

EM FOCO

EPISTEMOLOGIAS SOMÁTICAS
NA DANÇA CONTEMPORÂNEA:
UM PERCURSO DE
'ONTOLOGIA FRÁGIL' EM
FILIAÇÕES A-HISTÓRICAS

*SOMATIC EPISTEMOLOGIES IN CONTEMPORARY
DANCE: A PATH OF 'FRAGILE ONTOLOGY'
IN A-HISTORICAL AFFILIATIONS*

*EPISTEMOLOGIAS SOMÁTICAS EN LA DANZA
CONTEMPORÂNEA: UN RECORRIDO DE
'ONTOLOGIA FRÁGIL' E FILIACIONES A-HISTÓRICAS*

LAURA MARIA CAMPOS

CAMPOS, Laura Maria.
Epistemologias somáticas na dança contemporânea: um percurso de
'ontologia frágil' em filiações a-históricas
Repertório, Salvador, ano 21, n. 31, p. **62-86**, 2018.2

RESUMO

Este texto propõe uma reflexão sobre a aprendizagem na dança como um processo de ‘ontologia frágil’, no qual sujeito da experiência não é localizável, pois está sempre em estado de transição, de desdobramento e transformação. O conceito de Enação e a noção de ‘ontologia frágil’, concebidos pelo neurobiólogo Francisco Varela, sustentam a visão de corporeidade neste trabalho, como também a defesa de que o modo somático de abordar o movimento instaura uma ‘ontologia frágil’ no processo de aprendizagem na dança. No percurso analítico desenvolvido, de Delsarte até pesquisadores contemporâneos, como Hubert Godard e Bonnie Bainbridge Cohen, essa concepção vai sendo reconhecida como uma epistemologia somática que guia os estudos sobre o movimento e a dança. Nesse sentido, o próprio ato de se constituir pelo movimento coemerge junto com um mundo a ser dançado em constante fluxo de devir.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Educação Somática.
Ontologia. Aprendizagem
na dança. Enação.

ABSTRACT

This text proposes a reflection on dance-learning as a process of ‘fragile ontology’, where the subject of experience is not localizable, because it is constantly in a state of transition, unfolding and transformation. The concept of Enaction and the notion of ‘fragile ontology’ conceived by the neurobiologist Francisco Varela support the view of corporeity in this work, as well as the defense that the somatic way of approaching the movement establishes a ‘fragile ontology’ in the process of dance learning. From Delsarte’s analytical approach to contemporary researchers such as Hubert Godard and Bonnie Bainbridge Cohen, such conception is recognized as a somatic epistemology that guides studies of movement and dance. In this sense, the very act of constituting the movement co-emerges along with a world to be danced in a constant flow of becoming.

KEYWORDS:

Dance. Somatic Education.
Ontology. Dance-learning.
Enaction.

RESUMEN

Este texto propone una reflexión sobre el aprendizaje en la danza como un proceso de ‘ontología frágil’, en el cual el sujeto de la experiencia no es localizable, pues está siempre en estado de transición, de desdoblamiento y transformación. El concepto de Enación y la noción de ‘ontología frágil’, concebidos por el neurobiólogo Francisco Varela, sostienen la visión de corporeidad en este trabajo, así como la defensa de que el modo somático de abordar el movimiento instaura una ‘ontología frágil’ en el proceso de aprendizaje en la danza. En el recorrido analítico desarrollado, de Delsarte hasta investigadores contemporâneos, como Hubert Godard y Bonnie Bainbridge Cohen, esa concepción va siendo reconocida como una epistemología somática que guía los estudios sobre el movimiento y la danza. En ese sentido, el propio acto de constituirse por el movimiento coemerge junto con un mundo a ser bailado en constante flujo de devenir.

PALABRAS CLAVE:

Danza. Educación somática.
Ontología. Aprendizaje en
danza. Enación



INTRODUÇÃO

SUGIRO PENSAR o regime estético na dança na mesma direção proposta por Jacques Rancière (2012), que afirma que a estética e a política são maneiras de organizar o sensível, de dar a sentir e entender, de construir a visibilidade e a inteligibilidade dos acontecimentos. Portanto, proponho pensar a aprendizagem na dança como a possibilidade de se constituir uma micropolítica, criação de novos modos de vida e de subjetivação. A dança contemporânea na sua afirmação enquanto arte singular foi influenciada de forma transdisciplinar por vários discursos sobre o corpo, da mesma forma que ajudou a modificar o olhar sobre o corpo e sua compreensão. Neste texto, interessa-me problematizar as ressonâncias entre a dança e as teorias desenvolvidas sobre o movimento que conduzem a pensar a aprendizagem na dança pela perspectiva somática, como um processo “ontológico frágil”. Uma prática de invenção de si e de mundo no seu processo de contínuo devir.

A ideia de uma “ontologia frágil” foi concebida pelo neurobiólogo Francisco Varela. Tal noção é um desdobramento do seu conceito de Enação (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003), que faz parte de uma epistemologia que se opõe à maneira abstrata de pensar o conhecimento, ele concebe a cognição, incluindo os seus altos níveis de expressão como um processo que está enraizado na atividade concreta do organismo, quer dizer, no seu acoplamento sensorio motor.

Dessa forma, o mundo não é visto como algo que está “lá fora”, que está dado antecipadamente. A constituição dos seres humanos acontece como uma história de acoplamentos estruturais com o seu meio, desde as menores organizações, como nossas células, até as organizações mais complexas e abstratas, como os conceitos, crenças, noção de mundo e de realidade.

Varela questionou, em muitas das suas obras, a tradição ocidental do pensamento, que tende a solidificar as coisas. Para Varela (2000), o sujeito da experiência não é localizável, pois está sempre em estado de transição, de desdobramento. Nesse sentido, ele propôs o conceito de fragilidade no pensamento ontológico como um modo de entender o processo de transformação como parte fundamental da existência do homem no mundo. Uma vez que o indivíduo não é uma entidade estável, mas sim uma figura de múltiplos níveis de emergência, logo ele é sempre frágil. Para Varela, falar de um “eu virtual” é uma forma mais abrangente de descrever o sujeito. Portanto, ele escolheu o termo “fragilidade”, pois o considera ser mais filosófico e ético.

Para mim é uma lição interessante aprender a trabalhar com ontologias frágeis. Eu gosto dessa noção de fragilidade no pensamento ontológico, porque a forma como o mundo se desenrola é muito quebradiça, muito frágil. Isso vai contra a raiz da grande tradição no tempo, que tende a tornar as coisas extremamente sólidas, solidificadas.¹ (VARELA, 2000)²

Varela (2000) apontou a importância de nos engajarmos e desenvolvermos uma certa competência para nos tornarmos conscientes dessa ontologia frágil, a fim de podermos cultivá-la e explorá-la de uma forma mais disciplinada. Ele se deu conta de que esse foi e ainda é um caminho explorado por muitas tradições que investigam a experiência humana a partir do ponto de vista da primeira pessoa, como o budismo, por exemplo. Nessa direção, defendia o “saber-fazer” ou *know-how*, pois considerava o “saber o que” ou *know-what* apenas como ponto de partida. Sua ênfase era sempre o saber-fazer que leva na direção de uma transformação, o que para ele é fundamental ao processo de aprendizagem.

1 For me it’s an interesting lesson on learning to work with fragile ontologies. I like that notion of fragility in ontological thinking, that the way the world unfolds is very brittle, very fragile. It goes against the grain of the great tradition in time, so it tends to make things extremely solid, solidified.

2 Todos os textos em língua estrangeira neste trabalho possuem tradução minha.

O filósofo Thomas Hanna (1986) cunhou o termo “Somática” em 1976 para se referir às abordagens corporais que buscavam a integração mente/corpo, foi o uso que ele deu à palavra grega “soma” para designar a experiência do corpo em contraste ao corpo objetivado. O conceito de Soma ultrapassa o conceito de corpo, a perspectiva é do corpo vivido. Portanto, a Educação Somática é um campo teórico-prático que reúne um conjunto de métodos e diferentes abordagens cujo eixo de pesquisa e atuação é o movimento do corpo no espaço como uma via de autoconhecimento e transformação. Acredito que essa visão ontológica frágil está no cerne do pensamento de muitas das abordagens do que se denominou de Campo da Educação Somática, tendo em vista que a capacidade plástica da cognição e do movimento não é algo novo para os educadores somáticos, temos vários exemplos de métodos que se estabeleceram deste modo, como: a Técnica Alexander, o Método Feldenkrais, o Rolfing® Integração Estrutural³ e Rolf® Movimento, o *Body-Mind Centering*TM, o Sistema Laban/Bartenieff, a técnica do *Continuum*, dentre outros.

Nesta reflexão sobre a construção de uma epistemologia somática na dança, apresento pistas do que reconheço como o sentido enativo e ontológico frágil no sentir-saber-fazer da dança e da educação somática. Uma exploração desse fluxo ontológico que permeia de forma a-histórica e atravessa várias gerações da dança contemporânea, através da circulação do conhecimento nos modos de se constituírem práticas de movimento e de poéticas. Como afirma o filósofo Deleuze (1996, p. 123) “[...] trata-se de regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida.”. Falo de poética também no campo somático, por pensar o mover na sua dimensão ontológica estética.

A crítica e historiadora de dança Laurence Louppe (2012) defende que o pensamento da dança não é parasitário de nenhum outro saber, este foi se construindo ao longo de todo o século XX, através de um conjunto imenso de ferramentas teórico-práticas. Louppe desenvolveu um ponto de vista fenomenológico de olhar para a dança, no qual o corpo em movimento é ao mesmo tempo objeto e ferramenta de seu próprio saber. E, por conseguinte, nessa operação, faz emergir novas possibilidades de perceber a si e ao mundo.

3 O método Rolfing® de Integração Estrutural foi criado pela cientista norte-americana, PhD em Bioquímica, Dr^a. Ida Rolf (1986-1979). Este método auxilia na fluência de movimento e equilíbrio através da liberação da fásia pelo toque.

Louppe (2012) também propõe uma forma a-histórica, não linear de pensar a história da dança, que vai em sentido oposto à visão progressista. Esta autora afirma que cada momento histórico da dança ou cruzamento divergente deste, implica tanto o aparecimento de novos materiais e questionamentos como a perda irreparável de muitos outros. É a concepção de uma história sobre a dança que está interessada em navegar pelos estados do corpo com suas encarnações bem mais profundas, do que aquela que se preocupa em definir um fio cronológico de análise. Nessa direção, Louppe (2012, p. 53) evoca “[...] a expressão ‘deleuziana’ de copresenças, que surge enquanto vibração permanente de movimentos em nós, que apenas aparece em um tempo diferente para melhor questionar o nosso.” Ou seja, olhar para história das ligações, filiações ou alianças súbitas de corpos que nunca se encontraram, uma história que sempre se reinventa através de suas passagens subterrâneas e de seus renascimentos.

Interessa-me portanto, ocupar esse ponto de vista ontológico proposto por Francisco Varela e que fica bem claro nas palavras do antropólogo Viveiros de Castro (2007, p. 96):

Trata-se de pensar o conhecimento e as práticas do ponto de vista de uma ‘ontologia prática’, na qual o conhecer não é mais um modo de representar o (des)conhecido, mas de interagir com ele, isto é, um modo de criar antes que um modo de contemplar, de refletir ou de comunicar.

Nessa direção é necessário falar a partir desse lugar de autonomia, de um saber que surge na própria experiência, do aprender a dançar com a consciência de que nesse percurso acontece a constituição de um si mesmo e de um mundo a ser percebido. Isso significa poder pensar a aprendizagem em dança na direção de sua potência máxima: um processo de Ontologia Frágil.

UM PERCURSO DE ONTOLOGIA FRÁGIL EM FILIAÇÕES A-HISTÓRICAS

A perspectiva de que o movimento e a dança constituem um processo “ontológico frágil” já se apresentava no cenário da dança desde Rudolf Laban, é isto o que nos mostra o professor e pesquisador em dança Marcus Vinicius Machado de Almeida (2018, p. 5), em seu trabalho *Laban e o Corpo Intenso*: “Laban já afirmava o corpo tanto como potência para estruturação do homem e do *socius*, bem como diretriz para pensar uma ética e uma estética de novos modos de existir”. Nessa sua pesquisa sobre Laban, Almeida demonstra a presença de uma “ontologia movente” no conjunto da obra de Laban.

De acordo com Almeida (2018), foi no alvorecer do século XX que a dança começou a se legitimar como arte própria, apesar de já terem existido tentativas anteriores nesse sentido, através de personagens do balé como Luís XIV e Noverre, como também com Duncan e Laban, que muitos autores consideram os pioneiros desse movimento. “É evidente que de um modo geral, a grande estratégia da dança para se legitimar será semelhante à das outras artes no século XX, além de novos procedimentos técnicos a dança buscará de modo vigoroso uma ontologia”. (ALMEIDA, 2018, p. 54) Foi nesse momento em que eclodiram novos modelos de dança, trazendo com eles uma diversidade enorme de influências transdisciplinares. Dessa nova paisagem multifacetária apareceram diferentes modalidades de representação, de técnicas corporais e de modos de ensino.

Alguns fatores históricos são apontados como possíveis deflagradores desse germinar de diferentes modos de sentir, perceber e criar com o movimento. Mas estes fatores funcionam como linhas de fuga e não a partir de uma lógica causal. Porque o saber da dança, sobre o qual nos referimos aqui, dá-se puramente no campo de experimentação com o movimento, que convoca um fluxo epistemológico próprio do seu fazer. Utilizo a célebre frase de Proust, proclamada por Deleuze, para explicar este fluxo: “A inteligência vem sempre depois... a inteligência só é boa quando vem depois”. (PROUST, 1983 apud DELEUZE, 2003, p. 124) Sendo assim, apesar de sofrer todo o contágio do *Zeitgeist* do início de século

XX, a dança por si é um vetor de irrupção de um saber, com sua lógica singular de simultaneidade entre o sentir, mover e conhecer.

Anti-escrita, vertente oposta a toda grafia, a dança como abolição da letra, abrindo ao poema seu espaço supremo: aquele onde nada se inscreve a não ser uma pura brancura da página sem conteúdo. Este lugar deserto de signos onde apenas o orgânico se aproxima do seu umbral, apenas o movimento o designa, ao mesmo tempo aquilo que possui de mais inalcançável, tornar-se por meios físicos naquilo que o pensamento possui de mais impalpável. (LOUPPE, 2005, p. 9)

Adoto nesse texto que investiga uma epistemologia própria do movimento, ou seja, somática, a perspectiva sugerida por Louppe (2012) de não considerar existir uma diferenciação entre uma dança moderna e uma outra contemporânea. No enfoque desta pesquisadora, existe apenas a dança contemporânea que surge no início do século XX e que traz, como característica principal, a ideia de uma linguagem gestual não transmitida. Para Louppe, o que diferencia as escolas contemporâneas da dança são os princípios da sua prática, mas os valores são os mesmos e sempre reconhecíveis. Esta autora os define como:

A individualização de um corpo e de um gesto que exprime uma identidade ou um projeto insubstituível, ou seja, a produção e não a reprodução de um gesto; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação sobre a forma e a importância da gravidade como impulso do movimento... o importante é saber que estes valores não mudaram, que, quando se ausentam, algo de contemporâneo esmorece ou se perde e até hoje ainda não foram substituídos senão por um formalismo ou pela reprodução de modelos do passado. (LOUPPE, 2012, p. 45)

Considero essa perspectiva de haver apenas uma dança contemporânea por reconhecer que muitos desses saberes sobre o movimento que foram se construindo ao longo de todo esse tempo, desde o início do século XX, possuem uma riqueza tão extensa e ainda não de todo explorada na aprendizagem da dança.

Da mesma forma que constato que o grande legado de conhecimento somático sobre a educação do movimento que foi mais amplamente assimilado nas escolas de dança da Europa e dos Estados Unidos durante o século XX, só recentemente, nesse florescer do século XXI, começa a ter mais espaço no ensino acadêmico da dança no Brasil.

Aponto aqui indícios de que esse “germe ontológico” surgiu na história da dança numa época em que existia uma convergência de interesses: estudos sobre uma teoria motora da percepção, o desejo de legitimação da dança como arte própria e a crença no movimento como sendo capaz de devolver no sujeito a possibilidade de se emancipar do domínio da máquina industrial que roubava a sua experiência. Dessa forma, por perceber que desde o início da história da dança contemporânea o corpo vem sendo concebido como lugar de experiência e de saber, afirmo que a investigação da experiência na primeira pessoa foi e ainda é um fecundo eixo da pesquisa com o movimento. No entanto, a experiência vivida através do movimento em toda sua complexidade não é algo fácil de abordar, mais ainda na perspectiva da nossa tradição ocidental de pensamento, pois, ainda hoje, muitas das áreas que trabalham com o movimento, o mantêm separado da sensação corporal.

Apresento assim, através de uma aproximação a-histórica, alguns dos personagens que considero medulares na validação do saber-sentir na aprendizagem da dança. Esta trama inclui os pioneiros da pesquisa com o movimento que perceberam a necessidade de trazer as sensações para a aprendizagem e a criação em dança. Estes, que de certa forma concebo como pertencentes ao campo somático, pois já traziam implícito o conhecimento de que o sensório-motor e a percepção não só estão intrinsecamente ligados, como também estabelecem o substrato de todas as nossas atividades ao longo da vida.

Os ambientes industriais comuns na Europa e nos Estados Unidos na virada dos séculos XIX e XX, controlados por uma classe dominante, começaram a utilizar a energia humana como mais uma engrenagem nas suas grandes máquinas de produção industrial. A industrialização desenfreada adotava movimentos mecânicos e repetitivos que destruíam a possibilidade de subjetivação múltipla de relação consigo mesmo e com o mundo. Esse contexto pós-revolução industrial provocou muitas transformações nas paisagens urbanas que desestabilizaram os hábitos

e comportamentos que até então existiam numa outra relação com o tempo e com o espaço. Segundo Louppe (2012), foi nesse cenário de mecanização dos corpos que apareceram as primeiras correntes reformadoras, principalmente na Alemanha e nos Estados Unidos, as pátrias da hipertrofia industrial.

As correntes reformadoras estavam muito próximas às terapias e eram, na maioria das vezes, inspiradas no movimento filosófico Vitalista, que teve como maior expoente o filósofo Nietzsche. O vitalismo foi um sistema filosófico que considera a vida e, especialmente a vida humana, como a realidade primordial ou central. Este movimento filosófico foi uma reação ao mecanicismo, ao positivismo da época e à força industrial que dominava a maioria das grandes cidades industriais da época. As correntes reformadoras almejavam devolver ao homem sua própria experiência, que tinha sido capturada pela agitação implementada pela nova configuração social e urbana.

Louppe (2012) afirma que os reformadores pretendiam alcançar uma qualidade de movimento que preservasse o ritmo e a configuração espacial singular de cada indivíduo. Logo, é nesse momento com os reformadores, que defendo que o movimento começa a ganhar um sentido ontológico, como caminho de criação da própria vida. Pois ele se torna um meio de resistência à cadeia de esvaziamento existencial implementada pela lógica da produção industrial. As correntes reformadoras foram uma grande fonte de referência e de apoio para se pensar uma nova forma de dança naquele momento.

A historiadora da dança Annie Suquet (2008) sugere que a partir da dança de Loie Fuller surgiu a ideia do corpo dançante como um laboratório da percepção. Loie Fuller sondou as propriedades do movimento dos corpos, mas também da luz, da cor e os efeitos que estes causam sobre o organismo, o mover e as sensações. Segundo Suquet (2008), a interrogação que animava a dança dessa artista americana da segunda metade do século XIX estava próxima das experimentações daquela época sobre a natureza da visão e do movimento. Como também estava sendo influenciada pela emergência da fotografia e do cinema.

O interesse da dançarina pela luz e mais precisamente, sua exploração da eletricidade como fonte de animação energética têm

analogia com as experiências dos fisiologistas e dos primeiros psicólogos da percepção, que nessa mesma época, tentam definir as consequências motoras e tácteis das sensações visuais. (SUQUET, 2008, p. 512)

Esse período em que a percepção do corpo em movimento vai ser fundamentalmente modificada coincide com o início da história da dança contemporânea, a qual, por sua vez, é influenciada diretamente pelo interesse das ciências experimentais no funcionamento do corpo no ato perceptivo. Sendo assim, os estudos que comprovam a ligação que existe entre a percepção e o movimento vão ser determinantes na forma de pensar e fazer dança nesse período. “Enquanto se torna indistinta a fronteira entre sensações interiores e sinais exteriores, o papel do movimento na construção da percepção suscita um interesse cada vez maior”. (SUQUET, 2008, p. 514)

Contemporâneo de Loie Fuller, outro personagem tutelar nesse percurso a-histórico da dança, foi o pedagogo e músico suíço, Émile Jaques-Dalcroze, que também se lançou em pesquisas psicofísicas. Dalcroze defendeu que “[...] movimento corporal é uma experiência muscular e essa experiência é apreciada por um sexto sentido – o sentido muscular”. (DALCROZE, 1920 apud SUQUET, 2008, p. 515) Dalcroze foi o primeiro a falar das mudanças de tonicidade muscular, que percebeu através de experiências corporais que denominava de ‘eurítmico’. Para ele, as alterações na tonicidade do tecido muscular são a nossa primeira relação com o simbólico, sendo igualmente responsáveis pela construção do tempo e do espaço, à semelhança de outras ferramentas de expressão. Dalcroze criou um sistema de ensino rítmico musical através do movimento corporal, o método da Eurritimia.

Dalcroze propôs integrar todas as artes em torno do seu fator comum, o ritmo, que revelava um corpo sempre em ação através de suas diversas linguagens poéticas. Isso dava à dança um lugar de destaque, uma vez que era nela que o ritmo corporal se tornava evidente. O método da Eurritimia ficou mundialmente difundido a partir da década de 1930 e exerceu grande influência sobre Laban, como também sobre diversos nomes da primeira geração da dança moderna alemã. (ALMEIDA, 2018, p. 5)

Seguindo essa perspectiva de olhar para a história da dança, encontrando as copresenças de corpos que nunca se encontraram, Louppe (2012) mostra que a proposta de Dalcroze de conceber um canto interior que vem do tônus será retomada por Laban, tanto quanto por Hubert Godard, na atualidade. Hubert Godard é um pesquisador francês, referência no campo da análise do movimento humano que trabalha nas áreas do conhecimento da dança, das técnicas somáticas e da pesquisa médica. Godard é dançarino, professor do método Rolfing® de Integração Estrutural, *Maitre de Conférences* da Universidade Paris 8. Seus estudos teórico-práticos desenvolvidos nesse território de fronteira entre a dança e a Educação Somática trouxeram significativas contribuições para os ambientes pedagógicos da dança e para difusão da Educação Somática na França e na Europa. Godard investiga o papel do tônus na dança numa intercessão com a teoria do diálogo tônico, do educador francês, Henri Wallon. Portanto, pode-se dizer que princípios do trabalho de Hubert Godard vêm sendo elaborados desde o início do século XX. Um saber-fazer lapidado no tempo pelas mãos de personagens emblemáticos da história da dança contemporânea.

Henri Wallon (1879-1962) foi um médico, psicólogo e filósofo francês que se tornou um dos principais representantes da abordagem psicobiológica do corpo. Este educador conseguiu mostrar o papel essencial da motricidade e da função postural do corpo na evolução psicobiológica da criança. Wallon (1959 apud BERNARD,1995) demonstrou o caminho pelo qual a criança toma consciência do próprio corpo como uma realidade única e dinâmica, distinta dos objetos e dos outros seres. Uma das suas teses mais importantes é a da função tônica, quando concebe que antes de todo diálogo verbal, o corpo da criança, através de manifestações emocionais, estabelece com seu entorno físico e pessoal um diálogo tônico. Sendo esta, uma função primitiva e essencial de comunicação e de troca.

A proposta de Wallon é retomada por Hubert Godard numa investigação da relação do corpo com a gravidade e se torna a base do seu trabalho sobre a percepção e o gesto na dança. Este pesquisador denomina esta relação primária do corpo com a gravidade de pré-movimento. Segundo Godard, é no pré-movimento que se encontra toda carga relacional, afetiva e simbólica do mover, como também todo o potencial expressivo da dança. É fundamental para Godard adotar na aprendizagem do movimento um trabalho de percepção corporal que possibilite ao

dançarino tomar consciência de como o seu corpo constrói um espaço de ação. Nesse sentido, este pesquisador desenvolveu uma metodologia que permite ao dançarino acessar o território das micropercepções do pré-movimento.

No mundo da dança, às vezes, há uma tendência muito tecnicista do corpo, que esquece que é o evento estético que vem em primeiro lugar nos modos de construção do projeto gestual. Qual é o espaço que abro à minha frente, como vou inventar algo nesse espaço? Como o dinamizo? Não existe um dentro e um fora, o corpo e o espaço. O espaço é logo tomado na fenomenologia da sua construção imaginária. Não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço. É o agenciamento de uma história particular de modos perspectivos de dinâmicas espaciais que pode engendrar um tipo de algema na qual o corpo será aprisionado. A reabertura de novos movimentos é um retorno a um novo espaço de ação. (GODARD, 2010, p. 10)

A construção desse acordo gravitacional também vai ser revista pela abordagem somática do *Body-Mind Centering*[™] (BMC), através da sua pesquisa sobre o desenvolvimento neuromotor da criança. Reconheço aqui uma interseção dessa abordagem somática com o trabalho de Wallon e Godard, pois a investigação minuciosa sobre o tônus postural e como este se constitui é um dos focos de investigação do BMC. A abordagem somática do *Body-Mind Centering*[™] (BMC) foi concebida pela pesquisadora, educadora, terapeuta somática e dançarina, Bonnie Bainbridge Cohen, quem buscou entender profundamente a ontogenia, isto é, como o corpo vai se formando na sua relação com o ambiente e de como nesse processo se constrói a percepção do nosso ambiente interno e externo. Porém, Cohen defende uma nova forma de pensarmos a aprendizagem com o movimento, ela fissa o paradigma ocidental que apenas concebe o aprender como uma função do sistema nervoso, para esta autora, este é apenas um lado da aprendizagem. Na sua perspectiva, cabe ao sistema nervoso registrar a experiência e depois a controlar através de hábitos, memória e projeção. Segundo Cohen (2008), para se obter uma nova experiência é necessário diminuir o controle do sistema nervoso para que os hábitos não dirijam o resultado e uma nova experiência celular possa acontecer.

No BMC, os padrões neurocelulares básicos (PNBs), juntamente com os reflexos, as reações posturais e as respostas de equilíbrio, estabelecem o substrato de todas nossas ações ao longo da vida e são denominados por Cohen de “alfabeto do movimento”. Vai ser no primeiro ano de vida da criança que os padrões neurocelulares se estabelecem, nesse sentido, Cohen (2015, p. 179) afirma:

É aí que a relação do processo perceptual (como nós vemos) e do processo motor (como nos movimentamos ou agimos no mundo) é estabelecida. Essa é a linha de base de como você processará a atividade, seja recebendo ou expressando, durante sua vida.

A experiência de revisitar a história dessa organização neuromotora primária traz para o dançarino a possibilidade de rever o sentido que criou para si, para o mundo e para sua dança, como também a chance de repadronização. Portanto, identifico essa proposta de repadronização de Cohen como um processo de vivenciar a ‘ontologia frágil’ pela auto-investigação do movimento.

Outra filiação que Louppe nos propõe para pensar a história da dança a partir dessas filiações a-históricas aparece entre Wallon e Delsarte. A intercessão entre eles é proposta pelo pesquisador da dança Benoit Lesage. Lesage (1998 apud GREBLER, 2012) ressalta que Delsarte designou as posturas da vida cotidiana como manifestações da relação entre o sujeito e o mundo, mais de 60 anos antes de Wallon, quando lançou mão de conceitos da anatomia, fisiologia e biomecânica para dar suporte à vivência e à expressão emocional. Portanto, nos rastros de uma epistemologia somática da dança que se configura de modo a-histórico e que conduz a pensar uma ontologia frágil do corpo, é essencial olhar para este personagem da origem da dança contemporânea: François Delsarte (1811-1871).

Delsarte foi cantor, ator, professor de declamação e de música. Em pleno século XIX se dedicou a descobrir os princípios da expressão corporal com o objetivo de inventar uma ciência do movimento como signo integral. Delsarte desenvolveu um estudo rigoroso do comportamento baseado na observação de suas reações nas mais variadas situações emocionais. Segundo Maria Albertina Grebler (2012, p. 414), “Delsarte é considerado como o primeiro pesquisador a pensar o movimento

em suas características intrínsecas e, assim fazendo, ele promoveu uma mudança radical nos modos de treinamento e na produção do movimento teatral”.

Louppe (2012) relembra na sua obra sobre a poética da dança contemporânea, que devemos a Delsarte a nova visão do corpo que se encontra na raiz do projeto de afirmar a dança como arte própria. Delsarte é considerado uma figura essencial na gênese da dança contemporânea, apesar de nunca ter demonstrado o mínimo interesse pela dança, seus conceitos e manifestações teóricas e práticas foram seminais para a legitimação da dança como arte singular.

O efeito de sua pesquisa gestual expressiva foi sobretudo benéfica para a emergência da Dança Moderna em seu surgimento na virada do século XIX para o século XX, tendo em vista que seus fundamentos serviram para que esta nova arte demarcasse um território autônomo para si mesma, criando em seguida as condições de sua emergência como um campo independente da Dança Clássica. (GREBLER, 2012, p. 414)

Delsarte foi o primeiro a questionar de forma radical o papel do corpo e do movimento na função simbólica do sujeito. O corpo para ele, por um lado, aprende uma forma de expressão e, por outro, possui uma linguagem própria que “[...] advém de profundezas mal conhecidas, que nem a palavra nem os códigos habituais do conhecimento humano têm acesso”. (LOUPPE, 2012, p. 59) Delsarte indicava a necessidade de uma escuta do corpo através do próprio corpo, uma maneira original para época de experimentar o movimento. A partir dele a dança começou a se libertar dos manuais da retórica gestual e dos tratados de pantomima da sua época, passando a ser vista como a expressão própria do sujeito.

De acordo com Louppe (2012), Delsarte concebeu princípios teórico-práticos na sistematização de um método de interpretação e criação do gesto, opção que rompia com a prática da mimese adotada na época, que propunha a repetição de gestos codificados. Desta forma, Delsarte foi o primeiro a romper com o paradigma mimético e com seus mecanismos de imitação de uma realidade visível. A influência de Delsarte teve além do seu aspecto libertador das velhas formas da dança codificada, um caráter bastante pragmático. Ainda segundo Louppe

(2012), Delsarte estabeleceu alguns princípios sobre o movimento que se tornaram os fundamentos da dança contemporânea. Um desses primeiros legados para a dança está na importância que ele deu ao trabalho com o tronco. Muitos estudos acadêmicos apontam a influência de Delsarte sobre os precursores da dança contemporânea, como Isadora Duncan, Laban, Mary Wigman, Genevieve Stebbins, Ruth Saint-Dennis, dentre outros.

Delsarte foi um pioneiro em buscar uma corporeidade a partir do campo intensivo da vida: “O corpo seria então uma outra ‘cena’ onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado, mas pelo contrário, uma emanção, se não um constituinte, dessa mesma cena”. (LOUPPE, 2012, p. 61) Nas palavras de Louppe, encontro um sentido ontológico para o pensamento de Delsarte, apesar de saber que este possuía um sentido muito mais metafísico. Considero existir uma lógica ontológica frágil na sua proposta de conhecer os gestos no máximo da sua diversidade como meio de tornar a alma visível, já que o foco não estaria mais na expressão de uma alma exterior à matéria, mas sim em propiciar à matéria explorar seus diversos níveis de emergência. Quando a produção do gesto atualiza sua potência plástica e o conhecer se torna um campo de criação de um si mesmo e de um mundo.

Delsarte foi este visionário que anunciou que o movimento humano carrega uma complexidade muito maior do que a visão positivista dava a entender. Ele deixou um grande legado para a dança contemporânea pela sua profunda capacidade de investigar a experiência com o movimento. Acredito que ele abriu um campo de experimentação tanto para os pioneiros da dança contemporânea como para os precursores da somática. Não sendo possível exibir todos aqueles que contribuíram para expandir e levar seu conhecimento adiante, apresento um dos principais herdeiros do seu pensamento que se tornou o grande ícone da dança contemporânea, Rudolf Laban (Bratislava, 1879 – Londres, 1958). Farei um recorte específico no extenso trabalho de Laban, porque me interessa apenas identificar onde se apresenta de forma mais explícita, o sentido ontológico na sua obra, e como essa ontologia labaniana contribui para pensarmos uma prática em dança a partir de uma ontologia frágil do corpo.

Conforme Almeida (2018), a influência Delsartiana sobre Laban veio através do contato que ele teve com os seguidores das ideias de Delsarte, como o próprio Dalcroze. Entretanto, a relação mais direta, historicamente conhecida e anterior ao encontro com Dalcroze, se deu através do ator francês Monsieur Morel, que foi discípulo direto de Delsarte e com quem Laban teve aulas em Paris. Foi através deste encontro com a obra de Delsarte que Laban estabeleceu seu primeiro encontro com uma abordagem teórica sobre a expressividade do movimento. Esta descoberta foi bastante significativa na sua vida, porque é a partir dela que desenvolverá seu estudo sobre o corpo e o gesto. A pesquisa sobre o movimento, desenvolvida por Laban, tornou-se um grande e complexo sistema gestual que, de acordo com Almeida (2016), no conjunto completo da obra de Laban, se encontra a configuração de uma ontologia dançante: “Para ele, a dança seria uma possibilidade de agregar os gestos da vida cotidiana através de um híbrido, no qual a história de cada indivíduo e cultura é condensada, ou ainda, a dança como sumário de uma corporeidade constituída cotidianamente.” (ALMEIDA, 2018, p. 193). Por acreditar que Laban talvez tenha sido o primeiro a tentar provar que a dança é um fazer diário, produtor de determinado corpo, arrisco dizer que ele inaugura a perspectiva mais ontológica, quando o movimento, mais do que ser a expressão da essência do ser, é a sua própria constituição.

Para Almeida (2018), apesar do sentido ontológico na obra de Laban aparecer em todo seu conjunto, ele fica mais acentuado nos conceitos do Mundo do Silêncio e da Cultura Festiva. O Mundo do Silêncio segundo Laban (1992 apud ALMEIDA, 2018) era a fonte das energias puras e, quando um gesto é realizado, estas forças se agregam, as múltiplas combinações das forças justificam a infinita variedade de gestos. A Laban interessava entrar no “mundo do silêncio” porque era a partir dele que toda dança se torna possível, é no mundo do silêncio que as forças gestuais provenientes das mais diversas ações cotidianas perdem seu constrangimento semântico, suas restrições morais e a partir de uma total liberdade poética expressam uma construção singular de sentidos. Laban (1950 apud LAUNAY, 1997, p. 54) definia duas ambições essenciais para uma dança ‘moderna’: “[...] a crítica da agitação mecânica dos indivíduos e das multidões e a aquisição de uma sabedoria motora capaz de religar os atos entre eles por um sistema de coordenação negligenciado”. Para Laban a dança não se encontrava só na esfera estética, uma arte da cena, ela era o próprio movimento da vida.

Na sociedade contemporânea o homem se move demasiadamente, se agita, nas palavras de Laban, eles têm muitos e diferentes gestos, mas, apesar dessa exacerbação gestual, não preenche seu Mundo do Silêncio, porque o gesto cotidiano não ganha sentido. Muitos movem-se muito, mas sem ritualizar seu gesto, sem significações, sem senti-lo com intensidade. Sem uma religação espiritual com o nosso corpo e gesto não é possível criar nosso território do silêncio. (ALMEIDA, 2018, p. 197)

Laban pode ser considerado como um dos pioneiros do campo da somática, pois seu interesse era exclusivo no corpo em movimento, ou seja, compreendeu desde logo que existia uma grande produção de saber no plano da experiência do mover, tanto quanto a possibilidade de transformação do modo de vida a partir do movimento. “A história da dança para ele não era a história formal das coreografias, mas se encontrava na própria história da experiência do movimento, a história da consciência adquirida do ‘esforço’” (LAUNAY, 1997, p. 89). Laban elaborou um estudo teórico-prático sobre o “esforço” que compreende a estrutura motora visível do corpo humano mais as possibilidades do espaço gravitacional.

Laban, com sua proposta do “esforço”, ao afirmar que a experiência é um saber cinético, compreende que o homem tem o poder de autocriar-se através do movimento. Já que é pelo movimento que o homem se constitui, apropriar-se da experiência do mover é se implicar de forma consciente no processo de autoconstrução, impedindo que esta potência seja sequestrada por forças externas a ela. Louppe (2012) sugere que o poeta do movimento é aquele que inventa sua própria corporeidade. Assim, o grande artista da dança é aquele que opta de maneira autônoma e consciente por determinado estado de corpo. Laban nos legou pistas de como acessar esta poesia do corpo através de toda sua obra, para ele o movimento se torna dança quando este é intensamente sentido e executado em sua forma singular. Isso se torna possível se o dançarino buscar um estado de corporeidade que expresse a própria energia oculta da matéria. Almeida (2018) diz que Laban buscava uma dança livre, ritualística e criativa porque, através desta, seria possível resgatar a experiência ontológica do gesto e acessar as forças puras que alimentam o “mundo do silêncio”, local de onde surge toda singularidade do mover.

Segundo Launay (1997, p. 69) Laban situava o conjunto da história da dança dentro de um campo muito mais largo de evolução do movimento e de suas invenções, face aos novos meios de produção. Sendo assim, a história da dança dependeria não mais de uma história interna, mas de uma teoria do movimento como experiência. É fundamental esclarecer que Laban entende por verdadeira experiência aquela na qual a memória do corpo aparece no tempo presente do movimento. Mas para isso ele afirmava que seria necessário adquirir a habilidade de esquecer o estado presente do corpo, o que se pode entender como ultrapassar o hábito de estar na experiência sem atenção às próprias sensações corporais – o que Laban denominava de experiência morta –, só assim seria possível surgir o que Laban denominava de memória corporal, que seria saber corporal adquirido através das gerações e mais a memória do indivíduo com sua própria história. Launay (1997, p. 71) explica o esquecimento proposto por Laban da seguinte forma:

[...] graças a esse 'esquecimento' apareceriam outros estados de corporeidades, as memórias do movimento de toda matéria viva. Este esquecimento é a condição de uma 'hiperpresença' consigo mesmo que permite de distinguir, selecionar os impulsos e as sensações, e reconhecer as tensões que impedem o movimento acontecer.

De acordo com Suquet (2008, p. 527), Laban adota essa ideia da necessidade do esquecimento influenciado pelos trabalhos do psicólogo francês Théodule Ribot (1839-1916) que defendia a hipótese de que os fenômenos motores tendem, mais do que outros, a organizar-se e solidificar-se. Dessa forma, o que resiste dos estados de consciência é sua porção cinestésica. Portanto, o esquecimento buscado por Laban seria a possibilidade de acessar uma memória involuntária que levaria a diferentes estados de corpo e de consciência. Esse é um estado que percebo também ser buscado pela abordagem do BMC, pois na sua prática o saber do corpo acontece a partir de uma consciência celular.

Entendo que por estes caminhos o mover acessa sua potência de criar novas vias perceptivas, o que para Laban implicava na criação desses espaços de silêncio ou vazio, reconheço como a quebra na forma de operar da percepção e do movimento que normalmente se estabelece de modo preditivo. Nessa direção,

afirmo que Laban já operava a partir da potência da cognição como criação e não como representação, quando o ato de dançar torna a 'ontologia frágil' do corpo evidente. O verdadeiro dançarino, segundo Laban (1950 apud LAUNAY, 1997), seria aquele capaz de acessar esta região do silêncio, o lugar no qual se encontra a energia que está por trás de todas as coisas e todos os eventos.

Considero que a concepção de corpo de Laban se atualiza no campo da dança através do conceito de 'corporeidade' proposto por um personagem mais atual nessa rede de filiações a-históricas, o filósofo francês Michel Bernard, que fundou o Departamento de Dança da Universidade de Paris 8. Na concepção de Bernard (2001), o corpo é pensado a partir de uma realidade movente, instável, feita de redes de intensidades e de forças. Para Bernard (2001) esta concepção repousa sobre a análise da trama que sustenta uma sensorialidade que transborda a si mesma, substitui constantemente as fronteiras do corpo e abole toda distinção de interno e externo. Segundo Bernard, Nioche e Perrin (2005, p. 45), "[...] a corporeidade [...] está em outro lugar, o corpo não está mais dentro do corpo!". Constato existir uma estreita semelhança na noção de "corporeidade" e o que Varela denomina de "ontologia frágil" do corpo: "O corpo parece perder simultaneamente sua forma e sua identidade na mesma medida em que ele se transforma na imagem, que ele herdou, de alguma forma, de sua fragilidade constitutiva." (BERNARD, 2001, p. 88)

Importante colocar nesse percurso a-histórico um personagem essencial para pensarmos a aprendizagem da dança como um processo ontológico frágil, Merleau-Ponty (1908-1961). Este filósofo francês se tornou um dos principais representantes da abordagem filosófica conhecida como fenomenologia, a primeira a considerar que a experiência humana não pode ser adequadamente descrita objetivando o corpo. Os estudos de Merleau-Ponty foram de grande referência na elaboração do conceito de corporeidade de Michel Bernard, tanto quanto no conceito de Enação de Francisco Varela. Outro fenomenologista que influenciou Varela na sua concepção de uma "ontologia frágil" é Edmund Husserl (1859-1938). Husserl foi o fundador da fenomenologia, método que representou uma reação filosófica à concepção metafísica tão em voga na época. Os fenomenologistas queriam estudar a experiência perceptual no seu aspecto puramente subjetivo. Eles não aceitavam a tradicional divisão de sujeito e objeto.

Para a fenomenologia, o corpo não existe separadamente do corpo vivenciado. Uma pessoa não existe separada do seu ambiente, ela está embutida nele. Existe uma interdependência entre espécies e meio ambiente. Essa na verdade é a concepção que em certo sentido reúne as abordagens no campo que foi instituído como Educação Somática, entender o corpo na sua dimensão do vivido, *Soma* e não do corpo mecânico, objetivado. O que os fenomenologistas preconizavam, começou a ser aplicado nas terapias e nas pesquisas sobre movimento desde o final do séc. XIX, fazendo com que a fenomenologia se tornasse uma das teorias filosóficas mais significativas na construção dos discursos sobre o corpo na dança tanto quanto nas abordagens somáticas.



CONCLUSÃO

Finalmente, nessa trama de interseções de um saber sobre e do movimento que envolve Delsarte, Dalcroze, Wallon, Laban, Bernard, Godard, Merleau-Ponty, Varela e Cohen, além de muitos outros personagens que não couberam aqui citar, reafirmo que o princípio do acordo gravitacional surgiu como uma diretriz significativa a ser investigada numa prática em dança como um processo de ontologia frágil. Posto que do ponto de vista fenomenológico, nossa verticalidade é a chave para nossa humanidade. A postura estabelece uma atitude definida para o mundo, é um modo específico de estar no mundo. Nossa relação com a gravidade é básica e forma significativamente e unicamente nossa relação com o meio. Portanto o ficar em pé carrega uma dimensão simbólica e afetiva.

Segundo Suquet (2008), foi esta a grande intuição de Laban, ter articulado a questão da memória corporal com a relação com a gravidade, o que o levou a fazer da questão do peso do corpo e do seu deslocamento o eixo do seu modo de pensar o movimento. Essa relação com o peso ou com a gravidade se tornou um dos princípios fundadores da dança contemporânea numa perspectiva não só biomecânica como também no seu desafio poético de criação. Da mesma

forma que esta relação com a gravidade se torna um campo fecundo de estudo e de mudança no trabalho com o movimento das abordagens somáticas.

Acredito que o que Laban prenunciou no início do século XX, ainda está em vias de ser totalmente assimilado na aprendizagem da dança. Ressalto que esta ideia de um 'mundo do silêncio' também encontra eco nos mais recentes trabalhos de Hubert Godard, quando este afirma que para mudar os gestos precisamos trabalhar com a percepção. Godard (2006) fala exatamente de um campo das forças no qual o recém-nascido está mergulhado num estado de plurisensorialidade fluida e que o mundo das formas vai sendo constituído através das relações e da operação dos sentidos que se organizam pelo movimento. Outra interseção entre Laban e Godard que encontrei aparece na ideia de um pré-gesto e de um pré-movimento, ambos possuem o mesmo sentido, pois apontam que vai ser na relação com o peso e com a gravidade que toda uma variedade de gestos pode surgir. Esta disposição anterior ao gesto também pode ser lida como a função tônica de Wallon, todas elas ligam os vetores de forças que atravessam o corpo com as disposições afetivas e o universo simbólico, articulando-se em operações que elaboram o imaginário e a cognição.

Portanto, nesse rastro das copresenças, nessa história das ligações, filiações ou alianças súbitas de corpos que nunca se encontraram e que proponho terem pensado a dança como um processo de ontologia frágil, como Laban, Michel Bernard, Godard, Cohen, reconheço, como um ponto marcante de interseção, a necessidade de adquirir uma habilidade de perceber camadas mais profundas da experiência. Pois todos buscaram compreender como o movimento é executado e qual o seu papel na construção da percepção. Nesse sentido, constato que eles sinalizam para a autoinvestigação do movimento do ponto de vista da primeira pessoa, o que considero ser o princípio comum e fundamental das abordagens somáticas. Por isso defendo que a perspectiva somática convoca a lógica de uma 'ontologia frágil' num processo de aprendizagem na dança.

Segundo Launay (1997), Laban faz uma distinção entre o pensamento motor e o pensamento em palavras, a sua concepção de um mundo do silêncio e da necessidade de um esquecimento seria a condição do despertar de um pensamento motor que se encontra livre do mover que já está circunscrito na consciência através das

palavras. Por esta razão, Laban irá apontar para esta habilidade que o verdadeiro dançarino deve alcançar, entrar nesse mundo silencioso do desconhecido. Por seu lado, Michel Bernard (1995), aproximando-se das observações de Merleau-Ponty sobre a natureza quiasmática da sensorialidade, irá falar de um estado de “embriaguês de metamorfoses” como a potência da corporeidade de ativar uma constelação multisensorial. O que Godard também defende quando busca sair do plano das formas e acessar o plano das forças, do fluxo multisensorial, de uma nova gestualidade pode surgir. Cohen (2015), por sua vez, defende que o sistema nervoso vem sempre depois da experiência e a importância de se acessar a consciência celular, quando as células sabem delas mesmo. Portanto, todas essas concepções que trazem implícita a potência plástica do “corpo” caminham no mesmo sentido ontológico frágil de Varela (2000). Sendo assim, é fazendo eco a todo esse percurso de filiações a-históricas que propus pensar uma aprendizagem somática na dança como uma “ontologia frágil”, quando o próprio ato de se constituir pelo movimento co-emerge junto com um mundo a ser dançado.

O trabalho com a exploração sensorial no ato de mover é o enfoque pedagógico das práticas somáticas. Validar esse conhecimento somático no campo da dança é afirmar a epistemologia que reconhece o que se produz de conhecimento enquanto a dança acontece. Reconheço princípios somáticos como estratégias que possibilitam aguçar a percepção da experiência com o movimento durante seu próprio ato, quando existe a possibilidade de uma fratura no esquema dos padrões sensório-motores já estabelecidos, interrompendo o sistema de responsividade estímulo-resposta que cristaliza a percepção de um eu e um mundo já dado. Na perspectiva somática, o conhecimento se dá em múltiplas vias. Ele é sensação, sentimento, pensamento, imaginação. A emergência do corpo a partir do campo intensivo da vida. Defendo uma aprendizagem com o movimento que se guia por aprender a dizer o presente do mundo e lhe tirar da invisibilidade, quando princípios somáticos servem como deslocamentos que viabilizam a consciência da ‘ontologia frágil’ na dança.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marcus V. M. *Laban e o corpo intenso*. Curitiba: Editora CRV, 2018. No prelo.
- BERNARD, Michel. *Le Corps*. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- BERNARD, Michel. *De la Création Chorégraphique*. Paris: Recherches – Centre National de la Danse, 2001.
- BERNARD, Michel; NIOCHE, Julie; PERRIN, Julie. Echanges et variations sur H2ONaCl. *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, p. 41-49, Sept. 2005.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. Uma introdução ao Body Mind Centering. *Cadernos do Gipe-Cit*, Salvador, n. 18, p. 36-49, abr. 2008.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo Método Body-Mind Centering®*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- GODARD, Hubert. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. Entrevistadora: Patricia Kuypers. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 01-21, 2010 [2006]. Dossiê Corpo Cênico.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista concedida à Suely Rolnik – para Ligia Clark, do objeto ao acontecimento, Paris 21 de julho de 2004. *Catálogo publicado por ocasião da exposição: Ligia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca, 2006.
- GREBLER, Maria Albertina S. *Coreografias de Pina Bausch e Maguy Marin: a teatralidade como fundamento de uma dança contemporânea*. 622 f. 2006. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.
- GREBLER, Maria Albertina S. A Influência do Pensamento de François Delsarte sobre a Modernidade da Dança. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 413-427, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 mar. 2016.
- HANNA, Thomas. What is Somatics? *Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, v. 5, n. 4, Spring-Summer, 1986. Disponível em: <<http://somatics.org/library/htlwis1>>, <<http://somatics.org/library/htlwis2>>, <<http://somatics.org/library/htl-wis3>>. Acesso em: 05 nov. 2014.
- LAUNAY, Isabelle. *À la Recherche d'une Danse Moderne*. Rudolph Laban-Mary Wigman. Paris: Chiron, 1997.
- LOUPPE, Laurence. Les imperferctions du papier. In: LOUPPE, Laurence (Org.). *Danses tracées*. Paris: Dis Voir, 2005. p. 9-33.
- LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: In: VIGARELLO, Georges; CORBIN, Alain; COUTRINE, Jean-Jaques (Dir.). *História do corpo*: volume 3: as mutações do olhar: o século XX. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 509-540.

VARELA, Francisco. *Three Gestures of Becoming Aware*: Conversation with Francisco Varela. Paris, 12 jan. 2000. Entrevistador: Claus Otto Scharmer. Disponível em: <<https://www.presencing.com/sites/default/files/page-files/Varela-2000.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2012.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *A mente incorporada*: ciências cognitivas e experiência humana. São Paulo: Artmed, 2003.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Filiação. *Novos Estudos do Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 91-126. 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a06n77.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2015.

LAURA MARIA CAMPOS é Dançarina com especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo, mestrado e doutorado em Artes Cênicas na linha da Dança. Desenvolve pesquisa desde 2003 sobre como conceber práticas de movimento alinhadas com o conceito de Enação, do neurobiólogo Francisco Varela. Possui formação em instrutora do método Pilates pela Polestar Pilates Education, Terapeuta em Experiência Somática pela Associação Brasileira de Trauma, Educadora do Movimento Somático pela *School for Body-Mind Centering™* e no método SOMA. Atua como educadora do movimento somático, propondo uma prática de movimento a partir da síntese criada na sua pesquisa, utilizando princípios das abordagens nas quais tem formação; trabalha como terapeuta em estresse pós-traumático principalmente pela abordagem SOMA, método que une a Experiência Somática com os princípios da abordagem de Hubert Godard. Tem interesse na pesquisa sobre o movimento e a percepção e na fronteira entre os estudos do corpo e as novas mídias em ambientes imersivos.