao longo da coluna percebendo seus micro-movimentos. Depois desta sensibilização, deitados em contato com o chão, os alunos deveriam perceber o espaço entre as extremidades da coluna. Somente após este reconhecimento, eles deveriam experimentar mobilizar ora pelo maxilar e cabeça, ora pela ponta do cóccix. Ao mobilizar pela ponta do cóccix eles deveriam observar a reverberação do movimento ao longo da coluna. Antes de ir para o improviso de movimento, propus uma dinâmica de toque em duplas com objetivo de despertar as qualidades fluidas da coluna. O toque deveria ter uma qualidade suave sobre cada vértebra. Num último momento da aula, eles improvisaram livremente movimentos pela coluna.

O trabalho da *modulação das sensações* propiciado pelo toque na região das extremidades da coluna fez com que Ava tivesse uma nova sensação do espaço ocupado pela coluna no volume interno de seu corpo. A medida de sua coluna representada por um pensamento exterior à experiência era completamente diferente da medida vivenciada internamente a partir da experimentação do toque e do movimento. A sensação do toque nas extremidades juntamente a uma *atenção introspectivo-receptiva* levou Ava a experimentar diferentemente o espaço interno ocupado por sua coluna, e conseqüentemente, o tamanho da mesma.

A experimentação de uma coluna vertebral flexível é revelada também por meio da imagem-sensação de uma coluna sinuosa que divide ao meio o seu relato escrito. Curiosamente, do mesmo modo, o eixo da coluna vertebral flexível divide o corpo em lateral direita e esquerda. A partir de tais sensações e experimentações o imaginário de Ava é ativado na improvisação de movimento. Um *imaginário encarnado* fez eclodir a imagem da postura de Artaud. Esta é revelada por um desenho feito em seu relato no seu caderno. Trata-se de uma postura onde o tronco promove uma curva a frente. Ao lado do desenho ela escreve: “isso não é uma corcunda” (vide fig. 19).

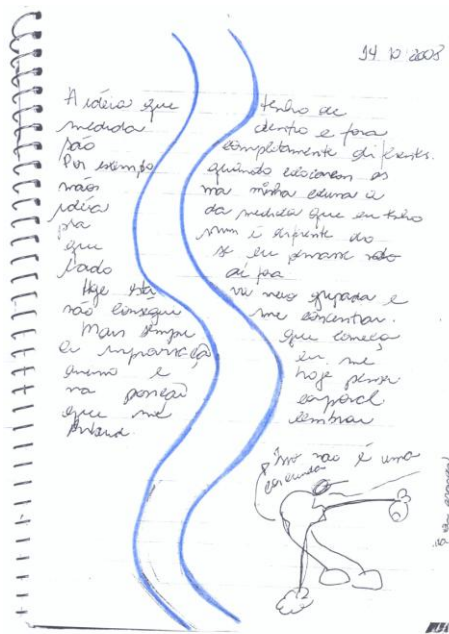


Fig. 19 *Coluna sinuosa*. Ava Soani. No original 15 x 22. Lápis sobre papel.

No dia 06 de novembro o tema da aula era o Padrão Contralateral. Neste relato simples acompanhado de desenhos em seu caderno (vide fig. 20) pude reconhecer o encontro de Ava com uma intelectualidade da carne.

Senti com os exercícios de transdualidade (isso eu inventei, chama-se contralateralidade) uma inteligência desconhecida. Tive imagens da dança de Shiva ou alguma dança indiana em um exercício.

Neste dia trabalhamos o Padrão Contralateral por meio de dinâmicas de toque e exercícios como a aproximação e o afastamento de braço e perna oposta. Propus também o engatinhar e a transição deste para o ato de caminhar. Procurava estimular nos alunos a compreensão de que as conexões cruzadas estavam presentes desde o engatinhar até o caminhar. Após, os alunos puderam explorar livremente o padrão contralateral através do improviso. Ao explorar as conexões cruzadas no próprio corpo, expressões de um *imaginário encarnado* se apresentam através da eclosão das imagens da dança de Shiva. As imagens-sensação provenientes da experiência de contralateralidade são evidenciadas nos desenhos feitos após a prática (vide fig.20).

Os Padrões Neurológicos Básicos implicam numa modificação simultânea do sistema muscular e do sistema nervoso levando ao desenvolvimento da complexidade tanto motora quanto cognitiva. O Padrão Contralateral consiste no padrão mais complexo. Nele associam-se dois padrões anteriores, o Padrão Homólogo e o Padrão Homolateral. O Padrão Homólogo diferencia parte superior e inferior do corpo. O Padrão Homolateral diferencia lado direito e esquerdo. Já o Padrão Contralateral diferencia os lados cruzados: superior direito e inferior esquerdo, superior esquerdo e inferior direito. Esse estágio de maior complexidade sustenta todos os outros. Segundo Fernandes (2006b), ele desenvolve o cérebro frontal e a autoconsciência, promovendo o comprometimento na ação. Assim, não é de se espantar que Ava afirme ter experimentado uma inteligência desconhecida. Ao experimentar o Padrão Contralateral, uma *Carne-Pensamento* se fez presente.

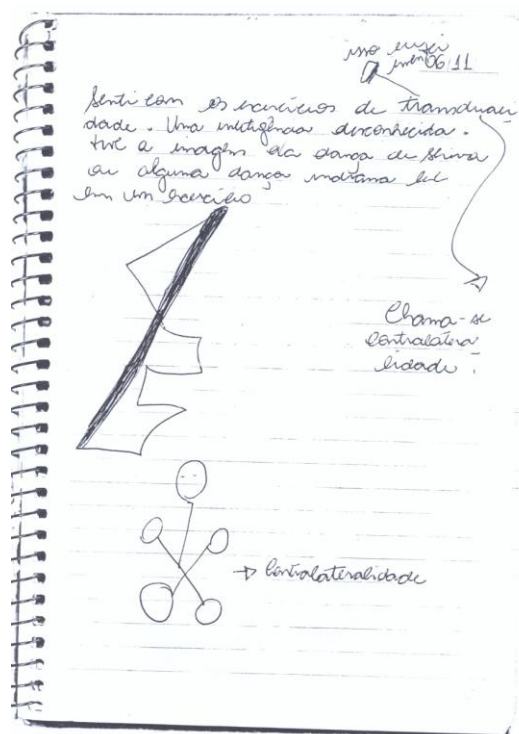


Fig. 20 *Contralateralidade*. Ava Soani. No original 15 x 22 cm. Lápis sobre papel.

Na aula do dia 11 de novembro o tema foi o Sistema Líquido.

Prática com a água, a célula, a qualidade fluida.

Fizemos exercício com sacos d'água. Basicamente sensibilização.

A qualidade, o peso da água é muito humano e me trazia sensações até de paixão entre a densidade que encontrei dentro de uma supérflua leveza. Não uma densidade de peso e sim de “cheio”. A experiência foi louca... muito louca mesmo. Tive vontade de ir muito mais além.

Nesta aula propus aos alunos a sensibilização do corpo por meio do contato com um objeto sensorial, os sacos d'água. Em duplas, uma pessoa ficava deitada enquanto a outra procurava sensibilizar todo o corpo apoiando dois ou mais sacos d'água na pele do parceiro. Após essa sensibilização a pessoa poderia se mover livremente pelo espaço através das qualidades líquidas despertadas no corpo.

Aqui Ava experimenta a qualidade do peso da água como algo muito humano. Na verdade, por meio do trabalho da *modulação das sensações*, o encontro com a semelhança qualitativa entre sacos d'água e fluidos corpóreos faz Ava reconhecer a dimensão líquida de sua própria matéria-corpórea. Desse modo, o reconhecimento do líquido dentro do corpo a partir da própria experiência fez com que Ava classificasse a água como humana. Através dos sacos d'água Ava experimenta um devir humano da água, ou ainda, um devir água de si mesma – um *corpo-alteridade*. Neste encontro por semelhança sensível e qualitativa ela experimenta então a densidade da matéria-líquida. A aparência de leveza dos sacos d'água é desmistificada pelas sensações de densidade produzidas no corpo. Uma densidade de “cheio” se apresenta em oposição a uma densidade de peso. O cheio aqui pode remeter a própria experiência do volume corpóreo preenchido por fluidos como o sangue e a linfa, os órgãos irrigados, as células repletas de líquido celular boiando no líquido intersticial.

Segundo Fernandes (2006b), em Bartenieff, a categoria Forma diz respeito a Modos de Mudança de Forma (*Modes of Shape Change*), ou seja, ao invés de formas fixas o que há são transições a partir de diferentes relações. A Forma Fluida em especial é experimentada a partir de um foco interno, onde o corpo relaciona-se consigo mesmo movendo-se a partir dos órgãos e líquidos corporais. Aqui, as transições ocorrem por meio do volume criado pela inter-relação dos elementos que compõem o conteúdo interno do corpo: órgãos e líquidos. Assim, a partir da estimulação dos líquidos corpóreos Ava

experimenta a Forma Fluida em meio aos volumes internos do corpo. O *corpo-fluido-celular* é vivido enquanto corpo líquido e denso.

No dia 25 de novembro o tema foi o Sistema dos Órgãos.

Órgãos internos: cabeça (cérebro) – tronco (coração)

Minha cabeça rodando solta na outra mão. Pesou, se elevou e se dissolveu.

Meu coração conduz caminhos certos apesar de surpreendentes em direção e fluidez.

Nesta aula propus uma dinâmica de toque em duplas através da qual uma pessoa deveria soltar a cabeça, mais especificamente o cérebro, nas mãos do parceiro. Neste contato o parceiro experimentava mobilizar o cérebro desta pessoa. O outro deveria deixar o cérebro pesar nas mãos do parceiro. Depois, houve outra dinâmica de dupla onde uma pessoa deveria tocar a região do coração do parceiro com uma mão à frente do peito e outra atrás. Neste contato a pessoa deveria sentir o coração em suas mãos e depois procurar mobilizá-lo para várias direções. No final, a pessoa tocada, agora sem o apoio das mãos do parceiro, continuava a se mover pelo espaço a partir do coração.

Através destas proposições, Ava experimenta a *intencionalidade da matéria* a partir da matéria-coração que surpreende ao conduzir deslocamentos pelo espaço com direção e fluidez. A *modulação das sensações* é evidenciada por um cérebro em dissolução. Em seu relato no caderno há um desenho do coração do qual eclodem muitas setas direcionadas ao espaço (vide fig. 21).

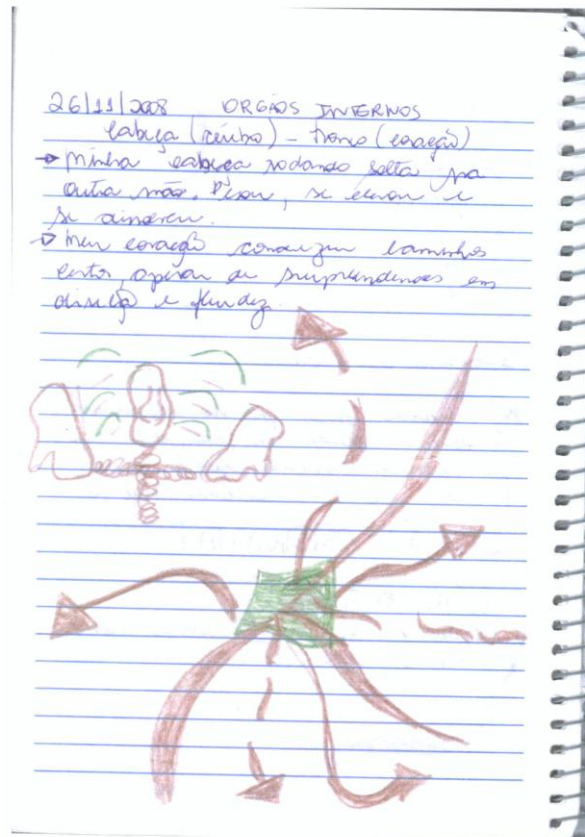


Fig. 21 Coração e direções. Ava Soani. No original 15 x 22. Lápis de cor sobre papel.

## Essma Debouci

Essma era uma aluna francesa que fazia intercâmbio com a Escola de Teatro da UFBA. Ela começou a participar das aulas a partir do dia 18 de setembro. Sua participação era muito atenta e presente apesar das dificuldades de comunicação por conta do idioma. Por isso também, ela me apresentou somente um relato escrito com poucas palavras e um desenho muito expressivo. Apresentarei também um relato oral que pude anotar no momento de sua fala.

No dia 07 de outubro trabalhei com os alunos o tema Respiração Celular. Neste dia, guiei os alunos por uma viagem rumo à respiração nos níveis tanto macro quanto micro do corpo. Assim, por meio de palavras eu ia evocando nos alunos um mergulho nos

movimentos e nas sensações da respiração pulmonar e da respiração micro celular. Aos poucos os alunos eram embalados pelos diferentes ritmos e intensidades de expansão e recolhimento da respiração. No intuito de estimular o acesso ao nível micro celular, os alunos eram despertados pelas imagens das células boiando no líquido intersticial. Convidei-os também a fazer contato com o bombeamento do sangue para todo o corpo através da pulsação do coração irrigando e oxigenando os tecidos, órgãos e vísceras. Num segundo momento, os alunos poderiam improvisar livremente a partir das sensações despertadas pelas vibrações, pulsações e impulsos. Era visível por meio de suas movimentações que os alunos entraram em estados do corpo diferenciados. Após essa experiência Essma me apresentou o seguinte relato acompanhado de um desenho (vide fig. 22).

O corpo se levanta,  
Dualidade , fronteira desaparece.  
O corpo água. Líquido Movimento celular.

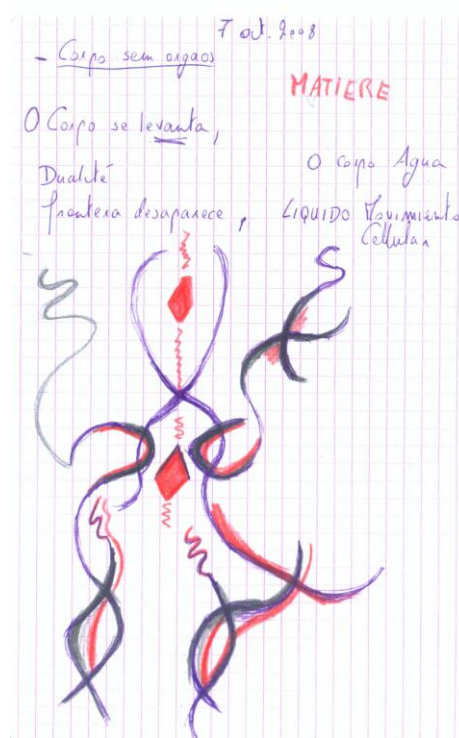


Fig. 22 Fluxos. Essma Debouci. No original 20 x 30. Lápis sobre papel.

Trata-se de uma imagem-sensação proveniente da experiência. Através desta imagem tomei a liberdade de discorrer livremente sobre as sensações em mim evocadas.

O corpo é desenhado por meio de ondas pequenas, grandes e espaços “entre”. As formas são fluidas e se espalham pelo espaço. Ainda assim é possível reconhecer um centro cruzado por linhas fluidas, formando dois volumes abertos ao espaço circundante. Esses volumes parecem evidenciar o peito e a bacia, mas suas fronteiras com o espaço ao redor são muito móveis. Estas são formadas por linhas onduladas que podem mudar seu percurso a qualquer momento. Este centro cruzado talvez seja o que ainda resta do desfazimento da fronteira do corpo em processo de desaparecimento. Parece ainda haver uma coluna vibrante que também pode se dissolver no espaço. O restante do corpo é pura linha, curvas e ondas que se espalham pelo espaço ao redor. Os braços e pernas viraram serpentes dançantes. Há pulsação e movimento nestas linhas.

No dia 11 de novembro propus a experimentação sobre o Sistema Líquido. Neste dia, Essma narra em sala de aula sensações sobre sua experiência.

Sensações uterinas, sensações de placenta principalmente quando fui sensibilizada na região da boca. Sensação de vitalidade no corpo todo, sensação de vida. Sensações indizíveis. Experiência forte. Percepção de que a água é um ser vivo. Sensação de se relacionar com a água como se fosse um ser e não um objeto. Sensação de ter água dentro e fora do corpo, sensação de possuir líquido dentro de si. Percepção do ritmo. Vontade de fazer o trabalho sem roupas.

Sensações indizíveis, sensações de vitalidade, sensações uterinas são experimentadas por Essma através do trabalho da *modulação das sensações*. As *fronteiras porosas* do corpo são despertadas na medida em que as sensações líquidas são vivenciadas dentro e fora do corpo. A água experimentada no corpo é percebida como um ser vivo.

### **Everton Machado**

Everton, além de aluno do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA, é ator da Cia. de Teatro Gente. Muitas de suas descobertas e reflexões,



ele aproximava do trabalho corporal do ator. É possível reconhecer em seus relatos um processo gradativo de descobertas.

No dia 09 de setembro o tema da aula foi o Centro de Peso. Neste dia ele produz o seu primeiro relato.

Consciência corporal é uma prática. É incrível perceber o corpo e o movimento na primeira tentativa e depois na décima.  
O difícil é o isolamento das partes, mas a prática ajuda na percepção mais minuciosa do corpo e o que você pode ampliar.

Neste dia propus aos alunos realizar diversas vezes e em posições diferentes (deitados de lado ou de costas para o chão) o exercício Elevação da Coxa. Além das diferentes posições do corpo, variei este exercício propondo realizá-lo primeiro com uma só perna, depois com as duas ao mesmo tempo. Durante a realização deste exercício era preciso estabilizar a pélvis e mobilizar as pernas elevando-as. Deitados com a parte posterior da pélvis fazendo contato com o chão era mais fácil estabilizá-la sem engajá-la no movimento junto com a elevação das pernas. Na posição de lado era preciso mais atenção às partes do corpo (pernas, pélvis, articulação coxofemoral). Eu propunha tocar a região do osso trocanter no intuito de que eles percebessem o movimento acontecendo pela cabeça do fêmur dentro da articulação.

Talvez o que Everton chama “isolamento das partes” tenha relação com esse trabalho de escuta das diferentes partes do corpo iniciando o movimento por meio de uma autonomia relacional. Assim, em alguns exercícios os alunos eram estimulados a reconhecer a iniciação do movimento ocorrendo por uma parte do corpo (cabeça do fêmur) enquanto a outra parte (pélvis) se estabilizava. No entanto, mesmo que somente uma parte se mobilize exteriormente no espaço, há ainda diversos micro-movimentos acontecendo no interior do corpo. Assim sendo, para que a pélvis se estabilize é fundamental o engajamento das musculaturas profundas abdominais (como o músculo íliopsoas) através da respiração (movimento de inspiração e expiração).

Num primeiro momento Everton reconhece esse trabalho como um “isolamento de partes”, mas, em realidade trata-se de uma dinâmica relacional entre partes - umas em macro movimento, outras em micro movimento. Tal dinâmica foi também exercitada neste

dia pelo exercício Queda de Joelhos seguido de condensamento lateral da unidade inferior do corpo. Ao condensar somente a unidade inferior do corpo na lateral, a unidade superior mantinha-se estabilizada produzindo a intensificação da torção contralateral do corpo. Everton reconhece que tal prática auxilia no desenvolvimento de uma percepção minuciosa do corpo.

Às 20hs deste mesmo dia, ele continua o seu relato fora de sala de aula.

O ator sempre busca o melhor detalhe, a “perfeição” da partitura. Este trabalho é muito interessante, pois te leva a perceber várias habilidades que estão relacionadas ao ofício do ator: atenção, concentração, consciência corporal, noção de peso, forma, fluxos... Com as experimentações percebo muitos fluxos de intensidades no meu corpo, que antes não percebia nem atentava.

Everton então reconhece o desenvolvimento de uma *atenção introspectivo-receptiva* que auxilia o ator a construir uma percepção aguçada aos fluxos, assim como também ao peso do corpo e suas formas. Tal habilidade permite ao ator aperfeiçoar o seu trabalho. Everton experimenta um corpo em fluxos de intensidade não percebido anteriormente. Um *corpo-alteridade* se esboça.

No dia 23 de setembro o tema da aula era o Centro de Levitação, Everton relata:

Ufa!!! Panek!!! Muito Bom.

Engraçado como agora é muito mais próximo o entendimento teórico da prática. Quando penso em CsO, penso logo em organismo, ou melhor “desorganismo”.

O entendimento do corpo em movimento - o que faz o movimento – onde ele inicia, onde ele conclui-se – oferece muitas possibilidades, experimentar outras possibilidades.

Neste dia os alunos reconheceram a estrutura da cintura escapular por meio da observação de figuras anatômicas e, posteriormente, por meio do toque em dinâmica de duplas. Após, propus o exercício Queda de Joelhos pedindo para eles perceberem a reverberação deste movimento na escápula oposta à queda. O intuito era que eles percebessem a diagonal que atravessa o corpo conectando unidade inferior e unidade

superior. Ao cair joelhos ao lado, a sutil elevação unilateral da pélvis (apoiada no chão) fazia parte desta diagonal. Num segundo momento, eles realizavam a Queda de Joelhos junto com o deslizamento do braço pelo chão até a diagonal alta. Somente depois da estimulação desta percepção aguçada da conexão entre braços, pélvis e pernas em cadeia diagonal, eles realizavam o exercício Círculo de Braços<sup>54</sup>. Em pé, eles podiam então pesquisar círculos de braços para várias direções, somando-se a essa exploração as qualidades de peso e leveza do movimento. Portanto, neste dia, a chegada no imprevisto de movimento dos braços não se deu aleatoriamente.

A exploração de possibilidades de movimentação dos braços foi preparada inicialmente pela tarefa de reconhecimento das estruturas ósseas que compõem a cintura escapular. A partir deste reconhecimento era possível então exercitar a compreensão de “como” o movimento do braço ocorre no espaço e “por onde” (Princípio de Movimento Iniciação e Seqüenciamento). O reconhecimento de micro-movimentos na cintura escapular e na articulação úmero-escapular era fundamental à compreensão da gênese do movimento expressivo dos braços no espaço. A partir de Bartenieff, era também fundamental a compreensão do movimento dos braços em conexão diagonal com a pélvis e a unidade inferior (Tema Contra-Tensão<sup>55</sup>). Desse modo, apesar da ênfase na movimentação dos braços estes não se moviam sozinhos. A execução dos círculos de braços no espaço foi estimulada pela conexão relacional destes com pernas e pélvis. Neste dia Everton experimenta novas possibilidades de movimento em meio a braços circulares e espirais do corpo. Everton reconhece a relação teoria-prática num entendimento que se dá no trânsito entre ambas as dimensões.

No dia 30 de setembro o tema da aula era a Conexão Centro de Levitação/Centro de Peso. Neste dia Everton produziu um desenho com as seguintes frases (vide fig. 23).

Eu quem sabe?  
Eu agora.  
Tudo está ligado!

---

<sup>54</sup> Vide FERNANDES, 2006b, p. 102.

<sup>55</sup> Vide FERNANDES, 2010a, p. 36, 37.

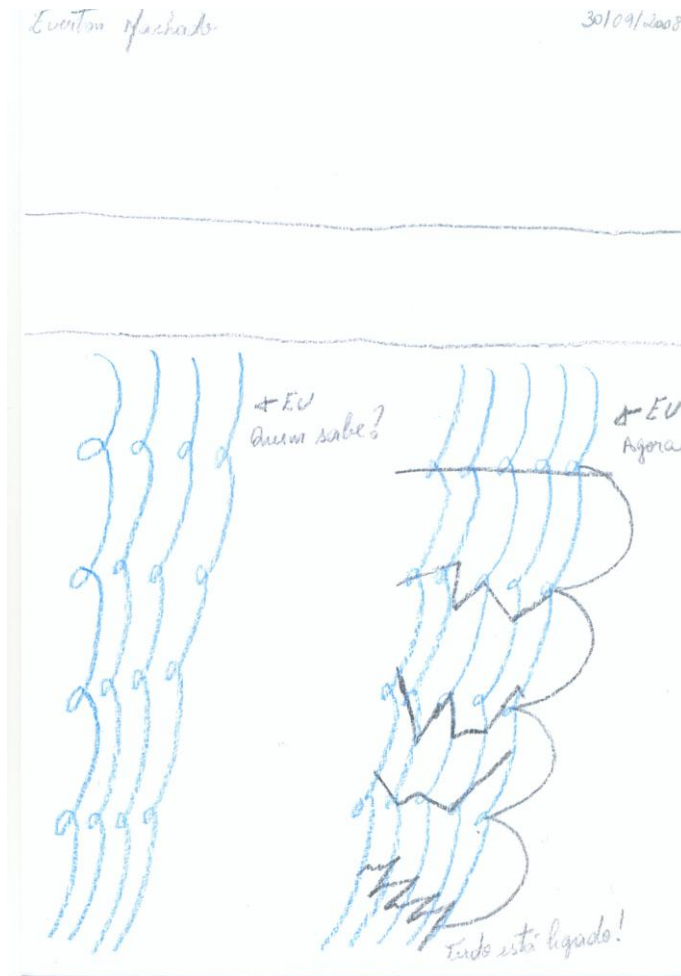


Fig. 23 *Tudo está ligado*. Everton Machado. No original 21 x 30. Lápis de cor sobre papel.

Ao trabalhar a conexão entre a unidade superior e a unidade inferior do corpo propus diversos exercícios que envolviam movimentos circulares e em espiral. No entanto, no início da aula houve uma dinâmica em duplas onde uma pessoa em pé deveria ser tocada na região do peito e conduzida por esse toque a se deslocar pelo espaço. O mesmo tocando a região de bacia. Num segundo momento, deitados no chão, trabalhamos vibração de sons junto com vibração de pernas e braços. E depois círculos de braços trazendo os pés paralelos deslizando pelo chão. Após essa introdução corpórea, gradativamente eu fui introduzindo as espirais do corpo em movimento conectando cabeça, braços, tronco, pélvis e pernas. Eu propus seqüências gradativas: círculo de braços com círculo de cabeça; círculo de braços com círculo de tronco; círculo de braços levando o corpo a sentar; círculo de

braços levando o corpo a sentar e ficar de pé. Nestes últimos, a transição do corpo entre os níveis baixo, médio e alto era realizada através de movimentos em espiral.

A partir desta experiência Everton desenha um esquema através do qual ele tenta expressar a sensação vivida no corpo de que “tudo está ligado”. A *modulação das sensações* motoras é expressa por uma imagem-sensação. Esta imagem-sensação evidencia um antes e um depois da experiência experimentada no corpo. Na lateral esquerda do papel há linhas paralelas formando, cada qual, pequenas ondas espirais, no entanto cada linha está separada uma da outra. Ele designa este esquema de “Eu quem sabe?” Já na lateral direita, o esquema denominado “Eu agora” evidencia essas mesmas linhas paralelas, no entanto elas se conectam em suas fases espirais por meio de traços com diferentes qualidades. Ao lado deste esquema ele escreve: “Tudo está ligado!” Parece que, por meio dos exercícios espiralados e circulares juntamente ao engajamento de musculaturas internas e respiração, Everton realmente experimentou em seu corpo a conectividade, fluidez e integração proposta pela abordagem de Bartenieff.

No dia 09 de outubro o tema da aula consistia em dois padrões associados: Respiração celular/Irradiação central. Neste dia a aula se iniciou com a observação de figuras de células, estrela do mar e feto. A figura da estrela do mar dizia respeito à associação filogenética entre este ser vivo e o Padrão Irradiação Central ou Irradiação Umbilical. Por meio deste padrão é possível experimentar a conexão entre o centro do corpo e as periferias. Assim, as seis periferias da estrela do mar são associadas às periferias do corpo: cabeça, cóccix, mãos e pés. O umbigo é o centro.

Neste dia propus a experimentação deste padrão por meio da dinâmica de respirar a partir do centro do corpo para as periferias. Depois, propus o condensamento do corpo recolhendo as periferias na direção do umbigo, e conseqüentemente, levando o corpo para a posição fetal. A figura do feto dizia respeito a essa organização corporal voltada para o umbigo (cordão umbilical).

No entanto, o primeiro padrão do desenvolvimento do movimento é a respiração celular. Ao fazer referência à primeira etapa embriológica, a respiração celular consiste em uma única célula que respira em movimento de expansão e recolhimento. Assim, antes de explorar o padrão Irradiação Umbilical, propus aos alunos uma dinâmica de toque para que

eles pudessem experimentar a respiração celular nos tecidos do corpo. Nesta dinâmica em duplas, introduzi a qualidade do toque celular provinda do BMC. Assim, eles deveriam escolher uma parte do corpo do parceiro para tocar. Este toque celular deveria ter uma qualidade de escuta receptiva, um toque que “não quer fazer”. O intuito era que eles pudessem entrar em contato com a comunidade de células presente no tecido da pele escolhido. Ao contatar esse nível micro-celular do tecido da pele eles poderiam sentir a vibração, a pulsação, a energia e a respiração das células. Na parte final da aula houve um momento de improviso de movimento pelas sensações suscitadas pela respiração celular, como também, pela dinâmica de expansão e recolhimento do corpo (centro-periferia).

Neste dia Everton fez um relato no qual ele expressa reflexões acerca dos condicionamentos sociais e imposições de esquemas ideológicos que impedem o encontro com a matéria-corpo energética.

O condicionamento diário das nossas mentes nos faz refém de uma cultura extremamente consumista, alienada e doente.

O ser humano se resumiu ao sedentarismo de suas invenções, atribuindo a sua inteligência ao desenvolvimento de planos e esquemas tecnológicos que centralizam sempre mais o poder. Condicionados, a grande massa é dominada por ideologias, suposições, religiões e esquemas organizados de grandes faturamentos.

O difícil é encontrar o interior e despertar para o próprio mundo que nos constitui como matéria física. Entender os nossos processos interiores naturais é o despertar para a vida como energia... somos energia.

Em seguida, no mesmo relato, Everton expõe suas sensações e experiências:

A carne respirada:

Hoje mais do que nunca, o estado de concentração nos aguçou a percepção. Primeiro sentir em nós o oxigênio invadindo e se fazendo perceber em áreas nunca antes percebidas. Segundo, sentir o outro. Incrível. A energia vibrante da vida podendo ser percebida pelo toque sutil no corpo do outro.

Sensações:

Era como ondas de energia concentrada no centro do corpo e depois esparramada, primeiro para partes isoladas e depois por todo o corpo.

Uma pluma envolta numa grande bola d'água. A sensação de estar na lua, de flutuar pelo espaço e preenchê-lo.

As imagens propostas são fundamentais para a imersão das sensações. Senti-me célula, água, fogo, terra e ar. O próprio universo.

Através da *modulação das sensações* propiciadas por um toque sutil Everton faz contato com uma carne respirada. Era possível então perceber a respiração não somente em sua dimensão macro e pulmonar concentrada no peito ou ainda na região abdominal, mas também, em sua dimensão micro-celular. Assim, a energia vibrante do oxigênio era percebida em tecidos anteriormente improváveis. Um *corpo-alteridade* em devir carne-respirada é experimentado. Por meio de uma *atenção introspectivo-receptiva* era possível perceber sensações de ondas de energia esparramadas do centro para partes do corpo. As sensações de estar na lua e flutuar vêm acompanhadas de uma imagem-sensação de pluma envolta numa bola d'água. O *estado do corpo* é modificado: um corpo em flutuação preenche todo o espaço por meio de suas *fronteiras porosas*. Everton experimenta uma sensação de imensidão, sente-se o próprio universo.

### **Filêmon Cafezeiro**

Filêmon, assim como Everton, além de ser aluno do bacharelado em interpretação teatral da Escola de Teatro da UFBA é também ator da Cia. de Teatro Gente. Filêmon não escreveu muito, seus relatos constituíam-se por frases breves.

No dia 09 de setembro que tinha por tema o Centro de Peso. Filêmon fez o seguinte relato:

Hoje senti um pouco mais de dificuldade no deslocamento da bacia, acho que isso se deu por que ainda não tenho um apoio muito grande quando isolo uma parte do corpo. Preciso desenvolver também a relação da respiração com o corpo (criar uma organicidade da respiração até que ela se torne imperceptível).

Aqui, Filêmon relata uma dificuldade na medida em que experimenta o corpo por novos percursos. A dinâmica relacional entre partes do corpo que se estabilizam para que outras se mobilizem provoca sensação de pouco apoio. O corpo até então vivido como um bloco uno é experimentado por partes autônomas, conectadas e integradas. O *corpo-alteridade* se percebe em estranhamento na medida em que desorganiza padrões habituais de movimento. No entanto, num exercício de escuta e refazimento de si, Filêmon reconhece

dificuldades e possibilidades de desenvolvimento das capacidades corpóreas. Desenvolver uma relação fluida da respiração com o próprio corpo pode ser um caminho.

No dia 23 de setembro o tema foi o Centro de Levitação. Filêmon expressa uma frase sucinta seguida de um desenho (vide fig. 24).

Hoje eu pude perceber e sentir a sensação de “acordar” os ossos identificando toda a rotação dos movimentos de deslocamento do centro de levitação e as partes que estão interligadas a ele.

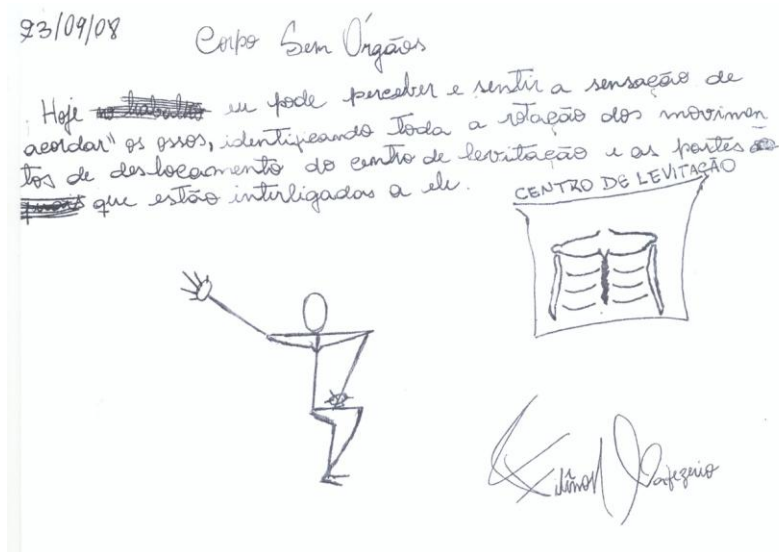


Fig. 24 *Cintura Escapular*. Filêmon Cafezeiro. No original 21 x 30. Caneta sobre papel.

Nesta aula foi proposta uma dinâmica de duplas na qual os alunos tocaram os ossos da cintura escapular uns dos outros. A idéia era reconhecer e despertar os ossos desta região. Além de sentir e acordar os ossos, Filêmon identifica a rotação dos mesmos em seus deslocamentos. No desenho da cintura escapular pode-se visualizar o reconhecimento de todos os ossos que compõem a cintura escapular. A relação do osso esterno com as costelas também é evidenciada. Num outro desenho inspirado no exercício de círculo de braços, o aluno evidencia a relação diagonal do braço com o corpo; a relação contralateral entre unidade superior e inferior através das pernas que tombam em oposição ao braço na



diagonal; e a relação entre o braço e a cintura escapular. A representação da cintura escapular em especial é bem demarcada no desenho. Nota-se também a representação dos dedos das mãos: evidência da atenção a esta periferia do corpo. O investimento numa *atenção introspectivo-receptiva* durante a realização dos exercícios, como também, na dinâmica de toque gerou novas percepções minuciosas das estruturas que compõem a matéria-cintura escapular. Uma nova *cartografia do corpo afetivo* começou a se desenvolver por meio do acordar de ossos e do reconhecimento destas estruturas em movimento (rotação, deslocamento) relacional.

Apesar de ter realizado diários com relatos breves, em seu trabalho criativo de conclusão da disciplina Filêmon demonstrou interesse na busca por experimentar uma nova qualidade em seu corpo em movimento. Apesar de auto-denominar o seu corpo como “duro” e de afirmar não ser “bom” em dança, Filêmon escolhe o sistema líquido e explora as qualidades fluidas do movimento. Para tanto ele utiliza uma garrafa d’água. Durante o ato de beber a água Filêmon concentra a sua atenção no deslizar da água dentro do corpo (cavidade da boca, canal da garganta e tubo digestivo) ao mesmo tempo em que o seu tronco vai ganhando uma mobilidade fluida.

Pensando na água e o trajeto que esse líquido faz quando percorre o nosso corpo com grande fluidez ao ser ingerido, pude explorar novas zonas de movimentos. Estes foram estimulados através dessa sensibilização, procurando deixar o meu corpo o mais fluido possível, como um verdadeiro líquido. Isso contribuiu bastante para o desenvolvimento do meu trabalho e da minha estrutura corpórea, pois foi visível a mudança ocorrida no meu corpo. Eu ia além dos movimentos os quais eu achava que já quebravam as formas habituais.

Filêmon foi o único aluno a se disponibilizar re-trabalhar em sala de aula a sua célula de movimento. Por meio de um novo encontro trabalhei juntamente a Filêmon a exploração das qualidades fluidas da água em seu tronco, primeiramente por meio de micro-movimentos a partir das sensações evocadas no volume interno do tronco (Forma Fluida). Num segundo momento os micro-movimentos fluidos foram ganhando mobilidade no espaço (Intenção Espacial) juntamente com movimentos de braços em círculos.

No final de seu relatório ele afirma uma nova reflexão acerca de seu fazer artístico:

Além de tudo que já falei anteriormente, pude também descobrir um novo caminho para a interpretação que se resume em afetar a platéia a partir de minhas próprias sensibilizações geradas através de estímulos causados por elementos exteriores que se refletem interiormente transbordando em subjetivações. Talvez esse seja o caminho para alcançar/descobrir meu corpo sem órgãos.

## **Iara Maria Barbosa**

Iara foi uma aluna muito participativa. Apesar da dificuldade inicial em confeccionar o seu diário de CsO, Iara foi persistente em tal tarefa.

Foi muito difícil fazer relato. Nas duas últimas aulas eu comecei a escrever sem criar lógicas mentais. Eu me surpreendi. Essa experiência que nós tivemos aqui. Esses momentos que nós vivemos aqui foram um exercício de quebrar a racionalidade. Foi um exercício de sensação, de sensibilização.

No dia 09 de setembro o tema da aula foi o Centro de Peso.

Tenho dificuldade em deslocar minha pélvis para cima dos calcanhares pelo lado direito. Em cada aula há um progresso, mínimo que seja, pois sinto que cada vez mais cada parte do meu corpo: ilíaco, ísquio, pélvis...trocanter... Inspirar, expirar e levantar as pernas. No início usei muita força. Com a prática ficou mais fluido.

Iara reconhece neste relato uma dificuldade de realização do deslocamento da pélvis sobre os calcanhares pela lateral direita. Apesar das dificuldades ela observa um progresso a cada aula. Este progresso é atribuído por ela pela ampliação da capacidade de sentir partes do seu corpo. Uma *cartografia do corpo afetivo* está em andamento. Iara observa que o engajamento dos fluxos e ritmos respiratórios na ação de elevar as pernas traz fluidez à execução do movimento. De fato, o exercício Elevação da Coxa<sup>56</sup> foi experimentado pelos alunos neste dia. A ação de elevar a perna flexionada para cima deve ser realizada a partir

---

<sup>56</sup> Vide FERNANDES, 2006b, p. 88.

do engajamento da respiração ativando a coxo-femoral. Inspira-se na pausa e durante a expiração eleva-se a perna. O uso da respiração torna a movimentação mais fluida na medida em que o músculo iliopsoas é acionado na expiração. Ao engajar a musculatura profunda, a perna se eleva com menos esforço, já que a musculatura dinâmica da perna deixa de ser requisitada durante a ação. Desse modo, na medida em que Iara consegue realizar o movimento de elevação das pernas por um novo percurso do corpo (respiração, músculo iliopsoas) ela descobre a fluidez do movimento. Um *corpo-fluido* começa a ser construído.

Na aula do dia 25 de setembro o tema foi o Centro de Levitação. Neste dia propus aos alunos uma sensibilização da região da cintura escapular e demais articulações do braço através do contato desta região com um balão de soprar cheio de ar. Assim, deitados com costas no chão eles deveriam apoiar a escápula no balão cheio de ar. Neste contato, eles deveriam alternar pequenas pressões e relaxamentos. O mesmo com o contato do balão na articulação de cotovelo e punho. Depois de braços, o mesmo com o contato do balão na clavícula. A partir das pequenas pressões e relaxamentos eles deveriam procurar perceber os micro-movimentos e sensações produzidas. A partir desta experiência Iara relata:

Trabalhando com o balão tive uma sensação/imagem engraçada. Eu tive uma visão de dentro do balão... Então, se eu estava com o balão pressionado na articulação do meu ombro eu pude enxergar isso de dentro do balão, com a imagem da camada de balão, roupa e tudo... E ao mesmo tempo visualizando de fora também. Portanto, eu podia enxergar meu corpo por dentro da bola e de fora.

O contato entre balão e ombro constituía um trabalho ao nível dos pré-sentidos e pré-movimentos. Assim, micro-movimentos a partir de um toque não objetivo (contato com a membrana do balão) faziam Iara perceber e visualizar esta região de seu corpo a partir de um novo ponto de vista. Num exercício de *atenção introspectivo-receptiva* Iara assistia-se por meio de uma visão simultânea interna e externa do próprio ombro. A *modulação das sensações* produzida pelo contágio com o balão fazia eclodir uma imagem-sensação na qual o seu próprio olhar se fundia com o olhar do balão. O olhar objetivo de um Eu indivíduo é substituído por essa visão-sensação de um eu-balão.

Após esta dinâmica com o balão, exercitamos as rotações internas e externas da articulação umeral, como também, círculos de braços. Depois deitados em X, eu propus uma seqüência. Os alunos deveriam iniciar o círculo de braços e quando o mesmo passasse pela diagonal alta oposta produzindo uma torção no corpo (oposição braço e perna), eles deveriam deixar o braço puxar o restante do corpo na direção desta diagonal. No final o corpo virava de bruços no X. No entanto, a transição da posição deitada de costas para a posição de bruços ocorria por meio de uma torção no tronco a partir da oposição entre braço apontando para a diagonal alta e perna apontando para a diagonal baixa. Tal transição é uma variação de Bartenieff chamada Alongamento Contralateral em X<sup>57</sup>. A partir desta experimentação Iara relata:

Ando sentindo que meu corpo tem aceitado mais a tal OPOSIÇÃO... Sensação que antes era um tanto desconfortável, hoje já consigo sentir até a confortabilidade...

Em sala de aula Iara afirma que no início havia um desconforto em fazer movimentos de oposição. Depois ela pôde perceber que no corpo existem oposições e que essas oposições muitas das vezes ajudam o movimento. Assim, ela começou a observar de onde o movimento parte e isso pôde ajudá-la. As oposições deixaram de ser um elemento de estranhamento e passaram a auxiliar o movimento. Reconfigurações de um corpo que se experimenta em alteridade.

No dia 23 de outubro o tema da aula era o Padrão Espinhal/Homólogo. Antes de experimentar os padrões propriamente ditos eu sempre procurei primeiro sensibilizar e acordar as partes do corpo que estariam envolvidas num padrão específico. O Padrão Espinhal está relacionado com as possibilidades de movimento da coluna vertebral. Assim, no início desta aula eu propus aos alunos observar a figura anatômica da coluna vertebral. Depois, deitados no chão a proposta era respirar em cada vértebra, uma de cada vez, fazendo micro movimentos de oito deitado (fita de moebius) pela vértebra. Iara relata a seguinte experiência:

---

<sup>57</sup> Vide FERNANDES, 2006b, p. 99.

O exercício era de sensibilização das vértebras, estimulando micro-movimentos. Ao longo do exercício tive uma imagem: minhas vértebras... por aí! Como se flutuassem numa espécie de plasma.

Ao levar uma *atenção introspectivo-receptiva* para as vértebras num exercício de respirar nelas e realizar micro-movimentos, Iara experimenta uma alteridade das vértebras. Estas através do trabalho da *modulação das sensações* flutuam numa espécie de plasma. A paisagem plasmática é um misto de imagem e sensação, uma imagem-sensação.

As aulas do dia 11 e 18 de novembro tiveram como tema o Sistema Líquido. No dia 11 eu propus uma dinâmica de sensibilização em duplas na qual uma pessoa deitada no chão seria sensibilizada pelo seu parceiro através do contato dos sacos d'água na pele do corpo todo. Cada dupla podia utilizar cinco ou seis sacos d'água sensibilizando diferentes partes do corpo. Alguns sacos poderiam permanecer em alguma região enquanto outros estariam sendo utilizados pelo parceiro que poderia apoiar numa região do corpo fazendo micro-movimento. Antes da sensibilização propriamente dita, eu levei papéis dobrados que continham frases retiradas do livro de Clarice Lispector (1982) intitulado *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*. Cada aluno deveria retirar um papel com uma frase antes da sensibilização. Depois da sensibilização, no momento do improvisado o aluno poderia rememorar esta frase que funcionaria como um estímulo para a movimentação. A frase sorteada por Iara foi: “O caminho lento aumenta sua coragem secreta, e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda” (LISPECTOR, 1982, p. 84). À pedido dos alunos esta aula foi repetida no dia 18 de novembro. Esta experiência foi muito fecunda para a escrita de Iara que a partir de então começou a produzir relatos poéticos de sua experiência.

Se há um sistema líquido, onde está ele? Porque não me toma de líquido?  
Se há líquido, que seja o mar. Se há mar, que seja coragem. De levantar, suspirar, dançar ou adormecer. O Sol é meu guia, a luz que não sei de onde irradia. Quero ser engolida. Virada do avesso na falha do meu desejo.

A *modulação das sensações* fluidas fez emergir em Iara um devir-poético. Tal devir-poético resultou num trabalho-criativo de final de disciplina muito rico. Iara criou um texto que constituiu um elemento essencial para a criação de sua partitura de movimento.

No balanço do mar  
Meu corpo é um corpo  
Só  
Vai e vem, não posso levantar  
Sou brinquedo, sem idéias,  
Sem pensamento ou leve respirar.  
Meu corpo é um corpo  
Em favor da onda.  
Só  
Quero socorro, um gole de água doce.  
Coragem...! coragem...!  
Se me levanto, ai...  
Dá-me luz  
Coragem, mulher!  
Dança, suspira, adormece sobre  
As nuvens lilás  
Se há mar, para quê a coragem?  
Porque o mar sozinho não basta para todo ser líquido que habita em mim.  
Meu corpo é um corpo  
Que dança  
Adormece  
Suspira  
Transpira  
Abomina  
Minha vida  
De longe  
Só anda  
Para o Sol  
Que faz  
Não faz  
Ousa dar  
Não dá  
Minha coragem  
Bate  
Mergulho  
Na primeira onda  
Sempre minha.

Em seu trabalho criativo Iara entrecruzou o seu próprio texto com as descobertas corpóreas realizadas ao longo da disciplina. Assim, é possível reconhecer em sua criação a iniciação do movimento pela pélvis, as oposições de movimentos diagonais (Alongamento Contralateral em X), o deslocamento do corpo através dos Padrões Homólogo, Homolateral

e Contralateral, além de uma qualidade fluida dos movimentos. Através dos deslocamentos promovidos pelos Padrões Homolateral e Contralateral, Iara afirma ter experimentado um corpo-bicho. Por meio de sua composição criativa evidencia-se a presença deste corpo-bicho, como também, a presença constante de um *corpo-fluido*.

Assim, em seu relatório final Iara relata:

Para mim, a experiência de todas as nossas aulas modificou sensivelmente a minha relação com o meu corpo. A minha razão é sensível, a minha sensibilidade tem lógica também... Escrever sobre as sensações desse corpo foi difícil, mas insistir nessa prática foi essencial para descobrir, mesmo que minimamente, a escrita livre, fora dos padrões. O progresso que as aulas provocaram no reconhecimento corporal e na consciência de um sistema líquido me estimularam o desejo de adentrar mais nessa área e, a partir disso, trabalhar com experimentações que possam evoluir para a construção de uma cena e/ou personagem.

### **Viviane Abreu**

Em seus relatos, Viviane realizou alguns desenhos bem expressivos. Talvez Viviane tenha sido uma das alunas que mais se envolveu com os textos propostos em sala de aula e a leitura dos temas relacionados ao CsO. Tal envolvimento teórico pôde ser reconhecido em seu trabalho prático-criativo de conclusão da disciplina.

No dia 14 de outubro o tema foi o Padrão Espinhal. Como já exposto no relato de Ava Soani, nesta aula eu propus uma dinâmica de reconhecimento e sensibilização da coluna vertebral.

Durante os exercícios lentamente percebi as ligações que fazia entre os movimentos da coluna, como ganchos de sustentação em suas extremidades. E que calmamente enviava a mensagem ao cérebro de seus movimentos.

De fato, neste dia trabalhamos inicialmente, por meio de uma dinâmica de duplas, o toque na região das extremidades da coluna (cabeça-cóccix). O intuito era reconhecer e acordar estas extremidades, perceber suas localizações e conexões. Na medida em que estas regiões haviam sido despertadas, os alunos poderiam então mobilizar a coluna ora pela cabeça, ora pelo cóccix percebendo o reverberar dos micro-movimentos ao longo de toda a

coluna. Após este primeiro reconhecimento pelas extremidades, eu propus uma dinâmica de toque em duplas em cada vértebra. Uma de cada vez era estimulada em sua qualidade fluida por meio de um toque sutil. Assim, primeiramente houve um reconhecimento das extremidades estruturais da coluna vertebral e depois o acordar das qualidades fluidas ao longo de toda a sua estrutura.

O relato de Viviane é acompanhado de um desenho que fala da experiência vivenciada por ela com a sua coluna (vide fig. 25). Neste desenho percebe-se que sua coluna possui um movimento sinuoso em meio a uma paisagem de textura fluida azulada. As extremidades são bem demarcadas em cor vermelha. Através destas extremidades Viviane experimenta a ligação entre os diversos movimentos da coluna. Esses elementos de ligação, ou conexão, são qualificados por ela como ganchos de sustentação. Entre uma extremidade e outra, todo o percurso da coluna é diferenciado por uma cor verde, ondas perpassam ao longo deste percurso. Ondas reverberantes entre uma extremidade e outra. A *modulação das sensações* é integrada no cérebro sendo expressa no final da aula por uma imagem-sensação. A *cartografia do corpo afetivo* foi amplificada.



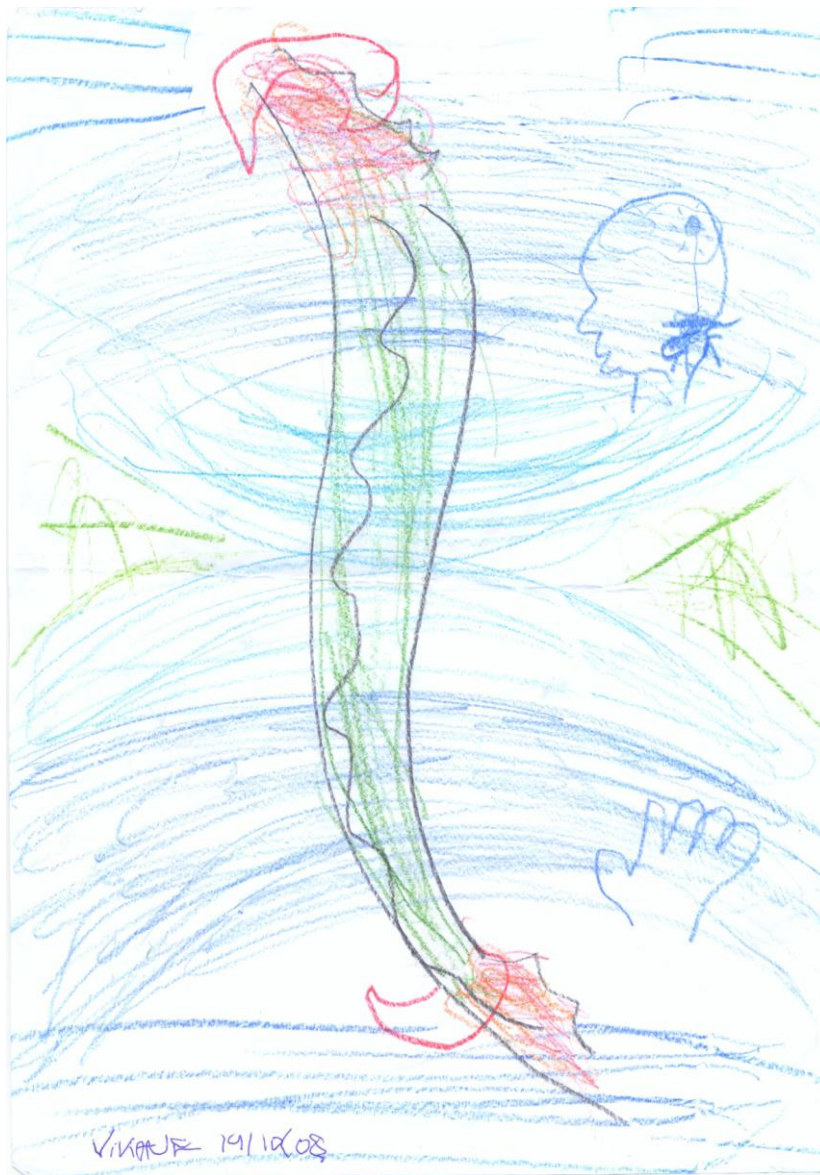


Fig. 25 *Coluna Vertebral*. Viviane Abreu. No original 21 x 30. Lápis de cor sobre papel.

No dia 23 de outubro o tema trabalhado foi o Padrão Espinhal-Homólogo.

Foi assim que iniciei o processo de reconhecimento das vértebras da minha coluna. Observar que em cada etapa do exercício que foi feito eu me aprofundava ainda mais em meus movimentos, a forma, o dobrar da coluna e os “saltos de sapo” que trouxeram sensações expansivas, ou melhor, que foram expandindo meu corpo a cada instante que as explorava um pouco mais.

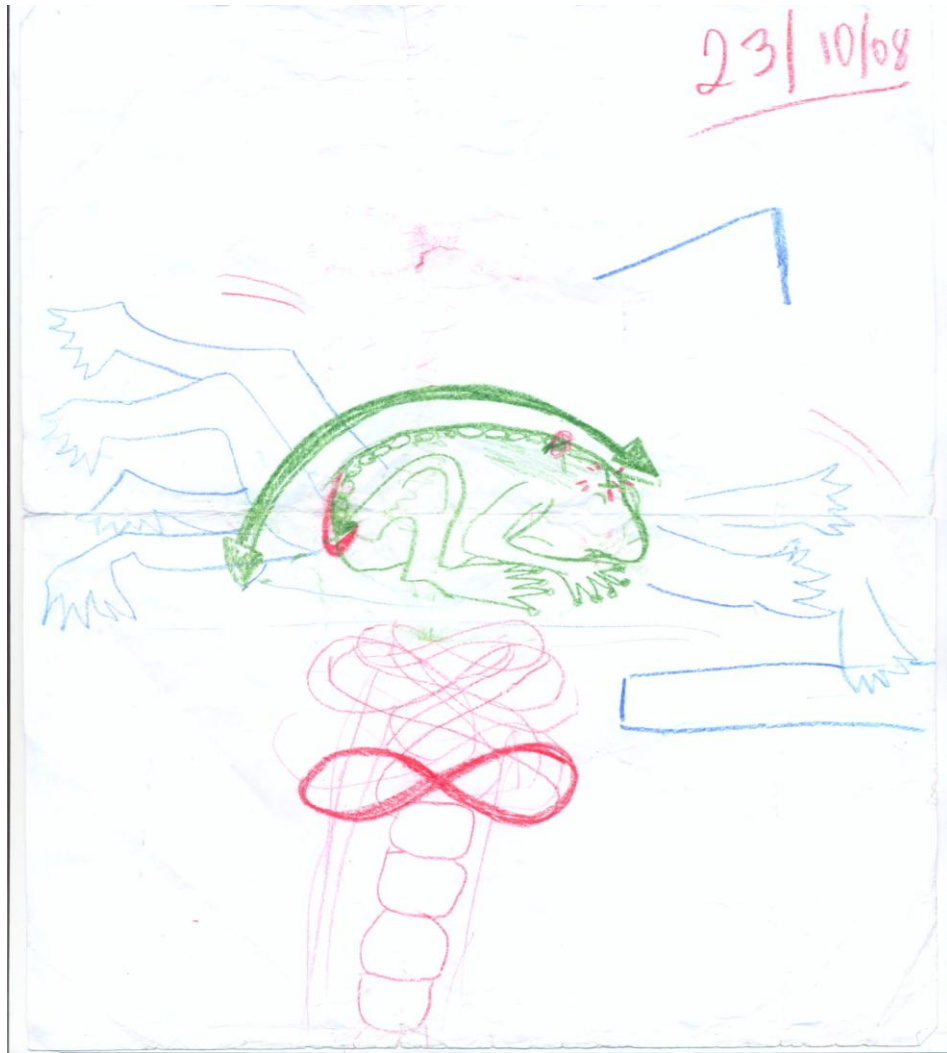


Fig. 26 *Padrão Espinhal-Homólogo*. Viviane Abreu. No original 21 x 30. Lápis de cor sobre papel.

Este desenho (vide fig. 26) expressa a integração do Padrão Espinhal com o Padrão Homólogo experimentada pelo corpo de Viviane. O Padrão Homólogo consistiu na ação de alcançar longe com a unidade superior a partir do impulso motor da unidade inferior do corpo em ação de empurrar o chão, ou seja, “saltos de sapo”. Todo um percurso sensório-motor foi desenvolvido para a chegada nestes saltos. Assim, a experimentação das conexões entre as extremidades da coluna (cabeça-cóccix) constituiu um caminho de elaboração desse corpo-sapo.

A partir destas conexões Viviane explora a possibilidade de dobra da coluna enquanto uma ferramenta essencial para os saltos. A partir desta ferramenta um devir-sapo

em meio a saltos expansivos é possível. O mergulho na matéria-coluna vertebral é evidenciado pela imagem-sensação das vértebras em forma de fita de moebius (vide fig. 25). É importante lembrar que, no início desta aula, todo um trabalho de sensibilização da coluna foi desenvolvido através da respiração em cada vértebra juntamente com uma micro-movimentação em forma de oito deitado (fita de moebius). Além do infinito em cada vértebra, o devir-sapo da aluna produziu sensações expansivas do corpo no espaço a cada novo salto. Ao final da aula Viviane expressa sua imagem-sensação por meio de mais um desenho expressivo.

No dia 25 de novembro o tema da aula foi o Sistema dos Órgãos.

Hoje experimentamos em grupo, em duplas, sensações a partir da interação com um objeto mole que lembrava os miolos de um cérebro. Então pudemos sentir o peso dos nossos respectivos cérebros, movimentá-lo de diversas formas e, em contato com o outro ajustá-lo às formas do nosso corpo, nossos encaixes físicos. Foi uma experiência muito surpreendente por possibilitar uma remodelagem do formato/textura do cérebro e ao sentir a luva cheia de gel, sentir a sensação ainda mais real de poder tocá-lo. Tive uma certa dificuldade em conseguir unir o meu movimento ao do corpo do meu colega, mas assim que encontramos o equilíbrio, com o bater do coração parecendo estar nas minhas mãos, pude também explorar maiores possibilidades na movimentação com maior segurança, e quando me perdia concentrava com a ajuda da respiração que naquele instante funcionou para encontrar um ponto de equilíbrio em nossos movimentos.

Juntamente a esse relato Viviane faz um desenho contendo nele as seguintes frases: “coração bombeando movimentos fluidos, um líquido espesso e fluido; cérebro mergulhado nas mãos. O corpo orgânico em contato com ossos, odores. O tato! Músculos pulsantes abertos ao mundo” (vide fig. 27). Considero tanto o relato escrito como o desenho realizado por Viviane muito ricos.

Neste dia, a proposta era a sensibilização dos órgãos cérebro e coração. Assim, no início da aula eu trouxe um objeto sensorial confeccionado por mim artesanalmente. Tratava-se de um órgão feito de luva cirúrgica amarrada com um nó em sua extremidade e preenchida por dentro com algodão, gel de cabelo e hidratante. O intuito era que os alunos ao manusearem esse objeto sensorial fossem remetidos às qualidades sensíveis dos órgãos. Uma certa qualidade de peso, densidade e maleabilidade fluida. Depois de tocarem esse objeto, em duplas, uma pessoa deveria apoiar o peso da cabeça (cérebro) no ombro do

parceiro. Uma vez entregue o peso ao ombro, o parceiro poderia então transferir o peso da cabeça de seu ombro para as suas mãos. Ainda sentados, uma pessoa então soltava o peso do cérebro nas mãos de sua dupla.



Fig. 27 *Sistema dos Órgãos*. Viviane Abreu. No original 21 x 30 cm. Lápis de cor sobre papel.

Por meio do encontro sensível com o objeto sensorial Viviane relata poder ter uma sensação mais real do contato/toque de seu próprio cérebro. Este mergulha realmente nas mãos. Ela pôde então encontrar com a sua qualidade de peso e pesquisar possibilidades de movimento. O cérebro ganha outra expressividade, para além da orgânica. Viviane encontra-se com a alteridade do cérebro. Ao desterritorializar o órgão-cérebro habitual Viviane experimenta uma remodelagem de sua forma e textura. Além desta dinâmica com o

cérebro houve também uma dinâmica com o coração. Em duplas, sentados, uma pessoa tocava com as duas mãos a região anterior e posterior do peito do parceiro na direção do coração. Neste momento, a união de seu movimento com o movimento de seu parceiro se dava pela pulsação do coração nas mãos. Viviane experimenta possibilidades de movimento com segurança. A comunicação entre os corpos por meio das *fronteiras porosas* se dava a partir da respiração e do pulsar do coração. Este também se abre ao mundo. Mais uma vez, uma imagem-sensação é expressa em desenho.

Em seu trabalho prático-criativo de conclusão da disciplina Viviane utiliza a exploração do cérebro, como também os “saltos de sapo” (Padrão Homólogo) e os sacos d’água como elementos cênicos através dos quais ela produzia sons e sensibilizava o seu corpo. Além disso, ela se apropria de vários textos propostos ao longo da disciplina. Viviane fala em cena e se relaciona com o público a partir de frases selecionadas de um texto trabalhado em sala de aula chamado *Dançando com o Corpo sem Órgãos* (2003). Ela também utiliza em sua composição uma frase de Clarice Lispector trabalhada em sala de aula no dia 18 de novembro durante as explorações do Sistema Líquido. A frase por ela utilizada foi retirada do livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*: “E era isso o que lhe estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem” (LISPECTOR, 1982, p. 85). Desse modo, ela articula conteúdos teóricos acerca do CsO com a prática vivida em sala de aula em uma composição criativa.

### **Roberta Santos Nascimento**

Roberta não escreveu muitos relatos, no entanto era uma aluna presente e interessada durante a prática das aulas. Apesar de ter quebrado o pé durante o semestre, ela continuou comparecendo e participando das aulas. Chamou atenção um desenho seu realizado no dia 25 de novembro após a exploração do Sistema dos Órgãos (vide fig. 28). Como já apresentado anteriormente no relato de Viviane, os alunos experimentaram os órgãos coração e cérebro através de dinâmicas de toque e contato com um objeto sensorial. A partir desta experiência Roberta expressa uma imagem-sensação em desenho.

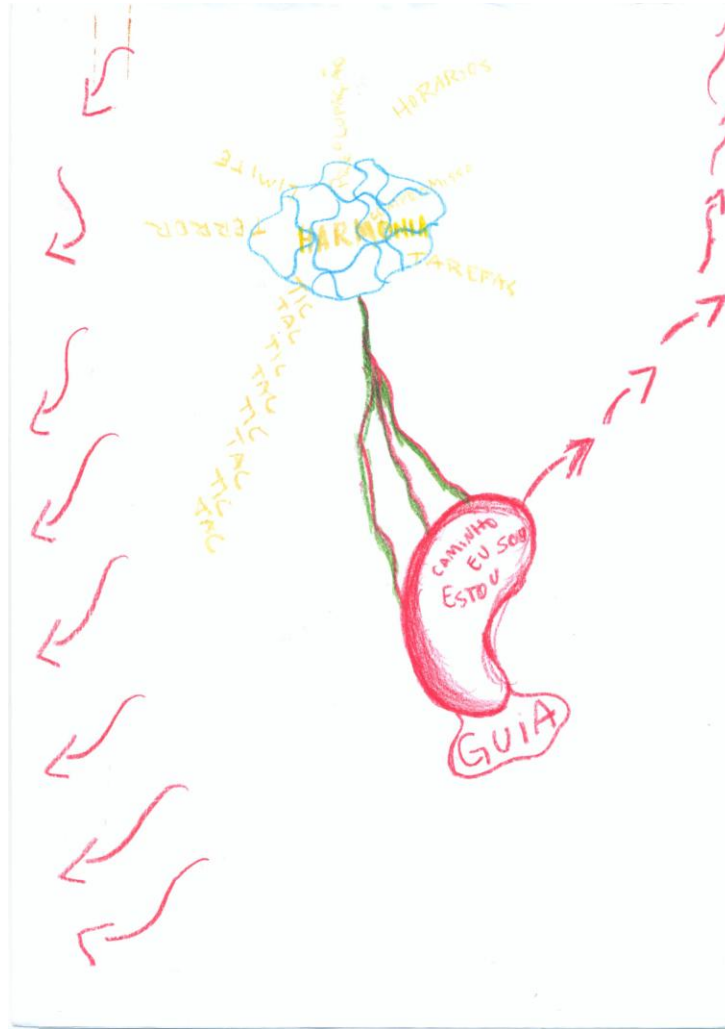


Fig. 28 *Sistema dos Órgãos*. Roberta dos Santos. No original 21 x 30 cm. Lápis de cor sobre papel.

É curioso notar que em seu trabalho prático-criativo Roberta explorou a iniciação do movimento pelo coração de modo muito expressivo. Trata-se da experimentação corpórea que ela expressou de modo mais significativo em seu diário. Em sua composição criativa Roberta explorou um tema que muito a mobilizou durante o semestre e que está diretamente relacionado à sua experiência com o pé quebrado. Ela nomeia esse tema de “corpo limitado”. Assim, segundo ela, a questão do pé a ajudou na montagem de seu trabalho. Ela então se fez as seguintes perguntas: O que incomoda tanto nesse corpo limitado? Como se libertar desse corpo limitado? Como aproveitar o corpo de outra maneira? Até onde é uma limitação de fato? Até onde não é? De fato, em sua composição criativa podemos notar uma primeira fase de reconhecimento deste corpo limitado, uma

segunda fase de tentativa de libertação, e uma terceira fase de conquista do prazer de se mover, se libertar e correr num pé só.

Neste trabalho criativo Roberta utiliza vários elementos trabalhados durante as aulas como a respiração, os movimentos homólogos, a posição fetal, aproximação centro-periferia, rolamentos no chão, transição entre níveis, iniciação do movimento pela pélvis, iniciação do movimento pelo coração, transferência de peso, inspiração nos líquidos. No final ela afirmou que o trabalho sobre o Sistema Líquido foi muito intenso estimulando imagens do feto e do útero, desse modo ela afirma: “eu queria começar com o feto, ir para essa questão do corpo limitado, o prazer de superação dessa limitação e acabar voltando para o feto, o útero”.

A partir destas expressões dos alunos por meio de seus diários do corpo sem órgãos é possível reconhecer a dimensão de ensino somático em meio ao Campo Afetivo desta tese. Aqui, ao colocar-me como facilitadora de uma experiência somática intensiva disponibilizei o meu próprio aprendizado vivo aos alunos.

Assim, em meio aos afetos do corpo os alunos descobriram novos modos expressivos em seus fazeres artísticos. Tal aprendizagem do corpo pelo corpo produziu reverberações na criação e construção cênicas do ator. Desse modo, pode-se reconhecer que: as destabilizações do corpo organismo habitual e cotidiano reverberaram em novas criações de formas corporais não habituais; a estimulação de um corpo sensível em suas qualidades fluidas reverberou em processos criativos ricos em fluidez, intensidade e poesia; novas descobertas de se mover por partes corpóreas até então desconhecidas reverberaram na libertação de um corpo limitado; o desenvolvimento de uma atenção fina aos micro-movimentos, sensações e percepções reverberou no surgimento de uma ferramenta importante ao trabalho do ator. A partir deste ensino somático, a experimentação somática do CsO consistiu num aprendizado da abertura do corpo à exploração da riqueza expressiva de suas matérias e possibilidades. Um aprendizado que permitiu a passagem dos fluxos intensivos e criativos onde quer que eles estivessem cristalizados.

A seguir, na próxima Célula de Análise, além das dimensões de ensino e aprendizado somático, as experimentações do corpo intensivo apontaram para uma terceira

dimensão estético-somática. Será possível então reconhecer que esta dimensão inclui o fazer artístico e suas obras, como também, a própria vida enquanto obra de arte.

### **5.3) A CÉLULA III: AS NARRATIVAS**

Apesar de terem constituído a última etapa da coleta de dados, as entrevistas consistiram numa etapa importante para esta pesquisa. Após a experimentação profunda de meu corpo a partir da abordagem somática BMC, as entrevistas vieram reforçar e muitas das vezes clarear intuições acerca da experiência. Nestas entrevistas pude confrontar o meu olhar e vivência pessoal com o olhar e experiências de sujeitos heterogêneos. Nas falas dos entrevistados foi possível perceber a existência de experiências comuns e informações que se cruzam, como também, modos singulares de apreensão e experimentação do corpo. Modos estes relacionados aos percursos pessoais de cada um acerca das inter-relações entre corpo, arte e vida. Ver-se-á que a partir das entrevistas pude também ter acesso às experiências singulares de desterritorialização corpórea e o contato com a dimensão intensiva do corpo, ou seja, as experiências de corpo sem órgãos. Os exemplos de experiências concretas que me foram descritas pelos entrevistados constituíram informações relevantes no reconhecimento dos Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos que serão detalhados no próximo capítulo.

Desse modo, como já introduzido no início deste capítulo, a realização das entrevistas se deu juntamente aos profissionais certificados em BMC e aos alunos participantes da formação em “Educação Somática pelo Movimento através do BMC” durante o período de minha estadia na França. A escolha do público seguiu alguns critérios. Conforme a hipótese desta tese era importante que os entrevistados fossem artistas cênicos com alguma experiência com o BMC. Desse modo, inicialmente procurei escolher artistas cênicos envolvidos com a abordagem somática em questão, fossem eles dançarinos, atores, performers ou artistas circenses. O segundo critério consistia no fato de que eles fossem facilitadores certificados ou pessoas em formação profissional em BMC. De modo algum privilegiei os facilitadores certificados em detrimento dos alunos em processo de formação. Não queria um público homogêneo. Meu interesse se dava por um público que fosse



variado e com diferentes graus de experiência com a técnica. Comecei a observar inclusive que alguns alunos em formação já tinham uma experiência anterior considerável com o BMC por meio de aulas, workshops, leituras e experiências criativas com profissionais certificados.

A escolha por um público ainda em formação foi impulsionada pelo desejo de travar encontros com pessoas em atitude de busca por experiências renovadas e que ainda não tivessem um olhar estabelecido sobre a técnica. O meu interesse se dava mais pela experimentação prática, pelos encontros inauditos com o corpo, pelas experiências de renovação que, por vezes, se mostravam mais intensificadas naqueles que estavam em processo. Além do mais, como essa pesquisa busca o reconhecimento de um processo e não de um produto, me interessava um público em processo de descobertas. No entanto, se faz importante aqui ressaltar que um público mais adiantado ou já certificado também pode apresentar essa mesma disponibilidade e frescor já que dentro desta abordagem o corpo está sempre em processo, sempre em diferenciação. Portanto, não se trata aqui também de privilegiar o público em formação em detrimento do público já certificado, mas antes permitir a aproximação a públicos diferenciados.

O contato com essas pessoas foi facilitado pelo fato de eu mesma estar em formação e encontrá-las pessoalmente nos módulos. No entanto, pelo fato de os módulos ocorrerem de modo intensivo, em dias concentrados durante os turnos inteiros da manhã e da tarde, iniciando às 9hs da manhã e finalizando às 18hs da noite, era difícil fazer a entrevista durante a realização dos módulos. Era preciso então marcar outro dia de encontro em outro espaço que não o de sala de aula. De fato, tal procedimento era aliviador também para mim que me encontrava em pleno processo intensivo com o corpo durante os dias de trabalho nos módulos. Além de ser extremamente cansativo realizar uma entrevista depois de um dia inteiro de trabalho e informações novas, reservar um dia para a realização da entrevista num local e horário apropriados à tal tarefa, respeitando a disponibilidade de cada pessoa entrevistada resguardava a qualidade da conversa. Tal sensibilidade e atitude do entrevistador possibilitava também um certo cuidado com o outro resguardando um tempo de absorção da experiência somática e a posterior expressão destes conteúdos. Desse modo, marcávamos a entrevista por meio de e-mail ou telefone. Alguns alunos não moravam em Paris, cidade onde a formação acontecia, e, portanto, em alguns casos eu precisei viajar até

sua cidade de residência para realizar a entrevista. As opções de local de encontro variaram entre a própria casa do entrevistado (nos casos em que ele assim preferiu), cafés públicos, centro cultural, universidade.

Gostaria de esclarecer aqui que as entrevistas tiveram um cunho de conversa. A preparação de um roteiro serviu como um guia que me auxiliava no direcionamento de algumas questões-chaves. Assim, o roteiro permitia que a conversa não se dispersasse para assuntos ou temas que não interessavam às buscas desta pesquisa, ele garantia um foco à conversa. Portanto, em continuidade com Melina Scialom (2009), pesquisadora que também utilizou o método das entrevistas na coleta de dados de sua dissertação defendida no PPGAC-UFBA, chamo essas entrevistas de conversas-entrevistas.

A construção desse roteiro de entrevista teve como inspiração os diálogos poéticos presentes na literatura como também um livro de entrevista com Francis Bacon realizado por Michel Archimbaud chamado *Francis Bacon - Entretien* (1996). Neste livro tive a oportunidade de reconhecer um formato de entrevista em forma de conversa com o artista plástico em seu atelier onde o mesmo contava fatos, impressões, sentimentos sobre sua vida, obra e arte em geral. O mais curioso para mim ao ler esse livro foi imaginar o artista muito à vontade em seu atelier numa conversa com o entrevistador que mais parecia um velho amigo.

A partir da leitura deste livro pude vislumbrar a construção de um envolvimento com o entrevistado que não passasse por um formato maçante, formal, rígido, meramente instrumental. Gostaria de realmente poder propiciar ao entrevistador a oportunidade de um diálogo agradável, afetivo, onde a memória das experiências vividas pudesse eclodir de modo fluido e sem entraves, onde o entrevistado não se sentisse invadido ou julgado por um referencial conceitual prévio. Verdadeiramente gostaria de realizar uma entrevista com uma escuta aberta à experiência do outro, ou ainda, nos termos somáticos, desejava que a entrevista fosse um acontecimento fluido e prazeroso.

O roteiro foi construído dentro de alguns parâmetros como: dados pessoais; produção artística pessoal; experiência corporal prévia e contato com o BMC; BMC e produção pessoal; BMC e experiência pessoal; BMC e imagem. A partir de cada parâmetro eu procurei desenvolver mais de uma pergunta, variando por vezes a palavra ou o modo de indagar no intuito de estimular o entrevistador na riqueza de sua narrativa. As questões

principais giravam em torno das experimentações corporais de cada um a partir das posições práticas do BMC. Procurava então reconhecer as experiências singulares em torno das sensações e percepções individuais. Ao perceber uma importante relação entre a prática do BMC e as imagens ou o imaginário, direcionei algumas perguntas neste sentido procurando verificar como essa experiência se dava para cada um. Experiências de desestabilizações corpóreas através das quais o corpo era vivenciado para além do organismo me interessavam especialmente, portanto eu pedia que os entrevistados me relatassem momentos vividos e exemplos de experiências procurando descrevê-las com detalhes de sensações e percepções. Elaborei também questões através das quais eles pudessem narrar a relação entre o BMC e seus fazeres artísticos. Veremos que em seus relatos o BMC aparece freqüentemente inter-relacionado à arte e à vida dessas pessoas.

Posteriormente, tais entrevistas ao serem analisadas foram transformadas em narrativas. Vale ressaltar que a criação destas narrativas enquanto modo analítico foi mais uma vez inspirada pelo modelo metodológico de análise apresentado por Melina Scialom em sua dissertação de mestrado, tendo por orientadora a Prof. Dra. Ciane Fernandes. Assim, seguindo o modelo de Scialom “cada conversa-entrevista foi transformada em uma narrativa individual que inclui o maior conteúdo possível relatado por cada indivíduo, percorrendo a estrutura pré-definida” (SCIALOM, 2009: 75).

Novamente, optei pela construção de narrativas inspiradas nos personagens da literatura. Assim, as qualidades expressivas das narrativas individuais foram priorizadas. Tal qual na literatura os narradores são apresentados através do colorido de seus percursos singulares, sua história pessoal, sua relação com o corpo e o movimento, seu olhar sobre a arte, como também a relação de cada um destes elementos com a própria vida. Trata-se aqui de narradores-personagens. Cada um deles, a seu modo, conta seu envolvimento singular com o BMC, com sua arte e sua vida. Diante de tal empreitada e tendo em vista o tempo hábil para tal realização, escolhi quatro narradores-personagens, aqueles que dentre os doze soaram mais expressivos em seus relatos, relatando mais claramente as experiências de um corpo intensivo e trazendo reflexões fecundas a respeito do corpo e da prática do BMC. Desse modo, por meio destes quatro narradores pude mergulhar mais profundamente nas informações por eles trazidas.

Assim, tal qual Scialom (2009) as narrativas são compostas pelas palavras e frases utilizadas pelos próprios narradores, mescladas com as minhas próprias palavras e interpretação das falas. Neste momento, procurei mais uma vez abrir uma escuta sensível e remeter-me, através das palavras e sonoridades de cada narrador, ao momento presente de diálogo destas conversas-entrevistas. Muitas das expressões, frases e palavras foram transcritas tal qual foram ditas. Por vezes eu procurei evidenciar um momento da fala considerado importante no intuito de que o leitor também pudesse ser remetido à experiência de escuta do diálogo. Estes momentos são evidenciados como citação. Além destas citações, há a própria narrativa corrida realizada através de um exercício de composição entre o que foi narrado e a minha apropriação.

Ao longo das narrativas procurei também evidenciar informações importantes expressas pelos narradores no intuito de ressaltar o meu olhar de pesquisadora intérprete. Ao trazer o meu olhar procuro aproximar então o reconhecimento dos Princípios-procedimentos para o Corpo sem Órgãos nos discursos dos narradores.

Faz-se importante esclarecer aqui que, apesar de já existirem alguns profissionais certificados em BMC no Brasil, as entrevistas não foram realizadas com estes profissionais. Isso deveu ao fato de a coleta de dados estar sendo realizada no exterior, além disso o enfoque destas entrevistas dizia respeito a questões que envolviam o aprendizado, o ensino e a estética, questões estas que poderiam ser averiguadas tanto no Brasil quanto na França. Além disso, a busca pelo aprofundamento no conhecimento do BMC constituiu uma fase mais recente desta pesquisa, momento em que me encontrava realizando a formação profissional em BMC na França durante o meu estágio doutoral no exterior. Neste contexto, a proximidade aos profissionais certificados e artistas em formação nesta abordagem somática era uma evidência. Em meio à minha própria imersão na formação profissional em BMC o acesso a estas pessoas foi facilitado.

Tal contexto do campo prático juntamente as necessidades desta pesquisa também justificou a não escolha por entrevistar profissionais formados nos BF. A minha bagagem somática pregressa no contexto do Brasil havia sido marcada pelo aprofundamento na abordagem dos BF. Ao participar enquanto dançarina da Cia. de Dança Tábula Rasa juntamente ao coreógrafo Henrique Shuller, certificado nos BF, eu mesma já havia passado

pela experiência de formação e criação a partir desta prática somática<sup>58</sup>. Assim, o meu interesse neste momento do estágio doutoral se dava pelo aprofundamento nos conhecimentos relativos à abordagem somática do BMC. A oportunidade de interação com profissionais certificados nesta abordagem somática e artistas envolvidos com esta prática se mostrava um território fértil de informações e conhecimentos.

Desse modo, os quatro narradores-personagens dentre os doze entrevistados escolhidos para representar esta Célula de Análise foram: Françoise Bachelard, Stephane Lechit, Claire Newland e Nadia Vadori Gauthier. Françoise Bachelard e Nadia Vadori Gauthier são facilitadoras certificadas em BMC, já Stephane Lechit e Claire Newland eram alunos da formação profissional em BMC. Este últimos, no entanto, já possuíam um conhecimento significativo na abordagem somática do BMC por meio de workshops e processos criativos. Em especial, Stephane Lechit e Nadia Vadori Gauthier inspiram-se na teoria do CsO em seus fazeres artísticos. A seguir apresento suas narrativas.

## **AS NARRATIVAS PROVENIENTES DAS CONVERSAS-ENTREVISTAS**

### **A Narrativa de Françoise Bachelard**

Françoise Bachelard tem 47 anos, seu país de origem é a França, ela é parisiense. Ao perguntar sobre sua profissão Françoise me diz que atualmente é educadora somática e facilitadora certificada em educação somática pelo BMC, trabalhando com a pedagogia e por vezes com a criação. No entanto, segundo suas próprias palavras “isso é uma reconversão”, antes ela era dançarina profissional. Ela complementa que é ainda dançarina, sempre dançarina, mas que deixou de o ser profissionalmente, no sentido de ganhar dinheiro como coreógrafa ou intérprete, e buscar companhias de dança para trabalhar. Ao me contar um pouco sobre sua trajetória com a dança eu começo a compreender porque Françoise qualifica como uma reconversão o seu momento atual enquanto educadora somática pelo BMC. Françoise diz que descobriu a dança tarde, já com 20 anos, e que esse encontro foi um verdadeiro choque, uma reviravolta:

---

<sup>58</sup> Vide a introdução desta tese na qual eu descrevo o meu percurso somático.

Eu jamais pensei que fosse possível viver de outro modo a vida que eu vivia. A dança foi o primeiro choque, eu parei meus estudos, parei com a idéia de trabalhar para ganhar dinheiro, enfim, a idéia social, normal que meus pais sonhavam para mim. Então eu fiz a escolha de ir na direção da dança.

Assim, a primeira dança que Françoise praticou foi a dança improvisação e a dança *contact*. Neste contexto de experimentação corpórea, o modo de ser tocada e de estar em relação com o outro foi para ela uma revelação completamente diferente do que a sua educação a havia oferecido até então. Era como se ela pudesse se tornar criança de novo e, como nos jogos de criança, mergulhar dentro, tocar e ser tocada sem pensar sobre o que aquilo poderia significar ou o “por quê” daquela dinâmica. A partir de então Françoise iniciou a dança profissional participando de diversos espetáculos de improvisação sobre a cena nacional francesa e belga. Hoje em dia ela procura fazer uma ligação, um cruzamento possível entre o mundo do movimento e o mundo do toque. Ela se interessa sobre como se integra o corpo com o movimento e com a relação aos outros, e, como isso articula o pensamento, a emoção e a vida psíquica. Françoise crê que o encontro com o BMC a ajuda a reunir esses elementos fundamentais para ela em sua vida.

Atualmente, ao afirmar que não trabalha mais enquanto dançarina profissional, Françoise afirma, no entanto, um desejo de construir outra relação entre a dança e o BMC. Seu interesse atual é relacionar suas duas grandes paixões: o tango e o BMC. Há sete anos Françoise dança o tango. Ela considera que tal paixão pelo tango preenche no momento atual a sua sede de movimento e de dança, o que a permitiu abandonar a dança sobre cena e continuar dançando tango nos bailes, além de trabalhar com dançarinos de tango em preparações corporais para espetáculos ou para filmes. Ao falar de sua paixão sobre o tango, Françoise afirma em seguida sua outra grande paixão: o BMC. Segundo ela, esta abordagem somática deu ao seu corpo muita integração, o que modificou bastante o seu tango, fazendo-a avançar mais rápido em seu aprendizado e em sua dança. O seu meio de acesso ao tango foi enriquecido pelo BMC e desde então, ela busca entrelaçá-los. Seu desejo é transmitir aos outros essa integração e via de acesso.

Aqui, já no início de sua fala, evidencia-se a utilização do BMC como ferramenta que facilita outros aprendizados corpóreos. Ao longo de sua narrativa será possível compreender um pouco mais sobre esta facilitação do aprendizado do corpo propiciado pelo BMC.

Françoise completou a formação de quatro anos em “Educação Somática pelo Movimento através do BMC” em novembro de 2010, formação esta organizada pela *École Soma-France* em Paris. Mas seu encontro com o BMC começou antes da formação através de workshops realizados com Vera Orlock. Nos anos 1999/2000 Françoise trabalhava ainda como improvisadora em espetáculos. Nesta época ela participava, juntamente à 14 improvisadores, de uma pesquisa de espetáculo de improvisação em torno do tema do caos e do Big Bang. Entre os improvisadores havia a dançarina Marie Joe Silesse com quem Françoise descobriu o trabalho de Vera Orlock em torno do BMC. A partir deste encontro, ao longo de seis anos Françoise fez regularmente workshops de BMC com Vera Orlock. Segundo Françoise o encontro com o BMC foi também um grande choque. Para ela foi um encontro com outro modo de ensino diferente do tradicional. Apesar de já conhecer as tendências de ensino da dança de improviso através da qual ela pôde experimentar um universo mais aberto e mais acolhedor, segundo Françoise, nos workshops de BMC com Vera Orlock ela pôde contatar um outro tempo de experimentação do corpo sem a necessidade de chegar a um resultado. Neste contexto, ela encontrou um corpo que podia ir mais longe nas suas experimentações.

Foi esse pôr em relação o mundo físico da “ciência” com o mundo interno vivido no seu próprio tempo, num tempo que de fato eu raramente vivi antes. Esse encontro foi enorme! Havia muitos elementos que não entravam na minha estrutura de pensamento naquele momento. Eu tive resistência, mas ao mesmo tempo a experiência foi tão perturbadora que eu voltei no ano após.

Ao ser perguntada sobre o que modificou na sua dança após o encontro com o BMC, Françoise explica que em relação à sua dança o BMC trouxe novos materiais e novas experiências. Ela exemplifica então com o trabalho sobre os órgãos. Antes do BMC ela não sabia onde se localizava o estômago, o fígado, etc. Era um mundo que ela não podia sequer

visualizar. Das estruturas materiais de seu corpo ela conhecia somente os ossos e os músculos. O BMC fez revelar, fez vir à percepção, à sua consciência outros materiais constituintes de seu corpo que ela não havia sequer visto antes, e ainda, o BMC lhe deu a oportunidade de experimentá-los com prazer. Segundo Françoise o trabalho do BMC oferece ao dançarino uma verdadeira ferramenta para a dança. Para ela, em sua dança o BMC modificou a sua consciência e a sua fluidez, uma fluidez encarnada de dentro, um corpo mais encarnado, mais presente, como se a dança pudesse vir ainda mais do interior do corpo. Françoise diz que antes ela já se interessava pelo interior, mas ela o tomava como psíquico com um imaginário emocional. Com o BMC houve um encontro com o corpo, mas um corpo que pensa a si mesmo, que vive por si mesmo. Aqui Françoise diferencia um “pensamento que vem pensar o corpo” de um “pensamento nascido do corpo”. Ela afirma que ao adentrar na encarnação, na carne, é como se a carne mesma pudesse dizer ainda mais, um corpo do interior e do exterior que pode se exprimir ainda mais sem que seja necessário colocar um pensamento em cima.

Nas palavras de Françoise, é possível reconhecer então que as ferramentas proporcionadas pelo BMC não constituem ferramentas exteriores ao corpo, mas sim ferramentas da própria carne através da qual o dançarino pode reconhecer e experimentar as estruturas materiais do corpo. Esta experimentação encarnada do interior possui uma qualidade fluida. Um interior não mais psíquico ou emocional, mas antes um interior da carne. Em BMC ao explorarmos o interior do corpo reconhecemos os fluidos e líquidos das matérias como órgãos, tecidos e células. A partir da realidade micro-celular com suas membranas e líquidos intra e extra celular, contactamos a qualidade de fluidez presente em todas as estruturas do corpo, até mesmo na estrutura óssea – um verdadeiro *corpo-fluido-celular*. Na experiência de Françoise, o imaginário emocional e psíquico de um Eu-indivíduo dá lugar a um *imaginário encarnado*, ativo e dinâmico das células e demais tecidos do corpo. Em BMC é possível vivenciar o interior do próprio corpo com suas texturas e densidades. Segundo José Gil (1997), essa textura própria ao interior corpóreo constitui o plano de consistência das sensações, do movimento e do próprio pensamento.



Em seu percurso com a dança, Françoise nos diz que o BMC mudou o motor do movimento. Antes do BMC, quando ela encontrou a dança, o que a tocou profundamente foi a possibilidade de viver as emoções e liberá-las. Havia um acesso emocional da dança, ou ainda um acesso da dança pelas emoções. Depois do BMC, o acesso da dança passou a se dar pelo próprio imaginário do corpo, sendo este o gerador tanto do movimento como do pensamento. Neste momento Françoise traz como referência um aspecto de sua própria vida cotidiana para pensar o imaginário do corpo que gera pensamento. Ela exemplifica então afirmando que em situações nas quais ela se encontra com muitas preocupações e muito agitada, ela toma um tempo para descer em suas sensações e suas percepções finas, descer na matéria, e então retornar a uma camada mais calma e a partir daí repensar diferentemente. Segundo ela, o pensamento renasce de uma base tranqüila no interior, uma base viva, onde o corpo respira, onde ela pode ter outra visão, repensar de novo e mudar seu ponto de vista.

Para Françoise descer na matéria profunda significa descer na direção das células. Nas células há forçosamente todos os líquidos que atravessam as membranas e quando se desce nas células se desce num mundo próximo dos líquidos. Neste mundo celular há os líquidos e há circulações. No encontro com esta matéria líquida é possível então reencontrar esta circulação no interior do corpo, e conseqüentemente o pensamento se torna mais fluido, pois ele não se fixa, não se cristaliza.

Aqui mais uma vez é possível ver o mergulho na carne gerando pensamento e movimento, evidências de um acoplamento *carne-pensamento*. Tal qual Artaud, em sua *atenção introspectivo-receptiva*, ao descer aos umbrais da carne fluida, Françoise experimenta o surgimento de um pensamento em movimento. As *fronteiras porosas* entre arte e vida se fazem presentes neste exemplo. Suas experimentações de aprofundamento nas células e fluidos corpóreos, assim como a ativação de um *imaginário encarnado* proveniente deste aprofundamento, a levam a transformações de atitude na própria vida cotidiana.

Segundo Françoise o BMC mudou a sua maneira de se mover, sua expressividade e sua relação com o seu corpo. Ela se lembra de um momento em que já dançava o tango há

três ou quatro anos e havia um parceiro que geralmente dançava com ela. Este parceiro tinha visto Françoise antes e depois de um workshop de BMC e, ao encontrá-la após o workshop ele não a reconheceu. Françoise associa o não-reconhecimento do seu parceiro de dança nesta época a uma mudança enorme em seu corpo após um trabalho de BMC sobre o reflexo tônico labiríntico. Neste workshop ela teve a oportunidade de trabalhar justamente um modo de se colocar e pousar no solo, um modo de estar no solo e aceitar a gravidade sem nada fazer. Ela nos diz que, diante desta atitude, o próprio corpo se organiza para empurrar o solo e buscar a força anti-gravitacional. Françoise conta que já havia ouvido falar muitas vezes em cursos de dança, há 20 anos, não sobre o reflexo labiríntico, mas sobre a relação ao solo, sobre o fato de empurrar o solo. Ela diz que havia compreendido em seu cérebro, mas não com o corpo. Após trabalhar sobre os reflexos com um pouco de estímulo proveniente do toque, sua relação ao solo, à gravidade, e sua relação ao céu se modificou. Conseqüentemente, a sua relação com seu parceiro de dança também mudou. Françoise afirma que antes deste trabalho ela era uma dançarina que reagia muito rapidamente à impulsão seguindo uma intenção prévia de “fazer bem” ou “fazer corretamente”. Após o workshop ela passou a tomar o tempo e deixar o corpo reagir a partir da informação real que ele recebia, desse modo ela sente que algo realmente mudou nesta dança.

Aqui evidencia-se um aprendizado do corpo pelo corpo na sua relação com a força gravitacional presente no espaço exterior. Ao relacionar-se com as forças provenientes do espaço, o corpo desenvolve em si também uma força, a força anti-gravitacional. A dinâmica de um toque receptivo proporcionada pelas proposições em BMC, associada ao trabalho sobre o reflexo labiríntico, auxiliam Françoise na criação de um corpo receptivo ao solo. Um corpo-poroso que acolhe a alteridade-solo recebendo sua qualidade de sustentação e suporte. Nesta recepção, ao inibir um padrão sensório-motor prévio de ação, um padrão reativo já codificado, Françoise possibilita a eclosão de uma nova resposta do corpo, um *corpo-alteridade* surge. Ela pode então, levar esta qualidade de *atenção introspectivo-receptiva* para o contato com o seu parceiro de dança, agindo pela escuta do corpo no contato com o outro. Por meio desta escuta, Françoise permite que o corpo crie outro modo de organização em movimento. Assim, permitindo uma pausa na ação automatizada, o

corpo em ação no mundo abre espaço a uma disponibilidade de se deixar tocar pelas qualidades do mundo, pelo contato ao outro. Aqui, o corpo soberano e imperativo cede lugar a um corpo em conexão com o meio e o com outro em suas *fronteiras porosas*.

Françoise relata também um processo de mudança no corpo e na presença expressiva de uma cantora de tango com quem ela trabalhou a partir das ferramentas do BMC. Este consistiu num trabalho de acompanhamento e intervenção na escritura corporal desta cantora no intuito de trabalhar a sua performance num espetáculo de tango. Françoise frisa que o seu trabalho não se realizou sobre a forma corporal enquanto coreografia, tratou-se antes de um trabalho sobre a sensibilidade e sobre a presença corpórea da cantora. Françoise entrevistou por meio de sessões de BMC e toque. De fato, anteriormente a este espetáculo, Françoise já havia filmado esta cantora para a realização de um vídeo-clip. Nesta experiência Françoise percebeu que havia algo de bruto nos pés e mãos desta cantora. Não havia expressão, era como se não houvesse sensorialidade, como se seus pés e mãos não recebessem informação do meio e fossem muito ativos. Diante desta realidade, foi muito difícil para Françoise fazer o filme. No entanto, após todo o tempo de trabalho para o espetáculo, o retorno mais evidente que ocorreu se deu em torno da sensorialidade. Françoise observou então tudo o que esta cantora desenvolveu como fineza de percepção e conseqüentemente de expressão ao nível de todo seu corpo, que finalmente, havia se tornado sensível de fato. Seu corpo estava pleno de uma fineza de expressão e de “estar no mundo”. Era visível e evidente para Françoise a respiração desta cantora em seu corpo todo. Havia muito mais de sua presença no espetáculo, presença esta que havia deixado de ser monótona, sempre num mesmo tom. Assim sendo, por meio de um trabalho que se deu menos pela forma e muito mais por um “preencher o corpo por dentro” modificando o modo como ele é habitado, Françoise acredita ter criado outra via de expressão possível. Uma expressividade mais dinâmica num corpo mais vivo e em comunicação com o meio que o cerca.

Neste relato, ao trabalhar através da *modulação das sensações* ao invés de imitação de formas, Françoise permite que a cantora habite o interior vivo de seu corpo. Este respira em todos os seus cantos e recebe mais o mundo em torno que o toca. O corpo então deixa

de ser um corpo objetivo e soberano recortado do mundo, passando a se constituir enquanto corpo sensível e receptivo atravessado pelo seu meio. A partir de um trabalho sobre a sensorialidade, o corpo automatizado em padrões de ação codificados se desfaz desenvolvendo *fronteiras mais porosas* e permeáveis através das quais recebe as qualidades sensíveis desse corpo-mundo. Conseqüentemente o corpo da cantora se expressa em presença integrada. O pragmatismo funcional de mãos, pés e boca dá passagem a um corpo pleno e vivo que respira, pulsa, vibra e se expressa no contágio com o ambiente interno-externo. Mãos, pés e boca em deslocamento sensível são enfim experimentados enquanto capacidade de *outrar-se*, um *corpo-alteridade* surge.

Neste momento, ao relatar o caso da cantora de tango, Françoise retorna às mudanças concernentes a sua própria maneira de se mover e dançar. Ela afirma então que apesar de não dançar hoje em dia com um objetivo profissional, ainda sim ela continua dançando muito como improvisadora, e agora, quando ela improvisa, a sua sensação é muito diferente de quando ela improvisava antes. Muitas das vezes quando Françoise dançava profissionalmente um espetáculo de dança improvisação, havia muita pressão e uma grande apreensão sobre o resultado, pois como se tratava de uma improvisação nunca se sabia previamente o que iria acontecer como resultado. Françoise vivenciou muitas vezes um grande medo do vazio e de não saber o que fazer no instante da cena. Hoje em dia, após o trabalho com o BMC, Françoise sente um estado interior tranqüilo quando improvisa. Segundo ela, esta tranqüilidade se deve ao fato de que hoje ela possui mais ferramentas interiores e muito mais suporte por ter percorrido outros sistemas do corpo, os quais ela não tinha acesso antes. Neste sentido o BMC abriu caminhos. Segundo Françoise, não se pode dizer que estes caminhos do corpo eram exatamente desconhecidos, mas que em nossa cultura e nosso modo de conhecer o mundo, estes caminhos se tornam adormecidos e esclerosados. Trata-se antes de acordá-los. Desse modo para ela, o trabalho corporal proposto pelo BMC produziu um despertar de muitas matérias do corpo, e como conseqüência o seu imaginário do corpo é muito mais potente hoje em dia. É como se a sua carta do mundo corpóreo fosse mais precisa e a partir de então ela tem a oportunidade de pesquisar em registros diferentes. Ela pode escolher trabalhar com o esqueleto, mas também com as glândulas, com os músculos e mesmo com os líquidos, o líquido intersticial

ou o líquido cefalorraquidiano, e cada um desses trabalhos muda o imaginário do corpo e conseqüentemente a relação ao espaço e a relação ao outro. São ferramentas. Mas segundo Françoise, o que o BMC propicia não são ferramentas de forma, mas sim, ferramentas de estados.

Françoise complementa sua reflexão anterior e em suas palavras trata-se de ferramentas de estados de consciência encarnada, posto que não se trata da consciência em termos do pensamento, é uma consciência que engaja toda a pessoa. Portanto em sua experiência ela afirma,

Antes, há algum tempo atrás a consciência era algo de estritamente mental, eu separava o mental e a consciência do corpo. E agora eu tenho verdadeiramente um sentimento de que eu sou tudo, não é “meu corpo” e “eu” como podemos dizer freqüentemente. É que cada célula que me compõe, cada célula que eu habito é concernida pela minha vida e quando eu engajo meu corpo pode ser que ele possa se engajar de um modo mais completo ou mais desperto, logo, eu digo estado de consciência nesse sentido.

Evidencia-se que ao percorrer os sistemas do corpo anteriormente desconhecidos, Françoise desenvolve ferramentas de um corpo afetivo que em sua potência de afetar e ser afetado pode então adentrar *estados do corpo* provenientes da matéria encarnada. O vazio, anteriormente referido ao medo de um nada de possibilidades, se transforma num vazio-pleno de experiências e materiais qualitativos e expressivos. O corpo passa a se constituir enquanto vazio-fonte através do qual Françoise experimenta o acesso a diferenciados *estados do corpo*. Assim, pode-se aqui afirmar que por meio da exploração das matérias expressivas do corpo é possível a constituição e ampliação de um mapa afetivo do corpo, ou, uma *cartografia do corpo afetivo*, através da qual os estados sensíveis propiciados pela matéria podem ser visitados e explorados.

Françoise diferencia um sistema de pensamento mental, que concerne às funções do cérebro e do sistema nervoso central, responsável pelas operações de decisão, organização e gerenciamento do corpo; e um sistema nervoso involuntário, o sistema nervoso autônomo que se ocupa das funções vitais. Se nós agimos o tempo todo por meio do sistema nervoso central, de um modo consciente e voluntário, nós não deixamos chegar ao corpo

informações reais (no sentido de concretas), há um caminho que não se faz, pois o pensamento e a linguagem chegam muito rápido, antes que qualquer outra informação chegue. O fato de abrir outros caminhos no corpo faz evoluir o pensamento de outro modo. Partimos da experiência para chegar ao pensamento. Então, trata-se através do BMC de voltar à fonte dos primeiros órgãos da recepção, não se inquietar e “deixar fazer”, confiar nas matérias do corpo. Para Françoise, “há um corpo sempre por se fazer”.

Aqui, evidencia-se um verdadeiro exercício de refazimento do corpo pelo próprio corpo. Num esforço de inibição dos esquemas pré-concebidos de pensamento, linguagem e percepção é possível abrir espaço para o novo. O corpo pode então fazer novos caminhos abrindo uma fonte receptiva à nível sensível e não intelectual. Todo um trabalho ao nível dos pré-sentidos, pré-percepção e pré-movimento é possibilitado pela prática do BMC. Inibe-se o automatizado ao nível do sistema nervoso central, confia-se nas sensações provenientes das matérias do corpo e chega-se a um vazio pleno de possibilidades onde o corpo mesmo se refaz em movimento e expressão – um verdadeiro *corpo-alteridade* poderá então ser experimentado.

Françoise fala sobre o *embodiment*. Para ela o *embodiment*, que pode ser traduzido por incorporação ou encarnação, é a idéia de que o verbo e a matéria se juntam. O *embodiment* consiste em reencontrar a matéria no verbo, a matéria no pensamento e o pensamento na matéria. É uma matéria que se pensa. A célula é inteligente. No funcionamento dos estados físicos da matéria, há uma percepção, há uma tomada de decisão ao nível celular o tempo todo, no entanto não se trata da mesma forma complexa de pensar do cérebro superior.

Para Françoise a consciência da matéria constitui então uma matéria que se pensa e que não tem necessidade de que a informação chegue ao cérebro, apesar de que ela chegará fatalmente em algum momento. É um engajamento vivo e vital, posto que as matérias do corpo são despertadas. No entanto Françoise esclarece,

Mas não se trata de estar o tempo todo numa perpétua percepção consciente do tipo: aqui eu sinto, aqui eu sinto... Pois assim é muito lento e nossa matéria, nossa vitalidade animal é muito mais rápida, ela é capaz de ir mais rápido. Se nos

colocamos a sentir o tempo todo nós a perdemos. É preciso então confiar na matéria e deixar que ela faça seu trabalho, ser confiante de todas as possibilidades do corpo, sua capacidade viva de fazer sem que estejamos no controle, por vezes eu creio que a vontade é uma forma de controle. No entanto, o corpo nos escapa e nós nos escapamos.

Aqui se observa uma particularidade dos procedimentos práticos do BMC. Por meio dela é possível o exercício de perceber a existência da matéria, senti-la e depois deixar que ela atue por si só. As matérias do corpo são convidadas a serem despertadas em sua vitalidade. Enquanto experimentadores somos exercitados a fazer confiança ao que se apresenta no contágio à matéria. Neste contexto, fazer confiança à matéria significa abaixar um pouco o controle voluntário de um Eu. Este poderia se apresentar como uma “vontade de fazer” segundo automatismos determinados por um modo de organização prévio. Ou ainda, uma vontade de sentir para melhor controlar num nível intelectual racional. Mas segundo Françoise, “o corpo nos escapa e nós nos escapamos”. O corpo que escapa a vontade de um Eu é o próprio corpo sem órgãos, é a dimensão inorgânica do corpo. Ao se permitir escapar à intencionalidade de um Eu, Françoise vê surgir uma *intencionalidade da matéria* que, em sua vitalidade, pode finalmente agir por si mesma. Um duplo movimento ocorre: a matéria escapa ao controle voluntário de um Eu; o Eu escapa na intencionalidade vital da matéria.

Françoise fala sobre o tema: como sair dos ciclos de repetição? Segundo ela o hábito é o automatizado, aquilo que fazemos inconscientemente e repetitivamente. Por vezes o ato de tomar um tempo permite abrir um espaço entre uma ação e uma reação. Tomar um tempo cria um espaço que faz com que tenhamos a possibilidade de uma outra escolha, ou um outro caminho não conhecido entre uma ação e uma reação. Em BMC, ir à dimensão micro significa tomar um tempo e sair de um hábito, descobrindo assim, outro universo de possibilidades. Desse modo, indo no micro da realidade celular pode-se chegar ao macro do universo. Do infinitamente pequeno ao infinitamente grande pode-se modificar um corpo habitual.

A partir deste relato de Françoise é possível mais uma vez tocar na questão do pré-movimento, pré-sentidos e pré-percepção. Habitar a dimensão micro em BMC significa desenvolver uma qualidade receptiva. Na maior parte das vezes é a partir de um toque receptivo que podemos acessar o nível celular do corpo. Uma qualidade de *atenção introspectivo-receptiva* é desenvolvida. Este processo possibilita dar uma pausa aos padrões prévios de sentir, perceber e agir. Neste lugar de pausa, a *modulação das sensações* se põe em ação. Ouvindo o que surge do corpo, novas sensações eclodem, até mesmo sensações de infinito podem ser experimentadas. Na pausa, o experimentador pode atingir um vazio-pleno de possibilidades corpóreas.

A respeito dos procedimentos pedagógicos do BMC Françoise explica que o grande material utilizado nesta prática é a percepção do movimento. O movimento e o toque caminham juntos, pois no nível celular o movimento constitui-se por duas células que se tocam. Então, quando estamos no movimento estamos já no toque. O toque vai despertar a matéria onde ela não foi ainda tocada. Aqui Françoise lembra uma frase interessante: “lá onde a mãe não tocou, a palavra do pai não pode compreender”. E ela complementa: lá onde o corpo não pode ser tocado, onde a célula não pode ser despertada, há uma palavra que não pode ser compreendida. A partir de então, ela narra sucintamente um procedimento pedagógico do BMC: “primeiro, através do toque desperta-se cantos do corpo. Depois, do “exterior” da palavra ou do conhecimento, utiliza-se pranchas anatômicas e o conhecimento científico num movimento de aprendizagem que vai do exterior em direção ao interior. A partir de então, observa-se os ossos como um dado do exterior, reconhece-se esta matéria como algo que existe no espaço interno do corpo, reconhece-se sua forma, seu funcionamento, sua localização. Neste momento já há um imaginário sendo convocado do exterior e ele vai ajudar a despertar esses cantos internos do corpo, e talvez, em seguida eles possam se exprimir. Como na respiração celular, há sempre uma troca do interior na direção do exterior e do exterior na direção do interior através da membrana, através de nossa pele. Isso não quer dizer que seja o exterior que nos informe sobre o que nós somos no interior, mas sem dúvida é uma troca que podemos equilibrar”.



Neste exemplo, é possível reconhecer a ativação do *imaginário encarnado* num movimento de trânsito entre o espaço interno-externo. Em meio às *fronteiras porosas* da pele e das células, a partir do toque a matéria é despertada. No entanto, como afirma Françoise, “no toque estamos já no movimento”. Movimento interno-externo entre meio intra e extra celular. Movimento interno-externo entre interior corpóreo e ambiente exterior. Movimento interno-externo entre imagens-representação externas e imagens-sensação internas. Assim, imagens objetivas vindas do exterior das pranchas anatômicas podem despertar sensações vividas no âmbito da matéria encarnada. Sensações vividas no interior da matéria podem eclodir imagens encarnadas pela experiência. A ação imaginária deslanchada no nível da carne, posteriormente, poderá ser integrada e expressa por meio de palavras e até mesmo desenhos.

Em relação as suas experiências corporais concretas, Françoise afirma que ela pode aceder à variadas sensações e que nem sempre as imagens se formam, mas por vezes elas vêm junto com as sensações. Ela exemplifica um momento em que ela vivenciou o que ela mesma chama de visão-sensação para diferenciar da visão pura.

Eu mesma dei um curso há dois dias e era um curso sobre os padrões. Eu estava começando a trabalhar sobre um momento em que o movimento interno vai se amplificar, ou seja, a pressão do fluxo no interior e no exterior da célula vai aumentando até aumentar o desejo do movimento. E eu mesma nomeei tudo isso, pois neste momento eu trabalhava com as palavras, nós não estávamos no toque, então eu diria que eu animei uma viagem pelas palavras. Ao falar, eu mesma entrava no processo, e eu comecei a mover de um modo que me surpreendeu, eu sentia várias pequenas paredes de todas as minhas células, isso que fez com que eu começasse a mover de um modo que... enfim, que era para mim um pouco espantoso. Era como se muitas, muitas, muitas pequenas bolas no interior de mim se colocassem a mover com pequenas pressões, e eu tinha esta visão de mim, de muitas pequenas compressões de bolas. Era uma visão-sensação. Não era uma visão pura.

A visão-sensação, ou ainda, a imagem-sensação, é diferenciada por Françoise da visão pura. Visão pura, aqui, faz referência à visão abstrata por meio de imagens mentais ou representativas. Não é o caso da experiência de Françoise neste relato, que experimenta imagens carregadas de sensações de pressão, volume e líquidos – um *imaginário encarnado* se apresenta. Neste exemplo, as suas palavras também são carregadas de

sensações, são palavras encarnadas por meio das quais ela gera contágios em si mesma e nos outros.

A respeito da mesma experiência, Françoise continua suas reflexões,

Eu passei de um corpo global e... quanto mais eu vou buscar, mais eu vou no micro, mais... é como se, de um corpo bruto, onde há um corpo, há milhares de células e então eu me torno o universo. Justo isso! Sim, eu me torno algo de múltiplo, mas ao mesmo tempo eu permaneço numa unidade. É sempre assim quando eu trabalho com a membrana, então o fato de trabalhar com a membrana, você trabalha com o limite de si e no interior desse limite há a multiplicidade, há o infinito que está lá.

Mais uma vez, percebe-se que a experimentação do corpo ao nível micro-celular gera sensações de infinito. O trabalho da *modulação das sensações* celulares gera deformações do corpo organismo. De um corpo bruto enquanto unidade identitária e auto-centrada surgem múltiplos corpos. O *corpo-alteridade* se experimenta em devir-multiplicidade. O corpo envolvido pela pele-membrana é um invólucro do infinito.

A partir da experiência relatada acima, Françoise fala um pouco sobre uma atitude encarnada que ela procura desenvolver em seu processo pedagógico:

Eu não o vivo sempre, eu não estou dentro o tempo todo, mas é particularmente quando eu dou um curso ou quando eu ensino, eu quero mergulhar num estado para que justamente a palavra que eu porto seja viva. Então, eu não descrevo do exterior, eu mesma me coloco num processo para ensinar.

Em seguida, Françoise reflete sobre a sua experiência com a representação habitual do corpo e as conseqüentes modificações vivenciadas a partir do BMC:

Mas o que é uma representação? Porque... eu diria que elas tornam-se múltiplas em função do sistema que eu atravesso. Isso que faz com que após, quando eu me reencontro diante de um espelho... isso é uma representação? Eu me lembro de um momento onde eu fiquei chocada! Porque eu esqueci esta representação, que é uma forma de representação, que é a imagem que eu tenho de mim. Uma imagem um pouco plana, ela não tem muito volume. E a experiência vivida te leva, quando você passa de uma experiência de imensidão ou de infinito ou ao

contrário de grande, grande precisão interna, de grande volume, de vitalidade, de fluxo, de pressão, de energia que circula, de rio, muitas coisas podem chegar, após tudo isso, retornar à uma representação do espelho, isso pede um tempo de adaptação. Então, em parte eu sou distanciada desta representação do espelho. Então, você poderá me dizer que eu deliro neste caso, mas eu não creio. Eu creio que isso faz também com que os outros não te vejam como uma imagem do espelho. Eu posso ganhar volume, eu posso também estar em relação quando trabalho em contato. E para que se trabalhe de olhos fechados, nós elevamos a representação visual, nós encontramos um outro universo, realmente pleno de volume, com muitas informações. O fato de eu trabalhar também como facilitadora... é claro que minhas percepções ao nível do toque elas mudaram, elas são mais finas, elas percebem mais coisas. Então, se eu fosse desenhar a partir daqui, esse seria um outro desenho do que o de há vinte anos atrás quando eu não conhecia senão uma única representação, quando eu não conhecia quase a palavra sensação e quando eu não tinha como imagem senão o julgamento das outras pessoas e a imagem do espelho. Então, este é um longo percurso desde vinte anos eu diria, onde efetivamente minha representação é totalmente diferente hoje. E que por vezes eu tenho dificuldade de me reconhecer diante de um espelho.

Aqui é possível reconhecer que, por meio de um trabalho fino e profundo ao nível das sensações e percepções, a imagem corporal se modifica completamente. Experiências de fluxo, vitalidade, volume, pressão, circulação e energia deslocam a imagem representativa, identitária e organizada do espelho. As experiências intensivas do corpo de Françoise no nível da *modulação das sensações* constituem agentes deformadores da representação formal habitual. A imagem visual do corpo é desestabilizada por um mergulho nas experimentações e sensações vividas ao nível da matéria. O corpo múltiplo, em conexão com o seu meio transborda os limites do corpo objetivo e circunscrito. A representação habitual anterior não pode mais dar conta deste *corpo-alteridade*.

Françoise relata outra experiência intensiva ao nível do sistema digestivo:

Eu tomei um curso com um colega há dois dias atrás, com Jean Marc, e nós trabalhamos sobre o sistema digestivo, mas sobre o estômago particularmente, e ele trabalhou da boca ao estômago. Até o presente momento, em BMC freqüentemente eu havia trabalhado da boca até o anus. Isso que fez com que tenha sido engraçado em relação à representação que eu tinha. De certo modo eu tinha uma visão muito direta do sistema digestivo, pois num momento da embriologia o sistema digestivo foi também um eixo e que por isso existe uma forma de memória deste eixo. Ele foi um dos primeiros eixos que apareceram antes, ou talvez, ao mesmo tempo que o sistema neural. Então em embriologia há realmente uma memória de um eixo, o sistema digestivo se torna primeiro um eixo e depois desenvolvem-se os intestinos, então muitas circunvoluções

aparecem. Mas, eu não sei porquê, eu tinha uma representação muito rápida através da qual eu ligava diretamente a boca e o anus, e eu podia ir logo nesta representação, em linha reta. E neste momento, o fato de parar o trabalho no estômago era engraçado, pois era a primeira vez que eu sentia tanto o meu estômago, e ele se tornava pesado, e eu sentia todo seu volume. Em consequência eu não compreendia mais nada em relação a representação que eu tinha antes. Foi preciso que eu procurasse após sobre as imagens para saber onde estava a entrada do estômago, onde estava a saída. Nesta experimentação ele tomou um tal volume, um tal espaço interno, foi a primeira vez que eu o senti assim concretamente.

Percebe-se neste exemplo que a imagem corporal ligada a uma organização previamente determinada do sistema digestivo foi desorganizada a partir de um trabalho interoceptivo realizado da boca até o estômago. Frequentemente em BMC, trabalha-se sobre o sistema digestivo, explorando-o sensivelmente através de um percurso sensível que vai da boca ao ânus. Ao percorrer diversas vezes este registro, Françoise criou um mapa afetivo do sistema digestivo ao longo deste percurso em linha reta entre uma extremidade e outra. Ao explorá-lo novamente experimentando a pausa no meio do percurso, ou seja, no estômago, Françoise desterritorializa um caminho afetivo do corpo já consolidado. Nesta pausa, ela promove um novo encontro intensivo com o estômago. É então que um novo território-estômago se apresenta. No contágio com as forças intensivas provenientes do estômago, Françoise vivencia uma *modulação das sensações* enquanto peso e volume. A partir destas sensações deformadoras, carregadas de intenso volume e peso, foi necessária uma busca posterior por imagens representativas que se agregassem à experiência desestabilizante num esforço de integração da experiência. É então que a *cartografia do corpo afetivo* se re-configura num exercício de ampliação do poder de afetar e de ser afetado a partir do estômago. Nesta experiência o percurso afetivo do sistema digestivo é enriquecido. O estômago vira uma nova ferramenta potente de acesso.

Françoise narra uma reflexão acerca da constituição da postura vertical no seio da cultura francesa. Segundo ela, em outras culturas que já visitou, como por exemplo, na América Latina, a postura vertical é mais flexível. Trata-se de uma construção corpóreo-socio-política.

Aqui nós temos a membrana dura. Aqui o tronco é mais vertical eu penso. Sim, mais vertical, mas uma vertical que é posicionada mais atrás, que é muito rígida nas costas, muito militar. Pois quando você vai mostrar a sua vertical, você vai

mover o sistema da frente, uma bela vertical, suave, flexível, ela é como uma planta, é a verticalidade das flores e não a verticalidade dos militares. Não é a mesma. Para mim, eu creio que trata-se da consciência das costas. Onde você coloca suas costas? E é verdade que as costas são postas freqüentemente atrás, é como se nós tivéssemos algo que torce em direção a trás, algo de muito muscular, os músculos da extensão das costas que são muito solicitados. Eu falo de uma cultura que ouviu muito: fique reto, etc... e como consequência o corpo se molda em torno disso, do músculo posterior. Por exemplo, com o BMC, o fato de trabalharmos sobre a embriologia, o fato de retrabalhar sobre os órgãos, sobre esse primeiro eixo mole e flexível que nos fundou, a notocorda que tinha relação também com o sistema nervoso que estava mais atrás... então refazer, retornar a um corpo mais central e que tem uma qualidade flexível, orgânica, o fato de estar lá. É por isso que eu penso na flor, na planta porque há os fluidos, não há matéria dura e rígida no interior. É uma relação de membrana e de líquidos unicamente. E a relação de tensão com a raiz da terra e a luz do céu. É muito vertical uma planta. E eis que isso ganha presença, descobrir este caminho modifica a fisicalidade, muda a presença. Eu me coloco de pé com o quê? Eu me coloco de pé com a mesma coisa que há vinte anos? É muito claro, é outra coisa que me faz ficar de pé.

Neste relato Françoise evidencia uma clareza perceptiva e sensível dos componentes materiais constantes na construção de diferentes qualidades de verticalidade. Uma verticalidade mais rígida e outra mais flexível. Uma verticalidade constituída por uma musculatura posterior em contração, e uma verticalidade constituída por matérias fluidas mais anteriores e centrais. A partir das ferramentas do BMC é possível então reconfigurar uma organização postural reconhecida por ela como militar. Um refazimento de si se faz possível por meio de um mergulho nas matérias fluidas do corpo tais como notocorda, órgãos, líquidos, membrana. Numa busca por uma verticalidade mais flexível, Françoise se associa à planta. As *fronteiras porosas* entre homem e vegetal se fazem presentes. A partir da planta, ela contata um corpo vivo em conexão, conexão esta evidenciada a partir das raízes que se ligam a terra, como também, a partir da relação à luz do céu. No seio de uma cultura rígida e normativa, o julgamento moral rege os corpos através do imperativo postural - “fique reto”. Françoise descobre outra presença ao mundo por meio de um novo modo de ficar de pé. A experimentação somática de um eixo fluido como a notocorda e os órgãos no interior do corpo possibilita a desconstrução de um modo social e normatizado de verticalidade. A experimentação ao nível dos órgãos, fluidos celulares, como também o eixo primário embrionário (a notocorda) promove uma desconstrução ao nível do pré-movimento. A organização territorializada dos músculos tônicos gravitacionais, responsáveis pela postura de pé, é então desterritorializada e posteriormente re-

territorializada a partir de padrões fluidos e flexíveis. O corpo se gerencia eticamente em seus espaços interno-externos. Uma nova presença comunicante ao mundo é possível de ser instaurada. O trabalho ao nível dos pré-movimentos também se faz presente ao nível das pré-concepções. Num exercício de refazimento de si corpóreo, ao experimentar uma nova forma de se colocar de pé através da experimentação de estruturas corpóreas internas fluidas, Françoise promove um refazimento de si ético-estético-político que a faz questionar os modos de constituição corpóreos no seio de sua própria cultura ocidental européia.

### **A Narrativa de Stephane Lechit**

Stephane tem 38 anos e seu país de origem é a França. Ao perguntar sobre sua profissão, Stephane me diz que atualmente ele é dançarino, mas que possui uma formação inicial de fisioterapeuta. Stephane encontrou a dança em 2006, e trabalha mais com a criação enquanto intérprete. No entanto, ele também trabalha com a pedagogia dando aulas em workshops juntamente à companhia de dança *La Ligne de Désir*<sup>59</sup> da qual faz parte. Seu encontro com a dança se deu num estágio de dança butô oferecido por Richard Cayre. Richard Cayre é o coreógrafo da companhia na qual Stephane trabalha e com quem realiza diversas pesquisas de criação em solo e em grupo. Para Stephane a dança constitui um estado de relação consigo mesmo e com o meio externo. Em suas pesquisas de criação, juntamente à companhia de dança e seu coreógrafo, Stephane busca as bases de acesso às sensações internas a partir das quais ele faz um exercício de aprofundamento em estados de consciência mais primitivos, onde ele pode se deixar levar pelo fluxo. No entanto, para tal exercício Stephane afirma ser importante um treinamento, pois segundo ele:

Eu tento descer no mais e mais baixo. Eu diria de consciência mais e mais primitiva onde eu posso me deixar levar pelo fluxo, e eu me coloco um controle para ir mais e mais baixo. Eu terei uma apnéia se desço, desço, e.... enfim, é preciso um treinamento, é preciso subir muitas vezes para após adquirir uma competência que te permite não se deixar engolir, quer dizer, perder o observador completamente.

---

<sup>59</sup> Informações sobre a companhia podem ser acessadas a partir do site [WWW.lalignededesir.net](http://WWW.lalignededesir.net)

Segundo Stephane, em suas pesquisas de criação juntamente ao coreógrafo Richard Cayre, há uma base da psicanálise relacionada a tudo o que é da ordem do pulsional, do reprimido, da energia sexual, da energia bruta e todas as pulsões animais, ou seja, “essa energia que é ligada à terra e que é a base da vida”. O objetivo é expandir essa energia específica em si mesmo e no meio externo através da inteligência criadora. A pesquisa de criação do grupo se inicia por meio do oferecimento de workshops de verão abertos ao público. Estes workshops funcionam como laboratórios de pesquisa que desencadeiam algumas pistas de experimentação. Tais pistas serão aprofundadas mais tarde pela companhia, que a partir de então dá continuidade às suas explorações em torno da criação.

O encontro com o BMC se deu através de um workshop de dança butô realizado por Richard Cayre. Richard Cayre, além de coreógrafo, é dançarino de butô e pedagogo da dança, tendo participado de diversos cursos e workshops de dança butô com nomes importantes como Carlotta Ikeda, Masaki Iwana, Sumako Koseki, Min Tanaka e Yoko Ashikawa. Richard Cayre, apesar de não ser um facilitador certificado, já trabalhou com pessoas que têm a formação de BMC. Além do butô, seu trabalho tanto criativo quanto pedagógico sofre uma grande influência do BMC há mais de 15 anos.

O primeiro workshop de dança butô que Stephane fez com Richard Cayre foi para ele uma grande descoberta. Este workshop tinha por tema de trabalho o estado *naïf* ou o estado de ingenuidade, quer dizer, o estado da criança de não julgamento ou interpretação. Uma capacidade de reagir diretamente aos estímulos externos, como o toque por exemplo. Neste workshop, Richard trabalhou principalmente sobre o despertar do tubo digestivo a partir de dinâmicas de toque e de sonorização. Trabalhou-se também a estimulação dos olhos, e uma dinâmica de se colocar na posição da mãe e do bebê para reativar uma espécie de consciência muito antiga, numa fase em que o bebê ainda é muito pequeno. A partir desta reativação trabalhou-se a motricidade a partir do tubo digestivo, mais especificamente o despertar da motricidade a partir de dinâmicas de buscar alcançar no espaço ora pela extremidade da boca, ora pela extremidade anal, ou seja, as duas extremidades do tubo digestivo. Trabalhou-se também sobre a ativação dos padrões de deslocamento arcaicos homólogo e homolateral.

É preciso lembrar aqui que todo esse trabalho de estimulação da motricidade a partir do tubo digestivo vem do BMC, assim como a ativação dos padrões homólogos e homolaterais. Estes últimos têm sua raiz nas pesquisas de Cohen juntamente à Bartenieff e fazem parte da tarefa de repadronização propiciada pela revivescência na fase adulta dos padrões de desenvolvimento neuro-motor do bebê que tivemos a oportunidade de esclarecer no quarto capítulo.

Segundo Stephane, esse trabalho despertou nele algo de muito forte, algo que ele geralmente mantém fechado, algo de pulsional. Nas palavras de Stephane: “há um material pulsional que está relacionado a esses padrões da tenra infância, e que nós aprendemos pouco a pouco a normatizar através do Eu”.

A partir desta experiência inicial com o BMC Stephane afirma que,

O BMC inicialmente, antes que eu me interessasse mais, ele me ensinou... ele me permitiu, a grosso modo, de abrir portas de maneira massiva e rapidamente. Isso foi muito forte e muito potente. Eu diria que eu fui levado ao mundo de Deleuze e a desterritorialização, etc. Meu território foi... eu fui arremessado lá, muito, muito longe. Uma vez que eu estava lá eu disse ahahahahahhh... eu desterritorializei radicalmente! E após eu me disse: o que eu faço aqui? Porque não é trivial se desterritorializar. E a partir de então eu comecei a ter uma prática de dança e de modificação de percepção corporal e do meio.

Stephane começou a formação de BMC em outubro de 2010. Até o momento desta entrevista ele havia feito três módulos da formação: o Sistema Nervoso, os Sentidos e a Percepção, o Sistema Esquelético. Stephane afirma que decidiu fazer a formação para refinar e aperfeiçoar sua capacidade sensitiva e perceptiva que a partir deste trabalho se amplifica, pois ele explica: “nós pensamos que só há um pequeno elemento a perceber e, em afinando nós nos damos conta de que é enorme”.

Stephane me diz que ao trabalhar sobre os sistemas corporais a partir do BMC ele experimenta uma forma de visualização de tipo holográfica<sup>60</sup>. Assim, quando ele põe a sua consciência sobre um sistema, a representação deste sistema é nutrida por sensações e se

---

<sup>60</sup> Holografia vem do grego holos (todo, inteiro) e graphos (sinal, escrita). Trata-se de uma forma de registrar e apresentar uma imagem em três dimensões, ou ainda, um método de registro “integral” com relevo e profundidade. Cada parte de um holograma possui a informação do todo.



amplifica integrando-se no movimento. A partir deste processo ele tem mais consciência do sistema trabalhado e sua presença no ambiente se modifica.

Então, sobre o esqueleto, por exemplo, que nós fizemos na última vez... o fato de estabelecer esta representação holográfica do esqueleto e de verdadeiramente... quando eu me reconecto após, lembrando esta sensação, isso muda completamente minha presença no ambiente, minha presença aos outros, a maneira como eu percebo o ambiente, isso muda meu estado, há algo que é muito... eu tenho dificuldade de colocar palavras, é difícil mas... frequentemente o que eu percebo é... uma sensação de potência. Mas de potência de estar no mundo, que nós não utilizaríamos, é como se nós estivéssemos tomados num esquema da vida social, da vida cotidiana, de comportamento prévio, etc, e... num dado momento, de repente você se dá conta de que você é infinitamente potente, e não potente no sentido de que você vai quebrar a parede, mas uma espécie de força interna... O que é que você é na vida cotidiana? Para mim o BMC é um meio de adquirir novas ferramentas para buscar... o que é um ser humano?

Stephane complementa a reflexão acima afirmando que o trabalho da pedagogia consiste em levar as pessoas a se darem conta que seu território estava limitado, mas que eles podem experimentar “estar para além deste território”. E ele continua afirmando que, quando o artista faz estas experimentações, a criação e o objeto artístico servem para fazer o público testemunhar este outro território possível de ser experimentado, ou ainda, experimentar que “nós não somos isso que pensamos que somos”.

Aqui pode-se observar Stephane em exercício reflexivo ético-estético-político sobre os modos de ser e estar no mundo. Nota-se então, que as experimentações destabilizadoras a partir do BMC o lançam no encontro com uma potência interna. Encontro este que o faz questionar os territórios corpóreos habituais constituídos social e culturalmente. As perguntas: “O que é que você é na vida cotidiana?” ou “O que é um ser humano?” podem se aproximar da pergunta de inspiração spinozista que não quer calar – “O que pode um corpo?” O ato de contatar com essa potência é também um exercício de desterritorialização das formas corpóreas automatizadas e constituídas cotidianamente. Ou ainda, a desterritorialização de um plano das formas cristalizadas e demasiadamente organizadas pelas normatizações do Eu. No entanto, a descoberta de uma potência de vida constante no próprio corpo evidencia ao mesmo tempo um modo mais potente de estar no mundo. Talvez um modo mais criativo e autônomo. A partir dessas experiências Stephane

se dá conta da possibilidade de construção de outros territórios corpóreos possíveis para além dos já dados e constituídos socialmente. Uma *cartografia do corpo afetivo* pode começar a se esboçar a partir do encontro com essa dimensão potente de uma força interna imanente às matérias do corpo - a dimensão inorgânica do corpo sem órgãos. Tais questionamentos o levam ao fazer artístico relacionando, tal qual Artaud, a arte e a vida em necessidade cruel e implacável de criação. A partir destas *fronteiras porosas* o espetáculo (arte) se faz local de refazimento também para o espectador (vida) que poderá enfim se deixar tocar pela sua própria potência afetiva no encontro contagiante com o corpo do ator ou do dançarino. Nessa zona de contágio afetivo, o *corpo-alteridade* do artista poderá talvez ressoar um possível *corpo-alteridade* do espectador mobilizando neste a possibilidade de novos territórios.

Assim, além de refinar e amplificar a capacidade sensitiva e perceptiva, Stephane afirma que o BMC permite entrar em contato com uma dimensão do corpo e do movimento que possui uma potência de ultrapassamento. Uma dimensão a partir da qual o corpo é mobilizado por algo que não é o Eu, em todo caso, algo que não é a vontade de um si ou da consciência ordinária. Segundo ele, é justamente nesta dimensão que uma força hiper potente pode eclodir. Algo que ao ser experimentado, pode ultrapassar um estado de extremo cansaço pela mobilização de uma energia irredutível. Neste momento ele se pergunta: “O que é isso?” Apesar de não poder responder tal pergunta, Stephane identifica tal experiência à existência de certas forças que o BMC, em suas proposições, pode dar suporte para convocação a partir da própria matéria do corpo.

Essa potência de ultrapassamento poderia ser associada aqui a dimensão inorgânica vital do corpo. Ao acessar essa corporeidade enquanto campo de forças, o que se ultrapassa no corpo é a própria dimensão do organismo enquanto instância instituída e centralizadora. Acessar o campo das forças, o corpo sem órgãos, significa acessar uma potência vital criativa. Um corpo anarquista em refazimento de si que pode até mesmo “ultrapassar um estado de extremo cansaço”. A partir desta força constante no próprio corpo, talvez a *intencionalidade da matéria* ecloda.

Em seu percurso pessoal, Stephane nos diz que o BMC proporciona ferramentas para uma amplificação interna que o capacita a revelar certos aspectos interditos socialmente como a animalidade, a cólera e a energia sexual. A partir deste trabalho com os sistemas ele pode então contatar com certas energias vitais que foram interdidadas desde a tenra infância. Tomando o sistema esquelético e o trabalho sobre as linhas de força como exemplo, Stephane diz que estas energias podem então se re-difundir e circular.

Na cultura, eu suponho, em relação ao cristianismo, há uma culpabilização em relação ao corpo, e pelas ferramentas do BMC eu me dou conta que meu corpo é meu amigo, que ele não é sujo, que ele pode me dar uma presença no mundo, pode me dar prazer. Ele não é um interdito. Então, não é fácil, o mesmo que eu dizia em relação ao território, você tem algo muito amarrado no nível da estrutura do super ego e de repente você vai autorizar seu corpo a explorar os sistemas, você se conecta e eles vão se exprimir, por exemplo, a pele que exprime a fronteira em relação ao exterior, aquilo que pode entrar, aquilo que pode sair, etc, mas também todo prazer, toda sensualidade, etc. Ok, a pele te demanda isso e você vai relaxar, e quando você volta da experimentação, eu em todo caso eu tenho um super ego que faz: bla, bla, bla... mas você alucina?? Então após, há uma forma de reajustamento, de negociação, e para mim é um grande trabalho que se faz via o BMC. Pela incorporação e a consciência dos sistemas que encerram possibilidades, eu modifico a definição sobre o que eu penso ser eu mesmo, e disso que eu percebo ser eu. Há estruturas de 37 anos e que estão lá desde 37 anos. Eu mergulho via ferramentas do BMC na consciência dos sistemas. Eu tenho definições prévias de mim, eu me sinto limitado e então por meio deste trabalho eu posso ter interações mais fluidas, menos julgamento, etc... Mas antes, o trabalho é, sobretudo uma redefinição, ir à direção da raiz do corpo e... o ideal seria retornar ao mundo da fecundação... há momentos, é certo, que podemos descer muito, muito baixo, ir realmente longe...você pode efetivamente descer ao nível celular.

Aqui os reajustamentos e a redefinição de si podem se associar ao *refazimento de si* artaudiano. Por meio deste mergulho na dimensão micro-celular, na matéria-pele e suas sensações, Stephane procura recriar-se em diálogo criativo com as matérias corpóreas. É possível reconhecer então que é na dimensão de um refazimento corpóreo que Stephane procura flexibilizar os julgamentos morais constituídos socialmente ativando neste mergulho da carne, a potência do corpo. As ferramentas do BMC propiciam o mergulho nos diferentes sistemas possibilitando pelo trabalho da *modulação das sensações* uma re-territorialização de si. Assim, por meio de uma *atenção introspectivo-receptiva* à nível celular é possível ir até as matérias primeiras, e para além dos sistemas, visitar também

nossas matérias embrionárias em vias de diferenciação. Neste relato, Stephane parece desejar refazer-se num nível celular embrionário.

Anteriormente ao trabalho com o BMC, a relação de Stephane com o corpo era pautada pelos estudos de fisioterapia. Desse modo, ele já havia estudado o corpo antes e, no entanto, não tinha nenhuma consciência de sua riqueza interior: “eu não sentia o corpo, o que se passava no interior”. Stephane afirma que tinha uma representação mental e um conhecimento intelectual aprendido no curso de fisioterapia.

Eu sabia intelectualmente que o osso externo se localiza na frente da coluna, mas eu me representava achatado, eu não tinha nenhuma realidade do que era um osso, de como eu me sentia no interior de meu corpo... nada de experimentação. E finalmente você está num registro de utilização do corpo social, segundo esquemas aprendidos pela educação, pela escola, pela televisão.

Stephane conta que trabalhou num hospital durante dez anos e segundo ele durante os procedimentos juntamente aos pacientes não havia nenhuma reflexão sobre o toque, ou sobre o trabalho da sensação. Neste contexto o corpo era banalizado, a mobilização do corpo se dava por bloco. Ele poderia recitar a lista dos órgãos, mas não poderia falar a partir da experiência. Uma fala estritamente intelectual e sem consciência interna a partir da qual poder-se-ia discorrer sobre as funções do fígado, por exemplo, mas jamais sentir seu volume, os seus apoios, o deslocamento da consciência, as emoções que eclodem.

Já no contexto do BMC, Stephane explicita que há todo um trabalho de exploração ao nível das sensações que, uma vez focalizadas, podem levar a experimentação de estados diferenciados que se tornam concretos. Nestes momentos ele pode sentir o fluxo, densidades diferentes, sensação de potência, de força interna, fluidos e comportamentos animais. Segundo ele, na medida em que uma experiência foi vivenciada, é possível então acessá-la em outros momentos, pois há um processo de acumulação. Neste sentido, ele acredita na possibilidade de construção de um mapa corpóreo, ou uma cartografia do corpo que permite acessar os sistemas, tecidos e seus estados.

Stephane afirma que de fato, quando ele entra numa pesquisa corpórea o seu maior interesse são os estados e a partir deles o movimento ocorre por um caminho não

voluntário, por uma consciência que não é mental. Segundo ele, essa é a base de todas as experimentações em movimento do BMC.

Você vai por uma consciência que se refina e a percepção que você tem de você mesmo, você encontra o ponto de partida no interior disso que você percebe, em todo caso, no interior do corpo, e desse ponto de partida se desdobra uma força, alguma coisa, e você diz: “ok, siga o sistema somático, vá, aproveite, deixe isso aumentar”. Para mim, essa é toda a base das experimentações em movimento do BMC. Chegar nesse ponto onde você pode dizer: “ah sim eu flutuo, etc...” Mas num momento dado, eu sinto que minha temperatura aumenta, meu corpo se coloca a bater de modo mais forte, mas menos apertado, não é duro, é mais fluido... blup, blup... e a respiração começa a se tornar mais... uma intensificação da respiração. Então, em geral quando eu chego nestes lugares e a partir daí eu me coloco nisso que começa a acontecer, eu deixo o corpo tomar o movimento e enfim... Às vezes isso pode ser furtivo, pode durar quatro, três minutos, e às vezes isso pode me levar a estados que podem se prolongar. Efetivamente, neste momento você está no seu corpo e você faz coisas que você não poderia fazer ao dizer “agora eu vou fazer isso”. Por exemplo, isso me aconteceu uma vez quando eu trabalhava na peça *Saint German de Près*, nós trabalhamos sobre... eu não sei...enfim, e de repente eu me encontrei num arco para trás torcido, então eu estava num arco para trás, minha cabeça fazia o centro do arco, ela não estava no chão, e eu torcia em torno do centro com as minhas pernas, como se fosse uma ponte mas sem os braços, e se você me pede “faça isso agora”, eu sou incapaz. Mas nesse momento o truque me pegou e eu me deixei fazer.

Neste relato nota-se que, tendo como ponto de partida a própria matéria corpórea, a dimensão das forças é deslançada. A partir de então, a *modulação das sensações* tais como, temperatura que aumenta, pulsação forte, fluidez, intensificação da respiração levam o experimentador a *estados do corpo* modificados. Nestes momentos Stephane sente-se em plena carne. Ao adentrar estes estados, Stephane experimenta a *intencionalidade da matéria* guiando o movimento pelo trabalho das sensações. A intencionalidade de um Eu cede lugar a uma movimentação inédita levando o corpo a experimentar-se em diferença. O *corpo-alteridade* surge em movimento torcido. Cabeça, braços e pernas desfazem a sua organização hierárquica habitual a partir de forças desestabilizantes.

Ao perguntar sobre a influência do BMC em seu trabalho artístico Stephane me traz o exemplo de uma peça que ele começaria a montar no ano de 2011. Trata-se de uma peça chamada *Le Minotaure* (O Minotauro).

O próximo trabalho que vamos fazer durante três meses, é sobre o minotauro. Eu irei me fechar cinco dias numa caixa no escuro, sem percepção do ciclo dia-noite, sem falar, então isso vai me colocar em estados, e via todas essas práticas somáticas, o BMC efetivamente, eu vou sentir um estado que vai vir, mas eu vou sentir mais finamente as repercussões que isso terá sobre o meu corpo: como eu vou me mover, qual estado psíquico, qual estado de tensão no nível da zona do occipital que é crucial para mim, que relação com o deslocamento dos segmentos de meus braços. Tendo feito o trabalho antes, tendo trabalhado bem com estas técnicas, eu vou me ligar a essas referências e me servir de ponto de apoio para me manter nestes estados, tentar ir mais longe. Ou seja, é afinar efetivamente a percepção que temos e nesta percepção você entra mais e mais, você amplifica, amplifica, amplifica... sempre observando minimamente do exterior e não se deixar engolir.

Neste exemplo evidencia-se a tarefa da *prudência somática*. Ao mesmo tempo em que a experimentação somática proporciona ferramentas de acesso a *estados do corpo* diferenciados, ela também proporciona referências corpóreas (como segmentos dos braços, zona occipital) que auxiliam numa não desestratificação violenta da dimensão molar do corpo. Tal desestratificação poderia arremessar o experimentador numa dissolução completa. É preciso ainda manter uma porção suficiente de organismo, ou seja, manter uma observação consciente e o reconhecimento das representações estáveis do corpo-território de um Eu. Neste caso, a experimentação somática possibilita o diálogo entre a dimensão estrutural orgânica do corpo e a dimensão de abertura inorgânica. Como nos conta Stephane no início desta narrativa, a prática somática lhe serve de treino ao aprofundamento nos estados da matéria sem, no entanto, perder de vista o território estável do corpo.

Eu peço então para Stephane me descrever alguma experiência corpórea através da qual ele tenha experimentado um sistema ou tecido e, conseqüentemente, alguma modificação forte no corpo. Ele me descreve então um momento que viveu logo após o módulo do sistema nervoso em outubro de 2010.

Após o módulo do sistema nervoso eu vivi uma experiência relacionada ao campo visual. Nós terminamos o módulo ao meio dia e isso me aconteceu quinze minutos após. Isso durou três quartos de hora. Foi de fato o campo visual do lado direito... era como se alguém tivesse passado uma esponja neste campo, havia cores mas com listras luminosas e então, se eu deslocasse tudo o que estivesse posicionado neste quadro superior direito, eu não via, havia cores, mas eu não via objetos, e ao mesmo tempo eu sentia que meu cérebro se deslocava para a direita

e que havia um fluxo interno que subia da lateral esquerda da bacia até a cabeça. Eu não sei exatamente a que isso corresponde, mas era muito claro.

Neste exemplo Stephane se coloca como testemunha de acontecimentos corpóreos que eclodem a sua revelia. Ele entra em contato com uma dimensão de fluxo luminoso sem, no entanto, perder a percepção consciente de seu corpo e da localização de partes como a cabeça, o cérebro, a bacia e suas lateralidades. Ao mesmo tempo, a partir do trabalho da *modulação das sensações* há um encontro com linhas luminosas e fluxo interno que sobe numa lateral vertical. A *intencionalidade da matéria* promove o deslocamento lateral do cérebro pela via inorgânica dos fluxos. Evidencia-se uma dimensão inorgânica energética de fluxos, luzes e cores, e uma dimensão territorial das estruturas que compõem o corpo e suas localizações. O trânsito entre uma dimensão molar e molecular se faz evidente. O olhar objetivo referente ao campo visual da lateral direita se desfaz. Poderíamos afirmar que seu olhar objetivo é desorganizado por uma experiência de corpo sem órgãos que durou três quartos de hora.

Outro exemplo está relacionado à exploração da medula vermelha - um tecido mole que se localiza no interior dos ossos -, durante o módulo do sistema esquelético em fevereiro de 2011.

Nós havíamos experimentado a medula vermelha sob o perióstio e o osso compacto. Depois nos deitamos e Thomas guiou uma exploração em movimento utilizando visualizações para nos fazer contatar a medula. Ele dizia: “respire sobre o trajeto do ar, o ar passa através dos alvéolos, o sangue transporta o oxigênio, ele faz o trajeto do sangue que chega para nutrir os ossos até a medula.” Eu passei para um estado de consciência um pouco flutuante, você sabe, quando nós não estamos nem dormindo nem acordados. E quando eu tomei consciência eu estava transpirando, eu tremia, neste momento eu me disse: “será que eu entrei num lugar especial?”. E então eu coloquei toda a minha atenção sobre essas sensações, sobre os ossos, e eu senti aquecer o interior dos ossos e realmente havia uma energia inacreditável que crescia, e então, em termos de relação ao chão eu posso dizer que eu estava com o chão, eu não estava de jeito nenhum etéreo, eu era capaz de movimentos extremamente rápidos, de aumentar a pressão interna sobre o chão, sem fazer forçosamente grandes movimentos. Eu poderia correr, mas havia muita gente, eu teria corrido, saltado sobre o muro. Uma vivacidade, uma energia absolutamente inacreditável. E que podia durar, isso durou após, a temperatura interna aumentou, a respiração...

Percebe-se neste exemplo a existência de um reconhecimento dos trajetos territoriais e materiais do corpo. É justamente a partir da exploração destes percursos materiais qualitativos, reconhecendo e aprofundando na matéria a partir do movimento e da visualização de estruturas como o osso compacto, o perióstio, o sangue, o ar e a medula óssea, que Stephane acessa as *modulações das sensações*: flutuação, energia crescente, aquecimento, velocidade. Um *estado do corpo* modificado gera uma potência energética que poderia levá-lo a correr e saltar. Traçando o mapa das matérias sensíveis em movimento Stephane acessa a dimensão molecular das forças e das sensações. Em meio a esse percurso sensível uma *cartografia do corpo afetivo* é amplificada.

Stephane lembra outra experiência de modificação corporal relacionada ao tempo. Esta experiência foi vivida durante um workshop de butô e BMC realizado pela companhia de dança *La Ligne de Désir*, no qual havia explorações relacionadas à pele. Segundo ele tal experiência o levou a uma sensação de abolição do tempo:

Abolição do tempo. Não há mais o tempo que passa. E eu vivi experimentações onde eu tinha a impressão de estar lá desde sempre. Apagando a pele por exemplo. Nós fazíamos um trabalho sobre uma marcha muito lenta e num dado momento nós trabalhamos sobre a pele procurando senti-la e percebê-la, eu me disse: “bom, há o vento, no entanto, mais que sentir o vento eu vou apagar a minha pele, eu vou me abrir, eu vou dissolver”. Era como se eu tivesse aberto todo o invólucro de minha pele e de repente eu me encontrei incluído, eu tinha a sensação interna, a percepção de estar incluído no ambiente. Eu não podia me ver, eu não tinha nenhuma recordação visual de meu corpo, eu tinha os olhos micros na direção do horizonte e eu me senti incluído no ambiente. Você sabe, como uma continuidade da matéria e havia pessoas em torno que jogavam, havia um camping na proximidade, pessoas que tinham suas atividades cotidianas, e eu tinha a impressão de ser o ar, e eu estive sempre lá.

Aqui Stephane experimenta a partir da senso-percepção da pele as *fronteiras porosas* do corpo. Ele escolhe apagar o sentido objetivo da pele por meio de uma *atenção introspectivo-receptiva*. Talvez, ser tocado pelo vento fosse uma experiência sensível demasiadamente codificada, já referenciada a outras experiências vividas. Não bastaria ser tocado pelo vento para entrar numa vertigem da carne em dissolução no espaço e no tempo. Seria preciso apagar a fronteira desse corpo enquanto figura recortada de seu meio. Seria preciso ampliar a dimensão permeável com o mundo, alargar os poros até o ponto em que



os mesmos se tornassem um único e imenso espaço aberto afora. Em meio a um devir-ar ele experimenta um tempo não-cronológico e infinito: o tempo, o ar e agora ele também sempre estiveram lá em fluxo constante e ininterrupto, incluídos no ambiente. A experimentação desse tempo infinito se dá em meio a uma zona de contágio com o ar que ocupa o espaço, um *corpo-alteridade* surge em meio às *modulações das sensações* aéreas. Stephane experimenta os olhos micro que se espriam no horizonte. O olhar objetivo e cortical dá passagem a um olhar subjetivo e cego que a partir de então não visualiza mais o corpo-entidade-absoluta. O corpo entra numa linha de continuidade com o espaço e o meio. No entanto, ele ainda mantém um mínimo de organismo e território, o que faz com que, concomitantemente à vertigem, ele perceba e reconheça o camping, as pessoas e suas atividades cotidianas. Um exercício de *prudência somática* em meio a desestabilizações da pele.

Em relação ao trabalho da sensação e do imaginário, Stephane afirma que no quadro do BMC há a utilização de imagens anatômicas que para ele funcionam muito mais para criar uma sensação numa parte do corpo. A partir do momento em que ele acessa uma sensação ele deixa de lado a imagem mental e mergulha na sensação pura. Segundo ele, “você não tem mais visualização, mas sim uma percepção do fluxo e neste momento nós somos o fluxo sem um imaginário associado”. De qualquer modo, Stephane também afirma que na medida em que ele tem um afluxo de sensações, após, há um momento em que as imagens podem ser desencadeadas, no entanto elas se desencadeiam a partir das sensações. Em sua experiência, a sensação constitui, portanto, um elemento desencadeador de imagens. Para ilustrar esse processo Stephane conta uma experiência que se deu a partir da exploração da notocorda. Trata-se de um eixo que aparece numa das primeiras etapas do processo de desenvolvimento embrionário, ela surge anteriormente ao aparecimento da coluna vertebral, e nós podemos situá-la na parte anterior do corpo. A coluna vertebral irá se desenvolver posteriormente, localizando-se um pouco atrás desta região. A cavidade amniótica e o saco vitelino constituem duas estruturas em forma de saco que aparecem juntamente à notocorda durante a mesma etapa embrionária. Em BMC, há proposições de exploração destas estruturas embrionárias e suas qualidades fluidas. Assim, ele nos conta:

É sobre a experiência com a notocorda. A notocorda é algo que nós trabalhamos com Richard sem saber que é a notocorda, ou seja, esse eixo (...) que passa na frente da coluna, é evidente que é a notocorda, esse eixo a partir do qual você tem direções. É a partir dele que você desenvolve a direita e a esquerda, à frente e atrás, e é a qualidade que nos dá Richard quando ele trabalha a partir deste ponto central para te dar direção. E quando nós trabalhamos em BMC, além deste fato de que ele é um guia para a direção, há o saco vitelino, o saco amniótico, é uma evidência para o embrião, isso se passou. No entanto, neste momento eu não era o embrião, eu estava sobre minhas pernas. E lá quando eu estava realmente experimentando havia a sensação e o imaginário se juntou depois. E agora, quando eu me lembro desse momento eu tenho os dois. Eu tenho ao mesmo tempo a sensação da notocorda, mas também o imaginário dos dois balões na frente e atrás.

Em BMC frequentemente, as imagens funcionam como um elemento auxiliador das experimentações. No caso das etapas embriológicas, trata-se de revisitar estruturas que estiveram presentes no momento do embrião e que, no entanto, não se encontram mais presentes atualmente. Segundo Cohen, é possível ainda atualizar estas estruturas e vivenciá-las no presente. Para tanto, a visualização de imagens representativas destas matérias auxilia a re-criação imaginária destes espaços por meio da experimentação das sensações. Neste exemplo, as imagens da cavidade amniótica e do saco vitelino auxiliam Stephane no exercício de conexão a estes espaços e na possibilidade de vivenciá-los mais uma vez. Ao vivenciá-los Stephane entra em contato com sensações que tornam vivas estas estruturas. Ele entra em contato com uma zona de contágio embrionária. Pode-se afirmar que um devir-cavidade amniótica, um devir-saco-vitelino e um devir-notocorda acontecem. Pode-se afirmar ainda que, as imagens que surgem após esta experiência são imagens encarnadas, posto que surgidas da experiência do corpo a partir do trabalho das sensações, imagens-sensação. Vê-se então que a *cartografia do corpo afetivo* é amplificada pela atualização das matérias embrionárias na experiência. Por meio da ativação de um *imaginário encarnado* Stephane experimenta a eclosão de imagens-sensações da notocorda, cavidade amniótica e saco vitelino.

## A Narrativa de Claire Newland

Claire Newland é artista coreógrafa e seu país de origem é a França. Claire trabalha muito mais com a criação do que com a pedagogia, e até o presente momento a pedagogia se encontra relacionada às abordagens da sua criação. Há mais de quinze anos Claire trabalha com a coreografia e a dança tanto em grupo como em solos. Ela define o seu trabalho artístico como uma pesquisa de dança sobre o sensível, sobre o poético e que retorna sempre ao que ela denomina como “abstração sensorial”. Seu trabalho é destinado ao público jovem e por isso é muito importante para ela uma pesquisa de abstração poética, já que seu objetivo não é contar uma história a este público. Sua proposta coreográfica não se apóia sobre a narrativa, ao contrário Claire desenvolve uma linguagem de dança que é baseada nos elementos. Assim, ela exemplifica: “há uma peça que é sobre a água, outra que tem como tema o papel, mas onde o elemento terra, ar e água estão presentes também”. Segundo ela esses elementos nutrem o seu trabalho e é a partir daí que ela expressa a sua visão de mundo.

Claire encontrou o BMC no momento em que trabalhava na sua última peça intitulada *Le Humeur du Papier* (O Humor do Papel), através da qual ela desejava falar da relação à natureza por meio do papel. Nesta montagem, Claire convidou o compositor Jean Leon Palendre, que fazia um trabalho sobre paisagens sonoras, para compor juntamente a ela esta peça. Jean Palendre já conhecia o BMC, pois havia trabalhado com Lulla Churlim sobre uma peça de dança na qual o BMC era muito presente. Lulla Churlim é facilitadora certificada de BMC e professora da formação realizada em Paris em “Educação Somática pelo Movimento através do BMC”. Em março de 2008 Claire decide fazer um workshop de BMC com Lulla Churlim, em realidade tratava-se de uma proposição de dança improvisação com os sistemas corporais. Durante uma semana os participantes exploraram as incidências dos diferentes sistemas corporais sobre as partições e improvisações de dança. Segundo Claire, a riqueza por ela experimentada ao nível das qualidades de movimentos ligadas diretamente aos sistemas levou-a a decisão de iniciar a formação de BMC em novembro de 2008.

Claire nos esclarece que a sua relação com o corpo antes do encontro com o BMC já era pautada pela prática somática. Seu primeiro encontro com as técnicas de educação

somática se deu a partir de uma técnica chamada Trabalho Corporal. Segundo Claire, trata-se de uma prática baseada sobre a respiração e a estrutura esquelética, o alinhamento, o eixo. Aqui Claire esclarece que no Trabalho Corporal contata-se uma respiração externa, diferentemente do BMC que propõe também um trabalho de respiração interna. Depois do Trabalho Corporal ela encontrou o método Feldenkrais quando morava na cidade de Montpellier. Este encontro modificou a sua relação com seu corpo, sua maneira de dançar e de ver o mundo. A partir de 2005, Claire inicia a prática de outra técnica somática, o Continuum Mouvement. Claire pratica o Continuum Mouvement até os dias de hoje, uma prática que ela utiliza em seu treino, sua preparação corporal e aquecimento antes dos espetáculos.

Após todo esse percurso veio o encontro com o BMC. O que atraiu Claire para a formação do BMC foi também uma qualidade de abordagem múltipla em que a criadora, Bonnie B. Cohen, aproxima a dimensão científica e terapêutica através de correntes tanto orientais como ocidentais. Segundo sua avaliação, em relação às outras técnicas somáticas que ela teve a oportunidade de experimentar, o BMC lhe trouxe ferramentas de leitura o que lhe permite fazer escolhas claras sobre o quê explorar no corpo e a partir de quais princípios.

Claire exemplifica trazendo à cena um momento final do módulo sobre o sistema endócrino que ela havia acabado de fazer em fevereiro de 2011. Neste módulo, Claire teve a oportunidade de reconhecer no corpo e experimentar a relação entre cada glândula e um ponto reflexo correspondente. No final do módulo, como um procedimento pedagógico da formação, cada participante deveria escolher um tema ou princípio vivido ao longo do curso e experimentar juntamente a um facilitador que, desse modo, o auxiliaria e daria suporte, assim como também, poderia tirar dúvidas. Claire escolheu fazer contato com cada ponto reflexo de cada glândula, de baixo ao alto do corpo. O facilitador tocava com sua mão uma parte de seu corpo referente à localização do ponto reflexo. Através do toque ele deveria produzir um som na sua mão, esta por sua vez transmitiria a vibração ao interior do corpo na direção do ponto reflexo. A vibração ao atingir o ponto reflexo ressoaria na glândula. Claire dizia então em voz alta ao seu parceiro: “sim, fez conexão” ou “não, não fez conexão”. Dessa maneira, o parceiro poderia modular o som a cada vez e pesquisar o ponto de contato que religava a glândula ao seu ponto reflexo correspondente. De olhos

fechados Claire podia entrar num diálogo interior-exterior com o parceiro que a ajudava e acompanhava nesse caminho de exploração. Nesta experimentação havia uma qualidade fluida de comunicação através da qual Claire mergulhava em suas sensações e percepções e elas se expressavam.

Portanto, a partir deste exemplo Claire conclui momentaneamente que as explorações do copo propostas pelo BMC lhe trazem ferramentas de leitura e qualidades de movimento muito precisas em função de cada sistema ou tecido contactado. Em outro momento da conversa Claire especifica que o BMC lhe proporciona ferramentas e um mapa do corpo com mais suporte para a experimentação. Ela complementa “ferramentas para continuar a aprofundar as relações entre a dança e a natureza, a dança e o movimento da vida em mim”.

Neste relato se esboça a possibilidade de construção de uma *cartografia do corpo afetivo* a partir das ferramentas de leitura propiciadas pelas explorações práticas em BMC. Tal mapa afetivo do corpo propicia um suporte à pesquisa corpórea. Estas ferramentas permitem fazer escolhas claras de exploração num exercício de mergulho nas diferentes matérias corpóreas e suas qualidades. Claire traz como exemplo as glândulas endócrinas e seus pontos reflexos correspondentes. Vê-se que o acesso aos mesmos se dá por meio de uma *atenção introspectivo-receptiva* através da qual Claire se conecta de olhos fechados com os percursos sensíveis entre as glândulas e seus pontos reflexos. Estes percursos são então reconhecidos e despertados através das sensações vibratórias e ressonantes que promovem o encontro conectivo entre glândula e ponto reflexo. Além das ferramentas o BMC propicia a Claire *fronteiras porosas* em movimento entre a dança e a vida.

Segundo Claire, essas ferramentas proporcionaram também uma transformação em seus ateliers pedagógicos já que, a partir delas ela pode nomear mais claramente e precisamente os sistemas, convidando desse modo as pessoas à exploração corpórea, despertando a consciência do corpo e nutrindo o trabalho da dança nas qualidades de movimento.

Há também algo que Claire observa mais claramente ao nível dos ateliers pedagógicos, mas que está presente em todo o seu trabalho, já que a criação e os ateliers

estão em comunicação permanente. Claire aponta que o trabalho do BMC trouxe uma transformação relacionada à noção de conexão. Assim, em seus ateliers o BMC trouxe mais possibilidades de fazer conexão com informações, leituras e práticas referentes a outros campos que não o BMC. Segundo Claire isso se deve à própria natureza do BMC que é já um cruzamento de várias correntes e um lugar de pesquisa compartilhada entre várias pessoas. Além da conexão entre campos, o BMC trouxe mais clareza sobre a importância da noção de inter-relação: inter-relação do espaço, inter-relação com a natureza e com o entorno, inter-relação entre si e os outros.

Claire afirma que seu percurso inicial com a dança foi nutrido pela dança expressionista e sua formação inclui nomes como o de Suzane Link com quem teve a oportunidade de fazer alguns ateliers. Ela afirma então que em seu início esteve mais ligada a uma dança enquanto partitura escrita inspirada pela dança expressionista e que a partir do encontro com o BMC ela se vê cada vez mais próxima à improvisação. Mais especificamente lhe interessa hoje a pesquisa de partituras de improvisação como nos trabalhos de Lisa Nelson, Trisha Brown e Anna Halprin. Segundo Claire a noção de partitura de improvisação revela a noção de escolha, de autonomia, de jogo e de consciência de si e do grupo. Noções estas que, segundo ela, ressoam diretamente com o trabalho do BMC. Desse modo, há nas partituras de improvisação uma relação com o espaço, com a comunicação e as inter-relações, além de uma possibilidade de desenvolvimento das qualidades do dançarino.

Ao falar sobre autonomia do corpo Claire traz considerações que soam próximas ao pensamento spinozista. Ela define então autonomia como a capacidade de poder continuar desenvolvendo ações positivas na vida que favorecem um grande florescimento. Segundo ela, é possível então favorecer um estado de abertura em meio ao contexto externo. Trata-se de um estado de ser que pode ser favorecido pela respiração celular, e a partir de então, entrar num estado de escuta de tudo que chega ao corpo e que a vida oferece. Este estado de escuta a nível celular possibilita estar menos sobre o nível mental.

Percebe-se neste relato que as *fronteiras porosas* se apresentam a partir de um trabalho de escuta a nível celular. As células possuem uma membrana dupla semi-permeável. Ao mesmo tempo em que ela promove a comunicação entre meio interno-

externo ela também realiza a seleção de tudo aquilo que entra e sai do meio interno. Assim, ao nível celular há um estado de escuta receptivo, como também uma atitude de escolha. A membrana é uma fronteira que acolhe aquilo que compõe positivamente ao seu meio intracelular. Spinoza fala sobre os bons encontros que produzem afetos alegres e sobre os maus encontros que produzem afetos tristes. Um afeto alegre é aquele que faz passar uma grande potência. Um afeto triste é aquele que faz diminuir a potência. É preciso então saber distinguir entre os encontros, aqueles que compõem positivamente com o corpo produzindo no mesmo uma potência intensiva positiva. Dentro desta perspectiva é preciso então desenvolver uma capacidade intuitiva, que nada mais é do que uma escuta da própria carne. Uma escuta do corpo pressupõe a capacidade de confiar nos sinais intensivos da matéria. O desenvolvimento de uma qualidade de escuta a nível celular poderia então facilitar um estado de abertura aos contágios positivos e potentes entre os corpos no mundo. As *fronteiras porosas* também são evidenciadas aqui através de reflexões ético-políticas que nutrem tanto a vida quanto a arte.

Claire afirma que a partir dos procedimentos do BMC ela tem a oportunidade de colocar uma luz em lugares do corpo que ela não teria como fazer sozinha. Então ao conectar a respiração celular nestes lugares ela pode observar o que modifica no corpo. Ela traz dois exemplos de experimentação de uma modificação forte do corpo a partir das explorações do BMC.

Por exemplo, durante o sistema dos órgãos, nós começamos com Frederica, nós trabalhamos sobre o tubo digestivo, e então ela começou a falar da língua, da boca, e de fato, na medida em que ela falava, eu estava em contato com esse tubo digestivo. E agora como eu estou falando sobre o tubo digestivo o estado de meu corpo... eu quero dizer que há alguma coisa que ralenta em mim verdadeiramente, e que faz que num momento dado eu tenha me fundido no solo por que enfim....

Neste momento, enquanto Claire descreve, a sua fala se modifica e ganha outra textura, o gestual de seu corpo e toda a sua postura se transforma ganhando uma qualidade densa, mole e escorregadia para baixo, na direção do solo. Um *corpo-alteridade* se apresenta em meio à conversa. É importante esclarecer que Claire se encontrava sentada em

uma cadeira no momento em que faz seu relato. A *modulação das sensações* se põe em ação na medida em que ela fala. Ao falar Claire reconecta e acessa novamente estas matérias. Nota-se então que, ao percorrer a geografia interior do tubo digestivo repleta de texturas e densidades específicas, Claire é lançada em um estado do corpo embalado pelas sensações ralentadas.

E em relação à mesma experiência:

Há alguma coisa, você vê? Eu não posso, eu não posso permanecer sentada normal... e como eu me encontrava no chão, de fato eu ouvia mas era... ela estava longe, era como se eu estivesse num lugar muito longe no meu corpo, muito profundo e eu me encontrava realmente sobre o chão com essa noção de peso de todo o sistema do tubo digestivo, e você vê? Falar me reconecta diretamente a essa experiência em termos de sensação no corpo que faz com que eu não fique sentada.

E ela continua,

Então eu permaneci um momento sobre o chão sem me mover, e verdadeiramente numa respiração muito, muito lenta sentindo isso que sinto agora, esse peso em tudo, alguma coisa, você vê? Que se dispersa, mas que não é o líquido, é mais uma matéria boooooaaaaarrrrr..., enfim...como isso. E num momento dado meu corpo se vira, eu fico de cócoras, e num outro momento meu corpo se vira e eu me encontrei deitada, mas o modo como eu me virei, eu senti que a iniciação do movimento vinha desse lugar do tubo digestivo e então quando eu me virei, mas era uma sensação... todo o resto seguia, todos os músculos, toda a estrutura do esqueleto, eles seguiam de fato e aaaaaahhhhhhaaaa... uma espécie de relaxamento uuuhhhhhoooooaaaaa... agora eu o encontro, você sabe, eu não estou no chão mas eu sinto verdadeiramente. Foi interessante para mim contatar todas essas sensações e o que isso induz no meu corpo em termos de movimento, de qualidade, de gosto no corpo.

Nesta continuidade de seu relato, presencia-se uma fineza perceptiva e sensitiva. Claire discrimina as sensações provenientes de uma matéria que se dispersa e que, no entanto, possui uma qualidade mais densa que o líquido. Em exercício de *atenção introspectivo-receptiva* Claire habita um lugar muito profundo e tem dificuldades de ouvir a voz da facilitadora. Ao relatar uma experiência passada que se atualiza no instante da fala, passado e presente se misturam. Por vezes, Claire tem dificuldade de nomear tais sensações. Ao adentrar os estados do corpo provenientes da matéria-tubo digestivo, na falta



de uma palavra que as nomeie, Claire emite sons encarnados embalados pela *modulação das sensações*. Neste mergulho profundo nos umbrais da carne, Claire presencia deslocamentos do corpo iniciados por uma *intencionalidade da matéria*. Uma intencionalidade do tubo digestivo leva as demais estruturas do corpo tais como, musculaturas e estrutura esquelética, a um deslocamento seqüencial no espaço. Ao presenciar Claire sendo tomada pelas sensações provenientes da matéria enquanto relata sua experiência, evidenciou-se aqui a realização de uma capacidade de acesso à matéria-tubo digestivo e suas qualidades sensíveis. Tal evidência pode apontar para a possibilidade de constituição de uma *cartografia do corpo afetivo*. A partir das experimentações em BMC, Claire despertou a potência de afetar e ser afetada pelo tubo digestivo. Ao percorrer sua geografia interna sensível, uma ferramenta afetiva de acesso à matéria-tubo digestivo foi então desenvolvida. Esta matéria poderá ser acessada a qualquer momento e se tornou uma ferramenta de expressão.

Claire continua descrevendo um segundo exemplo de experimentação forte de modificação corpórea que lhe trouxe sensações diferenciadas.

Nós trabalhamos muito com o som ao nível das glândulas no módulo do sistema endócrino. Um dia nós trabalhamos com um ponto reflexo da glândula pituitária que se situa na cabeça, mais no interior. Então nós fizemos uma experiência onde nós colocamos cabeça apoiada com cabeça e nós fizemos sons com a pessoa. Quando nós nos separamos, de fato eu senti todo meu campo magnético em torno do corpo. Eu te situo aqui dois extremos de exploração guiada que me trouxeram sensações diferentes em relação à focos diferentes, porque aqui nós estávamos sobre as glândulas e a glândula se relaciona com a energia e o campo magnético. Aqui era realmente aahahaahhhhh..., eu sentia como se eu pudesse tocar o campo que estava em volta de minha cabeça com minhas mãos. De fato foi muito forte. A sensação do campo é uma vibração muito fina que se difunde em torno de si, que se difundiu em torno de minha cabeça. E era realmente palpável para mim, eu te falo foi forte!

Diante destes dois exemplos, Claire afirma que o seu estado de presença corpórea (*estado do corpo*) quando ela contactou o tubo digestivo era completamente diferente do estado de presença corpórea proporcionado pelo contato ao campo magnético difundido pela glândula pituitária.

Neste relato, presencia-se mais uma vez uma experimentação ao nível da *modulação das sensações*, no entanto, completamente diferente da primeira. Para acessar a glândula no interior da cabeça uma *atenção introspectivo-receptiva* foi estabelecida no âmbito de uma dinâmica de contato ao outro. Tal experiência com a glândula pituitária desencadeou sensações de um campo magnético: uma vibração muito fina que se difunde em torno da cinesfera. Através do trabalho das sensações Claire pôde então reconhecer a localização deste campo em torno de sua cabeça e poderia inclusive tocá-lo com suas próprias mãos. A sensação encarnada se tornou concreta posto que vivida pela própria matéria-corpo. A *cartografia do corpo afetivo* pode ser então amplificada a partir de mais uma experimentação sensível e encarnada ao nível das glândulas endócrinas.

Segundo Claire quase todas as explorações guiadas nas proposições do BMC a levam a abrir portas desconhecidas no corpo e a partir do momento em que isso ocorre o corpo responde. Nestes momentos ela pode vivenciar experiências com o movimento que não são voluntárias. Não se trata então de dizer “agora eu faço três passos, e ando, e giro o tronco”. Segundo Claire, cada sistema ou tecido permitirá o acesso a uma porta específica: “efetivamente se você está numa exploração guiada sobre o tubo digestivo, não é a mesma porta que se você estiver trabalhando sobre o ponto reflexo ao nível das glândulas da cabeça”. Cada sistema vai trazer um colorido diferente, pois como ela diz “se eu estou no tubo digestivo, eu estou num peso que verdadeiramente transborda, se derrama e até o continente do corpo é embarcado por isso”.

Num exercício de mergulho aos umbrais da matéria Claire desenvolve aberturas e acessos aos cantos singulares do corpo com suas paisagens e coloridos próprios. A partir deste acesso, as matérias corpóreas se apresentam em expressividade, uma verdadeira *intencionalidade da matéria* se põe em movimento. É então que o tubo digestivo faz o corpo todo transbordar em peso derramado, embarcando inclusive os ossos nesta qualidade expressiva. Um *estado do corpo* modificado se apresenta.



repleta de paisagens vivas o corpo desenvolve uma agudeza sensitiva, expressiva e conectiva. A *cartografia do corpo afetivo* se enriquece a cada mergulho pelo território mutante do corpo.

Para aceder a uma porta desconhecida do corpo Claire afirma que o uso de imagens como recurso à visualização pode ajudar. “São caminhos para facilitar abrir a porta”. No entanto os caminhos de acesso são variados e alguns podem funcionar mais com uma pessoa do que com outra. Em alguns momentos, em explorações corpóreas guiadas é possível contatar sensações e após ter a necessidade de traduzi-las por imagens. Em todo caso, em relação às imagens, a grande contribuição que o trabalho do BMC proporciona, afirma Claire, é uma amplificação do mapa do corpo a partir de imagens internas vivas. Assim, diz Claire, o mapa interno do corpo ganha corpo, ele se preenche de matérias do corpo. Esse mapa deixa de ser um conhecimento mental ou intelectual, suas imagens internas são vivificadas a partir do trabalho das sensações e das percepções.

Neste relato de Claire evidencia-se que a constituição de uma *cartografia do corpo afetivo* diz respeito às operações ao nível da própria carne. As imagens-sensações provenientes das experimentações ao nível da *modulação das sensações* da matéria-corpo constituem imagens vividas internamente. Uma verdadeira cartografia viva do corpo experimentado.

Claire distingue então um conhecimento intelectual do corpo de um conhecimento do corpo pelo corpo:

Por exemplo, quando nós fizemos o módulo dos órgãos, os ovários para mim era uma zona que... eu sabia que eu sou do sexo feminino, que eu tenho uma vagina, um útero ligado aos ovários e à trompa de falópio, etc... mas isso permanecia muito exterior à meu corpo. Agora eu fiz o sistema dos órgãos, eu fiz o sistema endócrino e estes não são mais exteriores a meu corpo. Eles se tornaram uma realidade no meu corpo, com lugares que eu posso realmente identificar através do toque.

A partir deste relato pode-se afirmar que os territórios de uma *cartografia do corpo afetivo* devem ser identificados e acessados pelas dinâmicas de contato e contágio. Uma matéria do corpo só será despertada a partir de experiências através das quais o experimentador se deixa capturar pelas qualidades sensíveis que a compõem. A partir de então será possível reconhecer e aceder a uma matéria específica em sua potência de afetar e ser afetado. O reconhecimento meramente intelectual ou abstrato não promove o encontro com as potências afetivas e intensivas dos espaços internos do corpo. Para que um ovário ou um útero se tornem uma realidade viva e expressiva é preciso que este seja deslocado da mera objetividade organizada ou orgânica. O Eu-indivíduo repleto de representações precisará abrir espaço para a experimentação e a partir daí, talvez, outra realidade ecloda da própria matéria. Essa se apresentará em estado nascente. Através do trabalho de um *imaginário encarnado*, útero, ovários e trompas de falópio se apresentam enquanto imagens internas vivas num verdadeiro acoplamento matéria-sensação-imagem.

Em relação ao conhecimento do corpo pelo corpo Claire complementa:

Isso muda a imagem interna, porque de início é uma zona que é mais escura, e se trata de realmente colocar luz... é como se houvesse muito mais luz no interior de meu corpo... eu posso sentir melhor, perceber melhor. (...) se eu contato essa parte do corpo, se eu ando pensando nessa parte do corpo, eu não vou andar do mesmo modo se eu penso, por exemplo, no esqueleto ou no tubo digestivo. Você não pode andar do mesmo modo. (...) isso muda a intenção do meu movimento.

Claire traz mais dois exemplos de experimentações corpóreas que lhe trouxeram diferentes sensações de espaço e de tempo. A primeira experiência ocorreu durante o módulo de embriologia ministrado por Bonnie B. Cohen em junho de 2010 em Paris:

Foi muito impressionante para mim aquela experiência que fizemos com Bonnie quando ela se deitou no chão e nos pediu para vir tocá-la e contatar a respiração embrionária. Então nós colocamos a mão sobre o seu ventre e ficamos à escuta. Eu me lembro que isso que eu contatei foi uma imensidão de um oceano muito calmo, muito puuuuooooooooorrrr..., mas imenso! Então, foi muito particular porque eu estava colocando minhas mãos em escuta desta respiração e isso me levou num..... enfim.



## A Narrativa de Nadia Vadori Gauthier

Nadia Vadori Gauthier tem 41 anos e sua cidade de origem é o Quebec, país de origem Canadá. Ao perguntar sobre sua profissão Nadia me diz que é artista, performer, videasta, professora de yoga e facilitadora de BMC. Atualmente Nadia é doutoranda da *École Doctorale Esthétique, Sciences et Technologies des Arts* da *Université Paris 8* na França. Seu projeto de tese intitulado “Corpo Poético, Corpo Coletivo e Mixagens” tem por orientação o Professor Eric Bonnet e por co-orientação a Professora Katia Légeret. Tal como na presente pesquisa, Nadia utiliza como base reflexiva teórica os escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, mais particularmente os conceitos de corpo sem órgãos e devir. Interessa-a pensar as relações entre movimento, imagem e o corpo poético.<sup>62</sup>

Nadia trabalha com a criação e a pedagogia. Ela diz que em seu trabalho a pedagogia está diretamente ligada à transmissão e a transmissão está diretamente ligada à criação. Sobre a relação direta entre criação e ensino Nadia afirma: “eu não poderia ser professora sem fazer a criação, não seria possível, eu ensino isso que eu pesquiso, pois quando eu ensino isso que eu já sei eu me entedio”. Ao definir sua criação Nadia afirma que esta possui uma relação direta com o corpo, seja no movimento, seja no vídeo, seja na pedagogia. Em sua criação está presente também a questão da impermanência e da “liberdade que nós nos damos”. Segundo ela tudo o que é ligado à vida e ao movimento é potência criativa, é criação.

Há cerca de seis anos atrás Nadia encontrou o BMC por acaso num workshop. Naquela época ela tinha uma entorse no tornozelo e não podia se mover, mesmo assim ela fez o workshop de BMC e neste momento ela afirma que encontrou o que ela precisava.

É isso que eu tenho necessidade, quer dizer, algo que cobre as possibilidades de movimento não formal, enfim, há sempre uma forma que resulta de alguma coisa, mas aqui a forma não é posta a priori, então é uma pesquisa fundamental o BMC, é uma pesquisa em movimento, no corpo, com o pensamento do corpo próprio e eis que... desde que eu o encontrei eu soube.

---

<sup>62</sup> O seu projeto de tese em andamento e demais trabalhos artísticos podem ser visitados no site [WWW.leprixdelessence.net](http://WWW.leprixdelessence.net)

Aqui é possível lembrar as reflexões de Deleuze em torno da arte enquanto captura de forças nos materiais em oposição à imitação de formas transcendentais. Ao afirmar uma “pesquisa em movimento no corpo e com o pensamento do corpo próprio”, Nadia se afasta do duplo matéria-forma através do qual a matéria corpo deveria ser moldada por uma forma a priori. Ao encontrar o BMC ela então se aproxima da tarefa da *modulação das sensações*, ou seja, a apropriação das forças intensivas e sensíveis das matérias corpóreas. Essa reflexão aparecerá mais uma vez nesta narrativa quando Nadia fala mais adiante sobre a pedagogia. Ao afirmar o “pensamento do corpo próprio” evidencia-se aqui o acoplamento *Carne-pensamento*.

A trajetória de Nadia com o corpo e a dança começa bem cedo em sua vida e ela considera que sempre foi uma pessoa que buscou a fisicalidade. A partir dos cinco anos de idade Nadia começou a dança e esta se tornou já nesta época uma paixão: “eu não podia imaginar a vida sem movimento, sem um movimento que transborde o corpo, o organismo”. Nadia fez quinze anos de dança clássica e segundo suas próprias palavras ela tinha um corpo moldado pelo clássico, além disso, um corpo bloqueado pelo clássico. Seu aprendizado do clássico se deu de modo drástico, o que ocasionou muitas lesões na coluna quando ela ainda era muito pequena. Nadia não pôde seguir o corpo de baile da ópera por conta de seu joelho que não correspondia às normas físicas. Tal fato lhe causou a impressão de que a dança havia acabado para ela, pois em sua opinião da época só havia um caminho para a dança e este caminho era a ópera. Então, Nadia começou a buscar outras possibilidades que não eram consideradas por ela mesma como dança, no entanto hoje ela percebe que estes outros caminhos também constituem a dança. Ela encontrou o trabalho de Pina Bausch e se interessou pelos gestos cotidianos e pelo inconsciente do corpo em movimento. Participou de uma companhia de dança-teatro através da qual realizou muitas pesquisas em torno da pulsão e do afeto, pesquisas estas que tinham menos relação com as sensações.

Neste momento Nadia esclarece que antes do BMC, ela reconhece que tinha já uma grande sensibilidade física e receptividade sensorial, mas ela não conseguia discriminar, pois ela não tinha instrumentos para selecionar ou fazer escolhas, era como se seu corpo



fosse um grande bloco sensível. O BMC lhe trouxe este conhecimento sensível-intuitivo das ferramentas de seleção e acesso às matérias do corpo. Além disso, ela reconhece que no início a sua relação ao corpo era muita técnica e se referenciava a uma qualidade de obrigação. Hoje em dia o que lhe dá prazer é uma certa necessidade de ultrapassamento do corpo aliada a uma capacidade de centramento profundo numa escolha, e isso o BMC lhe proporcionou. Ultrapassar o corpo para Nadia significa ultrapassar o limite material do organismo com sua organização dentro de uma certa ordem.

Quer dizer, poder ir abaixo na sensação, profundamente e além da expressão, porque nossos organismos são células, sistemas fechados que não se misturam uns com os outros, pois se eles se misturassem nós morreríamos, mas nossos corpos se misturam enormemente, nossos corpos sem órgãos se misturam... e a dança permite se fazer um corpo sem órgãos, isso é certo, e ao mesmo tempo iniciar um corpo sem órgãos com os órgãos sem os quais o corpo não pode funcionar, então é ao mesmo tempo a técnica e o corpo que cada um faz, a técnica e ao mesmo tempo o corpo que excede, que se ultrapassa.

Nadia complementa essa reflexão trazendo um exemplo. Ela imagina uma situação hipotética: duas pessoas no espaço se movendo uma ao lado da outra. Uma delas possui uma extrema perfeição técnica de dança, mas ela só tem a técnica, ela não ultrapassa o corpo, ela só faz mover, no entanto não é movida por um contágio. A outra pessoa ao lado é transportada pelo movimento e, no entanto não possui técnica alguma. Segundo Nadia, diante destas duas pessoas olharíamos para a pessoa que é transportada pelo movimento. Ela conclui que o que é primeiro é esta conexão profunda ao movimento a ponto de ser transportado por ele. Mas em sua opinião, os grandes artistas são aqueles que conseguem mesclar um organismo técnico à uma capacidade de ser completamente mobilizado por algo que os ultrapassa. Isso que ultrapassa diz respeito ao desejo que desterritorializa e que concerne a própria vida.

Ao afirmar que o BMC lhe proporcionou uma capacidade de “centramento profundo numa escolha”, gostaria de esclarecer que se trata aqui de uma capacidade de centramento profundo nas matérias do corpo. Um verdadeiro mergulho a partir do desenvolvimento de uma *atenção introspectivo-receptiva*. Nas proposições práticas em BMC é possível reconhecer e fazer a escolha de uma matéria corpórea específica a ser explorada através de

um foco de atenção pelo toque e pelo movimento. No entanto para Nadia, este centramento profundo na matéria está aliado a uma “necessidade de ultrapassamento”. Assim, ao mesmo tempo em que Nadia centra numa matéria orgânica feita de sistemas, tecidos, órgãos e células, ela também ultrapassa o limite orgânico da dimensão do organismo seguindo uma vitalidade desordenada que mistura e contagia órgãos e corpos-outros. A dimensão molar e molecular se comunica e se interrelaciona através da *prudência somática*. Entre órgãos funcionais e sistemas fechados há ainda o corpo sem órgãos, um corpo dos contágios que abre para o infinito de possibilidades. Neste trânsito é possível ao corpo técnico do artista ser transportado pelos fluxos contagiantes de um corpo sem órgãos vital em volúpia desterritorializante.

Nadia esclarece que para ela, o BMC consiste numa pesquisa que é baseada em dados anatômicos muito precisos, uma pesquisa em que há um suporte real fisiológico e anatômico, mas que parte sempre da experiência de cada um. Trata-se para ela, de uma pesquisa de ampliação da consciência somática e das possibilidades de movimento através da qual se desenvolve uma atenção interna e externa na busca de caminhos de expressão. É uma pesquisa do vivo e da possibilidade de encontrar a liberdade de agir. Assim, através desta pesquisa quando contactamos os diferentes tecidos e órgãos, a nossa maneira de se religar ao mundo é transformada, como também, a qualidade e expressividade dos movimentos se modificam. Novas possibilidades se abrem.

Para Nadia o BMC trouxe uma inacreditável fineza perceptiva e sensível, ao mesmo tempo uma imensidão de possibilidades. Uma capacidade de convocar de modo muito específico algo que não se podia formular anteriormente e a partir daí realizar a pesquisa de movimento e expressão. Por meio desta pesquisa é possível então reconhecer, tocar e nomear as matérias do corpo como, por exemplo, as glândulas endócrinas ou ainda a matéria fluida dos ossos. Assim, ao reconhecer as matérias sensíveis do corpo foi possível para Nadia ir mais longe, visitar essas matérias com mais amplitude, profundidade e especificidade, e desse modo desenvolver uma capacidade inesperada de convocação da matéria sensível. Para ela uma das coisas mais preciosas que o BMC oferece é convidar as pessoas a encontrar uma autonomia.

Percebe-se então que o BMC possibilitou a Nadia o desenvolvimento de uma fineza perceptiva e sensível que capacita o reconhecimento e a convocação das matérias sensíveis do corpo. Pode-se aventar a partir deste relato a possibilidade de construção de uma verdadeira *cartografia do corpo afetivo* e sensível. Um mapa das matérias sensíveis através do qual é possível tocá-las, nomeá-las e explorá-las. Na medida em que Nadia reconhece e experimenta em profundidade essas matérias corpóreas, o mapa afetivo do seu corpo pode se amplificar mais e mais aumentando a capacidade de convocação sensível.

Nadia reconhece uma mudança enorme no resultado de seu trabalho artístico ao longo de quatro anos em que vem trabalhando com o BMC. Segundo ela há mais ressonância da qualidade do corpo anatômico e fisiológico nos seus filmes, como também uma ressonância da relação ao vivo e à natureza. Num segundo momento de seu trabalho ela identifica uma nova fase, uma fase mais atual na qual aparece o corpo coletivo em relação múltipla entre os corpos e o meio. Ela afirma que anteriormente trabalhava mais em solos ou com músicos, e seu trabalho tinha uma característica mais urbana.

É possível afirmar que o corpo anatomo-fisiológico do BMC constitui um corpo em consonância com o seu meio a partir de *fronteiras porosas*. É importante aqui relembrar a base celular da abordagem somática do BMC. A partir da dimensão celular do corpo tem-se a chance de conectar uma qualidade membranosa dos tecidos e da pele em comunicação constante entre meio interno e meio externo. Esse *corpo-fluido-celular* faz então ressonância a tudo o que é vivo e conseqüentemente à natureza. Nas proposições de experimentação do corpo em BMC muitas das vezes associa-se os elementos materiais do corpo a elementos materiais da natureza. Nesta prática, a célula é reconhecida como um organismo vivo. Assim, ao experimentar a respiração celular, a mesma pode ser associada a organismos unicelulares muito primitivos como, por exemplo, a ameba. Do mesmo modo, ao experimentar o líquido intersticial que envolve todas as células de nosso corpo, muitas das vezes associa-se esse meio extracelular ao oceano primevo, no qual boiaram as primeiras unidades vivas responsáveis pela eclosão das posteriores formas de vida do planeta.

No quadro de um *corpo-fluido-celular* o surgimento de um corpo coletivo faz também ressonância à comunidade de células que constitui os tecidos e sistemas do corpo. O corpo nunca é um só, mas vários. Ele é o agenciamento de vários corpos em conexão e interrelação: a comunidade das células, mas também, a comunidade dos tecidos, órgãos e sistemas. A partir da prática do BMC seria possível então realizar um laboratório de agenciamentos dos elementos constitutivos do corpo, no entanto, não se trata de agenciamentos segundo funções, mas agenciamentos segundo intensidades vitais: a mistura e articulação dos vários corpos sem órgãos de que fala Nadia.

Em relação ao trabalho pedagógico, Nadia reconhece que o BMC trouxe ferramentas maravilhosas e mais precisas que proporcionam às pessoas um acesso mais direto às matérias essenciais do corpo. Outra observação feita por ela consiste numa mudança de atitude e perspectiva no trabalho corporal que se desloca de uma busca pela eficácia das formas. Neste novo contexto trata-se de oferecer às pessoas uma oportunidade de pesquisa por meio de seus próprios corpos, ou seja, deixar cada um buscar através de suas explorações formas variadas de se mover e expressar. Uma das bases do BMC é a consciência celular e Nadia observa que o trabalho ao nível celular trouxe uma atitude de conforto e acolhimento em relação às sensações, o que também se reflete no modo como as pessoas se relacionam umas com as outras.

Em relação ao trabalho do BMC e o imaginário, Nadia afirma que o BMC propõe trabalhar com imagens, chamadas imagens corticais, no intuito de contatar um sistema ou algum órgão. Assim, nas dinâmicas de toque, quando queremos tocar um sistema podemos utilizar uma imagem mental juntamente a uma intenção. Isso possibilita acessar diretamente alguns lugares do corpo. Mas ao trabalhar a imagem mental e o corpo em movimento, é possível encontrar caminhos para mover e esse processo pode provocar imagens, memórias, imagens como de sonho. Neste momento podemos seguir essas imagens em movimento. Trata-se de uma imagem somática em contraposição à imagem objetiva, uma imagem do corpo vivido do interior, uma imagem que é construída pouco a pouco com a exploração corpórea. Esta imagem somática por sua vez pouco a pouco suplanta a imagem objetiva inicial. Um verdadeiro imaginário ativo se põe em ação. Assim, ela afirma que o ato de liberar movimentos libera imagens, são duas faces de uma mesma moeda. Segundo Nadia,

esta imagem somática funda a imagem do corpo, é uma imagem viva e interna que pode liberar a imagem objetiva que projetamos ou que os outros projetam sobre nós.

Neste relato é possível afirmar a existência de um *imaginário encarnado* por meio da experimentação interior daquilo que Nadia chama imagem somática. Estas em oposição às imagens objetivas representativas são liberadas por meio da experimentação do movimento advindo da própria carne. Um verdadeiro acoplamento matéria-sensação-imagem. Este imaginário vivido do interior funda e modifica a nossa imagem corporal.

Ao remeter-se às suas explorações corpóreas com o BMC Nadia diz que, todos os sistemas que ela experimentou, seja o sistema nervoso central, seja o sistema circulatório, seja os ossos, de fato, todos a remetem a uma experiência de mudança constante. Assim, ela relata que a partir do momento em que contactou o líquido intersticial ou o ritmo da pulsação fluida e realmente pôde sentir a natureza fluida de todo o corpo, inclusive os ossos fluidos, ela percebeu que não existe fixidez e desde então essa percepção a acompanha na vida. A partir da fluidez dos sistemas, segundo Nadia, é possível encontrar a fluidez do pensamento.

Ao discorrer sobre o toque em BMC Nadia esclarece que há uma qualidade de escuta pelo toque que é uma qualidade de convite, justo um convite a abrir espaço e deixar a matéria se exprimir. Trata-se de uma escuta fluida que não tem intenção a priori. Essa escuta consiste num equilíbrio entre a atenção interna e externa, por meio das duas faces da pele ao interior e ao exterior. Assim, o toque não intencional permite uma escuta do movimento interior do corpo que pode desse modo se religar ao espaço exterior no movimento. Uma qualidade de escuta que relaciona espaço interno e externo.

Muitas das vezes a qualidade de escuta do toque não intencional permite uma conexão com um sistema ou uma sensação. Através desta conexão Nadia afirma que em muitos momentos ela se torna testemunha de gestos involuntários. Ao conectar-se ao sistema corpóreo ela deixa-o mover por ele mesmo, este desloca o seu lugar de decisão voluntária e neste momento ela não sabe mais aonde o movimento vai parar, ela simplesmente o testemunha e segue seu impulso.

Aqui é possível relembrar que a qualidade de escuta não intencional do toque em BMC se aproxima da qualidade do toque cego que explicita Hubert Godard. Este toque desprovido das qualidades intencionais de um Eu que “quer fazer” ou atingir um objetivo estabelecido a priori permite o encontro com a alteridade da matéria-corpo. Trata-se de um convite à alteridade interior do corpo que a partir de então pode se exprimir em movimento no espaço exterior. Ao diminuir a intencionalidade objetiva de um Eu o toque que escuta abre espaço para uma *intencionalidade da matéria*. A intencionalidade da matéria, assim despertada, desenha no espaço gestos e movimentos que não seguem a vontade de um Eu. Neste momento Nadia se torna testemunha dos movimentos de seu próprio corpo.

Segundo Nadia o trabalho com o BMC possibilita a todo momento a entrada em estados modificados de consciência. Na verdade, ela já havia experimentado a entrada nestes estados modificados através dos trabalhos de ator que havia feito antes de encontrar o BMC. No entanto, o trabalho do BMC a permite entrar nestes estados modificados de consciência mais facilmente na medida em que mergulha nas matérias corpóreas. Com o BMC, Nadia diz que pode os convocar entrando em contato com um sistema corpóreo que modifica imediatamente o seu estado. Segundo ela tornou-se mais simples a partir das ferramentas do BMC e ela não precisa mais esperar três horas para aceder a esses estados. Então, Nadia afirma que o BMC proporciona ferramentas maravilhosas para que o ator, ou o dançarino, ou o performer possa fazer o que quiser. O que Nadia acha formidável no BMC é que ele não é uma técnica que propõe um processo obrigatório específico. Do seu ponto de vista, trata-se de uma técnica fluida e que possui muita plasticidade para se integrar às necessidades de cada um. Para alguns ele vai ser uma ferramenta artística e imaginária, para outros ele vai ser uma ferramenta terapêutica, para o dançarino ele vai afinar suas possibilidades de expressão.

Nadia finaliza então a sua narrativa trazendo à cena uma utilização das ferramentas do BMC em seu trabalho artístico. Trata-se aqui de uma performance intitulada *La Meute* (A Matilha), realizada por um corpo coletivo composto por vários corpos nus em devir-animal, em meio a espaços públicos e privados, abertos ou fechados. *La Meute* participou de diversos festivais e eventos nas cidades de Paris, Marseille e Montreuil, na França ao

longo dos anos de 2010 e 2011. Esta performance é inspirada no pensamento de Gilles Deleuze e Felix Guattari sobre o corpo sem órgãos e o devir-animal.

Eu, por exemplo, quando trabalho sobre o devir animal e a formação da matilha... nós criamos as matilhas e então para entrar no corpo do animal, para entrar numa integração somática do animal é preciso convocar certos elementos e o BMC, todos os padrões de lógica fundamental, todo o trabalho com o tubo digestivo, a boca, o padrão espinhal, o celular, com tudo isso nós entramos no animal muito rápido, é suficiente colocar a atenção num certo sistema corporal, numa certa qualidade para estar com o animal, com o espírito do animal e este é realmente um estado modificado de consciência, de modo algum trata-se da mesma maneira de estar no mundo, isto não tem nada a ver com uma consciência ordinária, nós mudamos completamente o meio, é tão radical como estar ao ar livre e saltar na água, mergulhamos no animal e é uma outra matéria, então, para isso o BMC é um suporte inacreditável... Para mim é claro, o BMC é claramente um trabalho poético que pode te levar a outros lugares e isso dá absolutamente a liberdade de inventar muitos corpos, o corpo sem órgãos.

Nadia afirma então que o mergulho nas qualidades expressivas da matéria a partir do momento em que ela entra em contato com um sistema corpóreo facilita o acesso a *estados do corpo* modificados. Neste exemplo, a atenção colocada no sistema dos órgãos, a experimentação do tubo digestivo, da boca, como também a revivescência do padrão espinhal e celular presentes no trabalho de *repatting* dos padrões de desenvolvimento do movimento a auxiliam na entrada de um estado de animalidade. É possível então mergulhar no “espírito do animal” inventando desse modo outro corpo por meio de um devir-animal. Um *corpo-alteridade* surge a partir das experimentações do tubo digestivo e dos padrões espinhal e celular.



*La Meute I. Traces à Belleville Paris – maio 2011*



*La Meute II. Festival Désordre Urbain – maio 2011*



*La MeuteIII*





*La Meute IV. Festival Désordre Urbain – maio 2011*

Por meio destas narrativas é possível reconhecer a dimensão estético-somática em meio ao Campo Afetivo desta tese. Aqui, ao colocar-me em atitude receptiva e interativa com os artistas entrevistados, percebi que um aprendizado do corpo pelo corpo produzia novas marcas expressivas tanto na vida quanto na arte.

A partir das experimentações intensivas com o BMC, cada narrador aqui interpelado me revelou: suas buscas singulares com o corpo; seus refazimentos corpóreo-subjetivos; suas desestabilizações vitais tanto na vida quanto na arte; suas descobertas de novos modos de estar no mundo e se relacionar com o entorno; suas reconfigurações estéticas. Através destas narrativas pode-se afirmar que, um corpo desperto em suas potencialidades afetivas descobre novos meios estéticos de afetar outros corpos. Este novo modo estético de afetar diz respeito às qualidades de um corpo-fluido vital em constante comunicação pulsante com o meio. Juntamente ao corpo-fluido, estes artistas puderam amplificar a sua carta expressiva, reconhecendo novos materiais expressivos presentes no próprio corpo. O corpo se tornou ferramenta múltipla de expressão. Em todos os relatos, a partir desta abertura do corpo em meio a um processo de ensino e aprendizado somático-intensivo a estética da vida e da arte se reconfigurou mutuamente.

#### **5.4) CONSIDERAÇÕES FINAIS DAS CÉLULAS DE ANÁLISE**

A partir do percurso experiencial deste Campo Afetivo apresentado por meio das três Células de Análise, pode-se observar que a construção de um plano de consistência somático do CsO a partir das abordagens BF e BMC produz reverberações a nível tanto educativo quanto artístico, e pode-se afirmar aqui também terapêutico ou existencial.

Assim, para que a experimentação somática do CsO ocorra, se faz necessário uma metodologia de ensino que diz respeito a um modo de aprender. De fato, pode-se reconhecer que através do ensino somático dos BF e do BMC disponibiliza-se ao aluno uma metodologia de aprendizado do corpo pelo próprio corpo, levando em consideração o sujeito em sua integridade. Trata-se de uma visão larga e multifacetada do ensino e da aprendizagem. A partir desta visão, o processo de aprendizagem é realizado em vários níveis: sensorial, imagético, motor, relacional, sensível e cognitivo. Neste processo o aluno ganha uma metodologia de aprendizagem por si mesmo, a partir da sua própria experiência com o corpo: este se torna um aliado que ensina.

Nesta metodologia permite-se um encontro entre o aprendiz e sua própria matéria-corpo em sua dimensão tanto orgânica quanto inorgânica, já que em meio a órgãos, ossos, pele, fluidos e células uma abertura de possibilidades sensíveis, imagéticas, qualitativas e móveis se apresenta. Longe de encerrar o corpo em sua dimensão meramente estrutural e organizada de organismo, os BF e o BMC permitem um encontro com esta mesma dimensão abrindo-a para o infinito de explorações e possibilidades de cada experimentador. Nestas explorações, uma apropriação singular do corpo a cada novo encontro e necessidades individuais se fez presente. Portanto, pode-se afirmar que o ensino ou a aprendizagem somática tanto dos BF quanto do BMC não se dá por meio de imitação de formas, mas sim pela exploração dos traços de expressão e singularidade da própria matéria-corpo em sua riqueza e singularidade.

Neste contexto, pode-se afirmar então que, o corpo se torna um aliado que ensina, inspira, cria e cura (ou reconfigura). Assim, como foi possível reconhecer ao longo das três etapas das Células de Análise, a aplicação dos BF e do BMC reverberou em diferentes domínios dependendo do contexto e das buscas singulares de cada experimentador. No caso da aluna Roberta dos Santos durante o Laboratório Experimental do CsO, o encontro com a

dimensão intensiva do corpo e as possibilidades de refazimento proporcionadas pela exploração somática levaram-na à um processo de cura com os limites impostos por um pé quebrado. Em meio a esta limitação corpórea, a possibilidade de exploração dos limites e aberturas deste corpo polivalente e múltiplo levaram-na a descobertas de novos modos de se mover e criar. O pé quebrado deixou de ser um obstáculo e passou a ser um estímulo potente. Todo um trabalho ao nível das sensações, do imaginário, e da motricidade foram integrados na eclosão de um corpo que se reconhece em autonomia e expansão de possibilidades. Aqui, os domínios da aprendizagem (educação), cura (terapia) e criação (estética) se entrelaçaram.

Já no caso da aluna Iara Barbosa, o encontro intensivo com as qualidades vivas dos líquidos em seu próprio corpo criou uma abertura sensível, expressiva, poética e criativa. Tal encontro intensivo com a matéria-corpo líquida estimulou uma escrita da carne. Aqui, pensamento, intuição, imaginação, memória, criação se auto-estimularam mutuamente. A partir desta exploração somática, um aprendizado do sentir foi desenvolvido. Este aprendizado repercute tanto na vida quanto na arte entrecruzando estética e existência.

Ava Soani descobriu o corpo em meio a reconhecimentos, desfazimentos e reconstruções. Em alguns momentos estes processos são vividos enquanto estranhamentos. Em outros, uma potência imaginativa do próprio corpo é evocada pela experiência e esboçada por meio de desenhos e esquemas. Viviane também se refez em meio a sensibilizações e desenhos. Estes denotaram um verdadeiro mergulho sensível na carne. Em ambas, uma potência de aprofundamento e escuta da experiência do corpo foi estimulada.

No caso do aluno Everton Machado, a descoberta das possibilidades de exploração do corpo em meio à micro-movimentos e pausas abriu uma potência de exploração expressiva do corpo, levando a minúcias do gesto e aprofundamento em estados sutis caros ao seu trabalho enquanto ator. Em Filêmon Cafezeiro nota-se a descoberta e reconhecimento de estruturas corpóreas anteriormente desconhecidas como a cintura escapular. A estimulação sensorial da água deslizando pelo volume interno do corpo lhe proporciona um encontro com um corpo não habitual. A partir desta experiência Filêmon explora movimentos fluidos apesar de se auto-intitular “duro”. Um encontro sensível com novas possibilidades corpóreas, a partir das qualidades expressivas da matéria, leva-o ao

desejo de novas explorações em seu fazer artístico. A reconfiguração corpórea reverbera na dimensão estética.

As experiências narradas pelos artistas experimentadores do BMC evidenciaram a riqueza de reverberações do fazer somático no âmbito da vida e da arte. Todos relatam um envolvimento somático que possibilita reconfigurações, redescobertas e aberturas de caminhos que são ao mesmo tempo estéticas e vitais. As mudanças sensíveis vivenciadas pelo corpo produzem mudanças nos modos de ser e estar no mundo enquanto artistas e enquanto seres humanos. Françoise desenvolve uma potência intelectual da carne por meio de uma capacidade aguçada de mergulho em sua realidade corpórea. Tal inteligência corpórea repercute na sua vida cotidiana e em seus modos relacionais. A descoberta de um corpo não-reativo, mas sim receptivo e fluido, modifica tanto a sua dança quanto o seu modo de se relacionar com os outros corpos. Tal experiência por sua vez, reverbera em seu fazer pedagógico. A dimensão educativa passa a ser explorada e desenvolvida por uma potência de afetar e ser afetado. Estimula-se aqui um aprendizado do corpo pelo corpo em sua potência comunicativa, expressiva e contagiante.

Em Stephane, o corpo se torna realmente lugar de reconfiguração de um homem ocupado em refazer-se, reverberando quebras de automatismos sociais e culturais. A experiência corpórea intensiva gera reconfigurações na própria vida, modificando rumos profissionais e gerando reflexões fecundas sobre os modos organizacionais do corpo em sociedade. A partir de então, assim como em Artaud, a arte passa a ser o lugar por excelência de investigação e busca pela amplificação das possibilidades existenciais. O corpo é o instrumento principal de tal operação, onde Stephane explora os estados alterados da matéria. Mais uma vez, arte e vida se interpenetram, como também os domínios educativos, estéticos e terapêuticos.

Claire também busca no percurso somático um meio de mergulho profundo na matéria-corpórea. Somente a partir deste mergulho Claire desenvolve o seu trabalho artístico. Tal capacidade de aprofundamento na matéria é evidenciada por meio de seus relatos e descrições ricos em detalhes sensíveis e expressivos. Através da exploração somática micro-física, o corpo se desenvolve em sua potência de afetar e ser afetado. Este se transforma em ferramenta de acesso às expressões da matéria. Ferramenta esta que a

auxilia em escolhas precisas tanto a nível estético e pedagógico, quanto existencial. Aqui, a estética, a educação e a existência se encontram relacionados.

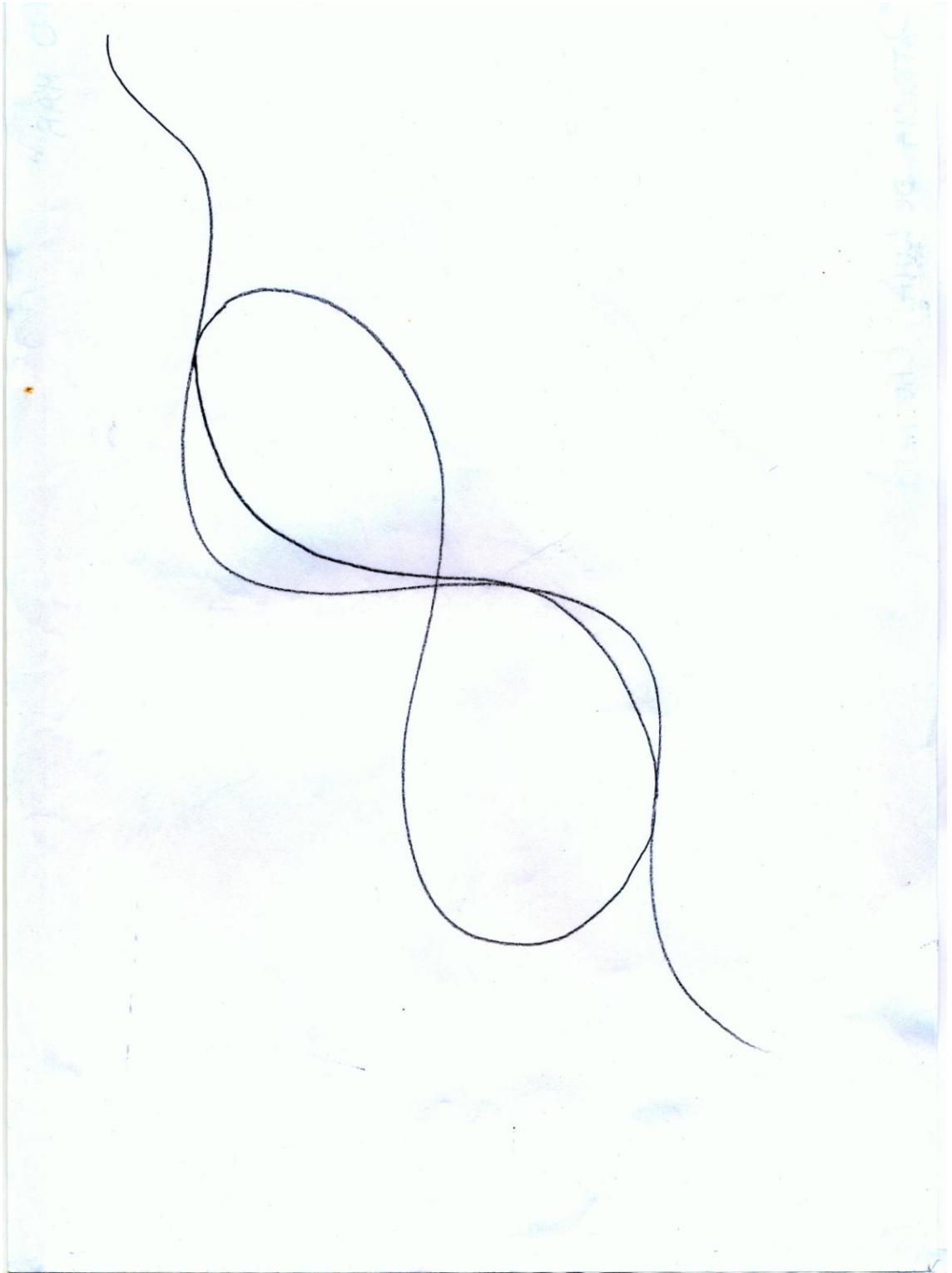
Em Nadia o encontro com o BMC produziu uma verdadeira metamorfose. Segundo ela, ao encontrar a realidade fluida do corpo nos tecidos, ossos, órgãos e células, a vida passou a ser compreendida em sua fluidez. Tal compreensão reverberou em modificações qualitativas em seus trabalhos artísticos que passaram a ser mais coletivos e a ter uma relação maior com a natureza (o meio). Além disso, o corpo passou a se constituir em ferramenta potente para a entrada em estados modificados que são utilizados em seus trabalhos artísticos. Em sua performance *La Meute* é possível reconhecer um corpo coletivo que busca se deixar atravessar pelos demais corpos em reverberação afetiva animal. Aqui, o corpo-fluido potencializa os contágios intensivos. Sua estética deseja acordar os demais corpos produzindo deslocamentos sensíveis pelos embates da própria carne intensiva. Também em Nadia, a pedagogia se encontra intimamente relacionada às suas buscas corpóreas constantes. Aqui os domínios educativo, estético e existencial se estimulam mais uma vez.

Ao me colocar enquanto pesquisadora-participante desta tese, reconheço a dimensão de aprendizagem-somática e os processos pessoais por ela desencadeados como fundamentais à elaboração pedagógica da experimentação somática do corpo sem órgãos. Assim, em meio a um processo de aprendizagem do corpo pelo corpo pude compreender, com a clareza corpórea, o objeto, objetivos e hipóteses desta tese. As minhas experimentações aqui expostas constituem a expressão de um mergulho profundo no tema desta pesquisa, que por sua vez constitui para mim também um tema existencial. A busca pelo corpo sem órgãos através da prática somática em meu percurso pessoal, como não poderia deixar de ser, reverbera em minha vida, estética e pedagogia. Através desta busca procuro me aproximar do que Foucault chamou a “estética da existência”, e que Deleuze chama a “vida como obra de arte”. Assim, foi a partir deste mergulho profundo nas dimensões de ensino-somático, aprendizagem-somática e estética-somática que nasceram os Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ (que serão apresentados no próximo

capítulo). Estes constituem uma proposição criativa desta tese, e são o fruto de mergulhos intensivos (meus, dos alunos e dos artistas).

Portanto, como foi possível reconhecer por meio das três etapas de análise dos dados desta pesquisa apresentadas pelas Células de Análise, a experimentação do corpo sem órgãos a partir dos BF e do BMC ocorreu em meio a uma dimensão de aprendizagem-somática e ensino-somático, reverberando conseqüentemente na dimensão estético-somática. Tal experimentação gera repercussões a nível filosófico, educativo, terapêutico e estético possibilitando a realização das proposições artaudianas de reconfiguração do homem tanto na arte quanto na própria vida.

O próximo capítulo terá por abertura uma imagem realizada por mim durante a disciplina Processos de Encenação ministrada no PPGAC/ UFBA. Esta imagem intitula-se *Fita de Moebius Fluida*. No original 30 x 42. Lápis sobre papel.



## CAPÍTULO VI

### OS PRINCÍPIOS-PROCEDIMENTOS PARA O CORPO SEM ÓRGÃOS

Pois quero sentir nas mãos o nervo fremente e vivaz do já e que me reaja esse nervo com buliçosa veia. E que se rebele, esse nervo de vida, e que se contorça e lateje. E que se derramem safiras, ametistas e esmeraldas no obscuro erotismo da vida plena (...).

C. Lispector<sup>63</sup>

Existirmos: a que será que se destina?

Caetano Veloso<sup>64</sup>

Este capítulo pretende apresentar os Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos que surgiram a partir da realização e posterior análise do Campo Afetivo desta tese. Assim, ao longo das Células de Análise que compuseram a organização e análise do material coletado durante as três etapas de realização prática desta pesquisa, foi possível observar a eclosão de alguns princípios. Estes surgiram a partir das buscas pela experimentação somática do corpo sem órgãos. Como foi possível observar no quinto capítulo, a partir do desenvolvimento de uma disponibilidade e capacidade de mergulho na experiência da própria carne, a eclosão de uma corporeidade intensiva, plástica, mutante e expressiva foi evidenciada em meio a processos de desconstruções e re-construções corpóreas.

Tendo em vista o caráter prático-teórico desta pesquisa, se faz importante esclarecer que o surgimento destes Princípios-Procedimentos ocorreu em meio a um contágio tanto teórico quanto experiencial. A leitura de autores estudiosos a respeito da vida e obra de Antonin Artaud, assim como textos do próprio dramaturgo e ator associados à prática somática, auxiliaram no reconhecimento destes princípios. Portanto, antes de apresentar os Princípios-Procedimentos gostaria de demonstrar algumas afinidades entre as propostas

---

<sup>63</sup> Água Viva. Círculo do Livro, 1976.

<sup>64</sup> Cajuína.



artaudianas e as proposições somáticas dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™.

Cassiano Sydow Quilici (2004) esclarece que apesar de profetizar sobre as possibilidades do teatro na busca de uma deriva vital para a cena logocêntrica teatral francesa, Artaud não desenvolveu nenhum método sólido de preparação corporal e treinamento de atores, muito menos um direcionamento claro para as encenações de seu teatro da crueldade. Ao buscar suas idéias acerca da preparação corporal do ator em *Um Atletismo Afetivo* (1999), é possível encontrar algumas indicações pouco consistentes à sistematização e fundamentação de um método. No entanto por meio desta busca, Quilici vislumbra alguns princípios gerais que são caros ao quadro desta pesquisa e podem apontar direções para uma fundamentação efetiva. Portanto, os mesmos serão esclarecidos a seguir. Tendo em vista os objetivos desta tese, posteriormente será possível reconhecer algumas aproximações entre estes “princípios artaudianos” e algumas propostas e princípios concernentes às abordagens somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™.

Assim, segundo Quilici (2004), um primeiro princípio institui o campo do ator como um *campo dos afetos*. A palavra afeto aqui é utilizada enquanto contágio, ou ainda, potência de afetar e ser afetado pela carne invadida. A partir desta noção, o ator ao invés de lidar com as emoções enquanto elemento psicológico deveria manejá-las em sua fisicalidade e plasticidade. Segundo Artaud, se faz importante saber que “uma paixão é matéria, que ela está sujeita às flutuações plásticas da matéria” (ARTAUD, 1999, p.154). Ao afastar-se das emoções cotidianas, Artaud compreende a experiência afetiva para além das dimensões restritas do Eu ou do humano, relacionando-as à dimensão do sagrado. Assim, o afeto compreendido enquanto força de contágio constitui uma força que atua no/através do corpo do ator, desencadeando dinâmicas afetivas no espectador. Portanto ele nos afirma,

O ator dotado encontra em seu instinto o modo de captar e irradiar certas forças; mas essas forças, que têm seu trajeto material de órgãos e nos órgãos, ele se espantaria se lhe fosse revelado que elas existem, pois nunca pensou que pudessem existir.(...) Isso significa que no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, é do mundo afetivo que o ator deve tomar consciência, mas atribuindo a

esse mundo virtudes que não são as de uma imagem, e que comportam um sentido material. (ARTAUD, 1999, p.153)

Artaud recorrerá então ao *duplo físico-afetivo* para definir um organismo afetivo paralelo à existência de um organismo físico. “O organismo afetivo é uma espécie de ‘duplo’ do corpo físico, sua expressão ‘vital’, que o ator deve saber moldar” (QUILICI, 2004, p.138). O organismo afetivo nada mais é do que o corpo enquanto potência de afetos que o ator deveria saber modular enquanto gesto e ação teatral. A partir de então, a realização da ação física no espaço exterior teria por base esse plano vital afetivo, sendo o interesse maior de Artaud as relações entre afeto e corpo.

Outro princípio consistiria no desenvolvimento de uma *percepção aguçada dos fluxos e ritmos* do corpo (QUILICI, 2004, p.139). Para tanto, Artaud dará especial importância à *respiração*. A partir dela ele buscará as relações entre as dinâmicas afetivas do corpo e os diferenciados ritmos respiratórios. Assim, uma percepção aguçada do movimento respiratório, compreendido aqui enquanto fluxo e ritmo, possibilitará a modulação das intensidades afetivas na direção do gesto e da ação.

Assim, tive a idéia de empregar o conhecimento da respiração não apenas no trabalho do ator, mas também na preparação ao ofício de ator – pois, se o conhecimento da respiração ilumina a cor da alma, com maior razão pode provocar a alma, facilitar seu desenvolvimento. Não há dúvida que a respiração acompanha o esforço, a produção mecânica da respiração provocará o nascimento, no organismo que trabalha, de uma qualidade correspondente de esforço. O esforço terá a cor e o ritmo da respiração...O esforço por simpatia acompanha a respiração e, conforme a qualidade do esforço a ser produzido, uma emissão preparatória da respiração tornará fácil e espontâneo esse esforço. Insisto na palavra espontâneo, pois a respiração reacende a vida, atíça-a em sua substância. (ARTAUD, 1999, p.155)

Portanto, é por meio da respiração que o corpo será trabalhado em seus gestos e em sua plasticidade. Ela permitirá modular as intensidades afetivas de toda e qualquer ação produzida no exterior. Artaud reconhece a respiração como “ação ainda não totalmente exteriorizada” (QUILICI, 2004, p.139) e a ação exterior do ator deverá ter seu ponto de origem neste movimento interior. Artaud dividirá a respiração em seis tipos ou estados baseados em três qualidades: masculino, feminino e neutro. No entanto, ele evidenciará a

existência de um “sétimo estado situado acima das respirações e que (...) reúne o manifesto com o não manifesto” (ARTAUD, 1999, p.156). Segundo Quilici, este sétimo estado poderia ser relacionado aos estados meditativos conhecidos no *yoga*, no budismo e no taoísmo. Nestes estados é possível experimentar uma qualidade respiratória “sutil” e “imperceptível”.

Para além destes princípios reconhecidos por Quilici em “Um Atletismo Afetivo” (1999), procurou-se aqui aproximar algumas reflexões artaudianas concernentes ao corpo e ao fazer teatral no intuito de apontar a partir delas alguns princípios possíveis ao trabalho corporal do artista cênico. Além dos princípios apontados anteriormente por Quilici, são reconhecidos no quadro desta tese mais seis elementos importantes que serão apontados a seguir como princípios.

Artaud afirma-se enquanto homem unicamente ocupado em refazer-se: “eu penso na vida. Todos os sistemas que eu poderia construir não igualarão jamais o grito do homem ocupado em refazer a sua vida” (ARTAUD, 2004a, p.146). Evidencia-se ao longo de sua obra, a existência de uma corporeidade e subjetividade em processo de auto-engendramento constante, através da qual Artaud busca refazer-se existencialmente. O *refazimento de si* enquanto disponibilidade de construção de um corpo novo, evidente em sua vida e obra, será apontado como um princípio possível. Em linha de continuidade com Artaud, reconhece-se aqui o *refazimento de si* como uma atitude e disponibilidade corpórea imprescindível ao trabalho corporal do artista cênico.

Na tarefa de reconstrução corpórea é possível evidenciar a grande importância do desenvolvimento, por parte do artista cênico, de uma atenção introspectiva aos estados internos do corpo. Como já assinalado anteriormente, o artista cênico deverá desenvolver uma “percepção aguçada” dos “fluxos e ritmos” do corpo, estes identificados por Artaud através da respiração (QUILICI, 2004, p.139). O investimento numa atitude introspectiva facilitará o refinamento das observações em torno das dinâmicas afetivas constantes nos fluxos respiratórios. Desse modo, esta atitude facilitará também a agudeza perceptiva em torno das sensações e dos afetos provenientes dos estados da carne, os estados de não-Eu. Intitula-se, então, o *investimento introspectivo* como mais um princípio.

No intuito de pensar o homem permeável às forças cósmicas e em relação constante com a natureza, Artaud se aproxima das culturas tradicionais. É possível reconhecer que em

suas cosmologias o homem é encarado como “aberto e atravessado por outros reinos, comportando zonas de contágio, vizinhanças e relações de analogia que alargam as fronteiras do seu ser” (QUILICI, 2004, p.58). Nesta aproximação, Artaud busca também pensar um teatro sagrado que ultrapasse a concepção ocidental do homem auto-centrado e psicológico. No âmbito deste fazer teatral (ou cênico), o corpo será tomado enquanto microcosmo em conexão direta com o macrocosmo. Em sua dimensão micro e macro-cósmica o corpo está conectado com o seu meio sendo, portanto, atravessado pelos demais corpos e seres vivos presentes em seu ambiente. Desse modo, a *cosmologia corpórea* também será apontada aqui como um princípio.

Ao criticar a cena teatral ocidental francesa de sua época, Artaud expressa em diversos relatos a necessidade de construção de uma linguagem essencialmente teatral. Assim ele afirma,

Para mim a questão que se impõe é de permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e de onomatopéias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras. (ARTAUD, 2006: 80)

Esta linguagem deveria estar o mais próxima possível da experiência da própria carne. Uma linguagem direta que, para além das representações conceituais, deveria ser fundamentalmente imagética. Evidencia-se aqui esta *linguagem corpóreo-imagética* como mais um princípio.

Artaud afirma uma vitalidade nervosa da carne enquanto alta intelectualidade. Segundo ele, seria possível um aprofundamento intelectual na carne já que “o espírito claro pertence à matéria”<sup>65</sup> (ARTAUD, 2004a, p.147). No entanto, o que Artaud compreende por intelectualidade em nada se aproxima da idéia de Razão. Essa intelectualidade constante na carne diria respeito a um tipo de conhecimento que se daria de um modo direto e intuitivo. Assim ele afirma, “para mim que digo carne, digo antes toda apreensão, pêlo eriçado, carne à nú com todo o aprofundamento intelectual desse espetáculo da carne pura e todas suas

---

<sup>65</sup> A tradução das citações provenientes do livro *Ouvres* (Artaud, 2004 a,b,c,d,e) foi realizada por mim no quadro desta pesquisa.

conseqüências nos sentidos, quer dizer, no sentimento” (ARTAUD, 2004a, p.147). A partir dessas considerações é possível afirmar o *Pensamento da Carne* como um princípio artaudiano.

Ao longo de sua trajetória, pode-se observar Artaud num esforço constante de construção de um conhecimento renovado sobre o fazer teatral europeu. Conforme explicita Quilici (2004), a busca por um novo teatro, desprendido dos condicionamentos caducos em torno do texto, o lançam na direção de técnicas e referências não ocidentais tais como a dança-teatro balinesa, o *Yoga* e a Cabala. Ao aproximar-se dos índios *Tarahumaras* no México, Artaud vivencia uma experiência radical e desestabilizadora de suas referências políticas e sócio-culturais européias. Uma verdadeira revolução dos modos éticos, estéticos e políticos de ser e estar no mundo. É justamente nesta experiência que Artaud vivencia um encontro com o inaudito corpóreo que mais tarde ele veio a chamar corpo sem órgãos. É possível reconhecer então a *alteridade-cultural* como mais um princípio.

Assim, evidencia-se no quadro desta pesquisa nove princípios artaudianos em torno da questão do corpo e da preparação corporal do artista cênico. São eles: o *campo dos afetos*, o *duplo físico-afetivo*, a *percepção dos fluxos e ritmos corpóreos*, o *investimento introspectivo*, o *refazimento de si*, a *cosmologia corpórea*, a *linguagem corpóreo-imagética*, o *pensamento da carne* e *alteridade-cultural*.

Ao reconhecer uma grande afinidade entre as proposições artaudianas em torno do corpo, sublinhando aqui em especial a dimensão intensiva do corpo sem órgãos, e as propostas somáticas dos BF e do BMC, foi possível então relacionar termos, noções, princípios e temas constantes no pensamento acerca do corpo sem órgãos e nas abordagens somáticas BF e BMC. A seguir, será apresentado um Fluxograma de ideias e práticas por meio de um quadro associativo referencial, através do qual será possível demonstrar conexões e afinidades. As associações pontuadas neste Fluxograma serão analisadas logo após o mesmo.

Sabe-se que a obra de Antonin Artaud estimulou e frutificou o pensamento a respeito da gênese corpórea em diversos pesquisadores e pensadores provenientes de campos do conhecimento distintos: artes, filosofia, estudos da subjetividade e outros. Nesta tese, pensadores e pesquisadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Gil, Suely Rolnik, Cassiano Sydow Quilici e Hubert Godard foram abarcados em ressonância à

Antonin Artaud, constituindo verdadeiros aliados na busca pela compreensão do corpo sem órgãos. Outros pesquisadores como Rudolf Von Laban, Irmgard Bartenieff e Bonnie Bainbridge Cohen aproximaram-se pelo reconhecimento de uma potência criativa do corpo presente em suas propostas concernentes às explorações somáticas de um corpo mutante, plástico e expressivo. Desse modo, os termos, noções, princípios e temas entrecruzados no seguinte Fluxograma foram destacados dos pensamentos e obras dos pesquisadores acima citados.

CsO	BF e BMC
Campo dos Afetos (Artaud), Corpo Vibrátil (Rolnik)	Sistema <i>Effort-Shape</i> (BF), Pele Membrana/Toque Celular (BMC)
Duplo Físico/Afetivo (Artaud), Molar/Molecular (Deleuze e Guattari), Sentido Objetivo/Subjetivo (Godard), Corpo Paradoxal (J. Gil)	Matérias Orgânicas/Energéticas (BMC), Órgãos e Sistemas/Estruturas Embrionárias (BMC), Tema Função/Expressão (BF), Padrões Cristalizados/Padrões Cristalinos: <i>Repatterning</i> (BF)
Percepção dos Fluxos e Ritmos Corpóreos: Respiração (Artaud), Pré-Movimento, Pré-Sentidos (Godard), Sensação (Deleuze)	Respiração Celular e Embrionária (BF e BMC), Respiração e Correntes de Movimento (BF), Expressividade para Conexão Corporal (BF), Ritmo ou Fraseado (BF), Pré-Expressividade (BF)
Investimento Introspectivo (Artaud), Pré-Movimento (Godard)	Foco Interno, Impulsos e Estados Internos (BF e BMC), Forma Fluida (BF), Pré-expressividade (BF)
Refazimento de Si (Artaud), Prudência (Deleuze e Guattari)	<i>Repatterning</i> (BF e BMC), Des-hierarquização dos Órgãos e Sistemas Corpóreos (BMC)
Linguagem Corpóreo-Imagética (Artaud), Imaginário Dinâmico (Godard)	Linhas Imaginárias Ósseas (BF), Visualização (BMC), Arquitetura Corporal (BF), Espirais, Fita de Moebius (BF e BMC)
Cosmologia Corpórea (Artaud)	Associação Filogenética (BF e BMC), Arquitetura Interna/Externa (BF), Formas Cristalinas (BF)
Pensamento da Carne (Artaud)	Centramento Corpo-Mente (BMC), Embodiment (BMC), Padrões Neurológicos Básicos (BF e BMC), Integração (BF)
Alteridade-Cultural (Artaud): dança-teatro balinesa, ritualística dos índios <i>Tahaumaras, Yoga, Cabala</i>	Influências do <i>Yoga</i> , Medicina Chinesa, <i>Katsugen Undo</i> (BMC), Artes Marciais, Dança dos <i>Dervishes</i> , <i>Choreometrics</i> (BF)
Devir (Deleuze e Guattari), Vazio-Pleno (Rolnik), Vazio-Fonte, Invólucro do Infinito (Quilici)	Fita de Moebius (BF e BMC), Pele-Membrana (BMC), Modos de Mudança de Forma (BF)

Conforme já expresse anteriormente, segundo Artaud o campo do ator é um Campo dos Afetos em sua potência de afetar e ser afetado a partir de forças que atuam no artista cênico. Também por meio dessas forças o artista cênico atua em relação ao público. O Campo dos Afetos é um campo dos contágios entre corpos humanos ou não-humanos. Já Rolnik (2000), afirma o Corpo Vibrátil enquanto corpo ressonante em meio aos encontros que trava com o mundo. Ele diz respeito a um plano dos processos de subjetivação através do qual o corpo é poroso aos encontros, mobilizando afetos sensíveis e cambiáveis, desencadeando devires. Segundo Rolnik, a experiência artística explora este plano do Corpo Vibrátil.

O Campo dos Afetos enquanto experiência afetiva física, assim como o Corpo Vibrátil podem ser associados aos BF e ao BMC por meio do Sistema *Effort-Shape* e da Pele-membrana/Toque Celular. Paralelo aos BF, e intrinsecamente ligado a estes através dos Princípios de movimento, Bartenieff desenvolveu o Sistema *Effort-Shape* (Esforço-Forma). O Esforço diz respeito às qualidades expressivas ou dinâmicas do movimento. Estas são relacionais levando a mudanças na forma. Assim, as transições entre uma forma e outra constituem dinâmicas energéticas. A partir do Sistema Esforço-Forma, o artista cênico pode se expressar por meio do movimento que nada mais é do que gradações de forma em meio a uma dinâmica energética e espacial. O corpo do artista em movimento, através de um acoplamento entre dinâmicas expressivas e formas sensíveis, produz contágios no mundo ao mesmo tempo em que é produzido pelos embates afetivos que trava (formas relacionais).

Em BMC, é por meio da Pele-membrana que se produzem as dinâmicas de contato entre os corpos, promovendo a comunicação ressonante entre meio interno e meio externo. A pele do corpo todo é tomada em sua qualidade permeável tal qual a célula e sua membrana dupla. O Toque Celular sobre a Pele-membrana possibilita o encontro e o despertar das qualidades expressivas da matéria-corpo. Por meio dessa sensibilização, o artista cênico pode desenvolver as qualidades de um Corpo Vibrátil.

O Duplo Físico-Afetivo de Artaud diz respeito à diferenciação entre um organismo físico e um organismo afetivo (dimensão vital). O ator deveria saber modular esta dimensão vital do corpo para a realização da ação exterior. Deleuze e Guattari diferenciam uma



dimensão Molar (corpo-organismo) e uma dimensão Molecular (corpo sem órgãos). Ambos coexistem em dinâmica. O Molecular enquanto fenômeno microfísico constitui a operação de desterritorialização, já a codificação Molar exige sempre uma re-territorialização. Godard afirma duas dimensões dos sentidos que podem ser experimentadas: um Sentido Objetivo que opera por meio de associações e percepções prévias; e um Sentido Subjetivo que opera para além das codificações prévias, por meio das sensações. Enquanto o Sentido Objetivo territorializa, o Sentido Subjetivo desterritorializa promovendo novas experiências em meio a aberturas do corpo ao mundo. Em José Gil, o corpo é compreendido enquanto meta-fenômeno, visível e invisível ao mesmo tempo, um verdadeiro Corpo Paradoxal.

Na abordagem somática do BMC, o corpo é tomado em sua Matéria tanto Orgânica quanto Energética simultaneamente. O encontro com a Matéria Orgânica possibilita o acesso aos fluxos e qualidades expressivas da Matéria Energética. Assim, no intuito de acessá-las o artista cênico é convidado a reconhecer a Matéria Orgânica por meio de pranchas anatômicas, livro ou esqueleto sintético. Depois através de dinâmicas de Toque-celular, por meio das quais se desenvolve uma qualidade de Toque Subjetivo (ou toque cego), pode-se entrar em contato direto com a Matéria Energética. Nesta abordagem somática também é possível fazer contato com as Estruturas Embriológicas do corpo, num momento anterior à diferenciação e organização dos Órgãos e Sistemas Corpóreos. O artista cênico pode então explorar as qualidades energéticas e vitais presentes nos Órgãos e Sistemas Corpóreos em suas potências virtuais (moleculares).

No Sistema Laban/Bartenieff é possível reconhecer o tema Função/Expressão. Aqui a funcionalidade do corpo e sua expressividade estão em constante comunicação. Assim, o trabalho sobre os aspectos funcionais das estruturas corporais (como por exemplo, a ativação do músculo iliopsoas a partir do Princípio Suporte Respiratório) facilita a expressividade. Por outro lado, um trabalho sobre as dinâmicas expressivas (como por exemplo, a utilização do impulso acelerado, livre e leve na realização de um exercício) facilita a integração funcional das partes do corpo (FERNANDES, 2006b, p. 267). Portanto, pode-se afirmar que a dimensão estrutural do corpo, visível e objetiva (molar) conecta-se à sua dimensão energética e expressiva, muita das vezes subjetiva e invisível (molecular).

Ambas as abordagens somáticas BF e BMC possibilitam o descondicionamento dos Padrões Cristalizados (rigidez corporal) promovendo a desterritorialização da dimensão demasiadamente codificada do corpo, e a simultânea re-construção de Padrões Cristalinos promovendo a re-territorialização em meio a uma corporeidade em constante mudança. Este descondicionamento é essencial ao trabalho do artista cênico que, liberto da rigidez corporal, pode modular as qualidades energéticas de sua matéria-corpo na ação exteriorizada. Assim, através do Espaço Dinâmico os espaços interno (corpo) e externo (meio) co-criam-se mutuamente. Como no Duplo Físico/Afetivo de Artaud, a expressão da ação exterior do artista cênico se dá por meio de um trânsito entre interno/externo, invisível/visível, intenção/expressão. Vale ressaltar que a tarefa de repadronização valoriza ao mesmo tempo a desconstrução e a reconstrução corpórea por meio da revivescência dos Padrões Neurológicos Básicos promovendo o transitar em coexistência entre as dimensões molar e molecular do corpo.

Nas proposições de Artaud para a preparação corporal do artista cênico, evidencia-se a importância do desenvolvimento de uma Percepção dos Fluxos e Ritmos Corpóreos através da respiração. Segundo ele, a partir de uma percepção aguçada voltada para a respiração, seria possível modular as intensidades afetivas do gesto e da ação. Ele acreditava poder penetrar o sentimento pela respiração. Em Godard, um trabalho corpóreo no nível do Pré-movimento e Pré-Sentido diz respeito à micro-movimentos e pausas. Assim, ao permitir habitar o antes do movimento e da percepção, o artista cênico pode experimentar uma pausa na ação e percepção habituais que possibilita a escuta do que ocorre ao nível dos fluxos e ritmos mais internos. Esta escuta perceptiva ao que ocorre na matéria-corpo permite entrar em contato com as Sensações produzidas na/atraves da matéria. Segundo Deleuze, é a partir do trabalho das Sensações que a captura das forças invisíveis e imperceptíveis é possibilitada, permitindo o acesso aos traços de singularidade e expressão da matéria.

A Percepção dos Fluxos e Ritmos Corpóreos pode ser associada à exploração da Respiração presente nos BF e no BMC. Assim, todo um trabalho ao nível dos Pré-Movimentos é possibilitado por meio da estimulação da percepção aguçada à Respiração Celular, Embrionária, Abdominal e Pulmonar, indo do mais interno ao mais externo. Em BF, o Princípio Respiração e Correntes de Movimento possibilita um suporte para o

movimento. Assim, a respiração é o primeiro Princípio de Bartenieff, sendo fundamental na operação de conectar as partes do corpo. Ao inspirar profundamente na região abdominal, ativa-se o impulso do músculo iliopsoas desencadeando movimento e conectando diferentes partes do corpo. Este suporte facilita a transferência de peso do corpo ao realizar as mudanças de nível no espaço (FERNANDES, 2006b, p.53).

Já o Princípio Expressividade para a Conexão Corporal diz respeito à utilização das qualidades expressivas no intuito de promover conexões entre diferentes partes do corpo. Uma das qualidades expressivas (ou Esforço em LMA) utilizadas neste intuito é o Fluxo. Assim, é possível utilizar as diferentes variações dinâmicas do fluxo e do ritmo para conectar. O fluxo livre, por exemplo, pode ser utilizado para destensionar articulações e músculos durante a realização dos exercícios preparatórios (FERNANDES, 2006b, p.69). Além disso, pode-se associar aqui também o termo Ritmo ou Fraseado. Este diz respeito à como a energia ou o Fluxo (livre ou contido) se organiza ao longo da frase de movimento. O termo Ritmo ou Fraseado está diretamente relacionado às flutuações de Fluxo (ritmos corpóreos). Desse modo, indo do mais livre ao menos livre, alternando entre livre e contido organiza-se o ritmo da frase de movimento. Esta expressa-se em ondas.

Tanto nos BF quanto no BMC, a exploração somática possibilita um trabalho ao nível da Pré-expressividade<sup>66</sup>, intervindo na energia expressiva subliminar a todo e qualquer movimento e expressividade. Esta energia diz respeito às gradações do Fator Fluxo (livre-contido). O trabalho ao nível da Pré-expressividade possibilita ao artista cênico aprender a modular a energia em movimento.

Em BMC, o contato com a respiração celular e embrionária possibilita o acesso aos sutis e diferenciados fluxos corpóreos. Assim, através da respiração embrionária é possível contatar um ritmo primordial (entre saco vitelino e amniótico) presente em todo o corpo, chamado por Cohen de Ritmo Fluido Embrionário. Além disso, é possível também conectar com diferentes fluxos e ritmos corpóreos tais como os ritmos e fluxos do sangue (arterial e venoso), o ritmo e fluxo do líquido cefalorraquidiano, o ritmo autônomo (ritmo do sistema nervoso autônomo), entre outros. O acesso a esses diferenciados ritmos e fluxos corpóreos é possibilitado inicialmente pelo desenvolvimento de uma escuta perceptiva da respiração celular. A respiração celular é a base do trabalho do BMC. A partir do contato com esta

---

<sup>66</sup> Vide FERNANDES, 2006b, p. 139-140.

respiração sutil e microfísica pode-se reconhecer as diferenciadas vibrações e pulsações dos tecidos, órgãos e sistemas. Isso porque no nível molecular do corpo todas as suas matérias são constituídas pela comunidade de células. Assim, o contato com a comunidade celular de um tecido específico possibilita o encontro com os fluxos e ritmos próprios daquela matéria.

Portanto, juntamente à respiração, os Fluidos Corporais podem ser experimentados em suas qualidades pulsantes constantes nos órgãos irrigados, sangue, linfa, líquido intersticial, líquido celular, entre outros. Inclusive a estrutura óssea (que seria a estrutura mais rígida do corpo) é reconhecida no BMC como uma estrutura que contém em si um tecido com qualidade mais fluida chamado medula óssea. De fato, através do BMC é possível experimentar todas as estruturas do corpo em suas qualidades fluidas e pulsantes. Além disso, em Artaud os diferentes tipos de respiração são associados a qualidades de sentimentos diferenciados. Também em BMC a exploração dos órgãos pode ser associada a diferentes emoções. No entanto, apesar de Cohen ter associado algumas emoções a alguns órgãos, ela afirma que cada um deve buscar por si mesmo, e descobrir em sua própria experiência. Abre-se então um espaço para experimentações singulares e diferenciadas. Assim, o encontro do artista cênico com os fluxos e ritmos da matéria produz Sensações em meio a forças invisíveis e imperceptíveis.

O desenvolvimento de um Investimento Introspectivo (Artaud) por parte do artista cênico também pode ser associado mais uma vez ao Pré-Movimento, pois como foi dito anteriormente trata-se do investimento da atenção na realização de micro-movimentos e pausas. Tanto nos BF como no BMC, o trabalho corporal é realizado a partir do investimento no Foco Interno, levando atenção ao que ocorre no corpo em termos de Impulsos e Estados Internos. Em BF, tanto quanto no BMC, há uma ênfase no Foco Interno, nas conexões internas. Desse modo, a realização de todos os exercícios é feita a partir de uma atitude interna, mesmo quando se utiliza o espaço (Princípio Intenção Espacial). Em todas as aulas há todo um trabalho de preparação no nível das sensações e percepções antes de ir para o espaço. Assim, é em meio a um trabalho em Foco Interno, explorando a relação do corpo consigo mesmo que o artista cênico explora a Forma Fluida. Esta diz respeito ao mover pela respiração e pela percepção dos órgãos e fluidos corporais, contatando com as partes do corpo e as possíveis relações entre estas. Na Forma Fluida o

artista cênico encontra-se submerso pelo volume criado pelos elementos que compõem o conteúdo do corpo (órgãos, glândulas, líquidos).

Além disso, em meio ao Foco Interno, ambas as abordagens somáticas, desenvolvem a Pré-expressividade. Segundo Fernandes (2006b), o termo Expressividade utilizado por Laban vem de *Antrieb* e refere-se a ímpeto ou impulso para o movimento. A categoria Expressividade dentro do LMA diz respeito às qualidades dinâmicas que, por sua vez, expressam a atitude interna do indivíduo com relação aos quatro fatores de movimento (fluxo, espaço, peso e tempo).

A partir dos BF, antes de chegar à Expressividade, é possível trabalhar a Pré-Expressividade. Ou seja, o estímulo à atitude interna nos BF leva à Pré-Expressividade. Ao trabalhar sobre a origem de toda Expressividade, a Pré-Expressividade atua no Fluxo a partir da compreensão de que este é subliminar à tudo, à toda expressividade e toda qualidade de movimento. Assim, “o fator fluxo, que é o grau de controle da energia expressiva, está sempre presente como uma base de tensão livre ou contida sustentando as outras qualidades ou pré-qualidades” (FERNANDES, 2006b, p.313). Portanto, em meio a uma atitude interna, através da Pré-expressividade, o artista cênico aprende a controlar o fluxo de energia no intuito de evoluir em formas expressivas. O fator fluxo diz respeito a compreensão de “como” o movimento é realizado.

Artaud afirma-se enquanto homem ocupado em refazer-se corporalmente e subjetivamente (Refazimento de Si). Para tanto, se faz preciso desconstruir automatismos e condicionamentos que se dariam ao nível fisiológico, energético e micro-físico, levando a modificações na percepção de si e do mundo. Tal desconstrução não pode ser realizada brutalmente ou violentamente por risco de dissolução psíquica ou orgânica, podendo levar à patologia ou à morte. Em Deleuze e Guattari (1999), a operação de desconstrução do corpo-organismo e a conseqüente construção de um corpo sem órgãos se faz em meio à tarefa da Prudência. Ao experimentar um corpo intensivo, é preciso ainda manter uma porção suficiente de corpo-organismo.

A tarefa do *Repatterning* (repadronização), presente tanto nos BF como no BMC, é associada aqui ao Refazimento de si. Assim, através dos Fundamentos e Princípios de Bartenieff, da Anatomo-Fisiologia Experiencial do BMC e da exploração sensível dos Padrões Neurológicos Básicos é possível desfazer gradativamente padrões corpóreos

habituais cristalizados e, ao mesmo tempo, refazer padrões corporais flexíveis de aprendizagem e mudança. Aqui, o corpo e o pensamento refazem-se em meio a sensibilizações corpóreas e movimento expressivo. Neste processo, o corpo é tomado em sua dimensão orgânica e inorgânica simultaneamente.

Em BMC, possibilita-se ao artista cênico a Des-hierarquização dos Órgãos e Sistemas Corpóreos. Uma reconfiguração do corpo sócio-cultural é experimentada na medida em que o corpo é tomado para além da primazia do cérebro enquanto órgão maior, e do sistema músculo-esquelético enquanto sistema corpóreo dominante. Ambos são recorrentemente privilegiados no seio da cultura ocidental, na qual evidencia-se a configuração de um modelo dominante de corpo objetivo, pragmático e racional. No entanto, as reconfigurações do corpo habitual evidentes tanto na tarefa do *Reppaterning* quanto na operação de Des-hierarquização dos Órgãos e Sistemas Corpóreos, são realizadas por meio do trânsito entre desterritorializações e re-territorializações corpóreas, corpo-organismo e corpo intensivo, dimensão molar e molecular do corpo.

Ainda aqui, se faz importante notar que os Fundamentos de Bartenieff constituem-se pela realização de exercícios sobre o movimento humano cuidadosamente decupados na sua maior simplicidade possível. Assim, a partir de exercícios simples (os seis básicos) feitos com extremo cuidado, reorganiza-se todo o corpo em integração, conectividade e fluidez.

Artaud afirma a necessidade de construção de uma Linguagem Corpóreo-Imagética no teatro. Esta linguagem atuaria de modo físico e direto enquanto choque sensível. Em Godard, “o imaginário altera a organização tônico-gravitacional que antecipa e acompanha todo gesto, toda atitude corporal” (GODARD, 1998, p.226). Mudanças nos músculos tônicos gravitacionais provocam mudanças afetivas. Assim, a criação de novas paisagens do corpo-espço se dá em meio a um Imaginário Dinâmico. Ou seja, um verdadeiro acoplamento corpo-imaginário-espço reverbera em formas sensíveis e contagiantes.

Tanto nos BF quanto no BMC, utilizam-se imagens estabelecendo-se uma relação dinâmica entre corpo e espaço. Em BMC, o trabalho da Visualização permite visualizar cinesteticamente uma zona interna do corpo no intuito de despertar e acordar a presença de órgãos, ossos, tecidos e sistemas corpóreos geralmente invisíveis. Inicialmente utilizam-se imagens do corpo presentes em pranchas anatômicas, em seguida essas imagens são

incorporadas por meio da experiência em movimento e toque. Trata-se de imagens internas de conexão e não de imitação. Estas se tornam uma ferramenta de acesso às matérias expressivas que compõem o corpo e que podem ser utilizadas pelo artista cênico.

Em BF, o espaço interno corpóreo é trabalhado por meio da visualização de Linhas Imaginárias que inter-relacionam marcos ósseos. Essas linhas, uma vez incorporadas, podem ser projetadas no espaço a partir de um imaginário vivo, criando verdadeiras formas expressivas. A Arquitetura Interna-Externa se faz presente. Os BF exploram a Arquitetura Corporal por meio do reconhecimento de linhas, diagonais e espirais presentes no espaço interno do corpo. Estas se criam a partir das relações que se formam entre as partes corpóreas (laterais, unidade inferior e superior, marcos ósseos, cadeias musculares). Em muitos exercícios, o deslocamento do corpo no espaço é realizado através das formas diagonais e espirais. Estas encontram-se presentes nas estruturas espiraladas de ossos e músculos. A figura oito em pé em LMA é o símbolo para o corpo. A imagem da Fita de Moebius inspira o trabalho corporal tanto dos BF quanto do BMC expressando o entendimento da relação corpo-espaço. Também como no BMC, os BF utilizam imagens para a realização dos exercícios. Todos estes são feitos a partir de imagens internas de conexão em oposição à imagem externa de imitação ou modelo. Portanto, é possível observar em ambas as abordagens, o desenvolvimento de uma Linguagem Corpóreo-Imagética.

Segundo a Cosmologia Corpórea de Artaud, inspirada na cosmologia das culturas tradicionais, o homem não se constitui ontologicamente em distinção à natureza. Pelo contrário, como esclarece Quilici (2004), este seria perpassado por forças cósmicas e permeável a outros reinos (mineral, vegetal, animal). No corpo, tal qual na natureza, o microcosmo e o macrocosmo se conectam. Também em BF e em BMC, o corpo é compreendido, e muitas das vezes explorado, em associação a outros organismos vivos e animais presentes na natureza. Ambas as abordagens somáticas reconhecem o processo de desenvolvimento do movimento humano ocorrendo no nível tanto ontogenético quanto filogenético. Assim, na exploração dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento ou Padrões Neurológicos Básicos pode-se encontrar a Associação Filogenética. Cada padrão correspondendo a um animal ou organismo vivo específico.

Como indica Fernandes (2006b), pode-se observar no Sistema Laban/Bartenieff a existência de Formas Cristalinas que conectam micro e macro cosmo, indo das estruturas orgânicas celulares até os planetas. O corpo em movimento (mesmo o micro-movimento) desenha linhas e formas no espaço ao seu redor. Essas formas do corpo em movimento no espaço, tal qual o movimento de átomos ou os cristais de rochas, são relacionadas por Laban às Formas Cristalinas presentes na natureza. A Cosmologia Corpórea é então associada aqui às Formas Cristalinas por meio das quais, o corpo em movimento no espaço aproxima-se dos movimentos e formas inorgânicas da natureza: movimento dos planetas, formas das rochas, areia, átomos. Tal qual em Artaud (cosmologia corpórea), o corpo é experimentado enquanto microcosmo em conexão com o macrocosmo evidenciando a relação comunicante entre Arquitetura Interna (corpo) e Externa (espaço).

Artaud reconhece um Pensamento da Carne enquanto alta intelectualidade presente na matéria corpórea. O acesso a esta intelectualidade seria possível por meio de um mergulho nos “limbos” da carne<sup>67</sup>. Tal compreensão artaudiana associa-se a ideologia não separatista entre corpo e mente presente nas abordagens somáticas aqui estudadas. A própria prática do BMC se intitula Centramento Corpo-Mente. Por meio da exploração do *Embodiment*, procura-se incorporar as funções imaginativas, sensitivas e intuitivas das diferentes células constitutivas das matérias corpóreas. Uma verdadeira aprendizagem a nível celular.

Também em Bartenieff tal noção é reconhecida pelo conceito de Integração criado juntamente à Peggy Hackney (1998). O conceito de Integração diz respeito à conexão entre as partes do corpo, como também, entre movimento e conhecimento corporal, e entre conhecimento corporal e outras formas de conhecimento. Além disso, Bartenieff desenvolveu um arcabouço somático ancorado numa prática experimental, sistematização teórica e notação simplificada de movimento. A inter-relação destes três denota uma relação intrínseca entre o fazer e o pensar. Pode-se reconhecer aqui uma inteligência corpórea enquanto linguagem através/em/do movimento, em oposição a uma linguagem imposta de fora ao corpo.

---

<sup>67</sup> Em referência ao texto *O Umbigo dos Limbos* (2004), no qual Artaud descreve por meio de cartas e poemas os mergulhos em seus estados físicos e mentais.



Tanto em BF como em BMC, os Padrões Neurológicos Básicos desenvolvem conjuntamente o cognitivo, o neuro-motor e a corporeidade. Estes desenvolvem “um processo empírico de integração corpo-mente” (Cohen, 2002, p.228), indicando mais uma vez, conforme Artaud, a existência de uma inteligência corpórea.

Artaud operou a busca pela Alteridade Cultural no intuito de encontrar novas influências (dança-teatro balinesa, cabala, ritualística dos índios *Tahaumaras*, *yoga*) para a arte do teatro. As influências da Alteridade Cultural também podem ser reconhecidas nas abordagens somáticas dos BF e do BMC. Laban em suas pesquisas em torno do movimento, tal qual Artaud, interessou-se pelas danças circulares dos *Dervishes*, pelas danças asiáticas, indígenas, africanas e pelas artes marciais do Oriente. Bartenieff fez toda uma pesquisa antropológica de análise do movimento de culturas não ocidentais. Ela criou então o *Choreometrics*: um sistema de análise de padrões e estilos de movimento entre diferentes culturas (FERNANDES, 2010a, p.34). Cohen influenciou-se pelo *Yoga*, pela Medicina Chinesa e pelo *Katsugen Undo*: a arte de treinamento do sistema nervoso (com Haruchi Noguchi no Japão). A Alteridade Cultural presente em Artaud, nos BF e no BMC diz respeito a uma busca renovada do corpo, seja nas artes, nas terapias ou na educação.

O corpo compreendido como Invólucro do Infinito é o ponto zero do Devir. Para poder habitar esse corpo do infinito é preciso antes esvaziar suas referências e percepções demasiadamente codificadas e já dadas. Aqui, descondicionar coordenadas habituais diz respeito a um trabalho que se exerce no nível micro-físico do corpo por meio de uma escuta introspectiva. Neste trabalho acessa-se os micro-movimentos, musculaturas tônicas, espaços internos, fluidos e fluxos corpóreos, gradações de intensidades e qualidades energéticas. A partir deste esvaziamento, o corpo pode habitar um vazio de referências paradoxalmente pleno de novas possibilidades (Vazio-Pleno). O corpo então se transforma em Vazio-Fonte de movimentos e gestos expressivos nunca antes experimentados.

Em BF e BMC a Fita de Moebius é utilizada para representar o corpo como espaço infinito de relações e trocas entre meio interno e externo. Tal qual na Fita de Moebius onde as bandas internas e externas relacionam-se em continuidade, assim também se constituem os territórios do corpo em constante mudança e comunicação dentro-fora. A membrana celular, assim como a pele, compostas por essas superfícies internas e externas desdobram-se em camadas duplas sucessivas de tecidos, órgãos e ossos numa projeção infinita para

dentro. Esta mesma projeção interna é já também projeção externa destes conteúdos corpóreos em reverberação expressiva no espaço externo.

O corpo em reverberações sucessivas dentro e fora promove contágios afetivos com outros corpos que encontra. É então que, numa zona indiscernível “entre” um corpo e outro os devires eclodem. O Devir constituindo, desse modo, uma operação no “entre” dos contágios. Uma operação neste espaço intervalar onde os corpos esvaziados de suas definições precisas habituais podem misturar seus afetos transformando-se um no outro. A torção da Fita de Moebius pode ser associada a esse “entre” do devir, na qual, deslizando entre uma banda e outra algo de novo acontece, um devir eclode, uma mudança ocorre. Bartenieff chama “Forma” (categoria de LMA) como Modos de Mudança de Forma (*Modes of Shape Change*)<sup>68</sup> enfatizando o caráter de transição entre formas, em oposição a formas fixas. Transição poderia ser então um outro nome para Devir. Afirma-se aqui o Devir enquanto fluxo e movimento. Portanto, habitar um espaço transitório, Devir.

Vê-se que o esforço de construção dos “princípios artaudianos” auxiliou no esclarecimento de uma aproximação esquemática entre suas proposições corpóreo-teatrais e as abordagens somáticas aqui pesquisadas, os BF e o BMC. A partir de então, “os princípios artaudianos” juntamente a noções, termos, temas e expressões oriundos de pensadores e pesquisadores ressonantes ao corpo sem órgãos puderam ser associados e entrelaçados ao fazer somático. Ao indicar uma dinâmica relacional possível, tal Fluxograma enuncia a existência de um território fértil comunicativo entre o CsO, os BF e o BMC. Foi justamente neste território fértil, entre teoria e prática, que surgiram os Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ apresentados a seguir.

---

<sup>68</sup> Vide FERNANDES, 2006, p.159.

## 6.1) OS PRINCÍPIOS PROCEDIMENTOS PARA O CORPO SEM ÓRGÃOS

Trata-se de uma proposição prática inspirada num duplo prático-teórico. Como afirmam Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos é uma experimentação, uma prática “não ainda efetuada se você não a começou” (DELEUZE e GUATTARI, 1999, p.9). Poder-se-ia afirmar que desde o início de realização desta tese os Princípios-Procedurementos já estavam sendo gestados, apontados, esboçados. Conforme explicitado anteriormente, ao longo desta construção a teoria e a prática foram sendo entrelaçadas e retroalimentadas. As afecções das leituras e da escrita inspiravam o pensamento tanto quanto a prática. Tratou-se de uma via de mão dupla.

Assim, tal qual a natureza da pele e da membrana dupla celular, os Princípios-Procedurementos surgiram em meio a desdobramentos sucessivos de camadas duplas (o duplo prático-teórico). Um processo simultâneo que ocorreu intuitivamente, afetivamente e cognitivamente. Os Princípios-Procedurementos constituem então a reverberação expressiva deste processo. Tal expressão se fez efetivamente presente durante as três etapas da análise dos dados desta pesquisa organizadas e apresentadas no quinto capítulo pelas Células de Análise.

A realização do ensino-somático com os alunos da Escola de Teatro durante o Laboratório Experimental do CsO havia indicado, desde a fase inicial da realização desta tese, um caminho a ser explorado ainda mais, e já trazia confirmações de que era possível continuar na busca pela experimentação somática do CsO. Pistas eram emitidas pelos alunos em seus relatos e desenhos constantes nos diários do corpo sem órgãos, no entanto, estas precisavam ser aprofundadas.

Considero a minha experiência pessoal, a partir da imersão na aprendizagem-somática do BMC durante o Laboratório Pessoal, como uma bússola que me guiou na direção da compreensão destes Princípios-Procedurementos. As anotações realizadas no diário de bordo como também os desenhos juntamente à memória viva das experiências em minhas células constituíram pistas que a partir de então precisavam ser confrontadas com outras experiências.

Por meio da recepção das falas e interação com as informações provenientes das conversas-entrevistas realizadas com os profissionais-artistas-experimentadores do BMC,

foi possível então integrar as pistas anteriores clarificando direções, confirmando intuições, produzindo *insights* criativos. Creio que as conversas-entrevistas auxiliaram na amarração das idéias e, finalmente, na eclosão dos Princípios-Procedimentos.

Inspirada no método da Pesquisa Somático-Performativa evidenciado por Fernandes (No prelo), a partir do qual os princípios de análise e apreciação dos dados da pesquisa nascem dos próprios procedimentos práticos, intitulei-os Princípios-Procedimentos. Estes emergiram a partir da realização, imersão, percepção, recepção e interação dos procedimentos práticos somáticos dos BF e do BMC.

Conforme exposto no início deste sub-ítem, os Princípios-Procedimentos constituem uma proposição para a construção de um plano de consistência somático do CsO, confirmando assim a hipótese inicial desta tese. Na medida em que os princípios advêm da experimentação proporcionada pelos procedimentos somáticos, e tendo em vista que, eles mesmos apontam para procedimentos de experimentação de um corpo intensivo, eles são ao mesmo tempo princípios e procedimentos: os Princípios-Procedimentos para o CsO. São eles: *Prudência Somática, Modulação das Sensações, Imaginário Encarnado, Intencionalidade da Matéria e Estados do Corpo Modificado, Corpo-fluido-celular, Atenção Introspectivo-receptiva, Carne-pensamento, Cartografia do Corpo Afetivo, Fronteiras Porosas, Corpo-alteridade.*

O princípio-procedimento da *Prudência Somática* diz respeito às operações de interconexão e diálogo entre uma dimensão orgânica das formas e uma dimensão inorgânica das forças em meio à exploração somática. Nesse caso, o plano de consistência ou imanência do corpo se constrói no dinamismo órgãos-CsO, possibilitando o contágio com as sensações e as forças sem, no entanto, lançar o experimentador numa dissolução radical de si e do seu próprio corpo. Trata-se então de abrir a dimensão do organismo ao plano das forças afetivas e sensíveis sem o anular ou destruir. Dito de outro modo, a abertura ao plano das forças não significa o aniquilamento do organismo. As abordagens somáticas BF e BMC propõem uma experimentação do corpo tomando-o como um território organizado por meio das estruturas orgânicas e arquitetônicas de músculos, ossos, líquidos, órgãos, pele. Nestas práticas recorre-se às representações correntes do corpo

constantes em atlas anatômicos, protótipos de esqueleto e esquemas que evidenciam localizações e correlações possíveis entre partes do corpo em sua arquitetura interna.

Estas representações concernentes a dados biológicos, fisiológicos e arquitetônicos funcionam como alicerces para as experimentações do corpo e a conseqüente emergência de sensações cinestésicas, táteis e motoras além da eclosão de um imaginário encarnado. Assim, primeiramente identifica-se e diferencia-se o território estável do corpo organizado, reconhece-se suas estruturas, suas localizações, suas formas, suas inter-relações, e inclusive, suas funções a nível biológico e orgânico. No entanto, estes marcos anátomo-fisiológicos têm por função demarcar territórios expressivos para em seguida, possibilitar um mergulho em suas dinâmicas diferenciadas de fluxos, vibrações, densidades, rarefações, ritmos e velocidades. Aqui se evidenciam as dinâmicas constantes de desterritorialização e re-territorialização corpóreas.

Em seguida é possível explorar a *Modulação das Sensações*. A partir da configuração desta geografia demarcada por referências anatômicas, fisiológicas, orgânicas, como também arquitetônicas, põe-se em movimento um território vital, múltiplo e expressivo. A partir de então, o corpo é experimentado em sua potência performativa por meio de processos de modulações e variações ao nível das matérias qualitativas. A modulação das sensações consiste então numa operação de modulação das matérias do corpo por meio do trabalho das sensações, estas podem ser sensações cinestésicas, táteis, motoras, entre outras.

Tal operação de modulação ocorre numa zona instável da matéria. Ao atingir esta zona, a matéria pode se expressar em seus traços de singularidade e expressão. O acesso a esta zona instável da matéria só se dará a partir do momento em que se desfaz minimamente a dimensão organismo da matéria, promovendo o diálogo entre as dimensões extensiva e intensiva do corpo. Todo um trabalho somático ao nível dos pré-movimentos, pré-sentidos e pré-percepções auxiliará na desconstrução de representações cristalizadas do corpo, como também nas pré-concepções de hábitos perceptivos, sensitivos e motores. Uma vez desorganizados estes condicionamentos é possível então a eclosão de uma zona de contágio com uma materialidade energética, vital e instável – campo de forças e fluxos. Assim, ao atingir o regime inventivo das matérias é possível experimentar devires sensíveis

do corpo em deformações intensivas. Por meio deste processo as formas sensíveis eclodem como composição de forças nos materiais.

O *Imaginário Encarnado* nada mais é do que um acoplamento matéria-sensação-imagem. Ao atingir a zona instável da matéria evidencia-se uma potência sensitivo-imagética da própria carne. Assim, por meio dos procedimentos práticos somáticos, num esforço de acessar a matéria-corpo, (seja ela, linhas ósseas, glândulas, fluidos ou órgãos) parte-se de imagens representativas das estruturas corpóreas. Estas imagens funcionam como trampolim para o mergulho na carne. Ao mergulhar na matéria-corpo e fazer contato com suas sensações tem-se a chance de experimentar imagens vividas no interior corpóreo. É possível diferenciar aqui duas qualidades de imagem: uma imagem-representação e uma imagem-sensação.

As imagens-representação constituem imagens abstratas e mentais exteriores à experiência corpórea. Estas estão relacionadas ao plano transcendente de organização. As imagens vividas do interior são chamadas aqui de imagens-sensação. Diferentemente da imagem-representação, a imagem-sensação não é relegada ao plano das representações como um suporte abstrato, mas antes ela possui em si mesma uma realidade material. Ela está relacionada ao plano imanente dos afetos e das forças. Estas imagens-sensação eclodem juntamente ou posteriormente à modulação das sensações. São imagens que surgem em meio às afecções do corpo. Desse modo, na prática somática, é possível partir de imagens-representação e chegar às imagens-sensação. O imaginário encarnado é essa potência imaginativa ativa presente no nível micro celular da carne como também no nível macro dos órgãos, tecidos e sistemas.

A *Intencionalidade da Matéria e Estados do Corpo Modificado*. Trata-se da iniciação do movimento no espaço a partir da motivação interna das próprias matérias expressivas desprendidas da intencionalidade voluntária de um Eu-indivíduo. As dinâmicas de toque ou movimento podem levar a um acesso direto das qualidades energéticas materiais do corpo. A partir do trabalho somático no nível dos pré-movimentos, pré-sentidos e pré-percepções, abre-se uma pausa na intencionalidade objetiva de um Eu permitindo o desmontar de esquemas sensório-motores habituais e suas funções tônicas.

Nesta pausa é possível adentrar as diversas paisagens da matéria-corpo. Trata-se de um verdadeiro convite à alteridade da matéria. Esta ganha força de expressão guiando o movimento no espaço exterior. Portanto, ao diminuir a intencionalidade objetiva, uma intencionalidade da matéria advém.

Segundo Hubert Godard (1994), toda modificação produzida na relação proprioceptiva, exteroceptiva, e incluo aqui também, interoceptiva modifica imediatamente a função tônica de organização dos gestos. Por sua vez, a modificação tônica transforma imediatamente o estado do corpo, ou vice versa. Segundo Godard, a função tônica é contagiosa. Ao afirmar a mesma enquanto “função tônico-expressiva” e “tônico-afetiva” poder-se-ia então pensar que ela produz contágios enquanto potência afetiva.

Desse modo, é possível também afirmar que ao diminuir a intencionalidade de um Eu e mergulhar nas qualidades afetivas e energéticas da matéria, toda uma modificação da função tônica ocorre, gerando mudanças no estado de presença do corpo. A partir de então, o movimento guiado pelas qualidades específicas da matéria se desenvolve em meio a um estado do corpo modificado. É possível reconhecer que em geral, os movimentos guiados por uma intencionalidade qualitativa da matéria vêm acompanhados de modificações do estado geral de presença do corpo.

O *Corpo-fluido-celular* consiste na estimulação e desenvolvimento de uma qualidade fluida em todo o corpo, desde o nível micro celular até o nível macro de todos os sistemas corpóreos. A partir deste despertar fluido-celular é possível constituir uma organização corporal flexível que permite o trânsito dinâmico entre padrões, formas, expressões, gestos e movimentos. Cohen (2002) afirma que os líquidos corpóreos tratam das mudanças e transformações. São eles que possibilitam as experimentações do sentir e a eclosão das sensações não referenciadas a experiências prévias. Mergulhar nas células significa mergulhar nos líquidos profundos do corpo e reconhecê-los em todas as estruturas corpóreas, inclusive nos ossos.

Bartenieff nos diz que a mudança é fundamental e a realização de seus exercícios tem como base o fluxo livre. É a partir da qualidade fluida que se experimenta as correntes cinéticas e a passagem entre níveis no espaço em meio a movimentos espirais e diagonais. A respiração e a ativação da musculatura profunda por meio do suporte muscular interno

também são estimuladas no intuito de propiciar a fluidez dos movimentos. Em BF também é possível experimentar a respiração celular por meio dos padrões de desenvolvimento do movimento. Pode-se afirmar que o desfazer das formas cristalizadas na direção da composição de formas flexíveis se deve aos fluidos. Assim, a passagem entre uma dimensão molar das formas e uma dimensão molecular das forças é facilitada pela qualidade de um *corpo-fluido-celular*. Portanto, entre territórios e desterritorializações há o *corpo-fluido-celular*.

A *Atenção Introspectivo-Receptiva* constitui o desenvolvimento de uma atitude introspectiva ao corpo sem, no entanto, perder a conexão com o meio externo. A realização dos procedimentos somáticos em torno da propriocepção, exterocepção e interocepção são realizados por meio do foco interno numa atitude receptiva aos estímulos provenientes tanto do meio interno quanto externo. Portanto, ainda que o foco seja interno desenvolve-se uma atitude perceptiva às informações sensíveis que entram e saem. Além das informações sensíveis é possível reconhecer as relações espaciais entre partes do corpo, suas conexões, como também, suas relações (crescendo/abrindo/desdobrando e/ou encolhendo/fechando/dobrando). A partir desta atenção pode-se então perceber e acompanhar as variações dos estados de presença do corpo. Uma verdadeira capacidade de escuta se desenvolve além de uma capacidade de mergulho aos estados nascentes da matéria enquanto campo de forças e fluxos.

A *Carne-pensamento* constitui a não separação entre o pensamento e o corpo, ou ainda, a integração corpo-mente. Aqui a carne se faz fonte do próprio pensamento, *insights* e idéias. Segundo José Gil (1997), a constituição de um plano de imanência do corpo a partir do funcionamento do corpo sem órgãos fornece uma consistência ao ato de sentir, agir, como também ao próprio ato de pensar. Assim, a partir de um mergulho nos sistemas, órgãos, tecidos e células enquanto campo de forças, muitas das vezes pode-se testemunhar a eclosão de um pensamento encarnado. A partir do mergulho nos umbrais das matérias corpóreas possibilita-se então reconhecer o acesso à alta intelectualidade da carne de que fala Artaud. A experiência encarnada ao nível dos líquidos e células propicia a emergência



de um pensamento fluido que não se cristaliza em idéias estabilizadas e repetitivas. Um verdadeiro pensamento do *corpo-fluido-celular*.

A *Cartografia do Corpo Afetivo* nada mais é do que a construção de um mapa afetivo do corpo a partir da possibilidade de habitar a geografia interna. Esta geografia interna corpórea é feita de paisagens qualitativas: texturas, densidades, rarefações, pesos, velocidades, lentidões, vibrações energéticas, sonoridades, imensidões, espaços ínfimos. Ao explorar o ambiente corpo, a cada novo percurso pela geografia interna uma nova paisagem qualitativa e mutante se apresenta. Na medida em que o corpo se experimenta em suas qualidades sensíveis e energéticas, à medida que um novo esquema sensório-motor é incorporado, um novo mapa afetivo se desenha e se integra. Esse mapa afetivo do corpo é também intitulado *cartografia*.

Trata-se da compreensão do corpo enquanto território flexível feito de paisagens materiais qualitativas que encerram em si a potência de afetar e ser afetado. A partir dos procedimentos somáticos de experimentação de um corpo sensível e em movimento constante é possível então percorrer este território plástico e, a cada percurso, desenvolver uma nova cartografia do corpo. Esta nova cartografia pode significar a ampliação de uma cartografia já existente. De fato nunca se chega ao fim de uma cartografia do corpo. Esta consiste num processo de composição ético-estético-político constante e infinito. Portanto, pode-se diferenciar aqui a cartografia do corpo afetivo do mapa anatômico.

O mapa anatômico é o mapa das representações formais do corpo enquanto topologia extensiva. Ele é estável e exterior à própria experiência. Já a cartografia do corpo afetivo é um mapa dos campos de forças e fluxos energéticos da matéria-corpo enquanto topologia extensivo-intensiva. Ele é instável e imanente à própria experiência, ou seja, ele se atualiza na experiência vivida. Cada um cria para si a sua própria cartografia do corpo afetivo. Nos procedimentos somáticos recorre-se freqüentemente ao mapa anatômico no intuito de acessar esta realidade intensiva da matéria. No entanto, a recorrência a uma retórica organicista e a um imaginário biológico, longe de buscar uma garantia científicista de verdade, opera a constituição de um plano de experimentação do corpo no qual o mesmo se constitui por uma substância aberta, plural e em ontogênese constante.

Assim, as informações e imagens de cunho anátomo-fisiológico têm por função demarcar territórios expressivos pondo em ação as circunstâncias de modulação e variação intensiva da matéria corpórea. Desse modo, quanto mais tem-se a chance de mergulhar nos umbrais intensivos da matéria, mais e mais é possível enriquecer e ampliar o mapa afetivo. Este funcionará como uma ferramenta de acesso às entradas e saídas na matéria-corpo possibilitando o manejo das qualidades expressivas de cada matéria específica (sistema, tecido, órgãos, fluidos, células). Uma vez acessadas, cada matéria específica funcionará como uma ferramenta de expressão ao dançarino, performer ou ator. Estes poderão modular estas diferentes qualidades em formas, gestos, movimentos e estados de presença expressivos em sua relação com o espaço.

As *Fronteiras Porosas* do corpo dizem respeito às qualidades da membrana dupla e semipermeável da célula. Presente na dimensão micro do corpo todo como também na dimensão macro dos tecidos e da pele, esta membrana possibilita a intercomunicação e inter-relação entre meio interno corporal e meio externo ambiente. Ao longo das experimentações o corpo será tomado em sua ação comunicante com o espaço que o envolve numa dinâmica de co-criação mútua. Para além das dinâmicas de co-criação entre corpo e espaço (interno-externo), as fronteiras porosas dizem respeito às conexões entre arte e vida, mente e corpo, individual e coletivo, humano e não humano, corpo e natureza. Assim, as fronteiras porosas possibilitam as dinâmicas de contágio e atravessamento afetivo entre os vários corpos tais como: corpo humano, corpo animal, corpo vegetal, corpo mineral, corpo-mar, corpo imperceptível, corpo do mundo.

O *Corpo-Alteridade* diz respeito às experimentações de um corpo-outro para além do corpo identitário e habitual, ou ainda, a produção da alteridade no próprio corpo. Trata-se então de acessar uma dimensão inventiva e criativa da própria materialidade corpórea. Corpo e espaço em dinâmica relacional mútua de co-criação se apresentam como territórios plásticos de uma geografia mutante. Eis que, a partir das experimentações sensíveis, o corpo objetivo cede lugar a uma materialidade corpórea em constante processo de metamorfose.

A partir dos procedimentos de toque e movimento ao nível do pré-movimento, presentes e pré-percepção é possível atingir um corpo aberto em comunicação com outros corpos e o meio. Na medida em que as fronteiras do corpo se alargam, a possibilidade de encontro direto com o outro se faz presente evidenciando uma zona de contágio. Nesta zona, vale ressaltar as potências do corpo de afetar e ser afetado, por meio das quais as qualidades intensivas entre as matérias se misturam. Por meio destas misturas o corpo se põe em devir: devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral, devires-imperceptíveis, e outros.

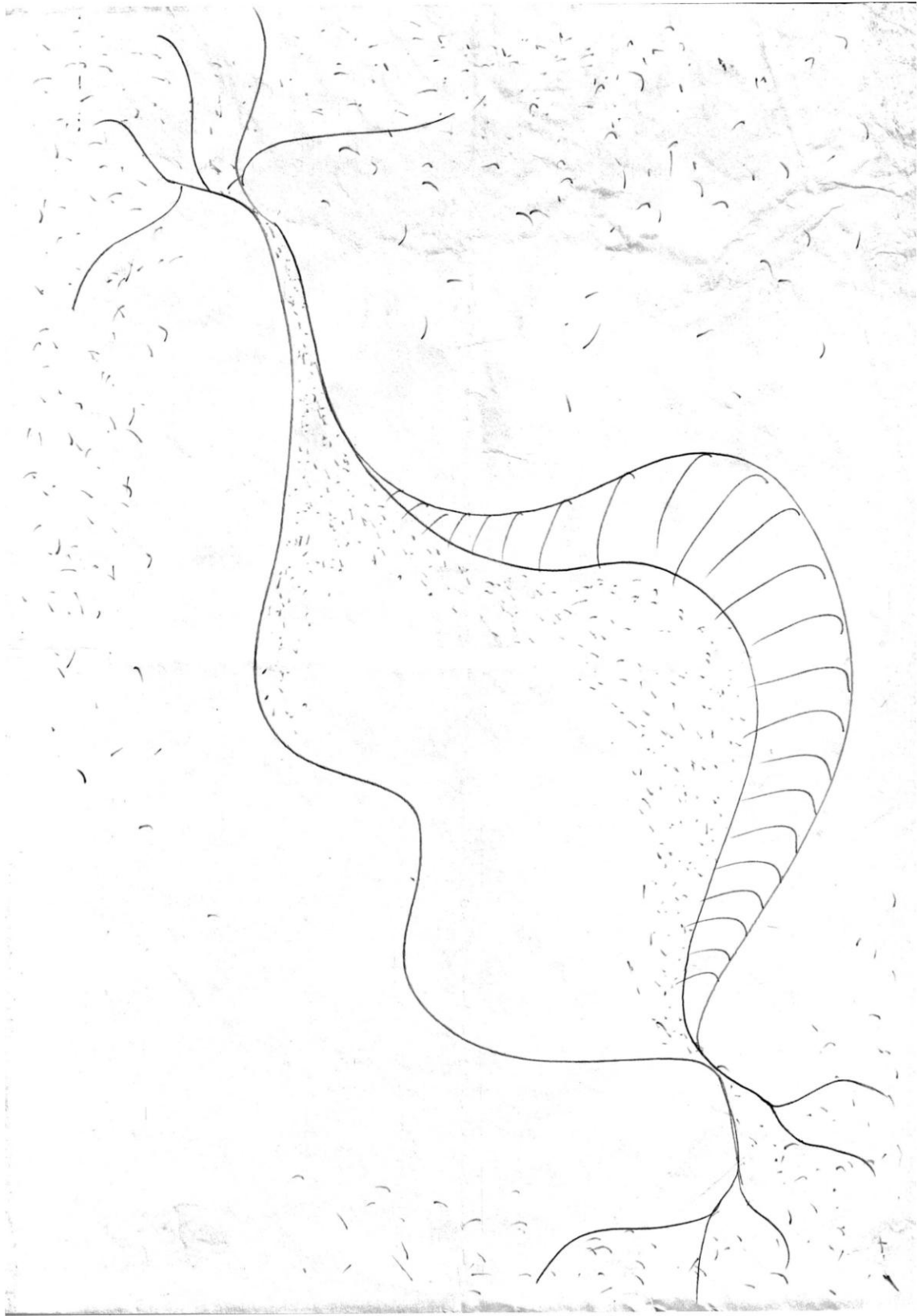
Nos procedimentos somáticos de revivescência dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento é possível associar etapas sensório-motoras à organismos vivos não humanos (filogênese) como a ameba, a estrela do mar, a serpente, o sapo, o lagarto, o gato entre outros. Assim, a geografia plástica do corpo, ao atingir uma zona de contágio e vizinhança com as qualidades expressivas do corpo animal pode devir-outro, um corpo-alteridade surge. Para além dos contágios com o corpo animal, os procedimentos somáticos (toque celular e movimento) possibilitam um encontro intensivo do corpo com suas próprias materialidades. O corpo então finalmente atinge uma zona de contágio afectivo com os tecidos, líquidos, órgãos e sistemas que o compõem. Um devir-alteridade do próprio corpo se faz possível na medida em que um modo organizativo e representativo habitual de suas matérias se desfaz. Eis que um devir-alteridade da matéria pode estimular outros devires do corpo.

A partir do Fluxograma e das experiências constantes nas Células de Análise, em meio a um duplo prático-teórico, foi possível o reconhecimento e apresentação dos Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos. Assim, pode-se observar no Quadro Associativo que os termos, noções, temas e expressões referentes ao CsO entrelaçam-se e comungam com as propostas práticas presentes na metodologia somática dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™ demonstrando um campo fértil de comunicação e interação. Desse modo, o Fluxograma de ideias e práticas funcionou como uma referência importante à evidenciação dos Princípios-Procedimentos. Tal qual explicitado no início deste sub-ítem, estes constituem uma proposição prática que é preciso empreender no intuito de experimentar, para tanto eles se encontram ancorados numa *práxis* somática.

Os Princípios-Procedimentos têm como base as abordagens somáticas dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™, portanto eles são Princípios-Procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™. A partir de então, pode-se afirmar que os Princípios-Procedimentos aplicam todos os itens constantes no Fluxograma através de palavras-chave como Sensação, Imaginário, Alteridade, Corpo-Mente, Fluxos, Fluidos, Pré-Movimento, Afetos, Devir, Infinito, Prudência. Assim como os Princípios de Bartenieff e os Princípios do Body Mind Centering™, cada Princípio-Procedimento aqui apresentado se entrelaça e integra um com o outro, sendo impossível utilizá-los de modo separado ou dissociado do conjunto. Estes constituem um todo rizomático.

Como o próprio nome já indica, eles constituem procedimentos para a construção de um plano de consistência somático do corpo sem órgãos confirmando a hipótese geral desta tese. Além disso, estes Princípios-Procedimentos também confirmam as hipóteses específicas desta tese sendo aplicáveis ao artista cênico - seja ele dançarino, ator ou performer - em sua formação, treinamento e preparação corporal, no intuito de amplificar as possibilidades criativas e expressivas de um corpo plástico, autônomo, polivalente e desperto em sua inteligência imanente. Como foi possível perceber no quinto capítulo ao longo das Células de Análise, eles produzem repercussões nos domínios educativos, estéticos e terapêuticos articulando arte e vida.

A seguir, no sétimo capítulo, os Aspectos Conclusivos serão introduzidos por uma imagem realizada por mim durante a disciplina Processos de Encenação ministrada no PPGAC/UFBA. Esta imagem está relacionada à embriologia e intitula-se *Matéria Embrionária*. No original 30 x 42. Lápis sobre papel.



## CAPÍTULO VII

### ASPECTOS CONCLUSIVOS

Custa-me crer que eu morra. Pois estou borbulhante numa frescura frígida. Minha vida vai ser longuíssima porque cada instante é. A impressão é que estou por nascer e não consigo. (...)

Agora as trevas vão se dissipando.  
Nasci.  
Pausa.  
Maravilhoso escândalo: nasço.  
C. Lispector.<sup>69</sup>

#### 1) RETROSPECTO DA PESQUISA

Ao buscar a conclusão desta tese volto a pensar mais uma vez nas motivações que me impulsionaram a esta escrita. Sem sombras de dúvidas tal empreitada foi para mim uma questão de respiração, de vida e de morte, ou ainda de pulsação vital. A cada passo na realização de sua concretização morro e renasço, para enfim morrer e depois renascer. Mais uma vez me aproximo de Deleuze para quem o ato de escrever se constituía por uma busca pela liberação da vida onde quer que ela estivesse aprisionada. Sinto que esta foi a minha maior motivação ao escrever esta tese. Ao buscar responder a pergunta inspirada em Spinoza *O que pode o corpo?*, procurei através de cada passo realizado nesta tese me aproximar da legitimação do corpo enquanto realidade plena, potente e vital. Fonte de toda criação possível. Em si mesmo, ato puro de criação.

Tal busca esteve ancorada na convicção de que era preciso, ainda nos dias atuais, dar continuidade à redescoberta do corpo iniciada desde meados do século XIX pelas inquietações de pensadores, filósofos, artistas e educadores somáticos. Por sua vez, tal convicção se encontra baseada no reconhecimento de que as representações reducionistas em torno do corpo objetivo, pragmático e homogêneo ainda se fazem presentes e atuantes

---

<sup>69</sup> Água Viva. São Paulo: Círculo do Livro, 1976, p. 40-41.

nos diversos planos da vida, em meio a um sistema de poder e controle social perverso e massificante. Assim, a partir destas convicções, e por diversificados caminhos, procurei buscar o corpo em sua vitalidade irreduzível e desprendida dos protocolos, das verdades pré-estabelecidas e das compreensões absolutas.

O início dessa empreitada se desenhou a partir do segundo capítulo desta tese, através do qual procurei estabelecer as bases consistentes de um pensamento do corpo em sua potência heterogênea e múltipla. A construção de tal base necessitou de vários aliados provindos de campos diferenciados e afins. Um verdadeiro pensamento coletivo do corpo. Suas vozes se fizeram ouvir no intuito de estabelecer a fundamentação teórica acerca de uma noção de corpo que pudesse desatar os nós conceituais e ideológicos que a longo tempo o vêm destituindo de sua potência própria e criadora no contexto de uma cultura mundial. Para tanto foi necessário primeiramente destituir o termo “corpo” de suas significações, representações e referências habituais, despojando-o de uma verdade inventada social e culturalmente. A partir de então, evidenciou-se que um corpo não se constitui jamais por um dado prévio, fechado em si mesmo e imutável, mas antes se compõe em meio ao ambiente e a cultura que o cercam. Longe de se constituir por uma realidade acabada, através de um aporte transdisciplinar, reconheceu-se o corpo enquanto território mutante. Neste capítulo, a partir de autores inquietos em várias áreas do conhecimento, foi possível demonstrar a realidade instável, permeável e heterogênea do corpo em seu estatuto de valor.

Uma vez desatados os nós, no terceiro capítulo foi possível então apresentar uma nova concepção de corpo calcada nesta realidade plástica e mutante, e que teve como ponto de origem Antonin Artaud no campo teatral. Um segundo passo foi realizado na busca pelo reconhecimento do corpo sem órgãos. Neste momento evidenciou-se a dimensão de uma realidade corpórea em dinâmica energética enquanto feixe de forças e fluxos vitais intensivos. Por reconhecer a complexidade que envolve o tema e pela necessidade de compreensão desta corporeidade, me aproximei dos autores Deleuze e Guattari em conjunção à Antonin Artaud. A partir desta tríade aprofundei conceitos acerca desta corporeidade vital. Em seguida, a partir desta realidade intensiva do corpo, foi possível compreender como o corpo se configura em meio a processos de mudança e transformação. Neste momento, as noções de esquema corporal, imagem corporal e pré-movimento foram

apresentadas através dos estudos de Hubert Godard no campo da dança. A partir deste estudo, evidenciou-se que as metamorfoses do corpo operam-se a nível de micro-movimentos e musculaturas tônico-gravitacionais, mobilizando, além da estrutura funcional e sensorio-motora, hábitos perceptivos e sensitivos. Aqui, mais uma vez, a potência sensível do corpo foi reconhecida em seu estatuto de valor, na medida em que foi evidenciada a importância de um trabalho a nível das sensações no intuito de despertar esta potência. Demonstrou-se então que o alargamento das fronteiras e configurações corpóreas é possibilitado pela tomada do corpo em sua dimensão instável. A partir desta constatação, foi possível aproximar os métodos somáticos nesta direção. Neste capítulo realizou-se um entrelaçamento transdisciplinar entre a filosofia, o teatro e a dança.

Nesta tese, a busca pelo corpo sem órgãos não se fez isoladamente. O meu interesse aqui nunca foi o de expor o corpo sem órgãos estritamente a nível teórico e conceitual. Portanto, desde a terceira etapa da tese, procurei aproximar a realidade do corpo intensivo das explorações somáticas constantes nas abordagens aqui pesquisadas: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™. No entanto, foi no quarto capítulo desta tese que as proposições metodológicas das abordagens somáticas em questão foram aprofundadas. Inicialmente apresentei o campo da educação somática demonstrando a sua visão inovadora acerca do ser humano em sua integralidade sensorial, cognitiva, motora, afetiva e espiritual. Aqui, a educação somática foi evidenciada enquanto campo de redefinição de um sujeito autônomo e singular. Neste capítulo, as proposições artaudianas a respeito da necessidade de refazimento do homem no âmbito corporal e subjetivo entrelaçaram-se ao fazer somático. Após essa demonstração foi possível aprofundar na metodologia somática dos BF e do BMC. Até aqui, o terreno para a apresentação das posteriores buscas pela exploração somática do corpo sem órgãos havia sido estabelecido.

O quinto capítulo foi dedicado à análise dos dados desta pesquisa organizada por meio das Células de Análise. Neste momento, a busca pelo corpo sem órgãos realizada a partir da prática somática dos BF e do BMC foi apresentada. Assim, a realização do campo prático desta tese efetivou-se por meio de três etapas que por sua vez demonstraram três dimensões da exploração somática do corpo sem órgãos: a dimensão de aprendizagem-somática, a dimensão de ensino-somático e a dimensão estético-somática. Na Célula I, o resultado do Laboratório Pessoal realizado por mim durante o estágio doutoral foi



demonstrado a partir do diário de bordo. Os relatos e desenhos realizados durante a participação nas aulas, workshops e módulos da formação profissional em BMC foram apresentados evidenciando momentos de eclosão de uma alteridade corpórea em meio a mutações energéticas expressivas. Neste momento da pesquisa, no qual me coloquei como pesquisadora-participante, a busca pela exploração somática do corpo sem órgãos evidenciou uma corporeidade intensiva através da dimensão de aprendizagem-somática.

Na Célula II, foram apresentados os resultados do Laboratório Experimental do CsO realizado com os alunos do Bacharelado em Interpretação Teatral da Escola de Teatro da UFBA. Os dados presentes nos diários do corpo sem órgãos confeccionados por cada aluno demonstraram momentos singulares de reconfiguração e experimentação corpórea em meio a processos singulares. Neste momento, em que me coloquei como facilitadora das experimentações somáticas do CsO, uma dimensão de ensino-somático foi realizada. Já na Célula III, foram apresentadas as narrativas provenientes das conversas-entrevistas realizadas com artistas profissionais envolvidos com a prática somática do BMC. Neste momento demonstrou-se que a experimentação desta corporeidade intensiva produz reverberações na arte e na vida. Uma dimensão estético-somática se apresentou. Descrições minuciosas e expressivas de momentos singulares experimentados com o corpo, além de reflexões acerca da prática somática e suas repercussões na vida de cada entrevistado auxiliaram no desenvolvimento posterior de uma proposição prática para a exploração do CsO.

Após toda essa busca experiencial pelo corpo sem órgãos por meio de três ângulos diferenciados (eu – alunos - artistas), o esforço de análise e organização desta pesquisa prático-teórica levou-me ao reconhecimento de alguns princípios presentes ao longo das experimentações. Estes foram apresentados no sexto capítulo desta tese. Observei que os princípios eram gerados a partir dos procedimentos da experimentação somática e que eles mesmos apontavam para novos procedimentos. A partir de então, desenvolvi os Princípios-Procedimentos para o CsO a partir dos BF e do BMC. Estes Princípios-Procedimentos constituem uma proposição prática para a exploração somática do CsO, e são o resultado das buscas empreendidas no quadro desta tese.

Anteriormente à apresentação dos Princípios-Procedimentos, todo um retrospecto das discussões anteriores realizadas ao longo da tese foi desenvolvido por meio de um

Fluxograma de ideias e práticas. Este foi gerado no intuito de entrecruzar as proposições prático-teóricas de Antonin Artaud acerca do teatro e do corpo; as proposições acerca do corpo sem órgãos e outras noções de corpo afins; e as proposições metodológicas das abordagens somáticas em questão. Por meio deste Fluxograma foi possível evidenciar uma grande afinidade entre as propostas artaudianas e o fazer somático dos BF e do BMC.

## **2) CONSTATAÇÃO DAS HIPÓTESES**

Desde o início de elaboração desta tese tive clareza de quais eram os seus objetivos e qual hipótese queria constatar. No entanto, como é de se esperar, toda tese reconfigura ao longo de seu fazer as suas estruturas iniciais. Apesar de um esforço de esboço inicial do que virá adiante, percebe-se que é o próprio ato de realização da tese que configura o seu corpo. Este vai ganhando motivações próprias a cada passo que o pesquisador realiza.

De fato, as hipóteses e os objetivos não sofreram grandes modificações, mas os modos de chegada à suas constatações e realizações sim. Vale lembrar aqui que a presente pesquisa iniciou-se enquanto projeto de dissertação de Mestrado. A sua estrutura inicialmente prevista para uma elaboração acadêmica ao longo de um percurso de dois anos foi redirecionada para quatro anos e seis meses de Doutorado. Assim, pretendia-se neste primeiro momento da pesquisa atingir suas hipóteses e objetivos a partir de uma elaboração mais concisa. O próprio campo prático através do qual foi possível constatar hipóteses e realizar objetivos seria desenvolvido de modo mais reduzido através de uma única etapa ao invés das três etapas aqui desenvolvidas. Desse modo, a mudança de nível do Mestrado para o Doutorado amplificou o terreno de realização tanto prática quanto teórica produzindo algumas alterações estruturais.

A alteração mais notória, talvez seja a ampliação do campo prático, no entanto houve também uma ampliação teórica que alargou muito a gama de conhecimentos acerca do objeto desta pesquisa. Já a ampliação do campo prático realizado por meio de três etapas alargou significativamente os conhecimentos práticos a respeito de uma das abordagens aqui pesquisadas, o BMC.

Assim, num primeiro momento a hipótese inicial desta tese foi intuitivamente formulada da seguinte forma: os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™ possibilitam a constituição de um plano de experimentação somático do CsO. A partir dos alargamentos filosóficos pude introduzir uma pequena alteração na hipótese, a expressão “plano de experimentação” foi substituída por “plano de consistência somático”. O termo “plano de consistência somático” foi criado no âmbito de realização desta pesquisa e diz respeito a um entrecruzamento entre o conceito filosófico de Deleuze e Guattari intitulado “plano de consistência” e o fazer somático. Aqui, a busca pela compreensão do corpo sem órgãos a partir da exploração somática juntamente à teoria (o duplo prático-teórico) reverberou numa nova expressão. Esta nova expressão denotou, desde sua elaboração, uma aproximação à constatação da hipótese ao longo dos embates teóricos e experimentais.

Assim, Deleuze e Guattari afirmam a necessidade de construção de um plano de consistência do corpo no intuito de experimentar o corpo sem órgãos. Neste plano de consistência, diferentemente do plano de organização é possível vivenciar o corpo enquanto feixe de forças e fluxos. O plano de consistência possibilita uma consistência ao infinito a partir do qual a criação é possível. Dito de outro modo, o plano traça uma abertura ao infinito sem perder a consistência necessária a qualquer criação (do pensamento, do corpo, da dança, das artes em geral). Portanto, a partir do plano de consistência é possível pensar uma dimensão do corpo enquanto matriz geradora de toda criação. Esta dimensão é o próprio corpo sem órgãos. Assim, ao pensar o “plano de consistência somático”, procuro afirmar já no âmbito teórico e conceitual a possibilidade de construção de um plano de experimentação do corpo sem órgãos através do fazer somático. De fato, a expressão “plano de consistência somático” só veio reforçar a hipótese inicial, mas não opera uma alteração efetiva.

A hipótese geral desta tese foi confirmada por meio das Células de Análise através das quais exponho momentos em que a dimensão demasiadamente organizada do corpo cedeu lugar a uma corporeidade intensiva, energética, mutante, heterogênea e permeável às forças e aos demais corpos. Ao experimentar esta corporeidade o experimentador (seja ele aluno do Laboratório, eu mesma enquanto pesquisadora-participante ou os artistas entrevistados) pôde se deparar com a eclosão de uma alteridade do corpo em meio a estranhezas, surpresas e encantamentos. Certamente, um corpo vivido e experimentado para

além de sua configuração habitual. As desconstruções e reconstruções corpóreas demonstraram que estes processos corporais são vividos através do trânsito entre uma dimensão orgânica e inorgânica do corpo. É possível então reconhecer que as proposições metodológicas das abordagens somáticas BF e BMC propiciam uma apropriação do corpo em sua organização estrutural, funcional e orgânica ao mesmo tempo em que possibilitam a abertura deste mesmo corpo a uma dimensão inorgânica e vital. O plano de consistência somático que os BF e o BMC propiciam permite ao experimentador o encontro com uma dimensão corpórea feita de fluxos e intensidades enquanto realidade de órgãos, ossos, sistemas e tecidos do corpo.

A partir da análise dos dados desta pesquisa, o desenvolvimento e apresentação dos Princípios-Procedimentos para o CsO a partir dos BF e do BMC, presentes no quinto capítulo, constituem a confirmação última da constatação da hipótese geral desta tese. Ao constatar e afirmar a hipótese, os Princípios-Procedimentos são também uma proposta de exploração somática do CsO por meio das abordagens aqui trabalhadas.

Além da hipótese geral, esta tese confirma também as hipóteses específicas. Assim, por meio das Células de Análise é possível também reconhecer que a aplicação dos BF e do BMC juntamente ao artista cênico em sua formação, treinamento e preparação corporal amplifica suas possibilidades criativas e expressivas. Ao longo das etapas de realização prática desta tese, os relatos dos alunos e as narrativas dos artistas entrevistados possibilitou o reconhecimento de que a prática dos BF e do BMC atua na emergência de uma corporeidade plástica e sensível, que se auto-engendra e se reconfigura, estimulando uma autonomia e inteligência corpóreas. Esta autonomia e inteligência corpóreas são evidenciadas pelos relatos de artistas que em sua totalidade afirmam a construção de uma cartografia do corpo mais rica e a conseqüente amplificação das ferramentas de acesso ao corpo. Estas constituem ferramentas de acesso, como também, de expressão corpórea. Já os alunos do Laboratório demonstraram em seus relatos descobertas corporais a partir de novas matérias antes desconhecidas como cintura escapular, órgãos, células e líquidos. O encontro com estes novos materiais possibilitou novas expressividades do corpo em movimento ao longo de suas explorações criativas. Alguns alunos relatam que este trabalho somático possibilitou um novo olhar acerca das possibilidades de seus fazeres artísticos.

Foi possível reconhecer também que a aplicação dos BF e do BMC no âmbito da formação, treinamento e preparação corporal do artista cênico reverbera nos domínios educacionais, estéticos e terapêuticos. Evidenciou-se que um enfoque educativo e estético produz necessariamente reverberações existenciais ou terapêuticas. Tal abrangência múltipla diz respeito à própria característica da educação somática enquanto abordagem corporal integrada. Esta constatação possibilita uma aproximação ao que Artaud preconizava para o teatro. O seu teatro da crueldade enfatizava uma atitude do artista que deveria abarcar a vida em sua amplitude. Portanto, um teatro que deveria despertar nervos, fígado e coração dizia respeito a uma estética ligada à vida. Ao pretender ampliar a experiência do homem, o teatro da crueldade exige um fazer artístico enquanto operação de refazimento. No seio desta tarefa, o artista cênico precisa nutrir uma entrega e uma mobilização de si mesmo que vai além das aparências e da imitação de formas previamente estabelecidas ou de protocolos estéticos. Trata-se muito mais aqui de um cultivo de si na busca de suas próprias fronteiras, procurando alargá-las por meio de um processo de conhecimento não referido à estruturação lógica do pensamento, mas antes, fiel à própria experiência. Essa fidelidade é também uma fidelidade do corpo.

Aqui toca-se nas implicações de aproximar os BF e o BMC das proposições filosófico-estéticas artaudianas. Ao conectar o teatro da crueldade de Artaud, o CsO e a exploração somática dos BF e do BMC, procuro afirmar o duplo arte/vida de Antonin Artaud enquanto operação possível por meio destas abordagens somáticas, promovendo uma linha de continuidade ao mesmo tempo histórica e ideológica. Desse modo, a partir de uma proposta de pesquisa acadêmica buscou-se realizar metodologicamente aquilo que Artaud vislumbrava como necessário para a arte e para a vida, acreditando-se na atualidade de tal necessidade.

Assim, é possível reconhecer que a partir dos séculos XIX/XX toda uma busca pela redescoberta do corpo em sua potência foi operada no campo das artes no intuito de libertá-lo do mecanicismo cartesiano. Nomes como Rudolf Von Laban, Antonin Artaud, François Delsarte, Jacques Dalcroze, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba fizeram parte desta história. Já nos anos 1960 e 1970 movimentos estético-políticos como os da *Performance Art*, *Happenings*, *Live Art* e *Body Art* traziam a tona a necessidade urgente de uma nova ideologia corporal produzindo repercussões sociais,

políticas, culturais e artísticas. No entanto, apesar de todo esse movimento corpóreo-revolucionário, é possível reconhecer ainda nos dias atuais uma necessidade de retomada do corpo em sua potência criativa e vital. Tendo em vista que toda época possui seus mecanismos de dominação, tal operação sempre teve como instrumento privilegiado o corpo. Em nossa contemporaneidade a compreensão ontológica do corpo juntamente a reflexão acerca dos vários atravessamentos que constituem o ser humano ainda se mostra um tema urgente que promove debates fecundos em diversos campos do conhecimento.

Desse modo, ao voltar o olhar para a nossa condição atual, é possível reconhecer uma sociedade em exercício de poderes complexos e sutis. Conforme esclarece Foucault, os corpos dóceis de hoje não constituem mais aqueles das disciplinas, mas sim os novos corpos massificados pelas bio-políticas. Neste novo contexto, o corpo passa a ser objeto de uma produção subjetivo-corpórea cada vez mais narcisista, alienada, esvaziada e massificada num contexto globalizado. Uma verdadeira estratégia de submissão velada e maquiada pela conquista da liberdade do Eu. Sabe-se que é sobre os fluxos do corpo que o capitalismo investe, produzindo desejos à deriva e ao sabor da lógica do mercado. Assim, ao evidenciar o corpo como utópico, mais uma vez Foucault auxilia na compreensão de nossos modos de configuração atual. Se o corpo é sempre utópico, se todo corpo é utópico, o capitalismo também toma o corpo como utópico em seu exercício de dominação. É sobre o corpo utópico que ele intervém, criando utopias do corpo distanciadas de sua experiência sensível: o corpo jovem, eterno (que não envelhece nunca), forte (corpo malhado), vencedor (lógica empresarial ou empreendedora), belo (a beleza normativizada do botox e silicone), límpido (sem pêlos através da depilação a laser, higiênico), atlético, ágil (todos devem correr e fazer esportes), saudável, etc.

Neste contexto penso que as artes podem se apresentar como exercício estético, ético e político. As artes cênicas compreendidas aqui enquanto estética de si constituem exercício ético, desdobrando a vida enquanto obra de arte. O refazimento de si artaudiano é definido então como escuta sensível e criativa de si e do mundo. Tal escuta é propiciada pela prática somática que permite a constituição de um corpo autônomo e sensível, podendo afirmar-se eticamente nas relações que compõe criativamente a cada momento.

Portanto, esta tese afirma a importância de se pensar acerca dos processos artísticos e formações corporais de artistas cênicos comprometidos com sua época. Ao

buscar realizar metodologicamente as proposições artaudianas juntamente à prática somática dos BF e do BMC, busca-se aqui a construção de uma micro-política do corpo que se constitua por práticas que possibilitem uma autonomia criativa e a liberdade dos automatismos corporais, numa abordagem que engloba o corpo humano integrado em seu domínios cognitivo, motor, sensorial, afetivo e espiritual.

Ao longo desta tese foi realizada uma empreitada transdisciplinar integrando domínios como a filosofia, a estética, a antropologia, a psicanálise e a educação somática. Também Artaud com o seu teatro da crueldade afetou diversos domínios como o estético, filosófico, psicanalítico e educativo. Bonnie Bainbridge Cohen e Irmgard Bartenieff criaram abordagens corporais que afetam as artes, a educação, a terapia e a saúde. Tanto Artaud quanto Cohen e Bartenieff propõem uma reconfiguração do homem de modo abrangente. Nesta tese, propõem-se uma reconfiguração do artista cênico enquanto artista-cênico-embrionário em constante refazimento de si. Desse modo, onde quer que seu contexto esteja endurecido ou cristalizado, esta tese propõe ao artista cênico ou performer tornar-se aberto, flexível e em estado de permanente formação tal qual um feto. Este será o responsável pela reconfiguração da cena artística atual enquanto espaço de reconfiguração ontológica do ser humano.

Assim, por tudo que foi exposto até aqui, a partir desta tese é possível afirmar que a experimentação somática dos BF e do BMC no âmbito das artes cênicas entrelaça vida e arte, reconfigurando o fazer artístico em sua potência vital e a própria vida enquanto obra de arte, tal qual preconizou Artaud.

### **3) PERSPECTIVAS FUTURAS**

Toda pesquisa sempre abre perspectivas para novos desdobramentos. Aqui a amplitude do tema abordado incita aprofundamentos e desenvolvimentos futuros, que podem se desenhar para várias direções. A presente tese teve como tema as proposições artaudianas sobre o corpo, mais precisamente o corpo sem órgãos, buscando uma metodologia de aplicação somática ao artista cênico em sua formação corporal. Penso que um desdobramento possível pode ser a aplicação do duplo CsO/educação somática (a partir dos BF e do BMC) no processo criativo de uma performance ou espetáculo cênico. Outro

desdobramento possível se direciona à aplicação concreta desta metodologia num curso de dança.

No entanto, imagino que os desdobramentos futuros desta tese serão traçados pelas necessidades do presente estudo na medida em que, uma vez tendo nascido, o mesmo caminhe pelo mundo apontando suas direções.



## **BIBLIOGRAFIA:**

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.

ARCHIMBAUD, Michel. **Francis Bacon – Entretiens**. Saint-Amand: Éditions Gallimard, 1996.

ARTAUD, Antonin. A posição da carne. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Malesherbes: Ed Gallimard, 2004a.

\_\_\_\_\_. Manifesto em linguagem clara. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**: Malesherbes, Ed Gallimard, 2004b.

\_\_\_\_\_. O Pesa-Nervos. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Malesherbes: Ed Gallimard, 2004c.

\_\_\_\_\_. O Umbigo dos Limbos. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Malesherbes: Ed Gallimard, 2004d.

\_\_\_\_\_. Para Acabar de vez com o Julgamento de Deus. In: \_\_\_\_\_. **Oeuvres**: Malesherbes, Ed Gallimard, 2004e.

\_\_\_\_\_. Le Théâtre Balinais. In: \_\_\_\_\_. **Les Danses a Bali**, Paris: Collection Huit, 1954.

\_\_\_\_\_. **Os Tarahumaras**. Lisboa: Relógio D'Água, 1985.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e Vida**. Guinsburg j et al (orgs). São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Ed. UFMG, 2005.

BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do Corpo. In: **Cadernos do GIPE-CIT** n. 7. Salvador, 1999.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Dori. **Body movement. Coping with the environment**. Langhorne: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

BERNARD, Michel. **De la Création Chorégraphique**. Paris, Ed. Recherches – Centre National de la Danse, 2001.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1990.

BOTTIGLIERI, Carla. **D'un Sujet qui « Prend Corps » : L'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation**. In : **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010.

- BOUCON, Madie et al. **Conversations sur des enjeux de traduction**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010.
- CAMARGO, Giselle. **Sama – Etnografia de uma dança Sufi**. Florianópolis: Ed. Mosaico, 2002.
- CANGUILHEM, Georges. **La Connaissance de La Vie**. Paris, Bibliothèques des Textes Philosophiques, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. Espinosa: A alma idéia do Corpo. In: **Corpo-Mente: Uma Fronteira Móvel**. SP: Casa da Psicologia, 1995.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. Apostila do curso de formação, Paris, 2010.
- COHEN, Bonnie Bainbridge et al. Conversations. In : **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Être-en-corps. “The process of Embodiment” ou Comment être dans son corps. In : **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010b.
- \_\_\_\_\_. Faire Sienne (embodying) la Conscience Cellulaire. In: **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010c.
- \_\_\_\_\_. Le processus d’incorporation. In: **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010d.
- \_\_\_\_\_. The Process of Embodiment. In : **De l'une à l'autre**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2010e.
- \_\_\_\_\_. Uma Introdução ao Body Mind Centering. In: **Cadernos do Gipe-Cit**, n. 18, Salvador, abril, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Sentir, Ressentir et Agir**. Bruxelles : Ed. Contredanse, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Sensing, feeling and action. The experimental anatomy of Body Mind Centering**. Northampton: Contact Editions, 1993.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Ed. Percpectiva, 2004.
- COLBERG, Ana Sanchez. Estudos Alternativos e Espaços Subliminares: Mapeando o Caminho rumo ao Teatro Físico. In: **Cadernos do Gipe-Cit** n. 13 – Estudos do Corpo III, 2005.
- COSTA, Mauro Sá Rego. Dançando com o corpo sem órgãos. In: **Dança e Educação em Movimento**. Rio de Janeiro: Cortez Editora, 2003.
- DAMÁSIO, Antônio. **O Erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Francis Bacon: Logique de la Sensation**. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pourparlers**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Critique et Clinique**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

\_\_\_\_\_. **Dialogues avec Claire Parnet**. Paris: Ed. Flammarion, 1996.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizofrenia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Vol. 1**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Vol. 3**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs. Vol. 4**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007b.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa – Filosofia Prática**. São Paulo: Ed. Escuta, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Être Crane. Lieu, Contact, Pensée, Sculpture**. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossier Deleuze**. RJ: Hólon Editorial, 1991.

\_\_\_\_\_. (org). **O Dossier – últimas entrevistas**. RJ: Livraria Taurus Editora, 1984.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006b.

\_\_\_\_\_. Por uma (Est)ética Fronteiriça: O trabalho de Corpo na Cena Intercultural. In: **Anais do IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Maio/2008.

\_\_\_\_\_. Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

FERNANDES, C; PÉREZ, G. Aproximando Conceitos e Contextos: a Pré-Expressividade e a Energia no Sistema Laban/Bartenieff e suas Aplicações na Formação Corporal Intercultural. In: **O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação**. São Paulo: Ed. Hucitec, 2000.

- \_\_\_\_\_. O Perfil de Movimento de Kestenberg: Categorias de Análise e Aplicação Preliminar em Dança In: **Revista Poièsis**. Rio de Janeiro, 2009.
- \_\_\_\_\_. Criatividade, Conexão e Integração: Uma Introdução à Obra de Irmgard Bartenieff. In: **Em Pleno Corpo: Educação Somática, Movimento e Saúde**. Curitiba: Ed. Juruá, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Entre Impulso e Estrutura: Análise em Movimento e Videodocumentário no Processo Criativo em Dança-Teatro. In: **Ensaio em Cena**. Cassia Navas, Marta Isaacsson, Sílvia Fernandes (orgs). Salvador, BA: ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010b.
- \_\_\_\_\_. Pela Câmera Somática: a Dança-Teatro e o Vídeo-Documentário como Performance. In: **Revista Contemporânea – Faculdade de Comunicação da UFBA**. Salvador, 2010c.
- \_\_\_\_\_. **Laboratório de Performance: Procedimentos, Princípios e Conceitos-chave**. No prelo.
- FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. In: **Cadernos GIPE – CIT**, N. 2. Salvador. Fevereiro, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Le Corps utopique, Les Heterotopies**. Clamecy: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1981.
- \_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade**. v. 2, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1998.
- \_\_\_\_\_. **A História da Sexualidade**. v. 3, Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1985.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIACOIA, Oswaldo. Resposta a uma questão: o que pode um corpo? In: **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. RJ: Relume Dumará, 2002.
- GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODARD, Hubert. Des Trous Noirs, In: **Nouvelles de Danse**, n. 53. Bruxelles : Contredanse, 2006a.

- \_\_\_\_\_. Olhar Cego. In: **Catálogo LYGIA CLARK. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro.** Organizado pelo Musée de Beaux-Arts de Nantes/e pela Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Desirens. 2006b.
- \_\_\_\_\_. Le Geste et sa Perception, In : **La Danse au XXeme Siècle.** Bordas Éditions, 1998.
- \_\_\_\_\_. Le Geste Manquant, In : **Revue Internationale de Psychanalyse.** Érès Éditions, 1994.
- GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para Estudos Indisciplinares.** São Paulo: Anablume, 2005.
- \_\_\_\_\_. A Cultura e as Novas Dramaturgias do Corpo que Dança. In: **Cadernos do Gipe** – Cit, n. 8. Salvador. Dezembro, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O Teatro Nô e o Ocidente.** São Paulo: Annablume, 2000.
- GROSZ, Elizabeth. **Volatile Bodies.** USA: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 1994.
- HACKNEY, Peggy. **Making Connections. Total Body integration through Bartenieff Fundamentals™.** Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- \_\_\_\_\_. Fazendo Conexões: Interação. In: **Cadernos do GIPE-CIT** n. 18. Salvador, 2008.
- HARDT, Michael. Gilles Deleuze – Um aprendizado em Filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HARTLEY, Linda. **Wisdom of the body moving. An introduction to Body Mind Centering™.** Berkeley, Califórnia: North Atlantic Books, 1994.
- KASTRUP, Virgínia. O Funcionamento da Atenção no Trabalho do Cartógrafo. In: **Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade.** Porto Alegre: Editora Sulina, 2010.
- KLAUSS, Vianna. **A Dança.** São Paulo: Edições Siciliano, 1990.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento.** Lisa Ulmann (orgs). São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e Modernidade.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2011.
- LINS, Daniel. **Antonin Artaud – O Artesão do Corpo Sem Órgãos.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

- \_\_\_\_\_. A metafísica da carne: que pode o corpo. In: **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. RJ: Relume Dumará, 2002.
- LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- \_\_\_\_\_. **Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- MARINI, Francesca. **Francis Bacon**. Skira Editore, 2008.
- MARZANO, Michela(org). **Dictionnaire du Corps**. Paris : Presses Universitaires de France, 2007.
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: E.P.U. – Editora Pedagógica e Universitária Ltda.; EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- MOTA, Júlio. **A Poética em que o Verbo se faz Carne: Um Estudo do Teatro Físico a partir da Perspectiva Coreológica do Sistema Laban de Movimento**. Salvador: PPGAC/UFBA, 2006. Tese defendida em junho de 2006.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: Teatro e Ritual**. São Paulo: Annablume, 2004.
- \_\_\_\_\_. **O Treinamento do ator/performer e a “inquietação de si”**. Texto apresentado no V Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Outubro/2008. Disponível em <http://portalabrace.org/memoria/>
- RANGEL, Sônia. **Perguntas-Passaporte: mão dupla nas fronteiras da criação**. In: Memória ABRACE Digital, Territórios e Fronteiras, 2006. Disponível em <http://portalabrace.org/memoria/>
- RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2005.
- RESENDE, Catarina. **A Escrita de um Corpo Sem Órgãos**. In: Anais do III Colóquio Franco Brasileiro de Filosofia da Educação. UERJ, RJ, 2006.
- ROLNIK, Suely . Lygia Clark artista contemporânea. In: **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo**. RJ: Relume Dumará, 2002.
- \_\_\_\_\_. O corpo vibrátil de Lygia Clark. In: **Caderno Mais**, Folha de São Paulo. São Paulo.Abril, 2000.
- \_\_\_\_\_. Pensamento, Corpo e Devir. Uma perspectiva Ético/Estético/Política no trabalho acadêmico. In: **Caderno de Subjetividade**. V. 1. n. 2. Puc – São Paulo, 1993.

- \_\_\_\_\_. **Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura.** 1997. Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/>
- \_\_\_\_\_. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark.** 1999, Disponível em <http://caosmose.net/suelyrolnik/>
- SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art.** Paris : Presses Universitaires de France, 2009a.
- \_\_\_\_\_. **L'empirisme transcendantal.** Paris : Presses Universitaires de France, 2009b.
- \_\_\_\_\_. L'art comme Symptomatologie, Capture de Forces et Image, In : **Forces-Figures: faire sentir les forces insensibles.** Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2007.
- SCIALOM, Melina. **Laban Plural: Um Estudo Genealógico do Legado de Laban no Brasil.** Salvador: PPGAC/UFBA, 2010. Dissertação defendida em 2009.
- SILVA, Eliana Rodrigues. **Corpo em Transformação: entre o Grotesco e o Mimético.** *Revista Trilhas.* vol. 7. Campinas, 1998.
- SODRÉ, Muniz. O si mesmo corporal. In: **Cadernos de Comunicação e Linguagens**, n. 2, Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- SPINOZA, Baruch. **Oeuvres III – Éthique.** Paris : Ed. Flammarion, 1965.
- WINNICOTT, W. **Da Pediatria à Psicanálise.** RJ: Imago, 2000.
- WOODRUFF, Dianne. Treinamento na dança: Visões mecanicistas e holísticas. In: **Cadernos do GIPE – CIT**, n. 2, Salvador. Fevereiro, 1999. Trad. Leda Muhana.
- ZOURABICHVILI, François. **Le Vocabulaire de Deleuze.** Paris: Ellipses Édition, 2004.

## ANEXOS

Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Teatro  
Estágio Docente

**O Corpo sem Órgãos de Artaud e a Educação Somática na Cena Contemporânea.**  
Salvador, 2008.2 – Prof. Patricia Caetano

**Disciplina Optativa:** O Corpo sem Órgãos de Artaud e a Educação Somática na Cena Contemporânea

**Horário:** terças e quintas de 14 às 16 hs

### EMENTA

Experimentação do corpo a partir de técnicas de Educação Somática como os Bartenieff Fundamentals™ e o Body Mind Centering™, possibilitando o contato com as matérias expressivas que compõem o corpo, seu espaço interno e a posterior relação entre o interior corporal e o espaço exterior. Aliado à experimentação prática, leitura e discussão de textos de Artaud e de outros autores sobre a temática da corporeidade e do ‘corpo sem órgãos’, possibilitando uma reflexão crítica a respeito do ‘corpo’ no fazer artístico da cena contemporânea.

### OBJETIVOS

Estudar o corpo e seus processos de diferenciação através de propostas teórico/práticas das técnicas somáticas Bartenieff Fundamentals™ e Body Mind Centering™, procurando perceber que estas técnicas podem proporcionar a experimentação do ‘corpo sem órgãos’, termo criado por Artaud no campo das artes cênicas, ampliando a funcionalidade, expressividade e criação artística.

### OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Compreender os processos de autoconstrução do corpo e a gênese do movimento expressivo, ampliando sua funcionalidade e criatividade.
- Expandir a expressividade corporal a partir da tomada de consciência das estruturas que compõem o corpo e das possibilidades de movimento por elas desencadeadas.
- Ampliar o entendimento a respeito do ‘corpo sem órgãos’ a partir de concepções e teorias que abordam o tema e da prática somática.

### METODOLOGIA

Aulas práticas, acompanhadas de embasamento teórico. Discussão de texto em sala de aula; execução de exercícios; práticas em dupla; sensibilização da estruturas corpóreas por meio de toque, percussão, respiração, imagens, música e sonorização; improvisações; apresentações individuais ou em grupo.



## CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

### I) A Organização Corporal

1. Aprofundamento de noções de anatomia aplicada ao movimento e postura.
2. Exercícios de toque, contato e propriocepção aplicados à conscientização e estimulação da pele e ossos.
3. Respiração e sonorização como suporte interno para o movimento.
4. Exercícios e princípios para a coordenação motora: Fundamentos Corporais Bartenieff; Conexões Ósseas; Padrões Neurológicos Básicos e Organizações Corporais.
5. Centros de Peso e Levitação (Pélvis e Tórax): Transferência de Peso, mudança de níveis no espaço, locomoção e deslocamento.

### II) O Espaço Interior do Corpo

1. Introdução ao universo celular do organismo
2. Movimentação a partir da Respiração Celular, Irradiação Umbilical e Expansão/Recolhimento.
3. Contato com o Sistema Líquido e suas qualidades expressivas.
4. Contato com Sistema dos Órgãos e suas qualidades expressivas.
5. Contato com o Sistema Ósseo e suas qualidades expressivas.
6. Exercícios de propriocepção aplicadas à estimulação da sensopercepção – a sensorialidade.

### III) Relacionamento ou Forma

1. Forma Fluida
2. Forma Direcional
3. Forma Tridimensional

### IV) Expressividade

1. Pré-expressividade. Introdução à Expressividade corporal.

## MATERIAIS DIDÁTICOS

Atlas do corpo humano, imagens diversas, música, textos, poemas, matérias para a propriocepção (bolas de soprar, sacos, escovas, bucha, bolinhas de tênis, tecido), materiais para a expressão das experiências de ‘corpo sem órgãos’ (papel, lápis de cor, giz de cera).

## AValiação

Frequência e participação nas aulas; apresentação em sala de aula de células de movimentos; caderno de registro das experiências e insights corporal-criativos; entrega de trabalho escrito.

Universidade Federal da Bahia.  
Escola de Teatro  
Estágio Docente  
**O Corpo sem Órgãos de Artaud e a Educação Somática na Cena Contemporânea.**  
Salvador, 2008.2 – Prof. Patricia Caetano

CRONOGRAMA E CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

AULAS 2008.2

**AGOSTO - ORGANIZAÇÕES CORPORAIS**

Primeira semana: 14 – Apresentação do conteúdo programático e reconhecimento de nossas expectativas, desejos e motivações.

Segunda semana: 19 e 21 – Conexões Ósseas e Conexão Cabeça-Cauda/cóccix

\* Terceira semana: dias 26 e 28 – Não haverá aula – Seminários Transculturais de Teatro e Dança.

**Textos:**

- ROSA, João Guimarães. O espelho. In: Primeiras Estórias. RJ: Nova Fronteira, 2001, pgs. 119-128.
- COSTA, Mauro Sá. Dançando com o corpo sem órgãos. In: Dança e Educação em Movimento. SP: Ed. Cortez, 2003, pgs.58-69.
- WOODRUFF, Dianne. Treinamento na Dança: Visões mecanicistas e holísticas. In: Cadernod do Gipe-Cit, Salvador, n. 2, 1999.
- FORTIN, Sylvie. Educação somática: Novo ingrediente da formação prática em dança. In: Cadernos Gipe-Cit, Salvador, n. 2, 1999.
- FERNANDES, Ciane. Aproximando conceitos e contextos: A Pré-expressividade e a Energia no sistema Laban/Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural. In: O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação em artes cênicas. SP: Annablume, 2006, pgs. 308-320.
- ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade (Primeiro e segundo manifesto) In: O Teatro e seu Duplo. Ed. Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Um Atletismo Afetivo. In: O Teatro e seu Duplo. Ed. Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. Sobre o Teatro de Bali. In: O Teatro e seu Duplo. Ed. Martins Fontes, 1999.

**SETEMBRO – ORGANIZAÇÕES CORPORAIS**

Primeira semana: 02 e 04 – Centro de Peso

Segunda semana: 09 e 11 – Centro de Peso

\* Dia 16 não haverá aula.

Terceira semana: 18 – Centro de Levitação

Quarta semana: 23 e 25 – Centro de Levitação

Dia 30: Conexão Centro de Levitação/Centro de Peso

**Textos:**

- KAFKA, Franz. A metamorfose. SP: Ed. Melhoramentos, 2007, pgs. 7-31.
- IRMGARD, Bartenieff. Arquitetura do Corpo. Trad.: Demian Reis. In: Cadernos Gipe-Cit, Salvador, n. 7, 1999.
- RESENDE, Catarina. A escrita de um corpo sem órgãos. In: Anais do III Colóquio Franco-Brasileiro de Filosofia e Educação. RJ: UERJ, 2006.
- FERNANDES, Ciane. Corpo-Imagem-Espaço. In: Cadernos do Gipe-Cit, Salvador, n. 3, 2005.
- \_\_\_\_\_. Os Princípios de Movimento de Bartenieff. In: O Corpo em Movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação em artes cênicas. SP: Annablume, 2006, pgs. 55-61.
- QUILICI, Cassiano. O drama da carne e a gênese do corpo. In: Antonin Artaud: Teatro e Ritual. SP: Annablume; Fapesp, 2004.
- GIL, José. O laboratório poético. In: Fernando Pessoa ou a Metafísica das Sensações. Lisboa: Relógio D'água.

**OUTUBRO – OS PADRÕES DE DESENVOLVIMENTO DO MOVIMENTO**

Primeira semana: 07 e 09 – Respiração Celular e Irradiação Central

Terceira semana: 14 e 16 – Padrão Espinhal e Padrão Pré-Espinhal

Quarta semana: 21 e 23 – Padrão Espinhal/Homólogo

Quinta semana: \* dias 28 e 30 – Não haverá aula

**Textos:**

- LISPECTOR, Clarice. Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres. RJ: Nova Fronteira, 1982, pgs.83-86.
- ARTAUD, Antonin. Para acabar com o julgamento de Deus. In: Oeuvres Completes. Paris: Galimard, 1976; cf. Cláudio Willer, op. cit., p. 161-162, v. XIII.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. Uma introdução ao Body Mind Centering™. Trad.: Patricia Caetano. In: Cadernos Gipe-Cit, Salvador, n. 18, 2008.
- DELEUZE e GUATTARI. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: Mil Platôs, vol. 3, ed. 34: 1996.
- QUILICI, Cassiano. O corpo sem órgãos ou a dança às avessas. In: Antonin Artaud – Teatro e Ritual. SP: Annablume; Fapesp, 2004.
- ROLNIK, Suely. Uma Insólita Viagem à Subjetividade. Fronteiras com a Ética e a Cultura. In: Cultura e subjetividade. Saberes nômades. Campinas, SP: Ed. Papirus. 1997.

**NOVEMBRO - O ESPAÇO INTERIOR DO CORPO**

Primeira semana: 04 e 06 – Padrão Homolateral e Padrão Contralateral

Segunda semana: 11 e 13 – Sistema Líquido

Terceira semana: 18 e 20 – Conexão entre os Padrões

Quarta semana: 25 e 27 – Sistema dos órgãos e Sistema ósseo

**Textos:**

SERRES, Michel. Metamorfose. In: Variações sobre o corpo. RJ: Bertrand Brasil, 2004.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e a Psicologia – O Teatro e a Poesia. In: Linguagem e Vida. SP: Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. O Teatro, Antes de Tudo, Ritual e Mágico. In: Linguagem e Vida.

\_\_\_\_\_. O Teatro que Vou Fundar. In: Linguagem e Vida.

\_\_\_\_\_. Carta à Comédia. In: Linguagem e Vida.

\_\_\_\_\_. Correspondência. In: Linguagem e Vida.

\_\_\_\_\_. À André Rolland de Renéville. In: Linguagem e Vida.

\_\_\_\_\_. A Orane Demazis. In: Linguagem e Vida.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea. In: Nietzsche e Deleuze – Que pode o Corpo. RJ: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. In: [www.caosmose.net/suelyrolnik/](http://www.caosmose.net/suelyrolnik/)

**DEZEMBRO**

Primeira semana: 02 e 04 – Apresentações de trabalhos criativos, Feed Back dos trabalhos e Fechamento

Segunda semana: 11 e 16 \_ Idem

## PLANO DE AULA

AULA I – dia 14 de agosto

**Conteúdo / Tema:** As conexões ósseas, iniciação e sequenciamento de movimentos e a intenção espacial.

### Objetivos:

- Conscientizar as conexões entre diferentes marcos ósseos do corpo do ator, possibilitando a iniciação do movimento por diferentes partes do corpo e a percepção da intenção espacial de um determinado ponto ósseo no espaço.
- Facilitar a conscientização do movimento a partir da compreensão de sua organização considerando o impulso inicial e sua continuidade, isto é, que parte do corpo se move, como se move, em que direção, e que outras partes dão continuidade ao movimento em seqüência.

### Metodologia:

- 1) Caminhada pela sala, reconhecendo o espaço e as pessoas. (5 min)
- 2) Deitar e perceber o corpo no chão. Observar em que região do corpo se localiza a sensação das expectativas, motivações ou apreensões.
  - 2.1) Vibrar essa região e deixar a vibração ganhar outras partes do corpo. Ir aos poucos iniciando um espreguiçar do corpo a partir dessa região. Chegar ao nível médio e alto do espaço. (12 min)
- 3) Voltar a caminhar pela sala percebendo o impulso e a intenção de estar aqui e agora por essa região do corpo. Caminha percebendo a intenção de avançar por esta parte do corpo.
  - 3.1) Vai caminhando cada vez mais rápido conectado a esse impulso e intenção. Pausa. Percebe o corpo e vai descendo para o chão iniciando o movimento por essa região do corpo. (12 min)
- 4) Deitar. Levantar a atenção para os marcos ósseos do corpo que tocam o chão.
  - 4.1) Girar a perna para dentro e para fora primeiro iniciando o movimento pela cabeça do fêmur (articulação coxo-femural), e depois o mesmo movimento iniciando pelo calcânhares.
  - 4.2) Pré-elevação da coxa somente com a perna direita. Observa uma perna e outra. Depois somente com a perna esquerda. Perceber a intenção do ísquio na direção do calcânhar. Balanço homólogo nos calcânhares em “I”.
  - 4.3) Elevação da pélvis. Observar a conexão bacia/cabeça.
  - 4.4) Ainda nesta posição, mobilizar a ponta do cóccix para várias direções levando a pélvis a se mover em consequência. (20 min)
- 5) Alongar braços e pernas na linha vertical e aproximar joelho e cabeça no centro do corpo.
  - 5.1) Abrir o corpo no X, balanço contralateral nos calcânhares. Projetar a intenção espacial de braços e pernas cruzados no espaço sentindo a diagonal que cruza o corpo.
  - 5.2) Projetar a perna direita na direção da diagonal baixa da perna esquerda torcendo o corpo. Em oposição ao braço direito na diagonal cima vai projetando o movimento ora pela perna direita ora pelo braço direito. Repete na outra diagonal iniciando pela perna esquerda. (10 min)
- 6) Rolamentos no chão com iniciação do movimento ora pela perna, ora pelo braço, ora pela bacia, ora pelo peito, ora pela cabeça. Observar a iniciação do movimento e sua continuidade ao longo de outras partes do corpo. Projetar a intenção espacial. (20 min)
- 7) Improviso mobilizando o corpo pela iniciação de partes do corpo, observando o sequenciamento do movimento e a intenção espacial. (15 min)
- 8) Apresentação do conteúdo programático, metodologia e cronograma. Reconhecimento de nossas expectativas motivações e desejos. (25 min)

## PLANO DE AULA

AULA II – dia 21 de agosto

**Conteúdo / Tema:** As extremidades da coluna – conexão cabeça-cauda/cóccix

### **Objetivos:**

- Conscientizar as extremidades da coluna, percebendo as suas conexões ósseas e as inter-relações entre ambas.
- Facilitar a experimentação de diversas possibilidades de movimentação da coluna, assim como o deslocamento do corpo pelo espaço através da inter-relação entre a cabeça e o cóccix.

### **Metodologia:**

- 1) Observação de imagens da coluna vertebral, do osso sacro, occipital e o forame magno no crânio. (falha minha – não deixei os alunos verem sozinhos as figuras, manusearem o livro; não dei especial atenção as primeiras vértebras cervicais, suas dimensões e o encaixe com a cabeça pelo forame magno)
  - 1.1) Sentados, massagear e reconhecer o occipital, os côndilos occipitais, as primeiras vértebras cervicais, o sacro e o cóccix. (8 min)
- 2) Deitados, observar o contato e o apoio do occipital com o chão, ir percebendo aos poucos o apoio de toda a coluna, reconhecendo suas curvaturas, até chegar a atenção ao apoio do sacro. Respirar ao longo desse tubo deixando o ar entrar pelas narinas, descendo pela cervical, dorsal, lombar, sacro, e soltar o ar pelo cóccix.
  - 2.1) Ir aos poucos mobilizando a partir de micro-movimentos a pontinha do cóccix. Perceber como esse movimento reverbera por toda a coluna até a cabeça. Deixar o movimento ir crescendo e ganhando todo o corpo, braços e pernas. Vai mobilizando por essa iniciação da coluna, levando o corpo a modificar os apoios no chão. Sensibilizar toda a superfície da pele. (8 min)
- 3) Virar a cabeça para o lado esquerdo, deslizar os dedos da mão direita por entre os cabelos na região do côndilo occipital e fazer micro-puxadas nos cabelos direcionando ora para cima, ora para baixo ou lados, deixando a cabeça bem solta. Perceber os micro-movimentos na cabeça e os encaixes entre crânio e cervicais. Volta a apoiar no centro o occipital, observar um lado e outro. Virar a cabeça para o outro lado e repetir o mesmo. (8 min)
- 4) Deitados com costas no chão. Balanço homólogo nos calcanhares em I. Elevação da pélvis. Mobilizar a pélvis com respiração percebendo a conexão com a cabeça.
  - 4.1) Caminhada lateral da pélvis. Observar o que muda no apoio do occipital na cabeça; o apoio da omoplata oposta; o que muda na coluna como um todo.
  - 4.2) Transferência lateral da pélvis. Mais uma vez observar a conexão cóccix-cabeça. (10 min)
- 5) Irradiação central no X com condensamento lateral lento a partir da conexão cóccix-cabeça. Respiração no tubo vertebral. (falha minha: não enfatizei essa respiração para o movimento) (8 min)
  - 5.1) O mesmo subindo o tronco em cima dos calcanhares (bolinha). Indo para quatro apoios a partir da iniciação da cabeça. Experimentar mover o tronco neste plano ora iniciando pela cabeça, ora iniciando pela ponta do cóccix.
  - 5.2) O mesmo, em quatro apoios aproximar o cóccix da cabeça no centro, e afastar as duas extremidades. (Gato) (10 min)
  - 5.3) No X, condensa para a lateral, sobe para os calcanhares, chega em quatro apoios e senta pela ponta do cóccix percebendo a relação com a cabeça. Volta pelo mesmo percurso até deitar no X. (5 min)
- 6) Improviso, experimentando as conexões entre cabeça e cóccix. (10 min)
- 7) Conversa em roda sobre os textos e a aula. (25 min)

## PLANO DE AULA

AULA III– dia 02 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Peso.

### **Objetivos:**

- Conscientizar a estrutura óssea da pélvis reconhecendo os diferentes ossos que a compõem, como também sua forma, seu volume e seu peso. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da pélvis e as conexões entre a pélvis e outras partes do corpo, como pernas, coluna e cabeça. Conscientizar o uso da musculatura profunda da pélvis.
- Facilitar a movimentação pelo espaço a partir da iniciação do movimento pela pélvis, tomando-a como desencadeadora do movimento, usando-a como alavanca para o sequenciamento do movimento ao longo de outras partes do corpo.

### **Metodologia:**

- 3) Caminhada pela sala observando o seu modo de caminhar; as articulações dos pés; partes dos pés que tocam o chão; relação entre os pés e os joelhos, joelhos e coxofemural, e entre estes e a pélvis. Observar as laterais da bacia, apoios, transferência de peso. (7 min)
- 2) No chão, sentados, observar a figura da pélvis e as estruturas ósseas que a compõem.
  - 2.1) Tocar com as próprias mãos a estrutura óssea da pélvis, reconhecendo os ilíacos, cristas ilíacas, púbis, sacro e ísquios. (15 min)
  - 3) Sentados, trocar os apoios ora para um ísquio, ora para o outro e perceber a conexão óssea ísquios-cabeça.
    - 3.1) Mobilizar a pélvis frente e trás a partir do rolamento dos ísquios. Perceber a conexão púbis-cabeça, ísquios-cabeça. Perceber o que acontece com a coluna e a cabeça a partir do rolamento dos ísquios.
    - 3.2) Caminhar com ísquios para trás deixando a coluna soltar à frente, braços desejam tocar os pés. Caminhar com os ísquios para frente recolocando a coluna na vertical, a cabeça é a última a chegar. Balanço homólogo nos calcanhares na posição sentada.
    - 3.3) Sentados com a coluna na vertical, aproximar pés dos ísquios e tocar uma planta do pé com a outra. Fechar os olhos e perceber a conexão entre a pélvis e a coluna, pélvis e cabeça, pélvis e pernas. Pressionar e relaxar os ísquios contra o chão e perceber a conexão reverberando até a cabeça.
    - 3.4) Deitar no chão a partir do rolamento dos ísquios. (25 min)
  - 4) Deitados perceber a relação entre os ísquios e os calcanhares. Aproximar os pés dos ísquios e apoiar o chão.
    - 4.1) Pré-elevação, mobilizar a pélvis apontando os ísquios cima e baixo. Mobilizar a pélvis para o lado esquerdo e direito elevando ora uma crista, ora outra para o teto. Chacoalhar a pélvis com sonorização.
    - 4.2) Elevação da coxa.
    - 4.3) Queda de joelhos dissociada da pélvis. Depois com a mobilização da pélvis junto.
    - 4.4) Transferência frontal da pélvis.
    - 4.5) Espreguiçar o corpo todo. (25 min)
  - 5) Em trios, tarefa do tapete. Uma pessoa se deita colocando a pélvis em cima de um tapete de pano. Duas pessoas, uma de cada lado, mobilizam o tapete retirando a pélvis do chão, mobilizando-a para várias direções, retirando ora um lado, ora o outro, subindo a pélvis na direção do teto, ora baixo, ora alto. A pessoa que está sendo mobilizada procura deixar a pélvis passiva e pesando para o tapete.
    - 5.1) As duas pessoas se afastam e observam a pessoa mobilizar o corpo a partir da pélvis explorando o movimento a partir dessa iniciação. Mobilizar por diferentes partes da pélvis percebendo a conexão com outras partes do corpo.
    - 5.2) Troca e repete com o colega. (30 min)
  - 6) Conversar sobre as sensações e experiências. (18 min)

## PLANO DE AULA

AULA IV – dia 04 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Peso.

### **Objetivos:**

- Conscientizar a estrutura óssea da pélvis reconhecendo os diferentes ossos que a compõem, como também sua forma, seu volume e seu peso. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da pélvis e as conexões entre a pélvis e outras partes do corpo, como pernas, coluna e cabeça. Conscientizar o uso da musculatura profunda da pélvis.
- Facilitar a movimentação pelo espaço a partir da iniciação do movimento pela pélvis, tomando-a como desencadeadora do movimento, usando-a como alavanca para o sequenciamento do movimento ao longo de outras partes do corpo.

### **Metodologia:**

1) Deitados. Espreguiçar o corpo livremente. (5 min)

1.1) Perceber mentalmente através de visualização os marcos ósseos da pélvis e suas conexões. Observar as distâncias entre os marcos ósseos e desenhar uma linha imaginária ligando-os. Primeiro perceber as distâncias entre as cristas ilíacas; entre cristas ilíacas e o chão; entre cristas ilíacas e a púbis (desenhar um triângulo na parte frontal da pélvis). Depois as distâncias entre púbis e cóccix; e entre os dois ísquios (desenhar uma cruz). Ligar esses últimos quatro pontos entre si (desenhar um balão ou losango).

1.2) Desenhar imaginariamente a conexão entre o sacro e a cabeça, passando pela coluna; e a conexão entre os ísquios e os calcanhares.

1.3) Espreguiçar pela pélvis, procurando perceber essas conexões ósseas e descobrindo novas conexões. (20 min)

2) Elevação da coxa com as mãos nos trocanteres.

2.1) Transferência lateral da pélvis.

2.2) Queda de joelhos.

2.3) Transferência frontal da pélvis. Perceber a transmissão do peso aos calcanhares através das pernas. (25 min)

Nestes exercícios observar a relação entre pernas e pélvis.

3) Em trios, tarefa do tapete. Uma pessoa se deita colocando a pélvis em cima de um tapete de pano. Duas pessoas, uma de cada lado, mobilizam o tapete retirando a pélvis do chão, mobilizando-a para várias direções, retirando ora um lado, ora o outro, subindo a pélvis na direção do teto, ora baixo, ora alto. A pessoa que está sendo mobilizada procura deixar a pélvis passiva e pesando para o tapete.

3.1) As duas pessoas se afastam e observam a pessoa mobilizar o corpo a partir da pélvis explorando o movimento a partir dessa iniciação. Mobilizar por diferentes partes da pélvis percebendo a conexão com outras partes do corpo.

3.2) Troca e repete com o colega. (30 min)

4) Todos improvisam, explorando movimentos a partir da pélvis, suas conexões ósseas, intenções espaciais e relações com outras partes do corpo. (15 min)

4.1) Caminhar pelo espaço tranquilizando a movimentação, percebendo em sua caminhada a transferência de peso, a relação entre pélvis, pernas e pés, e as articulações dos joelhos, coxofemoral e tornozelos. (5 min)

5) Anotar as sensações e experiências individuais. Conversar sobre as sensações e experiências. (20 min)



## PLANO DE AULA

AULA V – dia 09 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Peso – Peso, Suspensão e Sustentação.

### **Objetivos:**

- Conscientizar a estrutura óssea da pélvis reconhecendo os diferentes ossos que a compõem, como também sua forma, seu volume e seu peso. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da pélvis e as conexões entre a pélvis e outras partes do corpo, como pernas, coluna e cabeça. Conscientizar o uso da musculatura profunda da pélvis.
- Facilitar a movimentação pelo espaço a partir da iniciação do movimento pela pélvis, tomando-a como desencadeadora do movimento, usando-a como alavanca para o sequenciamento do movimento ao longo de outras partes do corpo.
- Experimentar o movimento através da sensação de peso, suspensão e sustentação da pélvis. Explorar a transferência de peso e apoios da pélvis ao longo das pernas, pés e demais estruturas.

### **Metodologia:**

1) Caminhar observando a transferência de peso durante a caminhada. Pausa. Experimentar a transferência de peso e apoio da pélvis sobre os pés parados. Deslizar a pélvis lado-lado, frente-trás, cima-baixo.

1.1) Continua transferindo o peso e apoio da pélvis sobre os pés. Pelos marcos ósseos da pélvis vai transferindo o apoio e o peso da pélvis, direcionando longe no espaço, até ocorrer o desequilíbrio. Desloca pelo desequilíbrio causado pela transferência do peso e recupera novamente o equilíbrio.

1.2) Em círculo, lançar um para o outro um saco de areia, o outro recebe o peso com as mãos e deixa pesar ao mesmo tempo a sua pélvis para o chão. O cóccix aponta para o espaço entre os pés.

1.3) Continua o mesmo, no entanto, ao lançar o saco de areia troca de posição no círculo observando o deslocamento pela pélvis. A cada vez vai iniciando o movimento por diferentes pontos ósseos.

1.4) Em duplas, um toca a frente e atrás da pélvis do outro. Indica pelo toque o movimento de deslocamento da pélvis na direção baixo-cima. Desloca pelo espaço com o toque na pélvis. Deixa o outro deslocar pelo espaço sozinho observando a sensação do toque na região da pélvis. (30 min)

2) Deitados no chão, de lado, tocar a ossatura lateral da pélvis e percutir. Percutir o trocanter. Com o apoio da mão no trocanter, fazer a elevação da coxa nesta posição.

2.1) Volta a apoiar a parte posterior da pélvis no chão pelo direcionamento do trocanter. Com as mãos apoiadas nos trocanteres realizar a elevação da mesma coxa que trabalhou na lateral. Repete para o outro lado.

2.2) Deitados com as costas no chão, elevação da coxa com as duas pernas ao mesmo tempo.

2.3) Repetir o mesmo. Na volta da perna ao chão deixá-la pesar, na elevação ir em suspensão leve. (15 min)

3) O mesmo. Quando desce as pernas pesadas engata na queda de joelhos deixando quicar as pernas e a bacia, reverberando o balanço pelo corpo todo até cabeça.

3.1) Queda lateral de joelhos com condensamento lateral da unidade inferior.

3.2) O mesmo com condensamento do corpo todo.

3.3) O mesmo subindo pélvis em cima dos calcanhares (bolinha). Desliza trocanteres para um lado e outro, e volta pela iniciação dos trocanteres à posição inicial. (20 min)

4) Rolamento de calcanhar com pés apoiados no chão. Elevação da pélvis. Transferência frontal da pélvis.

4.1) Transferência frontal da pélvis com variação. Deixar a pélvis virar para o lado descendo e volta ao teto, o mesmo para o outro lado. Desce pelo centro.

4.2) O mesmo, desce com a pélvis virando-a pelo lado e condensa o corpo todo ao lado até chegar com a pélvis em cima dos calcanhares (bolinha). Trocanteres lado-lado.

4.3) O mesmo, retirando a pélvis do chão (avançando em suspensão no ar), levando o pé a apoiar à frente no chão. Retorna pelo ísquio e cóccix. Senta pelos ísquios mudando de direção, condensa ao lado e deita novamente. Reinicia para o outro lado. (20 min)

5) Explorar a partir desta seqüência, modos de subir e descer pela pélvis nos níveis baixo, médio e alto do espaço. Entregando o peso, deixando pesar para baixo, e utilizando a suspensão para subir. Pesquisar saltos pelo impulso da pélvis. Utilizar o mínimo possível os apoios dos braços. Ir pelos apoios de pélvis e pernas (unidade inferior). (10 min)

5.1) Um de cada vez, deslocar pelo espaço, descer ao chão, subir e saltar pela pélvis. (5 min)

## PLANO DE AULA

AULA VI – dia 11 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Peso – Peso e Suspensão.

### Objetivos:

- Conscientizar a estrutura óssea da pélvis reconhecendo os diferentes ossos que a compõem, como também sua forma, seu volume e seu peso. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da pélvis e as conexões entre a pélvis e outras partes do corpo, como pernas, coluna e cabeça. Conscientizar o uso da musculatura profunda da pélvis.
- Facilitar a movimentação pelo espaço a partir da iniciação do movimento pela pélvis, tomando-a como desencadeadora do movimento, usando-a como alavanca para o sequenciamento do movimento ao longo de outras partes do corpo.
- Experimentar o movimento através da sensação de peso e suspensão da pélvis. Explorar a transferência de peso e apoios da pélvis ao longo das pernas, pés e demais estruturas.

### Metodologia:

1) Em círculo, lançar para o colega ao lado um saco de areia, o outro recebe o peso com as mãos e deixa pesar ao mesmo tempo a sua pélvis para o chão. O cóccix aponta para o espaço entre os pés.

1.3) Continua o mesmo, no entanto, agora dois sacos de areia são lançados pelo grupo, um para um lado, o outro para o outro lado do círculo. Aumentar a atenção e concentração.

1.4) Agora lançar um saco de areia aleatoriamente para qualquer colega do círculo, no entanto, ao lançar o saco de areia troca de posição no círculo observando o deslocamento pela pélvis. A cada vez vai iniciando o movimento por diferentes pontos ósseos da pélvis.

1.5) O mesmo com dois sacos de areia. Aumenta a concentração e atenção. Observar a movimentação de deslocamento da pélvis.

Durante todo esse exercício, receber o peso e lançar. Deixar pesar para o chão, lançar suspendendo o peso no ar para o alto. Sentir a afinidade do peso com o chão e a suspensão com o ar. Perceber com o corpo todo e principalmente a pélvis.

2) Caminhar pelo espaço, procurando deslocar pela pélvis pesando-a para baixo na direção do espaço entre os dois pés e suspendê-la ao alto. Explora a cada vez a iniciação do deslocamento e da suspensão da pélvis por diferentes marcos ósseos.

2.1) Todos se juntam no círculo novamente, apoiar os braços nas costas do colega. Bem encaixados, todos juntos deixam pesar a pélvis para o chão na expiração e suspendem-na na inspiração.

2.2) Todos juntos, com apoios de braços nas costas, deixam pesar pélvis e tronco para trás e vão descendo devagar. Apontar cóccix para baixo e utilizar os apoios e peso.

3) Deitados, respiração em X. Abre na inspiração e fecha na expiração pernas e braços.

3.1) Condensa só a unidade inferior na expiração. Abre no X de volta na inspiração.

3.2) O mesmo com condensamento do corpo todo pela pélvis.

4) Queda de joelhos, primeiro com pernas dissociadas da pélvis. Depois indo direto pernas e bacia.

4.1) O mesmo, deixando quicar pelo peso das pernas ao lado. Indo de modo dinâmico de um lado para o outro procurando trazer a pélvis de volta pelo impulso (quique) da soltura do peso das pernas ao lado.

5) Deitados de lado, pernas e braços juntos, flexionados à 90 graus. Rolamento pela pélvis para um lado e outro.

5.1) O mesmo subindo nos calcanhares (bolinha).

5.2) O mesmo subindo nos calcanhares (bolinha) e sentando pelos ísquios (2 x), e recomeça o rolamento.

5.3) O mesmo, subindo no pé da frente, retirando a pélvis do chão (suspensão), condensa para o outro lado e recomeça o rolamento (3 x).

6) Deslocamentos pélvicos – avanços e recuos pelos ísquios.

6.1) O mesmo com transferência do peso para as mãos, suspendendo um pouco a pélvis do chão.

6.2) O mesmo suspendendo mais alto a pélvis do chão.

7) Discussão do texto: *O corpo sem órgãos: uma proposta para as artes cênicas através dos Bartenieff Fundamentals™ e do Body Mind Centering™.*

## PLANO DE AULA

AULA VII – dia 18 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Levitação.

**Objetivos:**

- Conscientizar a estrutura óssea da cintura escapular reconhecendo os diferentes ossos que a compõem. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da cintura escapular.
- Facilitar a movimentação do braço a partir da rotação gradual da articulação umeral, percebendo a conexão escápula-mão, e escápula-cabeça.
- Experimentar o movimento através da iniciação e sequenciamento pela cintura escapular (braços, escápulas, úmeros, cotovelos, punhos, mãos e dedos), como também a intenção espacial por essas diferentes regiões da cintura escapular.

**Metodologia:**

- 1) Em círculo, observar a figura dos ossos que compõem a cintura escapular.
- 1.3) Através do auto toque reconhecer esses ossos.
- 2) Deitados, espreguiçar o corpo pelo chão, procurando estimular toda a pele em contato com o chão. Vestir a pele do corpo.
  - 2.1) Inventário, ligando através de linhas imaginárias as conexões ósseas. Iniciar pelo foco nas escápulas reconhecendo a conexão escápulas-cabeça, escápulas-mãos, escápulas-sacro.
  - 3) Deitados, respiração. Com apoios de mãos no peito perceber a expansão e o recolhimento na caixa torácica chegando às articulações umerais.
    - 3.1) Deixar os braços ao lado do corpo. Respirar e perceber o movimento de expansão e recolhimento nas articulações umerais deixando esse movimento provocado pela entrada e saída do ar (ritmo interno) levar as articulações a pequenas rotações para dentro e para fora.
    - 3.2) Ir aumentando essas rotações até que os braços deslizem pelo chão abrindo até chegar ao lado das orelhas (na inspiração) e fechando ao aproximar-se do tronco (na expiração).
    - 3.3) Fazer o mesmo incluindo as pernas, levando o corpo todo a se abrir na figura do X e se fechar na figura do I.
  - 4) Pés apoiados no chão. Pontuar com os dois braços ao mesmo tempo as diagonais baixas e altas, assim como também as cruzadas baixas e altas (cruzando os dois braços na frente do corpo). Inspira e deixa o ar percorrer todo o braço até a ponta dos dedos. Levar o ar para além dos dedos (intenção espacial) até que os braços saiam um pouco do chão. Começa apontando as diagonais baixas.
  - 5) Queda de joelhos observando a conexão com a escápula oposta. O mesmo levando o braço na diagonal.
    - 5.1) Círculo de braços percebendo o movimento da escápula e a rotação da articulação umeral. Observar a conexão escápula-mão.
    - 5.2) O mesmo levando o olhar na direção da mão. Observar a conexão cabeça-mão.
  - 6) Espreguiçar o corpo todo no chão, iniciando o espreguiçar pelos braços e cintura escapular.
    - 6.1) Improviso e pesquisa de movimentos com os braços e cintura escapular no nível do chão, aos poucos vai levando essa pesquisa pelo nível médio. Depois vai até o nível alto e continua pesquisando movimento, deslocamento do corpo, conexões corporais pela iniciação dos braços e cintura escapular, como também a intenção espacial por meio dos braços e cintura escapular. Pesquisar gestos de apreensão, habilidades finas com mãos e dedos, gestos amplos e pequenos, relações com o espaço.
    - 6.2) Vai parando a pesquisa. Fica um pouco de pé com os olhos fechados percebendo o corpo todo, os braços e a cintura escapular.

## PLANO DE AULA

AULA VIII – dia 23 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Levitação.

### **Objetivos:**

- Conscientizar a estrutura óssea da cintura escapular reconhecendo os diferentes ossos que a compõem. Reconhecer as conexões entre os diferentes ossos da cintura escapular.
- Facilitar a movimentação do braço a partir da rotação gradual da articulação umeral, percebendo a conexão escápula-mão.
- Experimentar as qualidades de suspensão e peso do braço, as afinidades do peso com o baixo e da leveza com o alto. Deslocar o corpo através do movimento dos braços experimentando essas qualidades.

### **Metodologia:**

1) Em círculo, observar a figura dos ossos que compõem a cintura escapular.

1.3) Em duplas, um toca os ossos que compõem a cintura escapular do outro. Através do toque procura-se reconhecer e despertar os ossos.

1.4) Ainda em duplas, de pé, mobilizar as articulações da cintura escapular do colega procurando pesquisar possibilidades de movimento e as conexões entre as articulações. A pessoa que está sendo manipulada procura deixar os braços bem passivos. Trocar e repetir com o outro.

1.5) Cada um espreguiça o corpo, mobilizando todas as articulações do corpo até chegar ao chão e deitar.

2) Deitados, queda de joelhos, procurando observar o reverberar do movimento na escápula oposta ao direcionamento dos joelhos ao lado. Perceber as conexões entre unidade superior e inferior ao longo do tronco, da lateralidade, e da diagonal que cruza o corpo.

2.1) Queda de joelhos, levando o braço na diagonal pelo chão.

2.2) Círculo de braços. Perceber a rotação da articulação umeral.

3) De pé, pesquisar o círculo de braços percebendo a ação da gravidade (o pesar para baixo e a suspensão com leveza para cima). Perceber a afinidade do peso com o baixo e da leveza com o alto.

3.1) Pesquisar o círculo de braços para várias direções no espaço, juntamente com as qualidades de peso e leveza (pêndulo), levando o corpo a se deslocar, deixando o sequenciamento do movimento acontecer ao longo de outras partes do corpo.

3.2) Continuar pesquisando o deslocamento pelos círculos de braços, no entanto, incluir a iniciação desse movimento de braço por diferentes regiões da cintura escapular. Encontrar outras pessoas do grupo e interagir em movimento.

## PLANO DE AULA

AULA IX – dia 25 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Centro de Levitação.

**Objetivos:**

- Sensibilizar as articulações e a estrutura óssea da cintura escapular.
- Facilitar a movimentação do braço a partir da respiração e da rotação gradual da articulação umeral, percebendo a conexão escápula-mão, escápula-cabeça.
- Perceber a conexão do braço com as costas, o peito, a pélvis, as pernas e calcanhares.
- Mover o braço a partir da respiração, observando a expansão e o recolhimento do volume de ar no peito e nas articulações da cintura escapular. Mover pela sensação do ar que toca a pele externamente e internamente. Mover pelas imagens que surgem a partir da sensação do ar dentro e fora do corpo (articulações dos braços e cintura escapular).

**Metodologia:**

1) Em círculo, observar a figura dos ossos que compõem a cintura escapular.

1.3) Deitados, sensibilizar e acordar toda a superfície da pele no contato com o chão.

1.4) Cada um recebe uma bola de soprar. Enche um pouco a bola. Coloca essa bola no chão e apóia a articulação do punho. Pressionar e relaxar a pressão do apoio do punho com a bola. Repete algumas vezes só com um braço.

1.5) O mesmo com apoio da bola na articulação do cotovelo, na articulação escapulo-umeral e na clavícula (esta última com o corpo de bruços). Repete algumas vezes só com um braço, depois observa os dois e reinicia com o outro braço.

Durante essa sensibilização, procurar perceber os micro-movimentos ao longo do braço, a conexão de cada articulação com a escápula. Ficar atento as sensações produzidas pelo contato com a superfície elástica da (pele) da bola e a textura do volume de ar. Perceber que o corpo todo é também um volume de ar, e que existe ar nos espaços internos das articulações. Conectar com a respiração.

2) Deitados, sem a bola. Junto com a respiração realizar uma pequena rotação interna e externa da cabeça do úmero na articulação. Ir gradualmente expandindo esse movimento de rotação até chegar com os braços nas diagonais altas.

2.1) O mesmo com pernas, levando o corpo no X.

2.2) Círculo de braços com o corpo no X. Quando cruzar os braços na frente do corpo aproximar (medialmente), ao mesmo tempo, as pernas alongadas.

2.3) No X, círculo de braços com rolamento de calcanhar. Perceber a conexão das escápulas com os calcanhares.

3) No X, círculo de um braço levando o tronco na diagonal alta (trás da cabeça). Conectar com a respiração. Perceber a conexão escápula-cabeça.

3.1) O mesmo, levando o corpo a se apoiar de bruços pelo círculo de braços e voltando a apoiar as costas no chão completando o círculo de braços. Reverte o círculo. Perceber a conexão dos braços com o tronco, as costas, as pernas e a cabeça. Perceber o fluxo do movimento conectado com a respiração.

3.2) Continuar se movendo pelo chão através dessa pesquisa, no entanto agora de modo mais livre. Perceber o fluxo do movimento pelos braços, as conexões dos braços com outras partes do corpo, o mover conectado com a respiração. Aos poucos ir ganhando o nível médio e alto do espaço.

3.3) Mover pela sensação do ar que penetra os braços e as articulações da cintura escapular expandindo e recolhendo os volumes internos do corpo. Mover pela sensação do vento (ar) que toca a superfície externa da pele e a superfície interna da pele dos braços levando-os ao movimento. Deixar se mover pelas imagens do vento e suas diferentes qualidades. Mover pelo fluxo.

## PLANO DE AULA

AULA X – dia 30 de setembro

**Conteúdo / Tema:** Conexão Centro de Levitação/Centro de Peso.

**Objetivos:**

- Conscientizar as possíveis conexões entre a cintura escapular e a cintura pélvica.

**Metodologia:**

1) Em pé em duplas, tocar a região do peito do colega e leva-lo a se mover pelo espaço. Retirar a mão e deixa-lo caminhar sozinho. Tocar a região da bacia e leva-lo a se mover pelo espaço. Retirar a mão e deixa-lo caminhar sozinho.

1.2) Deitados no chão, inventário. Vibração de pernas com sonorização. Vibração de braços com sonorização. Vibração de pernas e braços juntos com sonorização.

1.3) Iniciar o círculo de braços trazendo ao mesmo tempo os pés paralelos pelo chão para apoiar e deslizando de volta.

1.4) No X, condensar o corpo ao lado aproximando e afastando centro e periferias do corpo.

1.5) Novamente círculo de braços e deslizamento de pernas no chão, aproximando e afastando braços e pernas do centro do corpo, sentando e deitando corpo no chão.

2) Círculo de braços junto com olhar sem retirar a cabeça do chão.

2.1) Círculo de braços levando o tronco num grande círculo sem retirar a cabeça do chão.

2.2) Círculo de braços retirando a cabeça do chão e parte do tronco.

3) Círculo de braços até sentar, voltando pelo mesmo percurso com o braço.

3.1) Círculo de braços até sentar, trocar a iniciação do movimento pelo outro braço e voltar a deitar o corpo pelo outro lado.

3.2) Círculo de braços, passando pelo sentar até ficar de pé, voltar pelo mesmo braço.

3.3) Círculo de braços, passando pelo sentar, ficar de pé, trocar a iniciação do movimento pelo outro braço e voltar ao chão completando a espiral descendente pelo outro lado.

4) Pesquisar a conexão da unidade superior do corpo com a unidade inferior através do movimento, procurando mudar de níveis no espaço.

## PLANO DE AULA

AULA XI – dia 07 de outubro

**Conteúdo / Tema:** Respiração Celular

**Objetivos:**

- Conscientizar os espaços internos do corpo à nível celular e facilitar a percepção dos movimentos de expansão e recolhimento do corpo.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir dos ritmos da respiração.

**Metodologia:**

1) Deitados no chão, inventário.

1.2) Perceber a respiração. Imaginar que todo o corpo é um organismo unicelular que respira.

1.3) Aos poucos perceber a respiração em todas as células do corpo. Perceber que todas as células estão boiando no líquido intersticial. Pode-se fazer uma analogia entre esse líquido e o Oceano Primordial. Um dia todas as células se encontraram boiando neste Oceano Primordial da onde surgiu a vida.

1.4) Perceber o ritmo da respiração deixando o ar sair completamente até entrar ar novo espontaneamente. Perceber o ritmo da sua respiração. O ar entrando e saindo dos pulmões. Sentir o coração próximo ao pulmão. Ouvir o seu ritmo.

1.5) Perceber o coração bombeando as células sanguíneas por todo o corpo, irrigando todo o corpo e as demais células com oxigênio. Levando o sangue pelas artérias e veias, oxigenando os tecidos e as comunidades de células que compõem o corpo.

1.6) Perceber a pulsação do coração reverberando para as camadas mais periféricas do corpo. Observar todos os órgãos e vísceras respirando.

2) Perceber se há alguma vibração ou impulso elétrico em alguma parte do corpo.

2.1) Mover-se pelas sensações despertadas, pelos impulsos elétricos, vibrações e pulsações. Sempre conectado com a respiração, deixar que os micro-movimentos se expandam em macro-movimentos no espaço.

## PLANO DE AULA

AULA XII – dia 09 de outubro

**Conteúdo / Tema:** Respiração Celular/Irradiação central.

### **Objetivos:**

- Conscientizar os espaços internos do corpo à nível celular e facilitar a percepção dos movimentos de expansão e recolhimento do corpo.
- Conscientizar o suporte central do corpo e a relação entre o centro e as periferias.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir dos ritmos da respiração e da conexão centro-periferia.

### **Metodologia:**

- 1) Observar figuras das células, estrela do mar e feto.
- 1.2) Deitados no chão, respirar.
- 2) Em duplas, um deitado, o outro sentado ao lado, utilizar um toque com qualidade celular (membrana dupla). Escolher um local do corpo para tocar e sentir a vibração, pulsação, energia, respiração das células deste tecido. Se comunicar através do toque atento. Na hora da escolha do local a ser tocado, usar a intuição percebendo uma parte que precisa do toque ou que precisa respirar.
  - 2.1) Pelo olhar observar uma região do corpo do outro onde o movimento da respiração seja mais evidente. Fazer o toque celular nesta região.
- 3) Inspira expande, expira recolhe até chegar no X, percebe cada uma das seis periferias do corpo.
  - 3.1) No X, respiração (Irradiação umbilical). Respirar a partir do centro para cada periferia, uma de cada vez.
  - 3.2) No X, respirar a partir do centro para todas as periferias de uma só vez.
  - 3.3) O mesmo condensando o corpo nas laterais.
- 4) Pesquisar movimentos a partir da sensação da respiração e da expansão/recolhimento.



## PLANO DE AULA

AULA XIII – dia 14 de outubro

**Conteúdo / Tema:** Padrão Espinhal

**Objetivos:**

- Conscientizar a conexão cabeça-cóccix, assim como toda a extensão da coluna.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir de todas as vértebras da coluna, e da conexão cabeça-cóccix.

**Metodologia:**

- 1) Observar figuras de organismos relacionados ao padrão espinhal, como baleia, golfinhos e serpente.
- 1.2) Sentados em duplas, um toca a região da base do crânio e a região do sacro, enquanto o outro respira ao longo da coluna vertebral.
- 2) Deitados, observar o espaço entre as extremidades da coluna. Mobilizar o maxilar com movimentos de abrir e fechar a boca. Perceber o movimento de SIM da cabeça. Depois mobilizar pela ponta do cóccix, perceber a reverberação do movimento ao longo da coluna.
  - 2.1) Espreguiçar o corpo pela coluna.
- 3) Em duplas. Um fica deitado de bruços enquanto o outro sentado ao lado toca e massageia suavemente cada vértebra da coluna.
  - 3.1) Mobilizar o corpo a partir da sensação das vértebras da coluna. Pesquisar diferentes formas de se mover e se deslocar pela coluna.

## PLANO DE AULA

AULA XIV – dia 16 de outubro

**Conteúdo / Tema:** Padrão Pré-Espinal

**Objetivos:**

- Conscientizar o trato digestivo e a relação boca-ânus.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir do suporte do trato digestivo e da relação boca-ânus.

**Metodologia:**

1) Em duplas, um deitado e o outro sentado. Massagear a face, região em torno dos órgãos dos sentidos: boca, nariz, orelhas e por último olhos. Deixar as mãos em forma de concha direcionadas em cima dos olhos, sem tocar as pálpebras. Aos poucos tocar levemente. Deixar os globos oculares penderem para baixo, como pedrinhas afundando num lago escuro.

1.2) Com as mãos na base do crânio, mobilizar a cabeça com micro movimentos.

2) Segurar uma bolinha colorida no campo de visão da pessoa deitada. Mobilizar a bolinha para um lado e outro. Com o estímulo do olhar a pessoa move a cabeça.

3) De bruços. Segurando um olho de boi, estimular a pessoa deitada aproximando-o da boca, deslizando pela região da pele em torno da boca. Aos poucos a pessoa vai movendo a cabeça pelo estímulo oral. Aos poucos vai levando também o pescoço, ombros, peito, tronco, o corpo todo, rolando de barriga para cima e para baixo pelo estímulo oral, até se mover no nível alto. Perceber a reverberação desse movimento ao longo do trato digestivo. Relação boca-ânus.

## PLANO DE AULA

AULA XV – dia 21 de outubro

**Conteúdo / Tema:** AULA TEÓRICA sobre os conteúdos das aulas.

**Objetivos:**

- Avaliar o andamento das aulas.
- Possibilitar a reflexão sobre as aulas práticas por meio de discussão teórica.
- Permitir a expressão coletiva das descobertas, expectativas, anseios, dúvidas, etc.

**Metodologia:**

- 1) Discussão em sala de aula a partir de um texto.

## PLANO DE AULA

AULA XVI – dia 23 de outubro

**Conteúdo / Tema:** Padrão Espinhal-Homólogo

### **Objetivos:**

- Conscientizar a distinção entre a unidade inferior e a unidade superior do corpo, assim como sua possível integração.
- Experimentar as ações de empurrar, ceder, puxar e alcançar longe com as duas unidades. Perceber por meio dessas ações a conexão unidade inferior-superior.
- Possibilitar o uso de uma unidade do corpo como suporte enquanto a outra fica livre para diversas possibilidades de movimentação.

### **Metodologia:**

- 1) Observar figuras da coluna vertebral, movimentos de bebês e sapos.
- 2) Inventário, espreguiçar o corpo no chão.
- 2.1) Respirar em cada vértebra fazendo micro movimento de oito deitado.
- 3) Em posição de prece. Sentindo o apoio da cabeça no chão (parte superior da testa, início do topo da cabeça), mobilizar a cabeça empurrando-a no chão, mobilizando-a pela articulação cervico-occipital (iniciar pela abertura e fechamento do maxilar), deixar o movimento reverberar pela coluna até o cóccix.
  - 3.1) Iniciar movimento pelo cóccix curvando toda a coluna até chegar com o topo da cabeça apoiado no chão.
  - 4) Suporte sempre precede o movimento. Ceder e empurrar dá suporte para ser puxado pelo espaço e alcançar longe.
    - 4.1) Em posição de prece. Ir pelo topo da cabeça longe até elevar peito e cabeça com apoio de mãos no chão. Ceder o tronco e a cabeça para o chão. Empurrar plantas das mãos para o chão percebendo a conexão da cabeça, suspendendo-a juntamente com o peito e cervical pela ação de empurrar.
      - 4.2) Ainda com apoio de mãos empurrando contra o chão, alcançar longe (trás) com o cóccix. Ênfase na iniciação pelo cóccix. Alcançar longe (frente) com o topo da cabeça. Ênfase na iniciação pelo topo da cabeça.
- 5) Empurrar com as mãos levando a unidade inferior para trás com ênfase homóloga. Sentir o movimento iniciando pela ação de empurrar com a unidade superior.
  - 5.1) Empurrar com pés e pernas o chão, as forças fluem acima e adiante (elevando bacia ao alto) estendendo-se pela coluna.

OBS: Essa força que irá intervir mais tarde na elevação da parte superior do corpo. (Ex.: salto dos anfíbios).
  - 5.2) Iniciar sentados com pernas cruzadas à frente, alcançar longe com mãos e braços, descruzando as pernas na posição de 4 apoios. Empurrar mãos e voltar a posição sentada.
- 6) Ceder e empurrar com unidade inferior através do contato dos pés com o chão. Ser puxado e alcançar longe com a unidade superior do corpo apoiando mãos no chão à frente. (movimento dos sapos)
- 7) Improvisação. Experimentar o apoio e o suporte ora da unidade superior do corpo contra o chão, possibilitando a pesquisa de movimentos com a unidade inferior, ora o apoio e o suporte da unidade inferior, possibilitando a pesquisa de movimentos com a unidade superior do corpo.

## PLANO DE AULA

AULA XVII – dia 04 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Padrão Homolateral

**Objetivos:**

- Conscientizar a distinção entre o lado esquerdo e direito do corpo, assim como sua possível integração.
- Experimentar as ações de empurrar e alcançar longe com a lateral esquerda e direita do corpo. Possibilitar por meio dessas ações a conexão lateral esquerda-direita.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir das laterais do corpo.

**Metodologia:**

- 8) Observar figuras de movimentação homolateral dos bebês.
- 9) Deitados no chão, inventário somente do lado esquerdo, depois do lado direito.
  - 2.1) Mobilizar somente perna esquerda, depois braço esquerdo. O mesmo com perna direita e braço direito.
- 3) Aproximação homolateral alternando um lado e outro.
  - 3.1) Em duplas. Enquanto um faz a aproximação homolateral o outro observa e auxilia com o toque na lateral que está sendo alongada. Continua o toque pelo braço e perna, integrando o braço com o tronco e a perna com a bacia.
  - 3.2) Continua a aproximação homolateral sem o toque.
- 10) Aproximação homolateral seguida de condensamento lateral do corpo.
- 11) Experimentar o padrão de Empurrar e Alcançar longe homolateral.
- 12) Improviso de movimentos experimentando as laterais do corpo.

## PLANO DE AULA

AULA XVIII – dia 06 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Padrão Contralateral

**Objetivos:**

- Conscientizar as conexões cruzadas do corpo.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir das conexões cruzadas do corpo.

**Metodologia:**

- 13) Deitados no chão em X. Respiração contralateral.
  - 1.1) Em trios. Um deitado no X enquanto as duas outras pessoas ficam uma na perna esquerda e outra no braço direito, ou vice versa. Tocar o braço e a perna oposta, mobilizar as articulações, alongar e ceder no chão. Trocar.
  - 1.4) Cada um deitado no X, aproxima e afasta do centro do corpo perna e braço oposto.
    - 2.1) A partir da aproximação de braço e perna oposta, virar o corpo de bruços e desvirar voltando à posição inicial.
  - 1.5) De bruços. Empurrar as mãos contra o chão elevando cabeça e tronco, depois mobilizando a bacia para trás.
    - 3.2) Posição de 4 apoios. Aproximação contralateral de joelho e cotovelo.
    - 3.3) Engatinhar percebendo a conexão contralateral.
    - 3.4) Fazer a transição do engatinhar para o ficar de pé percebendo a conexão contralateral nesta transição até o caminhar.
4. Caminhar pelo espaço percebendo as conexões cruzadas. Explorar livremente as conexões cruzadas no nível baixo, médio e alto.

## PLANO DE AULA

AULA XIX – dia 11 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Sistema Líquido

**Objetivos:**

- Sensibilizar e conscientizar o sistema líquido do corpo.
- Possibilitar a exploração de movimentos e expressão a partir das sensações fluidas e líquidas do corpo.

**Metodologia:**

1) Em subgrupos, ler o texto de Clarice Lispector.

1.2) Cada um sorteia um papel contendo uma frase do texto lido. Ler a sua frase e ficar em contato com as imagens, sensações, palavras, situações evocadas pela frase.

1.3) Deitados no chão, inventário do corpo. Perceber a respiração ao longo de todo o corpo, nas células. Perceber a pulsação do coração e o reverberar dessa pulsação ao longo dos demais tecidos e partes do corpo. Perceber a irrigação do sangue no corpo todo, chegando até as periferias do corpo. Espreguiçar pela sensação dos líquidos do corpo.

2) Em duplas, um deitado, o outro sentado ao lado. Cada dupla recebe cinco sacos d'água. Um sensibiliza o corpo do outro fazendo contato do saco d'água com diferentes partes do corpo. Pode apoiar um ou mais sacos d'água em diferentes regiões enquanto sensibiliza outras. Perceber o contato entre membranas (saco-pele-envoltórios dos tecidos).

2.1) Deixar os sacos d'água apoiados no corpo do colega e se afastar. A pessoa que foi sensibilizada começa a mover o corpo se relacionando com os sacos d'água, lembrando as imagens suscitadas pela sua frase, sensações, texturas, situações. Aos poucos deixa os sacos de lado e continua a se mover pela qualidade líquida.

2.2) Troca de dupla e recomeça.

## PLANO DE AULA

AULA XX – dia 18 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Sistema líquido

**Objetivos:**

- Sensibilizar e estimular o sistema fluido do corpo.
- Possibilitar a exploração de movimentos a partir das sensações fluidas do corpo, assim como também das imagens evocadas.
- Criar frases de movimento a partir das sensações e imagens fluidas.

**Metodologia:**

16) Em duplas. Um deitado enquanto o outro sensibiliza o corpo do colega com sacos d'água, apoiando, deslizando pela pele, etc.

2.1) Mover-se pela sensação líquida, associando a movimentação com a frase. Fixar 2 ou 3 movimentos ou passagens do improviso. Variar possibilidades de movimentação a partir desses 2 ou 3 primeiros movimentos descobertos.



## PLANO DE AULA

AULA XXI – dia 20 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Conexão entre os Padrões

### **Objetivos:**

- Lembrar e coordenar a seqüência dos padrões de desenvolvimento neuromotor (PNB).

### **Metodologia:**

- 17) Deitados. Respiração celular e irradiação umbilical. Imaginar círculos concêntricos irradiando do umbigo para as periferias.
  - 1.1) Rolamento de calcanhar. Imaginar a mobilização dos líquidos do corpo cima-baixo.
- 18) Pré-elevação da Pélvis. Perceber a conexão cabeça-cóccix.
  - 2.1) Mobilizar a ponta do cóccix e sentir o reverberar por toda a coluna. Mobilizar a coluna em movimentos sinuosos como de serpente. Mobilizar a coluna e o líquido que rodeia a medula espinhal.
  - 2.2) Aproximação cabeça-cóccix no centro do corpo abraçando os joelhos.
- 19) Mobilizar a língua dentro da boca, sentir a saliva. Sentir o tubo q vai da boca ao ânus.
  - 3.1) Pela boca mobilizar a cabeça até rolar de bruços. Rolar de volta. Perceber a conexão boca-ânus.
- 20) De bruços. Mobilizar somente cabeça pela boca, alternando mobilizar somente o cóccix. Elevar alternadamente os braços e pernas.
  - 4.1) Empurrar com as mãos o chão e avançar com o cóccix trás. Avançar com o topo da cabeça frente.
  - 4.2) De bruços, aproximar e afastar lateralmente joelho e cotovelo. Olhar trás.
  - 3.5) O mesmo, trocando o braço para aproximar do joelho contralateralmente até sentar e girar trás numa espiral.
  - 3.6) O mesmo indo para 4 apoios, passando pela conexão homolateral.
  - 3.7) Mãos e pés no chão, elevar pélvis ao teto. Caminha com mãos e pés contralaterais frente-trás.
  - 3.8) O mesmo transitando para engatinhar.
  - 3.9) O mesmo transitando para ficar de pé e caminhar observando a conexão contralateral.
- 4) Tempo livre para cada um trabalhar individualmente as suas seqüências.

## PLANO DE AULA

AULA XXII – dia 25 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Sistema dos órgãos

### **Objetivos:**

- Sensibilizar o interior do corpo através da presença dos órgãos.
- Facilitar a pesquisa de movimentos a partir das qualidades orgânicas.

### **Metodologia:**

- 21) Observar a figura dos órgãos compondo o interior do corpo.
  - 1.2) Deitados, sonorizar e vibrar o som das vogais no interior do corpo.
  - 1.3) Inventário, perceber os órgãos ocupando seus espaços internos do corpo. Percebê-los acolhidos pelos ossos do crânio, caixa torácica e cintura pélvica. Deixa-los pesar para o chão.
  - 1.4) Ir mobilizando a cabeça bem lentamente, perceber o cérebro se movendo, modificando os apoios em contato com o crânio. Aos poucos ir mobilizando a caixa torácica e a cintura pélvica a partir dos órgãos, sentindo o peso e a entrega para o chão, modificando.
- 22) Em roda, deixar pesar o cérebro nas mãos, como se acolhesse um recém nascido. Deixar pesar para um lado e outro, frente e trás.
  - 2.1) Segurar um protótipo de cérebro nas mãos. Tocar e perceber seu peso e textura.
  - 2.2) Aproximar do colega ao lado e deixar pesar a cabeça no ombro. Com as mãos o colega apóia e dá suporte à cabeça/cérebro. Deixar pesar nas 4 direções. Troca e repete.
  - 2.3) Em roda sentados, desenrolar o tronco pela sensação dos órgãos: pesar primeiro cérebro, coração, pulmões, fígado, estômago, rins, intestinos e bexiga. Voltar desenrolando e alinhando os órgãos um de cada vez.
- 23) Em duplas, um toca na região do coração do outro. Uma mão na frente e outra atrás. Perceber a textura, a presença, a delicadeza do órgão, sua respiração, sua pulsação. Se comunicar pelo toque com o órgão lá dentro, por trás da ossatura do peitoral.
  - 3.1) Inicia a mobilização desse órgão através do toque. Mobiliza-o para várias direções. Procurar sentir o órgão, para onde ele deseja se mover, através dessa comunicação via contato, to que, a comunidade celular de sua mão em contato com a comunidade celular do coração. Ele pode dobrar-se ao lado, curvar-se à frente, torcer, estender-se atrás.
  - 3.2) Sem o toque do colega, mover pela sensação do coração.

## PLANO DE AULA

AULA XXIII – dia 27 de novembro

**Conteúdo / Tema:** Sistema ósseo

### **Objetivos:**

- Sensibilizar e acordar os ossos do corpo.
- Pesquisar os apoios do corpo a partir de diferentes segmentos ósseos e o deslocamento do corpo por esses diferentes apoios.
- Pesquisar a interconexão óssea e a transferência de forças vetoriais ao longo dos ossos.
- Pesquisar a intenção espacial por meio da projeção óssea.

### **Metodologia:**

- 24) Observar a figura do esqueleto e seus diferentes segmentos ósseos.
- 1.5) Em duplas, um percute com uma colher de pau todo o esqueleto do outro.
- 1.6) Deitados, inventário. Pesar o corpo para o chão percebendo os pontos ósseos que tocam o chão. Desenhar na sua tela mental o desenho do seu esqueleto, procurando identificar todos os ossos que compõem o corpo.
- 25) Pressionar um ponto ósseo contra o chão e relaxar. Usar diferentes pontos ósseos de cada vez. Perceber o que acontece na região em torno desse ponto ósseo, o que reverbera ao longo de outras partes do corpo. Ir modificando os apoios e posições do corpo na medida em que pressiona diferentes pontos ósseos.
- 26) Continuar pressionando até que você comece a elevar partes do corpo, saindo do chão. Pressiona um ou mais pontos ósseos contra o chão e percebe a força vetorial contrária elevando e apontando outros segmentos ósseos para direções opostas. Ir explorando os níveis baixo, médio e alto.

## **ROTEIRO ENTREVISTA**

### **DADOS PESSOAIS**

- 1) Nome, idade, país de origem.
- 2) Qual é a sua profissão? Você é dançarina(o) e/ou atriz(ator) profissional? Intérprete e/ou coreógrafa(o)/diretora(o)?

### **PRODUÇÃO PESSOAL**

- 3) Você trabalha com criação? Em solo? Em grupo?
- 4) Além da criação, você trabalha também com a pedagogia?
- 5) Como você definiria a dança ou o teatro que você faz?

### **EXPERIÊNCIA CORPORAL PRÉVIA E O CONTATO COM O BMC**

- 6) Porque você procurou o BMC? Como você o encontrou?
- 7) Qual era a sua relação com o corpo antes do BMC? Você trabalhava com alguma técnica corporal específica?
- 8) A relação com seu corpo se modificou após o encontro com o BMC? Houve alguma nova descoberta durante a prática do BMC?
- 9) Quando você retorna à técnica corporal que você utilizava antes, você percebe alguma mudança na relação do corpo com a técnica?

### **BMC E PRODUÇÃO PESSOAL**

- 10) O que o BMC trouxe de novo em sua trajetória como artista e/ou pedagoga(o)?
- 11) Qual a influência do BMC no seu trabalho pedagógico?
- 12) Qual é a influência do BMC em seu trabalho artístico? No processo de criação? No resultado da obra de arte (espetáculo ou performance)?

### **BMC E EXPERIÊNCIA PESSOAL (SENSAÇÕES E PERCEPÇÕES CORPÓREAS)**

- 13) Você pensa que a prática do BMC muda o modo de sentir e perceber o seu próprio corpo? Você observa também alguma mudança na relação de seu corpo com o meio? Há uma mudança na percepção que você tem de seu próprio corpo? A capacidade sensitiva de seu corpo se amplifica?

- 14) Você pode me descrever um momento no qual você vivenciou seu corpo de uma maneira completamente diferente a partir das explorações propostas pela prática do BMC?
- 15) Em algum momento durante as experimentações direcionadas a algum órgão ou sistema corporal específico, como por exemplo, os ossos, você teve a oportunidade de experimentar uma qualidade expressiva diferenciada, não previamente conhecida?
- 16) Você pode me descrever algum momento onde, a partir da exploração dos sistemas corporais proposta pelo BMC, você teve uma experiência corpórea diferenciada em termos de tempo, espaço, mobilidade, estabilidade, peso, leveza, densidade, etc. Dê-me alguns exemplos.
- 17) Como se passa para você o trabalho sobre a consciência celular? O trabalho sobre os líquidos? Isso produz modificações em seu corpo? Em sua maneira de se mover? Isso traz outra qualidade de movimento?
- 18) Durante a prática do BMC, houve algum momento em que os gestos se tornaram autônomos? Quer dizer, momentos em que os gestos ou movimentos não eram previamente pensados ou previamente previstos?
- 19) Em suas explorações com o BMC, houve algum momento em que você experimentou uma movimentação ou gestos que possuíam uma qualidade “involuntária”? Eu digo “gesto ou movimento involuntário” no sentido em que a iniciação do movimento não provém de uma decisão consciente voluntária do tipo: “agora vou levantar o meu braço e fazer uma torção”. Falo de um gesto ou movimento em que a iniciação ocorre pela motivação da própria matéria (pele, osso, órgão, fluido).
- 20) Você pode me descrever um desses momentos onde a corporeidade é experimentada a partir da intenção da própria matéria corpórea?
- 21) Mover a partir do hábito. O que isso quer dizer para você?
- 22) É possível um novo gesto a partir de novos dados sensoriais? Gestos livres de uma motricidade habitual?

#### BMC E IMAGEM

- 23) Como se passa para você, em sua própria experiência, a relação entre a prática do BMC, a imagem e o trabalho do imaginário?
- 24) Durante a prática do BMC você se lembra de alguma experiência em que a imagem de alguma parte de seu corpo se modificou? Um momento de mudança no modo como você imaginava uma parte de seu corpo?
- 25) Você se lembra de algum momento em que, através da exploração corpórea, imagens proliferaram?
- 26) O que você acha das relações entre o poético, a invenção e as explorações corpóreas proporcionadas pelo BMC?

## Balanço Homólogo dos Calcânhares

(exercício preparatório)



## Pré- Elevação da Coxa

(exercício preparatório)

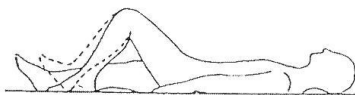
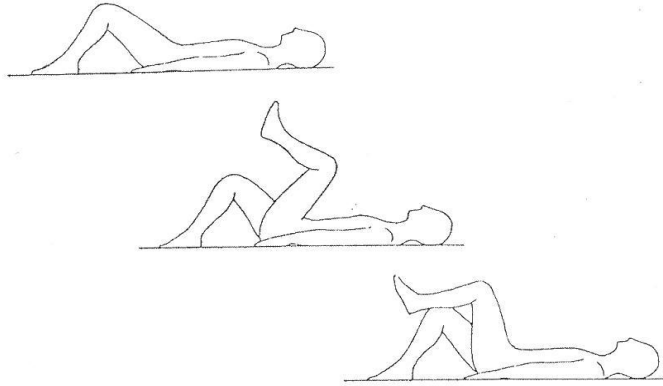


Ilustração extraída do livro "Body Movement: Coping with the Environment" de Irmard Bartenieff

## Elevação da Coxa (exercício básico)



## Transferência Frontal da Pélvis (exercício básico)

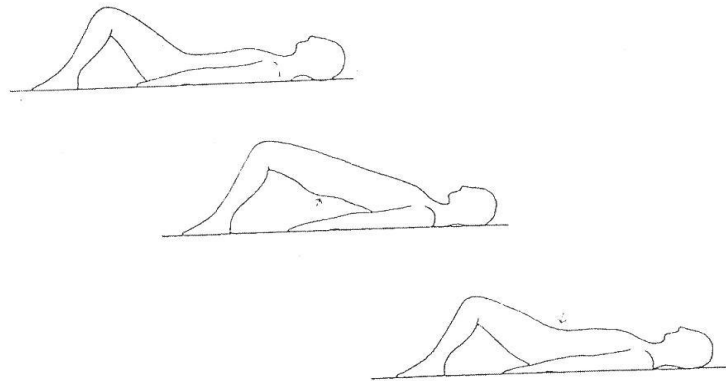
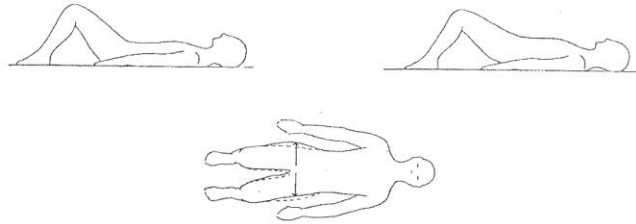


Ilustração extraída do livro "Body Movement: Coping with the Environment" de Irmard Bartenieff

## Transferência Lateral da Pélvis

(exercício básico)



## Metade do Corpo

(exercício básico)

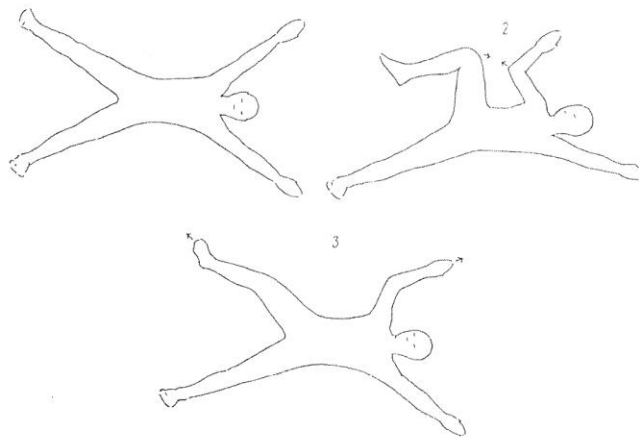
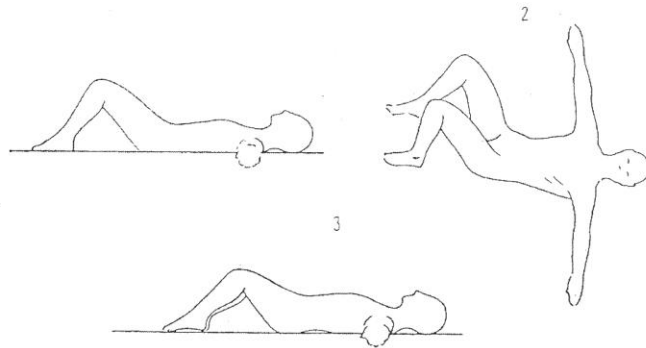


Ilustração extraída do livro "Body Movement: Coping with the Environment" de Irmard Bartenieff



## Queda do Joelho

(exercício básico)



## Círculo de Braço

(exercício básico)

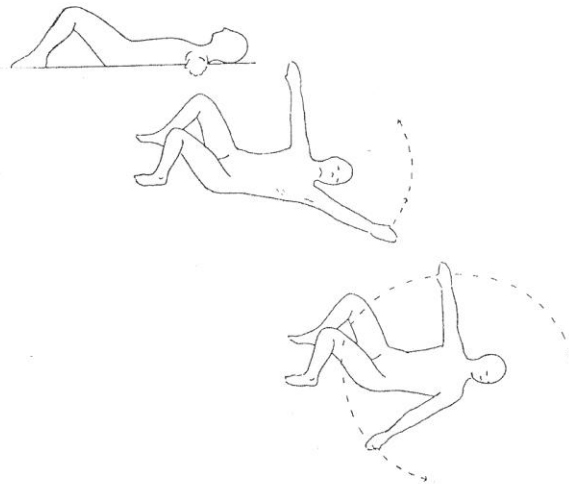


Ilustração extraída do livro "Body Movement: Coping with the Environment" de Irmard Bartenieff