

**CAROLINE SILVEIRA PETER**

**Enlace de Princípios:**

**DANÇA MODERNA/MARTHA GRAHAM E LUME/UNICAMP EM DIÁLOGO**

Dissertação apresentada como exigência à obtenção do título de Mestre. Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini

SÃO PAULO

2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Peter, Caroline Silveira.

P441e            Enlace de Princípios: Dança Moderna/Martha Graham e  
Lume/Unicamp em diálogo. / Caroline Silveira Peter. – Campinas, SP:  
[s.n.], 2009.

Orientador: Dr. Renato Ferracini.  
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Dança Moderna. 2. Martha Graham. 3. Lume - Unicamp.  
4. Dança. 5. Teatro. 6. Ator. I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual  
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Principles: relationship between Modern Dance/ Martha  
Graham and Lume/Unicamp.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Modern dance ; Martha Graham ; Lume  
- Unicamp ; Dance ; Theatre ; Actor.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof<sup>a</sup>. Dra. Suzy Frankl Sperber.

Prof<sup>a</sup>. Dra Monica Fagundes Dantas.

Prof. Dr. Cassiano Quilici.

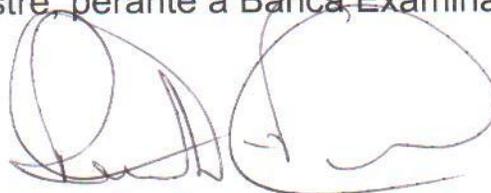
Prof. Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz.

Data da Defesa: 18-02-2009

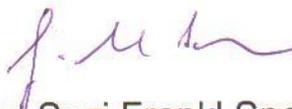
Programa de Pós-Graduação: Artes.

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

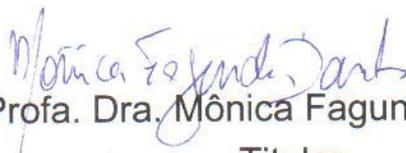
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda  
Caroline Silveira Peter - RA 068746 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini  
Presidente



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber  
Titular



Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas  
Titular

## **AGRADECIMENTOS**

Não posso deixar de citar aqueles que, de uma forma ou de outra, mesmo sem saber, motivaram-me a continuar esse caminho: Carlos Simioni e Nair Moura, pelos ensinamentos, paciência, maestria, sabedoria e pelo amor em sua entrega ao que fazem; Tatiana Cardoso, por ser a primeira a me apresentar outras possibilidades; aos meus amigos-inspiração, Marcelo Bulgarelli, Eduardo Severino e Luciano Tavares, eternos amigos e companheiros de vida e de estrada; Lúcio Lord, pelos momentos de lucidez; Luís Henrique, pelo olhar sensível; Lu Menna, pelas imagens belas; Mônica Dantas, eterna orientadora; aos novos anjos, Bukke, Cassi, Mi, Érico, Fê, Davi, Dani, Duda, D., Pat, Sílvia Leblon, Nat e Paula, por fazerem de minha vida em Barão Geraldo e em São Paulo uma eterna criação; aos meus colegas de mestrado, pelas angústias divididas, em especial à Érika Cunha, pelo mergulho juntas nessa pesquisa; ao Lume, por simplesmente serem o que são!

## RESUMO

A presente dissertação visa a contribuir para a discussão acerca dos procedimentos técnicos para a formação do ator-bailarino. Para tanto, estuda duas propostas formativas de corpo-em-arte, Dança Moderna/Martha Graham e o método de trabalho desenvolvido pelo Lume - Núcleo de Pesquisas Interdisciplinares de Teatro da Unicamp. Também identifica e descreve os princípios norteadores destas duas práticas, correlacionando-os para, assim, analisar as possibilidades de semelhanças existentes entre os mesmos. A partir de experiência prática com ambas as técnicas, especulou-se que pudessem existir princípios comuns entre ambas e relações entre os trabalhos técnicos desenvolvidos, apesar dos resultados cênicos serem diferenciados, não se constituindo como objetos de interpretação neste estudo. Desse modo, foi analisada a possibilidade de diálogo existente entre alguns princípios que compõem o fazer prático dessas propostas, tomando como ponto de partida o trabalho de campo realizado com Carlos Simioni, fundador do Lume, e com Nair Moura, professora de dança moderna e discípula de Cecy Frank.

**Palavras-chave:** Princípios; Dança Moderna - Martha Graham; Lume/Unicamp.

## **ABSTRACT**

The present study aims at contributing to the discussion concerning the technical procedures for the formation of the actor-dancer. In order to do that, it analyzes two formative proposals of body-in-art, Modern Dance/Martha Graham and the method of work developed by LUME - Nucleus of Interdisciplinary Research on Theater from Unicamp. It also identifies and describes the principles of these two practices, correlating them for, thus, analyzing the possibilities of similarities between them. From the practical experience with both techniques, it was speculated that there could exist common principles between both and relations between the technical works developed, although the scenic results are different and do not constitute an object of interpretation in this study. This way, it was analyzed the possibility of dialogue between some principles that compose the practical aspect of these proposals, having as a starting point the field work carried out along with Carlos Simioni, founder of LUME, and with Nair Moura, teacher of modern dance and Cecy Frank's disciple.

**Keywords:** Principles; Modern Dance - Martha Graham; Lume/Unicamp.

## SUMÁRIO

<b>1 TRILHANDO/ACLARANDO/DESPONTANDO UM INÍCIO .....</b>	<b>01</b>
<b>2 ENSAIANDO POSSÍVEIS ENTRADAS... .....</b>	<b>05</b>
<b>2.1 Fragmento da história, a epiderme como um abissal de im-pressões.....</b>	<b>05</b>
<b>2.2 Outros fragmentos da história – LUME.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2.1 Sua formação e os primórdios de sua pesquisa.....</b>	<b>18</b>
2.2.1.1 Treinamento energético e técnico: preparações.....	21
2.2.1.2 Quando os princípios desvanecem e o silêncio dissolve .....	31
<b>2.2.2 Martha Graham: um pouco de outra história .....</b>	<b>32</b>
2.2.2.1 Cecy Frank: <i>o distante e o próximo que me coabitam</i> .....	42
2.2.2.2 Cecy Frank refletida .....	49
2.2.2.3 O chão como parceiro.....	54
<b>2.3 O visível atapetado: a epiderme no seu impregnar .....</b>	<b>62</b>
<b>2.3.1 Corpo como duração .....</b>	<b>65</b>
<b>2.4 Entrelaçando visibilidades visíveis: <i>o olhar em devir, a totalidade da carne, uma percepção</i>.....</b>	<b>73</b>
<b>2.5 Micropercepções e quando as lacunas nos expurgam... .....</b>	<b>86</b>
<b>2.5.1 <i>Punctuns</i> como caminho de recriação.....</b>	<b>97</b>
<b>2.6 A lírica das percepções: o entrelace que cristaliza fugacidades .....</b>	<b>101</b>
<b>3 ENSAIANDO CONCEITOS .....</b>	<b>107</b>
<b>3.1 Corpo-em-arte, corpo-subjétil, corpo-possibilidade .....</b>	<b>107</b>
<b>3.1.1 Adentros sobre a organicidade.....</b>	<b>110</b>
<b>3.2 Totalidade: <i>uma multiplicidade recriada</i>.....</b>	<b>114</b>
<b>3.2.1 Lapsos como limiar: revisitando a totalidade .....</b>	<b>116</b>
3.2.1.2 Totalidade como consciência.....	119
<b>4 UM ARRANHAR QUE ME DESTERRITORIALIZA.....</b>	<b>135</b>
<b>4.1 Organicidade e totalidade: forças .....</b>	<b>139</b>
<b>5 ENSAIANDO CONTINUIDADES DESCONTÍNUAS .....</b>	<b>145</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>147</b>

## INTRODUÇÃO

### 1 TRILHANDO/ACLARANDO/DESPONTANDO UM INÍCIO

*“Conhecer e pensar não é chegar a uma verdade absolutamente certa,  
mas dialogar com a incerteza”.*

Edgar Morin

Esse estudo não é uma produção acabada! Tampouco se caracteriza por um hermetismo estrutural que exclui quaisquer possibilidades de rearranjos em sua organização. Ele é uma confluência, um ponto de junção. Como tal, abarca os múltiplos caminhos trilhados durante as práticas realizadas, bem como acolhe os vários exercícios reflexivos e teóricos feitos, comportando as várias dúvidas surgidas do objetivo de trabalhar com os princípios técnicos formativos existentes entre o trabalho do LUME-Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e a proposta de Dança Moderna - Martha Graham, aproximando-os para estudar suas possíveis semelhanças.

Tal proposta partiu, como descrito mais detalhadamente no capítulo a seguir, do meu contato prático, feito em Porto Alegre, com Dança Moderna - Martha Graham, através da professora Nair Moura, e com a proposta do LUME, inicialmente realizado com a atriz-pesquisadora Tatiana Cardoso. Práticas que, logo na primeira aula feita, me atravessaram com “algo” de indizível, mas que me traziam o desejo e o objetivo de estudar, praticamente, e de forma cada vez mais aprofundada, suas diretrizes de trabalho e seus conceitos inerentes. Assim, nesse trabalho, faço a correlação prático-conceitual entre o trabalho do LUME e o de dança moderna - Martha Graham. No campo prático, meu foco recai sobre os princípios e as diretrizes de trabalho presentes nas propostas. Assim, essa pesquisa pretende dar continuidade a uma trajetória de formação e de trabalho em arte, iniciada em Porto Alegre/RS, dentro desses dois trabalhos formativos, propondo o estudo e a análise de possibilidades de diálogo entre os princípios constitutivos de ambas as propostas de fazer artístico, partindo de minha experiência como intérprete em dança, e do treinamento com essas técnicas para a descrição e a análise das práticas realizadas.

No intuito de situar melhor o leitor no percurso dessa pesquisa, o relato das mesmas contará com um breve apanhado dos seus aspectos históricos, com as influências mais significativas em suas trajetórias, da sua consolidação técnica, salientando os conceitos inerentes à sua prática. No entanto, cabe ressaltar que o foco desse estudo não é a busca por se reconstituir a evolução histórica dos procedimentos, cuja competência deixo a cargo de pesquisadores dedicados a isso, mas detectar elementos práticos de interlocução entre ambos.

No campo conceitual, optei por dois deles para estudar as correlações possíveis existentes: totalidade, presente no trabalho de Dança Moderna, e organicidade, segundo o que Renato Ferracini, ator-pesquisador do LUME, adota, tendo, para tanto, as práticas com Nair Moura e com Carlos Simioni sempre como alicerce. Nesse percurso, esses e outros conceitos surgiram. E trabalhar com eles é, certamente, revisitá-los num processo ou num movimento que implica um fluxo de pensamento que se recria a cada instante. Ato de pensar que se refere a uma criação. Algo que abarca o questionamento em relação aos pressupostos existentes, para que um novo campo se crie, com novos arranjos, novos encontros, novas funções. Assim, do encontro com Gilles Deleuze, Félix Guatarri e outros tantos autores ligados à Filosofia, pude dialogar com os conceitos de memória, atual/virtual, micropercepção, devir, plano de imanência, presentes em seu pensamento, utilizando-os como ferramentas conceituais para fazer a comparação entre as práticas, objetivo desse estudo, bem como para o entendimento dos trabalhos práticos realizados. Nesse exercício de correlação prática, surge um pensar que, segundo o que afirmam Deleuze e Guatarri (1995), “não é nem um fio estendido entre o sujeito e o objeto, nem uma revolução de um em torno do outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra” (1995:113). No entanto, esse pensar, sendo um fluxo de intensidades, se fazendo num conjunto vasto de relações, carece de um solo, de uma terra, de um chão sob os quais os fluxos e as intensidades vão percorrer e se fixar. Um lócus sob o qual os encontros possam ocorrer *ad infinitum*.

Nesse estudo, meu solo primeiro foi um arranhar inicial de dois trabalhos - dança moderna e a proposta do LUME, o qual me permitiu a especulação sobre a possibilidade de semelhanças entre algumas percepções por eles aferidas e sobre a existência de um possível plano sob o qual *totalidade* e *organicidade* estivessem em relação. Apesar de perceber, nesse processo, que falar de totalidade é um infindo limitado, o conceito de totalidade foi revisitado tendo como respaldo para esse exercício conceitual o pensamento de José Gil, Antônio Damásio e Michel Serres. O conceito de organicidade foi adotado tendo como solo fértil o pensamento de Ferracini. Nesse sentido, convém ressaltar aqui, mais uma vez, que um “recorte” foi feito de maneira necessária - sim, pois falar de totalidade enquanto “corpo total”, abarcando todos os seus elementos constituintes é impossível, bem como tratar de/estudar organicidade tendo como referência de análise autores diversos, cujos pontos de vista divergem em alguns aspectos, não é o foco desse trabalho.

Assim, aproximei esses dois conceitos numa zona de vizinhança, borrando-os, colapsando-os e repensando-os para analisar quais as suas possíveis relações. Um pensar no “*entre*”. No entanto, o medo de incorrer em dicotomias e polarizações me conduz a um esclarecimento quanto ao uso do vocábulo “entre”, aqui muitas vezes empregado. Portanto deixo claro que, ao utilizá-lo, penso-o e percebo-o como um “entre” *diagonizante*, que engloba, ao invés de excluir ou polarizar, os dois ou mais pontos salientados. Ou seja, vê-lo como um conjunto com infinitas possibilidades de relação. Nesse sentido, apesar de tê-los colocado num mesmo plano conceitual, saliento e clarifico que esse campo possui nuances de movimento sutilmente diferenciadores. Disso, a descoberta de uma zona em comum, um território intermitente, que cunhei como *zona de plasticidade*. Zona essa que me permitiu perceber que totalidade seria o *corpo-subjétil* cunhado por Renato Ferracini (2006), sendo organicidade uma de suas forças. Zona que coloca meu corpo em relação dinâmica, em fluxo intenso, em possibilidades infindas, em... Zona que me permite borrar em incertezas certas, mesclar em devaneios são, entremear reflexão e prática.

Por isso a opção de construir esse texto de modo que os diários de trabalho escritos durante os períodos de prática-reflexiva, ou seja, trechos que são recortes das impressões e das sensações que os trabalhos traziam, sendo, portanto, fundamentais, uma vez que dialogam com conceitos deleuzianos explanados, embasando-os, estejam entremeados nas lacunas que a escrita teórica abre. Lacunas que, embebidas de impressões, pairam não só nesse texto, mas em meu corpo, seu solo fértil. Território primeiro, matéria viva inicial de silêncio inundado de historicidade. Esse conglomerado de células e de mecanismos bioquímicos habilmente arranjados conta com um aparelho perceptomotor - aqui, mais uma licença peço ao leitor, para, sem negar minha historicidade acadêmica e formativa numa das áreas da saúde, a Educação Física, utilizar nesse estudo termos advindos da época da graduação. Lá, contatei teorias neurofisiológicas e bioquímicas, estudando anatomia e neurofisiologia com professores que me alicerçaram e me imbuíram com conceitos que aqui no mestrado, logo na primeira aula com Renato Ferracini, lembrei: a plasticidade. Contato esse que lega não só mais um conceito a ser desenvolvido ou que poderá ser porta de entrada, caminho íngreme a ser trilhado por outros estudiosos da arte de ator e artistas em geral, mas também permeia esse fazer-escrita-corpo.

Isso porque o objetivo primeiro dessa pesquisa é a comparação prática dos dois trabalhos no que se refere aos seus princípios constitutivos, sendo todos os conceitos explanados, utilizados e revisitados, ferramentas conceituais para a compreensão de suas possibilidades de interlocução. Partindo, sempre, do conhecimento corporal, foi-se delineando o seu diálogo prático. E, dessa forma, pelo corpo inicio...

## 2 ENSAIANDO POSSÍVEIS ENTRADAS...

### 2.1 Fragmento da história<sup>1</sup>, a epiderme como um abissal de im-pressões

*A existência dispersa nossa carne pelo espaço. Meu corpo vive somente como resto de separações. Por uma simetria mais do que supercompensada, é preciso ter mergulhado nesses abismos de dor para começar a compreender o coito.*

Michel Serres

Corpo. Território primeiro. Lócus no qual estão as impressões que pairam sobre a minha pele, conduzindo minha carne nesse exercício de escrita e de compartilhamento. Uma vez visto como um exercício textual e não como uma produção escrita hermética e inquestionável, esse trabalho/estudo é caracterizado e admitido pela autora como um fragmento de sua própria história, de suas impressões quanto a dois trabalhos que a tocaram profundamente logo em seus primeiros contatos - o trabalho do LUME e da dança moderna. Trabalhando no campo da *memória*, conceito que será posteriormente explanado, tal estudo pretende dar continuidade a uma trajetória de formação e de trabalho em arte, iniciada em Porto Alegre/RS, dentro de duas propostas formativas de corpo-subjétil<sup>2</sup>: a técnica de Dança Moderna - Martha Graham e a proposta formativa do LUME/Unicamp.

*Barão Geraldo, 2007*

*5 de julho de 2007. Início do trabalho. Dirijo-me ao lado de Simi para o LUME, logo cedo da manhã, 7h30min. No percurso, feito ao lado daquela fazenda que sempre me despejou sons, ruídos e imagens que, desde cedo, logo nos primeiros instantes em Barão, se impregnaram em minha carne, deixando-me numa outra sensação de tempo. O cheiro de mato, a terra vermelha da estrada sem calçamento da Vila São João, o rosnar*

---

<sup>1</sup> Referência ao texto de Egven Bavcar, intitulado “Corpo, espelho partido da história”.

<sup>2</sup> Corpo-subjétil; corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil (Ferracini, 2007a:111). Tal conceito será posteriormente explanado.

*do vento seco de julho nos comporta e me inebria. Minha carne se liquefaz, se despojando das túnicas do não-sentir o que me cerca e pertence. Aliás, não se despoja, mas me reconduz a uma latência diferente, na qual a amplitude de mim e minha ausência primeira se fundem no que meus olhos, poros, derme, ossos, sistemas tocam e vêem. Entro na sala. O trabalho já havia em mim iniciado, bem antes desse instante em que desço em/para mim no chão da sala fria daquela manhã de inverno paulista. Presente no desejo de há muito ali estar, num passado que, invadindo o aqui-agora há anos aguardado, leva-me para o abismo atraente do não-ser, não-saber, não-estar, sendo, sabendo, estando... Do chão, da descida despojada, desse recanto que se torna meu habitat - a sala verde do LUME, sendo concha, catacumba, caixa de Pandorga de mim mesma, pedra de Sísifo, Prometeu acorrentado a pseudocertezas, olho para Simi e pergunto: “O que faço?” “Não sei, tente se acender como quiser!”, ele diz. Caminhos revisitados - aquecimento individual, espreguiçamento, energético pelo espaço, pausa, silêncio preenchido. Início de trilha, o silêncio surge da **passividade**. “Ativos, entusiastas, corajosos, dinâmicos, voluntários, comecem sempre por desejar intensamente ou então por louvar a passividade, esta outra forma de estão animal” (Serres, 2004.26) Simi decide, ao final desse primeiro encontro: vamos pelo não-movimento. O que seria aquilo? Perguntas latejavam em minha carne naquele instante, depois daquela fagulha inicial de trabalho. Seria possível me “acender” pelo não-movimento? Existiria o não-movimento total do corpo?*

*Iniciamos então um trabalho em que “apenas” ficávamos parados. Espreguiçávamos e a proposta era não se mexer - ficar numa posição, com a base estável sobre os dois pés, e ver o que acontece, durante cerca de duas horas. O passeio estava começando...*

Mais que isso, considero esse trabalho um pequeno recorte de impressões advindas das ranhuras que os dois *deixam* em minha epiderme. Sim, conjugação verbal no tempo presente, pois as palavras aqui organizadas e utilizadas como uma tentativa de registro de um período de prática e de reflexão são os expurgos de minhas percepções e de minhas memórias revisitadas a cada dia que me sento em frente ao computador com a

tarefa de repensá-las. Vocábulos estruturados em frases que são o transbordamento de minhas experiências e de meu sentir, de um *im*-pregnar em devir, constante, incessável e infinito em suas possibilidades. Um impregnar que virtualiza meu corpo e, concomitantemente, atualiza-o num turbilhonamento intenso a cada momento em que o recrio.

*Im*-pregnar esse que se configurou, em um dos primeiros momentos desse trabalho, como o concreto (?) - se é que posso falar de concretude nesse trânsito todo de perceptos! - objetivo de estudar a possibilidade de diálogo entre LUME e Dança Moderna/ Martha Graham, no que se refere aos seus princípios, mas que, como tudo que foi feito em sala de trabalho, esse exercício esteve permeável a uma multiplicidade helicoidal de percepções, idas e vindas, fluxos e refluxos, existentes quando se escreve a partir do simples, mas sensível ato de *impregnar*. Mas, em que lugar e o que se impregna? Princípios. Eles são o dedilhar das emoções, do silêncio posto em moção, em movimento, do vazio e dos sulcos que ecoam e se dissipam pelo espaço físico que se funde na derme, nos sistemas circulatório, digestivo, endócrino, urinário, cardíaco, neuromuscular, enfim, no que biologicamente denominamos corpo.

Ele, cujo primeiro contato que tive foi através de aulas de dança moderna feitas em Porto Alegre, logo o início dos meus estudos em dança contemporânea, por indicação de professores com os quais trabalhei e que, fortemente, me indicavam as aulas de Graham, técnica que desconhecia até então.

O encontro com tal proposta de dança deu-se no final de 2000, momento em que conheci o *Delphos*, grupo mexicano de dança moderna/técnica de Martha Graham durante um festival gaúcho de que participei com o *Gaia*, grupo dirigido pela Alessandra Chemello. Até então, mesmo trabalhando nessa área, não tinha visto corpos movimentarem-se com elementos tão vivos e pulsantes. Descobrimo ser aquela a técnica de Graham, trabalho com o qual somente havia contactado através dos livros, fui em busca de tal ensinamento técnico.

Iniciei, logo após, as aulas e o estudo da mesma com Nair Moura, bailarina e discípula de Cecy Frank<sup>3</sup>, um dos nomes mais conceituados nesta linha, que acabara de falecer naquele ano. A extrema disciplina com a qual os transmitia, bem como a metodologia adotada, respeitavam, acima de tudo, uma seqüência de aula já codificada e formatada para o trabalho com esta técnica.

*Porto Alegre, 2006*

*Final de 2000. O encontro com Nair ocorreu após ter assistido um grupo mexicano em Bento Gonçalves, cidade do interior do RS, num festival lá realizado. Assistindo-os, fui tomada pelas fagulhas que expiravam de seus corpos, algo que era indizível, mas de certa forma, familiar. Como se estivessem sendo comportados pelos restos de existência de tudo que um dia serei. “O que é isso?”, pensei. Só sabia que o nome era Dança moderna, técnica de Martha Graham. Naquela época, muito havia escutado a respeito dela por professores que conheciam Dona Cecy Frank ou que haviam com ela trabalhado. Muitos consideravam suas aulas rígidas e difíceis demais, assim como sua metodologia extremamente rígida, a ponto de ser vista como algo “deformador” e incoerente com os trabalhos formativos em dança contemporânea. Hoje, após esses anos de prática, questiono de onde viria esse preceito. Graham enrijece? Seria o meu corpo um fragmento rígido e estanque de perceptos vastos e contidos numa forma incipiente de ser e estar no mundo?*

A ênfase dada aos princípios técnicos que alicerçam o trabalho desenvolvido por Martha Graham - ato de respirar, relação dinâmica com o chão, intensificação do ato - era o ponto que mais se salientava nas aulas ministradas por Nair, sendo sempre salientado mais enfaticamente o princípio de totalidade, que, às palavras de Garaudy (1980),

---

<sup>3</sup> Cecy Frank (1924-2000) foi uma das precursoras da dança moderna e do que poderíamos chamar de uma construção da dança contemporânea no Estado do Rio Grande do Sul. Introduziu a técnica de Martha Graham no Estado e dedicou sua vida a ensinar dança.

é o quarto de sua técnica: o corpo é um instrumento articulado, coordenado, orientado. O tronco, os ombros, os braços, o rosto, o ventre e os quadris formam um todo único, um conjunto significativo. E isto constitui mais que uma lição de dança. É uma lição de moral: sermos inteiramente o que somos em tudo que fazemos (GARAUDY, 1980:87).

Como continuava, paralelo às suas aulas, fundamental para meus estudos em dança, meu trabalho como *performer* e pesquisadora em dança contemporânea, participei de um *workshop* de treinamento físico de ator, ministrado por Tatiana Cardoso, atriz cujo trabalho é influenciado pela proposta do LUME.

Já nos primeiros momentos do trabalho, logo após o aquecimento individual, uma familiaridade surpreendente surgiu. Tatiana falava de princípios muito parecidos com os quais já havia ouvido em aulas de dança moderna. Sopro de vida, uso do chão, ritmo, base, *élan*, entre outros, eram termos utilizados durante a condução dos exercícios. Ao conversar com a ministrante, fiquei intrigada ao perceber que não conhecia o trabalho de Graham.

Com ela, fiz três oficinas durante dois anos e pude conhecer um pouco da proposta do LUME, com a qual logo me identifiquei e optei como treinamento, assim como Graham é até hoje. O primeiro contato com esse grupo foi em 2003, ano em que fazia aulas com Tatiana, durante um seminário de arte promovido pela Fundarte/UERGS em Montenegro/RS. Através dela, conheci os trabalhos de Carlos Simioni e Renato Ferracini. Deste primeiro contato, surgiu a iniciativa de continuar treinando, mesmo sem a Tatiana, com mais dois alunos da oficina.

Além disso, no próximo ano, momento em que ingressei no *Meme*, grupo de arte experimental, Carlos Simioni veio a Porto Alegre ministrar um curso que acabou se instituindo como núcleo de pesquisa, cuja continuidade deu-se através de minha vinda a Barão Geraldo/Campinas, local no qual o grupo desenvolveu suas atividades, no ano de 2005. Naquela ocasião, participei de dois *workshops* oferecidos pelo grupo, dentro da programação oficial do *III Feverestival*, retornando no ano seguinte, a fim de observar o

curso “O Corpo como Fronteira” ministrado por Renato Ferracini, uma vez que meu trabalho de conclusão de curso (TCC II), cuja orientação é de Mônica Dantas, foi sobre o processo de treinamento do LUME.

Nesse trabalho teórico de conclusão, são focados os conceitos que permeiam tal proposta, dentro dos quais a *organicidade*, como “(...) uma força ou elemento que, de alguma forma, seja responsável pela própria vetorização e transbordamento na construção de um corpo-subjétil” (Ferracini, 2006:53). É discutida, tendo, também, como base para tanto, minhas vivências práticas com Carlos Simioni em *workshops* de Voz e Ação Vocal ministrados por ele. Tal conceito está sendo revisitado, prática-conceitualmente, através de meu ingresso, no ano de 2007, em grupo de pesquisa orientado por ele em Barão Geraldo/Campinas.

*Barão Geraldo, 2007*

*Durante essa fase inicial (somente parados para ver o que ocorria), resistindo ao movimento, iniciei um revisitar que continua até hoje. Infância, cheiro de bolo, pés tocando na grama da casa de POA, o frio do vento minuano que me cortava nas manhãs gélidas em que ia para faculdade, peso e tensões musculares que o falecimento de amigos e parentes legaram em minha estrutura corporal, tristeza absurda de não sei o quê, dor muscular de ficar tanto tempo parada... Parecia que meu corpo, a cada pequeno “deslocamento” - movimento sutil se acompanhado por um observador de fora, mas violento à minha carne que estava imersa numa latência de memórias - uma avalanche de imagens e de sensações surgiam, me fazendo dançar. Dança de memórias sutis numa carne aparentemente imóvel, mas em comunhão. O simples fato de estarmos “parados” e resistindo ao movimento nos fez ver que era impossível a imobilidade. Sempre estamos nos movimentando e isso - a “imobilidade” - gera um outro estado perceptivo. O corpo torna-se um ciclo de desequilíbrios recuperados. “Que o senso do equilíbrio é o que contribui mais para o modo de organização do ser vivo do que todos os outros? Com efeito, o passo constrói um ciclo cujo bom funcionamento une visão ao toque das plantas dos pés para, em*

*seguida, reenviá-lo rapidamente a ela que, depois de algum controle e antecipação, projeta-a novamente no circuito; o olho acaricia a rocha antes que, em resposta à velocidade dos deslocamentos, o toque a confirme. Tudo isso ocorre mais ou menos como se as pupilas dos olhos pudessem tatear e as plantas dos pés fossem capazes de ver” (Serres, 2004:28).*

*Continuamos nessa pesquisa durante longos dias...*

*Nesses dias frios de inverno, sozinha - pois foi um período de viagens do Simi, em pleno vazio do mês de julho em Barão Geraldo - mergulhava cada vez mais num corredor de vácuo, abismo do não-ser, do supra, mega-impensado, do “impensado que duplica o pensamento com sua sombra” (Serres, 2004:42). O pensamento dançando em minha carne, sendo minha carne seu túmulo de sensações, medos, prazeres esquecidos e agora aflorados. Sim, pensamento! Esse que há muito era dissociado, num campo teórico de reflexão, dessa carne movente e movida, sentiente e sentida, expurgante e expurgada, ausente e ausentada de todos os duplos e quádruplos que a constituem um (in) dividido. Mas estou partida? Dentro de que in estou dividida? De onde nasço? “Nascer implica expor o frágil ao rigor, o morno ao gelado, o flexível ao rígido, o tenro à violência; isso é conhecer” (Serres, 2004:24).*

Desse trabalho de campo que já foi e vem sendo realizado, bem como de todas as reflexões teórico-práticas, feitas durante os estudos de mestrado, algumas questões relacionadas ao conceito de corpo-subjétil e aos princípios que o delimitam, nos quais a *organicidade* é um dos elementos significantes, foram levantadas e aprofundadas, contando, para tanto, com o conceito de corpo que será explanado a seguir.

Isso porque, do contato inicial com Renato Ferracini, a possibilidade de minhas inquietações quanto às proximidades entre o trabalho do LUME e a técnica de Graham serem passíveis de estudos acadêmicos se instituíram e conduziram meu trabalho ao longo destes quatro últimos anos, influenciando meu trabalho criativo na Eduardo Severino Cia.

de Dança, grupo do qual fiz parte dentro do Projeto Usina das Artes<sup>4</sup> em Porto Alegre/RS. À medida que ia treinando dentro dessas duas propostas, no meu **Corpo**, enquanto vetor transversal e fluxo intensivo de relações entre os princípios, os outros corpos e o espaço físico no qual se está atuando, mais questionamentos surgiam acerca não somente do treinamento proposto pelo LUME, mas da possibilidade de diálogo entre o que é entendido por ele como *organicidade* e o pensamento de Nair Moura quanto à técnica de Graham, no que se refere aos seus princípios formativos, sendo o da *totalidade* o foco de investigação.

Desse modo, sendo esse estudo caracterizado como um trabalho em processo, dentro da idéia de obra não acabada de Renato Cohen, ou, como bem explica esse autor, um “procedimento este que tem por matriz a noção de processo, feitura, iteratividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não interativos” (Cohen, 2004:17), investiguei essa aproximação, uma vez que se tornou, para mim, instigante aprofundar estas percepções vivenciadas quando os princípios de ambos são por mim trabalhados.

Mas de onde vem, me pergunto, o desejo de escrever sobre esses dois trabalhos? Lendo Rilke (2001), em uma dessas tardes típicas de Barão Geraldo, na qual a quietude do local nos compele a um exercício de reflexão contemplativa, encontrei esse trecho, no qual, logo na primeira carta escrita ao senhor Kappus, ele o aconselha da seguinte forma:

o senhor está olhando para fora, e é justamente o que menos deveria fazer nesse momento. Ninguém o pode aconselhar ou ajudar - ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto, acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranqüila de sua noite: “sou mesmo forçado a escrever?” Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa por um forte e simples “sou”, então construa sua vida de acordo com essa necessidade.

---

<sup>4</sup> Projeto iniciado em 2005, em Porto Alegre, sendo financiado pela Secretaria Municipal de Cultura. Nesse, 16 grupos de dança, teatro e música ocupam salas e espaços alternativos da Usina do Gasômetro, centro cultural da cidade, realizando mostras, aulas, pesquisas cênicas e de linguagem, espetáculos e eventos culturais diversos.

(...) Eis porque deve fugir dos motivos gerais para aqueles que a sua própria existência cotidiana lhe oferece: relate suas mágoas e seus desejos, seus pensamentos passageiros, sua fé em qualquer beleza - relate tudo isso com íntima e humilde sinceridade. Utilize, para se exprimir, as coisas de seu ambiente, as imagens de seus sonhos, os objetos de suas lembranças. Se a própria existência cotidiana lhe parecer pobre, não a acuse. Acuse a si mesmo, diga que não é bastante poeta para extrair dela suas riquezas. Para o criador, não há pobreza nem lugar mesquinho e indiferente. Mesmo que se encontrasse numa prisão, cujas paredes impedissem todos os ruídos do mundo de chegar aos seus ouvidos, não lhe ficaria sempre sua infância, essa esplêndida e régia riqueza, esse tesouro de recordações? (RILKE, 2001:26).

E tendo minhas recordações presentes a cada pulsar de vírgula, acompanhada pelo som de meu teclado e pelo ritmo das tardes desse local e seu crepúsculo anil, lanço-me no meu próprio abissal, no meu próprio abismo de existência, no vazio que me ausenta de mim e que me faz dançar, deixando que as memórias se expurguem em minha escrita. Impulsionando meus músculos nesse exercício textual, algumas vivências que atapetarão esse ofício. Mais que isso, o que me conduz, tecendo os pontos aqui relatados num movimento helicoidal e múltiplo, é minha visão, essa que “se faz no meio das coisas e não de fora delas”. Ali onde um visível se põe a ver e se vê vendo, ali, “como a água mãe no cristal”, persiste a carne do mundo, a indivisão irreduzível do sentiente e do sentido (Chauí, 1997:59).

Um olhar, que simplesmente comporta um devir em si mesmo. Uma possibilidade do sensível. “Ver, assim como tocar ou mover-se”, não é uma decisão do espírito”, não nasce do “eu penso”, enunciado pela “coisa que pensa”, mas origina-se do corpo como um sensível que, silenciosamente, diz, “eu posso” (ibidem, p.59). Olhar esse que me ausenta de mim, ao mesmo tempo em que me aproxima. Fluxo de visibilidade invisível de percepções primeiras, sutis em seu necessário vazio de permanência. Impulsos expurgados de minha ausência, ou seja, de meu olhar. “A visão não é um certo modo de pensamento ou da presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro a fissão do Ser, ao término da qual, e só então, me fecho sobre mim” (ibidem, p. 60). Entrelaçando as fissuras nesse devir carne, o não ver que é pensamento, “que nasce da sublimação do sensível no corpo glorioso da palavra que configura campos de sentido a que damos o nome de idéias” (idem).

*No início, eu não a acreditava, assim, tão diferente de uma outra noite. Tão pouco reconciliável com àquela que esposa o dia. Ela apenas me pareceu mais longa, suspensa na espera de uma duração, que poderia terminar-se em uma nova manhã. Mas eu não sabia que ela seria sem retorno, que ela se tornaria viúva de seu dia, madrasta de sua manhãs.*

*Ela não era ainda parecida àquela que um grande poeta chama “volúpia de não ser o sono de ninguém sob tantas pálpebras”. Entretanto, seus cílios não queriam se deixar capturar em um sono de repetição sobre uma vigília sem fim. Quando percebi que ela me pertencia inexoravelmente, eu comecei a habitá-la como uma morada muito acolhedora, sem poder me libertar de sua obsequiosidade. Eu sabia que ela me fornecia um exílio dourado, ao qual cada um de nós gostaria de renunciar, se não tivesse o privilégio de ser seu prisioneiro exclusivo. Seu vasto domínio não exige sentinela, suas regiões sem fim não têm necessidade de contorno, nem de muralhas nas quais poderiam se chocar os fantasmas da manhã. Ela se esforça para legitimar minha solidão porque lhe é impossível comunicar seus caprichos a quem quer que seja. Ela me obriga a suportar numerosas traições de Psyché, que bate a minha porta. Às vezes, eu me inclino desesperadamente sobre uma par de pálpebras de passagem que guardam ainda o perfume do dia, suplicando-lhes para me dar um pouco de sua noite. Pois eu continuo a acreditar na generosidade das mulheres, apesar de sua ingratidão calculada.*

*Eu o faço, voluntariamente ignorante desta outra morada que acredita no dia e quer também se distanciar muito rapidamente de meus reinos monótonos. Na realidade eu aprendo a velar sem ser distraído pelo canto do galo do novo dia, que somente existe para mim atrás dos horizontes longínquos de uma esperança esquecida. Eu não acredito no retorno de um movimento binário do dia e da noite que poderia quase banalmente ritmar meu presente terrestre. Ela se faz de outra forma, pelo silêncio da terra, pela ausência de ruídos que cobrem os pavimentos do dia e também pelas estrelas que começam a pontilhar nas trevas. O pássaro noturno de Minerva me faz por vezes companhia, além dos visitantes apressados pela aurora que se aproxima. Eu escuto atentamente o murmúrio de suas asas até sonhar que as suas plumas cobrem todas as coisas da vida, a fim de que elas se tornem mais justas. Seus vôos me oferecem o espaço das sombras um pouco menos habitada, um pouco menos vazia. Por vezes, quando ele é mais generoso, ele me faz compreender que nós somos todos privados de liberdade nessa gaiola universal na qual todos os outros habitantes vão perder um dia a chave. O pássaro nictalope me ensina, com boa vontade, a discernir no crepúsculo, a distinguir*

*ao longe uma outra luz talvez mais viva que aquela que a noite faz nascer todo dia. Ela me proíbe de chorar para que a cortina de lágrimas não me impeça de investigar os astros inesperados que ela faz aparecer. Agora, eu não protesto mais no tribunal da ordem das coisas. Eu me inclino, eu padeço e eu acolho as traidoras do dia sem esperar que elas possam repartir minha morada, que elas possam ser para mim convivas preocupadas com uma retribuição.*

*Entretanto, eu me revolto, às vezes, contra o banimento às trevas privilegiadas, e eu recuso o jogo das aparências, sejam elas noturnas ou diurnas. Se as pálpebras são por vezes tão pesadas, esmagadas sob o peso das sombras que lhe invadem, elas insistem em formar um berço das coisas para lhes impedir de queimar no pleno fogo dos sóis artificiais. Como um espelho mágico capaz de acolher a luz sombria, elas fazem existir os numerosos órfãos que querem ainda acreditar, como os sonhos, nas auroras prometidas atrás da fatalidade.*

Evgen Bavcar

\*\*\*

*Porto Alegre, 2006*

*Espelho partido da história<sup>5</sup>, ele, o corpo, fluxo e refluxo de perceptos, é tomado pela turvez que entorpece não só os meus sentidos, mas as certezas e as verdades que tinha até então. Ou melhor, inebria minha habitação primeira: a epiderme, esse aglomerado de células que vazam sob minha roupa, me trazendo de volta ao campo de possibilidades que nunca percebi: o ventre. A pélvis, esse lócus adormecido, se torna ativa. “Todo movimento parte daí”, escuto em aula. Contração/release. Impulso que expelle o abissal de im/pressões que me compõem. Submerjo em mim mesma, expurgando-me, como as chagas de Santo Agostinho. Et venera no me abscondo. “Olhai as minhas feridas!” Olhai para o que não é considerado tão belo; olhai para as trevas, para as imagens turvas, para a confluência do além do visível; olhai...*

---

<sup>5</sup> Referência a texto de Evgen Bavcar, intitulado “Corpo, espelho partido da história”.

\*\*\*

*Por que foi que cegamos,  
Não sei, talvez um dia se chegue a conhecer a razão,  
Queres que te diga o que penso,  
Diz,  
Penso que não cegamos, penso que estamos cegos,  
Cegos que vêem, cegos que, vendo, não vêem.*

José Saramago<sup>6</sup>

\*\*\*

*Narciso morreu afogado porque não compreendeu que entre ele e a imagem existe a água. Eu sei que entre mim e a imagem há o mundo, há a palavra do outro, uma grande distância. Sou narciso sem espelho. Para mim, as imagens existem também através do olhar dos outros, que me falam, que me trazem, que me permitem ver.*

Evgen Bavcar

\*\*\*

*Porto Alegre, 2006*

*Vejo pelas “formas” que me são apresentadas e com as quais crio intimidade a cada repetir. Repartindo-me em tantas outras, ora fragmentada pelo silêncio que me inunda, ora pela fala muda de muitos ruídos, sigo inventando meu corpo. Mas o que estaria por detrás daquele movimentar? O que estaria fazendo meu corpo escoar, legando*

---

<sup>6</sup> SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a Cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

*uma sensação de incompletude co-existente com a grandeza de nada saber? O que faz com que no meu corpo fendas se abram a cada contração/release feitos?*

Ato de ver que, para mim, devido ao elevado grau de miopia e de astigmatismo que tenho e que me acompanham desde a infância, faz-se sempre por imagens respingadas em minha pele. Imagens que se formam nos interstícios da epiderme e que são o registro de sensações e de percepções que meus olhos não captam. Essa “cegueira”, durante anos, me deu uma sensação de incompletude - talvez daí o desejo de falar de “corpo total” e de experimentá-lo praticamente! Mas, ao mesmo tempo, exercitou meu corpo a olhar nas escapadelas, nos espaços fugidios e nas falhas que minha elevada miopia me dava. Principalmente, obrigou minha pele a “assumir” a função que minha retina não desempenha. Disso, não só nesse trabalho, a importância fundamental que a pele possui, pois é através dela que o mundo chega a mim. Mais que isso, ela me permitiu a aproximação com as propostas do LUME e de Dança Moderna, algo que vi de maneira alargada.

Um ato de ver que se faz pelo alargamento de minha carne nos espaços aos quais virtualmente habitei - sala de trabalho dos estúdios de Porto Alegre, Unicamp, LUME - e que, derretidos nesse texto, tecido após meses de prática, registram um sensível. “O sensível, carne do mundo, é interioridade e exterioridade, é laço que nos enlaça às coisas enlaçando nossa mobilidade a delas e nossa visibilidade a delas” (Chauí, 1997: 58). Carne do mundo, o corpo. Assim, tive-o sempre como território para as reflexões feitas.

No entanto, buscando situar melhor o leitor, trazendo-o junto no caminho prático que nele se trilhou, bem como objetivando o melhor entendimento de como tais impressões ficaram nele “impregnadas”, fazendo-se escrita, farei um breve apanhado histórico dos dois trabalhos, descrevendo os treinamentos e os exercícios realizados. Cabe ressaltar que, uma vez que o foco desse estudo não é a realização de um resgate histórico aprofundado da evolução de ambos os trabalhos, tal empreitada tem o intuito de embasar a

pesquisa realizada. Ou seja, busca-se esclarecer e relatar o que foi ponto de partida para as análises e para o diálogo feito posteriormente com os conceitos utilizados.

## 2.2 Outros fragmentos da história – LUME

### 2.2.1 Sua formação e os primórdios de sua pesquisa

Após oito anos de estudos na Europa, tendo estudado com Ettiene Decroux<sup>7</sup> e trabalhado com Eugenio Barba<sup>8</sup>, Philippe Gaulier<sup>9</sup>, Jacques Lecoq<sup>10</sup>, Jerzy Grotowski<sup>11</sup> e com mestres do teatro oriental, Luis Otávio Burnier, ator e diretor teatral, cria em Campinas, em 1985, juntamente com os atores Carlos Simioni, Ricardo Pucetti e a musicista Denise Garcia, o LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Considerando que os gestos e os movimentos transmitiam mais que a palavra, Burnier trabalhou para “libertar o ator da dependência do texto dramático e da própria figura do diretor” (Cafiero, 2005:87), Isso porque, para ele, o ator não-interpreta, mas representa. Às suas palavras: “não é o ator que está entre o personagem e o espectador, mas

---

<sup>7</sup> Ettiene Decroux (1898-1991): artista francês, também conhecido como o pai da mímica moderna e de grande influência no teatro contemporâneo, começou sua carreira em 1923 na *Ecole du Vieux Colombier*. Desenvolveu uma técnica corporal autônoma que tem como objetivo colocar o drama dentro do movimento, ampliando as possibilidades expressivas do corpo, colocando-o como principal meio da expressão.

<sup>8</sup> Eugenio Barba (1936-): Eugenio Barba, ator e diretor italiano, após ter sido assistente de Grotowski no Teatro-Laboratório, funda, em 1964, em Oslo, Noruega e, posteriormente na Dinamarca, o grupo teatral *Odin Teatret*. Após diversas viagens pelo mundo, entrando em contato com as mais diversificadas manifestações culturais, nasce o modelo de *treinamento pessoal*, de natureza transcultural para o ator, característico do grupo. O intuito de tal proposta é a apropriação, por parte do ator, dos princípios de funcionalidade que regem as técnicas contatadas, não o seu virtuosismo ou sua exímia execução formal. Desse modo, o que caracteriza o treinamento como *pessoal* é a possibilidade de cada ator, tendo como base de trabalho um treinamento cotidiano e sistemático, selecionar os materiais com quais deseja trabalhar, tornando-o responsável por seu próprio aprendizado. Assim, nesse modelo, não interessa a reprodução de uma técnica, mas o estudo dos *princípios* que a constituem e orientam.

<sup>9</sup> Philippe Gaulier (1943-): ator, professor e pesquisador francês, desenvolve nos anos 80 e 90 do século passado ampla pesquisa sobre a linguagem teatral do *melodrama*.

<sup>10</sup> Jacques Lecoq: um dos grandes estudiosos da arte do *clown* no mundo, sobretudo o *clown* ligado ao teatro. Em sua escola, criada em Paris em 1956 e a qual chamava simplesmente *L'Ecole* (como é conhecida mundialmente), o ex-ginasta e também ator, apaixonado pela arte teatral, pesquisou e explorou exaustivamente o cômico e a arte *clownesca*. Cunhou o conceito de *clown pessoal*, fundamental à preparação e formação dos atores de sua escola e hoje metodologia utilizada por vários grupos e artistas.

<sup>11</sup> Grotowski (1933-1999): pesquisador teatral russo que desenvolve método de treinamento não-interpretativo de ator. Autor de *Em Busca de um Teatro Pobre*.

o personagem que está entre o ator e o espectador. O intérprete, nesse caso, é o espectador” (Burnier, 2001:22).

Dessa forma, sua meta de vida era a criação de um grupo cujo foco de trabalho fosse a pesquisa, a sistematização e a codificação de técnicas não-interpretativas de representação para o ator. Para isso, dedica-se não somente ao ensino e ao aprofundamento do que foi apreendido na Europa durante seus anos de estudo, mas à reelaboração das mesmas, a partir da estruturação de exercícios e de trabalhos técnicos baseados na história pessoal e na fisicidade de cada ator, bem como na corporeidade e na peculiaridade do povo brasileiro. Sobre isso, coloca: “comecei por trabalhar com atores brasileiros e estudar nossa cultura na tentativa de compreender o que havia nela que nos distinguiu dos europeus, que emanava tanta vitalidade” (ibidem, p.250). Assim, os exercícios foram criados tendo como embasamento princípios retirados de formas teatrais diversas e através de metodologias elaboradas pelo próprio grupo, hoje formado por sete atores-pesquisadores - Carlos Simioni, Ricardo Pucetti, Renato Ferracini, Naomi Siman, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza e Raquel Hirson - engajados em linhas de pesquisas próprias.

Partindo da premissa de que o ator, em situação de representação, deve estar vivo e presente, com um corpo “dilatado”, com uma segunda natureza *extracotidiana*, Burnier tem, inicialmente, como elemento norteador de suas pesquisas, o questionamento acerca de quais seriam os caminhos para se atingir tal presença cênica, essa “força vital” observada por ele em alguns atores que trabalhavam com Decroux, seu mestre e pai da mímica corporal. Tal busca, que terminou precocemente com seu falecimento aos 38 anos de idade, em 1995, conduziu-o à estruturação de um treinamento cujo foco seria a geração e codificação dessa energia da presença cênica. Desse modo, seu enfoque é o estudo da arte do ator e de seus elementos constituintes.

Trabalhando, dessa forma, no campo da pré-expressividade<sup>12</sup>, o treinamento e os exercícios propostos pelo LUME têm como objetivo a busca de uma técnica pessoal de representação não-interpretativa para o ator, através de dois processos iniciais: o treinamento energético e o treinamento técnico. A pesquisa desenvolvida pelo grupo levou-os a três caminhos de trabalho: dança pessoal, *clown* e mimeses corpórea.

Essas duas formas de trabalhar o ator originaram, em nossas pesquisas, métodos distintos no processo de elaboração técnica. Decorrente de um mergulho visando dinamizar energias potenciais do ator, disciplinando esse processo, convertendo-o em signos codificáveis e estruturáveis em uma técnica pessoal, chegamos a um resultado que chamamos de “técnica pessoal” ou de “*dança pessoal*”. Um outro, por sua vez, deriva de um aprendizado objetivo, de uma observação atenta, que trabalha principalmente com a imitação, de técnicas ou de pessoas, suas corporeidades e suas ações físicas e vocais. Chamamos esse processo de “imitação de corporeidades”, ou de “mimeses corpórea”. E, por fim, outro ainda, muito particular, que na realidade navega com ambas as metodologias acima mencionadas e que tem a importante função de contrapeso entre o rigor e o imprevisto (...): o *clown* (BURNIER, 2001:28)

Cabe ressaltar que, até 1993, as descobertas e os trabalhos metodológicos desenvolvidos pelo LUME não haviam sido aplicados de forma sistemática em atores que não possuíam uma técnica de representação. Assim, neste ano, iniciou-se um trabalho de formação de ator não-interpretativo com quatro atores, entre eles Renato Ferracini, Ana Cristina Colla, Raquel Hirson e Jesser de Souza, pertencentes ao grupo até hoje. Partindo da aplicação dos elementos trabalhados até aquele momento, o objetivo desta iniciativa era

---

<sup>12</sup> Do estudo dos princípios comuns de expressividade existentes em variadas manifestações cênicas, surge a Antropologia Teatral, área de referência sobre o comportamento do ator, organizada por Barba, cujo enfoque é a determinação dos fundamentos da *presença cênica*, estado do ator em situação de representação, independente da estética cênica adotada e da cultura na qual está inserido, que lhe dá *vida* e prende a atenção do espectador. Para atingi-la, trabalha-se no nível pré-expressivo. A pré-expressividade, como o próprio termo nos indica, refere-se ao que precede a expressão, a construção de personagens e a formação de uma seqüência coreográfica. É o nível no qual o ator se trabalha, a fim de adquirir presença e vivacidade. Eugenio Barba nos coloca que “o nível que se ocupa com o *como* tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do público, é o nível pré-expressivo (...)” (Barba e Savarese, apud Ferracini, 2001:100) No entanto, convém ressaltar que, para Ferracini (2006), o trabalho pré-expressivo também é expressivo. Sobre isso, esse autor coloca: “ler o conceito de pré-expressividade como um conceito de ação não expressiva ou, ainda, ação antes da expressão é um erro. O corpo expressa. O corpo cotidiano expressa sempre. Mesmo o suposto vazio e a inação são uma forma específica de expressão” (Ferracini, 2007b:552).

a criação de um método de trabalho que propiciasse a formação de um ator não-interpretativo dentro de uma proposta de técnica pessoal de representação.

Convém salientar também que, em uma pesquisa de técnica de ator, a prática acompanha ou vem anterior à sistematização teórica e análise de seus elementos constituintes. Assim ocorreu com os grandes mestres do teatro, de Stanislavski<sup>13</sup> a Barba, e com o LUME. Dessa forma, Carlos Simioni, Ricardo Pucetti, em um primeiro momento, dedicaram-se à experimentação prática, com um treinamento cotidiano, partindo de experiências prévias já pesquisadas por Barba, Decroux e Grotowski, mestres do teatro ocidental. Esta pesquisa, que culminou na técnica pessoal de representação, caracteriza-se por ser um processo não finalizado e contínuo de busca pelo entendimento de como se chegaria à presença cênica.

Atualmente, compõem o grupo sete atores - pesquisadores que, tendo como embasamento inicial os treinamentos energético e técnico, descritos mais detalhadamente a seguir, e o mesmo questionamento básico feito por Luis Otávio Burnier nos primórdios de seu trabalho (o que daria *vida* ao ator?) - desenvolvem pesquisas próprias. Carlos Simioni foca-se hoje no estudo da ação vocal; Ana Cristina Colla, nas técnicas orientais; Jesser busca nas manifestações populares esta presença cênica; Naomi, na direção; Ricardo Pucetti busca esta vida no *clown*; Raquel Hirson, na mimeses e Renato Ferracini foca sua pesquisa nas fronteiras entre dança, teatro e performance.

#### 2.2.1.1 Treinamento energético e técnico: preparações

Dentro da proposta do LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP - o trabalho de treinamento pré-expressivo cotidiano do ator possui várias etapas que podem ser chamadas de treinamento energético, treinamento técnico e trabalho de codificação. No entanto, cabe ressaltar que essa divisão é meramente didática, sendo

---

<sup>13</sup> Stanislavisk (1863-1938): Encenador russo que marca a história do teatro criando um dos primeiros métodos de trabalho do ator. Autor de *A preparação do ator*; *A construção da personagem*; *A criação do papel*.

“extremamente artificial e abstrata, pois, em uma etapa posterior ao simples aprendizado mecânico dos trabalhos, esses treinamentos se perpassam um no outro (...)” (Ferracini, 2006:148) Ele se inicia

por um movimento helicoidal no qual o corpo se descobre em suas potencialidades poéticas (formais e orgânicas) enquanto corpo, (re)incorporando essas descobertas nele mesmo para, a partir desse novo corpo (re)estruturado, reiniciar um novo processo de descoberta e (re)incorporação e, assim, *ad infinitum* (FERRACINI, 2006:149).

Também, é o contato transbordado com seu corpo cotidiano e com a possibilidade de recriá-lo. Para isso, utiliza-se, inicialmente, o “treinamento energético”, termo utilizado pelos atores deste grupo, cujo objetivo fundamental é a ruptura de tudo que está impregnado no ator, de todos os seus vícios, no intuito de atingir-se energias potenciais ainda não mobilizadas. Ele se configura numa tentativa de dissolução do *bios* cotidiano, caracterizado pela economia de energia e pelo equilíbrio homeostático do corpo, procurando-se, assim, um novo estado de funcionamento do organismo, com um nível energético alterado. Mais do que isso, é a possibilidade de mergulho no corpo cotidiano, a fim de buscar sua desautomatização, ou seja, “expandi-lo em sua potencialidade para que dele nasça o corpo artístico (...)” (ibidem, p. 147). Processo esse que implica um trabalho de “transbordamento no corpo, do corpo, através do corpo, para o corpo” (ibidem, p. 149).

Sem regras rigidamente fixadas para sua execução, uma vez que estão fundamentados sob princípios de trabalho que regem sua realização e não sob exercícios formais, os movimentos, nesta fase inicial, podem ser aleatórios, caóticos e sem premeditação. A desestabilização do *bios* cotidiano através de ações desarticuladas que envolvem o corpo todo, e que, com mudanças bruscas de dinâmica, ritmo, intensidade, força muscular e tamanho dos movimentos devem utilizar todo o espaço da sala, visam tal transbordamento do corpo cotidiano. Existe somente uma regra básica: nunca parar o que se está fazendo. Uma vez feita esta parada, “quebra-se o fio condutor e desperdiça-se toda a energia trabalhada até aquele momento” (Ferracini, 1999:46). Sendo uma prática corporal dinâmica e ininterrupta, baseada na repetição dos movimentos, o executante é levado ao seu

limite de resistência física. Assim, o cansaço deve ser canalizado e convertido em alterações rápidas de dinâmicas corporais, fazendo com que essas sejam transformadas em estímulo para a sua continuidade. No entanto, essas mudanças não devem ser premeditadas. Ferracini (1999:46) coloca que “quando o ator se entrega ao cansaço, ele começa a premeditar suas ações, deixando-as suaves e lentas, ou mesmo rápidas e repetitivas, mas geralmente vazias. Deve-se fugir dessas ações mentirosas, principalmente daquelas repetitivas. Elas ‘adormecem’ o ator”.

Desse modo, o desejo de auto-superação e de aprofundamento do que se está descobrindo são imprescindíveis a quem se propõe treinar dentro desta proposta. Sendo um treinamento coletivo, a troca e a comunicação corpórea entre os participantes tornam-se importantes na busca de encorajamento e de “alimento” durante o processo, a fim de se transcender a exaustão que este trabalho causa.

Em alguns momentos, o orientador pode solicitar uma parada brusca. Internamente, o ator deve segurar a sensação do energético como se estivesse ainda realizando-o pelo espaço, em movimentos grandes e dinâmicos. O princípio é o de que se vivencie uma pressão interna maior que a executada externamente. Deste estado inicial, com movimentos caóticos e desarticulados, emergem ações físicas vivas e orgânicas, sendo também o início do contato com seu potencial criativo. “É o adubo mais orgânico de uma semente potencial que irá, mais tarde, se transformar em botão” (Ferracini, 1999:46).

O trabalho de treinamento energético busca “quebrar” as doxas e os vícios do ator para que ele possa dar, senão um livre curso, mas a possibilidade de aparecimento de pequenos campos de vivência intensiva que, dentro do LUME, chamamos de energias potenciais do ator (FERRACINI, 2006:154).

Após entrar em contato com suas energias potenciais, através do treinamento energético, o ator deve começar, numa segunda etapa, a modelar seu corpo para que consiga manipular as diferentes intensidades de energia e força muscular durante a realização de qualquer ação. O treinamento técnico, cujo enfoque é essa modelagem, também possibilita ao ator “uma busca de ampliação e desautomatização do corpo

cotidiano” (idem). Para isso, trabalha-se com exercícios cujo objetivo é a incorporação de princípios pré-expressivos<sup>14</sup> de trabalho. Tais elementos pré-expressivos são incorporados por cada ator de uma maneira própria, o que gera uma técnica pessoal de atuação. Ou seja, o treinamento técnico cria “um corpo apto a uma *tékhne*, ou seja, um corpo aberto a adentrar em um campo intensivo e aí gerar possibilidades de ações codificadas dentro desse campo para uma possível recriação posterior da ação física” (ibidem, p. 162) Mas quais seriam esses princípios ou elementos pré-expressivos? Descreverei a seguir alguns deles com os quais trabalhei mais intensamente, seja com Tatiana Cardoso, no início do meu contato dentro dessa proposta, seja em *workshops* ministrados por atores do LUME e dos quais participei. A descrição operacional dos treinamentos, bem como o detalhamento de outros princípios não citados aqui podem ser encontrados em “A arte de não-interpretar como poesia corpórea do ator” (2001) e “Café-com-queijo: corpos em criação” (2006), ambos de Renato Ferracini.

**Equilíbrio Precário:** por equilíbrio, podemos entender como a “capacidade do homem em manter-se ereto e de mover-se deste modo no espaço” (Barba, 1994:25), estando, dessa forma, relacionada à capacidade de uma pessoa manter uma postura numa determinada base. Para isso, uma série de reações fisiológicas é desencadeada. Os proprioceptores, conjunto dos vários receptores sinestésicos, localizados na periferia do corpo, são responsáveis por informar a posição das partes do corpo relativas umas às outras, a posição do corpo no espaço e os movimentos corporais que estão ocorrendo. Dependendo do estímulo recebido por essas estruturas, a resposta será tensões musculares mais ou menos intensas, a fim de manter-se o equilíbrio do corpo. Mesmo quando acreditamos estarmos imóveis, uma série de “micro-ajustes” neuromusculares estão ocorrendo para a manutenção da postura ereta. Nas técnicas codificadas de representação, a busca por posições fora deste eixo corporal, ou seja, fora do equilíbrio habitual e cotidiano do corpo,

---

<sup>14</sup> Barba, em seus estudos de Antropologia Teatral, área que estuda o comportamento fisiológico e sociocultural do homem em uma situação de representação, nos apresenta alguns destes princípios que retornam, comuns em técnicas codificadas e extracotidianas de representação. O estudo pormenorizado dos mesmos pode ser encontrado em *A canoa de papel* e *A arte secreta do ator*, ambos de Eugenio Barba.

caracteriza um estado de “equilíbrio precário”, segundo Barba ou “equilíbrio de luxo” para Decroux, no qual se experimenta uma intensificação desses reajustes musculares, resultando numa série de tensões dentro do organismo para impedir a queda deste corpo. Quanto mais complexa e desafiadora a postura adotada, mais comprometido estará o equilíbrio e maior será o custo de energia para mantê-lo. Isso enfatiza a presença corporal do ator, numa fase que antecede a expressão, ou seja, no nível pré-expressivo. “É essa dança do equilíbrio que os atores revelam nos princípios fundamentais de todas as formas cênicas” (Barba, 1994: 40).

**Oposição:** Refere-se à criação de uma “maior intensidade energética e tônus muscular” (apud Ferracini, 2001:60), através das resistências e tensões musculares criadas. A descrição de *koshi* feita pelo mesmo autor clarifica este princípio:

*koshi* em japonês significa uma parte muito concreta do corpo: o quadril segue os movimentos das pernas (...). Ao imobilizar o quadril, evitando que siga os movimentos das pernas, se criam dois níveis de tensões distintas no corpo: na parte inferior (as pernas que devem modificar sua posição) e na parte superior (tronco com coluna vertebral que está ocupada em pressionar para baixo o quadril). Esta criação de dois níveis opostos no corpo obriga um equilíbrio particular que repercute nos músculos da nuca, do tronco, da pélvis e das pernas. Todo o tônus muscular do ator transforma-se, utilizando mais energia e realizando um esforço maior que se caminhasse segundo uma técnica cotidiana (BARBA, 1988:59).

**Base:** Segundo Ferracini (2006), “talvez a condição mais essencial para gerar organicidade seja a base de um ator, determinada pela relação entre o chão, os pés, pernas e o quadril” A capacidade de um indivíduo de resistir a uma perturbação ou a um movimento denomina-se estabilidade. Cotidianamente, procuramos uma manutenção desta estabilidade, aumentando a base de apoio. Contudo, na maioria das técnicas codificadas, encontramos esta base numa relação diferenciada do cotidiano. Como exemplos, podemos citar o ator do teatro *Nô*, que caminha sem levantar os pés do solo, arrastando-os sempre, provocando, dessa forma, um deslocamento do centro de gravidade e modificando o equilíbrio corporal. Isso porque esta dinâmica entre os pés, o chão e o quadril, que é alterada constantemente, torna-se fundamental para aquisição de uma dilatação corpórea.

Nós, atores, somente seremos capazes de “voar” se tivermos nossas raízes fixadas no chão. E ter raiz fixada não significa estar imóvel, fixo ou mesmo parado no palco, mas mesmo andando, correndo ou saltando, seja em cena ou em treinamento, o ator busca colocar sua base em estreita relação com o chão. (FERRACINI, 2006:165)

**Precisão:** esse termo, utilizado para designar perfeição e exatidão, não se refere somente ao desenho de uma ação no espaço, com suas mudanças de ritmo e dinâmica, mas também a sua variação na quantidade e qualidade de energia despendida.

A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de *sats*, são as condições preliminares para a dança da energia. (BARBA, apud Ferracini, 2001:85).

**Energia:** etnologicamente, a palavra *energia* significa “estar em trabalho”. No Oriente, recebe diferentes denominações, como *prana*, na Índia; *kung-fu* ou *chi* na China; *chikara*, *taxu* e *bayu*, em Bali; *koshi*, *ki-hai* e *yugen* no Japão. De difícil denominação teórica, alguns estudiosos sugerem a utilização de exercícios físicos específicos, com o uso de resistências musculares, oposições, conscientização corporal, exaustão física e contato com sua natureza pessoal um caminho para, após certo período de treinamento, chegar-se a esta dilatação, esta manipulação consciente de sua energia. Barba (1988) nos coloca:

para conseguir esta força, esta vida que é uma qualidade indescritível, intangível e incomensurável, nas formas codificadas, se seguem diversos procedimentos, um treinamento e exercícios muito concretos. São exercícios que se baseiam na destruição de posições inertes do corpo do ator, portanto uma vez mais na alteração do equilíbrio normal e na destruição de dinâmicas de movimento pertencentes à cotidianidade (BARBA, 1988:56).

O mesmo autor define energia como uma “temperatura - intensidade pessoal que o ator pode individualizar, despertar e modelar” (Barba,1994:94). No LUME, adota-se o termo *koshi* para um ponto interno localizado na região abdominal que, quando ativado, seria responsável por essa geração de energia. “Um ator que possui *koshi*, ou seja, que tenha esse ponto ativado, possui energia ativa. É imprescindível a ativação desse *koshi* como parte essencial na criação do corpo-subjétil” (Ferracini, 2006:170).

**Impulso:** refere-se à força que é arremessada ou empurrada para fora, a partir do interior. “Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, tivesse já nascido no corpo. É isso o impulso. (...) Antes da ação física, tem o impulso, que empurra dentro do corpo (...)” (T. Richards, apud Burnier, 2001). Para Barba, o impulso é apresentado sob a denominação de *sats* sendo “o momento no qual a ação é pensada e executada por todo o organismo que reage com tensões, também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer” (Barba, apud Ferracini, 2001). A noção colocada por esse autor, referente ao impulso precedente à ação, faz com que se crie “um ‘estado’ de ação sem ação, uma ação imóvel, ou ainda uma imobilidade em movimento” (Ferracini, 2006:167). Ou seja, “pode existir uma ação na imobilidade, uma energia que pode estar ‘em potencial’, uma dinamização corporal estática”(idem).

**Dilatação corpórea:** A partir de uma alteração do equilíbrio e de uma dinâmica física de oposições, consegue-se, segundo Barba, essa dilatação do corpo cênico do ator, objetivo das técnicas codificadas. Para o LUME, além desses dois princípios, tal estado estaria relacionado também à organicidade e à manipulação de energias potenciais em relação às ações executadas. Quanto a isso, Ferracini (2006) coloca que

(...) a dilatação corpórea estaria vinculada à possibilidade do ator de encontrar caminhos corpóreo-musculares para que suas ações físicas e vocais, ou um conjunto delas, possam estar interligadas a esse campo intensivo e virtual do próprio corpo, mantendo e recriando a atualização dessas ações, ou conjunto delas, no tempo/espaço através de elementos corpóreos pré-expressivos (FERRACINI, 2006:171).

Ao observarmos um treinamento do LUME, salienta-se uma característica essencial à constituição desse grupo: a questão ética. Intrinsecamente vinculado ao processo de formação do grupo e de consolidação do seu trabalho de pesquisa, o conceito de ética, aceito e perpetuado pelo LUME, refere-se a um conjunto de “regras” que estruturam sua prática, sendo colocadas logo no momento inicial do treinamento com os atores/alunos. Isso porque, um dos objetivos do trabalho é a criação de um ambiente *fecundo e confiável*, no

qual o ator possa, pelo seu *desnudamento*<sup>15</sup>, buscar uma técnica pessoal de representação. A respeito disso, Ferracini (2001) nos coloca:

uma das questões essenciais para que o *desnudar-se* do ator possa acontecer é criar um ambiente propício e íntimo dentro da sala de trabalho. Essa intimidade será definida no relacionamento dos atores entre si e também na relação dos atores com o próprio ambiente. Para que isso seja objetivado, foram criadas, dentro do LUME, “regras” que ajudam a definir essas relações (FERRACINI, 2001:141)

Silêncio, proibição de atrasos e de comentários do que se realiza em sala de trabalho, e respeito com o ambiente são algumas dessas “regras” que definem o andamento do treinamento, alicerçando as relações ali existentes - aluno/professor, ambiente de trabalho/alunos e aluno/aluno.

Desse modo, o *silêncio* torna-se fundamental para o início do treinamento, sendo enfaticamente solicitado. Silêncio esse que se traduz como sendo mais que uma ação de não conversar assuntos cotidianos, mas no passo inicial de concentração e de entrega ao trabalho. Silêncio esse que é um calar da voz externa, mas não um *aquietar* do corpo - ele continua, mesmo na imobilidade externa, mesmo deitado no chão, com seu peso entregue à gravidade, a ferver, ampliando suas sensações no espaço da sala de trabalho e transbordando-as pelo contínuo captar de impressões que a pele registra: o calor ou o frio da sala, a umidade do ar que entra pelas narinas, a tensão existente nos músculos, a pressão dos ossos contra o chão.

O corpo se aquece com o espreguiçamento. Não um aquecimento meramente mecânico ou um alongamento estritamente muscular. O ato de espreguiçar alarga as percepções. Mais que isso, possibilita que o ator aqueça “sua musculatura e também seu universo interior” (Ferracini, 2001:136), criando um território de silêncio no corpo a partir do ato inicial de calar a voz para o espaço. Do diálogo com o entorno, um campo de trocas

---

<sup>15</sup> Cabe aqui uma ressalva quanto à utilização desse termo empregado de maneira metafórica. Ele se refere ao mergulho feito pelo corpo cotidiano nesse campo de intensidades; ou seja, diz respeito ao transbordamento do mesmo em direção de um corpo-em-arte.

surge, pois, coletivamente, todos irão juntos *desnudar-se*. Para isso, a entrega total e a troca com os companheiros fazem-se necessárias. O “fio” de trabalho que os conecta e “que facilmente se corta com qualquer agressão ao espaço de trabalho, como uma entrada brusca de um ator atrasado ou qualquer conversa cotidiana” (Ferracini, 2001:135) será desenrolado. Por isso, *atrasos* não são permitidos.

Como um trabalho coletivo, a confiança nos colegas que ali estão é exercitada através da coragem para expor debilidades e qualidades existentes no seu próprio trabalho pessoal. Ou seja, pela *generosidade*, definida como o ato de dar e receber, como a coragem de mostrar ao grupo suas dificuldades técnicas. Isso porque é um trabalho *de grupo, em grupo e para o grupo*.

Estar em grupo é ser singular e plural, homogêneo e heterogêneo ao mesmo tempo. É viver essa postura de trabalho no cotidiano e no extracotidiano, na sala do escritório e na sala de trabalho. Viver e criar em grupo é saber e assumir sem medo que, enquanto no plano artístico buscamos uma desarticulação e um redimensionamento de nossos corpos e da obra teatral, no plano cotidiano percebemos que nossas relações internas, enquanto seres humanos, podem ser agenciadas, articuladas, programadas, viciadas, artificializadas pela nossa história pessoal, social e do próprio grupo. Contradição inerente e intrínseca. Estar em grupo é agregar matilhas em uma grande Matilha, com todas suas contradições e multiplicidades. Matilha de homens-lobo – cada qual, em si mesmo, matilhas - que possuem em comum somente correr na mesma direção assumindo as próprias diferenças e tentando, cada matilha, afetar e se deixar afetar por essas mesmas multiplicidades outras, renovando e recompondo a grande Matilha. Viver em grupo é viver uma aspiração de trabalho, mesmo que seja virtual, e se pautar nela como ponto aglutinador (FERRACINI, 2006: 37).

Assim, cada componente do grupo, como cúmplice de um mesmo aflorar de sensações e despertar de sentidos, guarda o trabalho para si, *não comentando* com terceiros o que ocorre em sala de aula.

Conduzindo os exercícios coletivos propostos e o treinamento que se segue, os *princípios de trabalho* surgem. Alicerçando a exploração de determinada movimentação, eles são trabalhados durante a própria prática, sem quaisquer utilização de material teórico ou explanação explicativa efetuada pelo orientador. Ou seja, ele possibilita, apenas com breves indicações verbais, que o praticante descubra em seu corpo o princípio trabalhado no

exercício específico. Isso porque a base de investigação de todas as linhas de pesquisa do LUME traduz-se numa “busca de transbordamento das potencialidades e intensidades do corpo, no corpo e para o corpo” (Ferracini, 2006:54). Mais do que isso, revela-se como uma busca de personalidade e de unicidade no que se realiza em sala de trabalho a partir, principalmente, da liberdade de experimentação dada ao praticante.

Calcado em diretrizes claras de trabalho – os princípios, o treinamento realizado, assim como a postura ética que o alimenta e o conduz, proporcionam autonomia criativa ao ator, sendo ele responsável pelo seu próprio crescimento e aprimoramento dentro de tal proposta. Nesse sentido, o praticante deve “buscar ir, no trabalho pré-expressivo, em sala, a extremos pessoais, a bordas de seu corpo e energias cotidianas que são estratificadas, agenciadas, adensadas, aglomeradas, transformando toda essa busca pessoal em ações físicas orgânicas (...)” (Ferracini, 2006:19).

A sistematização do treinamento proposto pelo LUME e realizado por seus atores-pesquisadores, bem como a metodologia aplicada nos seus *workshops* de fevereiro em Barão Geraldo perpassam a incorporação prática de tais princípios, uma vez que “o comportamento cotidiano e o extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento em arte, seu corpo-em-vida” (Ferracini, 2006:142). Desse modo, o objetivo do treinamento seria a construção de “um corpo cênico” ou de “um corpo-em-arte”, configurado como sendo o suporte poético para o artista em situação espetacular, pois “passa a ser uma expansão e transbordamento do corpo com comportamento cotidiano, ou seja, o corpo-em-arte como espécie de vetor em expansão dele mesmo para ele mesmo” (idem).

Na busca de tais princípios, os atores do LUME elaboraram uma série de exercícios e um treinamento cujo enfoque seria a assimilação dos mesmos. Cada ator, como já colocado anteriormente, desenvolve uma maneira própria de trabalhá-los. Apesar de ter experienciado, em cursos por eles ministrados, algumas dessas maneiras de trabalho, meu foco e minha opção de estudo prático recaíram sobre a pesquisa de Carlos Simioni. Com

ele, participei de um momento novo em sua pesquisa, sendo esse meu terreno de reflexões e de correlações. Por mais que as impressões e o relato de alguns encontros estejam dissolvidos no texto, farei uma descrição mais abrangente do percurso, deixando o leitor a par da estrutura básica desenvolvida.

#### 2.2.1.2 Quando os princípios desvanecem o corpo e o silêncio dissolve

*Diz-se que cada pessoa é como uma ilha, e não é certo; cada pessoa é um silêncio, isso, um silêncio, cada uma com seu silêncio, cada uma com o silêncio que é.*

José Saramago

Se fosse possível utilizar um só vocábulo para abarcar o que fizemos em sala de trabalho durante aqueles meses de pesquisa ele seria silêncio. Adentramos num território de silêncio e de quietude movente, possível pela experiência anterior com os treinamentos.

Nos primeiros encontros, após um aquecimento de cerca de 10 minutos, ficávamos parados, em pé, com os pés paralelos e alinhados com o quadril e com os braços abertos, como se abraçassem um cesto de vime, levemente levantados na altura da cintura. O foco era ver o que acontecia, tendo presente a respiração alargada e intensificada, resistindo à tendência do corpo em se movimentar. Logo no início, era sentida uma pulsação intensa, que acompanhava os microimpulsos e microsensações que surgiam. O tempo de permanência era variável, ficando entre 30 minutos até 1h 30min de trabalho.

Logo em seguida, juntam-se conosco mais 4 atores, sendo 2 deles vindos da Dinamarca para estudar melhor o trabalho desenvolvido por Carlos Simioni. Nesse momento, Simi passou a inserir, antes desse momento que estávamos estudando, o treinamento energético e técnico. Inicialmente, ele salientava e proporcionava a livre exploração corporal de alguns princípios ou diretrizes de trabalho, tais como: fora do equilíbrio, base (joelhos flexionados, quadril baixo, relação dinâmica dos pés com o chão através do enraizamento) movimento iniciado pelo quadril, pelve ativada (*koshi*), movimento passando pela coluna, oposição, precisão e intensificação da respiração. Após

essa experimentação conduzida, passávamos para o trabalho energético que se iniciava pelo espreguiçamento do corpo no chão. Um espreguiçar que é vigoroso, em que se busca não um relaxamento, mas um “acordar do corpo”. Após alguns minutos nessa etapa, ficávamos completamente imóveis, em pé e numa posição confortável e estável, observando o que ocorria, durante cerca de 40 minutos. O treino todo durava cerca de duas horas. Silêncio total. Impulsos, sensações e imagens percorriam meu corpo.

### **2.2.2 Martha Graham: um pouco de outra história**

*A dança reina antes da linguagem, como música do corpo. Conta o início do tempo: corre e salta num ritmo que se repete, entra em redundância, reencontra gestos, refaz passos, enrola-se sobre si mesma, mas de tempos em tempos, surpreende com uma atitude súbita; o corpo acaba de inventar uma cifra nova, a dança semeia o inesperado no retorno eterno do ritmo; eis o começo do tempo. Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado.*

Michel Serres

Vários estudiosos e pesquisadores da história da dança, ao voltarem seu foco para o trabalho de Martha Graham, procuraram descrever não só sua importância histórica, situando-a como a precursora da Dança Moderna Americana, mas salientaram a evolução de sua técnica e os princípios que a norteavam.

Surgida no mundo pós-guerra 1914-1918, no tempo do sufrágio feminino e em meio ao advento do expressionismo nas Artes, a Dança Moderna é uma manifestação caracterizada pela idéia de libertação e de ruptura com as convenções e com os códigos há séculos vigentes em dança. Focando-se no homem atual, procura uma forma de expressar seus anseios, apresentando um corpo liberto de artifícios até então utilizados em dança, como pontas e tutus. Dançar descalço, ao ritmo da natureza, buscando inspiração nos conflitos humanos característicos daquela época, no Oriente e na Grécia Antiga são aspectos recorrentes entre seus pioneiros.

Martha Graham (1894-1980), uma dessas pioneiras, iniciou seus estudos em dança com Ruth Saint-Denis e Ted Shawn, na Denishawn, em 1916, primeira escola de

dança moderna, responsável pela formação dos principais criadores e intérpretes dessa arte. Recebendo forte influência dos rituais hindus e do pensamento Oriental, a dança, para esse centro formativo, era essencialmente religiosa, abolindo-se nela a divisão entre corpo e espírito, arte e religião. Ruth Saint-Denis buscou no Oriente sua inspiração, pois considerava o dualismo corpo-mente ocidental a maior fraqueza de nossa civilização. Para ela, “o homem é uno. Dividi-lo é mutilá-lo. A dança tem a função de ajudá-lo nessa integração” (Garaudy, 1980). Nesse sentido, a formação proporcionada nessa escola incluía, também, elementos de música, religião, história da arte e filosofia (Leal, 2006). O estudo sistemático dos movimentos do corpo humano e das leis de expressão das emoções foram as contribuições mais importantes dessa escola para a criação da dança moderna e para a geração de criadores que se seguiria, na qual Martha Graham é um dos mais fortes expoentes.

Ao contrário de suas contemporâneas, Ruth Saint-Denis e Isadora Duncan, Martha Graham tem como finalidade da ação coreográfica o homem confrontado com seus problemas atuais, não se interessando mais pelas temáticas místicas propostas pela Denishawn. “Quero falar sobre os problemas do nosso século, onde a máquina perturba os ritmos do gesto humano e onde a guerra fustigou as emoções e desencadeou os instintos” (Garaudy, 1980). A dança, desse modo, não era, para ela, um espelho da vida, mas sim uma participação na vida, uma libertação da vida pelo movimento. Nesse sentido, Martha Graham desenvolveu uma técnica que procura a integração do ser total em seu meio, visando ao conhecimento do indivíduo, embora a consolidação dessa não tivesse sido seu objetivo primeiro. Ela veio como consequência, surgindo das necessidades impostas pelas ações coreográficas (Leal, 2006).

Apesar de ter, em 1923, rompido com a Denishaw, e, com isso, ter seguido um caminho próprio, algumas das influências recebidas nessa escola marcaram seu trabalho. Podemos observar movimentos de cabeça que lembram os rituais hindus e a reinvenção das danças típicas das culturas mediterrâneas muito antigas com joelhos muito flexionados em vários de seus exercícios (Bourcier, 2001). Mas, dentre elas, o trabalho

“oriental” do chão, com posições ajoelhadas e sentadas, marcam fortemente seu trabalho técnico (Mille, 1991).

Assim, Martha desenvolve uma técnica com princípios formativos claros e consolidados que são, mais do que diretrizes para o trabalho dentro e com ela – respiração, intensificação do ato, relação com o chão e totalidade, entre outros - princípios do movimento humano, não formas estáticas repetidas mecanicamente.

Um pulsar contínuo que comporta devires de pausa, de silêncio, de solidão, de angústia e todas as confluências às quais comumente denominamos ser humano. Formas flutuantes surgidas das intermitentes percepções que avassaladoramente nos arrebatam durante a sua prática. Formas que, aos olhos de alguns, “enrijecem”. Mas o que querem dizer com isso? Grandes parênteses que se abrem...

\*\*\*

Durante o período em que pratiquei essa técnica em Porto Alegre/RS, muitas vezes escutei essa proposição: “estudar e praticar Graham enrijece o corpo!”. Sendo feita de forma depreciativa, tal colocação foi por mim ouvida e rebatida em inúmeras ocasiões. Lembrando tais situações, reflito sobre o motivo que conduziria tais pessoas, muitas delas professores e bailarinos já com um percurso significativo em dança, a essa postura. Argumentando o porquê de tal impressão referente a esse trabalho, me foi respondido, na época, que a causa era a rigidez dos princípios que a orientavam. Impressionada com essa percepção do trabalho e revisitando tal memória, lembro de um trecho lido no processo de escrita desse texto, colocado por Deleuze e Guatarri, no qual dizem:

eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidade, ter sempre um pedaço de nova terra (DELEUZE e GUATTARI, apud Ferracini, 2006:102).

Eles salientam, portanto, a importância de se situar sobre um plano (estrato) ou território inicial, tendo-o como suporte, para, a partir disso provocar um movimento de releitura, recolocação e reelaboração desse mesmo território, com uma posterior criação de novo espaço ou território, processo esse chamado de desterritorialização. Nesse movimento, surgem possibilidades novas de criação desse “algo” inicial. Ou seja, surgem linhas de fuga.

Nesse sentido, tendo isso, penso que a partir do estudo sistemático dos princípios (estratos), considerando a técnica como um primeiro plano, a sua (re)criação levaria a linhas de fuga possíveis pela experimentação de algo tido como “imutável” e “enrijecido”. Não posso, dessa forma, concordar com esse enrijecer! O fato da técnica, quando criada em 1930, já ser uma linha de fuga para a época, já a coloca num processo contínuo de recriação dela mesma. Processo que por si só não comporta expressões propagadas de maneira casta e pejorativa do tipo “Martha Graham é muito dura! A técnica enrijece o corpo!”. Sendo o corpo um conglomerado de significações dinâmicas, um diálogo, um processo sempre em movimento, um “entre”, como entendê-lo como um bloco imutável de percepções e de sensações? Como não isentá-lo de uma memória que se resignifica a cada instante, tornando-se, a cada presentificação, uma pregnância de saberes, percepções e devires situadas num passado corpóreo que é um presente recriado?

Prefiro entender o “enrijecer”, tão cunhado lingüisticamente, através de um outro verbo: formalizar. Forma. Carregada de conteúdo que seria a própria vivência de algo que ficará acomodado na memória. Forma presente nas seqüências fixadas de exercícios e que são vistas, equivocadamente, como frias e mecânicas. Como uma forma pode ser fria se ela é o próprio conteúdo de memórias ontológicas revisitadas intimamente pelo executante a cada *bounce* feito? Como pode *técnica* ser sinônimo de “frieza” e mecanicidade se é uma poética?

A palavra poética, do grego clássico *poiêtike*, tem como raiz *poiôô*, que significa *fazer, criar*. Em arte, ela se refere a um conjunto de saberes, de idéias, de

entendimentos e de percepções do qual se vale o artista para realizar suas obras. Portanto, possui um *caráter histórico*, uma vez que reflete mais que uma visão artística, mas uma percepção do mundo e um posicionamento diante o mesmo, e um *caráter operativo*, trazendo indicações das técnicas utilizadas e dos princípios norteadores na construção da obra. Vista também como um traço do artista, relacionada ao seu estilo pessoal e a sua personalidade, “as poéticas são histórias inscritas a partir das vivências dos artistas e das interpretações em seus próprios corpos durante o período de formação técnica” (Dantas, 1999:52).

No entanto, esse *fazer, criar*, que comumente chamamos técnica, quando nos referimos à arte do ator<sup>16</sup>, não se restringe somente a um domínio mecânico de execução. Isso porque uma das peculiaridades do fazer artístico para todos os artistas performáticos do palco é o fato de sua arte ocorrer no momento em que estão ali, *presentes e vivos* diante de seu público (Burnier, 2001). Como nos coloca o mesmo autor,

a técnica de ator não deve ser apenas físico-mecânica, como a de um halterofilista, mas *humana, em-vida* ou seja, algo que permita estabelecer um elo comunicativo entre o humano em sua pessoa e o que seu corpo é e faz e, ao articular esse processo, projetá-lo, comunicando-o para seus espectadores. A técnica de ator, portanto, só existe, a nosso ver, na medida em que abre caminhos para um universo eminentemente humano e vivo, tanto para o ator quanto para o espectador. Do contrário, ela seria apenas ginástica a preparar o corpo para uma atividade puramente física, na qual os aspectos humanos e subjetivos estariam resguardados ou adormecidos (BURNIER, 2001:25).

Dessa maneira, a palavra técnica vincula-se à capacidade operativa do artista, sendo ela quem operacionaliza sua relação com a energia criadora (Burnier, 2001: 24).

Nesse sentido, Ferracini (2006), ao questionar o dualismo que abarca os termos Forma/Vida, empregado e perpetuado por alguns estudiosos quando se referem ao trabalho

---

<sup>16</sup> Por ator, neste trabalho, entende-se todos os artistas performáticos do palco, o que em inglês é denominado *performer*, abrangendo, desse modo, tanto bailarinos quanto atores. Cabe ressaltar que esta distinção entre ator e bailarino quase não existe no Oriente.

de ator, coloca que o trabalho prático “se constrói pela diagonalização dessas faculdades”. Quanto a isso, salienta que Forma/Vida,

não são pólos distantes e contraditórios entre si, mas são centros, pontos, que podem ser trabalhados, na prática cotidiana, de maneira conjunta, mesmo que, no plano conceitual, eles sejam pólos opostos. Na verdade, na dimensão prática de trabalho, não há oposição, mas multiplicidade (FERRACINI, 2006:52).

Desse modo, os termos Forma/Vida não se polarizam, mas fundem-se num “espaço comum” de “multiplicidades de linhas e fluxos”. O autor adota o termo *técnica* em seu significado etimológico clássico, *tékhne*<sup>17</sup>, uma vez que a polaridade forma/vida associa o lado formal com a palavra técnica, colocando-a como “sinônimo de perfeição fria e mecânica” (Ferracini, 2006:52). Pensando a técnica como uma “formalização do próprio corpo-em-arte” no seu significado grego e, portanto, não dicotômico, define um ator técnico como

(...) um ator que possui a capacidade de operacionalizar sua organicidade, ou seja, atualizar sua “vida” no tempo e no espaço. É um ator que possui a capacidade de harmonia/entrelaçamento entre as capacidades operativas e criadoras da arte de ator. A técnica pensada enquanto implosão da dualidade forma/vida, enquanto *tékhne*, é justamente a capacidade do ator em ultrapassar esse limite formal. A *tékhne*, para o ator, é a busca de seu “fluxo de vida intensivo” através dos aspectos formais e precisos da musculatura de seu corpo (idem).

O ator, dessa maneira, teria como objetivo transcender, através de sua técnica, essa mecanicidade de execução, “não no sentido de uma ascese a um absoluto idealizado, mas no sentido de uma implosão da dualidade entre as faculdades operativas e criadoras – forma/expressão (...)” (Idem).

Proponho, dessa forma, uma postura diferenciada em relação a essa técnica, vendo-a como um contínuo processo de preparação, e não somente uma série de exercícios fixados. Tal proposta admite uma permeabilidade e um fluxo intensivo presentes na opção

---

<sup>17</sup> “(...) *tékhne* significava a fusão conceitual das faculdades formais e artísticas do homem, ou seja, a arte e a técnica não eram pensadas de forma separada, e, portanto, para os gregos essa polaridade era inexistente. A *tékhne*, para os gregos, era a própria obra de arte” (FERRACINI, 2006:52).

do vocábulo processo. Processo de preparação que entendo como um devir de corpos em um *continuum* de permeabilidades. A preparação proposta por esse trabalho seria uma busca contínua e atual do praticante em acionar suas memórias, de fundir forma e conteúdo, ou melhor, de ser, no próprio instante no qual executa determinada posição ou seqüência de exercícios da aula, o próprio conteúdo, o ser no mundo de sensações que pulsa. Mas o que rememoriariam? Seus saberes, seus anseios, suas não-certezas...

Nesse sentido, o praticante – cunho essa denominação uma vez que, ao utilizar termos como bailarino ou ator, poderia incorrer, aos olhos do leitor, em dicotomizações! - não enrijece seu corpo pela prática, mas formaliza suas sensações. Formalização essa que é calcada numa seqüência de exercícios alicerçados em princípios de trabalho que são princípios de movimento humano, de fluxo, de permeabilidade e de mutação.

Isso, pois tudo está baseado na pulsação primordial do homem, a respiração, tendo-a como ponto de partida para os movimentos que se desencadeiam em um *continuum* ininterrupto. Ela se referia a um movimento-chave, a partir do qual isso ocorre: a pelve era o centro motor, irradiando pelo tronco seus impulsos gerados e a partir do qual se atam e desatam as forças da vida (Graham, apud Bourcier, 2001). O que anima o corpo e, conseqüentemente, o movimento do bailarino, é um mergulho à procura da pulsação, surgida do fluxo e refluxo da respiração. Disso advém a contração-*release*, movimento característico dessa técnica, sendo “origem e conseqüência de todos os outros”, que se constitui, basicamente, em deixar que os movimentos naturais da respiração ocorram (Leal, 2006:34). No *release*, fruto da inspiração do ar, momento no qual o diafragma se abaixa para dar liberdade aos pulmões se encherem, permitindo a ocorrência das trocas gasosas em seus alvéolos, há uma expansão não só do tronco, mas do corpo inteiro. Num segundo momento, resultante do máximo de alongamento e expansão, a expiração do ar o faz contrair, passivamente.

Assim, o princípio de contração-*release* fundamenta a técnica de Graham e se relaciona com um centro gerador de movimento, a pelve, de onde parte a contração que

percorre, sucessivamente, no *release*, a coluna, braços, cabeça, pernas. A coluna tem um papel imprescindível, pois, além de ser, anatomicamente, a base de sustentação da caixa torácica e da região abdominal, estando envolvida na respiração ativamente, é “a árvore da vida de uma pessoa; e por esse meio o bailarino se comunica” (Graham, 1993:15). Isso porque a ioga influencia fortemente o seu trabalho<sup>18</sup>, por sua preocupação tanto com a respiração quanto com a posição da coluna durante as contrações e expansões ou *release* do tronco no trabalho de solo, principalmente.

Durante ele, o praticante, inicialmente sentado com as pernas cruzadas da ioga, trabalha utilizando o chão como parceiro na aquisição de uma compreensão e de uma reorganização do corpo e do movimento, de acordo com os princípios dessa técnica, sendo a forma adquirida mera consequência da respiração e da ativação da pelve, centro motor. A importância desta etapa de formação do bailarino, com um treinamento formativo próprio, está, sobretudo, mais que na educação e na transformação de gestos em movimentos dançados, tendo, em sua metodologia, a respiração como base para a geração do movimento orgânico, na possibilidade de contato com sua unidade-corpo. Uma desestabilização surgida do mergulho em tudo que *micro* influencia, fluindo, enquanto movimento, pela respiração intensificada. Um arranjo de reestruturação constante que permite que *o dançar* ocorra.

Notemos que este pequeno deslocamento marca o nascimento da arte ou, pelo menos, da sua possibilidade. Deixando de adotar uma postura natural, o corpo dá-se um artifício, faz-se artificial: pode doravante tornar-se imagem, quer dizer matéria de criação de formas. A sua instabilidade em nada prenuncia aquilo que vai tornar-se, não predeterminando nenhuma outra postura. Este ponto crítico é um ponto de caos - múltiplas forças podem nascer dele. Procurando desestabilizar a atitude natural, o bailarino quer criar as condições que lhe permitirão tratar o corpo como um material artístico (GIL, 2001:22).

---

<sup>18</sup> “As semelhanças, em termos de preocupação, do *yoga* com a técnica de Graham, encontram-se, mais enfaticamente, em torno da respiração. Em primeiro lugar, ambas dão importância fundamental a este ato essencial à vida. Graham estruturou os princípios de sua técnica nos movimentos decorrentes do processo respiratório. Em segundo lugar, a coluna como uma preocupação constante, o extremo trabalho enfocando a coluna, suas torções, a sustentação do corpo através dela, que podemos verificar em Graham, reflete a sua influência pela Kundalini Yoga, levantada por MILLE (1991)” (LEAL, 2006:26).

Respiração. A exploração de Graham quanto a esse princípio gerador e o produto de suas experiências práticas permitem, também, a aproximação de seu trabalho dos processos de criação de ações físicas e dos procedimentos de reconstrução do *bios* cênico, com seus elementos envolvidos: respiração, tensões, oposições, desequilíbrios. Apesar de Graham não conceber um treinamento emocional, as variações de ritmo orgânico conduzem à alteração de estados psíquicos do dançarino, a associações subtextuais (Leonardelli, 2001). No entanto, cabe ressaltar, a técnica, para ela, era o que permitia ao corpo chegar à sua plena expressividade (Baril, 1987). Seu propósito era fazer, desse modo, com que a energia do mundo passasse através de sua obra e de seu corpo, dando-lhes vida.

Fundamentalmente, Graham retoma uma tendência da dança moderna: a força do gesto. Adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito. Apesar de partir da perspectiva de que a dança não é somente um sistema de passos codificados, a técnica não repudia totalmente a dança clássica, possuindo, em sua estrutura, elementos da mesma, de forma mais elaborada. Nesse sentido, e referindo-se às mudanças ocorridas quanto ao advento do que se conceitua hoje como Dança Moderna e às influências do pensamento vigente na época, ela mesma nos coloca que

embora seu conceito seja produto de Isadora Duncan e Ruth Saint-Denis, a dança moderna em sua manifestação presente tem evoluído desde a Grande Guerra. Por esse tempo, uma atitude diferente em relação à vida surgiu. Como um resultado do pensamento do século XX, uma nova e mais relacionada linguagem de movimento foi inevitável. Se isto tornou necessário um completo rompimento com a forma de dança conhecida como *ballet*, a dança clássica, não significa que o treinamento próprio do *ballet* seja errado. Simplesmente achou-se que não era suficientemente completo. Que não era adequado ao tempo, com sua mudança de pensamento e de atitude física.

E ainda:

Foi necessária a quebra de uma certa rigidez, de uma espécie de superficialidade, de uma espécie de ênfase sobre os superprivilegiados. Sentia-se a necessidade de uma intensificação, de uma simplificação. Por esse tempo, esta necessidade manifestou-se por um extremo ascetismo de movimento; agora sobreveio um recuo neste extremismo. Todas as aptidões do corpo estão sendo

usadas novamente com destemor, mas, durante aquele tempo de ascetismo, muita informalidade era deixada de lado, muito do puramente decorativo era abandonado. (Uma cartilha para atividade do bailarino moderno)<sup>19</sup>

Constantemente aberta às transformações ocorridas no mundo e em sua vida, sua técnica passou por diversas fases, pois, para ela, dançar significava viver. Desse modo, a técnica e seu fazer coreográfico estavam suscetíveis às mudanças em sua vida, modificando-se na mesma intensidade com a qual os acontecimentos lhe arrebatavam.

Isso porque, “entender Graham é, antes de tudo, entender emoções humanas” (Leal, 2006:21) Assim, pesquisar a técnica de Martha Graham é, portanto, pesquisar sua vida. No entanto, saliento novamente que, nesse estudo, não será feito um apanhado detalhado de sua biografia, uma vez que a sua evolução artística e, conseqüentemente, histórica não é o foco do mesmo. Os pontos brevemente colocados referentes à sua vida e às influências artísticas recebidas foram relatados no intuito de contextualizar o surgimento e edificação de sua técnica, com seus princípios constituintes. Dessa maneira, torna-se muito difícil, apesar de seu trabalho ser uma das bases mais consolidadas enquanto técnica e legado desse período moderno, retomá-los, pois foram encontradas diferenças em aulas e bibliografias sobre as quais não discutirei a validade de cada visão apontada nesses estudos e práticas.

Vários trabalhos desenvolvidos hoje dialogam com essa técnica, utilizando-a como alicerce ou ponto de partida para seus estudos de treinamento e de composição coreográfica. Isso porque ela contém os princípios do movimento humano, tendo a respiração como foco.

No Brasil, inúmeros profissionais foram e ainda são formados tendo como respaldo os seus ensinamentos. Utilizada e ministrada de forma direta ou indireta, tal técnica teve expoentes que atuaram de maneira pontual. Ou seja, em cada região do país, seu desenvolvimento seguiu e continua seguindo características próprias, de acordo com a

---

<sup>19</sup> Material não-publicado de Cecy Frank.

maneira com a qual os profissionais que com ela trabalham orientam seu foco de atuação artística e pedagógica, podendo-se citar: Penha de Souza e Ruth Rachou (SP), Regina Sauer e Mirian Nunes (RJ) e Holly Crowell (Campinas/SP), entre outros.

Não pretendo aqui me debruçar sobre as especificidades existentes nos trabalhos desenvolvidos por cada uma dessas profissionais, uma vez que não focalizo, nesse estudo, um resgate histórico da construção e da edificação do ensino e da trajetória da dança moderna no Brasil. No entanto, uma vez que parte do trabalho prático feito nessa pesquisa teve essa técnica como alicerce, sendo especificado o trabalho desenvolvido com Nair Moura, penso ser pertinente uma apresentação a respeito da evolução da dança moderna-técnica de Martha Graham no Estado do Rio Grande do Sul, local onde contatei e estudei tal técnica, focada na figura de Cecy Frank. Assim, por ela começo, sendo, nesse percurso, conduzida pelas intermitências de meu corpo e de minha pele historiada<sup>20</sup>.

#### 2.2.2.1 Cecy Frank: *o distante e o próximo que me coabitam*

No Rio Grande do Sul, a sua aceitação demorou a ser conquistada, sendo com Cecy Frank que essa técnica ganhou fôlego.

Nascida em Venâncio Aires (RS), Cecy Frank (1924-2000) inicia seu contato com a dança aos 22 anos de idade, através da disciplina de ginástica rítmica, ministrada por Zaida Marques Palhares, na Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (ESEF-UFRGS), onde concluía sua Licenciatura Curta em Educação Infantil. Devido ao interesse e à dificuldade de algumas alunas, Zaida passa a ministrar

---

<sup>20</sup> Conforme Serres (2001):

Os que têm necessidade de ver para saber ou crer, desenham ou pintam e fixam o lago de pele inconstante e oscilado, tornam visível, com cores e formas, o puro tátil. Mas, para cada epiderme, seria preciso uma tatuagem diferente, seria preciso que ela evoluísse com o tempo: cada rosto pede uma máscara tátil original. *A pele historiada traz e mostra a própria história; ou visível: desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos, aí se imprime a memória; por que procurá-la em outro lugar (...)* (p. 18 - grifo meu).

aulas particulares a algumas alunas, na Escola de Bailados Clássicos de Tony Petzhold<sup>21</sup>. Com Tony, inicia seus estudos em balé clássico - técnica que predominava na época, fruto dos ecos do Municipal do Rio de Janeiro - em didática da dança e em teoria musical durante duas décadas. Às suas palavras:

quando me formei na Escola de Educação Física, em 1946, comecei minha carreira como estudante de dança. Eu era um pouco desajeitada, mas a dança me foi abrindo um caminho que não esperava. A minha vida se voltou inteiramente para a dança a partir dos meus 22 anos. Iniciei com o balé clássico, o que, para aquela idade, era brutal. Felizmente, encontrei uma professora maravilhosa que me ajudou na introdução à dança moderna (FRANK apud FREIRE, 2005:24).

Desse modo, é na dança clássica que inicia sua experiência como bailarina, dançando montagens como *Quebra-nozes* e *A Bela Adormecida*, e integrando o *Porto Alegre Ballet*, companhia criada por Tony Petzhold e Elbio Consentino, em 1959. Entretanto, apesar de participar de montagens de repertório clássico, suas aparições eram sempre “alguma coisa de caráter moderno”, o que salienta sua inclinação às linhas modernas de dança (Freire, 2005:24).

A minha primeira apresentação foi um *Noturno*, de Chopin, onde vestia uma túnica comprida, estilo Mary Wigman, aberta dos dois lados para facilitar os movimentos e com os pés descalços. Meu primeiro contato com o palco foi uma dança com linhas modernas. Com *ballet*, cheguei também a dançar com sapatilha de ponta, mas não era a minha tendência (...) Nunca fui uma bailarina clássica e, nas apresentações da escola, sempre fazia alguma coisa de caráter moderno (FRANK apud FREIRE, 2005:24).

Motivada pela leitura do livro da professora de dança Gertrude Shurr (EUA), sobre técnica de dança moderna, embarca para esse país em 1961, para uma curta temporada, contatando várias escolas, dentre elas *Martha Graham Center of Contemporary Dance*.

---

<sup>21</sup> Tony Petzhold (1914-2000): bailarina, professora de dança e coreógrafa gaúcha. Uma das precursoras da dança clássica no Rio Grande do Sul. Sobre ela, ver: FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Tony Petzhold; uma vida pela dança**. Porto Alegre: Movimento, 2002.

No entanto, o encontro com Nina Verchinina, em 1963, em Curitiba, no II Encontro de Dança do Brasil, marcaria sua trajetória em dança. Com ela, contatou essa técnica, passando, a partir de então, a frequentar as aulas ministradas por essa professora no Rio de Janeiro e a dedicar-se ao seu estudo. Tal identificação a leva, em 1969, oito anos após sua primeira ida ao país, para Nova York, no intuito de estudar na *Martha Graham School of Contemporary Dance*, permanecendo até 1971. Ao regressar ao Brasil, mora por quatro anos em Bento Gonçalves (RS), onde dá continuidade ao seu trabalho também como coreógrafa, algo que já fazia desde seus primeiros anos de estudo em dança e que incentivava seus alunos a realizar. Em 1976, retorna aos EUA para fazer um estágio na escola de Martha Graham e, em 1982, permanece mais um período para se aperfeiçoar.

Dedicando-se ao estudo sistemático dessa técnica - Cecy registrava as aulas, descrevendo-as metodicamente, em um diário de trabalho<sup>22</sup> - encontra “as respostas para sua necessidade de expressão, assumindo essa linguagem como o meio para seu trabalho de ensino e de criação” (Freire, 2005:31). Dessa forma, em entrevista concedida ao Jornal NH, coloca, sem ser mística, que dança é a sua religião:

(...) É a minha maneira de integrar-me a Deus. E o que é Deus? Aquele velhinho de barbas brancas? Não. É a energia cósmica que une todas as coisas. A dança é uma manifestação do ser humano, da energia deste ser que existe dentro de nós. Por isso, essa escolha do método Graham, que é baseado na respiração, na troca de energia (FRANK apud FREIRE, 2005:32).

Apesar disso, Cecy não repudia o ensino clássico, sugerindo a “combinação dos dois”, uma vez que ambas as técnicas - Martha Graham e *ballet* - são por ela vistas como possuidoras de amplo embasamento científico, embora a primeira seja mais recente.

Sinto que a dança como técnica de Martha Graham é pouco divulgada. Considero essa técnica equivalente ao *ballet*. Como ele, Martha Graham tem também um embasamento científico. Embora seja ainda recente, a dança moderna nasceu na década de 40. Ela não tem ainda embasamento científico, a exemplo do *ballet*. Se

---

<sup>22</sup> O legado de Cecy Frank - textos, imagens, anotações em aula, entre outros - encontra-se sob os cuidados de Galdes Frank, sua sobrinha, na cidade natal, Bento Gonçalves (RS), local para o qual a professora se dirigiu nos últimos anos de sua vida. Parte de seu acervo foi doado à Escola de Educação Física (ESEF/UFRGS) e ao CEME- Centro de Memória do Esporte.

you study the two, you will perceive affinities. One thing complete the other. I tell my students, study the classic. I don't want you to be dancers who are bitolados, trapped to a single technique. Study also the classic. Jazz. Today the horizon of dance is much broader. The dancer cannot stay in a single technique. *Eu considero a técnica de Graham a mais científica e nem por isso a prego como algo exclusiva. É a mais perfeita no conhecimento do corpo e no entrosamento de mente e espírito - ou sei lá o que for essa energia que vem do centro biológico. Todo o movimento se expande do ser para fora e de fora para dentro* (Ibidem, p. 31 - grifo meu).

Como professora, Cecy trabalhou em sua área de formação acadêmica - Licenciatura Curta em Educação Infantil pela ESEF/UFRGS - sendo alfabetizadora em várias regiões de Porto Alegre e finda sua carreira nessa área, em 1969, ano em que concluiu o tempo de serviço no Instituto de Educação de Porto Alegre. Passa, nesse momento, a se dedicar inteiramente à dança moderna.

Entretanto, foi, desde 1954, convidada a ministrar aulas de dança em vários locais de Porto Alegre e do interior do estado, até praticamente seu falecimento em 2000: Escola de Bailados Clássicos (1954;1976); Clube Aliança de Bento Gonçalves/RS (1972 a 1975); Escola de Dança e Artes da professora Dora Rezende Fabião em Caxias do Sul/RS (1973); Academia Mudança/POA (1978 a 1981); Curso de Especialização em Técnica Desportiva, ministrando a disciplina de Teoria da Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) (1977 a 1979) e, em 1979, na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), ministrou curso similar; além de demonstrações e oficinas curtas em festivais do estado (Freire, 2005).

Desse modo, sua ampla participação na cena da dança gaúcha reflete-se, também, no intenso envolvimento em vários projetos para a formação de um grupo profissional de dança. Isso porque, segundo Freire (2005), ela “acreditava que, quando a dança fizer parte da cultura do indivíduo, ela estará desempenhando o seu verdadeiro papel social” ajudando, assim, a criar, em 1991, com a presença de vários representantes da dança locais, o Centro de Formatividade em Dança<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> O Centro de Formatividade em Dança foi um projeto que tinha como objetivo “ampliar os horizontes dos bailarinos e abranger o estudo da dança enquanto arte, sem esquecer suas questões científicas (sinesiologia,

Além disso, participa da criação dos seguintes grupos em Porto Alegre: *Porto Alegre Ballet* (1959); *Codança* (1968); o *Grupo Experimental de Dança* (1974) e cria os grupos *Choreo* (Porto Alegre, 1982); *Grupo Kadush* (Bento Gonçalves, 1997) e o *Grupo de Dança Vanguarda* (Bento Gonçalves, 1999) (Freire, 2005:37).

Desses, o *Grupo Choreo* recebe especial destaque, pois resulta de um momento de inquietação dessa artista em relação aos referenciais em dança, vigentes na época no estado do Rio Grande do Sul, uma vez que “tinha a convicção de que um bailarino poderia ainda iniciar-se e trabalhar unicamente com a técnica de Martha Graham, contrariando as idéias da época, no Rio Grande do Sul, onde era extremamente valorizada a técnica do *ballet* como fundamento para qualquer trabalho em dança” (Freire, 2005:47).

A postura de Cecy em relação à dança, que começou a praticar aos 22 anos, a exemplo de Martha Graham, que também iniciou a dançar já adulta, era de que o mais importante seria valorizar a capacidade do bailarino, apesar de afirmar sempre que 90% era composto de muito trabalho e 10% de talento. Valorizava muito esse aspecto em seus alunos (...) Porém, concordava que o bailarino pertencente a uma companhia deveria necessariamente passar por todas as técnicas de dança (idem).

\*\*\*

*Em 1984 comecei a fazer aulas de dança no “Choreo - Espaço Alternativo de Dança”, em pleno Bonfim, Avenida Osvaldo Aranha... Tudo era mesmo “alternativo” com o sentido que essa palavra tinha no início dos anos 80: ofereciam-se aulas de dança contemporânea com Cecy Frank e os bailarinos do Grupo. Comecei fazendo aula com Gládis Frank e fui convidada a ser estagiária no grupo Choreo. Até 1987, fui bailarina do Choreo; lá dançávamos coreografias da Cecy, mas também trabalhos criados por outros integrantes do Choreo, o que mostrava a afinação da Cecy com idéias como criação coletiva e participação dos bailarinos no processo coreográfico. Na verdade, a aprendizagem da técnica de Graham, ensinada por Cecy Frank durante quase 30 anos em Porto Alegre, é complexa, exige dedicação e, acima de tudo, identificação com esse sistema: contrações, releases, posições complexas no solo, quedas a partir da posição de pé, controle do corpo nos giros, intensidade e*

---

anatomia e fisiologia), bem como expressão corporal (...)” Foi elaborado por Andrea Druck e Margareth Markus, em 1990, funcionado, a partir de 1991, em dois núcleos: na Casa de Cultura Mário Quintana e no VIDA - Centro Humanístico, ambos em Porto Alegre. Por falta de verbas, as aulas e o centro duraram somente por um semestre.

*sentimento... Na minha trajetória, fui conhecendo outras técnicas e incorporando outros conhecimentos, mas os princípios do seu ensinamento ficaram marcados no meu corpo. A identificação com o trabalho de Cecy Frank transformou-se em admiração pela sua atuação como professora, pela sua generosidade em partilhar o conhecimento, pela sua integridade na relação com os bailarinos (ela sempre nos incentivou a fazer aulas com outros professores e conhecer outras técnicas!), pelo seu exemplo como estudiosa e pesquisadora. Não podemos esquecer que Cecy Frank manteve viva, nos corpos dos seus alunos e bailarinos, a tradição da dança moderna em Porto Alegre<sup>24</sup>.*

\*\*\*

Atuando de 1982, ano de sua fundação, até 1998, o *Grupo Choreo* foi um dos mais significativos grupos de dança gaúcho, por sua estética marcante, conquistada com uma disciplina muito exigente, característica de Cecy. Esse processo iniciou com sua saída da Academia Mudança, na qual ministrava aulas de dança contemporânea<sup>25</sup>, no anseio de construir um lugar próprio, no qual pudesse consolidar um grupo trabalhando sob os preceitos da técnica de Martha Graham, dedicação máxima de sua carreira e de sua vida. Os alunos que a acompanharam construíam o *Grupo Choreo*, fazendo parte da sua primeira formação<sup>26</sup>.

O que norteava o grupo era o anseio de “compreender e interpretar a natureza humana, sua dramaticidade, sua alegria, seu ponto de vista e eventos que influenciavam no cotidiano, usando uma linguagem criativa fundamentada na técnica de Martha Graham” (ibidem, p. 49).

Nesse sentido, trabalhavam com exercícios diários, elaborados nessa técnica e “elementos de criatividade”, pois Cecy incentivava seus alunos à criação coreográfica,

---

<sup>24</sup> Depoimento de Mônica Dantas, bailarina e professora do Departamento de Educação Física da UFRGS, Mestre em Ciências do Movimento e Doutoranda em estudos e práticas artísticas pela Université du Québec, à Montreal.

<sup>25</sup> Cabe salientar ao leitor que, nesse trabalho, não irei conceituar nem apontar as diferenças ressaltadas por alguns autores em relação ao que se denomina “dança moderna” e “dança contemporânea”. Isso não será feito, pois o intuito é apresentar o trabalho de Cecy Frank e Nair Moura para, a partir dele, pensar o conceito de totalidade dessa técnica.

<sup>26</sup> Nesse momento inicial, o grupo contava com o seguinte elenco: Ângela Dip, Cleber Menezes, Felipe Vasconcelos, Guelho Menezes, Jane Brum, José Carlos Cechin, Márcia Capra, Neila Ruschel e Sandra Guez.

apesar de seu processo de criação para o grupo “ser todo escrito, predominando o estudo e não a experimentação” (ibidem, p.48).

Segundo Freire (op.cit.), “o *Grupo Choreo* representou um diferencial no que se refere à linha técnica utilizada em dança na década de 1980”, tendo o respaldo amplo da mídia impressa na época, “como podemos averiguar nos comentários de Antônio Hohlfeldt, Cláudio Heemann e Aldo Obino. Eles sempre permeavam o trabalho de Cecy, descreviam com clareza ao que assistiam, conferindo um tom de originalidade e ousadia ao texto jornalístico” (p. 42). Em crítica à *Zero Hora*, Antônio Hohlfeldt coloca:

Finalmente um gênero teatral começa a mostrar sinais de progresso. Porto Alegre está ganhando novos grupos de dança. Numa movimentação coreográfica que já supera em profundidade o resultado obtido em áreas como a do teatro dramático. A dança está crescendo em quantidade e qualidade. Ainda bem. Porque durante décadas pesou sobre ela um número não pequeno de preconceitos. E, ao que parece, sufocada por eles, a dança não conseguia expandir-se. Parece que, tendo conquistado o interesse dos jovens por oferecer formas de expressão e desenvolvimento pessoal, a dança está mostrando bons resultados. Produzindo espetáculos de mérito (...) Este ano coube ao *Grupo Choreo*, de Cecy Frank, revelar-se com espantoso rendimento técnico (...), mostrando um grupo de câmara que faz dança contemporânea da melhor qualidade. Para agrado geral, nesses grupos, os rapazes estão dançando tão bem quanto as moças. Sem perder sua identidade masculina. O que é um grande progresso para nossos elencos coreográficos. Que foram prejudicados, durante gerações, por mal-entendidos em relação ao desempenho dos homens na dança. (...) Mas Porto Alegre, em termos de arte cênica, caminha em passo de tartaruga. Às vezes, até nem caminha. Pára. E quando recomeça, tudo precisa ser laboriosamente refeito. As experiências não se acumularam, nem se desenvolveram. Não houve revezamento. Simplesmente as atividades foram interrompidas. As conquistas esquecidas. Tudo precisa ser reiniciado. Da estaca zero outra vez!<sup>27</sup>

Acredito que, aqui nesse trabalho, não caiba uma explanação minuciosa referente à trajetória desse grupo, abarcando seu percurso artístico, uma vez que não é o foco desse estudo. No entanto, indico o trabalho de Ana Luiza Gonçalves Freire (op.cit.), pesquisadora em dança e bailarina, que desenvolveu um trabalho teórico sólido sobre a vida e obra dessa artista, intitulado *Cecy Frank*, o qual utilizei como relevante referência.

---

<sup>27</sup> Reportagem publicada em *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 de agosto de 1982, Caderno de Cultura (In Freire, 2005:50).

Entretanto, destaco mais uma crítica publicada sobre o trabalho de Cecy, feita por Cláudio Heemann para *Zero Hora*<sup>28</sup>, que salienta a importância dessa artista para a história da dança no estado do Rio Grande do Sul.

Não exatamente uma surpresa para o panorama artístico da cidade, mas sobretudo uma grande afirmação de talento é o espetáculo de dança do Grupo Choreo, dirigido por Cecy Frank. Cecy Frank é uma das mais conhecidas e credenciadas de nossas professoras de dança erudita. Sua formação e seus aperfeiçoamentos, feitos especialmente nos estados Unidos, junto a nomes consagrados como Martha Graham, lhe solidificaram a capacidade e os conhecimentos. Sua dança contemporânea é sólida, exigente, cheia de força e vitalidade. Tem qualquer coisa de religioso e monástico no trabalho de Cecy Frank. Suas danças são desenhadas com clareza, o esquema rítmico é sempre de grande vivacidade e a linguagem corporal é vigorosa e densa.

(...) O uso do espaço e a flexibilidade de corpo do *Choreo* são de uma desarmante objetividade. Seu palco não tem mistério, nem cenários, nem luzes complicadas. Tudo está concentrado na dança e no desempenho.

Até o ano de 1994 Cecy dirigiu o grupo, ano em que passa a direção do mesmo a Nair Moura, professora com a qual estudei e conheci essa técnica.

\*\*\*

#### 2.2.2.2 Cecy Frank refletida<sup>29</sup>

*Sou Cecy Frank da Silveira, professora de dança contemporânea. Minha meta de vida é ensinar uma técnica de dança que prepare os jovens bailarinos para usá-la como uma linguagem própria (...).*

*Percorri um longo caminho para chegar até aqui.*

*Hoje, a dança faz parte de mim: eu respiro e vivo a dança. Transformei a minha casa num estúdio de dança e é lá que vivo, com meus livros, meu som (...), enfim, com as coisas que me ajudam a prosseguir na minha caminhada pelo mundo da arte. Entrei nesse mundo tão belo já bastante tarde. Não que não gostasse, mas pelas circunstâncias da vida (...).*

*No final dos anos 1950, estive em Porto Alegre o professor argentino Élbio Consentino, ministrando aulas e coreografando. Durante dois anos, esse professor deu aulas de técnica e didática do ballet, sendo um período de intensa atividade. Dessas aulas ensaiou-se na escola a formação de uma companhia de dança, o Porto Alegre Ballet, que chegou a fazer tournée pelo*

---

<sup>28</sup> Zero Hora, 16 de maio de 1982. In Freire, 2005:54.

<sup>29</sup> Documento escrito por Cecy Frank em Bento Gonçalves, no final da década de 1990, citado em Freire, 2005:9-14.

*interior do Estado, em 1959 (...) Estivemos em Alegrete, Bagé, Caxias do Sul, Rio Grande, Santa Cruz do Sul e Porto Alegre.*

*Infelizmente, este bom começo não durou. Os bailarinos se dispersaram por várias circunstâncias (...)*

*Por essa época, surgiu a primeira emissora de televisão em Porto Alegre, a TV Piratini. Foi um acontecimento muito importante para mim, pois Tony foi convidada como coreógrafa e, durante três anos, dancei nos programas mais incríveis (...) Esta experiência em televisão me deu a segurança de uma artista profissional, além das aulas que ministrava na escola de Tony, desde 1952.*

*Em 1962, foi promovido o I Encontro de Dança do Brasil, em Curitiba, comemorando o Cinquentenário da Universidade do Paraná (...).*

*Foi muito importante para minha carreira esse encontro, porque tive oportunidade de conhecer o trabalho de outras escolas e de ver outras formas de dança. Impressionou-me a apresentação do Grupo e Dança de Nina Verchinima, e, no período de férias seguinte, segui para o Rio de Janeiro para tomar aulas de dança moderna com ela. A dança moderna tomou conta de mim. Nina me apoiou para que passasse todas as férias no Rio de Janeiro, sendo que nos anos de 1964 e 1965 passei lá quase que integralmente, alimentando-me de dança, pois consegui reunir períodos de licença prêmio, mais período de férias, quando pude estudar com profundidade o trabalho de Nina.*

*Ao voltar para Porto Alegre, passei a ensinar essa técnica na escola de Tony, para grupos de adultos, sendo recebida com muito sucesso. Coreografei espetáculos para a minha escola: Caminhos, com música de Ottorino Respighi e Transfigurações, com música de Bach. Este último foi levado ao Theatro São Pedro para, em mais de uma tentativa, formar uma Companhia de Dança - a Codança, em 1968, antes de minha viagem de estudos aos Estados Unidos.*

*Já havia freqüentado, pelo período de dois meses, a Escola de Dança Contemporânea de Martha Graham, em Nova Iorque, mas dessa vez estava indo por um período mais longo, como estudante de dança. Estive lá de setembro de 1969 a dezembro de 1971, e pude conviver e receber aulas de grandes nomes da dança, como Diane Gray (diretora da escola), Takako Azakara (sendo esta preparada por Martha Graham para substituí-la na Companhia), Bertan Ross, e muitos outros, que seria demais relacioná-los aqui. Além disso, fiz duas aulas com a própria Martha Graham, o que considero uma honra (quase como receber um título honorífico). Além de aprender essa técnica, que satisfaz plenamente minhas necessidades físicas, mentais e emocionais, pude apreciar alguns espetáculos das maiores companhias de dança do mundo e enriquecer minha visão de dança. Ao voltar, passei quatro anos em casa de minha família em Bento Gonçalves, período em que estudei anotações de aula e as pratiquei, ministrando aulas em um clube local. Nesse tempo, entretanto, não deixei de participar das atividades de dança de Porto Alegre (...).*

*Entre 1977 e 1978, voltei a Porto Alegre, onde ministrei aulas de dança contemporânea na escola de Tony. Por três anos, ministrei dança no Curso de Pós-graduação em Educação Física da UFRGS. Em 1979, ministrei curso semelhante na Universidade Federal de Pelotas - UFPEL (...).*

*Em 1981, junto com Luiz Sayão, fundei o Choro Espaço Alternativo de Dança, sendo que, além de ministrar aulas de dança, apresentamos, neste mesmo ano, Os Palhaços, com música especialmente criada por Ronald Alberti, com direção cênica de Dilmar Messias, sendo minhas as coreografias. Ao final desse ano, foi apresentado Rabo de Foguete, um espetáculo que abrangia, além da dança contemporânea, jazz, rock e candomblé, cenário e figurino de Alziro Azevedo.*

*Assumindo a direção geral do Grupo Choreo, apresentei Do barroco ao Contemporâneo, em 1982; Fronteiras, em 1983; Somos Todos Um, em 1984; Solidão e Imagens, Constelação Scorpio e Estratosfera, em 1985; Ser...Dança, em 1986. Em 1987, retirei-me do Grupo Choreo, mas mantive um grupo de trabalho, por alguns meses, no Auditório Araújo Vianna.*

*Agora, com um estúdio em minha própria residência, dedico-me integralmente ao ensino da dança contemporânea (...)*

*Buscando sempre algo novo nos caminhos da dança, dedico o meu tempo ao estudo, lendo e traduzindo livros de dança e, já há algum tempo, Simone Conceição e eu estamos trabalhando na elaboração de uma história da dança, juntamente com Morgada Cunha. Juntas, estamos reunindo subsídios para escrever uma história da dança em nossa cidade (Dança: nossos artífices. Movimento, 2004). Esperamos, com isso, contribuir para que a memória da dança continue viva pelas gerações futuras e que estas possam compreender que, apesar das dificuldades enfrentadas com relação à infra-estrutura, à falta de ajuda financeira por parte daqueles que poderiam ter feito mais pela dança, lutamos e tentamos, com toda a nossa energia, fazer a dança crescer mais e ter seu lugar entre as artes de Porto Alegre.*

\*\*\*

## **Reflexões sobre a Dança - Centros de Energia do Corpo - Cecy Frank <sup>30</sup>**

*(...) A respiração tem posição primordial nessa técnica como elemento de ligação, troca e recuperação da energia vital entre o interior e o exterior do indivíduo; é feita naturalmente, sem esforço, com acento para baixo no molejo, ressaltando para cima, sem desfazer o arquear das costas, alargando os espaços intervertebrais, pressionando o fole das costelas, e o leque de músculos das costas desde o cóccix para cima e para os lados; os músculos abdominais se contraem sobre o centro, acionando o diafragma (...).*

*O segundo exercício da seqüência no solo ensina a respirar (breathe)... A inspiração e expiração devem ser feitas sempre pelo nariz para não prejudicar as cordas vocais; entretanto, algumas vezes, a emissão de voz respirando ajuda a localizar pontos de apoios para certos movimentos.*

*Em continuação, um trabalho específico com o Centro do Corpo (contraction/realese). A expiração inicia o movimento de contração dos músculos abdominais sobre o centro do corpo, pressionando o diafragma para cima, para fora e para dentro em direção à espinha lombar, arqueando as costas (...) e fazendo uma “contração simples”. Com foco principal no centro de energia sexual, este movimento aciona todos os outros centros, pois se desenrola da base do tronco ao topo da cabeça; é o princípio fundamental da técnica de Graham - contraction/realese (...).*

*Ao contrair, o foco volta-se para dentro de si mesmo ou busca algo além de si mesmo, dependendo da intenção do movimento.*

*Passamos a seguir à preparação das bases (stretches) que permitem ao ser humano se por de pé e andar de um lugar para outro, depois de*

---

<sup>30</sup> Escrito não publicado, cedido à autora por Nair Moura, no ano de 2000.

*ativar seus centros de energia que fornecem a força para executar as ações do cotidiano e de sua relação com o ambiente circundante.*

*Começamos da posição sentada com as pernas dobradas, joelhos abertos para os lados, pés flexionados e calcanhares juntos. O “e” de preparação inicial concentra a atenção no centro do corpo; juntando as nádegas e elevando a pélvis, inspirar projetando a energia para cima e estirando-se através do eixo vertical para o topo da cabeça, ao mesmo tempo em que libera as pernas, empurrando-as para frente ao longo do solo (...).*

*Encerrando a seqüência fixa de exercícios no solo, apresentamos os trabalhos de preparação para extensão e elevação de uma perna para trás (back leg extention), combinado com contração, deitando no solo (contraction to the floor) e elevação girando, bem como a elevação do peito com inversão da espinha dorsal (high realese).*

*Não há relaxamento durante a execução das seqüências de movimento, coordenadas e sustentadas com dinamismo e fluência, a energia vibrando através de seus centros sem esforço ou tensão. Conhecendo a estrutura óssea do corpo, sabendo como suas alavancas funcionam, onde estão seus pontos de apoio e a direção das linhas de oposição, o movimento torna-se fácil, espontâneo e ágil.*

*Reach (alcançar) é o que ouvimos com mais freqüência durante as aulas - alcançar, chegar mais além, buscar espaço fora de si mesmo, crescer de dentro para fora para integrar o universo.*

*Um bailarino de Graham deve ser como uma chama viva se deslocando no espaço, como um meteoro atingindo e criando novos mundos.*

\*\*\*

## **Carta de Nair Moura escrita em maio de 2008.**

*Hoje, aos 45 anos de idade, relembrar os meus primeiros passos na dança é gostoso, mas ao mesmo tempo dolorido, pois estou, temporariamente, afastada da sala de aula e dos palcos.*

*Mas vamos lá...*

*Quando eu tinha 10 anos de idade, um dos meus tios por parte de pai era atleta do Clube Sogipa e eu acompanhei a carreira dele no esporte, neste período, e foi aí que começou o meu interesse pelo trabalho corporal. Comecei sozinha a fazer um treinamento. Nesta época eu tinha 14 anos. Iniciei fazendo caminhadas e depois corridas e os alongamentos, tudo na praça perto de minha casa. Nesta época, tinha adoração pela ginástica artística, (Nádia Comaneti), não sei se é assim que se escreve o nome desta famosa ginasta. Mas ela era uma inspiração nos meus exercícios de alongamento. Participei de maratonas e rústicas como atleta amadora e totalmente autodidata.*

*A dança surgiu quando estava cursando o segundo grau no colégio Julinho. Foi através de um jornal distribuído para os estudantes, onde tinha a propaganda de uma escola de dança chamada Fama. Conheci minha primeira mestra, Marília Danny. Foi com ela que dei início aos meus primeiros passos no balé e no jazz. Em pouco tempo, já comecei a participar do grupo da escola e assim não parei mais. Foram várias apresentações e espetáculos. Comecei a fazer aulas e cursos com vários professores que vinham de São Paulo e do Rio de Janeiro.*

*Após a Marília, tive o grande prazer em conhecer outro. Mestre de balé, senhor Alexandre Sidorof, mais do que um professor para mim, um amigo, participei de sua companhia de dança Juventa e de algumas montagens coreográficas de sua escola.*

*A dança moderna veio muito tempo depois, quando eu já tinha meu estúdio de dança e pensava que já sabia muito e era só continuar dando aulas, quando um colega chegou para mim e disse que eu precisava conhecer a Grande Mestra Cecy Frank, professora de dança moderna, técnica de Martha Graham, e que eu não podia deixar de conhecê-la.*

*Um novo universo se mostrou quando fui em minha primeira aula com dona Cecy. Claro que fui apenas uma semana e depois desapareci das aulas. O medo do desconhecido e, o pior de tudo, descobrir que não sabia nada de dança até ali foi assustador. Meu colega continuou insistindo para que eu voltasse para as aulas e então voltei e não saí mais. Era a primeira a chegar e a última a sair da sala. Dona Cecy era a grande Mestra. Realmente, com ela aprimorei meu conhecimento de corpo e de dança. Com Dona Cecy, fui em busca de conhecimento teórico, ela sempre dizia que precisávamos ler, ler muito sobre tudo.*

*Quando Dona Cecy foi para sua terra natal, Bento Gonçalves, fiquei em Porto Alegre e dei continuidade ao seu trabalho com a técnica de Graham e fiquei com a direção do seu grupo Choreo.*

*Ao longo de 12 anos, fiquei desenvolvendo o meu trabalho com esta técnica de dança moderna em meu estúdio, pois sentia que precisava descobrir a minha maneira de passar esta técnica para meus alunos, saindo da forma tradicional de dar aulas. Fui desmembrando cada exercício até chegar no mais simples possível e fazer com que meu aluno entendesse os princípios desta técnica de uma maneira suave e prazerosa, mas ao mesmo tempo eficaz. E o mais importante: que estas pessoas levassem para as suas vidas pessoais algo a mais do que apenas um corpo em forma, mas um ser transformado.*

*Dona Cecy me disse uma vez, quando a procurei em Bento Gonçalves para lhe dizer que eu estava passando por um momento de muito conflito: agora você está começando a entender esta técnica.*

\*\*\*

Mas como seria o trabalho técnico?

O desenvolvimento do trabalho básico dá-se em três etapas fundamentais: o trabalho sentado ou deitado no solo, o trabalho de centro, feito em pé, sem grande deslocamento pelo espaço e o trabalho de deslocamento, com diagonais e seqüências de saltos. Entretanto, meu foco descritivo recairá sobre a primeira etapa, apesar das subseqüentes serem igualmente importantes, pois foi sobre esse momento que trabalhamos mais atentamente. Descreverei uma seqüência básica que possui variações de acordo com o grau de desenvolvimento do praticante dentro dessa técnica.

### 2.2.2.3 O chão como parceiro

O trabalho de solo começa, invariavelmente, com exercícios destinados a concentrar a atenção sobre o próprio corpo, especialmente, o torso. Ele possibilita também o aprendizado da contração e a percepção da pelve como geradora do movimento. Progrido depois para braços e pernas, a fim de desenvolver a coordenação entre lado direito e esquerdo. Os exercícios desenvolvidos são realizados nas posições sentado, deitado ou ajoelhado, comportando variações crescentes de esforço muscular. A principal vantagem em trabalhar dessa maneira é a possibilidade de isolamento de grupos musculares da pélvis, das pernas e das costas, uma vez que se trabalha mais intensamente sobre eles, apesar do corpo inteiro estar envolvido no movimento. Mais do que isso, essa etapa configura-se como o primeiro contato com os princípios de realização dos movimentos: contração/*release*, centro motor ativado, respiração intensificada, espiral-coluna sempre presente, relação dinâmica com o chão, oposição, corpo todo integrado no movimento. Entretanto, jamais esquecer que esse tempo no solo não é de descanso, mas de trabalho, não sendo utilizado apenas para sentar, mas para intensificar a relação com o chão, empurrando-se contra ele.

Em qualquer posição no solo, o corpo deve ser mantido de tal forma que, se fosse subitamente erguido, levantar-se-ia como uma peça inteira e não com membros afrouxados. Os movimentos são sempre executados tendo-se presente uma oposição. Ou seja, no ápice de uma fase, a ida à outra se faz resistindo. No entanto, essa oposição não significa rigidez ou tensão muscular excessiva. Os movimentos, nos exercícios realizados, possuem uma característica em espiral: depois que se começa o movimento não cessa, bem como nunca se volta à mesma posição, pois há uma sucessão progressiva e contínua. Assim, o máximo da contração leva ao *release*, e o ápice desse leva a uma nova contração, tendo-se sempre a respiração como parceira e a pelve como geradora dos movimentos que percorrem, através da coluna, o corpo todo. Ou melhor, sempre se busca um alongamento, uma progressão crescente, quer na inspiração ou na expiração. Ou seja, mesmo na contração/expiração o corpo não se encolhe. Ao contrário, ele se alonga ainda mais durante

a curva, alargando-se continuamente, o que propicia a abertura de espaço entre as vértebras da coluna, os ligamentos e a musculatura de forma inter-relacional. Essa característica de inter-relação entre os exercícios e entre os movimentos, feita pelos seus princípios ou diretrizes de trabalho e observada em todo transcorrer do trabalho, conferem ao corpo o reconhecimento de sua integração, de sua totalidade.

A coluna possui atenção especial, pois as cartilagens e os discos vertebrais lhe dão enorme flexibilidade, permitindo que se curve livremente com facilidade. Ao fazer os alongamentos (*release*) durante todas as execuções dos exercícios a seguir descritos, deve-se pensar no movimento fluído da espinha vertebral para fora, através dos braços e das pernas. A origem dele está na pelve, ou seja, na contração, que age como um centro de impulsos, com uma pulsação que toma corpo e se faz movimento, percorrendo o corpo inteiro. Para fazer isso, é preciso não só flexionar a coluna, mas estar inteiramente presente no trabalho e em contato constante com ela, tentando experienciar o corpo inteiro desde o centro - da sola dos pés às palmas das mãos e ao topo da cabeça. Isso pode fazer o corpo mover-se numa grande variedade de maneiras, dependendo de como é feito o ataque e de como o impulso é seguido através da coluna, em direção aos membros. Tudo isso, tendo como sustentáculo a respiração intensificada, que envolve a expansão e a contração de todo o peito, parte superior das costas e parte superior do abdômen. Para inalar, os pulmões se expandem completamente, enquanto o diafragma se move para baixo na parte superior do abdômen. Para exalar, esse se contrai, e o diafragma se move para dentro da caixa torácica, enquanto o ar é expelido.

#### **a) *Bounce*: o molejo do tronco**

Sentado no solo com os joelhos dobrados, solas dos pés unidas, mãos no tornozelo, costas retas, pescoço alongado e cabeça erguida olhando à frente. Exalando o ar, curvar-se para frente, topo da cabeça para os pés. Com um movimento molejado (*bounces*), acentuar a curva da coluna, respirando intensificadamente, em 16 tempos. Esse exercício é feito também em mais duas outras posições: com as pernas afastadas, numa posição

confortável, na qual a coluna mantenha-se alongada, e com as pernas estendidas e unidas à frente do corpo. Nas três posturas, a mudança de uma a outra se dá alongando a coluna em diagonal à frente desde a base e elevando-se o tronco à vertical.

### **b) Respiração simples**

Com as pernas cruzadas, esquerda à frente, braços ao lado, dedos tocando levemente o chão, sentar-se sobre os ísquios - ossos que fazem a base da pélvis. Exalando, pressionar as nádegas para baixo, rolando sobre esses dois ossos, e curvar a coluna para trás, puxando no meio das costas. Usa-se sempre a respiração para motivar o movimento de arredondar e estender as costas, começando sempre na base da coluna, sendo direcionado para cima. Inspira-se lentamente, resistindo à necessidade de alongar a coluna até que a própria respiração obrigue a isso. No topo da elevação, segurar a respiração e logo se inicia a exalação, igualmente resistindo. Esse exercício é feito em 2 e em 4 tempos de contagem, mudando-se de posição ao término de cada contagem.

### **c) Espiral**

A espiral do quadril é um exercício específico para desenvolver a sensação do movimento seqüencial através do corpo. Sentado, perna esquerda cruzada à frente da direita, na altura dos tornozelos, joelhos abertos aos lados, braços repousados sobre os joelhos, cotovelos abertos, costas arredondadas. Inicia-se com uma rotação na articulação dos quadris com as coxas, prosseguindo para cima através da coluna, vértebra por vértebra, até o topo da cabeça. Empurram-se, alternadamente, os lados direito e esquerdo do quadril para frente, virando o corpo como um bloco inteiro. Na volta à posição inicial, puxa-se o quadril de volta ao centro, alinhando o tronco. Resiste-se sempre com o lado oposto ao da execução.

#### **d) Contração**

Sentado, pernas flexionadas, solas dos pés juntas, costas retas, mãos nos tornozelos, ombros e quadris em nível. Contrair, arredondando as costas desde a base da coluna através de cada vértebra até o topo da cabeça, levando-a à frente, em direção aos pés. Alongar a coluna no eixo vertical (*release*), estendendo-a desde a base até o topo da cabeça, desenrolando vértebra por vértebra, resistindo nas duas fases. Esse exercício é feito com os pés unidos (contração simples) e com as pernas afastadas (contração com flexão do tronco), na qual os braços estão sustentados na altura dos ombros. Na contração, arredonda-se a coluna e eleva-se a cabeça, face para o teto, empurrando-se os braços para fora e contraindo as palmas das mãos. Estendem-se bem as pernas, empurrando para fora, com os pés flexionados.

#### 2.2.2.3.1 Trabalho de pernas e pés: rotação, flexão e extensão

##### **a) Rotação**

Sentado, pernas paralelas estendidas à frente, pés alongados, tronco alinhado, braços cruzados à frente do corpo, um antebraço sobre o outro, pressionando os cotovelos para baixo para manter o abaixamento dos ombros. Rodam-se as coxas para fora, elevando-se sobre as nádegas, alongando mais as pernas e juntando os calcanhares (em *dehors*). Em seguida, rodam-se pra dentro, relaxando a pressão das nádegas.

##### **b) Flexão**

Dessa mesma posição de pernas, mas com os braços aos lados do corpo com cotovelos dobrados e abertos para os lados, mãos flexionadas, apoiando as pontas dos dedos no solo, pressionando o solo para empurrar o tronco para cima e manter o eixo vertical. Rodar as coxas em *dehors* (para fora), flexionando as pernas e os pés, mantendo os calcanhares fora do solo. Estender ambas, pressionando desde a pélvis, no sentido de

desenrolar os músculos, alongando e massageando as pernas desde a coxa, projetando-se através do pé para as pontas dos dedos e da coluna para cima. Esse exercício termina com as pernas flexionadas, calcanhares fora do solo e juntos, dando, assim, prosseguimento à outra seqüência de extensão.

### **c) Extensão**

Sentado, pernas flexionadas juntas, joelhos levantados perto do corpo, pés flexionados com os calcanhares juntos, costas alinhadas, braços em primeira posição (arredondados à frente do corpo, tocando a ponta dos dedos médios). Juntando as nádegas e elevando-se o tronco, empurram-se as plantas dos pés para frente até estender as pernas juntas e voltadas para fora. Estendem-se e flexionam-se os pés, mantendo pernas alongadas. Dobram-se os joelhos e recolhem-se as pernas, voltando à posição inicial.

### **d) *Deep plié*: abertura de coxas**

Sentado, com as pernas flexionadas e com os joelhos abertos para os lados, pés flexionados com os calcanhares juntos, costas arredondadas, ombros e quadril em nível, mãos nos tornozelos, dedos para frente e polegar por trás dos calcanhares. Estendem-se as costas desde a base ao topo da cabeça, alinhando a pélvis entre os quadris, tracionando com as mãos nos tornozelos e abrindo os joelhos para os lados até ficar com os pés apontados para o solo, com calcanhares bem levantados. Em seguida, arredonda-se as costas desde a pélvis até o topo da cabeça, ombros e quadris em nível, empurrando com as plantas dos pés para frente, juntando-se os calcanhares e relaxando-se a tração das mãos. Repete-se algumas vezes esse exercício.

### **e) Giro ao redor das costas (espiral em quarta posição)**

Esse exercício é específico para desenvolver a sensação de movimento seqüencial através do corpo. Começa com a abertura no encaixe dos quadris e desenrola-se

para cima, através das costas, vértebra por vértebra, até fluir para o topo da cabeça. Embora seja uma série de movimentos que envolvem o corpo inteiro, a atenção, inicialmente, deve recair sobre o isolamento de cada movimento para se perceber a espiral. Sentado em quarta posição (perna direita dobrada à frente com o joelho levantado e pé flexionado, apoiado na meia planta, perna esquerda dobrada para trás com joelho no solo e pé alongado), roda-se o tronco desde a articulação dos quadris para o lado esquerdo, mantendo-se a cabeça voltada para o lado esquerdo e os braços em segunda posição baixa (abertos arredondados). Dessa posição inicial, empurra-se o lado esquerdo do quadril para frente, abrindo a virilha e o joelho direito para o lado, sem abaixá-lo, até estender o pé. Continua-se rodando o tronco, ao redor na cintura, depois os ombros e por fim a cabeça para o lado direito, alongando-se a coluna de baixo para cima, vértebra por vértebra, até topo da cabeça, mantendo-se o eixo vertical. Em seguida, puxa-se o lado esquerdo do quadril para trás, sentando sobre a nádega esquerda. A perna direita volta ao encaixe, e o pé flexiona, pressionando o solo. Continua-se rodando o tronco para o lado esquerdo em seqüência da cintura, depois ombros e por fim a cabeça. O braço esquerdo roda no encaixe do ombro, virando a palma da mão para cima e conduzindo o movimento para o lado esquerdo, enquanto o braço direito roda para baixo em segunda posição acompanhando o tronco.

O trabalho no solo possui outros exercícios e variações que não serão descritos, pois esses foram mais intensamente estudados. Também, assim como com o trabalho com Carlos Simioni, no qual tivemos a experiência anterior com o treinamento como solo inicial e, portanto, presente em nossos corpos, com Nair, tendo presente também os trabalhos de centro e de deslocamento de forma virtual, desenvolvemos um trabalho no qual passamos a intensificar nossa atenção sobre a pelve e sobre a coluna vertebral, explorando a relação com a respiração e a geração de energia que era produzida.

Assim, a prática era estruturada da seguinte forma: aquecimento pessoal que incluía exercícios de alongamento e de trabalho articular, feitos livremente no chão, sem orientação de alguma de nós; disso, deitadas com as costas no solo, corpo alongado, passávamos a uma observação atenta da respiração, buscando perceber em quais regiões ela

era mais intensamente realizada, quais os pontos de tensão muscular existiam, quais bloqueios estavam presentes... Nossa preocupação era a de deixar o corpo o mais livre e flexível possível para que a respiração e os movimentos da seqüência, que seriam posteriormente realizados, pudessem fluir. A cada ciclo respiratório, aprofundávamos o “relaxamento ativo” do corpo, ou seja, mantendo o abdômen contraído e com foco num ponto a três dedos abaixo do umbigo, buscávamos inspirar e expirar, sempre nessa tensão interna dessa região. Ou melhor, buscávamos atingir um nível de esforço ótimo, no qual somente esta região estivesse ativada. O agir no não agir, a ação no repouso, a imobilidade ativa, um corpo integrado. Isso porque tal estado advém de uma flexibilidade que permite a fluência de energia, da cabeça às mãos e aos pés.

Também, a cada expiração, a busca era perceber o peso dos ossos no chão e a “dissolução” da pele em contato com o ar, com a roupa, com a temperatura do solo que nos abrigava. A imagem que trago para tentar explicar essa fase é a de um moinho d’água em atividade. O moinho seria esse centro sempre ativado, sempre transportando, num fluxo contínuo e renovado, a água (a respiração) que se expande pelo rio (o corpo).

Depois dessa observação, iniciávamos a seqüência regular descrita acima, a fim de perceber se esse momento de silêncio inicial que surgia pelo aquietar do corpo, tendo como focos o simples ato de respirar, o “esparramar” da pele e o acionar desse ponto, interferiam nas sensações e no “estado” gerado durante a sua execução. Para tanto, ela era feita privilegiando-se ritmos variados de execução - de tempos mais lentos a uma execução mais rápida.

A prática terminava com uma volta à observação da respiração, no intuito de aumentar a percepção do corpo, analisando as diferenças entre o início e o final do trabalho. Não havia nenhuma preocupação ou condução específica: somente respirava-se e observava-se o estado adquirido. Uma rápida conversa sobre as impressões do trabalho era feita por fim. Nelas, verificamos a importância do momento inicial para o desenvolvimento e o aprofundamento do estudo. O que percebemos - as impressões do diário de campo também

estão entremeadas no texto - foi uma intensificação de toda a série de movimentos, com uma percepção maior da importância da respiração, da pelve, da coluna e da oposição entre o ápice do movimento ao seu retorno à posição inicial para a geração de energia e a integração do corpo. Era como se meu corpo, a cada instante no qual realizava um exercício, se transformasse num canal de energia, mais alargado e poroso.

No entanto, ressalto mais uma vez que esses dois trabalhos só foram possíveis, como bem colocado várias vezes em sala por Carlos Simioni e em inúmeras conversas com Nair Moura, pois tínhamos os treinamentos e as aulas regulares como “experiência de base” para o mergulho nesse campo desconhecido ao qual nos propusemos. Ou melhor, tínhamos suas *memórias* em nossos corpos, sendo ele nosso solo primeiro. E sobre e com ele, o corpo, continuo, colocando a seguir três capítulos, nos quais esse e outros conceitos que me auxiliaram a compreender melhor o percurso que as práticas realizadas se fizeram serão explanados. Para tanto, buscando clarificar o leitor, estarão entremeados diários de campo e alguns dos exercícios acima descritos, que se relacionam com o conceito trazido e o exemplificam. Logo após, no capítulo seguinte, será feita a correlação prática dos princípios em questão.

### **2.3 O visível atapetado: a epiderme no seu impregnar**

*“O invisível é o forro que atapeta o visível”.*

Marilena Chauí

A questão do corpo como objeto de discussão sempre esteve presente em diversas áreas. Visto, por alguns pensadores, como reflexo da cultura no qual está inserido, sendo portador de signos oriundos de práticas sociais e formativas específicas, da sociologia às práticas artísticas mais diversificadas, o corpo é tema recorrente. Sendo assim, numa dessas tantas viagens de Campinas a São Paulo, meu orientador me faz uma provocação: qual é a tua visão de corpo? “O que nos distingue das máquinas é unicamente

nossa carne divina; a inteligência humana se distingue da artificial apenas pelo corpo”, dirá Michel Serres<sup>31</sup>, filósofo francês.

Entretanto, somos, ainda, muitas vezes, herdeiros de uma concepção dicotômica do mesmo, pautada em uma divisão corpo/mente advinda, em parte, pelo pensamento grego e, mais adiante, fortalecida pelas idéias de Descartes, já no século XVI, em seus estudos sobre o método. Em *Fédon*, Platão postula que o grande empecilho da alma, em seus anseios à ascensão ao mundo das idéias através do pensamento, seria o corpo, esse “invólucro desprezível”. “A alma está alojada no corpo e é moradora provisória e temporária desse invólucro desprezível<sup>32</sup>” (Ferrarini, 2006: 77). Somente a morte seria sua libertação, momento no qual haveria a possibilidade da alma, sem esse corpo, atingir o mundo das idéias livremente.

Contudo, foi com Descartes, no século XVI, que essa separação tornou-se radical, alicerçando-se sob uma base quase científica. Em seu *Discurso sobre o Método*, ocupado em como fundamentar o conhecimento nos novos tempos, ele acentua o poder do entendimento e do intelecto, cunhando sua famosa conclusão: “Penso, logo existo”. Nesse sentido, Maciel (1997), referindo-se ao pensamento cartesiano, nos ilustra:

assim, se pensar é ser, é pelo pensamento que sou. A natureza intelectual adquire a primazia. O pensamento, o entendimento, não é, para Descartes, uma parte da alma, como pensavam os antigos, mas é a alma toda. A certeza do cogito implica em que, se o pensamento faz ser, é ele também que o constitui. Portanto, pensamento e corpo, segundo Descartes, são independentes (MACIEL, 1997:25).

A *res cogitans*, o cogito, a alma, sede do pensamento, em um pólo; no outro, sua *res extensa*, o corpo, orgânico e biológico, com um funcionamento organizado e articulado. Descartes vê o homem como um animal, o que significa que pode, assim,

---

<sup>31</sup> Michel Serres (1930-): filósofo francês, escreveu, entre outras obras, *O contrato natural*, *O terceiro instruído* e *Os cinco sentidos*.

<sup>32</sup> Cabe ressaltar que Ferrarini está, nesse trecho, explanando sobre Platão. Assim, tal colocação não configura sua concepção de corpo.

descrevê-lo como uma máquina<sup>33</sup>. “Um corpo que pode ser ‘entendido’, dissecado, visto como um conjunto de ‘peças’ que podem ser ‘consertadas’, ou ainda, aprimoradas<sup>34</sup>” (FERRACINI, 2006: 79). Mas, mais que isso, um corpo não-pensante: “sobre mim mesmo só tenho a certeza de que sou um ser pensante e do corpo só estou certo de que tenho a idéia clara segundo a qual ele é extensão e não pensa” (DESCARTES, apud MACIEL, 1997).

No entanto, atualmente, recentes estudos na área da neurobiologia vêm colaborar com a erradicação de tal concepção dualista, presente ainda em algumas áreas do conhecimento. Damásio, neurobiologista português, em seus estudos quanto às relações existentes entre cérebro e corpo, organizadas em seu livro *O Erro de Descartes* (1996), rompe essa possível dualidade existente. Ao tratar das emoções e de seu percurso biológico, conceitua-as como estados corporais, o que perpassa uma interação entre os dispositivos somatossensíveis que compõem nosso aparelho percepto-motor e os núcleos neuronais localizados em diferentes regiões do cérebro. Para ele, a emoção seria

a coleção de mudanças no estado do corpo que são induzidas numa infinidade de órgãos por meio das terminações das células nervosas sob o controle de um sistema cerebral dedicado, o qual responde ao conteúdo dos pensamentos relativos a uma determinada entidade ou acontecimento (DAMÁSIO, 1996:168).

Desse modo, propõe que, sendo as emoções e os sentimentos percepções diretas de nossos estados corporais, constituiriam o elo entre o corpo e a consciência.

É a combinação de um processo avaliatório mental, simples ou complexo, com respostas dispositivas a esse processo, em sua maioria dirigidas ao corpo propriamente dito, resultando num estado emocional do corpo, mas também dirigidas ao próprio cérebro (núcleos neurotransmissores no tronco cerebral), resultando em alterações mentais adicionais (idem).

Com sua teoria dos marcadores somáticos, dispositivos neurais adquiridos com a experiência, por meio da interação de um sistema interno - base neural - e um externo -

---

<sup>33</sup> Maciel, 1997:29.

<sup>34</sup> Autor disserta sobre a concepção defendida por Descartes.

meio ambiente físico, objetos, etc, colabora ainda mais com essas questões filosóficas referentes ao corpo e à sua não dualidade. Assim, vendo o corpo como uma zona de sensações múltiplas, em constante relação consigo e com o meio, um expurgar de emoções em diálogo constante, a extensão de um emocional contínuo, de um pensar que sente, encontro em Marilena Chauí (1997) essa bela colocação:

O corpo não é coisa. Não é feixe de nervos, músculos e sangue. Não é central de informações nem receptáculo de estímulos. Não é fisiologia de processos “em terceira pessoa”, descritos segundo princípios mecânicos e funcionais que o fazem simples exterioridade de *partes extra partes*. Não é recipiente passivo da atividade anímica, espiritual ou intelectual. Não é fato inspecionado pelo entretenimento. Não é suporte empírico de formas a priori, nem coisa anatômica. Não é idéia clara e distinta, nem o “isto” abstrato da sensação a ser desenvolvida especulativamente pelo espírito. O corpo é um “sensível exemplar” (CHAUÍ, 1997:58 – grifos da autora).

E prossegue, dissertando sobre esse “sensível exemplar” que denomina:

Entre as coisas, há uma, extraordinária, cuja peculiaridade está em ser sensível como as outras, em poder ser sentida como as outras, mas, diferentemente das outras, em ser também sensível para si: nosso corpo, “sensível exemplar”, porque sensível para si, porque se sente ao sentir que sente. Corpo cognoscente e reflexivo, móvel, movido e movente, mas também se movente; tangível, tangido e tangente, mas também se tangente; ouvível [sic], ouvido e ouvinte, mas também se ouvinte; visível e visto, mas também vidente que se vê a si mesmo vendo (ibidem, p.59).

Desse modo, não carregamos uma substância (*cogito*) aprisionada numa outra, que é sua extensão, o *corpo*, mas somos esse corpo, existindo e sendo em dinâmica constante. Não temos um corpo no mundo, mas “somos parte do mundo, contamos nele e para ele, e é nosso parentesco carnal com ele que nos faz ver” (idem) Dilui-se o dualismo e assume-se a complexidade e multiplicidade existentes nas relações estabelecidas com, por, para, entre si e o meio no “aqui-agora”, momento que o constitui, reconstitui e desconstitui numa dinâmica infinita. Um espaço sentiente e interpenetrável, um entre sentidos, uma tessitura entre passado e futuro a que Bergson chama presente. Corpo como aqui-agora; um corpo memória; um relacionar dinâmico. O corpo como duração.

*Barão Geraldo, 2007*

*Ao mesmo tempo em que me sinto nascendo pelo silêncio arrebatador que só comporta os sons dos pássaros, da chuva nas telhas da sala verde do LUME, do chão estalando ao me locomover lentamente, dos carros que passam ao longe na Estrada da Ródia, das árvores que balançam ao vento, uma ou várias partes de mim morrem a cada momento no qual as **memórias** são expurgadas. Pensamento, memória, ação. Memoriação. Ação de rememorar a memória que um dia me fez agir. Dor física do frio estático, da pressão sangüínea que diminui seu fluxo, da circulação que parece me inchar, dos pés formigando pelos longos minutos nos quais fico parada, do ar gelado que entra pelas minhas narinas e secam meus pulmões, do choque térmico do vento que entra na sala e do eriçar dos pêlos ao senti-lo, da passividade que meu corpo atinge... “A sensação guia a vida, a dor anuncia a morte” (SERRES, 2004:41).*

### **2.3.1 Corpo como duração**

A questão do corpo enquanto duração e, portanto, como memória, foi muito discutida por Bergson. Para ele, a memória é uma duração, uma vez que acumula um passado que sobrevive a cada instante no presente. Deleuze (1999), relendo Bergson, salienta que a grande revolução bergsoniana seria perceber que “não vamos do presente ao passado, mas do passado ao presente”, sendo “o passado contemporâneo do presente que ele foi” (DELEUZE, 1999:49). Isso equivale a dizer que o presente não é algo que passa simplesmente direto para um passado que se tornará remoto, distante e esquecido, mas que ele será acumulado nesse passado, sendo levado para o futuro junto com todo o passado anterior. Portanto, passado e presente co-existem dinamicamente: “o passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que co-existem: um que é presente e que não pára de passar; outro que é passado e que não pára de ser, mas pelo qual todos os presentes passam”(ibidem, p. 45). Mas onde o presente passaria? Onde a memória estaria? Bergson responde: “meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que o presente consiste na consciência que tenho de meu corpo” (Bergson, 1990:14).

Nesse sentido, a memória, enquanto corpo, “seria um aqui-agora que se atualiza e se recria nele mesmo - memória/corpo - corpo/memória - corpo que se recria - memória que se recria - recriação e atualização de um suposto passado no aqui-agora - afetando e sendo afetada numa relação dinâmica” (Ferracini, 2006:83). Enquanto duração, ela dissolve a relação espaço/tempo, uma vez que é a presentificação de um dito passado, acumulado e contraído no momento presente. Enfim, memória é criação; ou seja, um acúmulo de virtuais para a atualização.

Desse modo, o presente da memória é o presente do corpo; o corpo, como sendo a “especialização do aqui-agora”, ou seja, uma síntese do presente, ao mesmo tempo em que é a contração desse passado acumulado nesse mesmo momento presente. Nesse sentido, no trabalho do ator, essa noção de memória de Bergson faz-se relevante, uma vez que ela é corpo ao mesmo tempo em que também é criação.

A memória é um acúmulo de virtuais e, sendo ela corpo, é um corpo virtualizado, em processo intenso de atualização. Sobre isso, Deleuze (op.cit.), ao tratar da dinâmica existente na duração, e, portanto, dissertando a respeito desse corpo-memória, nos coloca que “(...) é o virtual, à medida que se atualiza, que está em vias de atualizar-se, pois a atualização se faz por diferenciação, por linhas divergentes, e cria, pelo seu movimento próprio, outras tantas diferenças de natureza” (p.185.) Nesse estudo prático, esse conceito de corpo-memória foi sentido durante todo o período de sua realização, sendo intensamente evidenciado e vivenciado nas fases iniciais das duas pesquisas, pois, tanto com Carlos Simioni quanto com Nair Moura, o solo primeiro foi a memória que tínhamos dos dois treinamentos anteriormente, realizados para a incursão num novo campo de possibilidades, numa nova pesquisa prática.

*Barão Geraldo, 2007*

*Dois dias antes do início do trabalho com eles, na terça, 14 de agosto, meu corpo expulsa algo que há muito vinha em ebulição: o desejo de uma “preparação da pele” para o estado de silêncio que se prosseguiria. Até então, experimentei ora ir direto ao estado - ou seja, chegar na sala, sem alongar nem nada, e já ficar parada só escutando - ora me aquecer pela respiração - o mesmo aquecimento que dava para minhas alunas de POA, no qual deitavam e respirando, traziam a sensação da pele escoando pela roupa, como se vazasse pelas costuras, cortes e saliências do tecido, esparramando-se pelo entorno, como água a preencher um pote de vidro em suas protuberâncias mínimas, repousando suavemente suas moléculas que, ao recobri-lo, tornam-se o próprio vidro. Nesse dia 14, fiz 45 minutos de, como intitulei, “aquecimento de pele” - deitada de costas, respirei buscando um espaço interno maior; minha pele, aos poucos, virou casca tênue de pseudoseparação com o que me cercava - na verdade, não existia mais limite, tudo estava em mim, e meu corpo era o resto desses fragmentos de perceptos que um dia, de alguma forma, me tangenciaram. Espreguicei-me e fiquei 30 minutos parada, no eixo, resistindo ao movimento. Minha carne era uma cachoeira de sensações. Ou melhor, um moinho d’água, um eterno passeio por emoções e vivências que, adormecidas pelo estado de torpidez do cotidiano, me descompunham de mim. Muitos corpos num devir-metamorfose. Sou o silêncio presente nos gritos dos pássaros, o ruído das folhas movimentadas pelo vento, o rastro de lama dos calçados embarrados, não sou... “O corpo varia de forma bastante inovadora. Seria bom dar um novo nome a esse processo imprevisível das ciências da vida” (p.125) dirá Serres. Mas, que nome dar a isso que sinto? Como pode o corpo estar nisso?*

Mas o que seria esse virtual?

Numa dessas tantas leituras, encontrei em Michel Serres (2001) algo que ilustra, poeticamente, esse conceito, trabalhado também por outros pensadores contemporâneos - Gilles Deleuze, Pierre Lévy - e imprescindível para a noção de memória

enquanto corpo que aqui adoto. No início dessa passagem, retirada do seu livro *Os Cinco Sentidos*, descreve uma experiência vivida na juventude, quando, a bordo do navio no qual era marinheiro, presencia um incêndio em sua nau. E inicia:

(...) Bom marinheiro é bom bombeiro. O treinamento para incêndio exige mais dele, mais implacável, do o que fazem para amarinheirá-lo. Ainda guardo na memória alguns suplícios que indicam, para viver ou sobreviver, uma certa relação com os sentidos (...) Saber inútil até que chegue o verdadeiro dia de fúria; veio, sem aviso, num dia de inverno, no mar. O fogo roncava como um trovão, aterrador, num minuto fecharam-se as portas estanques. Eu admirava os que se atiravam, sem pensar, pelas escadas, nos alçapões (...) De repente, estou só<sup>35</sup>. (...) Todo mundo compreende isso, sem drama nem espanto. Basta passar por uma abertura estreita, um corredor apertado, balançar-se em cima de uma prancha, em uma balaustrada vertiginosamente alta, para que o corpo fique alerta. O corpo sabe dizer eu, sozinho. Sabe até que ponto eu estou aquém da barra, sabe quando estou fora da barra. Calcula os afastamentos do equilíbrio, regula imediatamente seus intervalos, sabe até onde não ir longe demais. A sinestesia diz eu sozinha. Ela sabe que eu estou dentro, sabe que eu me desprendo. O sentido interno clama, chama, anuncia, brada, às vezes, o eu (SERRES, 2001:11-13).

O que tal trecho poderia contribuir a esse anseio conceitual? O que a *lembrança* do fogo queimando em seu navio - a extensão máxima de sua carne, bem como o estreitar do mesmo durante a passagem árdua em direção à sua sobrevivência auxiliam nessa minha questão inicial: qual minha visão de corpo?

A noção de virtual e de virtualidade está, na maioria das vezes corriqueiramente, associada à idéia de ausência presencial de algo, uma inexistência. Sexo virtual, amigos e namorados virtuais, entre outros, são exemplos presentes em nosso cotidiano que colaboram com essa conotação do vocábulo. No entanto, em seu sentido

---

<sup>35</sup> (...) O que aconteceu? No compartimento hermético, o calor insuportável faz desmaiar. É preciso sair. A porta, atrás, bloqueada definitivamente, volantes e alavancas em posição estanque, trancadas pelo outro lado. Sufoco pela fumaça espessa, deitado no chão movediço, sacudido pelas pancadas de mar. Então, a vigia, só resta a pequena vigia. Levantar-me sem respirar, tentar abrir os ferrolhos enferrujados que a interditam. Resistem, foram pouco usados, uma ou duas vezes, com certeza, desde o lançamento do casco. Não cedem. Deitar de novo para recobrar o fôlego, rente ao chão. O tempo se torna mais ameaçador como se a onda recuasse. Levantar outra vez, em estado de apnéia, e tentar outra vez soltar os ferrolhos que parecem ceder lentamente (...). A luz entra e, sobretudo, o ar, vento furioso que agita a fumaça, que sufoca ainda mais; passo, rápido, a cabeça pela abertura (...) Ponho para dentro, mas sufoco, dentro, e já ouço pequenas explosões, o fogo deve ter alcançado o depósito de munições; é preciso sair, sair o mais depressa (...) Fiquei lá dentro, imóvel, vibrando, pregado, gesticulando em torno da coleira fixa que me comprimia, por tempo bastante longo para meditar, não, para que meu corpo aprendesse para sempre a dizer “eu” em toda verdade. De verdade, sem nunca poder se enganar. Sem erro, convictamente, porque esta meditação sombria e lenta, decidia, simplesmente, a vida (...).

filosófico, e, buscando inicialmente sua raiz latina, vemos um contraponto dessa noção. A palavra *virtual* advém do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. (Lévy, P.,1996). Nesse sentido, a filosofia escolástica adota que “é virtual o que existe em potência, não em ato” (Lévy, P., op.cit., p.15). O virtual é, portanto, uma imaterialidade existente no objeto real, sendo uma de suas partes constituintes, não devendo ser pensado como fora do próprio objeto. “O virtual deve ser definido como uma estrita parte do objeto real - como se o objeto tivesse uma das suas partes no virtual, e ali mergulhasse como em uma dimensão objetiva” (Deleuze, 2000:269). Como imaterialidade que existe, o virtual não pode ser visto como oposição ao real; ele se opõe ao atual, pois todo virtual é real.

O virtual não se opõe ao real, mas somente ao atual. O virtual possui uma plena realidade enquanto virtual. Do virtual é preciso dizer exatamente o que Proust dizia dos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos”, e simbólicos sem serem fictícios (ibidem, p. 129).

No entanto, temos que tomar o cuidado de não confundi-lo com o possível. Esse já está constituído e construído, sendo sua realização não uma criação, pois ocorre “sem que nada mude na sua determinação nem em sua natureza” (Lévy, P., op.cit., p. 16). Só lhe falta a existência. O virtual, ao contrário, já existe, mas sua existência se dá como uma potência de realização, “um nó de forças ou de tendências que acompanham uma situação, um acontecimento, um objeto qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização” (idem). Um complexo problemático que encontra o atual como proponente de soluções, através da atualização.

Atualização essa que, mais que ser a solução de um problema, configura-se como uma criação dinâmica. Ou, em outras palavras, a atualização de potência. Isso porque “a atualização de um virtual se faz sempre por diferença, divergência ou diferenciação” (ibidem, p.272). Intenso movimento de transformação em movimento contínuo, no qual o duplo atual/virtual, impensado como partes separadas, mas “distintas e, no entanto, indiscerníveis, e tanto mais indiscerníveis quanto mais distintas, pois não se sabe qual é

uma qual é outra” (idem), comunga espaços, fluxos, territórios concomitantes e atravessado pelo tanto de virtualidade que a atualidade num momento foi, tem, é e será.

Não há objeto puramente atual. Todo atual rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais. Essa névoa eleva-se de circuitos co-existentes mais ou menos extensos, sobre os quais se distribuem e correm as imagens virtuais. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos, de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais à medida que sua emissão e absorção, sua criação e destruição acontecem num tempo menor do que o mínimo de tempo contínuo pensável, e à medida que essa brevidade os mantém, conseqüentemente, sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual (...) (idem).

Par atual/virtual, sentido nas duas práticas desse estudo. A cada contração/*release* feitos durante a prática em Graham, e a cada exercício da seqüência regular executado, como a respiração simples, por exemplo, permanecia virtualizado em meu corpo o anterior, o *bounce*, como uma névoa de virtuais de experiência que era constantemente atualizada. Ou seja, a atualização - momento em que o exercício era realizado, no caso exemplificado, a respiração simples - comportava o campo de possibilidades trazido pelo anterior - o *bounce* - que ficava, desse modo, virtualizado em meu corpo. Isso constrói, ao longo da seqüência regular de solo, um fluxo contínuo no qual o corpo, como memória, torna-se uma morada nômade, transitória e transitável de virtuais e atuais, postos em relação dinâmica e infundável.

Isso, vemos também exemplificado nesse trecho escrito por Michel Serres e em várias outras passagens de seus escritos. Apesar de descrever tal experiência anos depois do incêndio ocorrido, na atualização desse *re/memorar*, feito por seu corpo e organizado sob a forma de vocábulos, pairam névoas de virtuais que recobrem a realidade, essa formada pelo conjunto de virtuais e atuais que se inter-relacionam rizomaticamente. Em sua escrita, um véu de virtualidades acompanha seu dedilhar, soprando, constantemente, em seu corpo, fragmentos do que era, é e será.

Seu corpo se torna um visível atapetado de tessituras falhas que são vazadas por uma exterioridade retroalimentativa. Falha, não no sentido de julgamento moral pautado nos conceitos dicotômicos de certo e errado ou imbuído de valoração religiosa ou punitiva, mas adotado em sua significação lingüística. Falhas, fendas, lacunas, espaços vazios, sulcos, zona, território. Mais que pensar em invólucro, uma vez que podemos gerar a idéia de recipiente fechado e hermético, no qual somente seu conteúdo interior seria jogado para o exterior, mas vê-lo como um delimitar poroso, incessantemente passível de trocas e com um trânsito tão intenso quanto a sua possibilidade de se recriar. Trocar, transitar. Lembro da membrana plasmática de nossas células e de sua característica mais nobre, pois é ela que permite nossa sobrevivência: a permeabilidade. Essa é permitida pela existência de poros que promovem o diálogo com o que há dentro e fora de sua estrutura, bem como pelo auxílio de transportadores ativos e passivos que desempenham o papel de facilitadores desse fluxo, captando, recaptando, englobando, lançando, num processo intenso. Suas invaginações e evaginações estão em constante atividade, sendo o volume celular e o que o compõe - quantidade de solutos, água, nutrientes, etc – reelaborado, acomodado. A dinâmica desse fluxo, apesar de preservar seus limites, reinventa sua espacialidade pela porosidade. Uma dança fluida. Um movimento imanente. Um externo que, quando englobado, confunde-se e funde-se com o interior, passando a co-existir com o mesmo. Nesse momento, no qual exterior e interior passam a conviver, por tênues milésimos de segundos, a latência do que eram os transpassa. Virtualidade. Um corpo recriado pela sua potência de porosidade.

*Barão Geraldo, 2007*

*A **totalidade** da carne pela ausência do corpo, pelo abandono de mim, pelo olhar que se autogere, pelo tato que olha, pela pele que chora, pelas lágrimas que sentem, pelos pés que acariciam tudo que os comportam. O não-fazer. Passividade. Quietude. “Túmulo de segredos, o corpo certamente não engana, mas ele só fica à vontade sob uma certa obscuridade” (Serres, 2004:42). “Tudo está em mim”, penso. A troca só é possível pela abertura de fendas nas quais o outro mostra sua interface. Volto à pergunta: será que*

*estou mesmo dividida? Como estaria - como assim! - se me sinto a comunhão de tudo; me sinto pele e membrana do que me cerca, limita e preenche; me sinto fundida, extensão e continuidade, do que um dia fui, sou, serei. Plenitude de percepções pelo silêncio que faz com que esqueça e lembre do que denomino meu corpo. Co-existência da morte/vida da carne. Precisei morrer para entender a plenitude do corpo; para compreender o que seria a percepção “total”, “a presença plena do corpo” (às palavras do Simi!). Uno que nunca é uno, pois é o todo pela unicidade do instante em que presente, passado e futuro escorrem pela carne. Tempo distinto. Ou melhor, sensação espaço-temporal outra. Tempo Aiônico? Esse tempo veloz no qual as sensações confluem, fluem, (in)fluem minha carne. Tempo que traz, no início de agosto, os gurus da Dinamarca, Leo e Umberto, para junto de nós.*

Corpo como lapsos sentientes de não-ser. Moinho d’água de/para si. Lapsos que, como pontos de vazio, tecem os elementos sociais, políticos, econômicos que o transpassam, continuamente, recolocando-o, reformalizando-o e reelaborando-o num habitat distinto a cada atualização.

Corpo como a repetição constante da sua própria capacidade de reelaboração. Como a possibilidade imanente de colapso das certezas inacabadas. Como o limite movente de um fluxo de perceptos e afectos advindos das formas de saber e de ver de uma época, passível, em si, de modificações incessantes. Corpo como espelho partido da história, postula Bavar. Como uma fluidez sentida e sentiente. Enfim, corpo... Um corpo que vendo, sente e tocando se reconhece. Um corpo que, olhando, se entrelaça em múltiplas visibilidades em devir. Um olhar-corpo; um devir-olhar que surge...

E, tendo a memória das práticas descritas, essa que é um fluxo em si de criação, como um estado virtual em meu corpo, ou seja, tendo tais estruturas como ponto de partida, ao mesmo tempo em que são e estão sempre presentificadas, iniciamos, dentro das duas propostas, a pesquisa feita em momentos e em locais distintos, em Porto Alegre e em Barão Geraldo. Um corpo que vendo, sente e tocando se reconhece. Um corpo que olhando se entrelaça em visibilidades em devir. Um olhar-corpo; um devir-olhar que surge...

## 2.4 Entrelaçando invisibilidades visíveis: *o olhar em devir, a totalidade da carne*<sup>36</sup>, uma percepção...

*Ver é entrar num universo de seres que se mostram, e não se mostrariam se não pudessem se esconder uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outras palavras: olhar um objeto é vir habitá-lo e daí buscar todas as coisas segundo a face que voltam para ele. Mas, na medida em que as vejo também, permanecem moradas abertas a meu olhar, e, situado virtualmente nelas, percebo já em diferentes ângulos o objeto central da minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.*

Merleau-Ponty

Reduzido a uma região do corpo humano, sendo o responsável pela captação de estímulos luminosos que são transformados em imagem em regiões do cérebro, o olho é tido como detentor de um dos sentidos mais importantes: a visão. Olhar, contemplar, fitar,

---

<sup>36</sup> Cabe aqui situar o leitor a respeito do conceito adotado para a utilização desse vocábulo, uma vez que poderia incorrer em estranhamento quanto à opção por citar Merleau-Ponty, da corrente fenomenológica, e Deleuze, pós-estruturalista, num mesmo estudo. Nesse sentido, para esclarecer o motivo de ser empregado, recorro a outro autor, José Gil (2001) que sobre isso coloca:

a fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo. Não se trata de uma perspectiva terapêutica (embora tenha dado origem a toda uma escola psiquiátrica), mas do estudo do papel do ‘corpo próprio’ na constituição do sentido. A noção de corpo próprio compreende, ao mesmo tempo, o corpo percebido e o corpo vivido, em suma, o corpo sensível, a ‘carne’ de Husserl, de Merleau-Ponty e de Erwin Strauss (Gil, 2001:55).

E continua:

consideramos aqui o corpo já não como um ‘fenômeno’, um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo (...), comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se, a subir à superfície. Um corpo habitado por e, habitando outros corpos e outros espíritos (...). Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida (...) (ibidem, p. 56).

Assim, ao falar de carne, refiro-me não só a uma junção conceitual fragmentária - já que “os conceitos, como totalidades fragmentárias, não são sequer pedaços de uma quebra-cabeça, pois seus contornos irregulares não se correspondem. Eles formam um muro, mas é um muro de pedras secas e, se tudo é tomado conjuntamente, é por caminhos divergentes” (Deleuze, 1992:35) - mas construo pontes moventes entre o que é colocado por esses dois pensadores - Merleau-Ponty e Deleuze, assumindo *carne* como uma totalidade; um entre perceptos, e afectos, pele e sistemas, um organismo sensível em constante solubilidade no mundo.

mirar. Funções dessa estrutura. Mas o corpo só olharia por esse órgão do sentido? O que estaria constantemente olhando? A carne.

Merleau-Ponty, filósofo fenomenológico, denominará de sensível o local singular no qual ocorre, no corpo, o entrelaçamento do visível e do vidente, fazendo emergir a percepção. Este sensível, que vai além da visão e do tato, é a carne. Carne que não é matéria, mas “consiste no enovelamento do visível sobre o corpo vidente, do tangível sobre o corpo tangente, atestado, sobretudo, quando o corpo se vê, se toca vendo e tocando as coisas, de forma que, simultaneamente, como tangível, desce entre elas, como tangente, domina-as todas, extraindo de si própria essa relação” (Maciel,1997:134). Isso porque a carne será carne de meu corpo e também carne do mundo, havendo um “recíproco entrelaçamento entre um e outro” (Merleau-Ponty, 2004:14). O corpo, sendo sentiente e sensível, é a carne em extensão e receptáculo do/no mundo. Dissolução. Carne dissolvida no mundo, ao mesmo tempo em que o mundo a dissolve, uma vez que esse mundo que a toca, vê, preenche, é também por ela tocado, visto, preenchido. Permeabilizando-se, o corpo se dissolve em carne sentiente, pois não é mais separada do mundo. “Onde colocar o limite do corpo e do mundo já que o mundo é carne?” (idem).

Feitos do mesmo estofo, corpo e mundo se imbricam; uma vez que é visibilidade, o corpo acolhe as manifestações das coisas. “Uma vez que as coisas e meu corpo são feitos do mesmo estofo, é necessário que a sua visão, de alguma maneira, se faça nelas, ou melhor, que a visibilidade manifesta das coisas se desdobre nele numa visibilidade secreta” (Maciel,1997:133). Nesse sentido, o que se torna visão é a percepção, essa intersecção de experiências na carne, pois o corpo é coisa entre as coisas, sendo, ao mesmo tempo, vidente e visível. Um entre que comporta as metamorfoses desse vidente e desse visível. “O corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão, se produz uma espécie de cruzamento (...)” (Merleau-Ponty, 2004: 18). Troca que cinge o entre existente nas coisas do mundo e o corpo, ou seja, a visão, essa que “não é metamorfose das coisas mesmas”, mas “é o pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (ibidem, p. 26).

É nesse entre, que meu olhar - que é minha percepção/carne, mas, mais do que isso, é o “sentir que se sente, o ver que se vê, não o pensamento de ver ou de sentir,mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo...” (ibidem, p. 14) - também repousa. Esse olhar/carne que é “pregnância de possíveis” (idem). Vendo com minha carne, termo que comporta o próprio devir de um olhar, teço essas palavras.

*Porto Alegre, 2006*

*Rascunho de mim, redesenho-me nos olhares que me cobrem. Como um manto de perceptos, os princípios que me são expostos me cobrem e me desnudam. São a minha possibilidade de diálogo com o mundo, tecendo uma brevidade tênue e fugidia. Escapo a cada segundo do espaço que meu corpo ocupa; viro carne, tecido, célula, núcleo. Desfaço-me, dilacero-me, reconstituo-me num continuum infinito a todo o momento que os evoco. Identifico-me pelo escoar que ecoa os rumores de silêncio que me apaziguam. Estado de total permissão.*

Sendo assim, o que significa o ato de olhar? Um **devir**.

Uma das tarefas mais árduas desse mestrado, para mim, é a definição de devir. Como transpor em palavras registradas ortograficamente em formato de texto algo que, durante todo o processo de prática, moveu-me, colapsando-me? Tal empenho tem o intuito de situar-me, situando o leitor nesse novo paradigma - sim, pois pensar em devir me é algo paradigmaticamente novo, confesso! - que conduz toda essa escrita. Nesse sentido, volto a Serres (2004), autor que explicita o que entendo por devir, nesse trecho longo de *Variações sobre o Corpo*:

Cheguei finalmente à idade cujo peso eu percebia, quando era criança, sobre os ombros dos velhos. Será possível que sobre as rugas e as costas arqueadas, eles ainda se sentiam, como em meu corpo eu me sinto hoje, o mesmo garotinho risonho, alegre e juvenil? Contado em números, os anos medem o intervalo entre o antigo sujeito dinâmico e meio travesso e o atual sujeito de articulações rígidas

em que se transformou; bem sei que os anos esboçam a cauda desse cometa cujo núcleo central brilhante continua sempre presente. Devo acreditar que naquela época meus bem-amados avós me identificavam a uma reprodução viva da minúscula boneca russa, cujo tabernáculo garantia a continuidade da sua respiração? Lágrimas me vêm rapidamente aos olhos no momento em que, fora de mim, vejo rir e correr essas vidas que começam e que correspondem tão exatamente àquele que, em meu tórax, nunca deixou de amar, de esperar e dançar?<sup>37</sup>

O que nos diz esse trecho? Com um olhar convulsionado, transpassado por um rememorar, Serres vive em sua carne, espaço sentiente, um devir.

Deleuze (1997) irá dissertar amplamente, em seu livro *Mil Platôs*, sobre esse conceito, colocando:

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem se identificar; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, 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, 1997:16).

---

<sup>37</sup> E continua:

Os muros de pele acolhem tanto o adolescente que faz projetos como a multidão de adultos que lamenta a chegada tardia de grandes felicidades. Quantos desses abrigos provisórios ainda subsistem em mim? O número de anos também conta para essas pessoas múltiplas que elegem a aparência desgastada da senilidade como domicílio. (...) A inaptidão forçada da velhice advém da dificuldade que o velho tem de lidar com as milhares de fichas e conexões; a capacidade e a flexibilidade decorrem, porém, da aptidão natural interna de co-existência entre o mundo interno e o externo. Sou mais ou menos tudo que você é. Em contrapartida, a velhice percebe a juventude solitária e sem espontaneidade. O jovem é único, o velho é numeroso; o vigor da juventude tem uma só cor, enquanto a velhice constitui um leque aberto com as cores do arco-íris. Em meio ao espectro, ainda brilha a esmeralda. Nosso corpo transborda de virtualidades. Cheguei ao momento e ao limiar em que saboreio a obscuridade mais do que todas as cores, a noite mais do que todas as luzes; em que prefiro o silêncio a todas as músicas, vozes e rumores; em que a solidão me pesa tão pouco que anseio por ela e a cultivo; em que, como a maré, toda essa multidão desvanece e se afasta até desaparecer; em que o céu, intenso ou cinzento, o mar divino e da cor do vinho, o deserto ocre e celeste, o glacial cuja luminosidade se extingue frente às fendas verdes, a pradaria plana, paraíso interminável, me nutrem e me encantam mais que qualquer história interessante. Renuncio à diferença para amar a multiplicidade (SERRES, 2004:63).

Devir como uma *imbricação*<sup>38</sup> de silêncios audíveis, de rugosidades alisadas, de... sobreposição de latentes manifestos. Confluência de aparentes sinônimos e antônimos. Co-existência que coabita lugares múltiplos. Momento no qual os elementos são borrados em suas similitudes diferenciadoras e em suas diferenças similares, organizados numa organização caótica de relações, sem implicar uma correspondência das mesmas. “Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, uma imitação e, em última instância, uma identificação” (Deleuze, 1997:15).

Multiplicidade “constituída” pelas ranhuras de um vir a ser, sendo; por um imbricar contínuo - fluxo de involução, não no sentido de regressão que o termo *involuir* pode fazer parecer, mas assumido como uma criação.

O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, "entre" os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis (idem).

Devir como um *estado de inteireza ubiqüidade* do que está em relação, em fluxo, em concomitância. Ubiqüidade: que está em todo lugar ao mesmo tempo. Inteireza: integridade. Isso porque o devir não pode ser reduzido e não produz, dessa forma, outra coisa senão ele próprio. Ele é um plicar. *Multi-plicidade*. Essa definida não “por seus elementos, nem por um centro de unificação ou de compreensão. Ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma *sem mudar de natureza*” (ibidem, p.28).

Mas o que se plicaria? O corpo, essa *borda* permeável de multiplicidades anômalas.

*Porto Alegre, 2006*

---

<sup>38</sup> Imbricação: disposição dos objetos colocados em partes uns sobre os outros.

*Os murmúrios de percepções constituem rizomaticamente o que “entendo” por corpo. Sinto-me oca e transparente e amputada e deformada e... Demoro a me ajeitar dentro daquele novo, mas familiar estado. Sempre tentando pulsar mais, intensificando o ato de respirar, um dos princípios da técnica, avanço lentamente no precipício confortável do não-comportar. Tudo se transforma pela dor que me invade a cada posição feita por um caminho outro. Percursos trilhados pela entrelaçar do que recebo, do que sinto, do que não entendo, do que não explico e do que devolvo ao mundo. “Meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe” (Bergson, 1990:14).*

“Virtualizada, a pele se torna permeável”, dirá Lévy (1996). Segundo ele, a **virtualização** seria o movimento contrário à atualização, consistindo, dessa forma, a passagem do atual ao virtual, uma “elevação à potência”. Nesse sentido, o corpo virtualizado, ou melhor, a sua virtualização, seria “uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicidade, uma vetorização, uma heterogênese do humano” (Lévy, P., 1996:27). Algo propiciado nos trabalhos feitos com Simioni e com Nair, pois, neles, através da experimentação constante de novas possibilidades dentro das práticas - com Simioni, momento em que estudávamos o silêncio ou a aparente pausa do corpo, e com Nair, a preparação que fizemos, anterior à aula, como já descrito anteriormente<sup>39</sup>- o corpo é “plicado” em suas pregnâncias possíveis, em seu olhar sentiente, mergulhado em perceptos contínuos; *uma dobra transbordada* em si e, assim, para as tantas outras possibilidades de não ser que isso comporta. Multiplicidades do entre.

*Porto Alegre, 2006*

*Entro em seu estúdio, num desses fins de tarde insuportavelmente gélidos do inverno gaúcho. Sento na posição inicial da aula, com os pés juntos, coluna alinhada, e começo, sob sua orientação, somente a respirar. O ar entra preenchendo meus pulmões,*

---

<sup>39</sup> Páginas desse trabalho.

*renovando minhas células, meus tecidos, meus ossos, minha carne. O calor vem e com ele a pulsação do primeiro bounce<sup>40</sup> feito. Nada mais é solicitado; somente o arredondar da coluna sobre o quadril me é pedido. Dobrar. Curvar. Mas sobre o que me curvo? O que comportaria esse plicar? Curvo-me sobre lembranças e memórias; dobro para me multiplicar em fragmentos e restos de fagulhas do que penso que sou. A cada bounce feito, um mergulho num abismo de sensações que me amedrontam e me encantam e me afastam e me colapsam e me esvaziam e me preenchem e me arrebatam de dor e de uma angústia indizível. Sou o grito inaudível presente no silêncio existente nas músicas percussivas que conduzem as seqüências de aula. Mergulhada em mim, me dissolvo; opondo, me liberto indissolúvel no que um dia me aprisionou. Seria a FORMA dos movimentos o grilhão dessa prisão? Ou melhor: existe alguma prisão formal dentro do que convencionalmente chamamos técnica?*

Isso porque “as multiplicidades definem-se e transformam-se pela borda, a qual determina a cada vez o número de suas dimensões, concebemos a possibilidade de estendê-las num mesmo plano, onde as bordas se sucedem, traçando uma linha quebrada” (Deleuze,1997:29). Um plano que não reduz as dimensões, mas recolhe-as à medida que nele se inscrevem. Tal plano, Deleuze nomeará de **Plano de Consistência ou de Imanência**, local que “recorta todas (*as dimensões*), opera sua intersecção para fazer co-existir outras tantas multiplicidades planas com dimensões quaisquer” (ibidem, p. 30). Ou seja, campo que “se definiria como um puro plano de imanência, já que ele escapa a toda transcendência do sujeito assim como do objeto”<sup>41</sup> e que existe absoluto, em si mesmo, não sendo definido por um Sujeito ou um Objeto capazes de o conter, mas apresentado, no

---

<sup>40</sup> *Bounce*: primeiro exercício da seqüência regular de solo da técnica de Graham, no qual o praticante

começa arqueando a espinha, começando da base da pélvis, subindo vértebra por vértebra, até o topo da cabeça - alonga as costelas e encurta a parte da frente o tronco, mantendo ombros e pélvis nivelados. Então, curvar-se para frente, sustentando o centro, aproximar as duas extremidades (olhar o umbigo). Molejando, com acento para baixo, procurar alongar os músculos das costas, dando flexibilidade e força à espinha. Braços e pernas, como membros acessórios, participam do exercício em três posições, completando e favorecendo o movimento do tronco (Texto não publicado de Cecy Frank).

<sup>41</sup> Lévy, T., 2003:96.

entanto, como uma experiência impessoal, a qual não remete a um sujeito nem pertence a um objeto; o plano de imanência, visto como tal, não pressupõe algo que está no exterior, como no conceito de transcendência presente na filosofia clássica. Assim, o plano de imanência não é nunca imanente a algo, mas apenas a si próprio, uma vez que

é quando a imanência não é mais imanência a nenhuma outra coisa que não seja ela mesma que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano é talvez um empirismo radical; ele não apresenta um fluxo do vivido imanente a um sujeito, e que se individualiza no que pertence a um eu. Ele não apresenta senão acontecimentos, isto é, mundos possíveis enquanto conceitos, e outrem, como expressões de mundo possíveis ou personagens conceituais. O acontecimento não remete o vivido a um sujeito transcendente=Eu, mas remete, ao contrário, ao sobrevôo imanente de um campo sem sujeito (Deleuze, 1995:3).

Dessa forma, diferentemente do *Plano de Organização*, esse que “organiza e desenvolve formas, gêneros, temas, motivos e que assinala e faz evoluir sujeitos”, o Plano de Consistência ou de Imanência<sup>42</sup> não se ocupa disso. “Este outro plano não conhece senão relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão, entre elementos não formados, relativamente não formados, moléculas ou partículas levadas por fluxos”. (Deleuze, 1997:107). Ele tampouco conhece sujeitos, mas hecceidades, momento no qual o sujeito se dissolve, virando um acontecimento no plano de imanência, graus de potência que afetam e são afetados; intensidades. “Já não há formas, mas relações cinemáticas entre elementos não formados; já não há sujeitos, mas individuações dinâmicas sem sujeito que constituem agenciamentos” (Deleuze, 1995:4).

---

<sup>42</sup> Às palavras de Deleuze (1997):

Aqui não há mais absolutamente formas e desenvolvimentos de formas; nem sujeitos e formações de sujeitos. Não há nem estrutura nem gênese. Há apenas relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão entre elementos não formados, ao menos relativamente não formados, moléculas e partículas de toda espécie. Há somente hecceidades, afectos, individuações sem sujeito, que constituem agenciamentos coletivos. Nada se desenvolve, mas coisas acontecem com atraso ou adiantadas, e formam esse ou aquele agenciamento de acordo com suas composições de velocidade. Nada se subjetiva, mas hecceidades formam-se conforme as composições de potências ou de afectos não subjetivados. A este plano, que só conhece longitudes e latitudes, velocidades e hecceidades, damos o nome de plano de consistência ou de composição (por oposição ao plano de organização e de desenvolvimento) (p. 55).

*Barão Geraldo, 2007*

*Espasmos surgem e conduzem um movimento metamorfoseado. META/MORFOSE que advém, entre outros tantos outros, das trocas ali surgidas - pele com o ar, roupa com ossos, dedos e tablado, olhos e lágrimas, suor e frio... “Nosso corpo certamente troca, movimenta-se, transforma-se, mas nunca segundo um plano, nem ao longo de um tempo linear, nem para se defender da entropia crescente, quer em seu movimento, em seu desenvolvimento ou contra a degeneração” (Serres, 2004: 51). Volto à questão: mas qual é o meu morfismo? Existe uma única forma para isso que denomino meu corpo? Como ser somente homínide se me sinto pássaro, formiga, pedra pelo que de mim se expande? Regenero-me das certezas a cada instante em que torno a me colapsar. As dúvidas me regeneram, pois me fazem ir mais fundo no que sinto. Meu corpo pesa e dói. Os músculos se tensionam (?). Não sei se esse é o melhor verbo para denominar uma densidade que me suspende e pesa, sem haver contração de meus sarcômeros<sup>43</sup>. Aliás, por esses milhões de sarcômeros, com suas actinas e miosinas em eterna dança e comunhão, que me sinto pássaro e pedra. Por eles, com suas contrações voluntárias e involuntárias, entro (?) - ou só deixo reverberar em mim, talvez! - num devir animal, vegetal, mineral, humano. Meu corpo não se distingue mais de nada ao seu redor, penso durante o estado. Cadê a Carol? Não existe mais pele, ossos, carne, mas a comunhão de algo indizível, de uma pulsação que é geradora/gerada - um entre. De, por uma relação de troca. “O outro faz com que minha carne se misture a ela própria: além do animal que também habita em mim, em meu corpo entram todos os outros e, sobretudo, o outro; misturado, mestiçado,*

---

<sup>43</sup> O sarcômero é a unidade contrátil básica de um *músculo estriado*. São complexos multi-proteicos compostos por três complexos filamentosos diferentes. São eles: o filamento grosso (ou filamento de miosina), que é composto pela proteína miosina (mais especificamente miosina II); o filamento fino (ou filamento delgado, ou ainda filamento de actina) é formado por monômeros de actina, nebulina, tropomiosina, troponina; a titina, que é uma proteína gigante e possui um alto grau de elasticidade, é responsável por evitar estiramentos excessivos do músculo. Os sarcômeros se dispõem em série para assim formar as miofibrilas. Uma célula muscular estriada é composta de muitas miofibrilas dispostas paralelamente em alto grau de organização. (fonte: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org))

*perpassado, perdido em meio a essa grande multidão que anula, desapareço como uma pequena nuvem de vapor” (SERRES, 2004: 56).*

De que então é formado o Plano de Imanência? De singularidades, “alguma coisa que não é nem individual nem pessoal, e, no entanto, que é singular” e de acontecimentos, de “pontos de choro e de alegria, de doença e de saúde, de esperança e de angústia, pontos sensíveis como se diz” (Lévy, T., 2003:99). Um plano de **VIDA** possível pelas *singularidades* que o compõem.

(...) vida de pura imanência, neutra, além do bem e do mal, já que só o sujeito que o encarnava no meio das coisas a tornava boa ou má. A vida de tal individualidade se apaga em benefício da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida... (ibidem, p.100).

Desprendida das vivências e intencionalidades do sujeito, fluxo em movimento constante e infinito, a imanência como vida absoluta; não atribuída a um sujeito ou objeto, mas perpassando todo o plano, estando presente intensamente em todos os lugares. “Uma vida é a imanência de uma imanência, a imanência absoluta: ela é potência e beatitude completas” (idem). Vida que, para ele, se faz a partir de um processo de diferenciação, ou seja, da atualização de uma virtualidade. Nesse sentido, atualizar é sempre um processo de criação: a criação de uma vida. Daí o plano de imanência como a afirmação criadora da vida e, por isso, constituído por virtualidades, singularidades e acontecimentos em constante fluxo de atualização/diferenciação. Trago o conceito de Plano de Imanência como um plano de vida, aproximando-o desse estudo prático, pois o trabalho com princípios me imbui com um “estado de VIDA”. VIDA que sinto e que está vinculada à energia e à dilatação do corpo, gerados através do treinamento energético e técnico e, constantemente, insuflada pela respiração intensificada presente em todos os exercícios da seqüência regular de solo de dança moderna - Martha Graham. Ou seja, eles me levam a um estado de *criação* contínua de vida, “de uma vida”.

A criação da vida, de “uma vida...”, dada somente pela diferenciação de um virtual, uma vez que, diferenciar sempre é criar, é fazer surgir algo novo, outras múltiplas possibilidades de vida. “No virtual, a diferença e a repetição fundam o movimento de atualização, da diferenciação como criação, substituindo, assim, a identidade e a semelhança do possível, que só inspiram um pseudomovimento, o falso movimento de realização como limitação abstrata” (Lévy, T., 2003:105).

Um pensamento<sup>44</sup>, portanto, calcado no sentido múltiplo, no sentido da diferença, no *dobrar* de recriação existente a cada atualizar. Isso porque “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (Deleuze, 1991:153). Um múltiplo constante de diferenças dobradas. Um dobrar que inunda o ato de criar, potencializando-o e fazendo-o real. Um dobrar também existente nas duas práticas e permitido pelos princípios de *contração/release* (dança moderna) e pelo constante uso da coluna vertebral no movimento (LUME). Um dobrar que, no corpo, recria-o a cada instante, permitindo que se reconheça em sua co-existência virtual.

Com o dedo médio eu toco um de meus lábios. Neste contato reside a consciência. Começo a examiná-la. Ela se esconde geralmente em uma dobra, lábio pousado sobre lábio, palato colado à língua, dentes sobre dentes, pálpebras abaixadas, esfíncteres contraídos, mão fechada em punho, dedos pressionados uns contra os outros, face posterior de coxa cruzada sobre a face anterior da outra, ou pé pousado sobre o outro pé. Aposto que o homúnculo, pequeno e monstruoso, do qual cada parte é proporcional à grandeza das sensações, cresce, infla nos locais dos automorfismos, quando o tecido da pele se dobra sobre si mesmo. A pele sobre si mesma adquire a consciência também sobre a mucosa e a mucosa sobre si mesma. *Sem dobra, sem contato de si sobre si mesmo, não haveria verdadeiramente sentido íntimo, nem corpo próprio, muito menos sinestesia, tampouco verdadeiramente esquema corporal; viveríamos sem consciência; apagados, prestes a desaparecer* (SERRES, 2001:16 – grifo meu).

---

<sup>44</sup> Dissertando sobre a obra de Deleuze, em *Deleuze e a filosofia* (1990), Roberto Machado salienta, na genealogia da filosofia realizada por esse pensador, uma característica salutar, colocando: “Sua característica mais elementar é o fato dela se propor mais como uma geografia do que propriamente como uma história, no sentido em que, para ela, o pensamento, não apenas e fundamentalmente do ponto de vista de conteúdo, mas de sua própria forma, em vez de constituir sistemas fechados, pressupõe eixos e orientações pelos quais se desenvolve. O que acarreta a exigência de considerá-lo não como história linear e progressiva, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos” (Machado, 1990: 9).

Mas o que provoca esse “plicar” do corpo no Plano de Consistência, constituindo uma outra dimensão na qual ele passa a ser a transversalização de suas anomalias? Desejo intermitente. Não desejo como comumente se concebe, ou seja, ligado à idéia de falta, mas desejo gerado pelo fluxo de um plano imanente. Não desejo como algo inato e interior ao sujeito ou direcionado a um objeto, mas resultado do constante e infindo dobrar dessa imanência e das intermitências entre sujeito e objeto.

Longe de supor um sujeito, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém é privado do poder de dizer *Eu*. Longe de tender para um objeto, o desejo só pode ser atingido no ponto em que alguém já não procura ou já não apreende um objeto e tampouco se apreende como sujeito (DELEUZE, 1997:105).

Desejo como uma força que faz a singularidade “dançar” no Plano de Imanência. Desejo como um movimento intenso de desterritorialização, de criação de linhas de fuga. Fugir que não é um ato de renúncia a algo, mas a cartografia de um anseio de descoberta, de um desejo de reinvenção de mesmos trajetos. Não a evasão pelo devaneio alucinado, mas pelo entremeio de possibilidades trazidas ao campo real pelas névoas de virtuais que abrem fendas nas quais o pensar se acomoda.

Desejo que traça linhas cujos traçados encontram morada no corpo, como um novo habitante sensível, ao mesmo tempo, em que já são, há muito, íntimos - velhos companheiros. “Você já o tem, você não sente um desejo sem que ele já esteja aí, sem que ele (*plano de imanência*) se trace ao mesmo tempo em que seu desejo - mas também: você não o tem e você não deseja se não consegue construí-lo, se você não sabe fazê-lo, encontrando seus lugares, seus agenciamentos, suas partículas e seus fluxos”(Deleuze,1997:106). Desejo que faz pairar sobre meu corpo, carne sensível, um véu de virtualidades cuja tessitura frágil e sutil fica a cargo dos princípios com quais trabalhei e sob os quais repouso o meu olhar. Olhar tomando, sendo, vendo, sentindo corpo.

*Barão Geraldo, 2007*

*Como se sentisse o valor, a preciosidade que é o simples fato de abrir os olhos. O que é ver o mundo? Com que eu vejo? Será que realmente enxergo? São perguntas que me ocorrem durante o trabalho. Deixo que as imagens inundem minha retina, penetrem na minha pele, me comportem e deixem em pé. Mas será que estou em pé? Do meu corpo entram e saem “Carois” diversas. Como se eu tivesse, pelo imenso silêncio, criado um outro ser deformado, um clone mutilado - O Homem Duplicado de Saramago! “Olhavam-se em silêncio, conscientes da total inutilidade de qualquer palavra que proferissem, presas de um sentimento confuso de humilhação e perda (...) como se a chocante conformidade de um tivesse roubado alguma coisa à identidade própria do outro”.*

Esse olhar/corpo/devir/carne me compele a aproximar os dois trabalhos, com seus princípios e diretrizes norteadoras, nesse plano de imanência, zona que comporta “vazios e desertos”. Pois, nessa zona, não existem sujeitos, só singularidades neutras, vida, potência de vontade de olhá-los pelos poros de meu corpo, pelas membranas de minha pele, pelos intervalos de meus órgãos, pelos sulcos de meus músculos, pelos meus *entres*. Isso porque me fazem adentrar num universo de silêncio e de não saber. Percepções. Micropercepções...

\*\*\*

*Imagens que passais pela retina  
dos meus olhos, porque não fixais?  
Que passais como água cristalina  
Por uma fonte para nunca mais!  
Ou para o lago escuro onde termina  
Vosso curso, silente de juncais,  
E o vago medo angustioso domina  
- Por que ides sem mim, não me levais?  
Sem vós, o que são meus olhos abertos/  
- O espelho inútil, meus olhos pagãos!  
Aridez e sucessivos desertos.*

*Fica sequer sombra das minhas mãos  
Flexão casula de dedos incertos,  
- Estranha sombra em movimentos vãos.*

Camilo Pessanha  
(1867-1936)

## 2.5 Micropercepções e quando as lacunas nos expurgam...

“Narciso morreu afogado, porque não compreendeu que entre ele e a imagem existia a água”<sup>45</sup>, dirá Edvgen Bavcar, fotógrafo tcheco que, mesmo cego após dois acidentes, continua a fotografar e a registrar as imagens sentidas pelo seu corpo. No entanto, os registros feitos, mais do que retratos de momentos diversos, configuram-se como a *foto-grafia* de um universo de memórias acionadas e revisitadas a cada momento no qual se prepara para captar a luz que respinga em sua pele e em seus poros, indicando-lhe a trajetória daquele corpo, com sua imensidão, seus vácuos e seus contornos. Como lacunas a serem preenchidas, as imagens que se formam são inscrições da luz, grafada num espaço outro. Momento esse sublime, no qual não se diferenciando mais forma de conteúdo, contorno de extensão, impalpável de concreto, o artista cego funde-se à sua obra, transbordando-a, recriando-a, reexperenciando-a. A *foto/grafia*<sup>46</sup>, ou “escrita da luz”, na sua etimologia grega, consolida-se nesse entre de ranhuras e de fazeres múltiplos, tecendo um território de permeabilidades em seu corpo, um campo de porosidades num tempo aiônico.

Tempo esse que não comporta uma linearidade cronológica, sendo caótico e múltiplo; um emaranhado de tempo, ao invés de uma linha de tempo; um turbilhão; um tempo de potência.

---

<sup>45</sup> Edvgen Bavcar (1946-): fotógrafo nascido na Eslovênia e cego dos dois olhos após dois acidentes na adolescência. Doutor em História, Filosofia e Estética pela Universidade de Paris, além de cineasta e teórico em arte. Sobre tal, ver [www.ufrgs.br/jornal/setembro2001](http://www.ufrgs.br/jornal/setembro2001).

<sup>46</sup> Phôto: de phôs, photó - luz

Graphar: de graph(o), gráphum - escrever, descrever, desenhar. (Cunha, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.)

(...) um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir (...). Esse tempo é independente e está em um território outro, não simplesmente de oposição, mas de uma afirmação de diferença, uma afirmação rizomática ao território do corpo cotidiano, cujo tempo pertence a Chronos e é crivado de estratos, extensividades, molaridades, territórios, identidades e sujeitos. Essa zona de tempo aiônico é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível no qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, “trocando-se em diferenças” (FERRACINI, 2007a).

Ou ainda, “já não uma *ordem* do tempo, mas uma *variação* infinita, nem mesmo uma *forma* do tempo, mas um tempo *informal, plástico*”(idem). Concebido como uma Massa de tempo, ou seja, como um plano de co-existências virtuais no qual, conservado como virtualidade, é atualizado infinita e constantemente, ele é uma Multiplicidade. Deleuze, recusando monocentrismos e a noção de circularidade temporal presente na História, o afirma, desse modo, como diferença, potência máxima do devir e da variação, plano transcendental e virtual sob o qual o Acontecimento se daria.

*Barão Geraldo, 2007*

*OUTUBRO Como se esse estado fosse o “adensar dos impulsos”. Ou seja, como se as memórias/expurgos tentassem sair pela carne e esse ato tornasse tudo ao redor denso, criando uma bolha de densidade. Um vácuo de expurgos de memórias. Sem me aquecer, iniciei o espreguiçamento (16/10) muito lento. Como se estivesse imersa em um vácuo de impulsos - momento esse no qual espasmos musculares vêm e me aquecem, conduzindo meu corpo numa “dança da contorção”. Respiro a densidade da atmosfera em/por/entre mim criada. Muita resistência; já estou para fora. Dessa célula de intenção, desse “imaginar” e reviver meu corpo indo, já me acendo. Também - ponto chave para mim hoje! - acendo o **triângulo do abdômen**<sup>47</sup>, que trabalhei com a Leela, e tudo é feito com uma oposição entre abdômen e todas as partes de meu corpo; diagonais, hélices, helicoidais que me cortam, como se eu fosse a madeira talhada do artesão. **A respiração e a oposição do triângulo são o ouro!** Vou me levantando, como quem carrega passado,*

---

<sup>47</sup> Termo criado por mim, a partir de exercício que fiz numa oficina de Mimo Corpóreo, ministrada por Leela Alaniz (*Sesc Consolação*, agosto 2007).

presente e futuro na carne que, de tão dissipada, fica translúcida. Aliás, me sinto a própria translucidez! Vou direto para um ponto no qual meu abdômen está preso e sinto forte conexão entre pés e sacro. Raízes saem de meus artelhos, pelve pesa e triângulo. A respiração me traz para fora e para dentro; o abdômen como oposição - imagem de um cinturão que me puxa, forçando meu corpo a resistir, mas sem tensão muscular. O simples acionar do triângulo já me expande e dilata. Os movimentos que se seguem são feitos como se cordões me conduzissem, mas não tão livremente, senão com pólos contrários em múltiplas direções e vetores. Oposição, energia, espaço. Sei agora o que é o **giro ao redor das costas** - o girar sobre suas memórias, a carne que se dissipa sendo o mundo. Descobri, ao ficar parada, fora do equilíbrio com triângulo (sem me mexer, só respirando!), que, quando fico numa posição e não me acomodo nela - ou seja, continuo trabalhando as oposições, imaginado e sentindo as cordas que me puxam ao contrário junto com o quadril e triângulo que se opõem - a sensação de expansão é maior. Depois disso, voltei ao eixo, com base estável, como lá no início de trabalho em julho. Senti as costas serem acomodadas por uma densidade do ar, como se estivesse sentada nele! Muito forte! Choro. “Decidi”, meu corpo decidiu o chão. Deitei. É incrível a **pulsção do abdômen** - um coração 4 dedos abaixo do umbigo, onde inicia o triângulo, e que pulsa fortemente desde o dia 13/09, quando comecei a intensificar o seu acionar. Voltei ao espreguiçamento, sem desligar o estado, com tudo acionado e expandido. Diferente a segunda vez! Meu corpo já estava amplo e aceso quando deitei; comecei a entrar numa “microdança”, fluxo no qual surge uma qualidade de movimento “entre” o muito leve e o muito denso, o extremamente amplo e expandido e o contido espacialmente; um turbilhão de emoções que me tiram do chão pelo dedilhar de algo indizível a talhar minha carne. Fico em pé, parando fora do equilíbrio, com abdômen acionado. Logo veio um “balancinho” circular - movimento sutil e contínuo, arredondado e em forma de oitos a serem desenhados em abundância - que me tomando, me macroprojetava pela micropercepção de sua frágil e potente latência. Espasmos chegam logo depois. Percebi novamente a resistência da flor<sup>48</sup> - o quadril com triângulo acionado se opõe à outra crista ilíaca e isso gera uma saia de energia - anéis de

---

<sup>48</sup> Flor: exercício no qual se desenhavam com o quadril dois 8, formando uma flor no ar.

*saturno que saem de minha cintura. Volto ao chão para fazer a seqüência do triângulo<sup>49</sup>. Percebo que, quando vou para o condicionamento depois do estado, a força do triângulo é maior. Pausa deste dia.*

E, no corpo do atador, como esse outro tempo se recriaria e o que significa recriá-lo? Enquanto corpo-em-arte, o corpo do atador recria um tempo-espaço outro, um “entre”, com possibilidades infindas de relações, uma vez que age nas percepções e afetações sensoriais. Isso porque,

o que se chama “percepção” não é mais um estado de coisas<sup>50</sup>, mas um estado do corpo enquanto induzido por outro corpo, e “afecção” é a passagem deste estado a um outro, como aumento ou diminuição do potencial-potência, sob a ação de outros corpos: nenhum é passivo, mas tudo é interação (...). A interação se torna *comunicação* (DELEUZE, 1991:199).

*Barão Geraldo, 2007*

*Mas como me misturo? O que seria necessário para isso? Incompletude. Só troco quando abro um espaço de incompletude, que é uma morfose; o morfismo de um esquecimento do corpo. “O esquecimento alivia o que a consciência torna inflexível” Esqueço-me de mim para me lembrar pelo outro que é minha incompletude primeira”. Para habitar melhor seu corpo e também comandá-lo, esqueçam-se dele, pelo menos em parte”, solicita Serres. Abandono que traz à superfície de minha carne, essa epiderme que me delimita, o abissal de impressões do mundo - minhas vivências, minhas turbulências, minhas zonas inexploradas de perceptos variados. Buscar o abismo, a escuridão, o*

---

<sup>49</sup> Série de exercícios realizados no chão, cujo objetivo é acionar e fortalecer a musculatura abdominal e pélvica.

<sup>50</sup> Para Deleuze (1991),

os estados das coisas saem do caos virtual (...), são atualidades, embora não sejam ainda corpos nem mesmo coisas, unidades ou conjuntos. São massas de variáveis independentes, partículas-trajetórias ou signos-velocidades. São *misturas* (...). A um tal estado de coisas, encontra-se associado um potencial ou uma potência (...) É que o estado das coisas atualiza uma virtualidade caótica, carregando consigo um espaço que, sem dúvida, deixou de ser virtual, mas mostra ainda sua origem e serve de correlato propriamente indispensável ao estado (p. 198).

*não/supra/total controle/descontrole em sala de trabalho. Caminho íngreme e permeado por uma vivacidade que o acalenta e suporta. Calor de agosto que traz junto os guris de Barão e da fria Dinamarca.*



\*\*\*

*Barão Geraldo, 2007*

*E os guris chegam no meio de agosto, depois de um período de dor e solidade, expandindo nossos olhares. Lembro de Odin, maior dos deuses vikings, senhor de todas as magias, deus da sabedoria, que arranca um de seus olhos e atira-o no poço Mimir em troca de um gole de sabedoria. O que fizemos até ali, Simi, Érika e eu, fica “guardado” em nossos corpos; vivências que se “reacendem” cada vez mais rápido. No início, no qual ficávamos somente parados de 1h30 a 2 horas, descobri um outro estado de silêncio e de densidade. Vazio, angústia do não-ser, sensação de tudo me tocar, limites revistos, permeabilidade. Tudo se funde - os 3 corpos, a sala, a árvore lá de fora. Não sei onde começa nem termina meu corpo. Sou o mundo, pequena e frágil; desespero, choro. Quando me mexo, com muita dificuldade, sinto a força que tenho de toque. Como se o gesto reverberasse não só em Simi e Érika, mas se dissipasse pelo todo; pois, não sei mais onde*

começa nem termina nada disso - a fragilidade, o descontrole corporal, a fraqueza que me move. Choro. Memórias. Lembranças de situações vividas em família. Dor. Imagens e sensações. O silêncio é o peso da memória de tudo que vi e vivi (dores, perdas, os primeiros tudo); morte e vida ecoando em compasso ritmado a cada segundo, como se meu corpo desfalecesse a cada respiração; uma memória em meu corpo que dança em microcomunhão com a co-existência de meu passado tecido, um presente vivido, e um futuro fugidio. Chegamos à conclusão de que não existe pausa total, nunca estamos parados, somente silenciemos (ou tentamos) “por fora” - essa casca que é um tabernáculo de percepções, em fluxo constate de atividade e de passividade co-existentes, ao qual chamamos corpo - e, “por dentro”, a pulsação e os impulsos continuam, expurgando lágrimas, sensações, memórias de tudo que algum dia me tocou, por outras vertentes que não sei definir; ao mesmo tempo, o que acontece no “mundo lá fora da sala de trabalho” [o que de certa forma é estranho para mim, pois sinto que sou extensão e limite, borda e recheio de TUDO que “lá fora” ocorre, como se o canto dos pássaros e o som estridente dos carros às 8h 30min na avenida, me conduzissem numa dança de micropercepções e de silêncio infinito] me tocasse e respingasse, me deixando rastros sutis. A chuva que cai me toca e me desloca do conforto estável da identidade e da certeza muscular. Vazio profundo da escuta atenta a tudo; folhas que caem, lágrimas que tocam a pele. Como se o mínimo movimento, tanto feito por mim quanto dos colegas de trabalho, movessem meu corpo para um não-corpo. Um estado mutante, no qual todos os sentidos estão aguçados. As costas ouvem; os pés falam e se enraízam. Escuta do corpo. Escutando-o, percebi que começava a fazer micromovimentos circulares e frágeis, como pequenos **espasmos de memórias** a me (re)habitar, completamente diferentes de tudo que já havia feito ou vivido. Da imensa densidade e peso do silêncio no corpo, vem uma pulsação que o conduz a trajetórias desajeitadas de micromovimentos, como se aprendesse novamente, pela plasticidade neuronal de suas células nervosas, como executar a mínima contração necessária à simples tarefa de manter-se ereto. Começamos, então, a ficar parados durante cerca de 45 minutos, resistindo ao movimento - ou seja, ele surgia internamente, mas ora eu cedia ora não. Disso, meu corpo vazava, ou seja, me diluía no todo, sendo tudo ao meu redor, tocando e chegando ao Simi e aos outros colegas. Choro intenso. Forte emocionar das

memórias. Impulsos são a memória das vivências e experiências dançando no corpo. O treino era assim: aquecimento individual, 30 a 45 minutos parados e, no decorrer do trabalho, sem muito precisar quando, começamos a deixar que os movimentos viessem e NOS dançassem (para mim, comunhão entre **pensamento e corpo**, ou melhor, sou o meu pensamento que dança!). Nasci de novo! Parecia que estava reaprendendo a fazer tudo, como um bebê. Lembro do bebê do Sopro... Os mesmos gestos e movimentos passaram a ser desenhados com outra trajetória, por outro caminho, não sei... Como se minha pele fosse a própria atualização desses movimentos um dia familiares, mas que assumem outra roupagem, novo esboço recriado. Tudo pesava, era denso; como se sentisse a umidade do ar na minha pele. Aliás, não existia mais pele, só a reverberação da minha carne, do que em mim passa. “Entre o sono e o sonho, entre mim e o que em mim é quem eu me suponho, corre um rio sem fim; Passou por outras margens, diversas mais além, naquela várias viagens que todo rio tem. Chegou onde hoje eu habito, a casa que hoje sou. Passa, se eu me medito. Se desperto, passou. E quem me sinto e morre, no que me liga a mim, dorme ode o rio corre-esse rio sem fim”<sup>51</sup>. Tudo isso mantido pelo pulsar de minha **respiração**, que, inflando meu corpo, me dissolve; esvaziando-o, o preenche desse silêncio arrebatador, permitindo que meus muros de pele sejam uma zona de confluência. Ponto fundamental de manutenção desse estado de silêncio embrionário, a respiração sulca minha carne, fazendo-me ultrapassar os limites das roupas que me cobrem. Ela abre poros de escuta em todos os caminhos conhecidos e desconhecidos de percepção existentes em mim. Lança-me num jogo de mergulho em/entre/fora de mim, divertido e doloroso; atroz e derradeiro, sóbrio e relaxado. **Preciso me esvaziar...** Nova etapa de profundidade e de abismo se inicia em meu corpo.

Claro que não se trata, ao pensar na recriação de um tempo-espaço outro, de um ato de transgressão das leis da física clássica - pensar em acelerar ou diminuir a marcação do tempo que o relógio nos dá - mas de adentrar, com uma lente de aumento, no universo microscópico do trabalho do atuador, o que perpassa as “microvibrações perceptivas e

---

<sup>51</sup> Poema de Fernando Pessoa.

afetivas que recobrem a macro estrutura de uma ação, de um espetáculo (...)” (Ferracini, 2007a:12).

Nesse sentido, recorrendo a Deleuze (1991), em sua releitura de Leibniz, que dirá:

as micropercepções, ou representantes de mundo, são essas pequenas dobras em todos os sentidos, dobras em dobras, sobre dobras, conforme dobras, um quadro de Hantai ou uma alucinação tóxica de Clérambault. São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõe nossas micropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte (DELEUZE, 1991:147).

Isso porque “a ‘boa forma’ macroscópica depende sempre de processos microscópicos” (Deleuze, 1991:150) que conferem um constante estado de instabilidade às macropercepções<sup>52</sup>. Essas são recobertas e formadas por um conjunto de micropercepções quase infinitas - percepções reais, mas *virtuais* em sua existência singular. Dessa forma, é a atualização desses *virtuais - micropercepções sensitivas, sinestésicas, sensoriais* - feita na percepção geral de seu conjunto o que gera uma macropercepção, fato que implica, em si, um processo de constante desestabilidade e recriação infinita. Assim, “uma macropercepção é sempre uma instabilidade, sempre sujeita a alterações microscópicas, já que é a atualização de um conjunto infinito de micropercepções” (Ferracini, 2007a:113). Micropercepções que surgem, como exemplificado a seguir e em todos os diários de campo com Carlos Simioni aqui colocados, do trabalho com os princípios através de exercícios e treinamentos.

*Porto Alegre, 2006*

---

<sup>52</sup> Entende-se por macropercepção “o conjunto de elementos formais nos quais a arte cênica se atualiza”, as ações do corpo-subjétil, o espaço cênico atualizado pelo seu cenário ou pelo espaço vazio, figurino atualizado através das texturas que o compõe, a luz percebida macro visualmente (Ferracini, 2007a:114).

*E a aula segue seu percurso - respiração simples, high release, spiral...<sup>53</sup>, desenhando em minha carne os fundamentos que a alicerçam. Repetição. Dor física. Ato que aumenta minha percepção, lapida minha epiderme e torna porosos os meus sentidos, o repetir que é o resignificar de perceptos. Não o simples ato de copiar ou plagiar alguém ou algo que me é mostrado, mas a tentativa de encontrar alento em meio ao colapso em que vivo. Um pulsar me arrebatava para um lócus desconhecido até então. Movimentos que me lançam na escuridão que habita minha carne. Qual é o meu domicílio?*

Compondo, recobrando e desestabilizando as macropercepções - fluxo de atualização de virtuais, as micropercepções criam, portanto, uma zona formada por “infinitos pequenos virtuais perceptivos que desestabilizam as macropercepções, sejam elas temporais e/ou espaciais” (Ferracini, 2007a:113). Penetrar nesse território, no qual o tempo e o espaço são recriados no corpo-em-arte do atuador, sendo nele que esse corpo “pulsa, não de forma cronológica, mas pulsa em um tempo aiônico, o tempo-acontecimento intensivo, o tempo do acontecimento ou do devir”, é adentrar num espaço virtual no qual múltiplas formas de arranjos e de relações são possíveis (idem).

Uma zona que, segundo Ferracini (op. cit.), “abarca o conjunto de micro e macro percepções em relação de fluxo rizomático<sup>54</sup>”, sendo por ele chamada Zona de Turbulência, gerida “muito mais pelo conjunto virtual dessas micropercepções que a todo tempo desestabilizam as macropercepções, do que pelas macropercepções em si mesmas” (ibidem, p.115). Um microrizoma constituído por afetações, auto-afetações, percepções e autopercepção com todos os “micro” e “macros” que pode comportar; zonas virtuais de

---

<sup>53</sup> Exercícios da seqüência regular de solo de uma aula de dança moderna da técnica de Martha Graham.

<sup>54</sup> Para Deleuze e Guatarri (1996),

um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo ‘ser’, mas o rizoma tem como tecido a conjunção ‘e... e... e...’. Há, nesta conjunção, força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. *Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (p. 152).

micropercepções, atualizadas constantemente nas macroações físicas feitas; um complexo rizomático *ad infinitum*. Ou, recorrendo a José Gil (2004), simplesmente *zona*.

No entanto, na sua práxis diária, independente da base técnica ou preceitos norteadores sob o qual esteja pautada, o ator adentra nessa “zona de microelementos virtuais em relação dinâmica instável” (Ferracini, 2007b:115). Segundo José Gil (op.cit.), o conhecimento que o corpo tem do mundo deve-se às pequenas percepções. “As pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas” (p. 132);

Porto Alegre, 2006

*Aos poucos, re/descubro em minha carne vivências incrustadas nos intervalos de meus sentidos. A cada pulsação originada em minha pelve, a cada respiração feita, em toda contração/relese executada, o “tirar a coberta”, o descobrir que me conduz, sutilmente, ao tabernáculo sensível de prazeres, dores, angústias, dissabores, alegrias e tantas outras sensações que me roubam de mim, me ausentando de um presente tênue. Sou Hércules com sua túnica de Nessus!<sup>55</sup> Sou a gravidez do que não é visto, do que não é sentido, do que não é pensado, do que... Essa carne, simulacro de visibilidades invisíveis, de possibilidades intangíveis, de porosidades desveladas, é habitat e habitante de um sensível latente. “O sensível - diz Merleau-Ponty - não é feito somente das coisas. É feito também de tudo o que nelas se desenha, mesmo no oco dos intervalos, tudo o que nelas deixa vestígio, tudo o que nelas figura, mesmo a título de distância e como uma certa ausência” (Chauí, 1997:14). Em meus muros de pele, flambam resplandecências do que vivi, os princípios... (...) porque a repetição de movimentos puramente simples não me*

---

<sup>55</sup> Túnica de Nessus:

Diz a mitologia que, com ciúmes de Hércules e com medo de perdê-lo, Dejanira deu-lhe uma túnica banhada de sangue do Centauro Nessus, acreditando, assim, reconquistá-lo para sempre. A túnica penetrou até a medula dos ossos e colou de tal maneira à pele e aos membros que, ao tentar arrancar-lhe dos ombros, Hércules rasgava a própria pele e carne (ibidem, p. 14).

*atrai enquanto não perceber o que é que está por detrás daquilo. O que é que tem aí? É questionador também: por que os corpos se transformam? Quando ela falava desta continuidade, da intensificação do ato... Por que eu via corpos diferentes, fazendo o mesmo trabalho, sendo que uns se modificavam e outros não? É isso! Não estavam sendo aplicados os princípios! Então, tu olhares a técnica, a repetição do movimento e perceber o que existe por detrás disso é um questionamento que busca os princípios.*<sup>56</sup>

*(...) E ela (a técnica) repete os princípios todo o tempo, só que tu não exercitas, tu não os busca, pois os princípios são sensações... Tu tens que estar em um estado de percepção do teu corpo diferenciado, o que é pura sensação; é fechar os olhos e sentir teu corpo por inteiro; é a energia. A sensação é uma coisa que não é palpável, não é vista em um primeiro momento, mas só o bailarino sente isso. Só a pessoa que está praticando e buscando a percepção, a sensação corporal, entende isso. Isso ocorre quando ela relaciona o chão, a terra, com o espaço, quando se integra com o todo - aí é que nós já ouvimos várias vezes as pessoas falando de diluir-se no Universo. Quando tu tens uma percepção total de seu corpo durante aquele movimento e, além disso, aplica o princípio, a conexão do chão e o espaço, é que percebe a sua conexão. Como é que o corpo se organiza?*<sup>57</sup>

Nesse sentido, o treinamento e a preparação, em arte, mais que buscar a execução correta e perfeita de determinado exercício ou ação, tem o intuito de permitir ao corpo adentrar nessa zona, na procura por outras possibilidades, num fluxo constante de transgressão dos limites já visitados e recriação contínua de vivências intensivas. Momento no qual o corpo “deixa-se invadir”. “Deixar-se ‘invadir’, impregnar pelo corpo, significa, principalmente, entrar na zona de pequenas percepções” (Gil, 2004:130).

Um território, um espaço sempre em processo. As micropercepções criam um campo outro no corpo, num espaço paradoxal com um tempo aiônico. As micropercepções

---

<sup>56</sup> Fragmento de entrevista de Nair Moura concedida à autora.

<sup>57</sup> Idem item 33.

desterritorializam o corpo “dito” cotidiano, conduzindo-o a uma zona de sensações no qual o corpo-em-arte é, concomitantemente, criador/criado, gestor/gerido, introdutor/introduzido por e dentro dela. Elas não só formam, mas são territórios pululantes em fluxo contínuo de constante *territorializar*, sendo, portanto, a própria potência de desejo, de criação, de pensamento. Portas de entrada para o corpo-em-arte, tornando possível a retomada de certa ação física quando em estado cênico. E como isso seria possível? Como adentrá-lo? Surgem os *punctuns*.

### 2.5.1 *Punctuns* como caminho de recriação

Um dos maiores desafios do atador é a descoberta ou a exploração de mecanismos físicos que propiciem a recriação intensiva, quando em estado cênico, de uma ação ou de um movimento, trabalhados em momento de treinamento. Nesse sentido, tentando entender como uma ação física é recriada, Ferracini (2006) aproxima o conceito de *punctum* ao trabalho do atador. Tomando emprestado esse termo, cunhado por Barthes em sua obra “A Câmara Clara” (1984), na qual esse autor irá defini-lo como um detalhe expansivo e metonímico que se salienta em uma fotografia, “saltando aos nossos olhos”, pois chama a atenção de quem a contempla, Ferracini o redimensiona na relação do ator com ele mesmo, colocando-o como “portas de entrada corpóreas para a recriação da ação física”; sendo, portanto, “recriação, lançam o corpo cotidiano do ator em um estado outro (...)” (p. 178). Isso porque “os *punctuns* são pontos musculares em estado metonímico<sup>58</sup> e contraído que possibilitam um processo de atualização - e, portanto, recriação - de ações físicas vivenciadas anteriormente e que se encontram virtualizadas no corpo enquanto memória” (ibidem, p. 179).

No entanto, salienta que os *punctuns* existem em todo trabalho do ator, o que inclui, também, o trabalho de preparação, esse visto não como um momento anterior à

---

<sup>58</sup> “Metonímico no sentido de que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação” (ibidem, p. 178)

expressão, ou não expressivo, mas também repleto de uma névoa de virtuais que se atualizam constantemente no corpo do atuator, sendo, portanto, um momento de criação - fluxo de “res-” constante - *reelaboração, revisitação, reexperiências, recriação*:

(...) a repetição de elementos técnicos e energéticos geram vivências físicas, energéticas e intensivas que são armazenadas em estado virtual no corpo cotidiano. Essas mesmas vivências físicas, energéticas e intensivas, como ações físicas expressivas que são trabalhadas cotidianamente, também acabam gerando *punctuns* por repetição dos elementos pré-expressivos trabalhados e que podem ser ativados a posteriori, recriando esse “estado” virtual previamente armazenado (ibidem, p. 181)

Existindo inclusive durante a preparação, os *punctuns* possuem um caráter acumulativo, pois, quanto mais se treina, gerando vivências intensivas no corpo, mais *punctuns* se descobre e

mais seu vocabulário, enquanto matrizes, também são sublinhados e afirmados, já que o ‘estado de trabalho<sup>59</sup>’ ativado pelos *punctuns* pré-expressivos e a própria matriz, formam uma ação expressiva única, realizada em camadas que se diagonalizam e se retroalimentam, renovando-se (ibidem, p.184).

**Punctuns** que tecem um caminho multidimensional, viés plastificado de vivências possíveis. Possibilidades essas permeadas por um dever de contínuo *recontinuum*, uma vez que sua possibilidade já é, em si, uma nova criação, uma nova solubilidade de corpos em constante estado de liquidez, permeáveis em seu eterno vazar de seus próprios sentidos, próprias experiências, próprio não-ser no mundo. Um *continuum* pela porosidade advinda de seu próprio resvalar na pele.

---

<sup>59</sup> Segundo o autor,

ativando o punctum, ou punctuns, de uma ação física, ou matriz, ou vivência do trabalho energético, ou elementos pré-expressivos do treinamento técnico, ativamos, necessariamente, as articulações e os impulsos desses trabalhos, mas os tapamos, os contraímos, os “seguramos”, criando uma intenção desses elementos, gerando microarticulações, microimpulsos no espaço, mas que são, de certa forma, concretos para o ator. Assim, o que chamamos de “estado” é um punctum, ou punctums, ativados, tendo seu lado expansivo controlado, contraído (ibidem, p. 182).

Mas como mantê-los sem desgastá-los? Aprofundando-os pelo treinamento, ou melhor, pela reprodução não mecânica, pela repetição como recriação contínua. Nesse sentido, os elementos de preparação, os quais poderíamos chamar princípios, proporcionam uma maneira particular de formalização do campo virtual e intensivo no corpo-em-arte.

Assim, vejo os princípios que norteiam uma determinada técnica - vivências virtuais acumuladas na memória enquanto corpo - como um acúmulo de *punctuns*, ou seja, a confluência de pequenas possibilidades de enlace, de diálogo, de tessituras possíveis, de troca e de outras texturas no corpo ocorrida na tentativa de construção de um corpo-em-arte. Nesse estudo, especificamente, saliento e utilizo os descritos anteriormente, pois foram vivenciados de forma intensa antes e durante o processo dessa pesquisa prática. Princípios vistos como a junção de partículas/fagulhas contraídas, ativados ao mesmo tempo em que são ativadores - ou seja, *punctuns* - criando um “estado”.

Trabalhar com esses princípios e com seus *punctuns* de ativação seria uma busca pela porosidade, pelo reconhecimento e pela transposição dos limiares do corpo, da borda/corpo, do tênue contato com o poroso no que se faz, a fim de permitir que esse corpo, agora entre numa zona, seu corpo-em-arte, e que transite num “entre corpos”. Uma poética que surge do desconforto de se tornar íntimo dos limites existentes e a possibilidade de resignificá-los pelo transbordamento que o próprio contato com eles proporciona. Ou seja, porosidade dicotômica e flutuante, como via de involução. Às palavras de Deleuze:

Preferimos então chamar de "involução" essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado. Mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, "entre" os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis (DELEUZE, 1997:19).

Involuir que recria, pelos microajustes, pelas microranhuras e pelas microincertezas em espiral, um “suporte” para o estado cênico conquistado pela desorientação orientada, desorganização conduzida, desarticulação estruturada, ao mesmo tempo em que são uma confluência rizomática. E, involuindo, ou seja, formando um espaço

“entre” os princípios e as diretrizes de trabalho existentes nas duas propostas, foco meu olhar e minha análise a seguir.

\*\*\*

*Barão Gerado, 2007*

*Introduzimos, Érika e eu, a música no treino, e isso tem nos conduzido a um esforço maior para a manutenção do estado. Nos últimos três dias, nos quais treinei ora sozinha, ora com ela, especialmente no dia 31/10, depois de um tempo de “ afastamento virtual” - sim, pois vi que meu corpo permanece sempre no estado e que é necessário, às vezes, nos afastarmos de algo para que ele possa reverberar, como um tempo que concedemos para a intimidade da carne com tal confluência de sentir se fazer possível - o estado volta mais forte, parece. Como se a mesma relação paradoxal e, de certo modo, conflituosa, existente entre a música que instiga me imobilizando, me alegra entristecendo, me recolhe lançando, ocorresse na dinâmica treino diário, treino não-diário. Aqueci-me durante uma hora - triângulo, alongamentos e respiração. Meu corpo se aterrou. Disso, espreguicei com densidade e tudo era muito forte e denso. Durante o espreguiçar, me veio algo revelador; **a diferença em meu corpo entre oposição e resistência.** Oposição me parece um fiozinho interno, um elástico, um tensor que expande os meus pequenos e grandes músculos, minhas articulações, perfurando minha pele e abrindo infinitos sulcos... Como se separasse célula a célula por uma força, ou algo que não sei ainda denominar, mas relacionado com, até agora, a respiração e o triângulo. E o mais importante: opor não é tensionar/contrair a musculatura externa necessariamente. Aliás, para mim, nem um pouco. Quanto mais, nos exercícios preparatórios do aquecimento do triângulo, imagino vetores contrários em sentido e direção, seja em espiral, diagonais e linha reta, relaxando, ao mesmo tempo, a musculatura externa e deixando acesso o triângulo sempre (hoje ele é um sulco 4 dedos abaixo do umbigo, como um vácuo de força que me dá uma mobilidade pela percepção desses opostos musculares), mais para fora estou, inclusive no chão! Então, penso hoje que quando falam espreguiçar e rasgar a musculatura, isso é visto como*

*uma contração excessiva (força muscular igual à ativação de sarcômeros; mas podemos dosá-la!), gerando um caminho. Mas, se me espreguiço pelo “relaxar” externo e acionamento interno do triângulo, acendo de outra forma, sem precisar passar pelo energético pela sala, pois, impressionantemente, já estou muito para fora. Assim, para mim, a resistência é uma contração muscular; como se viesse de fora, não sei. É sutilmente diferente da oposição, apesar de se encontrarem em devir em vários pontos. Parece que, do interno (oposição) gera-se a resistência (aquela densidade que sinto, algo de pesado que me deixa livre, para fora, me dá dor e traz dificuldades). Isso me veio dia 31/10 e foi muito forte!!! Em pé, o giro ao redor das costas e a flor foram muito acesos. Não precisei tanto pensar em manter o triângulo ativo, pois ele já estava sempre assim. Fora do equilíbrio. Daí, o que foi novo: meu corpo começou a ressonar e fêz os ressonadores. Impressionante! Todos dançavam em mim de uma forma mais intensa e forte que antes! Claro que não poderei mensurar se o trabalho todo anterior dos últimos anos com Tati, LUME e solitário não alicerçaram de tal maneira que ela agora brota. Seguirei pela VOZ.*

## **2.6 A lírica das percepções: o entrelace que cristaliza fugacidades**

*Ver é entrar num universo de seres que se mostram, e não se mostrariam se não pudessem se esconder uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outras palavras: olhar um objeto é vir habitá-lo e daí buscar todas as coisas segundo a face que voltam para ele. Mas, na medida em que as vejo também, permanecem moradas abertas a meu olhar, e, situado virtualmente nelas, percebo, já em diferentes ângulos, o objeto central da minha visão atual. Assim, cada objeto é o espelho de todos os outros.*

Merleau-Ponty

Correlacionar é sempre criar um espaço de diálogo, mesmo que, nesse processo, sejam mantidas as nuances diferenciadoras e as singularidades existentes entre os elementos que compõem cada prática. No entanto, procurando construir um campo de permeabilidades, tendo sempre meu corpo em estado de busca de sensações, vendo-o, assim, pelo devir que o comporta, arrisco-me no relato de pontos por ele sentido. Pontos que me legam micropercepções e sensações de similaridade, mesmo que o receio de torná-

los iguais esteja presente. Dessa forma, inicio fazendo uma descrição de características presentes na realização das práticas que considero semelhantes e que estão inter-relacionados dinamicamente durante as mesmas.

Um dos primeiros pontos que me chamaram a atenção refere-se à importância, em ambos os trabalhos, do quadril como gerador do movimento, sendo constantemente evocada e solicitada sua participação e a partir do qual há seu desenvolvimento, da coluna – uma vez gerado pelo quadril, expande-se por ela até extremidades do corpo - e da pelve, sempre ativada num ponto localizado no abdômen, gerando impulsos que partem desse centro, fluindo para o corpo todo e o integrando dessa forma. Assim, o que percebi intensamente foi que a utilização do **quadril** como fonte primordial do movimento, a participação da **coluna** com movimentos tridimensionais, de expansão e de recolhimento do corpo, solicitados durante os treinamentos, responsáveis, também, por possibilitar sua flexibilização e o *koshi*, centro muscular que “bombeia” impulsos distribuídos pelo corpo, presentes nas diretrizes e nos princípios de trabalho do LUME, podem se assemelhar ao princípio de **contração/release** presente em Martha Graham.

Em ambos os trabalhos, o desenvolvimento do movimento parte de um centro motor, fluindo do centro do corpo para as extremidades, de um impulso que continua em um fluxo constante. Nesse processo, a coluna desempenha papel fundamental para a estruturação, flexibilização e expansão dos movimentos. Mais que isso, ela é responsável pela continuidade dos mesmos. “Em Graham, o movimento não começa, não cessa, apenas continua. O movimento acontece como um ciclo constante onde não existem fragmentações, apenas sucessões evolutivas de movimento” (Leal, op.cit., p.36). Ou seja, o **princípio da espiral** que não somente ocorre quando há torção na coluna, refere-se a uma **continuidade progressiva presente em um movimento**. Uma vez que comece, por mais que haja uma aparente imobilidade externa, internamente se continua trabalhando, lançando impulsos, buscando ir ao máximo de cada um e procurando avançar no estado gerado e na percepção total do corpo.

Essa continuidade também está, a meu ver, presente nos trabalhos realizados no LUME. Nesse, como já descrito, uma vez que se inicia o trabalho, mesmo que haja alguma parada brusca do movimento, internamente sempre se está mantendo o estado de ativação muscular de forma progressiva. Da mesma forma, a **oposição** existente em tudo que se execute está, do mesmo modo, presente em ambos os trabalhos. Ela se relaciona não só com essa busca de “ir ao máximo” em cada movimento, mas à aplicação de uma resistência muscular, articular, óssea... Ou seja, à tendência, por exemplo, existente durante a execução de uma rotação do quadril para a direita, de ida do quadril para essa direção, aplica-se uma resistência no lado esquerdo, gerando uma oposição. No entanto, isso não significa tensão muscular excessiva, de forma que não haja flexibilidade e livre fluxo de energia pelo corpo.

Esse é outro ponto que me salta aos olhos: a busca por **geração de energia**. Isso foi evidenciado tanto através das práticas quanto em conversas realizadas ao longo desse estudo com Carlos Simioni e Nair Moura. “O nosso objetivo no trabalho é gerar energia” (Simioni, 2006). Energia que é gerada pelos pontos que descrevi acima, bem como por uma **relação dinâmica com o chão**, pela utilização de uma **base** diferenciada que coloca o corpo fora do **equilíbrio** habitual diário. Aspectos que são experienciados dentro dos dois trabalhos, mesmo que através de práticas diferentes.

Energia que é mantida pela ampliação da **respiração**. Diretamente presente nas duas propostas e vinculada a esses pontos ressaltados, ela já é há muito foco principal em vários trabalhos físicos e artísticos, devido, entre outras, à sua importância fundamental para o ato de viver. Imprescindível para a manutenção da vida, a respiração é o ponto fundamental na técnica de Martha Graham. A partir dela, seus dois movimentos característicos, contração-*release* se desenvolvem, fazendo “seu caminho de baixo a partir dos genitais e para cima através do centro do corpo, o umbigo, o coração, a boca, a cabeça (...) De tal forma que nenhum braço era erguido sem a crescente energia da respiração, no impulso da vida” (Mille, 1991:250).

Anatomicamente, esse processo vital é uma pulsação, um *continuum* que ocorre como uma onda, tendo como ponto central o diafragma, com sua câmara abdominal inferior e suas abóbadas torácica superior e inferior (Keleman,1985:102) Separando a cavidade torácica da abdominal, e com um contorno todo tendíneo para as inserções que se fazem no osso esterno, na face interna das seis últimas costelas e nas segunda e terceira vértebras, o diafragma possui uma região central a qual se denomina *centro tendíneo*. A contração das suas fibras faz abaixar esse centro, ampliando assim a caixa torácica, levantando e expandindo as costelas onde se insere, o que dilata a base do tórax durante a inspiração. Daí ser o principal músculo nesse processo. Secundariamente, os músculos intercostais, reto-abdominais, oblíquos e transversos abdominais atuam na respiração, criando uma rede interconectada que se alonga e contrai para que expiração ocorra.

Podemos dizer, então, que a respiração envolve conexões tubárias tanto dentro do corpo - estruturas microtubulares da vida intercelular, bem como os tubos digestivos e respiratórios que comportam boca, esôfago, traquéia, pulmões, estômago, intestino - quanto o “tubo” que se forma entre o interior do corpo e o ambiente, uma vez que a função da respiração é captar, transportar e expelir gases (idem).

Aqui, ela se relaciona tanto ao princípio de *contração/release* quanto às solicitações feitas, durante o treinamento do LUME, de intensificação da mesma, visando à manutenção do estado corporal gerado. Essa intensificação refere-se a uma utilização maior da caixa torácica e da cavidade abdominal durante seus ciclos. Vinculado à coluna, o movimento respiratório possui como principal músculo para sua realização o diafragma. Esse está situado entre as cavidades torácica e abdominal e exerce um papel fundamental no bom funcionamento dos órgãos, na mobilidade e no alinhamento da estrutura vertebral Atuando sobre a coluna, bem como dela dependendo, durante sua atividade, ele é responsável por fazer uma massagem nas vísceras e nos órgãos da caixa torácica. Seu fluxo de ativação, ou seja, a respiração, envolve uma integração. Ossos, articulações, músculos e órgãos integram-se e conectam-se dinamicamente. Dessa forma, o processo respiratório conecta o corpo e gera energia. Ou melhor, proporciona a “**dilatação**” do corpo.

No entanto, os dois trabalhos não se assemelham somente por esses pontos, mas, principalmente, o que dá, antes de tudo, um respaldo para esse desenvolvimento prático, é um pensamento que possui aspectos que convergem com uma concepção sistêmica:

a concepção sistêmica propiciará que a ciência e a educação vejam o mundo em termos de relações e de integração. Os sistemas são totalidades integradas, cujas propriedades não se reduzem às unidades menores. A ciência e a educação atuais não poderão mais trabalhar na idéia de transmitir um produto acabado em suas aulas ou experiências, pois o pensamento sistêmico é pensar o processo; a inter-relação, a interação e os opostos são unificados através da oscilação (MOREIRA, 1999:205).

Nesse sentido, o que os dois propiciam, tendo em vista seus princípios técnicos e suas diretrizes de realização prática, é a compreensão do corpo como uma totalidade integrada; ou seja, trabalha-se tendo o corpo como um todo indissociável. Isso porque, a partir de um centro motor ativado (*koshi*), gerador de energia, e do qual parte o movimento, estando sempre sob o estímulo da respiração, tantos os exercícios propostos na técnica de Graham, quanto os trabalhos do LUMÉ, não fragmentam braços e pernas em suas execuções, por mais que se eleja uma região específica do corpo como foco de trabalho, pois esse centro nunca fica esquecido. Ao contrário, uma vez que há uma valorização do trajeto corporal do movimento surgido desta ativação de um centro motor, por mais que somente a mão se mova, por exemplo, o corpo todo está presente nessa ação. Privilegiam-se, portanto, sempre uma continuidade e uma integração que darão forma ao movimento. Uma forma que, buscando sempre uma progressão crescente de alongamento e de alargamento do corpo, sendo gerada por esse centro motor e mantida pela respiração, está imbuída de energia.

Essas percepções encontram respaldo nas bibliografias encontradas e dialogam com ela. Procurando, nos trabalhos práticos, as fendas, as ranhuras, as incertezas e as possibilidades existentes na maneira de ver e de ser no mundo, construo, retomando a citação de Merleau-Ponty (1971), colocada no início deste capítulo, “moradas abertas a

meu olhar”<sup>60</sup>, passíveis de constante fluxo de diálogo e de conversações, e exercitando o encontro, a troca, a entrega, a disponibilidade de simplesmente estar no *aqui-agora*, impregnei o meu corpo com possibilidades de silêncio e de *quietude dinâmica*. Espera. O dinamismo existente na pausa. Respiro. Respiração. Respiramos, pois temos consciência de nossa finitude, nossos limites orgânicos. Pulsação de corpos *em* e *no* silêncio de suas realidades. Os trabalhos me costuram... Mas ao que estamos costurados? A nossas lembranças, medos, verdades, anseios, percepções, saberes... Ou seja, acionam memórias, trazem meu corpo para um “aqui-agora”, lançando-o numa pulsação em devir constante, permitindo que entre e seja um fluxo de atualização.

Isso porque os dois trabalhos fazem meu corpo chegar a um “estado” de, aparentemente, difícil definição. Uma energia que “dilata” o corpo. Recorrendo a conceitos cunhados por outros autores, bem como a alguns escutados durante as práticas, encontro alento para a tentativa de explaná-los e para tentar entender o que seria esse fluxo, ou essa “dilatação”. Dessa forma, junto com a correlação prática, um campo teórico, no qual conceitos surgem, foi sendo também delineado. Seus conceitos e suas revisitações, bem como as possíveis correlações existentes serão meu caminho para prosseguir. O primeiro a surgir e a ser trabalho é o de corpo-em-arte ou, utilizando a terminologia cunhada por Ferracini (2006), corpo-subjétil.

---

<sup>60</sup> “(...) Mas, na medida em que as vejo também, permanecem moradas abertas a meu olhar, e, situado virtualmente nelas, percebo já em diferentes ângulos o objeto central da minha visão atual (...)” MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A, 1971. P. 12

### 3 ENSAIANDO CONCEITOS

#### 3.1 Corpo-em-arte, corpo-subjétil, corpo-possibilidade

Falar de corpo-em-arte é falar de um corpo em constante estado corpóreo resignificado. É utilizar, semanticamente, uma terminologia que recebe a difícil função de grafar vocábulos que denotam a dinamicidade que esse estado registra, imbuindo-os de uma força que, às vezes, não acompanha o movimento e a intensidade de nosso trabalho, onde quer que ele se configure - sala de aula, estado cênico, treinamentos, pesquisas de campo. Mas, no entanto, o desejo de “materializar” impressões grafadas em meu corpo e de aprofundar vivências já experienciadas conduziram-me ao mestrado e a essa explanação, repleta de devires, de lacunas, de acabamentos infinitamente inacabáveis.

Pedindo emprestadas as palavras de Deleuze, que diz que “escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em vias de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida, (...) um processo, ou seja, uma passagem de Vida, que atravessa o vivível e o vivido” (Deleuze, apud Lévy, T., 2003:101), grafo minhas memórias, essas acionadas num “tom” extremamente bergsoniano, sendo uma duração, um acúmulo de um passado virtualizado e co-existente com meu presente que, por ser uma atualização, é uma recriação contínua, em meu corpo. Uma acumulação de vivências; um expurgo das aulas de dança moderna de Nair Moura, discípula de Cecy Frank e dos treinamentos propostos pelo LUME, que, pairando sob minha pele, conduzem essa escrita. Mais do que isso, trouxeram-me o desconforto rizomático que permeia meu trabalho prático-conceitual.

Uma inquietude surgida quando cogitei a possibilidade de aproximar os princípios existentes nos trabalhos. Aproximação que me legou, advindos desse campo prático, os conceitos de totalidade e organicidade presentes nos dois trabalhos. Isso me compeliu a trabalhar, desde então, em um fluxo de multiplicidades no qual o meu pensar-corpo é lançado a cada instante. Mundo no qual não só novos conceitos são alicerçados, mas uma zona na qual navego sob alguns já cunhados, revisitando-os, como o de corpo-

subjétil, a fim de tentar entender o que existe nesse hiato intelecto/corporal - poderia ser uma redundância, uma vez que o pensamento dança em meu corpo, legando perceptos e afectos em minha carne, em comunhão infinita - união de desejos, percepções, sensações, querereres outros!

Nesse sentido, o primeiro porto visitado é o conceito de **corpo-subjétil**, cunhado por Ferracini (2006), em seu livro, *Café com queijo, corpos em criação*. Isso porque ele é, na prática, o “estado” no qual meu corpo chega a partir tanto do trabalho que fiz com Carlos Simioni, quanto com Nair Moura.

Assumindo o corpo-subjétil como um estado *entre*, não dicotômico, “mas um corpo, ao mesmo tempo formal e orgânico, um corpo que se auto-alimentasse de sua própria potencialidade, criando e recriando um comportamento extracotidiano transbordado dele mesmo e nele mesmo, e que se lançasse para o espaço, gerando, nesse lançamento, uma zona de arte e de inclusão” (Ferracini, 2006:82), o autor irá tomar emprestado o conceito de *subjétil*, de Derrida, em *Enlouquecer o Subjétil*. Utiliza-o para tratar desse corpo em arte, espaço de co-existência de comportamentos múltiplos, zona em que os hábitos, as práticas, os fazeres e os anseios de uma época, quer estejam no âmbito sócio-político ou econômico, quer no sócio-cultural aos quais denominamos cotidianidade, legando-nos comportamentos cotidianos, e o comportamento extracotidiano, por alguns autores colocado em contraposição ao primeiro, são borrados, permeabilizados em devires intensos que propiciam sua convivência num mesmo corpo.

Isso porque habitam-no rizomaticamente, sem fragmentos em contraposição, sem espaços herméticos comportamentais contracolocados, sem atitudes ditas naturais - quando em comportamento cotidiano - em oposição às artificiais - comportamento extracotidiano - pois o corpo possui uma potência artística em estado virtual, “um campo de intensidades que pode ser trabalhado e transbordado nele mesmo”(ibidem, p. 85). Mesmo nos seus hábitos diários e situações corriqueiras de seu cotidiano, nas quais o esforço mínimo é sobresaliente, o corpo “tem o poder virtual de sua (re)criação e transbordamento

dele mesmo para ele mesmo e que pode ser atualizado com muito trabalho e esforço ativo por parte dos atores” (idem).

Vendo o corpo-subjétil como um fluxo, uma multiplicidade, não localizável num ponto ou espaço específico, mas como uma zona *entre*, ele é uma diagonal que atravessa os dualismos existentes no trabalho do ator - forma/vida, forma/conteúdo, técnica/vida, entre outros. Ele é rizoma, sem qualquer centro ou estrutura, uma vez que “engloba e diagonaliza um espaço ‘entre’ polaridades que se completam e uma ação que lança esse espaço ‘entre’ para fora, numa relação dinâmica”, sendo “um espaço de conexões e reconexões infinitas (...) como um *continuum* de recriação que pode ser quebrado, retomado em outra ponta, reconstruído, mantendo-se numa autoprodução” (ibidem, p. 87).

Enfim, às palavras de Ferracini (op.cit.), esse corpo “uno em multiplicidades, que engloba todos os outros corpos, ações, comportamentos e zonas possíveis”(ibidem, p. 88) chamado corpo-subjétil. Um território fugaz, um nomadismo constante e dependente do corpo cotidiano, ao mesmo tempo em que dele se independe, ocorrido em devir, em um processo dinâmico, a partir do corpo cotidiano; um desvanecer contínuo - uma vez que é/vai sendo definido a cada momento presente em que ocorre - autoproduzido pelo *entre* existente no conjunto de elementos que se juntam em Estado Cênico, pela troca, pela relação:

A tentativa de construção de um corpo-subjétil é permeada por fluxos e refluxos contínuos. Ele é devir. O corpo-subjétil se realiza por ser, além de fluxo e refluxo, uma busca, transformação e transbordamento das fronteiras do mundo, através de resignificações e (re)construções dele mesmo. É recriação eterna de outros mundos e perceptos, outros afectos - novas maneiras de sentir (p. 88).

Mas o que permite ao corpo cotidiano criar e recriar esse corpo-subjétil? Ferracini responde: a organicidade, um conceito-força que aparece...

### 3.1.1 Adentros sobre a organicidade

Segundo Ferracini (op.cit.), a **organicidade**, é a “geradora de ‘vida’ do trabalho do ator”, uma vida que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo e que, no corpo-subjétil, é vista “enquanto capacidade de uma certa espontaneidade enquanto autoprodução” (p.102). Vida vista por alguns autores como a própria organicidade - para Stanislavski, localizada na vida normal e cotidiana do ator; para Grotowski, localizada no corpo do ator, em nível não cotidiano, sendo acionada por impulsos. No entanto, nesse trabalho, parto da/utilizo a conceituação feita por Ferracini, que acredita ser a organicidade uma força geradora do próprio corpo-subjétil, suscitada pela relação dinâmica dos elementos que compõem o Estado Cênico - energia, *punctuns*, impulsos, formalização espaço/tempo, zona de turbulência, elementos pré-expressivos - ao mesmo tempo em que é responsável por mantê-los unidos. Às suas palavras,

a organicidade, aglutinando os vários elementos que compõe o corpo-subjétil em relação dinâmica (pois a organicidade é intrínseca ao corpo-subjétil), acaba pressionando-a a suspender e arrancar do próprio tempo e do próprio espaço um tempo-espaço outro: um tempo não-cronológico, mas um acontecimento; um espaço não-linear, mas multidimensional (ibidem, p. 105).

Esse conceito, a organicidade, é nesse trabalho trazido pois foquei-me num desses elementos que compõem o Estado Cênico, os elementos pré-expressivos ou princípios, presentes nas duas propostas. Desse modo, ela é vista aqui, especificamente, como uma força de co-existência desses elementos pré-expressivos, bem como de coesão dos mesmos. Uma força que os une pela constante recriação existente do corpo-subjétil e da zona de turbulência criada, sendo, ao mesmo tempo, habitada, por ele.

Concordando com essa denominação - organicidade enquanto força de relação e a responsável pela vetorização e pelo transbordamento do corpo cotidiano - e avançando em tal pensamento, procuro pensar *organicidade* em múltiplas zonas de possibilidades, ao mesmo tempo em que faço um “recorte” dentro do amplo conceito de Ferracini, colocando

uma lente de aumento em alguns pontos, para ampliá-los e analisá-los helicoidalmente. Isso se refere a pelo menos 2 pontos:

**1) vê-la enquanto força de relação in/corpórea**, ou seja, como mobilizadora de uma zona de sensações vibráteis em meu corpo enquanto recriação de minha cotidianeidade, como força que lança minhas células, meus nutrientes, minhas macro e microscópicas estruturas a um vazio relacional - fenda construída e mantida pela confluência de fluxos que me arrebatam, reverberando em meu corpo sensações/emoções. Nesse sentido, me aproximo de Damásio e de todos os outros que se focam nos processos, nos “entres”, no que existe ininteligível e indizível no corpo.

**2) vê-la enquanto força relacional com o outro** - algo que foi vivenciado intensamente durante as práticas com Carlos Simioni, ator-pesquisador do LUME e um de seus fundadores, como, por exemplo, nos momentos posteriores à imobilidade do corpo, no qual somente respirávamos e observávamos o que ocorria com nossos corpos em relação aos outros colegas presentes na sala.

Nesse sentido, sendo organicidade uma força que totaliza e integra essas micropercepções suscitadas todo tempo durante as práticas, ela é a força que permite entrar no corpo-subjétil, pela integração e pelo rearranjo de devires sensíveis no corpo cotidiano. Isso a partir, nesse estudo prático especificamente, do trabalho com os princípios já descritos anteriormente. Aqui, cabe salientar um ponto relevante: a organicidade para Ferracini refere-se a uma força que amalgama os elementos que compõem o Estado Cênico, sendo gerado pela relação rizomática dos mesmos.

Nesse trabalho, focando-me mais enfaticamente no corpo-subjétil enquanto relação consigo, penso-o enquanto PLASTICIDADE DE UM CORPO COTIDIANO. Peço a licença ao leitor para adentrar numa possível contribuição prático-conceitual, passível, certamente, de estudos futuros e o qual advém das múltiplas práticas rizomáticas efetuadas ao longo desse estudo - algumas delas presentes em meu corpo desde o período da

graduação, no qual estudei a plasticidade neural de células gliais<sup>61</sup> do sistema nervoso central.

Nesse campo de estudo neurobiológico, a plasticidade se refere à capacidade de organização do Sistema Nervoso frente ao aprendizado e à lesão. Esta organização se relaciona com a modificação de algumas conexões sinápticas. Entretanto, o que me fez atentar para tal conceito foi o fato dela ocorrer não apenas em processos patológicos, mas assumir também funções extremamente importantes no funcionamento do indivíduo, como, por exemplo, os processos de modificação pós-natais, em consequência da interação com o meio ambiente e as conexões que se formam durante o aprendizado motor consciente (memória) e inconsciente (automatismo). Ou seja, nesses exemplos, a neuroplasticidade funciona em indivíduos sem alteração do Sistema Nervoso Central, mediante estimulação periférica para dar o *feedback* motor.

Nesse sentido, a idéia de neuroplasticidade é de grande valia, pois representa um avanço no processo de reabilitação. Raineteau (2001) e colaboradores, em seu trabalho *Plasticity of Motor Systems After Incomplete Spinal Cord Injury*, colocam que muitas pessoas que sofreram lesão incompleta da coluna vertebral mostram, com o tempo, significativa melhora funcional. Para ele, o processo de recuperação depende da reorganização de circuitos que foram separados pela lesão. A plasticidade sináptica nos já-existentes caminhos e a formação de novos circuitos em brotamentos colaterais são importantes componentes deste processo de recuperação. O que se torna mais importante dentro do trabalho deste autor é o fato dele afirmar que existem evidências anatômicas e funcionais de que a plasticidade é potencializada pela atividade, assim como por manipulação.

No entanto, os mecanismos relacionados à neuroplasticidade ainda não estão totalmente definidos. Muita coisa é falada a respeito de recrutamento de vias paralelas,

---

<sup>61</sup> Além dos neurônios, o sistema nervoso apresenta-se constituído pelas **células glia**, ou células gliais, cuja função é dar sustentação aos neurônios e auxiliar o seu funcionamento.

atividade em vias parcialmente poupadas, brotamento sináptico, regeneração axonal ou dendrítica, remielinização e recuperação da excitabilidade neuronal. Embora ainda não esteja confirmado, parece que as respostas em relação à neuroplasticidade nos processos do córtex são maiores no início do processo de reabilitação e vão decrescendo com o tempo.

Em contrapartida, lesões parciais da medula tendem a apresentar uma recuperação melhor em termos plásticos, depois de passado certo tempo da lesão. Atividades como o *Biofeedback* são mais efetivas após um ano de lesão. Uma vez avariados, os neurônios não podem ser trocados, mas podem ser substituídos funcionalmente por circuitos ou trajetos nervosos alternativos, decorrência de brotamento massivo e sinaptogênese reativa nos axônios intactos e não lesados. O neurônio tem uma capacidade de se adaptar funcionalmente frente a um estímulo e às sinapses, que, por sua vez, são altamente modificáveis quanto ao seu funcionamento.

A idéia básica da neuroplasticidade nos conduz ao entendimento de como se comporta o Sistema Nervoso Central quando há uma lesão. Os processos descritos acima podem ser resumidos em duas situações distintas: em primeiro lugar, neurônios íntegros buscam caminhos alternativos para efetuar a resposta motora, realizando sinapse com neurônios que se modificam em relação à sua efetividade. Em segundo lugar, frente à determinada lesão, circuitos e trajetos nervosos diferenciados são procurados. Em primeira mão, parecem ser processos semelhantes, mas diferem quanto à neurofisiologia. A recuperação da lesão passa por processos diferenciados que variam desde a existência de vias motoras latentes em várias áreas do córtex ou no hemisfério contralateral, que podem ser ativadas para assumir a função do tecido lesado, até o fato da função ser totalmente substituída pelo hemisfério remanescente.

Dessa forma, trago essa breve explanação advinda de estudos neurofisiológicos, pois faço um paralelo entre o que ocorre no cérebro humano e o trabalho do ator. Assim como o primeiro possui um caráter rizomático, no qual há uma co-existência

de múltiplos elementos em fluxo contínuo de recriação intensiva, sendo, portanto, uma potência, o trabalho do ator também o possui e o faz. Ou seja, a recriação, o devir intenso, o fluxo rizomático presente *ad infinitum* os aproxima.

Assim, penso o corpo-subjétil como a plasticidade do corpo cotidiano, uma vez que é a latência de um estado em arte, a resignificação de sua cotidianidade, sem negá-la, mas utilizando-a como primeiro solo para a descoberta de linhas alternativas de fuga. Para tanto, o corpo dito cotidiano necessita de forças que possibilitem essa plasticidade e que atuem tanto de maneira in/corpóreas - que ativem suas micropercepções em fluxo rizomático intenso - quanto de forma relacional, borrando-se, arranham-se e recriam-se entre si e, com isso, gerando outras tantas outras forças e zonas. Essas forças existem em estado de co-existência intensiva no corpo dito cotidiano e estão apresentadas de maneira separada no que se refere à sua potencialidade no corpo do atuator - in/corpórea e relacional - por finalidade didática de escrita. Acredito que essas forças são a organicidade e a totalidade. Esse último conceito será meu caminho de revisitação a seguir.

### **3.2 Totalidade: *uma multiplicidade recriada***

Pensamento residual que povoa ainda muitas áreas do saber, o dualismo é um resquício dos tempos modernos que influencia também a formulação e solidificação de conceitos. Esses, sendo, muitas vezes de alguma forma embasados nessa proposição dualista, possuem, inevitavelmente, um caráter excludente em sua definição, sutilmente interposto, uma vez que não abarca a possibilidade de existência dos “*es*” que o território do *entre* forma. Dessa forma, ao buscar um conceito, teço a comunicação que ocorre na própria possibilidade de releitura - a sua recriação contínua. No entanto, essa que é a retomada de algo, não exclui o campo conflitual que surge desse ou nesse dualismo ou caráter dicotômico que existe nesse pensar/revisitar.

Nesse sentido, além de ser um princípio, como visto por Garaudy (1980), e tomado como ponto de partida nesse estudo, sendo intensamente trabalhada, praticamente,

nas aulas de Graham - como, por exemplo, através do giro ao redor das costas<sup>62</sup>, uma vez que, durante todo o seu transcorrer, desde o seu início no solo até as seqüências finais de deslocamento, o corpo está, através da respiração, conectado e integrado no que faz, totalidade é um **conceito**. E, vista como tal, abarca multiplicidades, ranhuras e fendas, uma vez que pertence a um campo de entremeios possíveis. Isso porque, seguindo o pensamento de Deleuze (1991), “não há conceito simples. Todo conceito tem componentes e se define por eles. Tem, portanto, uma cifra. É uma multiplicidade, embora nem toda multiplicidade seja conceitual” (Deleuze,1991:27).

Para ele, não existe conceito de um só componente e nem conceito que possua todos os componentes, pois “todo conceito é ao menos duplo, triplo, etc”. Isso porque “o conceito possui um *devoir* que concerne, desta vez, à sua relação com conceitos situados no mesmo plano, no qual se acomodam uns aos outros, superpõem-se uns aos outros, coordenam seus contornos (...)” (ibidem, p. 30). Isso remete sempre cada conceito a tantos outros conceitos, bem como lhe confere uma característica de *inseparabilidade* de seus componentes, apesar destes serem distintos e heterogêneos. “É que cada componente distinto apresenta um recobrimento parcial, uma zona de vizinhança ou um limite de indiscernibilidade com um outro (...)”(idem), salientará Deleuze.

No entanto, embora os componentes sejam distintos, são transpassados por algo que os tornam indiscerníveis, sendo essas “zonas, limites ou devires, esta inseparabilidade” a junção do conceito. Pontes móveis pela sua potência de recriação constante, pois, sendo cada componente um traço intensivo, é visto como uma singularidade, “que se particulariza e se generaliza, segundo se lhe atribui valores variáveis ou se lhe designa uma função constante”(ibidem:32). O conceito como uma heterogênese, conquistada pela ranhura de seus componentes numa zona de vizinhança, na qual não são nem constantes nem variáveis, mas puras e simples variações ordenadas (...). Um absoluto em co-existência com as fendas repletas do relativo que o compõe.

---

<sup>62</sup> Exercício no qual todo corpo está conectado, participando ativamente da realização de um movimento em espiral que se inicia pelo quadril, expandindo-se pelos braços e pelas pernas que estão sempre presentes em um estado de atenção sem tensão muscular excessiva.

Nesse sentido, nessa fenda, campo de certezas permeadas de borrões, de rasgos em possíveis edificações conceituais herméticas e de possibilidades de resignificação conceituais, recai o meu foco. Sobre as pontes e sobre a tessitura múltipla que conecta os componentes de um conceito, visto como um devir constante, lanço essa escrita, procurando pensar nessas e nas fendas que compõe o conceito de totalidade.

Assim, buscando avançar no conceito/definição que é sugerido por Martha Graham sobre totalidade, em seu livro autobiográfico *Memórias do Sangue* (1991), e dos autores que escrevem a respeito desse assunto, tendo Garaudy como ponto de partida, bem como minha experiência prática com Nair Moura em Porto Alegre/RS, uma vez que “os conceitos vão, pois, ao infinito e, sendo criados, não são jamais criados do nada” (Deleuze,1991:31), procuro pensá-lo, a seguir, sob o prisma de José Gil (2001), Antonio Damásio (1996) e Michel Serres (2001; 2004), dado que

todo conceito tem um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes (...) É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário. É apenas sob essa condição que pode sair do caos mental, que não cessa de espreitá-lo, de aderir a ele, para reabsorvê-lo (DELEUZE, 1991:27).

Aderindo-me a esse todo fragmentário, revisito-o...

\*\*\*

### **3.2.1 Lapsos como limiar: revisitando a totalidade**

As árvores podem ser as coisas mais belas do mundo, sobretudo quando não estão com folhas. Há uma árvore em uma rua que atravessa o *Central Park* do *East* para *West Side*. Cada passagem que faço durante as estações a revela num aspecto diferente de transformações. Quando ela está sem folhas, torna-se muito velha e impressionante, parecida com minha máscara nô predileta, a de uma velha que outrora fora muito bonita. Cada vez que vejo essa árvore, eu a saúdo por sua força e seu mistério.

A espinha é a árvore da vida do corpo de uma pessoa. E por esse meio um bailarino se comunica (...).

Essa tensão, essa intensificação de um corpo em sua imobilidade e em seu movimento, eu as sinto refletidas em nosso estúdio. Antigamente, um riacho corria por essa propriedade, e eu creio que a terra ainda conserva um pouco daquela água escondida. Os gregos achavam que onde havia uma fonte, uma manifestação do fluxo da vida, havia também uma deusa que podia ser aplacada ou ofendida. É uma estranha força que de vez em quando parece viva sob nossa casa. Mesmo no estúdio, tivemos um pequeno rebento de vida vegetal brotando do chão bem perto do piano. É outro mundo e nós o aceitamos como um presente (...).

E existe a inspiração. De onde ela vem? Principalmente do arrebatamento de viver. Eu a obtenho da variedade de uma árvore ou da ondulação do mar, de um pouco de poesia, da visão de um golfinho rompendo a água tranqüila e vindo em minha direção (...) qualquer coisa que estimule instantaneamente a pessoa. E se isso seria chamado de inspiração ou necessidade, eu realmente não sei (...) (GRAHAM, 1993:15).

Início esse pensar da totalidade como um conceito trazendo essa sensação descrita por Graham, uma vez que ela me sugere uma certa similaridade - “guardadas as devidas proporções” e o contexto! - com o que meu corpo sente e, desse modo, entende por esse princípio/conceito. Uma “semelhança” de sentir acomodada no fazer prático nessa técnica, que trilha o começo desse percurso conceitual de revisitação.

Percurso de estudo que está permeado por fluxos de buscas e de definições que tem, como uma de suas finalidades, situar o leitor para que possa conosco adentrar nos preâmbulos e nas lacunas indizíveis de perceptos que pairam sob minha pele e que se fazem escrita. Também é, inevitavelmente, respaldado e atravessado por um fluxo instigante e, às vezes, amedrontador num primeiro momento: os problemas e os desencontros. Corrente mesclada e manchada por algumas “certezas” iniciais - sim, entre aspas, pois pesquisar é não ter certeza de quase nada!, os problemas surgidos me compeliram a uma busca mais frenética em direção ao entendimento de suas possíveis soluções.

Dessa forma, um dos surgidos nesse percurso e fundamental de ser colocado ao leitor foi o fato de não ter encontrado, como havia especulado no início desse processo de pesquisa, diretamente citado por Martha Graham, o princípio de totalidade. Buscando em vários autores que escreveram sobre seu trabalho, encontrei somente em Garaudy (1980) uma referência clara e explícita, apesar de ser intensamente enfatizado que sua técnica buscava uma integração do ser humano em vários escritos de outros autores.

Nesse sentido, focando-me no livro autobiográfico de Martha Graham *Memória do Sangue* (1993) e aprofundando meu olhar nos interstícios sutis que o tecem, leio em vários momentos a presença dessa totalidade que apresento nesse estudo, apesar de não ser direta ou explicitamente definida pela autora. Como no trecho exemplificado acima, tais passagens autobiográficas me inspiraram e me fizeram navegar em um espaço virtual.

Assim, proponho também ao leitor a criação de um espaço virtual - uma grande e indizível lacuna, preenchida e esvaziada incessantemente - no qual esse conjunto infinito de micropercepções, constantemente evocado e reelaborado durante esse estudo pelas práticas realizadas, esteja presente. Espaço. Hiato. Lacuna. Inscrição. Como moinhos d'água em contínuo fluxo de troca, renovação e revigoramento, comungando num movimento de circularidade lírica, resvala o conceito de totalidade do qual parto. Movimento esse que se aproxima do trecho acima citado, retirado do livro autobiográfico de Martha Graham, no qual reverberam, através de suas palavras, uma visão integradora e receptiva tão necessárias ao bailarino. Uma tessitura integradora, uma totalidade.

Nesse sentido, mais que vê-la como um princípio isolado, vejo-a como uma tessitura de todos eles - respiração, relação dinâmica com solo, sucessão, contração-release..., costurados pelas pequenas percepções que são moradas e moradias em meu corpo. Uma tessitura que não se resume a uma mera junção “das partes para o todo”, mas um costurar imbuído de singularidades, de nuances, de fluxos e de refluxos. Referente a isso, Deleuze (1991), analisando o trabalho de Leibniz dirá: “mas, embora Leibniz por vezes se expresse nesses termos de totalidade, trata-se de coisa distinta, de uma adição de partes homogêneas. Não se trata de uma relação partes-todo (...)” (Deleuze, 1991:149). Uma zona de co-existência de todos eles - disso a opção de com ela trabalhar: resultante que é início, como se fosse, ao mesmo tempo, um sistema autogerado e gerador.

Dessa forma, avanço um pouco nessa percepção inicial e tomo como ponto de partida o que José Gil (2001), em *Movimento Total*, coloca a respeito do equilíbrio do

bailarino. Para ele, o equilíbrio não é dependente de um simples arranjo de forças, “mas da maneira como a consciência do corpo as reparte” (Gil, 2001:22).

Numa posição normal, o equilíbrio do corpo apóia-se também na consciência, uma vez que o seu desaparecimento arruína a estabilidade - não se pode dormir em pé. Mas o bailarino não se limita a conservar o equilíbrio comum, procura um equilíbrio no desequilíbrio; tem de começar por produzir a instabilidade do sistema-corpo, levá-lo para além das suas possibilidades naturais (ou comuns) de estabilização, a fim de construir um equilíbrio superior, não estático, não aprendido por ocasião da aprendizagem da posição de pé (idem).

Definindo a existência de dois tipos de equilíbrio no corpo - um meramente mecânico, de um “sistema físico”, e outro que “o movimento e a consciência introduzem no corpo”, coloca que o movimento dançado nasce do diálogo e da colaboração desses dois sistemas.

O bailarino em equilíbrio experimenta uma tensão tão intensa da consciência, desposando totalmente o corpo, que este deixa de ser sentido como um objeto físico no espaço. A menor oscilação do corpo é acompanhada de um movimento correspondente da consciência (ibidem, p. 25).

Mas o que é consciência e como se dá?

Penso que aqui caiba mais uma ressalva importante a respeito da utilização desse termo, uma vez que se pode gerar a falsa idéia de um paradigma dicotômico em sua utilização, comumente empregado em expressões que dualizam corpo e mente, colocando-os como domínios opostos, como, por exemplo, consciência corporal *versus* consciência mental. No entanto, saliento que adoto uma perspectiva rizomática para esse termo, o que implica uma não separação entre mente e corpo, ou consciência e corpo. Assim, encontro respaldo para esse pensar nos trabalhos de três autores citados no início desse capítulo - Gil (2001), Serres (2004) e Damásio (1996; 2000) - e que serão, a seguir, melhor detalhados.

### **3.2.1.2 Totalidade como consciência**

Para Gil (2001), a consciência do corpo se dá, inicialmente, pela capacidade de concentração do bailarino, pois

sem concentração, o bailarino não chegará a equilibrar o corpo: este não forma um sistema exterior à consciência, como um castelo de cartas ou uma balança. Se a sua estabilidade se liga à ação direta da consciência sobre o corpo, é porque um elemento “espiritual” entra na composição do sistema (GIL, 2001:22).

Isso porque o corpo que dança não é mero corpo físico, mas é dotado de “espírito” e de “energia”, essa última fruto do fluxo contínuo das microtensões e dos microajustes em sua estrutura, necessário para vencer a gravidade - dança constante do equilibrar no desequilíbrio, que repercute, apesar de microscópica, em toda sua estrutura corporal. No entanto, “quando a consciência do movimento se torna movimento da consciência (porque é assim que a ‘concentração’ da consciência sobre o corpo se define), é o conjunto do movimento que cria o equilíbrio”, pois “não é simplesmente o fato de se estar consciente que mantém o corpo em equilíbrio, mas a *consciência do movimento* que o percorre” (ibidem, p. 23).

Procurando o desequilíbrio e a instabilidade, desarticulando seus movimentos, segmentando seu corpo, o bailarino constrói um “equilíbrio infinitamente delicado - uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo” (idem) sobre os quais a consciência não pode ter controle, a não ser concentrando-se neles. Percorrendo, então, todos os espaços desse corpo - sua ressonância, eco ampliado e vazado de todos os *micros* que atravessa, transforma e expõe - a consciência torna-se um espaço interior. E o equilíbrio agora é “virtual”<sup>63</sup> e não mas mecânico nem físico, pois é o **corpo virtual** que dança<sup>64</sup>.

Isso porque o bailarino cria um espaço com seu movimento e nele evolui. Espaço esse que Gil (2001) irá chamar de **espaço do corpo**, ou

---

<sup>63</sup> “O que é equilíbrio virtual? É um sistema de tensões em que as forças se equivalem, graças a uma ação do espírito sobre o corpo de tal modo que este não desencadeia uma força exterior ao jogo muscular, mas *é ele próprio força e energia*, dando, assim, origem a um composto de forças e de pesos do qual a ação faz parte: aquilo que aqui vemos em equilíbrio, nesta figura dançada, não se deixa descrever unicamente em termos de forças físicas, uma vez que entra na sua composição um elemento imaterial e imponderável” (GIL, 2001:24).

<sup>64</sup> “Não há portanto corpo único (como o corpo próprio da fenomenologia), mas múltiplos corpos. O corpo do bailarino (...) é composto de uma multiplicidade de corpos virtuais” (ibidem, p. 37).

espaço paradoxal: 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: a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? (...) Embora invisíveis, o espaço, o ar, adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou tênues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço. Daí a extrema proximidade das coisas e do corpo (GIL, 2001:47).

Espaço de convivência e de convivência com o íntimo do corpo, de invisível visto, de densidades tênues, o espaço do corpo é “a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (idem). Uma proximidade e uma reverberação no corpo das coisas que estão pseudodistantes da pele, pois o espaço do corpo “prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis”, sendo um “espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele” (idem).

Descrito em forma de icosaedro por Laban, ou como uma esfera por outros, o que é salientado em tais descrições é o fato desse espaço ser “uma experiência vivida do bailarino que se sente evoluir dentro de uma espécie de invólucro que suporta o movimento” (Gil, 2001:48).

*Porto Alegre, 2006*

*O que existe entre a binaridade contração/release? O que a oposição traz ao executante? O que temos nesse trajeto? A totalidade vem de um devir contração/release. Da verticalidade do eixo colocado como hélice de percepções. Do conflito entre micropercepções e os movimentos que meu corpo deseja fazer, acionados pela respiração e pelo koshi. Meu corpo acende como memórias fecundas de vivências diversas. Corpo como resto de separações. Dançando, fragmentos de olhares alheios que são o escoamento das minhas sensações que um dia - espaço de tempo esse metafórico, pois não consigo discernir por vias cronológicas um espaço onde meu corpo naquele instante habita, ecoaram na minha pele, provocando-a. Provocações como estímulos sensitivos em diálogo.*

*Minha carne se dissipa e me alarga. Sou gigante e anã e plena e vazia e completa e múltiplos outros “es” em comunhão num território intensivo. Plano de plasticidade. Plano de ocorrência de não-ser. De não-saber. Da não-certeza. Do não-limitar. Do espaço entre o contrair e o expandir.*

Nesse sentido, Gil (2001) enfatiza duas funções do espaço do corpo: o aumento da fluência do movimento, com “a menor viscosidade possível” e a capacidade de “tornar possível a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino” (Gil, 2001:49). Tudo para permitir que haja o escoamento do espaço interno do corpo pelo movimento dito exterior - sim, dito, pois o espaço interior é co-extensivo ao exterior, o que permite dizer que espaço interior e exterior são uma só coisa. Ou seja, o espaço do corpo é a resultante de um vazar intenso do espaço interior em direção ao exterior. Uma reversão que transforma e comporta o espaço objetivo em e com “uma textura própria do espaço interno” (Gil, 2001:49).

Espaço que se modifica, pois “(...) toda transformação do regime energético corresponde uma modificação do espaço do corpo” (ibidem, p. 54). Mudança de energia presente nos dois trabalhos, LUME e Martha Graham, e mantida pela intensificação da respiração, como, por exemplo, no *release* feito após o molejar do *bounce*, primeiro exercício da seqüência regular. Energia que é a finalidade de ambos, sendo no LUME conquistada pelos treinamentos energético e técnico. Espaço que, portanto, nasce da energia, criando unidades de espaço-tempo, não sendo, por isso, fixo nem autônomo e varia de acordo com velocidades múltiplas que seu próprio desdobrar proporciona. Um espaço, um corpo...

Um corpo habitado por outros corpos virtuais, ao mesmo tempo em que é habitante efêmero de devires fugazes e que existe “ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento de sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição” (ibidem, p. 56).

Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um *corpo paradoxal* (GIL, 2001:56).

Um corpo, uma totalidade, uma “permeabilidade” que, na pesquisa prática com Nair, veio do estudo mais focado na respiração intensificada, como através da preparação à qual nos propusemos, sendo o momento de observação do movimento do tronco, com foco no baixo ventre, em um ponto logo abaixo do umbigo. Assim, durante alguns minutos, deitadas de costas, percebíamos o fluxo respiratório e as mudanças que provocavam na percepção geral do corpo. Disso, iniciando a seqüência regular, percebia que meu corpo ganhava mais espaço interno, expandindo-se a cada ciclo respiratório; ou seja, a cada *contração/release* feitos ao longo da série. Isso totalizava meu corpo, jogando-o numa zona de sensações à qual aproximo desse espaço do corpo definido por José Gil (2001). Mais que isso, chamo-o de totalidade, estado de difícil definição teórica, mas de intensa percepção prática. Tentando, dessa forma, tocá-la conceitualmente, aproximo-a também do que Serres (2004) coloca, descrito logo a seguir.

\*\*\*

*Caminho sobre um solo cuja inclinação se eleva suavemente. Em um determinado momento, paro e “ponho mãos à obra”: a verdadeira montanha começa e eu a escalo. A partir do momento em que meu dorso se inclina, volto a ser quadrúpede? Quase: meu corpo se altera, os pés transformam-se, as mãos e as duas presas manuais passam a garantir equilíbrio.*

*(...) Agachado em meio às curvas de força projetadas pelas suas quatro mãos, o macaco não precisa de teto. As extremidades e a parte superior de seu corpo o protegem. O animal habita essa túnica, pele ou membrana, invólucro de seu relacionamento com um mundo que lhe diz respeito. Freqüentemente habitualmente para depois ignorá-los. Quem escala o paredão? Não é um corpo visível, exposto ao vazio, mas exatamente esse corpo esférico móvel e elástico no interior do qual repousa o organismo simiesco. Antes de lançar-me, faço uma estimativa do paredão e nele percebo a tela invisível urdida pelas agarras que se harmonizam e viabilizam minha empreitada; sobre o caminho assim urdido, a esfera adaptada se fixa. Creio que posso compreender a aranha que, com o auxílio de suas oito patas de artrópode, lança seu fio e tece passo a passo sua teia. Eu me metamorfoseava freqüentemente em aracnídeo sobre um rochedo ou quando praticava o rapel, pendurado pela ponta de uma corda. Como pudemos esquecer essa relação elementar e animal com o mundo?*

*(...) Em contrapartida, quando as mãos se agarram à rocha até sangrarem, quando o peito, o ventre, as pernas e o sexo ficam paralelos à parede, quando, em conjunto, as costas, os músculos, os sistemas nervoso, digestivo e simpático participam sem reservas da abordagem física do relevo, em uma relação de luta aparente e de sedução real, do mesmo modo a pedra ao ser tocada perde sua dureza e, amada, ganha uma surpreendente doçura. A visão, mesmo ampla, perde o sentido de distância do sobrevôo e passa a interessar-se pelo corpo inteiro, como se a totalidade do organismo, agora lícido, colaborasse com o olhar, enquanto os olhos ficam ligeiramente obscurecidos; aquilo que, do alto, continua a ser espetáculo, passa a integrar o corpo cuja estatura aumenta nas dimensões gigantes do mundo (SERRES, 2004: 9-14 – grifos meus).*

O pensamento de Michel Serres se caracteriza por um componente fortemente transdisciplinar, fruto de uma formação que transita pelos campos das “ciências duras”, epistemologia e filosofia. Trabalhando nas imbricações existentes em todas essas áreas, irá propor uma abordagem na qual ciências exatas, humanas e arte sejam arranhadas em suas bordas para, assim, se produzir um conhecimento mais profundo e amplo. Ele trabalha e cria, em sua vasta obra, conceitos que são a ranhura desses campos, o que lhe intitula como um pensador de obra poética. Evocando, portanto, a mitologia para tratar das várias modificações ocorridas no mundo contemporâneo, Serres utiliza o mito de Hermes<sup>65</sup> como

---

<sup>65</sup> **Hermes**, mensageiro, psicopompo ou intérprete da vontade dos deuses (daí o termo hermenêutica), era um deus grego correspondente ao Mercúrio romano. Era um dos 12 deuses do Olimpo. Filho de Zeus e de Maia, nasceu na Arcádia, revelando logo extraordinária inteligência. Conseguiu livrar-se das fraldas e foi à Tessália, onde roubou parte do rebanho guardado por seu irmão, Apolo, escondendo o gado em uma caverna. A seguir, voltou para o berço, como se nada tivesse acontecido. Quando Apolo descobriu o roubo, conduziu Hermes diante de Zeus, que o obrigou a devolver os animais. Apolo, no entanto, encantou-se com o som da lira que Hermes inventara e ofereceu em troca o gado e o caduceu. Mais tarde, Hermes inventou a siringe (flauta de Pã), em troca de que Apolo lhe concedeu o dom da adivinhação. Foi famoso também por ser o único filho que Zeus tivera que não era filho de Hera, que ela gostou, pois ficou impressionada pela sua inteligência.

Divindade muito antiga, Hermes era invocado, a princípio, como deus dos pastores e protetor dos rebanhos, dos cavalos e animais selvagens; mais tarde, tornou-se deus dos viajantes, e, em sua homenagem, foram erguidas estátuas à beira das estradas (hermas). Posteriormente, Hermes tornou-se deus do comércio e até dos ladrões; para proteger compradores e vendedores, inventou a balança. Hermes era quem guiava as almas dos heróis ou pessoas importantes até o rio Estige, lugar que ligava o reino dos vivos ao reino dos mortos. Também considerado deus da eloquência e patrono dos esportistas, é representado como um jovem de belo rosto, normalmente nu, vestido com túnica curta. Na cabeça, tem um capacete com asas, calça sandálias aladas e traz na mão seu principal símbolo, o caduceu.

Pã foi fruto dos amores de Hermes com a ninfa Dríope. Ela não foi a única mortal nem a única deusa honrada pelos seus favores. Teve ainda, como amantes, Acacalis, filha de Minos; Herse, filha de Cécrope; Eupolêmia; Antianira, mãe de Equion; Afrodite, a deusa do amor, com quem teve Hermafrodito; a ninfa Lara, náiade de Almon; e finalmente sua irmã, a deusa Perséfone, a quem pediu em casamento para Deméter, mãe da moça, que recusou o pedido. Mas foi Hermes quem tentou resgatar Perséfone do reino dos mortos quando ela foi seqüestrada por Hades.

deus da comunicação, mostrando, nesse conceito, que política, economia, mito, ciência e arte são inseparáveis.

metáfora significa, justamente: transporte. Esse é o método de Hermes: ele exporta e importa, portanto atravessa; ele inventa e pode se enganar, devido à analogia; perigosa e mesmo, a rigor, proibida, não se conhece, contudo, outra via de invenção (SERRES, 1999:90).

E ainda,

É preciso conceber ou imaginar como voa e se desloca Hermes, quando ele transporta as mensagens que lhe confiam os deuses – ou como viajam os anjos. E, para tanto, descrever os objetos que se situam entre as coisas já observadas, espaços de interferência (...). Esse deus ou esses anjos passam no tempo dobrado, daí surgindo milhões de desconexões. *A preposição 'entre' sempre me pareceu e continua parecendo para mim uma preposição de importância capital* (idem – grifo meu)

Hermes, o mensageiro, para Serres, é o *entre*, a inseparabilidade de todas as coisas, integração, uma totalidade. O conceito que traduz a possibilidade de confluência/junção/convergência.

Em *Variações sobre o Corpo* (2004), Michel Serres, dando continuidade às suas divagações, iniciadas em *Os Cinco Sentidos* (2001), no qual trata “sobre a pele, o pavilhão do ouvido, as línguas não faladas dos sabores e do beijo, as visitas às paisagens de um mundo em movimento, aos prazeres efêmeros da sensualidade” (Serres, 2004:13), parte de uma escalada numa montanha e das modificações ocorridas no estado geral do corpo durante essa empreitada para discorrer sobre esse tema.

Nessa obra, salienta pontos que se aproximam com o que Gil (2001) coloca e entende por consciência, apesar de cunhar que

nunca soube explicar o eu nem descrever a consciência. Quanto mais penso, menos sou; quanto mais eu sou eu, menos penso e menos ajo. Não me busco como sujeito, projeto tolo; solitários, as coisas e os outros se encontram. Entre eles, encontra-se meu corpo, um pouco menos coisa e muito menos outro (idem).

Nesse sentido, a metamorfose<sup>66</sup> pela qual o corpo passa quando está nessa situação de desafio físico associa seus sentidos. Pequenas e infinitas percepções de seu estado são fundamentais para se manter o equilíbrio necessário que o cume da montanha exige. Um diálogo, um transporte de mensagens neurais, uma comunicação, ocorrem intensamente na tentativa desesperada de mantê-lo integrado. Uma integração absoluta, advinda de seus “entres” – fendas sinápticas, entre membranas, relação hormônio transportador e receptor celular,...- que o totaliza, tornando-o uma potencialidade.

Misteriosa e freqüentemente, o corpo pode destruir os efeitos dessas leis da estática. Ao exercer seu papel fora do equilíbrio, ao aprofundar seus limites, ele consegue estabelecer na instabilidade uma outra estabilidade de nível mais complexo. (...) Muitas vezes demonstrada, essa posição que constitui o segredo que circunda a vida em geral e as existências singulares *faz o corpo sair do domínio do real para entrar no potencial. Sim, potencialmente, o corpo existe em todos os sentidos imagináveis. Sem esta nova evidência, como compreender o progresso do treinamento, o fôlego extra, o estar em forma, a explosão de vida, a adaptação, a euforia que sente ao ultrapassar a dor e a própria virtude?* (ibidem, p.47 – grifos meus).

Um corpo em “potencial”, em virtualidade, com múltiplas potências de permeabilidade, devido à sua capacidade de *variação* de formas, pois “ele pode tantas coisas que o espírito se espanta com isso” Dirá Serres (2001):

o corpo não se reduz nem à fixidez nem à realidade: menos real do que virtual, ele visa ao potencial, ou melhor, ele vive no modal. Longe de um estar lá, ele se movimenta; não se desloca apenas sobre o trajeto daqui para acolá, mas forma-se, deforma-se, transforma-se, estende-se, alonga-se, figura-se, desfigura-se, transfigura-se (...) (SERRES, 2001:138).

Ou seja, ele se metamorfoseia pelo diálogo que estabelece, primeiramente, com suas micropercepções.

Dessa forma, vejo consciência como o “diálogo presencial” das pequenas percepções; um aqui- agora que, como potência virtual, anseia por uma atualização - momento esse em que o corpo se TOTALIZA, se conecta nele mesmo, traça um novo, mas

---

<sup>66</sup> “Meu corpo negligencia um grupo de formas e adota outro. Distingue-se dos demais seres vivos por suas metamorfoses” (op.cit., p. 51).

já conhecido espaço do corpo. Cabe aqui, mais uma vez, a ressalva do receio da autora em utilizar o vocábulo consciência como algo já incutido conceitualmente sob um paradigma dualista. Nesse sentido, poder-se-ia recair sobre uma separação abissal entre corpo e mente, relegando-se à última o “poder de regência” sobre o corpo.

Gil (2001) propõe, para entendermos o que seria o espaço do corpo, esse que é “o corpo tornado espaço”, uma vez que o seu meio “não é exterior ao seu corpo (*do bailarino*), mas desposa-o totalmente, misturando-se estreitamente com ele” (p. 18) a seguinte situação: deitados numa banheira com água, com o corpo todo submerso, coloca-se uma aranha dentro dela. Nesse momento, sentiremos seu contato em toda nossa pele, pois a água cria um “espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira”. Isso porque “o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (p. 47). Ou melhor, a consciência do corpo é um universo de pequenas percepções que cria ao mesmo tempo em que é o espaço do corpo. “A consciência do corpo tornou-se antes um universo de pequenas percepções” (Deleuze, 1991:131). Pequenas percepções suscitadas a cada contração/*release*, feitos e intensificadas pelo alargar da respiração (uso maior do baixo ventre).

Nesse sentido, tanto Gil (op.cit.) com esse exemplo, quanto Serres (2004), com a escalada da montanha, vêem esse espaço do corpo criado pelas pequenas percepções como uma totalidade - expansão helicoidal e rizomática, em constante fluxo de atualização/virtualização do corpo, apesar de ser interior a ele, pois delas parte, ao mesmo tempo em que é a co-existência virtual de toda a sua exterioridade. “Um espaço como o espaço do corpo, onde o interior e o exterior são um só” (Gil, 2001:49). Também, partindo de seus exemplos, bem como de minha experiência nessa técnica, arrisco dizer que *totalidade é a consciência do corpo*.

Isso porque totalidade, sendo um microajuste relacional das pequenas percepções num fluxo de estabilidade instável, é, ao mesmo tempo, o elemento que virtualiza o corpo, uma virtualidade em infinita atualização. Processo esse ocorrido nos

interstícios, nos entres vazios, nos espaços internos que os exercícios criam. Também proporcionado constantemente pela característica de continuidade existente na seqüência, um de seus princípios de execução, pela relação dinâmica com o chão que o corpo necessita para o *release* quando sentado, pela respiração alargada; ou seja, pelos seus princípios.

Nesse sentido, a totalidade constrói um limiar, vista que ela é consciência. “Toda consciência é limiar” (Deleuze, 1991:150). Um limiar no qual atualização/virtualização co-existem e se borram, entremeadas pelo ato simples de respirar, momento no qual o corpo entra em outro tempo, não linear, aiônico, e, estando nele, constrói múltiplas outras formas deformadas e deformidades formalizadas, confluências rizomáticas de um plano de imanência. Uma outra borda tênue e permeável, passível de constante devir, conquistada por um incessante processo de *transbordar* “*retroalimentativo*”.

Mas o que e onde se borda? As pequenas percepções derramadas de e em meus interstícios, em meus entres esvaziados, no espaço vazio existente entre a contração/*realese*, entre os milésimos de segundos nos quais os alvéolos, ao receberem o ar que entra, inflando-se durante a inspiração, encontram-se em pequenos pontos de sua estrutura - suas células constituintes - em estado de veloz esvaziamento. Esse intervalo, instante quase imperceptível no qual as trocas ocorrem, é um momento de suspensão, de movimento intenso.

De fato, as diferenças agora se esbatem: o movimento da consciência pertence à oscilação do corpo e reciprocamente. Ao mesmo tempo, o corpo “abre-se”, os seus movimentos microscópicos ressoam a uma outra escala na consciência. Este momento marca o ponto de equilíbrio virtual, o ponto zero do esforço: o Grande Vazio surge no instante em que as forças físicas deixam de agir de maneira autônoma; o bailarino já não conta senão com esta consciência do corpo, cujo controle não possui e que, no entanto, constitui todo o seu domínio do movimento. Perante o vazio, está só, de uma solidão que o arranca de si. Está só e fora de si (GIL, 2001:25).

Assim, esse esvaziar não é sinônimo de pausa ou de inatividade, mas é o ponto no qual o corpo “vaza” como movimento virtual, como *um vir a ser*, um começo, um limiar. E vendo totalidade como consciência - diálogo que totaliza o corpo e o “dissolve”,

acredito que ela seja a *presentificação* dessas pequenas percepções. O inseparável que, no corpo, é tecido pelas pequenas percepções, um *entre*, as mensagens transportadas por Hermes. Pensando e analisando os conceitos de totalidade e consciência em um *entre*, aproximo-os, quase identificando-os como iguais e semelhantes, ao passo que agora falar de um é se referir ao outro; consciência/totalidade que surge. Isso porque, consciência é o corpo do pensamento. E o que seria esse pensar?

\*\*\*

Muitos estudos na área da neurobiologia vêm colaborar com essa consciência/totalidade/pensamento/corpo ou, pelo menos, ilustram-na de maneira significativa. Sendo amplamente debatida e foco de inúmeras reflexões filosóficas desde a antiguidade, a relação corpo e mente torna-se, principalmente, objeto de estudo com os trabalhos de Antonio Damásio, neurocientista português.

No passado, as Ciências Cognitivas só admitiam como racional o conhecimento conceitual e lógico-matemático, sendo hoje admitidas novas instâncias para este conhecimento. Dessa forma, uma nova perspectiva surge pautada na possibilidade de que emoções e razão se relacionem, algo que, na visão tradicional sobre a natureza da racionalidade, era inconcebível (Damásio, 2000).

Estudando, no livro *O erro de Descartes* (1996), como ele mesmo coloca, “os fundamentos neurais da razão<sup>67</sup>”, Damásio explora as relações entre razão e sentimento, emoções e comportamento social. Desse modo, defende que emoções, sentimentos e regulação biológica desempenham um papel na razão humana e coabitam, dessa forma, um mesmo lócus, o corpo, estando rizomaticamente situados nesse que será o seu domicílio integrado.

---

<sup>67</sup> Às palavras do autor:

comecei a escrever esse livro com o intuito de propor que a razão pode não ser tão pura quanto a maioria de nós pensa que é ou desejaria que fosse, e que as emoções e os sentimentos podem não ser de todo uns intrusos no bastião da razão, podendo encontrar-se, pelo contrário, enredados nas suas teias, para o melhor e para o pior (DAMÁSIO,1996:12).

Partindo, nesse livro, de estudos de casos de pacientes com danos neurológicos, ele avança nos estudos da emoção, dando-lhe nova conceituação, bem como faz nova contribuição aos estudos do corpo e de sua relação com o pensamento/mente, acrescentando a interligação clara existente entre ambos. “(...) a essência de um sentimento (processo de viver uma emoção) não é uma qualidade mental ilusória associada a um objeto, mas sim a percepção direta de uma paisagem específica: a paisagem do corpo” (p.14).

A integração do corpo e do cérebro parece clara ao pensarmos nas múltiplas redes neurais existentes em todos os órgãos do corpo - o que inclui a pele, o maior de todos eles - que, através de seus nervos motores e sensoriais periféricos transmitem os estímulos enviados de todas as partes do corpo para o cérebro, e deste para todas as regiões do corpo. Esse diálogo, do qual participam ativamente neurotransmissores, neuromoduladores, hormônios, transportadores e receptores celulares, os tornam indissociáveis, portanto, gerando respostas, às quais podemos chamar comportamento, moduladas, também, pela interação com o ambiente externo. “Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que o rodeia. Suas reações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos aparelhos sensoriais” (Damásio,1996:117). E completa:

o ambiente deixa sua marca no organismo de diversas maneiras. Uma delas é por meio da estimulação da atividade neural dos olhos (dentro dos quais está a retina), dos ouvidos (dentro dos quais está a cóclea, um órgão sensível ao som, e o vestíbulo, um órgão sensível ao equilíbrio) e das miríades de terminações nervosas localizadas na pele, nas papilas gustativas e na mucosa nasal. As terminações nervosas enviam sinais para pontos de entrada circunscritos no cérebro, os chamados córtices sensoriais iniciais da visão, da audição, das sensações somáticas, do paladar e do olfato (idem).

Assim, para ele, sentimentos e emoções, constituindo-se na percepção direta dos estados corporais, são a base daquilo que comumente a humanidade tem, desde tempos

remotos, conceituado como “alma ou espírito humano” e estabelecem, também, um elo fundamental entre corpo e a *consciência* (Damásio, 2000:116).

Consciência que, à sua definição, “é o termo abrangente para designar os fenômenos mentais que permitem o estranho processo que faz de você o observador ou o conhecedor das coisas observadas, o proprietário dos pensamentos formados de sua perspectiva, o agente em potencial” (ibidem, p. 46). Ou seja, ela é um processo, de natureza recursiva, que permite o reconhecimento dos sentimentos, gerando, internamente, o impacto das emoções. Dessa maneira, o conhecimento é constituído pela indissociabilidade entre razão e emoção. Sob esse prisma, a consciência é entendida como uma ampliação do pensamento, sendo um processo que reúne o objeto e o sujeito. Por isso, ele afirma que “consciência é conhecimento, conhecimento é consciência” (idem).

Em seu outro livro, *O mistério da consciência* (2000), ele disserta sobre como o organismo toma contato com os objetos do mundo e como, nesse processo de conhecer, acaba apercebendo-se de si. Mostrando que a capacidade que o corpo humano tem para sentir os estímulos e reagir aos próprios processos e ao ambiente é a chave para os fenômenos da consciência, salienta que essa se processa no viver do homem, sendo ancorada, portanto, nas emoções.

A relação consciência-emoção/sentimento e os fenômenos que a compreendem perpassam estágios de processamento que estão num *continuum*: um estado de emoção, que pode ser desencadeado e executado inconscientemente; um estado de sentimento, que pode ser representado inconscientemente, e um estado de sentimento tornado consciente, isto é, que é conhecido pelo organismo que está tendo emoção e sentimento (Damásio, 2000). Propondo o uso do termo *sentimento* para as experiências mentais privadas de uma emoção, e o uso do termo *emoção* para identificar o conjunto de reações, muitas delas, publicamente observáveis, Damásio aponta para o fato de que a emoção e o mecanismo biológico que lhe dá sustentação são inseparáveis do comportamento (consciente ou inconsciente) do homem (p. 57).

Nesse sentido, existe algum nível de emoção perpassando os pensamentos que alguém elabora sobre si mesmo ou sobre algo que o cerca. Para Damásio (p. 80), a emoção e a consciência estão intimamente ligadas à sobrevivência, sendo essa última que possibilita que os sentimentos sejam conhecidos, produzindo internamente o impacto da emoção. Assim, permitindo que a emoção, por meio do sentimento, permeie o processo de pensamento, ela torna possível o conhecimento de qualquer objeto (inclusive o objeto emoção), aumentando, assim, a capacidade do organismo de reagir de modo adaptativo.

Penso que não caiba aqui uma explanação neuroanatômica e fisiológica minuciosa acerca de como ocorre esse processo e quais estruturas estariam envolvidas, uma vez que não é o foco desse trabalho. Ao utilizar Damásio como referência de análise, interesse-me pela indissociabilidade entre cérebro e corpo que afirma e comprova existir, pois formam um conjunto interligado por meio de reguladores bioquímicos e neurológicos mutuamente interativos. O organismo, portanto, interage com o ambiente como um conjunto - interação que não é exclusivamente do cérebro ou do corpo. Desse conjunto funcional e estrutural em fluxo, diálogo e comunicação, deriva a mente, não apenas do cérebro. Assim, o grande erro de descartes ao qual Damásio se refere é a separação abissal entre o corpo e a mente como substâncias separadas e independentemente existentes.

A unidade pensamento-emoção/sentimento por ele proposta, que resulta na sua definição de consciência como um conjunto relacional, permite que o aproxime desse estudo da seguinte maneira: sendo consciência o processo de uma emoção, ela é inevitavelmente, um estado do corpo; trazer, então, o termo consciência para a totalidade significa assumir que consciência é uma ampliação de um estado do corpo; e sendo totalidade vista em um mesmo plano conceitual no qual consciência está presente, em um mesmo rizoma, posso afirmar que totalidade também é uma ampliação de um estado do corpo AO MESMO TEMPO EM QUE É O ESTADO DO CORPO.

E, assim sendo, mais do que um princípio empregado/utilizado, ela é um **PROCESSO RELACIONAL EM SI** - uma autopoiese<sup>68</sup>! - que necessita de um “ativador”- uma força pré-ativadora, um *punctum* - para chegar a esse estado. Ou seja, precisa ser gerada ao mesmo tempo em que existe em si (“não se ensina, gera”, como colocado por Nair Moura em entrevista concedida). Ela, como processo relacional, é uma confluência de todas as forças musculares movidas antes, durante e após o ato de respirar; de todos os vazios, suspensões, transportes e micros nele presentes. Assim, acredito que a geradora, ou o *punctum* físico, seja a respiração intensificada.

Isso porque ela é o transporte, a ligação e a comunicação - volto a Hermes, deus mensageiro na visão de Serres - pois é ela um *punctum*. “É por isso que, de certa maneira, o bailarino dança no interior de seu corpo” (Gil, 2001:18). Assim, macroscopicamente visto, esse processo, a respiração, seria o que acionaria essa consciência/totalidade, pois permite que os micros existentes no corpo sejam percebidos em um outro tempo, não-linear nem cronológico. Ou seja, *o espaço do corpo*, criado pelo conjunto de fluxo rizomático de pequenas percepções acionadas pela respiração alargada, foco presente de forma intensa nos dois trabalhos práticos realizados, como fonte de geração e de manutenção de energia criada e, portanto, uma das responsáveis pela construção desse “corpo-em-arte” vivo.

Como tal, a totalidade comporta, inevitavelmente, um caráter fugaz e variável como uma das suas características. Ou melhor, abarca uma pessoalidade na sua ocorrência, sendo também relativa. Ela não é, portanto, a mesma o tempo todo, pois depende de uma série de fatores em relação, tais como: ambiente, estado físico, psíquico e emocional do indivíduo, grau de preparação e de prática, nível de intensificação da respiração, etc. Ou seja, essa totalidade da qual falo refere-se muito mais a uma característica temporária e provisória, como um registro de um instante que sempre se recria e se refaz, do que a um

---

<sup>68</sup> Procurando compreender o que “faz e define o ser vivo como tal”, os biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela propuseram que, “no nível biológico, um sistema vivo se caracteriza por essa circularidade autoprodutora: um sistema que se autogere, auto-sustenta”, que denominam sistema autopoietico, sendo os seres vivos máquina autopoieticas - unidades funcionais, determinadas pela inter-relação de seus componentes, não como uma relação meramente mecânica (Ferracini, 2006).

caráter generalizante de atuação e de conceituação teórica. Leitura aparentemente paradoxal - vê-la como o fragmento de um instante, como uma fugacidade, como o rastro que permanece no corpo pelo atravessamento de relações. E relacionando-a com organicidade, sigo...

\*\*\*

#### 4 UM ARRANHAR QUE ME DESTERRITORIALIZA

“O pensamento não é povoado senão por virtuais”.

Trabalhar com conceitos é, certamente, atualizá-los. Esse processo de atualização, o qual sempre comporta seu movimento contrário, a virtualização<sup>69</sup>, implica um fluxo de pensamento que constantemente se territorializa. Trazendo *totalidade e organicidade* para uma zona de vizinhança na qual eles se arranham, se borram e se colapsam, surge um novo plano, no qual o meu pensar se reorganiza, se reorienta e se recria incessantemente. Um vasto campo de silêncio em uma zona de múltiplas possibilidades de rearranjo começa a se territorializar, configurando o expurgo do desejo de trabalhar com esses dois conceitos e de os aproximar rizomaticamente. Expurgo que me reterritorializa a cada instante em que sobre eles paio o olhar e que os conflui como duas forças relacionais interdependentes e mutuamente atuantes.

Isso porque organicidade como uma força também totalizadora e integradora das micropercepções se aproxima da totalidade, pois constituindo um todo - o corpo-subjétil - pela adição ou combinação de partes ou elementos - micropercepções, microvivências, microranhuras, microarranjos virtuais no corpo recriado - está numa zona de vizinhança com ela. Não os vendo de maneira dicotomizada e estanque em duas definições e aplicabilidades práticas no trabalho do atuador, mas repousando sobre eles um olhar rizomático, imbuído de devires, espaços vazios e de lacunas latentes, proponho, inicialmente, analisar como eles se aproximariam.

Acredito que se aproximem enquanto forças in/corpóreas e relacionais<sup>70</sup>, co-existentes intensivamente, que geram uma “zona de sensações orgânicas” no corpo.

---

<sup>69</sup> Segundo Lévy, P. (1996), a virtualização seria o movimento contrário à atualização, consistindo, dessa forma, à passagem do atual ao virtual, uma “elevação à potência”. Reforça ainda que esse processo, intenso e dinâmico, repleto de multiplicidades helicoidais que o perpassam, não seria “uma desrealização (transformação da realidade a um conjunto de possíveis), mas uma mudança de identidade”, sendo agora, a entidade definida dentro de um complexo problemático e não mais como uma “solução”, ou seja, sua atualidade.

<sup>70</sup> Peço licença para explicar o que denomino: *incorpórea*, pois é a relação rizomática entre/de suas micropercepções, ou seja um fluxo intenso de perceptos e afectos contraído em sua musculatura; *relacional*

Estranho e aparentemente redundante, mas cada elemento, visto de maneira “separada” - como força in/corpórea - é um dos responsáveis por colocar o corpo em estado de paradoxal co-existência com sua cotidianidade. O termo *orgânicas* aqui utilizado está empregado no sentido de estrutura do corpo-físico, com pele, sistemas e tecidos - em convivência com um corpo possibilidade, um corpo limite, um corpo sensação gerado nessa relação intensa.

Se fosse denominar essa zona na qual os aproximamos, agora, como forças relacionais entre si, diria que ela é a *zona de plasticidade cotidiana, uma zona de sensações vibráteis*. Nessa zona, o corpo vira a própria plasticidade de suas possibilidades. Na verdade, a plasticidade é o corpo-possibilidade. Plasticidade como a potência máxima que surge quando os dois são aranhados, rasurados em suas edificações conceituais e práticas, e, principalmente, porque partem de uma territorialização feita, “na borda e no território expandido do corpo-subjétil” (Ferracini, 2006:83).

Dessas ranhuras e devires múltiplos, vem a Plasticidade, o fluxo de ampliação de potencialidades, sensações e multiplicidades, acionada, no trabalho prático, de forma mais efetiva e intensa, pelo fluxo respiratório alargado, princípio ou diretriz de trabalho presente tanto nos estudos feitos tanto com Carlos Simioni quanto com Nair Moura. Algo amplamente experimentado e “gerado” durante essa pesquisa prática, como descrito nos diários de campo presentes no texto, através, também, e cabe ressaltar, não somente desse princípio de trabalho - a respiração intensificada - mas pela presença constante de todos os outros princípios e diretrizes. Isso porque, cabe salientar, uma vez trabalhados em sala, as sensações, as micropercepções e o “estado” advindos da prática feita, ficam virtualizados no corpo de quem já os acionou. Assim, essa vivência acumulada e essa memória são constantemente recriadas no corpo a cada dia de trabalho prático. Feito de maneira rizomática, esse revisitar de princípios vivenciados e, portanto, acumulados cria “ranhuras”.

---

pois é expansão desse fluxo para o espaço, ou seja, um estado expansivo que atinge e afeta o outro. Mas saliento que esta separação tem uma finalidade meramente didática, a fim de proporcionar ao leitor uma melhor compreensão, uma vez que acredito que ambas são co-existentes. O que aqui foi feito resume-se a um recorte didático para uma análise mais clara e aprofundada.

A Plasticidade é a zona “resultante” de suas ranhuras que é a vida, uma relação integradora em si que rompe ou, pelo menos, fissura a concretude dicotômica existente entre corpo cotidiano e corpo extracotidiano, bem como dilacera todos os pólos antagônicos e frutos da diferenciação instituída pelo *ou* que não permite que o *entre* exista. Dessa forma, a respiração é o *punctum* do *punctum* de silêncio, o que confirma a importância para a manutenção do Estado Cênico; mais que isso, na prática, a respiração ampliada, feita nas três zonas - baixo ventre, plexo solar e parte alta do peito - como entrada na zona de turbulência, seria o que permitiria a plasticidade do corpo cotidiano, ou seja o corpo-subjétil.

Desse modo, acredito que o corpo-subjétil seja um estado migratório co-existente. Migração como um fluxo de ir e vir, como busca de novos territórios no corpo, como criação de novos territórios desse corpo dito cotidiano em busca de limiares intensivos. Um devir plasticidade.

Assim, o que existe entre organicidade e totalidade é a plasticidade, esta que é o corpo-possibilidade acionado pela respiração. Isso porque os dois se aproximam enquanto forças in/corpóreas - relação com seu próprio corpo - e relacional - o arranhar entre ambas que permite a expansão do corpo dito cotidiano. Desse “arranhar”, surge uma outra força, um fluxo-potência, uma ampliação não só desses dois conceitos isolados, mas a ampliação rizomática dos mesmos, quando borrados em meu corpo. Potencialização e multiplicidade de sensações, a plasticidade é um novo conceito que surge...

\*\*\*

A totalidade e a organicidade trabalhadas rizomaticamente levam o corpo a uma zona de experimentação, tornando-o potência de todos os prefixos “*res*” existentes nos vocábulos - reestruturação, recriação, reestabilização, entre múltiplos e vários tantos outros.

Transformam-no em uma potência de possibilidades infinitas, imbuindo-o de desejo<sup>71</sup>; ou melhor, o corpo vira o respingo da sua própria vontade de potência, um espaço virtual no qual um conjunto infinito de micropercepções é constantemente evocado e reelaborado. Espaço. Hiato. Lacuna. Um lócus gerido e gerado, desenvolvido e devolvido pelo corpo-subjétil quando trabalhado nesse hiato prático-conceitual - encontro tênue de perceptos e afectos, limite de permeabilidades potencializadas, *um corpo sem órgãos*<sup>72</sup>, buscado na prática de trabalho, nos liames desse *corpo consciência*, nos seus interstícios. “Assim, a consciência do corpo nasce dos poros da consciência” (Gil, 2004: 131). *Punctuns* como entrelace das faculdades operativas do atuador, tecendo um território de silêncio, um vazio necessário.

Um vazio que “fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe” (ibidem, p.16). Um silêncio vibrátil que cria um território ao qual chamo **Zona de Sensações Vibráteis ou Plasticidade**. Um nicho de sensações e de percepções que me esvai do momento presente e me lança em uma confluência, em uma interrupção e em uma coagulação de fluxos. Como moinhos d’água em contínuo fluxo de troca, renovação e revigoramento, meu corpo, silenciosamente, comunga, num movimento de *espiralidade* lírica - sim, não circular, uma vez que nunca um ponto será revisitado duas vezes, com o espaço-tempo que crio e que me recria a cada segundo, dispersando-me por um limiar de tênue tessitura. “Só o silêncio ou o

---

<sup>71</sup> O conceito aqui utilizado para esse termo está pautado nos escritos de Deleuze (1998), no qual coloca que: o desejo não é, portanto, interior a um sujeito, tampouco tende para um objeto: *é, estritamente, imanente a um plano ao qual ele não pré-existe, a um plano que precisa ser construído, onde partículas se emitem, fluxos se conjugam*. Só há desejo quando há desdobramento de determinado campo, propagação de determinados fluxos, emissão de determinadas partículas (DELEUZE, 1997:105 – grifo meu).

<sup>72</sup> Diz o autor:

De todo modo, você tem um (ou vários), não porque ele pré-exista ou seja dado inteiramente feito — se bem que sob certos aspectos ele pré-exista — mas 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 tranquilizador, porque você pode falhar. Ou às vezes pode ser aterrorizante, conduzi-lo à morte. Ele é não-desejo, mas também desejo. Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite (DELEUZE, 1996:28).

vazio permite a concentração mais extrema de energia, de energia não-codificada, preparando-a, todavia para escorrer-se nos fluxos corporais” (idem). Grande e indizível lacuna, preenchida e esvaziada incessantemente. Grande Vazio<sup>73</sup> de múltiplas percepções. Zona de infinitas possibilidades...

#### 4.1 Organicidade e totalidade: forças

Como forças relacionais, os dois estão e são um mesmo território, o das micropercepções. Estando e sendo esse mesmo território, possuem e são um fluxo de atualização/virtualização de virtuais em constante movimento. Assim, *totalidade* e *organicidade* são FORÇAS de/em relação, interdependentes e mutuamente atuantes. E, como forças relacionais, criam zonas e geram territórios outros, ou uma zona que chamo aqui de zona de plasticidade, como já citado. Força em, pelo menos, duplo sentido vetorial, mas, na verdade, helicoidalmente atuante, uma vez que sua confluência é rizomática, pois, ao mesmo tempo em que é afetação, é afetado, e é passividade ativa, e é vazio preenchido, e é silêncio audível, e é imobilidade móvel e movente, é possibilidade impossível, é improvável provável...

Mas, pelo menos duas das múltiplas dúvidas rizomáticas - lembro agora de uma frase “as dúvidas abrem portas; as certezas as trancam eternamente”! - que surgem nesse transcorrer são expostas: por que são forças e como atuam? Agora proponho um pensar em um “sentido inverso” - cabe salientar que isso somente tem como finalidade uma explanação mais compreensível, uma vez que apontar sentido “retilíneo” pode suscitar

---

<sup>73</sup> José Gil (2004) explica que

o vazio, nos pintores chineses de formação taoísta, é o que expressa a forma. Há um Vazio Mediano, que esconde o espaço entre as formas, as cores e as superfícies (...) São os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung. Mas, há um outro vazio, o “Grande Vazio” ou vazio primordial, vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas (...) O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando-o, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito (p. 16).

dicotomias - ou seja da zona de plasticidade (ZP) para totalidade (T) e organicidade (O), para ver, entre elas, como estão “organizadas”, se existiria uma “hierarquia”, o que pertence ao que? Existe uma categoria hierárquica entre elas? São a mesma coisa?

Nesse sentido, especulo que **a organicidade é uma das forças da totalidade**, sendo sua força atuante, uma força de afeto, ou seja, é o que faz totalidade ser totalidade. A organicidade, força que gera o corpo-subjétil, sendo, ao mesmo tempo, por ele gerada, é, nesse sentido, uma parte da totalidade - daí serem interdependentes e mutuamente atuantes. Isso porque a totalidade é um **fluxo** de atualização/virtualização, é um **território** - ao mesmo tempo em que nele está - de micropercepções, e é uma **força relacional**, tendo a organicidade como força de afeto que une seus elementos. Ou seja, vendo-a dessa forma, encontro respaldo para pensá-la como sendo o próprio CORPO-SUBJÉTIL. Assim, posso dizer que TOTALIDADE É O CORPO-SUBJÉTIL, sendo, constantemente, criadora/criada em fluxo relacional de diversos elementos.

Então, esta zona de plasticidade, mais que advinda da aproximação de totalidade e organicidade em um mesmo plano conceitual, na busca de possíveis semelhanças entre elas - desejo advindo do trabalho prático com os princípios, mais do que o simples fundir de aspectos semelhantes, ela é o momento resultante e/ou gerado de/pela atuação da organicidade no corpo dito cotidiano. Nesse sentido, se ZP é uma “resultante” dessa aproximação, sendo gerada pela organicidade, uma das suas forças; e como organicidade é uma das forças do corpo-subjétil, posso dizer que  $ZP=CS$ . Assim,  $T=ZP-O$ .

Visto rizomaticamente, os elementos dessa relação - totalidade, organicidade, zona de plasticidade = corpo-subjétil - se decompõem e se recompõem em fluxo intenso. Assim, as flechas são multidirecionais, e os campos de afetação se alongam e se aproximam constantemente. Desse modo, se  $ZP=CS$ , estando o corpo-subjétil (CS) entre totalidade (T) e organicidade (O), e se as forças são vistas em, pelo menos, uma via de mão dupla - sim, pois o corpo-subjétil, ao mesmo tempo em que é gerado pela organicidade, a gera!, posso dizer que T é o CS. E sendo  $T=CS$ , e O uma das forças do CS, organicidade é uma das

forças da totalidade. Então, posso aproximá-los de “maneira equivalente”, ou seja, em um mesmo plano conceitual, e, mesmo que, nesse processo, suas singularidades sejam consideradas, posso especular que  $T=CS=ZP$ .

Desse modo, vendo-os pelo revisitar de minha carne, entremeados em meus interstícios de percepção em devir, totalidade e organicidade se fundem, refundem confundem, borram em devir. Totalidade e organicidade em devir; como potências de desejo que propiciam a criação de tais linhas de fuga no meu corpo dito cotidiano, pelos fluxos de ranhuras criadas, fazendo-o adentrar nesse corpo em arte, que é a sua plasticidade.

Na verdade, o que ocorre na intermitência entre totalidade e organicidade me é familiar e misterioso, um indizível que clama por voz, um imperceptível sentido. “Tudo se torna imperceptível, tudo é devir - imperceptível no plano de consistência, mas é justamente nele que o imperceptível é visto, ouvido” (Deleuze, 1997: 36). O impalpável que brada seu lócus nos entremeios do corpo cotidiano nos quais, adentrando em suas fissuras, habito a resignificação recriada: o corpo-subjético, corpo-em-arte.

Corpo-em-arte sendo um espaço ubíquo do corpo cotidiano, pausa silenciosa e dinâmica de virtualidades, a involução inaudível, inaudita - o *in* existente em todos os vocábulos. Totalidade e organicidade como a inteireza da carne em comunhão de devires; opacidade e resplandecência presentes no olhar que os punge. Quando pensamos esse corpo dito cotidiano, que será lançado numa zona de possibilidades, momento no qual está suscetível e permeável a atravessamentos múltiplos, os quais o recriam pela atualização de suas névoas virtuais, ou seja, quando tratamos desse corpo-subjético/totalidade/zona de plasticidade, constatamos, inevitavelmente, algo pelo menos curioso e intrigante: o corpo, nesse momento ou “estado”, percorre “outro tempo”. Não trilha uma relação de linearidade com as horas, sendo submetido, impassivelmente, ao escoar dos segundos marcados no relógio. Tampouco, é marcado exclusivamente pela lógica do imediatismo e da aceleração, nos quais estamos, muitas vezes, mergulhados. O que ocorre é uma dimensão diferenciada

do tempo, no qual o corpo é temporalizado sob o prisma da não sucessão cronológica e da não linearidade. Mas, em que consiste essa dimensão?

E o que significa temporalizar o corpo? Qual a relação existente entre esse(s) tempo(s) proposto(s) por Deleuze (2002) e o *cs/t/zp*? Penso/suponho/especulo que esteja relacionado com as pequenas percepções.

Isso porque a arte trabalha nas percepções e nas afetações sensoriais, estando, portanto no território das micropercepções. Por isso, posso dizer que  $t=cs=zp$ , pois os três estão-são-geram (em) um mesmo território. Não que o trabalho nesse território tenha a capacidade de diminuir ou acelerar os milésimos de segundos da pulsação do relógio nem gerar um espaço objetivo expandido, mas como age nas percepções e afetações sensoriais lega ao corpo um tempo outro, trazendo-o a um fluxo intenso de recriação contínua. Um universo microscópico macroscopicamente sentido pelo atuator: as micropercepções que voltam.

Assim, acredito que  $T=CS=ZP$ , pois estão nessa *micro-* topografia, repleta de microvibrações perceptivas que recobrem a macro estrutura de qualquer ação física. Micro que temporaliza o corpo intensamente. Desse modo, temporalizar o corpo é fazer a passagem do virtual ao atual e vice-versa. É colocá-lo numa simultaneidade do tempo. Algo que estando nessa zona de plasticidade com ele ocorre.

Ou seja, é colocá-lo num tempo de co-existência e de complexidade que o atravessa e o permite atravessar um Plano de Imanência, esse véu que se coloca entre as palavras e as coisas e no qual o corpo se abre às singularidades. Dimensão criada e criadora desse *cs/t/zp*, esse Plano de Imanência ou UMA VIDA “não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata” (Deleuze, 1995:4). Dimensão que tem sua entrada proporcionada por vários e infintos mergulhos que podem ser definidos por um

confluir, por UM mergulho somente nas vastas imensidões esvaziadas e preenchidas, nos intervalos e nos *entres* abertos em devir contínuo.

Mergulho que o faz se “reconhecer” não somente como sujeito, mas como uma hecceidade, como uma potência virtual em co-existência com certezas *atuais*, como um turbilhão em constante possibilidade de abertura. Abertura às possibilidades, à sua potência de transmutação, de transbordamento, de conflito, de co-existência, de combinações, de sintaxes múltiplas, de morfologias inusitadas, de colapsos apaziguados, de quietudes berradas, de... Uma abertura que dá ao corpo um outro tempo, ou seja, o lança num devir infindo no qual esse “reconhecer” é também sua possibilidade de recriação. Momento no qual o corpo, agora uma duração, se recria e se ultrapassa.

Nesse sentido, o *cs/t/zp* temporaliza o corpo, pois o lança às possibilidades de devir. Faz com que ele involua, torna-o minoritário, dissolve-o de suas formas pré-estabelecidas, coloca-o numa dimensão molecular, comunga-o em novos contornos preenchidos de “entres”, multiplica-o em blocos de incerteza, de inquietação e de desconforto que transitam, ora de maneira tênue ora intempestiva, pelos labirintos habitados por certezas, por quietudes e por conforto. Relançando-o ao acontecimento, às pequenas percepções e ao devir imperceptível, o corpo é recriado, e singularizado, e reinventado, e reescrito, e recontornado e e e e e Gagueira infinda.

No entanto, tento finalizar ou dar uma pausa nessa gagueice recorrente que enseja essa escrita inventiva calcada, em seu percurso, em “pontos de indiscernibilidade”, configurados como confluências dos encontros entre os princípios trabalhados e os conceitos revisitados. Comportando meus múltiplos “devires”, sendo comunhão e separação muitas vezes necessárias para a materialidade gráfica de perceptos e de afetações que a contornam, essa escrita, uma vez que foi feita, se fez, se faz e se fará num tempo enquanto virtualidade, possui fendas de possibilidades que podem ou não ser abertas por outros estudiosos, por outros artistas, por outros interessados no(s) assunto(s) aqui tratados,

por outros tantos outros cujo desejo seja o mergulho em suas névoas de virtualidades, cujo anseio seja uma recriação *ad infinitum*, cujos e cujos...

Aventurando-me nas intensidades de meu pensamento, chego/cheguei a esse ponto de incerteza e de mutabilidade, inerentes ao paradigma filosófico adotado e às escolhas artísticas feitas, permeadas, na maioria das vezes, por quebras de certeza, saídas do eixo e movimentos descentrados. Ponto que é uma urdidura, uma série de fios estendidos num tear e através dos quais é depois lançada uma trama. Fios de perceptos alocados num tear de memórias-corpo. A trama que por eles é lançada me faz recordar o conceito regional, cunhado no interior do RS, para esse vocábulo, me remetendo, inevitavelmente, a ele. Trama: travessa de madeira que se coloca *entre os vãos* dos mourões das cercas de arame flexível. Trama (a minha!) é/era o cabedal de pseudocertezas/especulações primeiras que, colocado entre os vãos de pensamento, mesclaram-se pelo entremeio de práticas impraticáveis, de dúvidas certas, de descobertas encobertas, de concomitâncias disjuntivas...

Sobre essas lascas entrelaçadas, cingi meu olhar/corpo. Um sobrevôo que está entrecortado por ornamentos e embates e segmentaridades e transmutações e linhas de fuga e de errância e múltiplos tantos *es*. E que me enreda em fagulhas de fragmentos prático-conceituais, cujo “legado” é a **plasticidade** como uma errância do corpo dito cotidiano, um nomadismo co-existente, um “estado” latente, visto que é virtual e, em certo momento, não se manifesta, mas é capaz de se revelar e se desenvolver quando as circunstâncias forem favoráveis ou se atinja o momento próprio para isso. Um velar que se desvela, conservando-se aceso nas faíscas de preparação que recobrem meu corpo, lançando-me e recolhendo-me numa intensidade singular e variável. Um fluxo que, me injetando, me projeta, e o qual é chamado de corpo-subjétil por Ferracini (2006), e que percebo ser a mesma totalidade que venho escutando há tanto tempo. Nomenclaturas diferentes para semelhantes significações... Acepções ora recônditas, ora manifestas, ora sentidas, ora ausentes, ora preenchidas, ora esvaziadas, oras e horas...

## 5 ENSAIANDO CONTINUIDADES DESCONTÍNUAS: o final do início...

*Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir.*

Deleuze

Revisitando minha proposta inicial de co-relacionar os princípios existentes entre o trabalho do LUME e de Dança Moderna, percebo que questões, como em toda pesquisa viva e passível de diálogos e influências múltiplas, suscitam-me o desejo de, a cada momento em sala de trabalho, percorrer novamente um ponto aqui levantado... Dessa forma, um novo campo de possibilidades se tece com brechas para novas especulações e pesquisas.

O trabalho do LUME e o de Dança Moderna e todos os fazeres que englobam sua prática não se esgotam nessa pausa da escrita feita nesse momento do texto. Pausa porque a identificação com sua maneira de propor um fazer cênico, calcado em descobertas e experimentação constante, conduz-me a infindas questões. Questionamentos levantados durante minha prática cotidiana de treinamento serão trabalhados de uma maneira possivelmente diferenciada da qual aqui faço. Diferenciada uma vez que todo ato de distanciamento do objeto contém uma posterior aproximação resignificada, uma forma de reelaboração que o silêncio e a pausa proporcionam.

Diferente a cada instante que escrevo, pois toda a construção desse estudo foi pautada num *sentir*, advindo da aderência em meu corpo dos princípios e dos treinamentos, realizados ao longo desses poucos, mas significativos anos de trabalho com dança e com esse trabalho de ator, e do diálogo desse estado sensível com as percepções captadas em minha pele. Diferente pela *multirreferencialidade*<sup>74</sup> constante de um olhar preenchido por

---

<sup>74</sup> Multirreferencialidade: termo cunhado por Peter Berger, ela “parte da idéia de que o objeto é efetivamente suscetível de tratamentos múltiplos, em função não só de suas características, mas também dos modos de interrogação dos atores (sobre esse objeto) e que essa multiplicidade é radical. Cada abordagem, cada referente é como se fosse o limite do outro (...) Há pois, diversos campos de referências possíveis, nenhum

imagens de corpos em suas porosidades diversas. “As imagens nos induzem ao silêncio do espanto, à fala muda que feriu as trevas, para dali fazer surgir a luz”, dirá Evgen Bavcar, fotógrafo tcheco que mesmo cego, continua a trabalhar com as sensações que o mundo impregna em seu corpo.

Isso pois, o corpo, poro de pulsação primeira no mundo, “veículo do ser no mundo”, “pivô do mundo”, é o que vê e o que toca (Merleau-Ponty, 1971:94). Mais do que isso, é o que sente e o quanto é sentido. “O sentir que se sente, o ver que se vê, não o pensamento de ver ou de sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo... A carne do mundo não é *sentir-se* como minha carne - é sensível e não sentiente. Chamo-a, não obstante, carne para dizer que ela é *pregnância de possíveis*” (Merleau-Ponty in Novaes, 1997:14).

Nesse sentido, repenso não só a trajetória que me trouxe até o final (???) desse trabalho, estrada permeada por atalhos e travessias múltiplas, vistas hoje como probabilidades de estudo dentro de um tema que por si só - considerando a consolidação dos métodos de trabalho e sua resignificação prática incessante - já se constitui infindo, mas os conceitos relacionados ao corpo do atador, ao sensível que o habita e a essa VIDA que o perpassa. Assim, como um trabalho aberto por fendas embebidas pela minha experiência em arte, pela opção de fazer do sensível um labor, cito, por fim, Deleuze & Parnet (1998), tentando permitir que tais impressões sempre dancem, materializando fugacidades muitas vezes fugidias, nessa escrita que se finda. “A escritura não tem um fim em si mesma, precisamente porque a vida não é algo pessoal. A escritura tem por único fim a vida, através das combinações que ela faz” (Deleuze & Parnet, 1998:14).

---

esgota o objeto, nenhum pode, sobretudo, ser reduzido a outro, ou nenhum pode ser explicativo do outro campo” (Berger, Peter in Abreu, Laerthe Jr., 1996:41).

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel - tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **Anatomia del actor-diccionario de antropologia teatral**. México: Edgar Ceballos, 1988.
- BARIL, Jacques. **La Danza Moderna**. Barcelona: Paidós, 1987.
- BAVCAR, Edvgen. **Corpo, espelho partido da História**. Disponível em: <[www.bancodeescola.com](http://www.bancodeescola.com)>. Acesso em: 18/05/08.
- BERGSON, Henry. **Matéria e Memória - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990
- BOURCIER, Paul. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BURNIER, Luis Otavio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.
- CAFIERO, Carlota. Luís Otávio Burnier: nota bibliográfica. **Sala Preta** - revista do departamento de artes cênicas. ECA/USP. Nº 5, p 87-93, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **Janela da alma, espelho do mundo**. In: NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- COEHEN, Renato. **Work in process na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes**. São Paulo; Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O Mistério da Consciência**. Tradução de Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Em Busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DANTAS, Mônica. **Dança, enigma do movimento**. POA: Universidade/ UFRGS, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A Dobra. Leibniz e o Barraco**. Campinas, SP: Papyrus,1991.

\_\_\_\_\_. **O que é Filosofia**. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34,1992.

\_\_\_\_\_. Imanência: uma vida. **Philosophie**. N° 47, páginas 3-7, 1995.

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **Diferença e Repetição**. Tradução de Luís B.L. Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3**. Tradução de Aurélio Guerra Neto. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs-capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4**. Tradução de Suely Rolnik . Rio de Janeiro: Ed.34,1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta,1998.

FERRACINI, Renato. O treinamento energético e técnico do ator. **Repertório teatro & dança**. Salvador, n.3, p.44-54,1999.

\_\_\_\_\_. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Unicamp, 2001.

\_\_\_\_\_. **Café com queijo - corpos em criação**. Campinas: Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. **O corpo-subjétil e as micropercepções: um espaço-tempo elementar**. In: **Tempo e Performance**. MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org). Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Preparação do atador: limite, virtual, memória e vivência**. In: MENCARELLI, Fernando (org.). Anais da IV Reunião Científica de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Belo Horizonte: Fapi, 2007b.

FRANK, Cecy. **Coisas que todo o bailarino deve saber**. Porto Alegre, (mimeo).

- FREIRE, Ana Luiza Gonçalves. **Cecy Frank**. Porto Alegre: Movimento, 2005.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GIL, José. **Movimento Total, o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GRAHAM, Martha. **Memória do Sangue**. São Paulo: Sciliano, 1993.
- KELEMAN, Stanley. **Anatomia emocional**. São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1985.
- LEAL, Patrícia. **Respiração e Expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban**. São Paulo: Unicamp, 2006.
- LEONARDELLI, Patrícia. **Treinamento Físico: diretrizes para a autonomia criativa do ator**. São Paulo: USP, 2001. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), USP, 2001.
- LÉVY, Pierre. **O que é Virtual?** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LÉVY, Tatiana Salem. **A Experiência do Fora - Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.
- MACIEL, Sonia Maria. **Corpo Invisível - uma nova leitura na filosofia de Merleau-Ponty**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- MERLEAU-PONTY. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos S.A, 1971.
- \_\_\_\_\_. **O Olho e o Espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MILLE, A. de. **Martha: the life and the work of Martha Graham**. New York: Radom House, 1991.
- MOREIRA, W. W. (Org.). **Educação Física e Esportes: perspectivas para o século XXI**. Campinas: Papirus, 1999.
- MOURA, Nair. Entrevista oral. Porto Alegre, fev. 2008. Entrevista concedida à Caroline Peter.
- NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RAINETEAU, O.; SCHUWAB, M.E. Plasticity of motor systems after incomplete spinal cord injury. **Revista Nature Neuroscience**. Nº 2, p. 263-273, 2001.

RILKE, Rainer Maria, **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2001.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. **La Caverna**. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2005.

SERRES, Michel. **Luzes**. São Paulo: Unimarco, 1999.

\_\_\_\_\_. **Os cinco sentidos**. Filosofia dos Corpos Misturados 1. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre o corpo**. Tradução de Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SIMIONI, Carlos. Entrevista oral. Porto Alegre, ago. 2006. Entrevista concedida à Caroline Peter.