

OS PRINCÍPIOS- PROCEDIMENTOS PARA A EXPERIMENTAÇÃO SOMÁTICA DO CORPO SEM ÓRGÃOS

Patrícia de Lima Caetano¹

RESUMO: Este artigo pretende apresentar os Princípios-Procedurementos para a experimentação somática de um corpo intensivo, o Corpo sem Órgãos. Estes surgiram por meio da realização e posterior análise do campo prático da tese “O Corpo Intenso nas Artes Cênicas: Procedurementos para o Corpo sem Órgãos a partir dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body Mind Centering*”. Assim, ao longo da organização e análise do material coletado durante a realização prática da pesquisa, foi possível observar a eclosão de alguns princípios. Desse modo, 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 reconstruções corpóreas.

Palavras-chave: Corporeidade intensiva. Corpo sem órgãos. Plasticidade corpórea. Experimentação somática.

RÉSUMÉ: Cet article se propose de présenter les Principes-procédures pour l'expérimentation somatique d'un corps intensif, le corps sans organes. Ceux-ci sont apparus de la réalisation et l'analyse ultérieure du champ pratique de la thèse intitulée « Le corps intense dans les arts de la scène: Procédures pour le corps sans organes à partir des *Fundamentals Bartenieff* et du *Body Mind Centering* ». Ainsi, au long de l'organisation et l'analyse du matériel recueilli au cours de la réalisation pratique de la recherche, il a été possible d'observer l'émergence de certains principes. De cette manière, à partir du développement d'une disponibilité et de la capacité de plonger dans l'expérience de la chair elle-même, l'émergence d'une corporeité intensive, plastique, mutante et expressive a été trouvée dans en pleine processus de déconstruction et de reconstruction du corps.

Mots clés: Corporeité intensif. Corps sans organes. Plasticité corporel. Expérimentation somatique.

¹ Dançarina e Performer. Pesquisadora das artes do corpo e do movimento, formada pela Escola Angel Vianna/RJ, graduada em Psicologia pela UFF/RJ, doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UFBA.

ABSTRACT: This article presents the Principles-Procedures for somatic experimentation of a intensive body, the Body without Organs. These have arisen through the realization and subsequent analysis of the practical field of the thesis entitled "The Intense Body in Performing Arts: Procedures for the Body without Organs from Bartenieff Fundamentals and Body Mind Centering." Thus, throughout the organization and analysis of material collected during the practical realization of the research, it was possible to observe the emergence of some principles. In this way, from the development of a availability and capacity to plunge in the experience of own flesh, the emergence of an intensive embodiment, plastic, mutant and expressive was found in the midst of processes of bodies deconstruction and re-construction.

Keywords: Intensive body. The body without organs. Body plasticity. Somatic experimentation.

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), Antonin Artaud evidencia a necessidade de reengendramento de um corpo outro como autocriação. Assim, a construção do corpo sem órgãos² nada mais é do que a construção desse corpo outro, marcada pela tarefa de desconstrução e (re)criação corpórea, somente possível por meio de um processo de experimentação que é preciso empreender. O CsO, enquanto corpo liberto dos automatismos fisiológicos, constitui-se pelo descondicionamento de padrões corporais fixados socialmente, assim como pela desestabilização do organismo. Organismo aqui é entendido como ordem orgânica inseparável da ordem sociocultural, certa experiência corpórea fabricada socialmente, em nível fisiológico, já que os condicionamentos se dariam também no nível micro e invisível do corpo. Segundo Deleuze e Guattari, criar para si um CsO seria abrir o corpo para os imperceptíveis devires, para as infinitas possibilidades de conexão, agenciamentos e atravessamentos, tornando esse

mesmo corpo poroso ao espaço vertiginoso, dentro e fora, onde o si mesmo homogêneo cede lugar à multiplicidade de impulsos, sensações, imagens.

Os Princípios-Procedimentos para a experimentação de um corpo intensivo surgiram a partir das buscas pela experimentação somática do CsO, através da prática dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body Mind Centering*.³ Tal busca ocorreu em meio ao desenvolvimento da tese “O Corpo Intenso nas Artes Cênicas: Procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body Mind Centering*”.⁴ O caráter prático-teórico da tese levou à construção de um campo prático, desenvolvido em três etapas. A primeira consistiu na realização de um Laboratório Experimental do CsO, com alunos do bacharelado em Interpretação Teatral da UFBA, no ano de 2008. A segunda etapa consistiu na elaboração de um Laboratório Pessoal, durante a formação profissional em BMC, realizada pela própria pesquisadora. Este Laboratório ocorreu ao longo do estágio doutoral na França, realizado através da bolsa Capes-PDEE, no ano de 2010. A terceira etapa consistiu na elaboração de entrevistas com artistas formados ou em formação em BMC, também realizadas durante o estágio na França, em 2010.

Ao longo da pesquisa doutoral, uma verdadeira zona de contágio entre o fazer somático e as teorias se constituiu, permitindo uma mistura fértil e criativa entre a experiência e o pensamento. A leitura de autores estudiosos da vida e obra de Artaud, assim como textos do próprio dramaturgo e ator associados à prática somática (realizada através do campo prático e posteriormente analisada), auxiliou no reconhecimento dos Princípios-Procedimentos. Antes de apresentá-los, se faz importante demonstrar algumas afinidades entre as propostas artaudianas e as proposições dos BF e do BMC.

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

² O Corpo sem Órgãos será apresentado ao longo deste texto pela sigla CsO.

³ Os *Bartenieff Fundamentals* e o *Body Mind Centering* serão apresentados, ao longo deste texto, pelas respectivas siglas BF e BMC.

⁴ Tese realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UFBA, defendida em 2012.



nenhum método sólido de preparação corporal e treinamento de atores, muito menos um direcionamento claro para as encenações de seu teatro da crueldade. No entanto, ao buscar suas ideias acerca da preparação corporal do ator, em *Um Atletismo Afetivo* (1999), Quilici vislumbra alguns princípios gerais que podem apontar direções para uma fundamentação efetiva. Para além dos princípios reconhecidos pelo pesquisador, aproximei algumas reflexões artaudianas, concernentes ao corpo e ao fazer teatral, reconhecendo deste modo mais seis elementos importantes. Assim sendo, no quadro da pesquisa, foi possível elencar nove princípios artaudianos em torno da questão do corpo e da preparação corporal do artista cênico.⁵ 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 a alteridade-cultural.*

Ao reconhecer uma grande afinidade entre as proposições artaudianas em torno do corpo e as propostas dos BF e do BMC, foi possível então relacionar termos, noções, princípios e temas constantes no pensamento acerca do CsO e nas referidas abordagens somáticas. Estas conexões e afinidades foram apresentadas por meio da elaboração de um Quadro Associativo, um verdadeiro fluxograma de ideias e práticas. Este será apresentado, a seguir, e suas dinâmicas relacionais serão analisadas logo após.

Sabe-se que a obra de Antonin Artaud estimulou e frutificou o pensamento a respeito da gênese corpórea em diversos pensadores provenientes de campos como as artes, a filosofia, os estudos da subjetividade, entre outros. Pensadores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Gil, Suely Rolnik, Cassiano Sydow Quilici e Hubert Godard, em ressonância a Antonin Artaud, constituem verda-

deiros aliados na busca pela compreensão do CsO. Pesquisadores como Rudolf Von Laban, Irmgard Bartenieff e Bonnie Bainbridge Cohen aproximam-se, pelo reconhecimento da potência criativa do corpo, presente em suas propostas concernentes às explorações somáticas de um corpo mutante, plástico e expressivo. Os elementos entrecruzados neste Quadro Associativo foram destacados dos pensamentos e obras dos pesquisadores acima citados.

CsO	BF e BMC
Campo dos Afetos (Artaud), —	Sistema Effort-Shape (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 Embrionológicas (BMC), Tema Função/Expressão (BF), Padrões Cristalizados/Padrões Cristalinos: Repatterning (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)	Repatterning (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 Tahaumas, Yoga, Cabala	Influências do Yoga, Medicina Chinesa, Katsugen Undo (BMC), Artes Marciais, Dança dos Dervishes, Choreometrics (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)

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, no 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.

⁵ Artaud encontrava-se inserido no campo do teatro. No entanto, suas propostas revolucionárias para o teatro de sua época pretendiam expandir esta forma de arte. o mesmo. Vê-se que muitas de suas proposições direcionadas ao teatro influenciaram as manifestações vanguardistas dos *Happenings*, da *Performance Art* e do Teatro Físico. Assim, apesar de Artaud se direcionar correntemente ao ator, em seus escritos, compreende-se aqui que a amplitude das propostas artaudianas abarcam o trabalho corporal do artista cênico, em geral, seja ele ator, dançarino, *performer* ou ator-bailarino.

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 (CsO). Ambos coexistem em dinâmica. O Molecular, enquanto fenômeno microfísico, constitui a operação de desterritorialização, já a codificação Molar exige sempre uma reterritorialização. Godard (2006) 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 experiên-

cias em meio a aberturas do corpo ao mundo. Em José Gil (2004), o corpo é compreendido enquanto metafenômeno, 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, 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 à 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, 2006, p. 267). Portanto, pode-se afirmar que a dimensão estrutural do corpo, visível e objetiva (molar), conecta-se à sua dimensão energética e expressiva, muitas 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 reconstrução de Padrões Cristalinos, pela reterritorialização 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) cocriam-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 corpóreas, 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. Em Godard, um trabalho corpóreo, nos níveis do Pré-movimento e do Pré-Sentido, diz respeito a 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 no 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 da 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, 2006, 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 LMA⁶) 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, 2006, p. 69). Além disso, pode-se associar aqui, também o termo Ritmo ou Fraseado. Este diz respeito a 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 se expressa em ondas.

Tanto nos BF quanto no BMC, a exploração somática possibilita um trabalho no nível da Pré-expressividade⁷, 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 no 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 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

⁶ Sigla para Laban *Movement Analysis*.

⁷ Vide FERNANDES, 2006, p. 139-140.



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 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 com a 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. Assim, o encontro do artista cênico com os fluxos e ritmos da matéria produz Sensações em meio a forças invisíveis e imperceptíveis.

Artaud aponta para a importância de uma atenção introspectiva aos estados do corpo. Esta facilitará o refinamento das observações em torno das dinâmicas afetivas dos fluxos respiratórios. Tal atitude desenvolverá, ainda, uma agudeza perceptiva das sensações e dos afetos provenientes dos estados da carne, os estados de não-Eu. Assim, o desenvolvimento de um Investimento Introspectivo (Artaud) por parte do artista cênico, também pode ser associado mais uma vez ao Pré-Movimento. Trata-se do investimento da atenção na realização de micromovimentos e pausas.

Tanto nos BF como no BMC, o trabalho corporal é realizado, a partir do investimento no Foco Interno, levando a 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 se 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 submergido 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 (2006), o termo Expressividade utilizado por Laban vem de *Antrieb* e se refere 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 a tudo, a 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, 2006, 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 à 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 microfísico, 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 pato-



logia ou à morte. Em Deleuze e Guatarri (1999), a operação de desconstrução do corpo-organismo e a conseqüente construção de um CsO 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 Anatomio-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 sociocultural é experimentada à medida 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 se evidencia a configuração de um modelo dominante de corpo objetivo, pragmático e racional. No entanto, as reconfigurações do corpo habitual, evidentes tanto na tarefa do *Repatterning* quanto na operação de Des-hierarquização dos Órgãos e Sistemas Corpóreos, são realizadas por meio do trânsito entre desterritorializações e reterritorializações corpóreas, corpo-organismo e corpo intensivo, dimensão molar e molecular do corpo.

Artaud afirma a necessidade de construção de uma Linguagem Corpóreo-Imagética no teatro. Esta linguagem atua 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-espaço se dá em meio a um Imaginário

Dinâmico. Ou seja, um verdadeiro acoplamento corpo-imaginário-espaço 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 se encontram 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 escl-

rece 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 (2006), pode-se observar no Sistema Laban/Bartenieff a existência de Formas Cristalinas que conectam micro e macrocosmo, indo das estruturas orgânicas celulares até os planetas. O corpo em movimento (mesmo o micromovimento) 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.⁸ Tal compreensão artaudiana associa-se à ideologia não separatista entre corpo e mente, presente nas abordagens somáticas aqui estudadas. A própria prática do BMC intitula-se Centramento

Corpo-Mente. Por meio da exploração do *Embodiment*, procura-se incorporar as funções imaginativas, sensíveis 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 a 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.

Tanto em BF como em BMC, os Padrões Neurológicos Básicos desenvolvem conjuntamente o cognitivo, o neuromotor 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 *Tabaumaras*, *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, 2010, p. 34). Cohen influenciou-se pela *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.

⁸ Em referência ao texto *O Umbigo dos Limbos* (2004b), no qual Artaud descreve por meio de cartas e poemas os mergulhos em seus estados físicos e mentais.



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 microfísico do corpo, por meio de uma escuta introspectiva. Neste trabalho, acessam-se os micromovimentos, 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 os devires eclodem numa zona indiscernível “entre” um corpo e outro. 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*)⁹ enfatizando o cará-

ter 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.

Ao indicar uma dinâmica relacional, tal Quadro Associativo enuncia a existência de um território fértil comunicativo entre o CsO, os BF e o BMC. Neste território fértil, entre teoria e prática, surgiram os Princípios-Procedimentos para o CsO, a partir dos BF e do BMC.

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 CsO é uma experimentação, uma prática “não ainda efetuada se você não a começou” (DELEUZE; GUATTARI, 1999, p. 9). 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.

Os Princípios-Procedimentos constituem uma proposição para a construção de um plano de experimentação somático do CsO. À medida que os princípios advêm da experimentação proporcionada pelos procedimentos somáticos dos BF e do BMC, 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. Trata-se então de abrir a dimensão do organismo ao plano das forças afetivas e sensíveis, sem o anular ou destruir. As abordagens somáticas BF e BMC propõem uma experimentação do

⁹ Vide FERNANDES, 2006, p. 159.

corpo, tomando-o como um território organizado por meio das estruturas orgânicas e arquitetônicas de músculos, ossos, líquidos, órgãos, pele. Nestas práticas, se recorre 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 consequente emergência de sensações cinestésicas, táteis e motoras. Tais marcos anatomofisiológicos têm por função demarcar territórios expressivos para, em seguida, possibilitar um mergulho em suas dinâmicas diferenciadas de fluxos, vibrações, densidades, rarefações, ritmos e velocidades.

Em seguida, é possível explorar a *Modulação das Sensações*. A partir da configuração desta geografia, demarcada por referências anatômicas, fisiológicas, orgânicas e 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 (cinestésicas, táteis, motoras, entre outras).

Tal operação de modulação ocorre numa zona instável da matéria, onde esta pode se expressar em seus traços de singularidade e expressão. O acesso a tal zona só se dará ao se desfazer minimamente a dimensão organismo da matéria, promovendo o diálogo entre as dimensões extensiva e intensiva do corpo. Todo um trabalho somático auxiliará na desconstrução das 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. Neste 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 microcelular 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 sensorio-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.



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*.

O *Corpo-fluido-celular* consiste na estimulação e desenvolvimento de uma qualidade fluida em todo o corpo, desde o nível microcelular 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 experimentam 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. Os 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 desenvolve-se 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 ideias. Assim, a partir de um mergulho nos sistemas, órgãos, tecidos e células, enquanto campo de forças, muitas 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 ideias 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. À medida que o corpo se experimenta em suas qualidades sensíveis e energéticas, à medida que um novo esquema sensorio-motor é incorporado, um novo mapa afetivo se desenha e se integra. Esse mapa afetivo do corpo é também intitulado cartografia. 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. Cada um cria para si a sua própria cartografia do corpo afetivo.

Quanto mais se tem a chance de mergulhar nos umbrais intensivos da matéria, mais será 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 as diferentes qualidades em formas, gestos, movimentos e estados expressivos no 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 cocriação mútua. Para além das dinâmicas de cocriação 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: 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 da própria matéria corpórea, a partir das experimentações sensíveis. Corpo e espaço em dinâmica relacional mútua de cocriação se apresentam como territórios plásticos de uma geografia mutante.

A partir dos procedimentos de toque e movimento, no nível do pré-movimento, dos pré-sentidos e da pré-percepção, é possível atingir um cor-

po aberto, em comunicação com outros corpos e o meio. À medida 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, as qualidades intensivas entre as matérias se misturam e o corpo se põe em devir: devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral, devires-imperceptíveis.

Nos procedimentos somáticos de revivescência dos Padrões de Desenvolvimento do Movimento, é possível associar etapas sensório-motoras a 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. Para além dos contágios com o corpo animal, os procedimentos somáticos possibilitam um encontro intensivo do corpo com suas próprias materialidades. O corpo então finalmente atinge uma zona de contágio afetivo com os tecidos, líquidos, órgãos e sistemas que o compõem. Eis que um devir-alteridade da matéria pode estimular outros devires do corpo.

Os Princípios-Procedimentos têm como base as abordagens somáticas dos BF e do BMC e aplicam todos os itens constantes no Quadro Associativo, 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 do BMC, 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 Princípios-Procedimentos são aplicáveis ao artista cênico, 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. Além disso, eles produzem repercussões nos domínios educativos, estéticos e terapêuticos articulando arte e vida.



REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Malesherbes: Ed Gallimard, 2004a.
- _____. L'Ombilic des Limbes. In: _____. *Oeuvres*. Malesherbes: Ed Gallimard, 2004b. . p. 105-121
- _____. Um Atletismo Afetivo. In: _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. . p.151-160
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, ressentir et agir*. Bruxelles: Ed. Contredanse, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- _____. Criatividade, Conexão e Integração: Uma Introdução à Obra de Irmgard Bartenieff. In: *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*. Débora Bolsanello, org. Curitiba: Ed. Juruá, 2010. p. 34-48.
- _____. Educação Somática e performance: o processo de integração entre ensino, pesquisa e extensão através da abordagem somático-performativa. Palestra. In: III Seminário Nacional SESC de Arte-Educação. Recife, 23 a 27 de julho de 2012.
- GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GODARD, Hubert. Olhar Cego. In: *Catálogo LY-GIA CLARK. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. Organizado pelo Musée de Beaux-Arts de Nantes/Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Desirens, 2006.
- _____. Le Geste et sa Perception, In: Isabelle Giot, Marcelle Michel, orgs. *La danse au XXeme Siècle*. Paris: Bordas Éditions, 1998.
- HACKNEY, Peggy. *Making connections. Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud – O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: teatro e ritual*. São Paulo: Annablume, 2004.
- ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, dia 30 de abr. 2000. Caderno Mais, .Acessado no dia 17 de junho de 2011 pelo site <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>