



32

ANO 22, 2019.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

REPERTÓRIO

REPERTÓRIO

ISSN 2175-8131

REPERT. SALVADOR, ANO 22, N. 32, P. 1-379, 2019.1

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

REITOR:

João Carlos Salles Pires da Silva

VICE-REITOR:

Paulo César Miguez de Oliveira

PRÓ-REITOR DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO:

Olival Freire Junior

PRÓ-REITOR DE PESQUISA, CRIAÇÃO E INOVAÇÃO:

Olival Freire Junior

DIRETOR DA ESCOLA DE TEATRO:

Luiz Cláudio Cajaíba

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)

COORDENAÇÃO DO PPGAC:

Meran Muniz da Costa Vargens

DOCENTES:

Antonia Pereira, Cássia Lopes, Catarina Sant'Anna, Célida Salume, Ciane Fernandes, Cleise Mendes, Daniela Amoroso, Denise Coutinho, Deolinda Vilhena, Eduardo Tudella, Eliene Benício, Eloisa Domenici, Érico Oliveira, Evani Tavares, Evelina Hoisel, Ewald Hackler, Fabio Dal Gallo, George Mascarenhas, Gil Vicente Tavares, Gilsamara Moura, Gláucio Machado, Hebe Alves, Ivani Santana, João Sanches, Joice Aglae, Leonardo Sebiane, Leonardo Boccia, Luiz Cláudio Cajaíba, Luiz Marfuz, Maria Albertina (Betti) Grebler, Meran Vargens, Paulo Henrique Alcântara, Raimundo Matos, Sonia Rangel, Suzana Martins.

REPRESENTANTES DISCENTES:

Uerla Cardoso, Daniela Navarro e Monica Leite

EDITORES-CHEFES

George Mascarenhas e Ivani Santana

EDITORES ASSOCIADOS

Em foco: Dossiê - A somática e as artes da cena - parte II
Maria Albertina Silva Grebler
Diego Pizarro

CONSELHO EDITORIAL:

Amilcar Borges, Anabelle Contreras Castro, Cassia Lopes, Cassiano Quilicci, Cleise Mendes, Deolinda Vilhena, Edilene Dias Matos, Enrico Pitozzi, Eduardo Bastos, Fernando Mencarelli, Flavio Desgranges, Gilberto Icle, Giuliano Campo, Gláucio Machado, Isabelle Launay, Josette Féral, Leonel Carneiro, Lúcio Agra, Marcos Barbosa, Maria Constança Vasconcelos, Meran Vargens, Nara Keiserman, Renato Ferracini, Rosângela Pereira de Tugny, Sergio Andrade, Silvana Garcia, Walmeri Ribeiro

CONSELHO CIENTÍFICO

Adriano Jabur Bittar, Alice Stefânia Curi, Ana Macara, Antonia Pereira Bezerra, Carla Sabrina Cunha, Cibela Sastre, Daniel Tércio, Daniela Amoroso, Eliana Rodrigues, Eloisa Domenici, Evani Tavares Lima, Gilsamara Moura, Hélia Borges, Joana Ribeiro da Silva Tavares, Larissa Ferreira Régis Barbosa, Lítian Freitas Vilela, Luciana Paula Castilho Barone, Lúcio Agra, Marcelo Sousa Brito, Marcia Almeida, Marila

Annibelli Vellozo, Patrícia Caetano, Pedro Peñuela, Raimundo Matos de Leão, Raquel Purper, Rosemeri Rocha Silva, Suselaine Serejo Martinelli, Vivian Vieira Peçanha Barbosa

PROJETO GRÁFICO:

Nando Cordeiro

EDITORIAÇÃO:

Igor Almeida

REVISÃO E NORMALIZAÇÃO:

EDUFBA

SERVIÇO DE SECRETARIA E DE DISTRIBUIÇÃO DOS

TEXTOS DO PORTAL SEER:

Fabio Luiz dos Anjos Rangel

IMAGEM DA CAPA:

Juan e Fernanda no Jam no Festival Sul em Contato.

Porto Alegre, setembro de 2017.

Fernanda Hübner de Carvalho Leite e Juan Hübner Sehn

Foto: Junior Alceu Grandi

REPERTÓRIO é um periódico semestral do PPGAC/UFBA, estruturado nas seguintes seções:

/ Em foco: artigo ou conjunto de artigos de diversos autores, sobre a temática central do número (dossiê)

/ Persona: artigo sobre ou entrevista com personalidade do mundo artístico e acadêmico.

/ Repertório Livre: texto ou conjunto de textos com temáticas e formatos variados, incluindo ensaios, resenhas, peças teatrais inéditas/traduições.

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA.

Qualquer parte desta revista poderá ser reproduzida, desde que citada a fonte.

Os conceitos emitidos em textos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Nelson de Araujo, TEATRO/UFBA, BA, Brasil)

Repertório / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. – ano 22, n. 32 (2019.1). – Salvador: UFBA/PPGAC, 2018-. 379 p.;

Semestral

Editores associados: Em foco: A somática e as artes da cena; Maria Albertina Silva Grebler, Diego Pizarro.

Continuada de: Repertório: teatro e dança.

ISSN 2175-8131

1. Teatro – Periódicos. 2. Dança – Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. III. Título.



PPGAC/UFBA/Escola de Teatro
Avenida Araújo Pinho, 292 – Campus do Canela
CEP: 40110-150 – Salvador/Bahia/BRASIL
Telefone 55 71 3283 7858 – ppgac@ufba.br
www.teatro.ufba.br/ppgac

SUMÁRIO

EDITORIAL

6

George Mascarenhas, Ivani Santana

EM FOCO /

A SOMÁTICA E AS ARTES DA CENA: FRICÇÕES DA EXPERIÊNCIA E SUA INFLUÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR E NA CULTURA CONTEMPORÂNEA - PARTE II

10

Maria Albertina Silva Grebler e Diego Pizarro

MOVENDO-SE PARA DENTRO, PARA FORA, ATRAVÉS E ALÉM DAS TENSÕES ENTRE EXPERIÊNCIA E CONSTRUÇÃO SOCIAL NA TEORIA SOMÁTICA

21

Dr.ª Jill Green

HOME PRACTICE: MULHERES IRLANDESAS, DIÁSPORA E PRINCÍPIOS SOMÁTICOS DE RECEPÇÃO

43

Ph.D. Emma Mehan

Tradução: Maria Albertina Silva Grebler e Diego Pizarro

HOME PRACTICE: IRISH WOMEN, DIASPORA AND SOMATIC PRINCIPLES OF HOSTING

70

Ph.D. Emma Mehan

PAISAGENS SUBMERSAS DE CÉLULAS-TRONCO: PARTICIPAÇÕES DO COLETIVO A-FETO DE DANÇA TEATRO NAS MOSTRAS DE PERFORMANCE NA GALERIA CANIZARES DA ESCOLA DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR-BAHIA 2011-2017

93

Dr.ª Ciane Fernandes

EXERCÍCIOS PROTOTÍPICOS PARA UMA EDUCAÇÃO TEATRAL: UMA PEDAGOGIA DE COMPOSIÇÕES, DEVIR E AGENCIAMENTOS

135

Dr. André Magela

PREPARAÇÃO CORPORAL E SOMAESTÉTICA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA 2000-2018

159

Dr.ª Renata B. Meira

EXPRESSÃO CORPORAL: EDUCAÇÃO SOMÁTICA E POLÍTICA

183 **Márcia Baltazar**

O PARADOXO DA SUBMISSÃO COMO MECANISMO LIBERTÁRIO
NAS PRÁTICAS CORPORAIS

199 **Eliza Mara Lozano Costa**

MICROPOLÍTICAS DO SENSÍVEL, CORPOREIDADE E CLÍNICA

220 **Dra. Catarina Resende, Júlia Câmara, Luiza Loyola,
Victória Guimarães**

PERSONA /

OBSCENA EM CENA: GESTUALIDADE, GENÊRO, SEXUALIDADE
E TRANSPROGRAMAÇÃO NA PERFORMANCE "MAMINHA"

244 **Ivana Chastinet (in memoriam)
Marcelo Sousa Brito (org.)**

REPERTÓRIO LIVRE /

CONSIDERATIONS ON PAIN AND SUFFERING IN VESTANDPAGE'S
PERFORMANCE ART

266 **Andrea Pagnes (VestAndPage), Felipe Henrique
Monteiro Oliveira, Amber Rose Ellis, Aisha Ryannon Pagnes**

A DESACELERAÇÃO E SUAS POTENCIALIDADES CRIATIVAS
NO TREINAMENTO CONTEMPLATIVO DO ARTISTA DA CENA

301 **Vanja Poty Sandes Gomes Menezes, Julia Ziviani Vitiello**

OS CAMINHOS DO CURSO DE DANÇA DA UNICRUZ (1998-2010)

321 **Carmen Anita Hoffmann, Andrisa Kemel Zanella,
Débora Souto Allemand**

IMAGEM CORPORAL: EMERGINDO DO PROCESSO CRIATIVO
NO MÉTODO BAILARINO-PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

344 **Flávia Pagliusi, Larissa Sato Turtelli**

A VOZ E O CORPO DO MACHO: A VIRILIDADE DOMINANTE
EM 'LAIO & CRÍSIPO'

363 **Diego Santos**



EDITORIAL

GEORGE MASCARENHAS
IVANI SANTANA



SOMA, S.F.

O VOCÁBULO SOMA é frequentemente definido a partir de uma perspectiva etimológica singular: palavra grega cujo significado é “corpo vivo”. Esta escolha pretende articular, para diferentes campos de conhecimento, uma compreensão do corpo em sua totalidade, dimensionada pela integração corpo/mente e pela experiência/vivência do corpo a partir de dentro. O esforço é justificado pelo desejo de superação do dualismo metafísico de Descartes, para quem as substâncias corpo (*res extensa*, a coisa extensa) e mente (*res cogitans*, a coisa pensante) implicam em obstáculos mútuos.

Todavia, o debate linguístico acerca do significado de *soma* parece longe de estar apaziguado, considerando-se a existência de estudos sobre o grego antigo que contrariam ou que dão suporte à ideia de “corpo vivo”.

No artigo *The Meaning of ΣΩΜΑ in Homer: A Study in Methodology* (*O significado de ΣΩΜΑ em Homero: um estudo em metodologia*), por exemplo, Robert Renehan (1979) se detém na discussão do que considera um “dogma amplamente aceito”: na poesia épica de Homero, a palavra *soma* (σωμα) sempre significa corpo morto, cadáver, ao passo que a referência a *corpo vivo* é *démas* (δέμας).

Defendendo a necessidade de reexaminar a questão, o autor fundamenta sua argumentação contrária ao dogma e propõe uma desconstrução das inferências etimológicas de *soma*. O debate se estende a uma análise do entendimento dos gregos sobre *corpo vivo* e *corpo morto*, a partir de exemplos da *Ilíada* e aponta ainda a existência de palavras específicas para *corpo morto* (*nekrós* e *nékis*) que funcionam diferentemente de *soma* (σωμα).

O σωμα nunca vai para o reino de Hades; νεκρός e νέκυς frequentemente vão. As diferenças em função indicam uma diferença de significado. A explicação simples destes fatos é admitir que σωμα significa em Homero o que significará mais tarde – não corpo vivo, não corpo morto, mas apenas corpo puro e simples, sem nenhuma conotação a priori de vida e morte.¹ (RENEHAN, 1979, p. 278, tradução nossa)

De acordo com Renehan (1979), em Homero, não há uma tensão dicotômica entre corpo e alma. De fato, o pensamento dicotômico vai ser instaurado apenas a partir da filosofia de Platão que acreditava que a alma (ψυχη) era superior ao corpo. “Para Homero, como para os gregos que vieram depois, o homem era tanto um todo unificado quanto um conjunto de partes distintas”.² (RENEHAN, 1979, p. 280, tradução nossa)

Os conflitos sobre o entendimento da palavra se manifestam, inclusive, nas definições oferecidas pelo Dicionário Houaiss: *soma*, como substantivo masculino, pode ser o conjunto das células, excluindo-se os gametas; o organismo físico,

1 The σωμα never goes to the kingdom of Hades, νεκρός and νέκυς often do. Differences in function point to a difference in meaning. The simple explanation to these facts is to assume that soma means in Homer what it means later – not living body, not dead body, but body plain and simple with no a priori connotations of life and death. (RENEHAN, 1979, p. 278)

2 For Homer as for later Greeks man was both a unified whole and an aggregate of discrete parts. (RENEHAN, 1979, p. 280)

desconsideradas as funções psíquicas; o corpo, com exceção dos membros e o corpo como um todo. Nestas definições, parece haver uma conexão com a mentalidade homérica.

Ciane Fernandes esclarece que a noção de *soma* ganhou bastante importância nos estudos da educação somática, ultrapassando a investigação etimológica e definindo uma perspectiva epistemológica do corpo, visto em sua totalidade, de modo integrado, incluindo processos de subjetivação e conscientização, de trocas energéticas e pulsões:

Um dos aspectos trazidos é o dos sentidos da palavra *soma*, que tem origem nos Vedas hindus, e que vai além de ‘corpo’ (Hanna, 1976, p. 31), expondo uma constituição eminente e inevitavelmente contrastante, paradoxal e integrada em seus múltiplos níveis e aspectos. (FERNANDES, 2015, p. 10)

Nesse sentido, *soma* se constitui mais diretamente em suas acepções como substantivo feminino: “reunião de coisas consideradas no seu conjunto, totalidade” ou “ponto essencial de algo, resumo, substância, síntese”.

Neste número da revista *Repertório*, pensamos em *soma* também como “combinação, congregação, união” permitindo a ampliação e aprofundamento das discussões trazidas no número anterior. O segundo dossiê sobre Educação Somática oferece aos leitores uma gama de abordagens, em perspectivas teóricas, técnicas e poéticas variadas, potencializando a difusão do conhecimento produzido neste campo. Na seção *Persona*, uma homenagem especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA a uma artista e pesquisadora subtraída precocemente da vida. Por fim, pesquisas sobre o corpo, a voz, questões de gênero e do ensino da dança compõem os textos da seção *Repertório Livre*.

REFERÊNCIAS

FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

RENEHAN, Robert. The Meaning of ΣΩΜΑ in Homer: A Study in Methodology. *California Studies in Classical Antiquity*, v. 12, p. 269-282, 1979. Disponível em: www.jstor.org/stable/25010752.

SOMA. In: HOUAISS, Antônio. HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/>.

EM FOCO

A SOMÁTICA E AS ARTES DA CENA: FRICÇÕES DA EXPERIÊNCIA E SUA INFLUÊNCIA NO ENSINO SUPERIOR E NA CULTURA CONTEMPORÂNEA – PARTE II

MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER
DIEGO PIZARRO

GREBLER, Maria Albertina Silva; PIZARRO, Diego.
A somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea - parte II. Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **10-20**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i32.33437>

DOIS SÃO OS OBJETIVOS que consideramos de igual importância neste segundo número da revista *Repertório* sobre as Somáticas. Um deles é a continuidade da divulgação do trabalho dos pesquisadores brasileiros que dialogam com a formação das Artes Cênicas através de textos que dão conta da presença das Somáticas no ensino e na criação artística no ambiente acadêmico. O outro visa o debate que responde aos aspectos críticos que rondam o discurso do campo somático e se relacionam ao desenvolvimento da pesquisa e abordagens metodológicas aplicadas às Artes Cênicas, e que acreditamos se realizam de forma mais enfática nas traduções dos textos das pesquisadoras Jill Green (2015a) e Emma Meehan (2018).

As autoras se encarregaram de explicar através dos textos, que são em si mesmos exemplares da produção teórica pós-positivista,¹ que é possível trazer a experiência subjetiva para a pesquisa sem abrir mão do rigor acadêmico. Segundo Green (2015a), as teorias “universalizantes” e “essencialistas” usadas pelo método científico tradicional atuam na exclusão de grupos marginalizados, o que ela considera um desserviço para a Educação como um todo. Por isso, ela explica sua opção pelo pós-positivismo sem, contudo, deixar de reconhecer as tensões existentes entre o campo somático, que adota o ponto de vista da primeira pessoa, e os paradigmas da teoria científica, que na maioria das vezes questiona a própria experiência. Desse modo, Green (2015a, p. 10, tradução nossa) busca no pensamento pós-moderno uma alternativa para pensar a epistemologia somática,

1 O termo é pouco utilizado no Brasil, mas o prefixo ‘pós’ visa criticar o pensamento positivista que acredita na separação entre o pesquisador e seu objeto de pesquisa. O pós-positivismo reconhece a impossibilidade desta separação entre o pesquisador e seu objeto e que o conhecimento humano não se ancora em verdades imutáveis baseadas em fundação sólida, mas sim em conjecturas humanas que podem ser afetadas pela formação, conhecimento e valores do pesquisador. (pt.m.wikipedia.org.)

tendo em vista que ele “Aponta para a pluralidade de verdades e reconhece a diferença e a fragmentação”.²

Já Meehan se utiliza da prática artística como pesquisa, trazendo o rigor artístico para a arena, dando um significado performativo para as questões que nos coloca. Tanto quanto Green, ela rejeita o postulado positivista da separação entre sujeito e objeto, declarando-se prontamente, cada uma a seu turno, como “sujeito-participante” da pesquisa que realizam. Desse modo, a dimensão experiencial do indivíduo é demonstrada claramente na composição da escrita teórica, podendo ser percebida na estrutura que parte da autonarrativa, usando a experiência vivida, a memória e a sensibilidade somática como ferramentas demonstradas no conhecimento de causa dos temas tratados.

Green reflete sobre as preocupações do campo somático em relação à sua natureza e dialoga com a comunidade internacional de pesquisadores como por exemplo, a italiana Margherita De Giorgi (2015, p. 56, tradução nossa), que nos alerta sobre a dificuldade colocada pela diversidade intrínseca ao movimento somático ao afirmar que, “Avaliando a Somática como um movimento abrangente e eclético, o primeiro passo é encarar as contradições, tensões e incoerências epistemológicas”. Antes de De Giorgi, a pesquisadora francesa Isabelle Ginot (2010, p.13) denunciou a necessidade de validação que a somática sofre, em parte devido a uma pressão exercida pela sociedade, que induz o campo a estabelecer uma conexão impossível entre a sensação subjetiva e a prova objetiva. “O foco da Somática é a sensação física e a experiência fundamentalmente única de cada pessoa, mas ainda assim, há a necessidade de afirmar seu valor de acordo com a crença que a sociedade tem na verdade objetiva da ciência.”³ Tanto Ginot como Meehan confirmam a preocupação de Green relativa ao compartilhamento das questões sobre a corporalização da Cultura, considerando que a Somática não deve universalizar os achados feitos no Ocidente, ou prescindir de perspectivas culturais variadas.

Inspirando-se na teoria somática desenvolvida por Thomas Hanna, Don Johnson e outros autores, Green cunhou em 1993 o termo “teoria social somática”, que considera a influência decisiva da experiência, da história e da cultura nos corpos, ou seja, “[...] é uma abordagem somática que reconhece a construção dos corpos na dança e o macrouniverso onde os corpos vivem”.⁴ (GREEN, 2015b, p. 65, tradução nossa)

2 “It points to a plurality of truths and acknowledges difference and fragmentation”

3 “Somatics focuses on physical sensation and the fundamentally unique experience of each person, but it needs to affirm its value in accordance with society’s belief in the objective truth of science.”

4 “Social somatic theory” is a somatic approach that acknowledges the social construction of dance bodies and the macro world where bodies live”.

O modo como os corpos são formatados pela cultura é ponto fundamental aqui. Nesse sentido, ainda segundo a autora, as práticas somáticas quando aplicadas de forma isolada, sem considerar a questão macro do mundo em que vivemos, é mais prejudicial do que positiva e pode verdadeiramente causar danos aos participantes. De fato, Fortin (2017) também toca nessa questão ao afirmar que houve um período em que muitas pessoas da somática ficaram envolvidas com o próprio umbigo, desconsiderando significativamente o contexto e o meio-ambiente em que vivemos como determinantes nesse processo de sinergia, como já indicava Hanna em 1983, quando publicou sua definição mais completa sobre a Somática.

Meehan também reconhece o perigo da generalização ao tratar da ‘corporalização da cultura’ e da migração em seu texto *Home Practice*. Ela se alinha com Sylvie Fortin e Andrée Grau (2014, p. 3, tradução nossa), pesquisadores que chamaram a atenção para a falta de articulação das “[...] narrativas usadas para constituir as somáticas em diferentes locais”.⁵ Sua contribuição através do texto que se justifica na obra performática *Home Practice* consegue lançar pontes entre a Arte, a pesquisa dos estudos da diáspora e seus reflexos, de modo a recuperar seus efeitos recentes na sociedade contemporânea, afirmando mais uma vez a necessidade de perspectivas culturais variadas para o discurso somático. Em seu conteúdo, que mescla as memórias de sua própria herança familiar materna na Irlanda, ela descreve o desafio das últimas migrações no milênio passado entre a Irlanda e a Inglaterra. Ela mesma fez parte dessa história tendo feito o mesmo trajeto na condição de emigrante e portanto irá recorrer à memória para trazer sua experiência como testemunha de seu discurso sobre o processo de desenraizamento. Mesmo vinda de um país vizinho à Inglaterra, falando a mesma língua do país de destino e sendo branca, ela não deixou de sofrer os efeitos dos preconceitos inerentes à condição de estrangeira. Dito isso, podemos imaginar a potência dos sofrimentos a que são submetidas as pessoas oriundas de outros continentes e que trazem as marcas da cultura visíveis em seu corpo.

Falando com conhecimento de causa, que pode ser verificado nas observações que Meehan faz de sua própria experiência e que atravessam sua escrita, perceberemos como ela usou o método de “rastreamento da corporalização” proposto pelo Movimento Autêntico, e que lhe permitiu a conscientização das mudanças de seu comportamento durante o período de adaptação: falta de pertencimento,

5 “[...] narratives used to constitute somatics in different locations.”

perda de identidade e o sofrimento devido ao preconceito de que foi alvo. Assim ela pode perceber a partir de si mesma a potência da corporalização cultural no processo de adaptação a um novo ambiente. Compreendendo a Cultura como uma faceta da experiência somática, ela estabelece a ligação entre a identidade e o lugar que se habita, para iluminar o modo como a mudança de contexto político, social e geográfico afeta a identidade do sujeito, pois ela é forjada na relação entre o sujeito, as pessoas, as coisas e o lugar em que ele habita. Ela adota a definição de Batson e Wilson (2014, p. 74, tradução nossa) que consideram a corporalização como conhecimento fenomenológico, ou seja, “a capacidade de intuir, inferir, entrar em empatia, imitar e estar em sintonia com os outros.” Assim, podemos imaginar os efeitos nefastos da mudança brusca de um ambiente conhecido, para um ambiente totalmente desconhecido, onde as referências se apagam deixando a pessoa desorientada e incapaz de reagir às situações inesperadas, e de interagir de modo apropriado com pessoas totalmente desconhecidas.

Por mais que os movimentos migratórios tenham feito parte da gênese da Somática na trajetória de seus pioneiros e também por parte dos reformadores do movimento do início do século XX, como afirma Martha Eddy (2009),⁶ o tema da migração não tem sido tratado de forma rigorosa pelas práticas somáticas. É nesse contexto em que se situa a originalidade da pesquisa de Meehan. Ela nos fornece algumas pistas valiosas para entender as dificuldades decorrentes do fenômeno da migração que tem assolado o Ocidente, mas que nós brasileiros não conhecemos os últimos capítulos e os mais trágicos que se passaram nas últimas décadas. Porém, com a chegada em massa dos nossos vizinhos da Venezuela e que tem se intensificado desde 2018, reavivamos essa noção por aqui, percebendo o despreparo governamental flagrante em vários eventos recentes ocorridos na fronteira entre os dois países. Pelo menos no aspecto individual podemos aproveitar a experiência relatada por Meehan para nos ajudar a compreender os desafios humanitários que ora se apresentam também a nós brasileiros.

Essa é, sobretudo, uma questão contemporânea que nos ancora na necessidade de um pensamento somático que caminhe além de práticas específicas, rumo a uma cultura somática, como já previa Thomas Hanna (1970), considerando a diversidade (de corpos e práticas) e a sustentabilidade. Não por acaso, em sua mais recente publicação, Don Johnson (2018, p. 17, tradução nossa) a intitula de

6 Este texto foi traduzido para a língua portuguesa e publicado no #31 da *Revista Repertório* (2.2018), sob o título “Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática e suas relações com a dança.”

Diverse Bodies, Diverse Practices: Toward and Inclusive Somatics e nos direciona a seguinte pergunta: “[...] como realmente nos unimos de forma sustentada, que se torne efetiva o suficiente para deter as marés de destruição?”⁷ Para ele, a complexa, preocupante e devastadora situação atual do mundo exige um posicionamento social inclusivo a fim de que possamos desenvolver nossos trabalhos de forma muito mais ampla. Precisamente aí, é necessário reconhecer e corporalizar nossa autoridade somática, ou autoridade sensual. (JOHNSON, 1992)

Quando as múltiplas camadas dos movimentos corporais, impulsos e percepções não se transformam em movimentos criativos na direção da liberdade, as pessoas perdem os sentimentos em relação ao próximo e ao sentido da vida, e são facilmente submetidas aos meios de comunicação de massa e a ideólogos que fomentam movimentos populistas alimentados pelo medo e pela desorientação.⁸ (JOHNSON, 2018, p. 14, tradução nossa)

Para o autor, as instituições de forma geral, da família, à religião e à sociedade, tendem a moldar as pessoas suprimindo suas genialidades, especialmente por subjugarem sua inteligência somática. A impregnação de valores em nossa criação, de forma geral, faz-nos acreditar que nada sabemos e que, portanto, nada podemos. “O autoritarismo é mais do que uma ideia ou uma força psicológica; ele está entrelaçado com nossa medula óssea, fazendo com que nos comportemos como máquinas, em vez de organismos autorreguladores.”⁹ (JOHNSON, 1992, p. 17, tradução nossa) Nesse sentido, a Somática tem muito a contribuir e nos ajudar a entender a desorientação que permeia nossa era;¹⁰ não no sentido de servir como um antídoto ou panaceia para todas as mazelas do mundo, como problematiza Green (2015b), mas como uma forma de se fazer presente no mundo e honrar nossa existência nosso talento somático que nos torna aptos à união entre os seres e ao bem comum pela plenitude da vida.

A democracia não é uma realidade, mas uma esperança, como a própria somática, um ideal regulador que nos coloca em caminhos de luta para imaginar o que ainda não é, e que exige uma profunda reformulação de nossas tendências narcisísticas.¹¹ (JOHNSON, 2018, p. 8, tradução nossa)

7 “[...] how do we truly come together in a sustained way that becomes effective enough to stem the tides of destruction?”

8 “When the multiple layers of bodily movements, impulses, and perceptions are not creatively transformed into creative movements in the directions of freedom, feelings for others, and purpose, people become easily subject to mass media and ideologues who foment populist movements fueled by fear and disorientation”

9 “Authoritarianism is more than an idea or a psychological force; it is woven into our bone marrow, causing us to behave like machines rather than self-regulating organisms.”

10 No século passado, os pioneiros somáticos lidaram com outras transformações e adversidades extremas, como os problemas sociais oriundos da Revolução Industrial, as guerras mundiais, os massacres étnicos, e as migrações em massa, por exemplo. Neste século, Johnson (2018, p. 17) aponta para “a destruição ambiental, a recorrência da ameaça nuclear, deslocamento de populações, a ascensão de políticas totalitárias e racistas e ganância desenfreada.”

11 “Democracy is not a reality, but a hope, like somatics itself, a regulative ideal that sets us on paths of struggle to imagine what is not yet, and requiring a profound reshaping of our narcissistic proclivities.”

Nesse caminho, a gênese das epistemologias somáticas (em sua tradição oral, tátil e descentralizada),¹² com teorias e práticas engrossadas pelo caldo da pesquisa acadêmica, seja em suas versões críticas, como a “epistemologia radical” de Ginot (2010) e a “teoria social somática” de Green (1993, 2015b), ou pertencentes aos paradigmas da pesquisa somática, como a “abordagem somático-performativa”, de Ciane Fernandes (2018), por exemplo, consideram ideias que surgem das/nas práticas corporais. Estas ideias, segundo Johnson (2018), podem surgir de duas formas bastante diferentes: 1 – De tudo aquilo que fazem conosco e de tudo aquilo que nós fazemos, relacionado a nossas vidas cotidianas, desde a infância até as ações naturais como caminhar, sentar, respirar, etc.; 2 – A partir de atividades escolhidas propositalmente, como práticas de exercício, meditação, dieta, etc.

Confiar nas respostas e perguntas que surgem do/no corpo, pautando-se na autoridade somática, é um ato radical para a produção de conhecimento. As práticas corporais, dentro do modelo estabelecido, são consideradas úteis somente para objetivos periféricos, como o bem estar e a melhora da saúde, por exemplo, “mas não intrinsecamente relacionados à qualidade do pensamento da pessoa ou na tomada de decisões.”¹³ (JOHNSON, 2018, p. 10, tradução nossa) Sendo assim, como forjar um caminho para a pesquisa somática? Green (2015a) apresenta alguns caminhos, no meio de algumas lutas pessoais entre um paradigma e outro. Fernandes, Meehan e outros pesquisadores, influenciados pela prática como pesquisa e a performance como pesquisa, sugerem bons exemplos de uma prática radical produtiva nesse sentido.

Como uma das representantes da linha de pesquisa Somática, Performance e Novas Mídias do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), a contribuição de Ciane Fernandes se apresenta neste dossiê com *Paisagens submersas de células-tronco*, que traz um relato imagético-conceitual das performances realizadas pelo coletivo de pesquisa que coordena, em sua maioria informadas por sua original Abordagem Somático-Performativa – um antimétodo de pesquisa – na disciplina Laboratório de Performance. Nele, as performances são geradas como uma “teia de a-fetos, entre raízes e rizomas, encontros e desencontros, deslocamentos, desterramentos e reterritorializações múltiplas” entre integrantes antigos, recentes, ex-alunos e alunos recém-chegados, pesquisadores colaboradores e demais corpos

12 Descentralizada no sentido de terem se desenvolvido de forma isolada em diversas partes do mundo. Contudo, há uma centralização colonizadora recorrente nas narrativas somáticas do século passado, que tendem a considerar somente o movimento somático euro-americano no desenvolvimento do campo.

13 “[...] but not intrinsically related to the quality of one’s thinking and decision-making.”

de afeto. Em 20 anos de existência do coletivo, a contribuição registrada neste dossiê é um inventário de intensa pesquisa prática, precisamente motivada e fundamentada na pesquisa somática.

Contribuição interessante de autocrítica que se coloca em sinergia com as preocupações atuais do campo somático se revela no texto “O paradoxo da submissão como mecanismo libertário nas práticas somáticas”, de Eliza Mara Lozano Costa, presente neste número. Do ponto de vista sociológico, a autora discute dialeticamente os aspectos de autonomia, liberdade e bem-estar presentes nas práticas somáticas mas que só podem se realizar através da submissão temporária dos participantes aos seus professores/instrutores. Assim, este contrato paradoxal, mesmo possibilitando a criação de novas subjetividades, requer a submissão, mesmo que temporária.

Já no texto de Márcia Baltazar, “Expressão corporal: educação somática e política”, tem-se uma reflexão acerca de experiências realizadas no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Sergipe com “Consciência e Expressão Corporal”. Partindo do entendimento contemporâneo do conceito de democracia, a autora dá voz aos estudantes participantes e a utiliza para discutir o poder que pode ser exercido pela micropolítica gerada nas práticas de conscientização do corpo como uma arma na luta pelas transformações políticas, culturais e sociais. Um movimento necessário em tempos de crise generalizada, tanto local como global.

E é no seio das políticas da subjetividade que o texto “Micropolíticas do sensível, corporeidade e clínica”, de Catarina Resende e estudantes participantes do Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS), sediado no Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF-Niterói), tece um território vivencial para a clínica por meio da “criação de micropolíticas do sensível, como um possível desvio às forças de captura dos fluxos dos corpos no capitalismo”. Ao considerar a experiência vivida em uma oficina fundamentada em alguns princípios do sistema somático criado por Bonnie Bainbridge Cohen¹⁴, *Body-Mind Centering*TM, as autoras se posicionam a favor desta prática afirmando que “É preciso criar meios para que o corpo possa (re)existir na sua força pulsante e de contágio”.

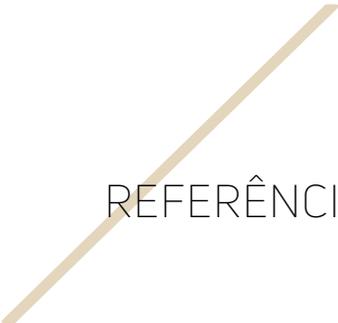
14 A estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen desenvolveu um sistema somático complexo a partir dos anos 1960 como uma pesquisa vivencial incessante que inclui a embriologia e a anatomia corporalizadas (sistemas corporais) e o desenvolvimento do movimento infantil. É um amálgama de suas experiências com práticas orientais (incluindo artes marciais), terapia ocupacional, dança, e outras práticas terapêuticas e somáticas ocidentais. Ver: <https://www.bodymindcentering.com/>

Outras contribuições a este dossiê compartilham experiências entre a dança, o teatro e a psicologia, entrelaçando temas transversais fundamentais, realizados em cursos superiores em diferentes estados brasileiros, dando uma noção da diversidade de interesses que envolvem a pesquisa com a somática no Brasil atualmente, como é o caso do texto de André Luiz Lopes Magela, “Exercícios prototípicos para uma educação teatral: uma pedagogia de composições, devir e agenciamentos”, e “Preparação corporal e Somaestética na Universidade Federal de Uberlândia 2000-2018”, de Renata Bittencourt Meira. O primeiro texto apresenta uma descrição reflexiva de exercícios realizados no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei, em relação a aspectos da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Magela se fundamenta em uma definição bastante ampla de somática, referindo-se a práticas corporais que não se coadunam com qualquer separação corpo-mente, práticas que prezam pela integralidade da pessoa. Conforme descreve os exercícios aplicados e os relaciona com a filosofia em questão, o autor estabelece uma possibilidade ampliada para se pensar a somática no ensino do teatro.

Já o texto de Renata Meira apresenta uma reflexão sobre as transformações do currículo da Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, com especial interesse em demonstrar quais abordagens somáticas e de que modo elas estiveram presentes nas reformulações do projeto pedagógico do referido curso ao longo dos últimos 18 anos. Tendo sido influente especialmente na área da dança no Brasil, a somática vem sendo atualmente incorporada na educação teatral das universidades. Este texto demonstra que a inclusão da Educação Somática na formação acadêmica em Teatro nas duas últimas décadas tem sido um exercício incansável, fundamental e fruto da dedicação do trabalho de alguns professores que percebem a eficácia dos valores didáticos que a Educação Somática traz para o ensino em geral, principalmente para a formação do pesquisador-artista das Artes Cênicas no Brasil de hoje. Márcia Strazzacappa (2012), por exemplo, desenvolveu este tema em pesquisas anteriores.

Acreditamos que tanto a produção do ambiente acadêmico brasileiro, quanto os textos traduzidos, demonstram a inserção das somáticas na Cultura Contemporânea. A comunidade universitária brasileira pode se orgulhar de um trabalho incansável e que por vezes encontrou resistência em todas as frentes (e

por isso foi muitas vezes solitário), no entanto agora pode colher os frutos de um ensino renovado pela produção do conhecimento que se dá através da construção de um projeto participativo que envolve o aluno no processo dinâmico de um aprender-fazendo, que se deixa modular pela interatividade entre arte e somática.



REFERÊNCIAS

BATSON, Glenna; WILSON, Margaret. *Body and Mind in Motion: dance and neuroscience in conversation*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

EDDY, Martha. A brief history of somatic practices and dance: historical development of the field of somatic education and its relationship to dance. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 1, n. 1, p. 5-27, 2009.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.

FORTIN, S. Looking for blind spots in somatics' evolving pathways. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 9, n. 2, p. 145-157, 2017.

FORTIN, Sylvie; GRAU, Andrée. Editorial. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Bristol, v. 6, n. 1, p. 3-7, 2014.

GINOT, Isabelle. From Shusterman's somaesthetics to a radical Epistemology of somatics. *Dance Research Journal*, Champaign, n. 42, p. 12-29, Summer, 2010.

DE GIORGI, Margherita. Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/4>.

GREEN, Jill. *Fostering creativity through movement and body awareness practices: a postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process*. 1993. 303f. Tese (Doutorado em Filosofia) — The Ohio State University, 1993. Dissertation Abstracts International, 54, 3910A.

GREEN, Jill. Moving in, out, through, and beyond the tensions between experience and social construction in somatic theory. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Bristol, v. 7, n. 1, p. 7-19, 2015a.

GREEN, Jill. Social somatic theory: issues and applications in dance pedagogy. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, n.13, p. 65-76, jul./dez. 2015b.

HANNA, T. Dictionary definition of the word somatics. *Somatics*, v. 4, n. 2, p. 1, 1983.

HANNA, Thomas. *Bodies in Revolt: a primer in somatic thinking*. New York: Holt Reinhart, 1970.

JOHNSON, Don Hanlon. *Body: recovering our sensual wisdom*. Berkeley: North Atlantic Books, 1992.

JOHNSON, Don Hanlon. Introduction: Borderlands. In: JOHNSON, Don Hanlon (ed.). *Diverse bodies, diverse practices: toward an inclusive somatics*. Berkeley: North Atlantic Books, 2018. p. 1-19.

MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER: é professora Associada da Universidade Federal da Bahia, onde leciona na Graduação da Escola de Dança e na Pós-Graduação da Escola de Teatro. Doutora em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia com estágio de pesquisa na Universidade Paris 8 sob orientação de Isabelle Launay. Mestrado (MFA) na *Temple University*, Philadelphia. sob orientação de Ann Vachon. Dançarina, coreógrafa e fundadora da Companhia de Dança Contemporânea Tran-Chan (1980-2002), que produziu cerca de 15 espetáculos e projetos que divulgaram a Escola de Dança no Brasil, no Chile, Colômbia, Alemanha e Estados Unidos. Interesse de pesquisa na área da História e Modernidade da Dança, Técnicas da Dança, Pedagogia da Dança, Práticas Somáticas e Videodança. Contato: bettigrebler@gmail.com

DIEGO PIZARRO: é professor do Instituto Federal de Brasília (IFB) no Curso de Licenciatura em Dança, Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia sob a orientação da Dr^a Maria Albertina S. Grebler. Realizou estágio de pesquisa (Doutorado Sanduíche) na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG), sob orientação da Dr^a Jill Green, como bolsista da Capes/PDSE/Processo nº 88881.187880/2018-01. Dançarino, Coreógrafo e Educador Somático certificado em *Teacher of Body-Mind Centering™* e Cadeias Musculares e Articulares Método GDS®. Coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão CEDA-SI, Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação. Contato: diego.pizarro@ifb.edu.br

EM FOCO

MOVENDO-SE PARA DENTRO, PARA FORA, ATRAVÉS E ALÉM DAS TENSÕES ENTRE EXPERIÊNCIA E CONSTRUÇÃO SOCIAL NA TEORIA SOMÁTICA

*MOVING IN, OUT, THROUGH, AND BEYOND
THE TENSIONS BETWEEN EXPERIENCE AND
SOCIAL CONSTRUCTION IN SOMATIC THEORY¹*

*MOVIÉNDOSE HACIA DENTRO, HACIA FUERA,
A TRAVÉS Y MÁS ALLÁ DE LAS TENSIONES
ENTRE EXPERIENCIA Y CONSTRUCCIÓN
SOCIAL EN LA TEOR A SOMÁTICA*

DR.ª JILL GREEN

TRADUÇÃO: DIEGO PIZARRO, MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER

1 Este artigo foi publicado originalmente em língua inglesa em *Journal of Dance and Somatic Practices*, Bristol, v. 7, n. 1, p. 7-19, 2015. Doi: 10.1386/jdsp.7.1.7_1. Reeditado aqui em versão traduzida e publicada com permissão da autora e da Intellect Press, UK.

GREEN, Jill.

Movendo-se para dentro, para fora, através e além das tensões entre experiência e construção social na teoria somática. *Repertório*, Salvador, ano 22, n. 32, p. **21-43**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.33438>

RESUMO

Este artigo é uma análise reflexiva dos movimento da autora através dos posicionamentos adotados entre diferentes teorias somáticas. Enquanto alguns teóricos e praticantes da Somática concentram-se nas questões do Eu e do conhecimento experiencial, outros movem-se para um universo mais pós-moderno considerando os corpos e a experiência somática como construções sociais. A autora narra sua trajetória através dessas teorias na direção de uma visão pós-moderna não-binária da Somática que não dispensa o papel da experiência. Duas narrativas servem como instrumentos por meio dos quais a autora confronta essas questões.

PALAVRAS-CHAVE:

Teoria somática.
Pós-positivismo.
Pós-modernismo.
Conhecimento experiencial.
Epistemologia somática.

ABSTRACT

This article is a reflexive analysis of the author's movement through the positions of different somatic theories. While some somatic theorists and practitioners focus on ideas of self and experiential knowledge, others are moving into a more postmodern realm by looking at bodies and somatic experience as social constructions. The author traces her movement through these theories and towards a non-binary postmodern view of somatics that does not dismiss the role of experience. Two narratives serve as a vehicle whereby the author wrestles with the issues.

KEYWORDS:

*Somatic theory.
Postpositivism.
Postmodernism. Experiential
knowledge. Somatic
epistemology. Science.*

RESUMEN

Este artículo es un análisis reflexivo de los movimientos de la autora mediante los posicionamientos de distintas teorías somáticas. Mientras algunos teóricos y practicantes de la Somática se concentran en las cuestiones del Yo y del conocimiento experiencial, otros se mueven hacia un universo más posmoderno al mirar hacia los cuerpos y hacia la experiencia somática como si fueran construcciones sociales. La autora narra sus movimientos mediante estas teorías y se dirige hacia una visión posmoderna no binaria de la Somática que no dispensa el papel de la experiencia. Dos narrativas sirven como herramientas a través de los cuales la autora confronta estas cuestiones.

PALABRAS CLAVE:

*Teoría somática.
Pospositivismo.
Posmodernismo.
Conocimiento experiencial.
Epistemología somática.*

TODA A MINHA VIDA PROFISSIONAL tem sido uma luta entre duas posições: a adoção do conhecimento experiencial, ao mesmo tempo em que concordo com as ideias pós-modernas que visam o corpo como uma construção sociocultural. Pedagogicamente, encorajo meus alunos a ouvirem seus corpos. Por outro lado, discuto a teoria crítica da educação e reconheço como os grupos marginalizados são frequentemente excluídos por visões universalizantes e essencialistas sobre os corpos. Minha agenda de pesquisa inclui métodos pós-positivistas e reflete ontologias e epistemologias pós-modernas. No entanto, eu uso a sensibilidade somática como uma ferramenta de pesquisa e acredito que seja útil descobrir como uma pessoa se posiciona corporalmente para poder verificar de que forma ela está sendo influenciada pelas construções sociais do corpo e da Somática como um campo de estudo.

Recentemente estive diante de dois dilemas profissionais onde fui obrigada a negociar com os binarismos que havia definido para mim mesma. Precisei seguir com cautela, porque eu não queria simplesmente romantizar uma relação de harmonia entre duas arenas filosóficas sem ressaltar as tensões existentes entre elas. No entanto, precisei percorrer os binarismos para chegar a uma configuração inclusiva que reconhecesse as diferenças e a importância de um posicionamento claro, enquanto cruzava os elementos de estruturas teóricas diferentes.

AS TENSÕES

Este artigo não se propõe a criar argumentos para a existência de binarismos tanto na visão de mundo experiencial como na visão de mundo pós-moderna. Em vez disso, utiliza-se da autonarrativa como um caminho para negociar as tensões nessas perspectivas que às vezes entram em conflito e se chocam.

Narrativa e autoetnografia são as principais ferramentas metodológicas nessa pesquisa pós-positivista. Apesar de não utilizar a ferramenta autorreflexiva para estudar a mim mesma em campo, através dessa abordagem busco compreender como minha própria narrativa pode explorar questões sobre a construção social do conhecimento. Portanto, eu sou meu próprio sujeito/participante em uma investigação sobre a construção de crenças sobre dança, Somática e vida. Eu utilizo a autonarrativa como uma ferramenta metodológica para explorar o pensamento teórico diverso. Nesse sentido, o objetivo é triangular teorias, não somente como uma ferramenta de validação, mas também como um meio de agenciar conhecimento. Assim, a intenção deste artigo é explorar as diferenças entre as teorias e desafiar minhas próprias agendas. A reflexão serve como um veículo para compreender teorias e aspectos diversos, como eles se aproximam e onde se separaram.

É difícil discutir categorias e fronteiras na pesquisa pós-positivista porque as fronteiras podem estar imprecisas e as teorias justapostas criam novos significados. Mas categorias e constructos podem servir como um veículo limitado para examinar as diferenças.

Quando falo em tensões, estou referindo-me a lugares nos quais as visões de mundo não se encaixam perfeitamente. Por exemplo, embora eu tenha me direcionado a uma sensibilidade pós-moderna e tenha questionado “verdades”, ainda encontro-me inclinada a um forte relacionamento experiencial com o mundo. Eu combati as questões relacionadas a esse modo de comunicação com o mundo e a compreensão de que meu conhecimento e experiência são construídos e fundamentados em um contexto sociocultural. Enquanto a teoria pós-moderna questiona os aspectos relacionais da pesquisa, as suposições universais, o

pensamento essencialista e fundacional e até mesmo a própria experiência, eu encontro uma conexão experiencial particular com o mundo. A Somática enraizou-me nesse aspecto experiencial do ser.

Assim, minhas histórias começam com a suposição de que existe um conflito entre as práticas somáticas e o pensamento pós-moderno. Enquanto pensadores como Richard Shusterman (2008) se esforçam para encontrar conexões entre a teoria somática e a prática, e aspectos culturais e sociais do corpo, eu acredito que este autor e muitos outros teóricos somáticos não reconhecem as tensões existentes entre esses modos de pensamento. No desenrolar da primeira história, acredito que existem muitos cruzamentos entre as experiências somáticas e o pensamento pós-moderno, mas não do modo como Shusterman e outros pensadores somáticos alegam.

A segunda narrativa propõe-se a explicar minhas ideias sobre a teoria social somática e problematizar a ausência da teoria emergente no campo da Somática que não vai além da experiência individual. Eu discuto os problemas que se referem à inclusão da Somática sob o guarda-chuva das “ciências da dança” – o que é perceptível em muitos programas de educação superior em dança nos Estados Unidos – e minha convicção aumenta sobre a inadequação de se usar um modelo científico para pensar sobre as práticas somáticas. A ciência é baseada em visões fundamentalmente diferentes da Somática. Enquanto essa reconhece visões do corpo em primeira pessoa, aquela tende a ver o corpo como uma substância objetivada, estudada do lado de fora. No entanto, mais uma vez, comecei a pensar sobre isso com mais complexidade quando convidada a participar de um programa de pesquisa quantitativa e qualitativa iniciado nas ciências.

Desse modo, minha intenção é olhar para a complexidade do pensamento nessas áreas, reconhecendo suas diferenças. Eu problematizo os binarismos, mas também busco considerar as diferenças.

A primeira história inclui muitas citações porque elas surgiram enquanto eu escrevia um capítulo em particular que me impeliu a este modo de pensamento. Uso essa história como um exemplo metodológico para demonstrar como minha

pesquisa leva a considerações teóricas. Entretanto, eu tento parafrasear tanto quanto possível.

Do humanismo ao pós-modernismo,² meu primeiro enigma apareceu quando eu fui convidada a escrever um capítulo para um livro sobre Somática e espiritualidade na dança. Esta tarefa foi um desafio porque, apesar de ter ficado imersa na pesquisa e no pensamento pós-positivista por mais de 25 anos, tenho lutado para reconciliar-me com minhas afinidades pelo pós-modernismo e pela espiritualidade na dança. Publiquei vários artigos e capítulos de livros sobre uma abordagem pós-moderna e de teoria crítica da Somática e da dança. (GREEN, 1993, 1996a, 1996b, 1996c, 1999, 2000, 2001a, 2001b, 2002/2003, 2004a, 2004b, 2007, 2008) Ao passo que meus interesses acadêmicos variavam e se transformavam, direcionei-me para um olhar mais pós-moderno, o que refletiu em minha metodologia de pesquisa e na crença de que a experiência é construída sociopolítica e culturalmente.

Minha narrativa autobiográfica pessoal marca essa transmigração teórica e oferece exemplos de minha contenda para definir espiritualidade, Somática e pós-modernismo. Ao longo dessa narrativa, eu falo de espiritualidade como uma conexão com o mundo, e de Somática como uma experiência sensorial. Apesar de a Somática poder fazer parte da espiritualidade de uma pessoa, a espiritualidade não é necessariamente parte da Somática. A narrativa começa quando eu era uma garotinha: quando criança, eu me lembro claramente das diversas vezes em que senti uma conexão profunda com o mundo ao experimentar uma sensação de existência elevada. Embora eu acredite ter sido estranho, sentir essa conexão tão jovem, eu tinha continuamente este sentimento de sintonia. Quando comecei a dançar, eu senti novamente um forte estado de conexão. Dançar, para mim, sempre esteve ligado à sensação de engajamento e conexão com algo que me parecia real e vivo. Quando eu tinha 20 e poucos anos, tentei buscar minhas raízes judaicas e tentei encontrar uma sinagoga que atendesse às minhas necessidades. No entanto, quando fui introduzida à religião, tive uma resistência imediata aos textos religiosos porque, a partir da minha interpretação, eles exigiam que as mulheres desistissem de suas vidas em prol dos maridos e também porque esses textos pareciam inspirar um medo de Deus, o que não fazia nenhum sentido para mim. Tive tempos difíceis entendendo essas histórias como “reais” e

2 Partes dessa seção estão presentes em um capítulo em que eu trabalhava enquanto escrevia este artigo. Atualmente o capítulo já foi publicado no livro *Dance, Somatics and Spiritualities*, organizado por Amanda Williamson, Glenna Batson, Sarah Whatley e Rebecca Weber. Ver Green (2014). Recentemente, uma versão do capítulo foi publicada em língua portuguesa na Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Ver Green (2017).

me senti desconectada de todas as religiões estruturadas dessa maneira. Eu as via como instituições patriarcais, com o intento de manter os cidadãos na linha e subservientes a um sistema religioso particular.

Após uma lesão enquanto estava fazendo meu mestrado na Universidade de Nova Iorque comecei a conhecer a Somática no curso de *Kinetic Awareness*® com Elaine Summers. Novamente tive uma profunda sensação de alegria e conexão fazendo este trabalho. Eu entrei no programa de Doutorado da Universidade Estadual de Ohio com a intenção de estudar a Somática como uma área de estudo humanista e de autoafirmação. Percebi que ela poderia oferecer aos estudantes um senso de totalidade e harmonia, como eu senti trabalhando com dança e *Kinetic Awareness*®.

No entanto, minha noção de mundo ficou abalada quando comecei a estudar com Patti Lather, uma teórica da educação pós-moderna, e descobri outro universo de pensamento, o pós-modernismo. Assim como minha experiência anterior de religião organizada, eu comecei a pensar criticamente enquanto eu passava a questionar o que eu sabia e como sabia. O pós-modernismo questiona a teoria do conhecimento, o individualismo, a essência, a experiência, a verdade e até a ideia de holismo. Ele aponta para um pluralismo de verdades e reconhece a diferença e a fragmentação; investiga verdades parciais e revela “as grandes narrativas” escritas por uma autoridade política dominante.

Então, comecei a entender que meu conhecimento e minha experiência são construídos de forma sociopolítica e cultural. Constatei que valorizo uma mudança de pensamento quando ela é necessária para enfrentar o crescimento multidimensional e a diversidade de um *milieu*. Cheguei à conclusão que não podemos supor que todos vivenciam o mundo do mesmo modo. Além disso, descobri o pós-modernismo como uma aventura criativa – onde as respostas nem sempre são objetivas, nem a forma de apresentar ou realizar ideias. Eu estava sintonizada com um mundo de complexidade e justaposições de pontos de vista e epistemologias.

Quando fui contratada para ensinar no Departamento de Dança da Universidade da Carolina do Norte, em Greensboro, eu ensinava dança-educação e Somática. Desde o início da minha carreira, após a minha pesquisa de doutorado, usei as lentes pós-positivistas para enxergar o mundo. No entanto, enquanto adería a esta

abordagem, tive essa sensação de conexão mais uma vez; agora na Carolina do Norte, casada outra vez e vivendo no campo, em um terreno de quinze acres. Como nativa da cidade de Nova Iorque, eu nunca havia vivenciado as árvores, a flora e a fauna de maneira tão conectada e profunda. Eu acreditava em um ponto de vista pós-moderno, mas sentia-me conectada à Terra e à vida de maneira profunda.

Esta virada pós-moderna deixou-me numa posição difícil. Fui movida pelo pensamento pós-moderno porque senti que era uma maneira de celebrar a diferença e reconhecer aqueles que podem ser desprivilegiados, no entanto, eu não queria desistir da ideia de experiência, porque ela me servia bem na vida e me conectava com o mundo. São os aspectos experienciais e relacionais da vida que eu não estava disposta a diminuir. Além disso, o trabalho com a Somática me manteve mais enraizada neste aspecto experiencial do ser. Comecei a reestruturar a Somática e enxergá-la através de lentes pós-positivistas; consciente das questões pós-modernas, e, ainda assim, aberta à experiência. (GREEN, 1993, 1996a, 1996b, 1996c, 1999, 2000, 2002/2003, 2004a, 2004b, 2007, 2008)

Dentro desse mundo de posicionamentos conflitantes, eu me perguntava: “Como eu poderia negociar o valor de epistemologia somática baseada no mundo da experiência e do holismo quando reconheci a fragmentação do conhecimento e o choque entre as ideias de ‘verdade’ que constantemente se batem umas contra as outras?” Comecei a fazer isso questionando pressupostos que tendem a orientar o campo da Somática, como “experiência universal”, “holismo” e a necessária ‘bondade’ das práticas somáticas. (GREEN, 2014)

Então, encontrei-me em um lugar onde comecei a adotar conscientemente paradigmas concorrentes para entender a Somática. Através desse processo, eu desenvolvi a ideia de teoria social somática.³

Enquanto eu pesquisava espiritualidade e pós-modernismo, comecei também a perceber que alguns acadêmicos estavam começando a ultrapassar as barreiras associadas à espiritualidade e ao pós-modernismo, distanciando-se de uma abordagem de “ou isso ou aquilo”. Por exemplo, Besecke (2001) abraça a ideia de uma espiritualidade reflexiva, focada na cultura; Gatens-Robinson (1984) propõe uma abordagem feminista da espiritualidade; Riley (2002) discute sobre o retorno

3 A teoria social-somática baseia-se nas ideias de escritores como Don Johnson e Elizabeth Behnke, que abordam questões de autoridade corporal e demonstram como nossos corpos são moldados pelas culturas em que vivemos. A partir dessa perspectiva, a cultura ocidental cria o mito de uma separação corpo/mente. No entanto, esta separação não divide simplesmente as nossas mentes dos nossos corpos e favorece a mente em detrimento do corpo. Em vez disso, há uma obsessão ativa com o corpo como uma entidade objetiva e mecânica. Há um foco no corpo, mas como um instrumento mecânico e não como um soma. Através de uma normalização sobre como os corpos deveriam ser e agir, a cultura dominante mantém o controle à medida que as pessoas abandonam sua autoridade corporal. Deveríamos dizer que essa teoria pode ser usada de maneira afirmativa, à medida que as pessoas são capazes de um maior agenciamento, pois o corpo é usado como resistência às normas culturais.

do sagrado na teoria pós-moderna; Roof (1993) reconstrói a ideia de espaço religioso de uma perspectiva pós-moderna; Sutherland, Poloma e Pendelton (2003) consideram a religião e a espiritualidade a partir da perspectiva das práticas alternativas de saúde, analisando criticamente a medicalização da saúde; Vento (200) descreve a redescoberta do sagrado, do sentido secular ao sentido pós-moderno de sagrado; Williamson (2010) inclui abordagens pós-modernas e críticas à espiritualidade em sua análise das abordagens teóricas da espiritualidade. Esses autores pós-modernos apresentam uma espiritualidade plural que se conecta com a comunidade, permite experiências e significados divergentes e fundamentam a espiritualidade na construção do Eu e da realidade.

Concluí esta narrativa refletindo sobre minha posição final:

Fazendo uma retrospectiva das minhas experiências e dos meus pontos de vista sobre espiritualidade em relação à somática e ao pós-modernismo, encontro algumas zonas de cruzamento. Estas definições de 'espiritualidade', incluindo a somática e as ideias com orientações pós-modernas e orientais, tendem a afastar-se de um sentido dominante e aproximar-se de uma definição mais pluralista. Como sugere Williamson (2010, p. 40), 'as verdades e fé espirituais pessoais são instrumentalmente moldadas pelo panorama sociocultural mais amplo' e afastam-se da religião como uma instituição. Definições de espiritualidade, portanto, podem ser maleáveis. Assim como a somática tende a abraçar uma relação mais pessoal e subjetiva com o mundo, o pós-modernismo também reconhece que o mundo não é objetivo.

Ainda existe, entretanto, uma tensão entre somática/definições experienciais e conceitualizações pós-modernas nesse corpus bibliográfico. Enquanto as descrições somáticas e experienciais tendem a proporcionar uma experiência relacional com o mundo e dar valor à essência, à verdade e ao holismo, não se pode negar que o pós-modernismo questiona o individualismo e o materialismo ao mesmo tempo em que reconhece a fragmentação, a diferença e as verdades parciais.

Mas minha maior questão, todavia, é: “Existe uma maneira de poder negociar essas diferenças e ainda abraçar partes das visões de mundo opostas?” Talvez nós possamos se estivermos conscientes dessas tensões e diferenças, e também se não evitarmos as epistemologias divergentes das quais elas se originam.

O pós-modernismo não apenas proporciona uma outra maneira de enxergar a espiritualidade, mas também aborda o estado do universo. Por exemplo, em um universo de diferença, que está se tornando menor com culturas constantemente em movimento, o pós-modernismo reconhece uma certa justaposição de vozes e pontos de vista. Compreender um mundo pós-moderno talvez signifique perceber que a diferença e as visões de mundo opostas podem coexistir. Nesse sentido, seria possível dar valor a aspectos de um posicionamento e, ao mesmo tempo, encontrar afinidades com uma visão de mundo oposta. Nesse espírito de pós-modernismo, posso ser capaz de reconhecer a sua pluralidade e o reconhecimento de verdades parciais, mantendo a conexão com a experiência. Acredito, porém, que devo reconhecer, por exemplo, que a somática pode não trazer todas as respostas e, assim como todas as coisas, é impulsionada por valores - não há conhecimento que seja neutro em termos de valor (JOHNSON, 1992). Conforme eu sugeri em artigos anteriores (GREEN, 2000, 2001a, 2001b, 2002-03, 2004a, 2004b), a somática - e no caso agora também a espiritualidade - não deveria ser romanceada ou vista como uma panaceia para todas as doenças do universo, mas como uma ferramenta que pode nos ajudar a nos conectar com o universo e tornar visíveis suas questões e seus problemas-chave. Sem questionar nossos motivos através de um processo autorreflexivo, podemos estar apenas repetindo as grandes narrativas e verdades parciais que tentamos desafiar.

Em outras palavras, sob uma perspectiva pós-moderna, percebo que a experiência é construída. Eu posso validar a experiência, mas com a consciência de que minhas experiências contêm

verdades parciais, suposições e vieses que podem não aplicar-se a grupos desprivilegiados ou outros. Posso considerar que minhas experiências são espirituais no sentido em que me conectam com o mundo, mas dentro de uma construção de espiritualidade que é parcial, e não igual para todos. Outras pessoas podem ter construções diferentes de espiritualidade.

Desse modo, uma espiritualidade pós-moderna é, para mim, aquela que desconstrói a realidade, a verdade e o conhecimento enquanto me permite abraçar a experiência e a conexão. Nesse sentido pós-moderno, eu posso reconhecer diferentes epistemologias e ainda estar consciente de que há tensões entre estas escolas de pensamento. Essa pode parecer uma conclusão fácil e apropriada para esta discussão, mas é essa a ideia que eu posso empregar para falar honestamente sobre como os pontos de vista frequentemente se chocam uns contra os outros. (GREEN, 2017, p. 171-173)

Portanto, nessa narrativa eu uso a espiritualidade como um exemplo de cruzamento das fronteiras do pensamento filosófico em relação à Somática e à dança. Descrevo como eu rompo com os binarismos das visões de mundo experienciais e pós-modernas, mas com cautela contra uma mera junção das duas sem análise, sem autorreflexão e sem o reconhecimento das diferenças entre as duas teorias.



PESQUISA PÓS-POSITIVISTA E CIÊNCIA

Enquanto a primeira narrativa explora teorias e visões de mundo somáticas e pós-modernas, a segunda olha para a pesquisa das perspectivas da Somática e da ciência. Ela também fala sobre o processo de pesquisa em si e sobre as ideias que a fundamentam.

Este segundo dilema surgiu quando eu fui solicitada a colaborar com uma cientista em um projeto somático. Durante anos eu fui cética em relação à ciência como o único caminho para se fazer questionamentos. As disciplinas de metodologia que cursei durante o doutorado me ensinaram que nenhum conhecimento é livre de valores intrínsecos e que há uma hierarquia estabelecida na academia que abraça e recompensa as ciências duras e rejeita outros métodos de coleta de informação. Mesmo evitando rejeitar a ciência e suas contribuições para a saúde, eu era consciente das diferenças na fundamentação filosófica entre a ciência e o pós-modernismo, ou entre o positivismo e o pós-positivismo. Conforme exposto em um capítulo que escrevi com Sue Stinson:

Os positivistas geralmente tendem a afirmar que a realidade é descoberta - que há uma verdade real ou uma grande verdade que nós podemos encontrar. Os pós-positivistas, ao contrário, tendem a acreditar que a realidade é socialmente construída - que nós construímos a realidade conforme nos posicionamos no mundo e que a maneira como enxergamos a realidade e a verdade está relacionada com a perspectiva através da qual estamos olhando.

Epistemologicamente, os positivistas tendem a afirmar que nós podemos conhecer uma realidade 'verdadeira' e que, utilizando métodos objetivos de pesquisa, nós podemos descobrir a 'verdade'. Em oposição, muitos pesquisadores pós-positivistas rejeitam a reivindicação de que a pesquisa pode ser livre de valores ou de que uma só verdade pode ser encontrada através de métodos objetivos de pesquisa. Ademais, alguns pós-positivistas acreditam que a subjetividade não é somente inevitável, mas que pode ser inclusive útil no sentido de dar aos pesquisadores e participantes uma compreensão mais significativa das pessoas e dos temas da pesquisa. Ao aceitar uma realidade socialmente construída, nós compreendemos que nosso sistema de crenças, ou as histórias que contamos sobre quem somos, podem ser inconsistentes e não confiáveis no sentido positivista, porque elas variam a cada vez que as contamos.

Consequentemente, a confiabilidade como princípio básico da pesquisa científica empírica é considerada pelos pesquisadores qualitativos como igualmente impossível enquanto objetividade. (GREEN; STINSON, 1999, p. 93-94)

Com esta abordagem de pesquisa, fui cautelosa sobre o que parecia estar acontecendo na educação superior dos Estados Unidos. Parecia que o campo da Somática estava sendo mantido sob o guarda-chuva das ciências da dança. Durante o *Dancing in the Millennium Conference* (Colóquio Dançando no Milênio), em Washington-DC, em julho de 2000, eu problematizei a suposta conexão entre a Somática e a ciência da dança:

Até o momento, a Somática tem sido agrupada com as 'ciências da dança'. Tem havido inúmeros colóquios, simpósios, comitês de organização e publicações focadas no tema da 'ciência da dança e a Somática'. Além disso, as disciplinas exigidas ou oferecidas em muitos programas de dança universitários são muitas vezes vislumbradas em torno do estudo somático como um complemento ao estudo da anatomia e da cinesiologia. Inclusive, determinadas vagas de emprego muitas vezes exigem experiência tanto em ciências da dança quanto em somáticas. Elas são muitas vezes combinadas como um campo de especialização. (GREEN, 2001c, p. 156)

Apesar de perceber que existem boas razões para que estes campos estejam inter-relacionados e reconhecer que a ciência pode ser fundamental para muitas práticas somáticas, acredito que há diferenças significativas nestas abordagens. Enquanto as ciências geralmente enxergam o corpo como uma entidade objetiva com características particulares que podem ser observadas da perspectiva da terceira pessoa, a Somática reconhece as mensagens proprioceptivas internas que informam o corpo. Consequentemente, elas operam a partir de diferentes epistemologias ou maneiras de conhecer o mundo. "Enquanto as ciências da dança buscam por verdades objetivas, a Somática pode não buscar a verdade como fato mensurável, mas como a pessoa constrói o próprio corpo de um ponto de vista subjetivo". (GREEN, 2001c, p. 160)

Assim, eu mantive que a Somática rejeita o dualismo corpo/mente. Esta separação nos afasta das experiências de nossos corpos e resulta frequentemente em desconexão dos nossos sinais internos proprioceptivos e de nossos somas enquanto corpos vivos. Por exemplo, um corpo com uma postura desalinhada – modelo usado frequentemente na mídia ocidental – é suscetível a uma falta de domínio corporal porque há uma ausência de conexão e força, considerando que pode ser difícil movimentar a energia através de tal “modelo” corporal. Enquanto algumas poses podem vender revistas e normalizar uma sexualidade em particular, elas podem criar dançarinos fracos. Esses dançarinos podem ser influenciados por tais ideais. Ao desconectar as pessoas de sua natureza sensorial e sensual por meio da imposição de modelos externos de “corpos ideais”, ou padrões de como o corpo “deveria ser” e agir, a cultura dominante mantém o controle enquanto as pessoas dos grupos oprimidos desconfiam de seus próprios impulsos sensoriais e abandonam sua autoridade corporal. Ainda, de acordo com Johnson (1992 apud GREEN, 2000), isso permite que a exploração e o sofrimento humano ocorram em nome da ciência.

Assim, partindo dessa perspectiva, eu me fundamentei profundamente no pensamento centrado ao redor das construções sociais dos corpos. Não parecia provável que eu trabalharia de um jeito científico ou que eu abriria mão de meu trabalho com a teoria social somática. Honestamente, eu havia definido um lado sobre a conceitualização binária da teoria do corpo.

Contudo, após compartilhar meu interesse na Somática, especialmente em *Kinetic Awareness*® e saúde com um grupo colaborativo das áreas de Cinesiologia e Educação em Saúde Pública, perguntaram-me se eu estaria interessada em colaborar com um estudo focado em mulheres com câncer de mama. Minha reação imediata foi gentilmente recusar a oferta. Mas por alguma razão eu sinalizei que poderia estar interessada. Quando o grupo trouxe uma consultora em ciências do exercício e o projeto começou a ser formulado em torno da ciência e a buscar subvenção, eu estava prestes a agradecer e me retirar, porque eu senti que teria de abrir mão do aspecto sociocultural do meu trabalho. Esta consultora dedicou grande parte de seu tempo solicitando subvenções e realizando estudos científicos que apoiavam intervenções alternativas em cuidados com saúde. Seu trabalho era completamente científico. Ela ganhou uma imensa quantidade de subvenções para seus estudos. Eu fiquei deveras intimidada e senti que não

havia a mínima possibilidade de eu fazer este tipo de pesquisa em minha vida acadêmica, pois isso significaria desistir de tudo em que eu acreditava.

Mas então eu comecei a pensar sobre como este projeto poderia ser útil para mulheres com câncer de mama, e também sobre levar a Somática para uma esfera mais pública, bem como o que eu estava fazendo com *Kinetic Awareness*[®]. Eu informei a todos que eu não fazia pesquisa científica e eles me disseram que seria interessante ter uma pessoa da Ciência do Exercício fazendo a parte quantitativa do estudo e eu fazendo a parte qualitativa. Ainda tinha reservas por causa das minhas questões políticas sobre o sujeito, mas eu entendi que eu poderia escrever minha parte a partir das minhas perspectivas e que eu teria autoridade para formatar minha escrita. Eu ainda estava preocupada porque teria que falar de áreas temáticas como sono, qualidade de vida, etc., e eu não havia feito pesquisa intervencionista da forma como é feita nas profissões de saúde. Mas eu resolvi que poderia tentar trazer minha inclinação cultural/política e ao mesmo tempo satisfazer as necessidades deles.

Além disso, durante este processo, passei a ouvir mais e mais sobre colaborações entre ciência e dança, além de outros tópicos que passaram a me interessar, como ciências cognitivas e teoria do caos. Precisando negociar com duas abordagens de perspectivas conflitantes, comecei a considerar que seria possível situar-se em dois lugares ao mesmo tempo.

Apesar das dificuldades, as barreiras começaram a se tornar cada vez mais fluidas para mim. Perguntei-me se eu não estaria me vendendo e deixando de defender minhas crenças, mas novamente eu comecei a combinar ambos os aspectos (descobertas em saúde e questões sociais) ao analisar os dados e escrever o artigo, na tentativa de encontrar dados que indicassem não somente descobertas específicas em saúde, mas também as implicações sociais além das ciências duras. Foi então que eu encontrei um jeito de fazer isso. No entanto, na tentativa de me manter mais aberta sem abrir mão de meu território epistemológico, encontrei-me em uma situação difícil. Terminei com um manuscrito com o qual eu não estava satisfeita porque ele não refletia suficientemente meu posicionamento filosófico.

Eu não estou dizendo que não gostaria de ir por este caminho novamente porque isso não me permitiu ter uma agenda e posicionamento consistentes de pesquisa. Mas sim que eu reconheci a complexidade das questões e como, às vezes, nós precisamos romper com o que nós enxergamos como binarismos e nem sempre olhar para tudo como uma proposição de “ou isso ou aquilo”, mas sim de permitir a fluidez teórica.

E mais ainda, por ter revisado e avaliado muitos manuscritos de novos pesquisadores que parecem escolher e selecionar aspectos de paradigmas que se encaixam às suas necessidades, eu sei que existe um perigo também nas fronteiras fluidas. Primeiro pode ser importante compreender as diferenças e respeitar as fronteiras antes de abri-las ou de se mover através delas.



DISCUSSÃO

Essas duas histórias explicam o motivo pelo qual eu mantenho a ideia de um corpo como uma construção social, mas problematizo uma abordagem dogmática que não considera a sobreposição teórica.

Essas narrativas fornecem exemplos de contendas atuando dentro de estruturas teóricas que não se encaixam tão perfeitamente. Além disso, elas referem-se à necessidade de se livrar do pensamento binário sem também reconhecer o problema em combinar ideias contraditórias, não reconhecendo as tensões entre elas. Embora alguns pesquisadores e profissionais somáticos encarem a tensão como algo de que é necessário se livrar, reconhecê-la pode levar a uma compreensão mais profunda sobre as questões.

As histórias sugerem que existem tensões entre a teoria e a prática somática, o pós-modernismo e o método científico. Enquanto os pós-modernistas tentam enxergar o que está faltando e investigar narrativas parciais que não são neutras ou

livres de valor, a teoria somática geralmente segue o conceito de Thomas Hanna da Somática como corpo vivo, separado das influências sociopolíticas e culturais.

Entretanto, o campo tem crescido e expandido para incluir a teoria social somática e teóricos como Don Johnson (1992) que reconhecem influências externas sobre os corpos. Além disso, existem críticas à teoria somática e às acusações de que elas não necessariamente reconhecem aspectos socioculturais de corpos construídos. Eu critico, por exemplo, o dogma essencialista em torno do pensamento somático através da minha escrita sobre a teoria social somática.

Isabelle Ginot, como mais um exemplo, desconstrói a teoria da somaestética de Shusterman. Embora ela trate de definir a Somática como um modo de pensar e praticar com uma epistemologia e não reconhece que a Somática não é um monolito, ela aponta como problemático o modo de ver a Somática como “[...] um antídoto às práticas dominantes de dança”. (GINOT, 2010, p. 12) Ela examina como a Somática tem sido abordada e encontra, por exemplo, sua relação com a problemática da ciência, bem como a “[...] substituição de uma consciência política e social por uma consciência somática que encara o sujeito como fechado e autônomo”. (2010, p. 23)

Ginot sugere que o trabalho de Shusterman é problemático porque possui um foco limitado que não inclui os aspectos principais do trabalho que ele cita. Uma forma pela qual o trabalho de Shusterman é limitada é que ele alinha o pensamento de Foucault com sua própria ideia de “somaestética” e afirma que o trabalho de Foucault representa uma “consciência corporal” e um nível experiencial de corporalização. (SHUSTERMAN, 2008) Contudo, ele não considera as diferenças entre as visões de corpo Foucaultianas e a Somática. Foucault dedicou-se ao poder e às suas relações com o conhecimento. Seus estudos abordam o corpo como um lugar de controle e poder social e político. Embora existam conexões entre a teoria somática e o pensamento Foucaultiano, existem inúmeras tensões entre esses modos de pensamento. Por exemplo, Foucault não gostava da ideia de experiência corporal e suspeitaria do uso do trabalho pedagógico através do corpo. Apesar de ter olhado para o corpo como um lugar de manipulação e controle político e estudado isso como um efeito da cultura em que vivemos, seus escritos sugerem uma suspeita sobre as conceitualizações somáticas típicas, como experiência e prática corporal.

(FOUCAULT, 1979, 1980) Conforme sinaliza Frank (1990, p. 132), “a contribuição de Foucault para o estudo do corpo - além de seus estudos como um local de violência política - é uma autorreflexão reforçada sobre o projeto do próprio corpo”.

Em outras palavras, Foucault não reivindica que o corpo pode nos proporcionar uma verdade fundamental ou que uma educação através do corpo pode libertar as pessoas de regras sociais opressivas e regimes autoritários. Sua escrita oferece outra abordagem calcada na crítica às instituições através dos discursos criados por uma cultura dominante. Ele seria cauteloso sobre as práticas somáticas por causa de seu clamor de que a experiência é baseada em como nossa percepção tem sido socialmente construída. Ele ficaria desconfiado de qualquer reivindicação de autoridade “experencial” ou “somática”.

Outrossim, Don Johnson (1992) salienta o perigo de se usar as práticas somáticas como uma panaceia para todas as doenças do universo sem situar o discurso em um contexto social maior. Ele sugere que, ao focarmos somente na experiência corporal individualista, podemos estar nos hipnotizando com o mundo exterior e com os problemas que Foucault aborda em suas análises históricas.

Todavia, pode-se reconhecer que, embora Foucault tenha rejeitado a prática e a experiência corporal no início de sua carreira, em sua segunda parte ele passou a “[...] refutar a autonomia do discurso” (MCNAY, 1993, p. 27) e a referir-se ao aspecto corporal da vida. Ele reconheceu que “[...] o discursivo e o material estão ambos conectados em uma relação simbiótica” (1993, p. 27). Assim, mesmo que tenha suspeitado das noções corporais e da experiência do corpo em seus primeiros anos, ele tornou-se mais receptivo a estes aspectos mais tarde em sua vida.

Apesar de Foucault ter se tornado mais receptivo às conceitualizações corporais mais tarde em sua vida, Shusterman por vezes interpreta mal a intenção de Foucault. Shusterman critica os aspectos sexuais do trabalho de Foucault, mas não parece estar consciente de que o âmago de seu trabalho problematizou uma somaestética e não encontrou solução alguma para o problema através da prática somática. Em vez disso ele olhou para o corpo com as lentes da história e explicou claramente suas ideias através de uma análise da linguagem. Eu compreendo a ideia de Foucault sobre “cuidado de si” como uma receita social proveniente

de organizações que tentam controlar as pessoas por meio de um foco em seu próprio comportamento, não como uma receita para a saúde e a corporalização.

Assim, o alinhamento de Shusterman com Foucault pode ser uma falsa receita. Shusterman nunca se refere a como a experiência corporal é influenciada por algo que esteja fora de uma visão individualista.

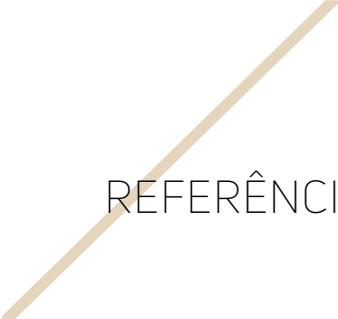
Este pode ser um exemplo de como as diferenças no pensamento podem ser frequentemente ignoradas nas teorias somáticas e do corpo. As ideias de Shusterman estão mais inteiramente alinhadas com Merleau-Ponty e a fenomenologia, porque ambos enxergam o corpo como experiência. Mas sua escrita sobre Foucault não se refere às tensões entre o pensamento pós-moderno e a Somática.

Para encerrar, através das minhas histórias, busco usar relatos reflexivos do trabalho acadêmico para demonstrar que o movimento está preso em binarismos para a identificação da fluidez e das complexidades do pensamento relacionado à Somática, ao pós-modernismo e à ciência. Mas, ao mesmo tempo, isso não pode ser realizado sem compreendermos as diferenças completas de abordagem e clareza de pensamento enquanto nos movemos através dos limites. Deixo este exercício metodológico acreditando que pensar em um ou outro termo limita o escopo do conhecimento. No entanto, aceitar toda a teoria que trata dos corpos é simplista porque confunde o significado da mensagem. Eu vejo o trabalho de Shusterman como uma abordagem unilateral que tenta vender ideias, em vez de fornecer uma análise crítica das questões.

Continuo argumentando que a teoria somática não é uma caixa fechada e que a prática somática não é uma panaceia para todas as doenças do mundo. Eu tenho visto a prática somática sendo usada como um modo de doutrinar os estudantes ou mesmo para abusar deles, como no caso do homem que tentava ajudar suas clientes a se libertar de experiências abusivas deitando-se em cima delas a fim de aliviar seu sofrimento. No entanto, acho que a Somática é uma ferramenta prática que pode ser usada para colocar as pessoas em contato com seus corpos, mesmo que sejam corpos socialmente construídos e fluidos.

Finalmente, eu não tenho respostas fáceis, a não ser que devemos ficar atentos às crenças inerentes que adaptamos quando adotamos a Somática sem uma análise crítica. Ao mesmo tempo, eu não quero abrir mão do aspecto experiencial da Somática. A pesquisa em dança deve ser mais do que um processo mental. Mas eu sinto a necessidade da auto reflexão ao valorizar a experiência como um conceito individualista e estático.

Podemos estar vivendo em um período em que talvez seja o momento de reconhecer tanto o valor e a humanidade de nossos corpos em conexão com a Terra, quanto a experiência, ao mesmo tempo em que também criticamos os problemas associados ao pensamento baseado apenas na experiência. Talvez seja hora de romper um pouco as barreiras, mantendo o pensamento fundamentado e as posições consistentes para reconhecer as construções sociais e a cultura.



REFERÊNCIAS

BESECKE, K. Speaking of meaning in modernity: reflexive spirituality as a cultural resource. *Sociology of Religion*, Oxford, v. 62, n. 3, p. 365-381, 2001.

FOUCAULT, M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York, NY: Vintage, 1979.

FOUCAULT, M. *The History of Sexuality: Vol. 1. An Introduction* (Trans. R. Hurley). New York: Vintage Books, 1980.

FRANK, A. Bringing bodies back in: a decade review. *Theory, Culture & Society*, v. 7, n. 1, p. 131-162, 1990.

GATENS-ROBINSON, E. Finding our feminist ways in natural philosophy and religious thought. *Hypatia*, West Chester, v. 9, n. 4, p. 207-228, 1984.

GINOT, I. From Shusterman's somaesthetics to a radical epistemology of Somatics, *Dance Research Journal*, v. 42, n. 1, p. 12-29, 2010.

GREEN, J. *Fostering creativity through movement and body awareness practices: a postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process*. 1993. 303 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Ohio State University, Columbus, 1993.

GREEN, J. Choreographing a postmodern turn: The creative process and somatics. *Impulse*, Champaign, IL, v. 4, n. 4, p. 267-275, 1996a.

GREEN, J. Moving through and against multiple paradigms: postpositivist research in somatics and creativity - Part I. *Journal of Interdisciplinary Research in Physical Education*, Peosta, v. 1, n. 1, p. 43-54, 1996b.

GREEN, J. Moving through and against multiple paradigms: postpositivist research in somatics and creativity - Part II. *Journal of Interdisciplinary Research in Physical Education*, Peosta, v. 1, n. 1, p. 73-86, 1996c.

GREEN, J. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*, Cambridge, v. 31, n. 2, p. 80-100, 1999.

GREEN, J. Power, service, and reflexivity in a community dance project. *Research in Dance Education*, Londres, v. 1, n. 1, p. 53-67, 2000.

GREEN, J. Emancipatory pedagogy?: Women's bodies and the creative process in dance. *Frontiers*, Lausanne, v. 21, n. 3, p. 124-140, 2001a.

GREEN, J. Socially constructed bodies in American dance classrooms. *Research in Dance Education*, Londres, v. 2, n. 2, p. 155-173, 2001b.

GREEN, J. Towards a globalization of dance research: the scholarly disciplines In: CONGRESS ON RESEARCH IN DANCE - TRANSMIGRATORY MOVES: DANCE IN GLOBAL CIRCULATION, 2001, New York. *Proceedings[...]* New York, NY: Congress on Research in Dance, 2001c. p. 156-60.

GREEN, J. Foucault and the training of docile bodies in dance education. *Arts and Learning*, Arizona, v. 19, n. 1, p. 99-126, 2002/2003.

GREEN, J. The body politic: constructions of health and healing in dance education. In: NATIONAL DANCE EDUCATION CONGRESS, 2004, East Lansing, MI. *Proceedings[...]* East Lansing, MI: Michigan State University, 2004a.

GREEN, J. The politics and ethics of health in dance education in the United States. In: ANTTILA, E.; HAMALAINEN, S; ROUHIAINEN, L. (Ed.). *The Same Difference? Ethics and Politics Embodied in Dance*. Helsinki, Finlândia: Theatre Academy of Finland, p. 65-76, 2004b.

GREEN, J. American body pedagogies: somatics and the cultural construction of bodies. In: CONGRESS ON RESEARCH IN DANCE - CORD, 2007, New York. *Proceedings[...]* New York, 2007.

GREEN, J. Les Politiques et Éthiques de la Santé en Éducation de la Danse aux États-Unis. In: FORTIN, S. (Ed.). *Les Politiques et Éthiques de la Santé en Éducation de la Danse aux États-Unis*. Montreal: Presses de l'Université du Québec à Montréal, 2008. p. 169-180.

GREEN, J. Postmodern spirituality?: A personal narrative. In: WILLIAMSON, A. et al. (ed.). *Dance, Somatics and Spiritualities: contemporary Sacred Narrative*. Bristol: Intellect, 2014. p. 195-208.

GREEN, J. Espiritualidade Pós-Moderna? Uma narrativa pessoal. Tradução de Diego Pizarro e Ludimila Mota Nunes. *Revista Científica FAP*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 159-175, jul./dez. 2017.

GREEN, J.; STINSON, S. Postpositivist research in dance. In: FRALEIGH, S. H.; HANSTEIN, P. (ed.). *The Art of Research: Systematic Inquiry in Dance*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press, 1999. p. 91-123.

JOHNSON, D. *Body: Recovering our Sensual Wisdom*. Berkeley: North Atlantic Books and Somatic Resources, 1992.

MCNAY, L. *Foucault and Feminism*. Boston, MA: Northeastern University Press, 1993.

RILEY, A. T. Durkheim contra Bergson? The hidden roots of postmodern theory and the postmodern "Return" of the sacre. *Sociological Perspectives*, v. 45, n. 3, p. 243-65, 2002.

ROOF, W. C. Toward the year 2000: Reconstructions of religious space. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, n. 527, maio, p. 155-170, 1993.

SHUSTERMAN, R. *Body Consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2008.

SUTHERLAND, J. A.; POLOMA, M. M.; PENDELTON, B. F. Religion, spirituality, and alternative health practices: the baby boomer and the cold war cohorts. *Journal of Religion and Health*, New York, v. 42, n. 4, p. 315-38, 2003.

VENTO, A. C. Rediscovering the sacred: from the secular to a postmodern sense of the Sacred. *Wicazo Sa Review*, Minnesota, v. 15, n. 1, p. 183-205, 2000.

WILLIAMSON, A. Reflections and theoretical approaches to the study of spiritualities within the field of somatic movement dance education. *Journal of Dance & Somatic Practices*, Coventry, v. 2, n. 1, p. 35-61, 2010.

DRA. JILL GREEN: é professora PhD da University of North Carolina at Greensboro (UNCG), onde dirigiu a Pós-Graduação em dança, desenvolveu pesquisas e ensinou Somática, Estudos do Corpo e Pedagogia, além de coordenar um curso para a certificação da prática somática Kinetic Awareness® em seu próprio estúdio. Foi pesquisadora da Fullbright na Finlândia e coeditora do Dance Research Journal. Sua pesquisa tem sido publicada consistentemente ao longo de três décadas e seus artigos têm integrado os periódicos de maior projeção acadêmica nos Estados Unidos e na Europa. Contato: jigreen@uncg.edu

DIEGO PIZARRO: é professor do Instituto Federal de Brasília (IFB) no Curso de Licenciatura em Dança, Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia sob a orientação da Dr^a Maria Albertina S. Grebler. Realizou estágio de pesquisa (Doutorado Sanduíche) na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG), sob orientação da Dr^a Jill Green, como bolsista da Capes/PDSE/Processo n° 88881.187880/2018-01. Dançarino, Coreógrafo e Educador Somático certificado em *Teacher of Body-Mind Centering™* e Cadeias Musculares e Articulares Método GDS®. Coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão CEDA-SI, Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação. Contato: diego.pizarro@ifb.edu.br

MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER: é professora Associada da Universidade Federal da Bahia, onde leciona na Graduação da Escola de Dança e na Pós-Graduação da Escola de Teatro. Doutora em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia com estágio de pesquisa na Universidade Paris 8 sob orientação de Isabelle Launay. Mestrado (MFA) na *Temple University*, Philadelphia. sob orientação de Ann Vachon. Dançarina, coreógrafa e fundadora da Companhia de Dança Contemporânea Tran-Chan (1980-2002), que produziu cerca de 15 espetáculos e projetos que divulgaram a Escola de Dança no Brasil, no Chile, Colômbia, Alemanha e Estados Unidos. Interesse de pesquisa na área da História e Modernidade da Dança, Técnicas da Dança, Pedagogia da Dança, Práticas Somáticas e Videodança. Contato: bettigrebler@gmail.com

EM FOCO

*HOME PRACTICE: MULHERES
IRLANDESAS, DIÁSPORA
E PRINCÍPIOS SOMÁTICOS
DE RECEPÇÃO*

*HOME PRACTICE: IRISH WOMEN, DIASPORA
AND SOMATIC PRINCIPLES OF HOSTING*

*HOME PRACTICE: MUJERES IRLANDESAS,
DIÁSPORA Y PRINCIPIOS SOMÁTICOS DE RECEPCIÓN*

EMMA MEEHAN

TRADUÇÃO: MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER, DIEGO PIZARRO

MEEHAN, Emma; PIZARRO, Diego; GREBLER, Maria Albertina Silva.
Home practice: mulheres irlandesas, diáspora e princípios somáticos
de recepção.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **44-69**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.33439>

RESUMO

Neste artigo discuto minha exposição *Home Practice*, que examinou o patrimônio matrilinear e foi apresentada em Manchester, entre 2016 e 2017. O artigo desvela perspectivas somáticas sobre a corporalização cultural que informaram o trabalho, bem como ideias de afiliação cultural móvel a partir dos estudos da diáspora irlandesa. Exploro a transformação dos papéis femininos alcançada na Irlanda através das gerações e o que a ideia de uma prática doméstica pode significar em diferentes momentos e lugares: através da escrita, da panificação, da confecção, do artesanato e da organização de eventos. O conceito de ‘recepção’ (hosting) me ajudou a engajar as pessoas durante a exposição do trabalho e a estimular o diálogo amplo sobre migração.

PALAVRAS-CHAVE:

Somática. Irlanda.
Recepção. Diáspora.
Exposição.

ABSTRACT

In this article, I discuss my exhibition of Home Practice examining matrilineal heritage, which was presented in Manchester in 2016 and 2017. The article unpicks somatic perspectives on cultural embodiment which informed the work, as well ideas of mobile cultural affiliation from Irish diaspora studies. I explore changing women’s roles in Ireland across generations and what the idea of practicing at home might mean in different times and locations, whether through moving, writing, baking, making crafts or hosting events. The latter concept of hosting supported me to engage people with the exhibition, and also stimulated a wider dialogue about migration.

KEYWORDS:

Somatic. Irish. Hosting.
Diaspora. Exhibition.

RESUMEN

En este artículo discuto mi exposición Home Practice, que examinó el patrimonio matrilinear y fue presentada en Manchester, entre 2016 y 2017. El artículo desvela perspectivas somáticas sobre la corporeización cultural que informaron el trabajo, así como ideas de filiación cultural móvil a partir de los estudios de la diáspora irlandesa. Exploro el cambio ocurrido en los papeles femeninos alcanzado en Irlanda mediante las generaciones y lo qué la idea de una práctica doméstica puede significar en diferentes momentos y lugares: a través de la escritura, panificación, confección de artesanía u organización de eventos. El concepto de “recepción” me ayudó a involucrar a las personas en la exposición y también estimuló un diálogo más amplio sobre la migración.

PALABRAS CLAVE:

Somática. Irlanda. Recepción.
Diáspora. Exposición.

APÓS MINHA MUDANÇA DA IRLANDA para a Inglaterra

há cinco anos, minha atenção se voltou para os modos como a Cultura se expressa através do corpo e comecei a me questionar: como as práticas do movimento somático podem ajudar na compreensão da corporalização do patrimônio cultural? Neste artigo exploro esta questão em relação a minha obra *Home Practice*, apresentada na exposição coletiva *A shrine to women's work* (Um santuário para o trabalho das mulheres) sob a curadoria de Amy Voris, em Manchester, em agosto de 2016. O *santuário* proporcionou um espaço para explorar e compartilhar aspectos da minha herança cultural, em particular a ideia da prática doméstica ligada a minha linhagem familiar, criativa e feminina. Mais tarde rerepresentei *Home Practice* na Galeria da Associação de Pesquisa de Teatro e Performance (TaPRA) na Universidade de Salford, em agosto de 2017, para continuar a desenvolver os métodos de “recepção” (*hosting*) na exposição.

Poucos pesquisadores das práticas somáticas abordaram em profundidade os modos como a cultura é corporalizada, ou como as somáticas podem ser úteis para refletir sobre a migração. Estudos sobre as práticas somáticas podem ser criticados tendo em vista a localização e a formação de suas narrativas históricas que descrevem amplamente práticas enraizadas na América do Norte e na Grã-Bretanha. Mesmo que essa pesquisa tenha sido inovadora em sua articulação entre a história e o valor do trabalho somático, ainda existe o perigo de que essas narrativas sejam percebidas como sendo representativas da história e da prática universal das somáticas. Sylvie Fortin e Andrée Grau (2014, p. 3) indicaram alguns

pontos relevantes dessa discussão no campo da Somática na conferência *Dance and Somatic Practices*, em 2011, comentando que:

[...] muitos pensaram que [a somática] tinha o potencial de transcender esses corpos enraizados na história, na língua e na cultura. Mas outros perceberam que as narrativas usadas para constituir as somáticas em diferentes locais ou espaços não haviam sido suficientemente articuladas.

Se, por um lado, a Somática pode levantar e compartilhar questões sobre a corporalização através das culturas, por outro lado, há a necessidade de trazer perspectivas culturais diferentes para o discurso somático acadêmico. Além disso, até onde eu sei, a migração não tem sido rigorosamente abordada pelo campo das práticas somáticas, por isso estou tentando desvendá-la neste artigo.

Glenna Batson e Margaret Wilson (2014, p. 74-75) identificam as qualidades da corporalização somática como o conhecimento fenomenológico e a “[...] capacidade de intuir, inferir, entrar em empatia, imitar e estar em sintonia com os outros”. Nesse sentido, a corporalização se desdobra da percepção sensorial para a relação com os outros, relevante para a ideia de que a identidade é questionada quando ocorre uma mudança de contexto, o que faz com que ela passe a interagir dentro de novas redes sociais e culturais. Martha Eddy (2017, p. 16) define a corporalização somática em relação a “[...] saber como perceber o corpo, como se manter consciente durante as atividades cotidianas e como fazer as conexões que dão sentido e propósito a essas sensações”.

Os encontros cotidianos mudam com a migração e levam a reflexões sobre como a identidade, o lar e a Cultura se transformam com a mudança de país. A partir desses autores, tento aprofundar minha compreensão da Cultura como uma faceta da experiência somática. Trabalho basicamente com duas formas de práticas somáticas que são o Movimento Autêntico e o Movimento Amerta. O Movimento Autêntico, através de sua atenção para com a sensação, os pensamentos e os sentimentos, usa métodos para rastrear a corporalização cultural. Baseio-me nas práticas e nos estudos teóricos como os de Joan Davis, Eila Goldhahn e Amy Voris, cujo trabalho também reflete sobre formatos criativos para compartilhar

a prática do Movimento Autêntico, além de desenvolver maneiras de facilitar a relação entre a obra de arte e o público – informando a prática criativa que vou descrever mais adiante. O Movimento Amerta tem sido particularmente benéfico em me ajudar a sentir o relacionamento com o ambiente e a desenvolver minha capacidade de perceber onde meu movimento está situado. O trabalho das pesquisadoras-praticantes Paula Kramer e Sandra Reeve me ajuda a descrever aspectos do Movimento Amerta que permeiam o projeto, bem como a interrogar o contexto, o ambiente e os materiais do movimento somático.

Escrevo como europeia, munida de privilégios decorrentes desta situação e que a maioria dos imigrantes não possui. Karen Barbour (2019, p. 252) afirma:

[...] ao discutir a mobilidade, sugiro a importância de lembrar que podemos estar nos referindo, tanto àqueles para quem a mobilidade é uma escolha feita como um ‘cidadão global’, como àqueles para quem a mobilidade é uma resposta necessária a uma condição local de agitação e catástrofe.

Como estudante e trabalhadora empregada durante o período do *boom* financeiro que foi chamado na Irlanda de “Tigre Celta”, tive mais oportunidades educacionais, de trabalho e de realizar viagens do que as gerações anteriores de emigrantes irlandeses. Em seguida, a recessão global que nos atingiu em 2008 resultou em uma nova onda de migração na Irlanda, um país que sofreu muito por causa de sua pequena economia e que é muito dependente dos investimentos externos para poder crescer. Da mesma forma, as recentes negociações do *Brexit*, (para deixar a União Europeia) no Reino Unido aumentaram os sentimentos de insegurança por parte dos imigrantes irlandeses no Reino Unido, em relação aos seus direitos, fronteiras nacionais, tendo em vista a atitude de alguns grupos em relação aos “estrangeiros” que vivem e trabalham na área.¹ Barbour (2019, p. 249) lembra como “Estar ‘fora de lugar’ como ‘estrangeira’ pode ser uma experiência inquietante, desorientadora e angustiante” devido ao deslocamento cultural que é sentido de modo pessoal, corporalizado e ainda mais exacerbado pela constante mudança de contexto nas relações políticas entre as nações.

1 Vide Coveney (2018).

Minha escrita parte da perspectiva da primeira pessoa adotada pelos saberes somáticos visando as experiências das diferenças culturais, histórias coloniais e a mobilidade de identidades que emergem da migração. Não tento falar pelos emigrantes que partem em circunstância de guerra, desastre ou perseguição. Meus métodos tentam abordar questões mais amplas sobre as práticas somáticas e como elas podem nos ajudar a entender a corporalização cultural decorrente da migração. Na prática da “recepção” descrita mais adiante, defendo que as somáticas são capazes de ajudar o diálogo, e, mesmo que ele parta de uma posição cultural pessoal, ainda assim poderá estender-se para proporcionar o intercâmbio entre seres pertencentes a outras origens e lugares.

Para desenvolver argumentos em relação a meu próprio posicionamento cultural, uso a literatura do campo de estudos da diáspora Irlandesa com autores chave, tais como Breda Gray (2004, 2013, 2014), D.A.J. MacPherson e Mary Hickman (2016) e Bronden Walter (2001) que tratam da experiência de emigrantes do sexo feminino. Na pesquisa sobre a Irlanda produzida em outros países “[...] a experiência das mulheres permanece marginal na maioria dos relatórios sobre a migração e a diáspora” (MACPHERSON; HICKMAN, 2016, p. 1) apesar de que efetivamente as mulheres irlandesas “[...] emigraram em números superiores em relação aos homens em quase todas as décadas, desde meados do século XIX.” (GRAY, 2004, p. 01)

Acrescento a este campo, a pesquisa sobre a diáspora feminina através da prática criativa integrada à teoria somática do movimento que pode contribuir na compreensão de aspectos menos visíveis da identidade cultural tal como as relações percebidas entre corpo e lugar. Localizando este artigo no seio dos estudos da diáspora “[...] assinalando relações entre o ‘lar’ e a dispersão, escala global e íntima de pertencimento, bem como as tensões entre autenticidade cultural e hibridismo.” (GRAY, 2014, p. 45)

Através da aproximação de aspectos do Movimento Autêntico e do Movimento Amerta, investigo ideias de “lar-lugar” e mobilidade cultural que ocorrem na migração através do projeto *Home Practice*. Minha esperança é que isso nos leve a um entendimento mais profundo sobre a experiência da diáspora das mulheres irlandesas, e que também ofereça um espaço de diálogo entre as culturas através dos métodos e dos princípios somáticos.

FIGURA 1 - HOME PRACTICE. TAPRA GALLERY, UNIVERSIDADE DE SALFORD
FONTE: arquivo pessoal. Foto: © Emma Meehan (2017) CC-BY-NC.



CORPORALIZAÇÃO CULTURAL E AS PRÁTICAS SOMÁTICAS

Agosto de 2015: Oficina Corpo Ecológico, com Sandra Reeve, Slíngó, Irlanda

A oficina aconteceu no jardim da casa da psicoterapeuta e profissional do movimento irlandesa Therese O'Driscoll, que por sua vez convidou Sandra Reeve. Para iniciar a oficina, Therese nos propôs conhecer o festival da colheita de Lughnasa através do ritual da batata. As instruções dadas nos diziam para encontrar um lugar no jardim onde estávamos para colocar a batata. Senti falta de ressonância com a tarefa e me lembrei da parte de uma herança irlandesa com a qual nunca me senti relacionada – ritos

pagãos, rituais e estações. Eu olhei para a batata e vi o símbolo ligado ao modo de ser irlandês que provoca o riso das outras nacionalidades, lembro-me da fome da batata² que assolou a Irlanda e de estereótipos referentes a dieta irlandesa, além de fazer associações de estar presa na lama, de ser rústica ou atrasada.

Vagando pelo jardim, senti-me deslocada, desconectada, perdida. Tentando participar neste ritual de Lughnasa, eu coloquei minha batata num assento de metal no jardim. Sentindo a frustração crescer, balancei-me no assento no qual coloquei a batata, e ele começou a fazer um barulho de chocalho que satisfez minha exasperação. A batata rolou e encontrou uma lacuna no metal, no qual repousou. A partir de então eu fiquei em silêncio, olhando para a batata encravada na brecha, e me perguntei ‘Como posso encontrar minha lacuna, meu nicho, meu lugar, no meio?’

2 O período entre 1945 e 1949 ficou conhecido como a Grande Fome, causada pela perda da colheita da batata e que atingiu a população em massa e causando a emigração.

Mudar de país fez com que eu me tornasse profundamente consciente da minha própria herança cultural e que para mim abarca não apenas obras e tradições culturais, mas também um conjunto de atitudes, crenças e comportamentos que são transmitidos através das gerações. Fiquei consciente das heranças corporalizadas através de uma série de respostas psicofísicas à mudança.

Em Londres, às vezes me sentia “fora de lugar” e com a necessidade de adaptar minha maneira de me relacionar com os outros. Isso se dava a partir de um fluxo familiar de hábitos que podia ser interrompido por sentimentos de desorientação, quando minhas expectativas de interação não eram correspondidas. Por exemplo, perdi a facilidade que tinha na Irlanda para fazer novos amigos, através do entendimento dos códigos locais na formação social dos grupos. Eu também percebia as diferenças no uso do toque, da voz e de outras dinâmicas interpessoais em espaços públicos e privados. Outras vezes, sentia-me distante dos costumes e tradições culturais irlandeses e afetada por estas mudanças que percebia em mim enquanto estava na Inglaterra.

Esse relato se baseia na minha própria experiência de mudança entre dois países sob um conjunto de circunstâncias específicas, e não quero cair na tentação de sugerir estereótipos do comportamento irlandês ou inglês. No entanto, a consciência da diferença e das mudanças de atitudes ou dos comportamentos tendem

a ser um fio condutor comum para aqueles que mudam de país, pois eles corporalizam histórias culturais em suas novas comunidades.

A relação histórica e política entre a Irlanda e a Inglaterra produz seu próprio conjunto particular de questões para os imigrantes irlandeses. Muitas vezes senti a necessidade de afirmar minha identidade irlandesa, especialmente para homenagear o passado colonial irlandês, que na maioria das vezes não é reconhecido na Inglaterra. Bronwen Walter (2001, p. 3) observa que “[...] no lugar de relacionamentos ambos/ou associados convencionalmente ao processo de reassentamento, os imigrantes e seus descendentes estão ligados pelo vínculo duplo, ambos/e tanto com os países de origem e com o país de assentamento”, enquanto “[...] a especificidade da relação entre a diáspora irlandesa e o imperialismo britânico problematiza essa noção de ambos/e”.

Isso reflete tanto o meu próprio incômodo em desenvolver uma nova identidade informada na minha vivência nos dois países, na Irlanda e na Inglaterra, quanto a necessidade de afirmar a minha própria identidade independente, assim como a da Irlanda.

Moya Kneafsey e Rosie Cox comentam a premissa de Walter que diz que os irlandeses se tornam invisíveis na Inglaterra, pois, no que diz respeito à aparência, eles podem ser considerados como membros do grupo (*insiders*), mas que apesar disso, eles sentem-se como forasteiros (*outsiders*); sentimento exacerbado pelo modo como os irlandeses são “[...] incorporados pelos mitos de ‘homogeneidade interna’ em oposição aos grupos de negros que são tidos como uma presença nova e perigosa”.³ (KNEAFSEY; COX, 2002, p. 7)

Como disse antes, recentemente o *Brexit* provocou o aumento do grau de incerteza e o medo em relação aos imigrantes irlandeses. A complexidade da experiência *insider-outsider*, incluindo a negociação entre as histórias irlandesas que carrego comigo e o contexto inglês em que vivo, informa uma nova corporalização cultural em mim e provavelmente em muitos outros imigrantes irlandeses.

A fim de investigar a corporalização somática da cultura, uso principalmente os ensinamentos de dois praticantes somáticos: a coreógrafa irlandesa Joan Davis

3 Esta identificação dos Irlandeses com a “brandidão” foi desafiada, por exemplo, pela inclusão de irlandeses não-brancos no censo britânico de 2011 como um outro grupo que precisava ser reconhecido. (HUTTON, 2012, p. 4) A *Association of Mixed Race Irish* ([2017?]) foi também “criada para promover positivamente e apoiar os irlandeses mestiços e suas famílias/parentes”.

e a artista do movimento inglesa Sandra Reeve. Com Davis aprendi a praticar o Movimento Autêntico, no qual a pessoa que se movimenta cultiva o “testemunho interno” para articular o próprio processo de movimento através da escrita, do desenho e da fala. Esse processo testemunhal tornou-se a base de observação das minhas experiências de corporalização cultural na transição ocorrida entre os dois países. O papel do contexto e do ambiente também é uma característica central do trabalho de Sandra Reeve, com quem estudei, tanto na Irlanda, quanto na Inglaterra. Reeve treinou intensivamente a prática do Movimento Amerta desenvolvido pelo artista indonésio Suprpto Suryodarmo (também conhecido como Prapto). Assim como o Movimento Autêntico, Amerta é uma exploração improvisada, muitas vezes guiada de ânimo leve através da facilitação falada, mas mantendo os olhos abertos para prestar atenção na relação entre o ambiente e o indivíduo.

Em seu trabalho Reeve tem articulado algumas dinâmicas e filtros incluindo posição, transição, proporção, nicho, padrão e emergência. Esses traços de sua abordagem do movimento informaram minha exploração somática quando me mudei para a Inglaterra, particularmente em torno da perda de identificação com hábitos de movimento a fim de me “[...] levar a um movimento, uma ação que seja ao mesmo tempo apropriada ao contexto e às minhas necessidades pessoais”. (REEVE, 2014, p. 69)

O que fica claro nesta breve introdução à minha linhagem de movimento entre a Irlanda e a Inglaterra é que cada uma dessas práticas nos remete às raízes culturais mais complexas na América e na Ásia, que por sua vez nos leva a fontes ainda mais anteriores. Isso indica a complexidade das tradições culturais agora incorporadas na minha prática atual que promove uma compreensão mais flexível da afiliação cultural. Com minha mudança para a Inglaterra, experimentei a sensação de identidade móvel, que faz com que o lar seja algo que pode ser experimentado em mais de um lugar apenas.

Na transição entre múltiplas posições, eu terminei ficando dividida entre lealdades conflitantes. A pesquisa de Gray (2014, p. 46) sobre a diáspora irlandesa também explica as subjetividades que são “cúmplices, ambivalentes e resistentes.” O acompanhamento das experiências vividas através da prática do movimento somático pode demonstrar as estruturas formadoras da identidade através da

revelação de hábitos e preferências de movimento, que no caso foram culturalmente inscritos. O valor da conscientização dos hábitos está na desestabilização dos valores, sistemas de crenças e narrativas fixos para questionar se essas histórias de identidade e de comportamentos servem ao indivíduo no ambiente em que eles habitam atualmente.

Como eu me movo diz respeito tanto a minha história corporalizada como também ao ambiente que me rodeia. Visões, sons, cheiros, texturas, estruturas, caminhos e atmosferas moldam meu movimento e mudam meu comportamento. Portanto, a experiência corporalizada surge do encontro entre o indivíduo e o lugar.



OS PAPÉIS FEMININOS E *HOME PRACTICE*

Ao me mudar para a Inglaterra, iniciei uma troca de Movimento Autêntico com a artista de dança e estudiosa Amy Voris. Durante esse tempo, ela foi cofundadora do *Accumulations Project*, um grupo de artistas cujo trabalho se preocupa com a linhagem ancestral feminina. Em 2016, o grupo recebeu financiamento do *Arts Council England* para gerar uma série de atividades “[...] para explorar as genealogias femininas”, uma das quais foi a exposição coletiva *um santuário para o trabalho das mulheres* sob a curadoria de Voris. Ela observa que:

um santuário para o trabalho das mulheres reúne obras de onze artistas que refletiram sobre as influências matrilineares em suas próprias vidas profissionais / papéis sociais. Tais influências incluem o trabalho / papéis de mães, avós e bisavós e também as “avós” da(s) forma(s) de arte de cada artista - ou linhagens artísticas... Surgiu dos meus próprios sentimentos de ser assombrada pelas diferenças e ressonâncias geracionais. Entre eu mesma e minhas avós e do meu interesse detalhado na história da dança moderna (minhas avós artísticas). (VORIS, 2016b)

A introdução de Voris ao projeto destaca uma conexão e desconexão simultâneas da linhagem, enquanto ela enfatiza uma investigação relacional. São aspectos nos quais também naveguei em minha submissão ao *santuário*, pois a investigação do patrimônio cultural pode favorecer a sensação de alinhamento ou a sensação de afastamento. A migração testa sobretudo as fronteiras da identidade, pois a nova cultura pode mudar as atitudes e os comportamentos daquele que se desloca. O projeto *santuário* me permitiu avaliar minha relação com a herança matrilinear no momento em que eu mesma experimentava a mobilidade de identidades entre as duas culturas.

Enquanto me preparava para o projeto *santuário*, continuei com minha prática de movimento e segui fazendo os diários escritos sobre o processo com desenhos para traçar as experiências emergentes da corporalização cultural. Conduzi também uma série de conversas com meu pai e minha mãe sobre as mulheres de nossa família, especialmente as avós e bisavós. Delas emergiu uma visão sobre as mulheres na Irlanda de um tempo em que as oportunidades de trabalho eram restritas e o fato de ter filhos era socialmente valorizado. Isso se refletiu na Constituição irlandesa de 1937, que afirma que “o Estado reconhece que, por sua vida doméstica a mulher dá ao Estado um apoio sem o qual o bem comum não pode ser alcançado.” (IRISH CONSTITUTION, 2018, artigos 4.1, 2.1 e 2.2)

No entanto, minhas bisavós e avós, todas elas, encontraram maneiras que eram de algum modo aceitáveis para trabalhar, como trabalhar nas empresas familiares, ou fazer e vender artesanato. A maior parte deste trabalho era feito em casa, entre as tarefas domésticas e o cuidado com as crianças. Hospedar pessoas em casa, cozinhar alimentos e assar pães e bolos também eram atividades comuns, revelando o que parece ter sido feito por mão de obra subvalorizada e empregada em trabalho subserviente. Houve iniciativas, no final da década de 1970, orientadas às mulheres no mercado de trabalho com acesso à contracepção, refletindo assim uma mudança de atitude por parte do Estado em relação ao papel feminino na sociedade irlandesa.⁴ Na época que minha mãe se casou, não era mais incomum que as mulheres trabalhassem fora de casa, mas ainda esperava-se que elas fossem, ao mesmo tempo, boas donas de casa.

4 Embora a relação entre o estado irlandês e o corpo da mulher ainda fosse interligada até recentemente. Legalmente, as mulheres na Irlanda não podiam optar pelo aborto, embora um referendo realizado em maio de 2018 tenha aprovado a emenda constitucional que o permitia.

Através do posicionamento comparativo sugerido por Voris (2016b), fui lembrada das “diferenças e ressonâncias geracionais”. Diferentemente das mulheres de minha linhagem feminina, até este momento escolhi estudar, trabalhar, não me casar e não ter filhos e é claro que essas escolhas também são contextualmente informadas. No entanto, eu também compartilho de seus interesses em panificação, hospedagem, escrita e prática em casa – lugar onde faço uma grande parte da minha prática de movimento em curso. Davis e Reeve, minha linhagem feminina criativa de professores mencionada anteriormente, também praticam e apresentam seu trabalho em suas casas. Davis ensina, apresenta-se e realiza eventos em sua propriedade familiar chamada Gorse Hill, em Wicklow, na Irlanda. Suas performances *Maya Lila*, de 2005-2010, ocorreram regularmente em sua casa, com refeições, performance, obras de arte e uma instalação cultivada no jardim. Reeve também ensina, apresenta-se e realiza eventos criativos em sua casa Westhay, situada em Dorset, Inglaterra. Ela serve comida, realiza palestras-conversas, mas jardinagem e criatividade são o foco desses eventos abertos à visitação durante todo o dia. Antigamente, este tipo de prática criativa feita em casa não era reconhecida como uma área que exigisse uma habilidade específica. Mas, através do trabalho de Davis e Reeve, a prática doméstica feita no lar ganhou visibilidade e reconhecimento público. Por isso *Home Practice* é o título da minha contribuição para o *santuário* pois também reflete, tanto a minha linhagem familiar feminina, quanto a minha linhagem criativa.

Até agora, descrevi a ideia da prática doméstica na minha linhagem cultural e criativa feminina e que se revelou importante para mim quando me mudei para a Inglaterra. No entanto, há problemas em reforçar os vínculos entre a mulher e o lar, que como vimos é o lugar consagrado pelo estado irlandês como o lugar da mulher em seu papel como dona de casa. Esta é uma associação que, historicamente, restringiu as oportunidades de trabalho para as mulheres e desvalorizou suas atividades financeiras e sociais. Deirdre Heddon (2008, p. 116) identifica os aspectos “do confinamento e da limitação” ao lar, além de questionar a ideia de que o lar é um espaço seguro. Para muitas mulheres – e homens também –, o lar tem sido restritivo e às vezes violento e, portanto, não desejo exaltar a posição do lar como lugar das mulheres. Procuro abordar, tanto a falta de visibilidade pública, como a falta de valorização do trabalho que as mulheres realizam em casa.

Embora escondidas nos bastidores, as atividades diárias realizadas em casa por minhas ancestrais eram, por vezes, altamente qualificadas, e, portanto, refletir sobre a validade da prática doméstica me parece pertinente. Ao contrário da minha linhagem feminina, fiz uma escolha ativa para praticar em casa, em vez de me sujeitar a ela através do governo ou da regulamentação social, e isso oferece outra maneira de habitar o lar. Finola Cronin (2017, p. 51) discute métodos que “[...] reapropriam-se de imagens icônicas específicas que fazem associações entre a mulher e as narrativas da Irlanda” como “[...] estratégias sutis e perturbadoras que comunicam relatos divergentes e diferentes da mulher em um contexto irlandês”. Em *Home Practice* quis reconhecer a habilidade do trabalho feito em casa e encontrar novas maneiras de reapropriar-me do que era antes visto como papéis restritivos para criar novas maneiras de representá-los.

A obra *Home Practice* consiste em um cesto de piquenique que contém um pedaço da renda da minha bisavó Mary Ellen McGowan e o poema, que minha mãe Anne O’Connell escreveu sobre ela. De acordo com a recomendação de Voris para obter uma resposta relacional, coloquei na cesta, junto da renda de minha bisavó, um bloco de anotações pessoais sobre minha mudança para a Inglaterra. Coloquei também uma receita de bolo irlandesa da minha mãe, juntamente com uma versão da mesma receita feita por mim, para compartilhar com os participantes da exposição. E finalmente juntei também uma série de fotografias de família, uma das quais retrata um piquenique junto ao mar com gerações de mulheres da família de minha mãe. A cesta de piquenique tornou-se a escolha do recipiente para os objetos expostos, servindo como lembrança do litoral onde eu cresci e também como um convite à sensação de sociabilidade que um piquenique proporciona, na companhia de um grupo. Eu esperava que a exposição pudesse suscitar um diálogo entre minhas próprias experiências e as experiências dos visitantes, e imaginei a cesta como um ponto de partida para o compartilhamento informal com eles, como acontece em um piquenique.



FIGURA 2 - A CESTA DE HOME PRACTICE DURANTE O SANTUÁRIO PARA OS TRABALHOS DAS MULHERES. HOPE MILL
FONTE: arquivo pessoal da autora. Foto: © Emma Meehan (2016) CC-BY-NC.

LINHAS TECIDAS DE PALAVRAS E MOVIMENTO – ESCRITA CONTIDA NA CESTA

Trecho de *Til Death Do Us Part (Até que a morte nos separe)*, de Anne O'Connell

Seu corpo era macio como a massa que ela sova com os nós dos dedos.

Sob o queixo, a carne treme enquanto ela trabalha.

Fazendo pão com soda que eu devorei fresco na fornada.

Mary Ellen cedo ficou viúva

Ela sabia o significado do trabalho.

...

Nos domingos de inverno, nosso pai nos deixava em sua casa para visita-la.

Mãe, filha e nós, cinco netas juntas na sala de estar.

Os adultos com as cabeças unidas, contavam as novidades na lareira.

Nós, as crianças, transformávamo-nos em uma equipe de empacotadoras

Empilhando montes de caixas estreitas, uma dúzia de cada vez,

Contendo lenços de papel enfeitados com a renda dos Cliffoney.

Prendemos fita verde nos cantos,

Forramos as caixas com papel pardo grosso

Amarrando-as com fio e pingando cera vermelha no cordão.

O produto agora está pronto para exportação.

Movimento em casa, Reino Unido, junho de 2016

Eu seguro a renda em minhas mãos.

As mãos apertavam o tecido, a pressão é lenta mas firme.

Mãos lavam rendas, sem lavar as mãos.

Mãos trabalhando, digitando, movendo-se, tocando, pensando,

Como mãos costurando, com destreza e precisão, criando.

Tecendo fios, linhas lado a lado, trabalhando juntos,

Mantendo a forma, a estrutura,

segurando firme, prendendo

Mas ainda há algumas lacunas, espaço suficiente para respirar,

A renda brinca com as direções.

Círculos de fios, braços circulantes,

Renda amassada, mãos descansando.

Oficina com Suprpto Suryodarmo, Reino Unido, junho de 2016

A praia de Bantham parece o litoral da minha infância, com ventos fortes e ondas batendo nas rochas. Eu alcanço a renda da minha bisavó, que está no meu bolso. Enquanto levanto-a na minha mão, ela gira ao vento, dançando. Eu a coloco em meu pescoço. Sento-me e sinto o clima apaixonado, enquanto sentimentos surpreendentes de perda chegam, subindo do meu peito até a minha boca e aos olhos. Lentamente dobro a renda e a coloco de volta no bolso.

Minhas emoções desaparecem quando me percebo na areia com minhas botas e minhas mãos. Eu rastejo para frente como um gato, empurrando minhas garras na areia molhada e arenosa.

Lembro-me das mãos dos meus antepassados, cozinhando, costurando, lavando, cuidando. Eu pego alguns pedaços de madeira e lentamente ando pela praia até a beira d'água e lavo as mãos. Deixei a madeira flutuar na água e lavei as mãos, parando a dança quando voltei ao lugar.⁵

5 Todos os diários e poemas são de minha autoria, exceto pelo poema *Til Death Do Us Part*, da minha mãe, Anne O'Connell.

FIGURA 3 - LACE DANCE, BANTHAM BEACH, DEVON
FONTE: personal archive. Foto: © Eline Kieft (2016) CC-BY-NC.



DIALOGO DE "RECEPÇÃO"

Galeria TaPRA, Universidade de Salford, agosto de 2017

Eu me sentei em uma almofada esperando o público chegar.

As pessoas vagavam sozinhas ou em grupos, e vão juntando-se a mim no chão.

Por vezes eu falo muito, apresentando a cesta.

Outras vezes eu convido as pessoas a tocar, provar, ler, cheirar,

Para que possam me fazer perguntas depois.

Percebo meu medo, o desejo de saltar e imaginar as necessidades dos outros.

*Minha respiração fica curta quando começo a 'comunicar' ou 'dizer'.
Conforme o tempo passa, eu tento respirar profundamente percebendo
o espaço mais amplo,
Enquanto observo as sugestões e conexões internas e externas
Eu ouço as histórias do público de avós e famílias,
não ter filhos,
Papéis femininos,
sexualidade cultural,
jornadas de emigrantes.*

Eu estava ansiosa para permitir que algo novo surgisse através dos encontros entre os materiais da obra *Home Practice* e os visitantes da exposição e assim incorporar a “visão multiperspectivada” da prática do Movimento Autêntico, para que a experiência da exposição pudesse ser “[...] inspirada e permeada, nutrida e contaminada por uma infinidade de influências”. (GOLDHAHN, 2017, p. 281) Em vez de me concentrar em mim mesma como principal criadora de significados do projeto, eu queria chamar a atenção para a relação entre os participantes e os materiais sensoriais na cesta, para que o público fosse convidado a experimentar, olhar, tocar, provar, cheirar, ler em voz alta e assim por diante. Kramer (2015, p. 1) também observa a importância da receptividade e da exposição a materiais no movimento Amerta, que ela descreve como “confederações intermateriais”. Reunindo a visão multiperspectivada e a de confederações intermateriais, eu imaginei a *Home Practice* como um encontro inacabado entre visitantes e materiais. Alinhando-me com ideias e práticas pós-modernas, eu queria compartilhar o processo em andamento e convidar outros para refletir sobre o que isso poderia significar para eles mesmos.



FIGURA 4 - HOME PRACTICE NO SANTUÁRIO PARA O TRABALHO DAS MULHERES. HOPE MILL

FONTE: arquivo pessoal.

Foto: © Amy Voris (2017). CC-BY-NC



FIGURA 5 - PÚBLICO NA HOME PRACTICE. GALERIA TAPRA, UNIVERSIDADE DE SALFORD

FONTE: arquivo pessoal.

Foto: © Emma Meehan (2017). CC-BY-NC.

Embora o formato da exposição tenha me permitido apontar o papel dos materiais e o encontro com a plateia, eu senti falta do meu lugar como investigadora incorporada ao intercâmbio. Em pesquisas anteriores, questionei como poderia incluir a abertura à interação relacional, fundamental para a troca entre o movimento e o testemunho no Movimento Autêntico, imaginando que:

As ofertas físicas, verbais e de materiais escritos da Pesquisa baseada na Prática podem ser formuladas como um encontro inacabado, onde o potencial de interação é disponibilizado no diálogo entre apresentador e público, convidando às provocações, incertezas, momentos de responder, questionar, forjar a curiosidade e de fazer investigação colaborativa. (MEEHAN, 2015, p. 325-326)

Embora eu não pudesse estar presente na exposição o tempo todo durante suas duas semanas de duração, conheci e conversei com alguns visitantes enquanto eu estava numa residência de um dia na Hope Mill. As conversas informais chamaram minha atenção para o que importava a eles, como viam sua própria ancestralidade de um modo diferente do meu, mas que, por outro lado, valorizavam a oportunidade de discutir o assunto com os outros. Em agosto de 2017, um ano depois, expus o *Home Practice* na galeria da conferência, TaPRA, na Universidade de Salford, em Manchester, que teve a curadoria de Alison Matthews. Lá, optei por estar no espaço mais frequentemente com os meus materiais de exposição e explorar o meu papel como anfitriã para acolher (*hosting*) as conversas emergentes sobre o legado cultural.

Minha professora Joan Davis investigou o papel do anfitrião como um meio de explorar diferentes formas de integrar o aspecto testemunhal do Movimento Autêntico em performances. A anfitriã, um papel que eu já havia desempenhado em seu trabalho, agiu como um guia para o público através do evento e foi geralmente realizado por alguém que tinha experiência em testemunhar. Na prática da “recepção” de Davis, ela aplicou o conceito de “recipiente” do psicanalista inglês Wilfred Ruprecht Bion. Ele o descreveu como a principal relação de cuidado e receptividade oferecida pela mãe em relação ao bebê, que depois foi recriada para ser aplicada em relacionamentos terapêuticos ou em outros tipos de relacionamento. (CHESSICK, 1993)

Além disso, Davis também incorporou a ideia relacionada de D.W. Winnicott (1972) chamada de *holding* que se origina também da atenção de cuidado físico da mãe para com o filho. Um modo de segurar e conter mediado pela presença do anfitrião nas performances de Davis, que fornece atenção, cuidado, apoio, orientação e feedback, e que refletem o processo de testemunho.

Recepcionar junto à cesta de *Home Practice* também se tornou uma maneira de mediar experiências complexas com outros e de esclarecer limites claros em torno da experiência. Voris (2017, p. 36) observa: “Acredita-se que a testemunha na prática do Movimento Autêntico visa uma atitude reflexiva e livre de julgamento com a mesma atitude que o *holding* oferece para que aquele que se movimenta no espaço possa lidar com uma série de emoções e experiências.” Como recepcionista da exposição, eu esperava poder cumprir este papel de manter o espaço para que o público se envolvesse com o trabalho e pudesse expressar pensamentos e sentimentos ainda não-formados, compartilhando-os com os outros e que pudesse se abrir às perspectivas mescladas. Nesse contexto de acolhimento, os participantes da exposição em Salford escolheram discutir os temas mais diversos tais como: escolher ter ou não ter filhos, sexualidade em diferentes contextos culturais ou narrar jornadas empreendidas pelos avós que migraram. Aqui o trabalho se estendeu para além das minhas próprias experiências de diáspora, abrindo perspectivas compartilhadas sobre identidade social e cultural, bem como sobre a migração.

As palavras recepcionar (*hosting*) e acolher (*holding*) sugerem que a pessoa que assume esta posição seja estável e segura para atender às necessidades dos outros. Da mesma forma como o papel das mulheres irlandesas no lar também sempre esteve ligado à prestação de serviços aos outros. Walter (2001, p. 18) observa que:

Depois da Fome, a Virgem Maria fora promovida a modelo para as mulheres. Suas qualidades atribuídas, que foram consideradas como ideais para todas as mulheres irlandesas, incluíam o dever para com a família, auto sacrifício, sexualidade submersa e a elevação da função de cuidadora acima de todas as outras.

A imagem da mulher abnegada, que se auto sacrifica e que cuida da casa, é um modelo cultural para as mulheres que poderia ser associado à “recepção”, ao acolhimento e hospedagem dos outros. Em minha contribuição ao *santuário*, não clamo estar livre das corporalizações culturais da minha ancestralidade. Nas primeiras tentativas que fiz desempenhando o papel de anfitriã da exposição, notei uma tendência a abandonar meus próprios interesses e necessidades, a fim de descobrir o que os participantes queriam, e que eu pude associar a um papel cultural corporalizado nas mulheres, que sempre se colocam a serviço dos outros. Por meio da exploração de princípios somáticos, sinto que encontrei uma maneira de me reapropriar desse papel protetor e de cuidador para outros fins. Ao interpretar o papel de anfitriã, tento ficar consciente de minhas próprias experiências quando estou na presença de outros, semelhante ao papel da testemunha da prática do Movimento Autêntico. Eu ofereço contenção para as conversas, prestando atenção aos gestos, comentários e perguntas dos participantes, refletindo seus sentimentos e pensamentos, para fornecer uma estrutura de apoio. Mas eu também recebo de volta neste intercâmbio de reciprocidade quando coloco as questões que me interessam, seguindo minhas próprias sensações e também as minhas necessidades e pensamentos. Paradoxalmente desejo, por um lado, investigar a habilidade e o ofício da “recepção” que foi subestimado pelas gerações anteriores; e, por outro lado, desejo afastar-me dos papéis das mulheres “a serviço” na direção de uma negociação entre o Eu e o Outro em bases mais igualitárias. As práticas somáticas mudaram minha corporalização cultural de “recepção”, pois elas me conscientizaram de meus padrões de comportamento e indicaram novas modos de responder às situações.



CONCLUSÕES E DIREÇÕES FUTURAS

Com a finalidade de examinar questões sobre corporalização cultural nas práticas somáticas, descrevi neste artigo a minha própria desorientação psicofísica quando me mudei da Irlanda para a Inglaterra. Encontrei ainda durante o processo, questões como as restrições históricas no papel das

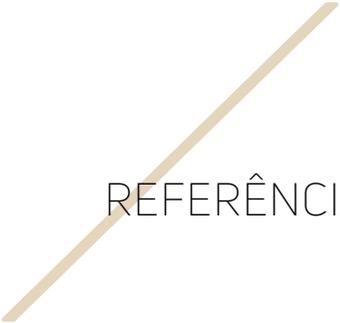
mulheres irlandesas no lar e a invisibilidade das mulheres irlandesas nos estudos sobre diáspora. Através da minha contribuição no santuário para o trabalho das mulheres, eu desenvolvi uma apreciação da minha herança cultural, bem como das habilidades implicadas nas práticas domésticas. Investiguei o papel do anfitrião na exposição e tratei da minha linhagem criativa e cultural reconhecendo o potencial da reciprocidade. Dirigindo-me à pergunta de pesquisa sobre o que as práticas somáticas podem oferecer à compreensão do patrimônio cultural, sugiro que elas possam desfazer processos sutis de transmissão cultural, revelando genealogias, continuidades, travessias, emaranhamentos e deslocamentos. O projeto levantou questões sobre as definições do termo “lar” através de práticas somáticas e dos estudos da diáspora, acreditando na ideia de que o lar está em constante evolução entre a herança encarnada e os locais de habitação. No meu caso, a abordagem somática ofereceu uma maneira de chegar a um acordo com uma identidade fluida emergente entre duas culturas, nem uma, nem a outra, valorizando ao mesmo tempo as conexões com a história cultural do passado. Além disso, as práticas somáticas ofereceram a oportunidade de assumir e adaptar comportamentos herdados de maneiras renovadas, alterando e expandindo a corporalização cultural.

Embora aqui eu tenha me concentrado na identidade da diáspora irlandesa, e tenha notado a falta de pesquisas sobre a migração das mulheres irlandesas na Grã-Bretanha, também sugiro o valor das práticas somáticas para trabalhar com diferentes populações. Elas fornecem meios para a conscientização da corporalização cultural, e para a exploração do deslocamento causado pela chegada a uma nova cultura. Elas apoiam o reconhecimento do patrimônio cultural enquanto permitem que as adaptações ocorram, relativas às crenças, atitudes, sentimentos ou comportamentos. Compartilhando minha própria herança cultural através da prática da “recepção”, também dei início a um diálogo com pessoas de diferentes origens, revelando suas experiências culturais, histórias, semelhanças e diferenças. Escrevi também que o testemunho envolve a reflexão na primeira pessoa, a fim de “[...] reconhecer as perspectivas subjetivas, refletir sobre o julgamento pessoal e desenvolver uma forma de comunicação não violenta”. (MEEHAN, 2017, p. 233)

Com o processo de testemunho incorporado ao papel da “recepção” há a possibilidade para que ofertas subjetivas de herança cultural abram discursos éticos

mais amplos de experiências entre as culturas. Louise Ryan (2013, p. 6) também pede uma análise comparativa das experiências de migrantes entre culturas, a fim de obter “[...] primeiro, uma compreensão mais ampla dos processos migratórios, experiências e relações entre emigrantes, e, segundo, uma apreciação mais ampla das várias dimensões das experiências migratórias na Grã-Bretanha”.

A “recepção” (*hosting*) oferece um modelo baseado na prática para esse tipo de estudo comparativo, que convida participantes de diferentes lugares para acompanharem a experiência cultural e compartilhá-la com os outros através do diálogo.



REFERÊNCIAS

ASSOCIATION OF MIXED RACE IRISH. 2019. Available at: www.mixedraceirish.blogspot.co.uk. Access: 9 Feb. 2018.

BARBOUR, K. Dancing in Foreign Places: Practices of Place and Tropophilia. In: HUNTER, V.; BARBOUR, K.; KLOETZEL, M. (ed.). *(Re)Positioning Site Dance: Local Acts, Global Perspectives*. Bristol: Intellect, 2019.

BATSON, G.; WILSON, M. *Body and Mind in Motion: Dance and Neuroscience in Conversation*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CHESSICK, R. *A Dictionary for Psychotherapists: Dynamic Concepts in Psychotherapy*. London: Jason Aronson, 1993.

COVENEY, S. Brexit must not endanger the Good Friday agreement. *Guardian Newspaper*, 2018. Disponível em: <www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/31/brexit-good-friday-agreement-britain-eu-ireland>. Acesso em: 5 fev. 2018.

CRONIN, F. On Peregrine Collaborations — Cindy Cummings’ Choreography of Triúr Ban: Woman, Disorientation, Displacement. In: MEEHAN, E.; MCGRATH, A. (ed.). *Dance Matters in Ireland: Contemporary Performance and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.

EDDY, M. *Mindful Movement: The Evolution of The Somatic Arts and Conscious Action*. Bristol: Intellect, 2017.

FORTIN, S.; GRAU, A. Editorial. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 6, n. 1, p. 3-7, June 2014.

GOLDHAHN, E. Towards a new ontology and name for ‘Authentic Movement.’ *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 7, n. 2, p. 273-286, 2017.

GRAY, B. *Women and the Irish Diaspora*. London: Routledge, 2004.

GRAY, B. Generation Emigration: the politics of (trans)national social reproduction in twenty-first-century Ireland. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 1, p. 20-36, March 2013.

GRAY, B. Thinking Through Transnational Studies, Diaspora Studies and Gender. In: MACPHERSON, D.; HICKMAN, M. (ed.). *Irish diaspora studies and women: theories, concepts and new perspectives*. Manchester: Manchester University Press, 2014.

HEDDON, D. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

HUTTON, S. Irish in Britain Census 2011: The Irish Headlines. 2012. Disponível em: www.irishinbritain.org/cmsfiles/Publications/Census-2011—The-Irish-Headlines.pdf. Acesso em: 2 mar. 2018.

IRISH CONSTITUTION/ Bunreacht na hEireann. Articles 4.1, 2.1 and 2.2. Dublin: Oifig an tSoláthair, 1937, with amendments up to 2018. Disponível em: www.gov.ie/en/publication/d5bd8c-constitution-of-ireland/. Acesso em: 15 abr. 2019.

KNEAFSEY, M.; COX, R. Food, gender and Irishness – how Irish women in Coventry make home. *Irish Geography*, Maynooth, v. 35, n. 1, p. 6-15, 2002. Disponível em: <http://irishgeography.ie/index.php/irishgeography/article/view/243>. Acesso em: 16 abr 2019.

KRAMER, P. *Dancing materiality: A study of agency and confederations in contemporary outdoor dance practices*. 2015. 232 f. Thesis (Doctorate in Dance) – Faculty of Arts and Humanities, Coventry University, Coventry, 2015.

MACPHERSON, D.; HICKMAN, M. Introduction: Irish diaspora studies and women: theories, concepts and new perspectives. In: HICKMAN, M.; MACPHERSON, D. *Women and Irish diaspora identities: Theories, concepts and new perspectives*. Manchester: Manchester University Press, 2016. Project MUSE.

MEEHAN, E. Speak: Authentic Movement, ‘Embodied Text’ and Performance as Research. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 7, n. 2, p. 313-330, Oct. 2015. Disponível em: www.pureportal.coventry.ac.uk/en/publications/speak-authentic-movement-embodied-text-and-performance-as-research-2. Acesso em: 15 abr. 2019.

MEEHAN, E. Immersive performance and somatic practices: Joan Davis and the Maya Lila project. *Choreographic Practices*, London, v. 8, n. 2, p. 219-38, dezembro 2017.

O’CONNELL, A. *Til Death Do Us Part*. Lancaster: Lancaster University/Poet’s House Donegal, 2002. Poem submitted as part of M.A. in Creative Writing.

REEVE, S. The Sacrum and the Sacred: mutual transformation of performer and site through ecological movement in sacred sites. In: WILLIAMSON, A.; BATSON, G. (ed.). *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*. Bristol: Intellect, 2014.

RYAN, L. Compare and contrast: understanding Irish migration to Britain in a wider context. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 1, p. 6-19, March 2013.

VORIS, A. *Forming, Returning and Deepening: Dance-making with Authentic Movement*. 2017. 110 f. Thesis draft (Doctorate in Dance) – Department of Dance, University of Chichester, Chichester, 2017.

VORIS, A. *a shrine to women’s work*. Hope Mill, Manchester: AWOL Studios, 2016a. Exhibition.

VORIS, A. *a shrine to women’s work*. 2016b. Disponível em: www.accumulationsproject.com/a-shrine-to-womens-work.

WALTER, B. *Outsiders Inside: Whiteness, Place and Irish Women*. London: Routledge, 2001.

WINNICOTT, D. *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. London: Hogarth Press, 1972.

EMMA MEEHAN: é professora Assistente e Pesquisadora Associada da *Coventry University's Centre for Dance Research*, no Reino Unido. Seus interesses de pesquisa incluem a prática como pesquisa e as práticas somáticas em diferentes contextos político-culturais. Foi coorganizadora dos livros *Dance Matters in Ireland: Contemporary Performance and Practice*, junto de Aoife McGrath (Palgrave, 2018); e *Performing Process: Sharing Dance and Choreographic Process* (Intellect, 2018), junto de Hetty Blades. Atua como editora associada do *Journal of Dance and Somatic Practices*. Atualmente desenvolve e coordena, respectivamente, os projetos de pesquisa '*Sensing the City: An Embodied Documentation And Mapping Of Urban Place*' e '*Somatic practice, chronic pain and self-care technology*', ambos com subsídios do Conselho de Pesquisa para as Humanidades e as Artes do Reino Unido. Em 2020, com apoio da CONFAP, desenvolverá pesquisa em práticas somáticas e política junto do Prof. Dr. Sergio Andrade na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

MARIA ALBERTINA SILVA GREBLER: é professora Associada da Universidade Federal da Bahia, onde leciona na Graduação da Escola de Dança e na Pós-Graduação da Escola de Teatro. Doutora em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia com estágio de pesquisa na Universidade Paris 8 sob orientação de Isabelle Launay. Mestrado (MFA) na *Temple University*, Philadelphia. sob orientação de Ann Vachon. Dançarina, coreógrafa e fundadora da Companhia de Dança Contemporânea Tran-Chan (1980-2002), que produziu cerca de 15 espetáculos e projetos que divulgaram a Escola de Dança no Brasil, no Chile, Colômbia, Alemanha e Estados Unidos. Interesse de pesquisa na área da História e Modernidade da Dança, Técnicas da Dança, Pedagogia da Dança, Práticas Somáticas e Videodança. Contato: bettigrebler@gmail.com

DIEGO PIZARRO: é professor do Instituto Federal de Brasília (IFB) no Curso de Licenciatura em Dança, Mestre em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília, Doutorando em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia sob a orientação da Dr^a Maria Albertina S. Grebler. Realizou estágio de pesquisa (Doutorado Sanduíche) na *University of North Carolina at Greensboro* (UNCG), sob orientação da Dr^a Jill Green, como bolsista da Capes/PDSE/Processo n^o 88881.187880/2018-01. Dançarino, Coreógrafo e Educador Somático certificado em Teacher of *Body-Mind Centering*[™] e Cadeias Musculares e Articulares Método GDS[®]. Coordena o Grupo de Pesquisa e Extensão CEDA-SI, Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação. Contato: diego.pizarro@ifb.edu.br

EM FOCO

HOME PRACTICE: IRISH WOMEN, DIASPORA AND SOMATIC PRINCIPLES OF HOSTING

*HOME PRACTICE: MULHERES
IRLANDESAS, DIÁSPORA E PRINCÍPIOS
SOMÁTICOS DE RECEPÇÃO*

*HOME PRACTICE: MUJERES
IRLANDESAS, DIÁSPORA Y PRINCIPIOS
SOMÁTICOS DE RECEPCIÓN*

EMMA MEEHAN

MEEHAN, Emma.

Home practice: irish women, diaspora and somatic principles of hosting.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **70-92**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26750>

ABSTRACT

In this article, I discuss my exhibition of *Home Practice* examining matrilineal heritage, which was presented in Manchester in 2016 and 2017. The article unpicks somatic perspectives on cultural embodiment which informed the work, as well ideas of mobile cultural affiliation from Irish Diaspora studies. I explore changing women's roles in Ireland across generations and what the idea of practicing at home might mean in different times and locations, whether through moving, writing, baking, making crafts or hosting events. The latter concept of hosting supported me to engage people with the exhibition, and also stimulated a wider dialogue about migration.

KEYWORDS:

Somatic. Irish. Hosting.
Diaspora. Exhibition.

RESUMO

Neste artigo analiso minha exposição *Home Practice* apresentada em Manchester entre 2016 e 2017, onde examino o patrimônio matrilinear. O artigo desvela as perspectivas somáticas sobre corporalização cultural que informaram o trabalho, bem como ideias de afiliação cultural móvel a partir de estudos da diáspora irlandesa. Eu exploro a mudança nos papéis femininos alcançada pelas mulheres na Irlanda, através das gerações e o que a ideia da prática doméstica pode significar em diferentes momentos e locais, seja através da escrita, panificação, confecção de artesanato ou organização de eventos. O conceito de 'recepção' me ajudou a engajar as pessoas na exposição e também estimulou um diálogo mais amplo sobre migração.

PALAVRAS-CHAVE:

Somática. Irlanda. Recepção.
Diáspora. Exposição.

RESUMEN

En este artículo discuto mi exposición *Home Practice*, que examinó el patrimonio matrilinear y fue presentada en Manchester, entre 2016 y 2017. El artículo desvela perspectivas somáticas sobre la corporeización cultural que informaron el trabajo, así como ideas de filiación cultural móvil a partir de los estudios de la diáspora irlandesa. Exploro el cambio ocurrido en los papeles femeninos alcanzado en Irlanda mediante las generaciones y lo que la idea de una práctica doméstica puede significar en diferentes momentos y lugares: a través de la escritura, panificación, confección de artesanía u organización de eventos. El concepto de "recepción" me ayudó a involucrar a las personas en la exposición y también estimuló un diálogo más amplio sobre la migración.

PALABRAS CLAVE:

Somática. Irlanda. Recepción.
Diáspora. Exposición.

FOLLOWING A MOVE FROM IRELAND TO ENGLAND

five years ago, my attention was drawn to the ways in which culture is expressed through the body. I began to wonder: How can somatic movement practices help in understanding the embodiment of cultural heritage? In this article, I explore this question in relation to my piece called *Home Practice* presented as part of the group exhibition *a shrine to women's work* (VORIS, 2016a) in Manchester in August 2016. The *shrine* offered a space to explore and share aspects of my cultural heritage, in particular the idea of 'home practice' linking my creative and familial female lineage. I later re-presented *Home Practice* at the *Theatre and Performance Research Association (TaPRA) Gallery* at the University of Salford in August 2017 to further develop methods of 'hosting' the exhibit.¹

Few researchers in somatic practices have dealt in depth with how culture is embodied, or how somatics can be of value in reflecting on migration. Studies about somatic practices could be critiqued for the location of formative historical narratives and descriptions of practice that are largely rooted in America and Britain. Although such scholarship has been ground-breaking as a means of articulating the history and value of somatic work, there is a danger that these narratives could be understood to represent wider world histories and practices of somatics. Sylvie Fortin and Andrée Grau (2014, p. 3) articulate some relevant threads of discussion in the field at the Dance and Somatic Practices Conference 2011, commenting that:

1 In this article, I refer to the exhibited project as *Home Practice*. I refer to the concept and activity of creative practice in the home more generally without italics as home practice. The idea of home art/practice was first discussed several years ago with Sandra Reeve in a conversation about artists choosing to work in the home in the UK and Ireland. Reeve's reflections were also informed by Javanese movement artist Prapto's "[...] respect for and cultivation of Home Art in Javanese villages so that local practices do not get lost" (personal communication 19 March 2018).

[...] many felt that it [somatics] had the potential to transcend these bodies rooted in history, language and culture. Others, however, felt that the narratives used to constitute somatics in different locations or spaces had not been sufficiently articulated.

On the one hand, somatics could raise shared questions across cultures about embodiment, and on the other, there is a need to more fully bring different cultural perspectives into somatic scholarship. Further, to my knowledge migrancy is a topic which has not been rigorously addressed in the field of somatic practices, and one which I am attempting to unravel in this article.

Glenna Batson and Margaret Wilson (2014, p. 74-75) identify qualities of somatic embodiment such as phenomenological knowing and the “[...] capability to intuit, infer, empathize, mimic and be at one with others.” In this sense, embodiment unfolds from felt sense experience in relationship to others, relevant to the idea that identity is called into question when changing context and interacting within new social and cultural networks. Martha Eddy (2017, p. 16) defines somatic embodiment in relation to “[...] knowing how to perceive the body, how to stay aware during daily activities, and how to make the connections to derive meaning and purpose from these sensations.” Daily encounters shift during migration and can therefore lead to reflections on how identity, home and culture changes when moving country. I build on the theories of these authors to further an understanding of culture as a facet of somatic experience. Practically, I work with two forms of somatic practice called Authentic Movement and Amerta Movement. Authentic Movement, through its attention to sensation, thoughts, feelings, supports methods for tracking cultural embodiment. I draw on practitioners and scholars such as Joan Davis, Eila Goldhahn, and Amy Voris whose work also reflects on creative formats for sharing Authentic Movement practice as well as developing ways of facilitating the relationship between the artworks and the audience – informing the creative practice I describe later. Amerta Movement has been particularly beneficial in helping me to sense my relationship with my environment through developing a responsiveness to where my movement is situated. The work of practitioner-researchers Paula Kramer and Sandra Reeve helps me to describe aspects of Amerta movement embedded in the project, and interrogate context, environment and materials in somatic movement.

I write as a person coming from Europe, with associated privileges that many migrants may not have. Karen Barbour (2019, p. 252) notes:

[...] in discussing mobility, I suggest it is important to remember that we may be referring both to those for whom mobility is a choice made as a 'global citizen', and to those for whom mobility is a necessary response to catastrophic local upheaval.

As a student and worker during the period of the 'Celtic Tiger' financial boom in Ireland, I have had greater access to educational opportunities, work and travel than previous generations of Irish migrants. At the same time, the global recession which hit in 2008 resulted in a further wave of emigration from Ireland, a country which suffered greatly as a small economy reliant on external investment for growth. Likewise, the recent 'Brexit' negotiations of the UK leaving the EU, have compounded feelings of insecurity for Irish immigrants in the United Kingdom, in relation to their rights, national borders, and also attitudes to 'foreign' groups living and working in the area.² Barbour (2019, p. 249) articulates how the "Being 'out of place' as a 'foreigner' may be unsettling, disorientating and distressing," which is felt due to personally embodied cultural dislocation, and exacerbated by continually shifting contextual and political relationships between nations. My writing aims to start from first person somatic knowledge to point to experiences of cultural difference, colonial histories and the mobility of identities that arise in migrancy. I do not attempt to speak for migrants who move under circumstances of war, disaster or persecution, but my methods try to address wider questions about how somatic practices can help to understand cultural embodiment during migrancy. In the hosting practice described later, I also propose how somatics can support dialogue starting from one's own cultural positioning and extend out to converse and exchange with those from other backgrounds and places.

² See for example Coveney (2018).

To develop my arguments in relation to my own cultural positioning, I include literature from the area of Irish diaspora studies, with key authors such as Breda Gray (2004, 2013, 2014), Mary Hickman and D.A.J. MacPherson (2016), and Bronwen Walter (2001) addressing the experiences of women migrants. In research on Irish abroad, "[...] women's experiences remain marginal in many accounts of migration and diaspora" (MACPHERSON; HICKMAN, 2016, p. 1) despite the fact that Irish

women “[...] emigrated in greater numbers than men in most decades since the mid-nineteenth century.” (GRAY, 2004, p. 1) To this field, I add research on Irish women diaspora through creative arts practice integrated with somatic movement theory, which can contribute an understanding of less visible aspects of cultural identity such as the sensed relationship between body and place. Locating this article within diaspora studies “[...] signals relations between ‘home’ and dispersal, global and intimate scales of belonging, as well as tensions between cultural authenticity and hybridity.” (GRAY, 2014, p. 45) Drawing together aspects of Authentic Movement and Amerta movement, I investigate ideas of home-place and cultural mobility that occur in migration through my creative project *Home Practice*. My hope is that this can lead to a deeper understanding of Irish women’s diaspora experience but also offer a space for dialogue across cultures drawing from somatic principles and methods.

IMAGE 1 - *HOME PRACTICE*.
TAPRA GALLERY, UNIVERSITY
OF SALFORD.

SOURCE: personal
archives. Photo:
© Emma Meehan
(2017) CC-BY-NC.



CULTURAL EMBODIMENT AND SOMATIC PRACTICES

August 2015: Ecological Body workshop with Sandra Reeve in Sligo, Ireland

The workshop is situated in the gardens of a local Irish psychotherapist and movement practitioner Therese O'Driscoll who has invited Sandra Reeve over. To open the workshop, Therese invites us to acknowledge the festival of Lughnasa, of harvest time, and to create a ritual with a potato as we arrive. The instructions are to find a place for the potato within the gardens we are working in. I feel a lack of resonance with this task and connecting to part of an Irish heritage that I never felt related to – pagan rites, rituals and seasons. I look at the potato and see a mock symbol of Irishness, with reminders of the Irish potato famine³ but also stereotypes of the Irish diet, and associations of being stuck in the mud, rustic or backward. Wandering in the gardens, I feel out of place, disconnected, lost. Trying to participate in this Lughnasa ritual, I place my potato on a metal seat in the garden. With some frustration building, I rock the seat which holds the potato, creating a loud rattling noise that satisfies my exasperation. The potato rolls around and finds a gap in the metal where it rests. From here, I settle into stillness, looking at the potato wedged in the gap, and ask myself “How can I find my gap, my niche, my place, in between?”

3 Between 1945-1949, The Great Famine took place in Ireland, when the potato crop failed, which resulted in mass starvation and emigration.

In moving country, I became acutely aware of my own cultural heritage, which to me not only includes cultural works and traditions, but also a set of attitudes, beliefs and behaviours that are passed down across generations. This latter group of embodied inheritances came to my awareness through a range of psychophysical responses to relocating. In England, I felt at times ‘out of place’ and a need to adapt my ways of relating to others. This began with a familiar flow of habits, which were then interrupted by feelings of disorientation when my expectations for response were not met. For example, I missed the ease with which I got to know new people in Ireland by understanding local codes of forming social groups; I was also aware of differences in use of touch, voice and other interpersonal dynamics in public and private spaces. At other times, I felt distant from Irish cultural customs and

traditions, and unsettled by changes in myself that I noticed through spending time in England. This account is based in my own personal experience of moving from and to a specific set of circumstances, and I don't want to fall into suggesting stereotypes of Irish or English behaviours. However, awareness of difference and shifts in attitudes or behaviour are likely to be a common thread for those moving country as they embody cultural histories in new communities.

The historical and political relationship between Ireland and England produces its own particular set of issues for Irish migrants. At times, I felt a need to assert my Irish identity, especially to honour the Irish colonial past, which often felt unrecognised. Bronwen Walter (2001, p. 3) notes that "In place of either/or relationships conventionally associated with the resettlement process, migrants and their descendants are connected by both/and ties to their countries of origin and settlement," while "[...] the specificity of the relationship between the Irish diaspora and British imperialism problematises this notion of both/and." This reflects my own feeling of discomfort of developing a new identity informed by both living in Ireland and England, with a need at times to assert my own (and Ireland's) independent identity. Moya Kneafsey and Rosie Cox address Walter's premise that Irish people in Britain become invisible, appearing as an insider but feeling like an outsider, exacerbated by the ways in which the Irish are "[...] incorporated into the myth of 'internal homogeneity' against which black groups are constructed as a new and dangerous presence."⁴ (KNEAFSEY; COX, 2002, p. 7) At the same time, as mentioned earlier, Brexit has more recently increased uncertainty and fears for Irish immigrants. The complexity of the insider-outsider experience, including a negotiation between the Irish histories which I carry with me and the English context that I live in, have informed a new cultural embodiment in me, and probably countless other Irish immigrants.

In order to investigate somatic embodiment of culture, I draw primarily on the teaching of two somatic practitioners, Irish choreographer Joan Davis and English movement artist Sandra Reeve. Through Davis, I learned to practice Authentic Movement, where a mover learns to cultivate an 'internal witness' where they articulate their own movement process through writing, drawing and speaking. This witnessing process became a foundation for noting my experiences of transitional cultural embodiment as I changed location. The role of context and environment

4 This identification of Irishness with 'whiteness' has been challenged for example by the inclusion of non-white Irish in the 2011 British census, as another group which need to be recognized. (HUTTON, 2012, p. 4) The Association of Mixed Race Irish (2019) was also "set up to positively promote and support Irish people of mixed race backgrounds and their families/relatives."

is also a central feature of the work of Sandra Reeve, with whom I studied in both Ireland and England. Reeve trained extensively in the Amerta movement practice developed by Indonesian artist Suprpto Suryodarmo (also known as Prpto). Like Authentic Movement, Amerta is an improvised exploration often guided lightly through spoken facilitation, however this time with eyes open and with attention in the relationship between the environment and the individual. Reeve has articulated some dynamics and lenses in the work including position, transition, proportion, niche, pattern and emergence. These features of her movement approach informed my somatic exploration when moving to England, particularly around loosening identification with movement habits in order to “[...] lead to a movement, an action that is as appropriate to the context as it is to my personal needs.” (REEVE, 2014, p. 69)

What is clear from this brief introduction to my movement lineage from Ireland and England is that each of these practices lead back to more complex cultural roots in America and Asia, which in turn lead back to prior sources. This indicates the complexity of cultural traditions now embodied in my current practice and promotes a more flexible understanding of cultural affiliation. With my move to England, I experienced a sense of identity becoming mobile, with home not experienced in one place. I had split and sometimes conflicting allegiances, in transition between multiple positions. Gray’s (2014, p. 46) research on Irish women diaspora also accounts for subjectivities that are “[...] variously complicit, split, ambivalent and actively resistant.” Tracking lived experiences through somatic movement practice can bring awareness to structures which have formed identity by revealing movement habits and preferences, in this case culturally inscribed. The value of bringing awareness to habits is to unfix values, belief systems and narratives, and question if these identity stories or behaviours serve the individual in the current environment that they inhabit. It can also offer the opportunity to understand identity as constantly in transition, between self and the environment. How I move includes both my embodied history but also the environment surrounding me. Sights, sounds, smells, textures, structures, pathways and atmospheres shape my movement and change my behaviour; and therefore embodied experience arises from the meeting of self and place.

WOMEN'S ROLES AND HOME PRACTICE

On moving to England, I started an Authentic Movement exchange with dance artist and scholar Amy Voris. During this time, she co-founded the Accumulations Project, a group of artists concerned with female ancestral lineage in their work. In 2016, the group received Arts Council England funding to generate a series of activities “to explore female genealogies,” one of which was a *shrine to women’s work* group exhibition curated by Voris. She notes that:

a shrine to women’s work brings together works from eleven artists who have reflected upon matrilineal influences in their own working / playing lives. Such influences include the work / play of mothers, grandmothers and great-grandmothers and also the “grandmothers” of each artist’s art form(s) – or artistic lineages... It has arisen from my own feelings of being haunted by the generational differences and resonances between myself and my grandmothers and from my own detailed interest in early modern dance history (my artistic grandmothers). (VORIS, 2016b)

Voris’ introduction to the project highlights a simultaneous connection to and disconnection from lineage, as she emphasizes a relational enquiry. These are aspects which I also navigate in my submission to the *shrine*, as investigating cultural heritage can prompt a sense of alignment or separation. Migration especially tests the borders of identity, as the new culture can shift attitudes and behaviour. The *shrine* project allowed me to assess my relationship with matrilineal heritage just at the moment when I was experiencing a mobility of identities between two cultures.

In preparing for the *shrine* project, I continued my movement practice and kept journals of the process which include drawings and writing, tracing emerging experiences of cultural embodiment. I also conducted a series of conversations with my father and mother about the women in our families, especially grandmothers and great grandmothers. What emerged was a view of women in Ireland at a moment in time where work opportunities were restricted and bearing children was valorised.

This is reflected in the Irish constitution of 1937, which states that “The State recognises that by her life within the home, woman gives to the State a support without which the common good cannot be achieved.” (IRISH CONSTITUTION, 2018, Article 4.1, 2.1 and 2.2) However, my great grandmothers and grandmothers all found ways to work that were somehow acceptable, such as working in family businesses or making and selling hand-crafts. Most of this work was done in the home between minding children and domestic chores. Hosting people at home, cooking food and baking also were common threads, revealing what seem to be lives of undervalued skill and service to others. Initiatives in the late 1970s around married women working and having access to contraception reflected changing attitudes of the state towards the role of women in Irish society.⁵ By the time my mother married, it was not unusual for women to work outside the home, but they were also expected to be the primary homemakers at the same time.

Through a comparative positioning as suggested by Voris (2016b), I was reminded of the “generational differences and resonances.” Unlike the women in my female lineage, I have made choices so far to study, work, not get married and not have children (and of course these choices are also contextually informed). However, I also share interests in baking, hosting, writing and practicing at home – where I do a large portion of my ongoing movement practice. Davis and Reeve, my female creative lineage of teachers mentioned earlier, also practice and present their work in their homes. Davis teaches, performs and holds events in her family property called Gorse Hill in Wicklow, Ireland. Her *Maya Lila* performances from 2005-2010 regularly took place in her homestead including the sharing of food, performance, artwork and a cultivated garden installation. Reeve also teaches, performs and hosts creative events in her home place called Westhay in Dorset, England, where the sharing of food, conversation, gardens and creativity become central to her open day events. In the past, creative practice in the home has remained unacknowledged as an area of skillful practice. In the work of Davis and Reeve, practice in the home becomes much more publically visible and recognised. *Home Practice* therefore became the title of my contribution to the *shrine* and reflected both my familial and creative female lineage.

So far, I have described the idea of home practice in my female cultural and creative lineage, which has proved important to me in relocating. However, there are

5 Though the relationship between the Irish state and women’s bodies were still more recently intertwined. Legally women in Ireland could not elect to have an abortion, though a referendum held in May 2018 approved the amendment of the constitution to allow abortion.

problems with reinforcing the links between woman and home, which for example the Irish state enshrined as the woman's ascribed place with her role as homemaker. This is an association that has historically restricted women's opportunities for work and therefore often the valuing of their activities financially and socially. Deirdre Heddon (2008, p. 116) identifies the "confining and limiting" aspects of home, as well as questioning the idea that home is a safe space. For many women (and indeed men), the home has been restrictive and sometimes violent, and therefore I don't wish to exalt the position of the home or women's place in it. At the same time, the lack of wider public visibility and valuing of women's work in the home is what I seek to address. The daily activities undertaken in the home by my female ancestors were often highly skilled although behind the scenes, and so to reflect on the validity of home practice seems pertinent. Unlike my female lineage, I have made an active choice to practice in the home, rather than being subjected to it through government or social regulation, and this offers another way to inhabit the home-place. Finola Cronin (2017, p. 51) discusses methods that "[...] reappropriate particular iconic images that associate woman with narratives of Ireland" as "[...] subtle and disruptive strategies that communicate diverse and different accounts of woman in an Irish context." With *Home Practice*, I wanted to acknowledge the skill of work in the home, find new ways of reappropriating what might be seen as restrictive roles and stage new ways of enacting them.

The exhibited work of *Home Practice* consists of a picnic hamper which holds a piece of my great grandmother Mary Ellen McGowan's lace, and my mother Anne O'Connell's poem about her. In line with Voris' request to have a relational response, the basket contains a notebook with my own writing from moving with the lace. It also includes an Irish tea brack recipe from my mother, along with a version of the recipe baked by me for sharing with the exhibition attendees. Finally, there are also a series of family photographs, one of which depicts a picnic by the sea with generations of women from my mother's family. The picnic basket became the choice of container for the exhibited objects, serving as reminder of the seaside where I grew up, and also inviting a sense of the sociality of a picnic with others. I hoped the exhibit could invite a dialogue between my own experiences and those visiting, and I envisioned the basket as a starting point for informal sharing with participants, much like a picnic.



IMAGE 2 - HOME PRACTICE

BASKET AT A SHRINE TO
WOMEN'S WORK. HOPE MILL
SOURCE: personal archive.
Photo: © Emma Meehan
(2016) CC-BY-NC.

WOVEN THREADS OF WORDS AND MOVEMENT – WRITING CONTAINED IN THE BASKET

Excerpt from “Til Death Do Us Part” by Anne O’Connell

Her body was soft as the dough she kneaded with her knuckles. Beneath her chin, the flesh wobbled as she worked, Making soda bread which we devoured fresh from the range. Mary Ellen was widowed young, She knew the meaning of work.

...

On winter Sundays, our father dropped us off to visit. Mother, daughter and us five granddaughters together in the sitting room. The adults, heads close, shared news across the fireplace. We children became a team of packers, Stacking rows of slim boxes, a dozen at a time, Containing ‘out-workers’ craft-handkerchiefs of Cliffoney lace. We pinned a green ribbon in the corners, Bound the boxes with strong brown paper, Tied them with twine and dripped red sealing wax on the cord. The product was now ready for export.

Movement at home, UK, June 2016

I collect the lace in my hands. Hands press into cloth, pressure slow but firm. Hands washing lace, washing now not by hand. Hands working, typing, moving, touching, thinking, Like hands sewing, with dexterity and precision,

creating. Weaving threads, threads alongside each other, working together, Holding shape, structure, Restricted holding, trapped, But still some gaps, enough space to breathe, The lace teasing in one or other direction. Circles of threads, circling arms, Crumpled lace, resting hands.

Workshop with Suprpto Suryodarmo, UK, June 2016

Bantham beach looks like the seaside of my childhood, with rough winds and waves crashing on rocks. I reach for my great grandmother's lace, which is in my pocket. As I lift it in my hand, it twirls in the wind, dancing. I place it on my neck. I sit in the passionate weather, as surprising feelings of loss arrive, rising from my chest to my mouth and my eyes. Slowly I fold away the lace and place it back in my pocket.

My emotions ebb away as I feel into the sand with my boots and my hands. I crawl forward like a cat, pushing my claws into the wet and gritty sand. I am reminded of the hands of my ancestors, baking, sewing, washing, taking care. I take some driftwood and slowly walk down the beach to the water's edge. I let the stick float in the water, and wash my hands, letting go of the dance, as I arrive back in this place.⁶

6 All journal writing and poems are by me, except for the poem "Til Death Do Us Part" by my mother, Anne O'Connell.

IMAGE 3 - LACE DANCE
BANTHAM BEACH, DEVON
SOURCE: personal archive. Photo: © Eline Kieft (2016) CC-BY-NC.



HOSTING DIALOGUE

TaPRA Gallery, University of Salford, August 2017

I sit on a cushion waiting for the audience to arrive. People wander in, alone or in groups, joining me on the floor. Sometimes I talk a lot, introducing the basket. Other times I invite people to touch, taste, read, smell, And later ask me questions. I notice my fear, a desire to jump out and imagine the needs of others. My breathing goes shallow as I start to 'inform' or 'tell'. As times goes on, I try to breathe deeply and notice the wider space, As I watch for internal and external cues and connections, I hear the stories of the audience of grannies and families, not having children, women's roles, cultural sexuality, migrant journeys.

I was keen to allow for something new to emerge through the encounters between the *Home Practice* materials and the visitors at the exhibition. This was to incorporate the “multi-perspectived view” in Authentic Movement practice, so that the experience of the exhibit could be “[...] inspired and permeated, nourished and contaminated by a multitude of influences.” (GOLDHAHN, 2017, p. 281) Rather than focusing on me as primary meaning-maker of the project, I wished to shift attention towards the relationship between the participants and the sensorial materials in the basket, so guests were invited to play through a written invitation to look, touch, taste, smell, read aloud and so on. Kramer (2015, p. i) also notes the importance of receptivity and exposure to materials in Amerta movement, which she describes as “intermaterial confederations.” Bringing together the multi-perspectived view and intermaterial confederations, I envisaged *Home Practice* as an unfinished encounter between visitors and materials. Aligned with postmodern ideas and practices, I wanted to share the ongoing process and invite others in to reflect on what this might mean for them.



IMAGE 4 - *HOME PRACTICE* AT A SHRINE TO WOMEN'S WORK.

HOPE MILL

SOURCE: personal archive.

Photo: © Amy Voris (2017). CC-BY-NC.



IMAGE 5 - AUDIENCE WITH *HOME PRACTICE*.

TAPRA GALLERY, UNIVERSITY OF SALFORD

SOURCE: personal archive.

Photo: © Emma Meehan (2017). CC-BY-NC.

Although the exhibition format allowed me to point towards the role of materials and audience encounter, I missed my place as embodied enquirer within the exchange. In previous research, I questioned how I might include the openness to relational interaction which is fundamental to the exchange between mover and witness in Authentic Movement, imagining that:

Practice-based research 'offerings' of physical, verbal and written materials could be formulated as an unfinished encounter where potential for interaction is made available in the dialogue between presenter and audience, inviting provocations, uncertainties, moments to respond, questioning, collaborative investigation and curiosity. (MEEHAN, 2015, p. 325-326)

While I could not be at the exhibition all the time, I was in residence at Hope Mill for one day of the two-week run where I met and talked with various attendees. The informal conversations brought to my attention what mattered to those attending, how they viewed their own heritage differently from me but also the value in having space to discuss this with others. In August 2017, one year later, I exhibited *Home Practice* at the TaPRA conference gallery at University of Salford in Manchester, curated by Alison Matthews. There, I chose to be in the space more often with my exhibition materials, and explore my role in 'hosting' emergent conversations about cultural heritage.

My teacher Joan Davis has investigated the role of the host as a means to explore different ways of integrating the witnessing aspect of Authentic Movement into performances. The host, a role which I had previously played in her work, acted as a guide to the audience through the event and was usually undertaken by someone who had experience of witnessing. In Davis' practice of hosting, she applied British psychoanalyst Wilfred Ruprecht Bion's concept of the 'container.' Bion described the container as the primary relationship of care and receptiveness offered by the mother, and later re-created in therapeutic or other relationships. (CHESSICK, 1993) Further, Davis also incorporated D.W. Winnicott's related idea of 'holding', which originates in the mother's careful physical attention to the baby. (WINNICOTT, 1972) A kind of holding and containment is mediated by the

presence of the host in Davis' performances, providing attention, care, support, guidance and feedback, that reflect the witnessing process.

Hosting the *Home Practice* basket also became an important way to mediate complex experiences with others, and to invite clear boundaries around experience. Voris (2017, p. 36) notes that "It is widely regarded that the witness in Authentic Movement practice intends toward a non-judgmental and reflexive attitude of 'holding' which offers the mover space to potentially tolerate a range of emotions and experiences." As the exhibition host, I hoped to hold the space for the audience to engage with the work, to express unformed thoughts and feelings, share them with others, and be open to mingling perspectives. In this context of being hosted, attendees at the exhibition in Salford chose to discuss topics as diverse as choosing not to have children, sexuality in different cultural contexts, and the journeys of migrant grandparents. Here the work extended beyond my own diasporic experiences, opening up shared perspectives on social and cultural identity as well as migration.

Hosting and holding suggests being the stable and secure container for meeting others' needs. Similarly, the role of Irish women being bound to the home was often also connected with being in service to others. Walter (2001, p. 18) notes that:

After the Famine, the Virgin Mary was promoted as a role model for women. Her assigned qualities, which were promoted as ideals for all Irish women, included duty to family, self-sacrifice, submerged sexuality and the elevation of a caring function above all others.

The image of the self-sacrificing and caring woman in the home was a cultural model for women, which could be associated with hosting others. In my *shrine* contribution, I do not claim to be free from the cultural embodiments of my ancestry. In first attempts at hosting the exhibition, I noticed a tendency to drop my own interests and needs, in order to figure out what attendees wanted, which I associated with an embodied cultural role of women in service to others. Through exploring somatic principles, I feel I have found a way in which this nurturing and holding role can be reappropriated for other purposes. In playing the host, I try to be aware of my own experiences while in the presence of others, much like

the role of the witness of Authentic Movement practice. I offer containment for conversations by attending to the gestures, comments and queries of attendees, reflecting back their feelings and thoughts, and providing a supportive structure. But I also receive back from the exchange in mutual reciprocity, through a process of posing questions from my own interest, as well as following my own sensations, needs and thoughts. Paradoxically, I wish on the one hand to investigate the skill and craft of hosting which was underestimated in previous generations; and on the other, to move away from women's roles 'in service' towards a negotiation between self and other on a more equal basis. Somatic practices have shifted my cultural embodiment of hosting, as they have brought awareness to patterns of behaviour and opened up new ways of responding.



CONCLUSIONS AND FUTURE DIRECTIONS

In this article, I have described my own psychophysical disorientation when moving from Ireland to England, in order to examine questions about cultural embodiment in somatic practices. During the process, I have encountered issues such as the historical restrictions of Irish women's role in the home, and further, the invisibility of Irish women in diaspora studies. Through my contribution to the *a shrine to women's work*, I grew an appreciation of my cultural heritage and the skills of home practice. I investigated the role of host within the exhibition, undertaking the caring role of my creative and cultural lineage, and recognising the potential for reciprocity. Addressing my research question about what somatic practices can offer to understanding cultural heritage, I suggest that they can unpack subtle processes of cultural transmission, revealing genealogies, continuities, crossings, entanglements and dislocations. The project raised questions about definitions of the term home, with both somatic practices and diaspora studies supporting the idea that home is constantly evolving between embodied heritage and places of inhabitation. In my case, a somatic approach offered a way of coming to terms with an emerging fluid identity between two cultures, neither

one nor the other; while at the same time valuing connections to past cultural history. Further, somatic practices offered the opportunity to assume and adapt inherited behaviours in new ways, altering and expanding cultural embodiment.

While I have focused here on Irish diaspora identity, and noted a critical lack of research about Irish women migrants in Britain, I also suggest there is a value in somatic methods for working with different populations. Somatic practices provide ways for becoming aware of cultural embodiment and a means for exploring the displacement caused by arriving into a new culture. They support the acknowledgement of cultural heritage while allowing adaptations to take place, whether to beliefs, attitudes, feelings or behavior. Sharing my own cultural heritage through the hosting practice also started a dialogue with people from different backgrounds, revealing their cultural experiences, stories, similarities and differences. I have written elsewhere how witnessing involves reflecting on the first person position, in order to “[...] acknowledge subjective perspectives, reflect on personal judgement and develop a form of non-violent communication.” (MEEHAN, 2017, p. 233) With the witnessing process incorporated into the hosting role, there is potential for subjective offerings of cultural heritage to open up wider ethical discourses about experiences across cultures. Louise Ryan also calls for comparative analysis of migrant experiences across cultures, in order to gain “[...] a wider understanding of migration processes, experiences and inter-migrant relations, and, secondly, to a fuller appreciation of varied dimensions of migratory experiences in Britain.” (RYAN, 2013, p. 6) Hosting offers one practice-based model for this kind of comparative study, inviting participants from different places to track cultural experience and share it in dialogue with others.

REFERENCES

- ASSOCIATION OF MIXED RACE IRISH. 2019. Available at: www.mixedraceirish.blogspot.co.uk. Access: 9 Feb. 2018.
- BARBOUR, K. Dancing in Foreign Places: Practices of Place and Tropophilia. In: HUNTER, V.; BARBOUR, K.; KLOETZEL, M. (ed.). *(Re)Positioning Site Dance: Local Acts, Global Perspectives*. Bristol: Intellect, 2019.
- BATSON, G.; WILSON, M. *Body and Mind in Motion: Dance and Neuroscience in Conversation*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CHESSICK, R. *A Dictionary for Psychotherapists: Dynamic Concepts in Psychotherapy*. London: Jason Aronson, 1993.
- COVENEY, S. Brexit must not endanger the Good Friday agreement. *Guardian Newspaper*, 2018. Available at: www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/31/brexit-good-friday-agreement-britain-eu-ireland>. Access: 5 Feb. 2018.
- CRONIN, F. On Peregrine Collaborations — Cindy Cummings' Choreography of Triúr Ban: Woman, Disorientation, Displacement. In: MEEHAN, E.; MCGRATH, A. (ed.). *Dance Matters in Ireland: Contemporary Performance and Practice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- EDDY, M. *Mindful Movement: The Evolution of The Somatic Arts and Conscious Action*. Bristol: Intellect, 2017.
- FORTIN, S.; GRAU, A. Editorial. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 6, n. 1, p. 3-7, June 2014.
- GOLDHAHN, E. Towards a new ontology and name for 'Authentic Movement.' *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 7, n. 2, p. 273-286, 2017.
- GRAY, B. *Women and the Irish Diaspora*. London: Routledge, 2004.
- GRAY, B. 'Generation Emigration': the politics of (trans)national social reproduction in twenty-first-century Ireland. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 1, p. 20-36, March 2013.
- GRAY, B. Thinking Through Transnational Studies, Diaspora Studies and Gender. In: MACPHERSON, D.; HICKMAN, M. (ed.). *Irish diaspora studies and women: theories, concepts and new perspectives*. Manchester: Manchester University Press, 2014.
- HEDDON, D. *Autobiography and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.
- HUTTON, S. Irish in Britain Census 2011: The Irish Headlines. 2012. Available in: www.irishinbritain.org/cmsfiles/Publications/Census-2011—The-Irish-Headlines.pdf>. Access: 2 March 2018.
- IRISH CONSTITUTION/ Bunreacht na hEireann. Articles 4.1, 2.1 and 2.2. Dublin: Oifig an tSoláthair, 1937, with amendments up to 2018. Available at: www.gov.ie/en/publication/d5bd8c-constitution-of-ireland/. Access: 15 April 2019.
- KNEAFSEY, M.; COX, R. Food, gender and Irishness – how Irish women in Coventry make home. *Irish Geography*, Maynooth, v. 35, n. 1, p. 6-15, 2002. Available at: <http://irishgeography.ie/index.php/irishgeography/article/view/243>. Access: 16 April 2019.

KRAMER, P. *Dancing materiality: A study of agency and confederations in contemporary outdoor dance practices*. 2015. 232 f. Thesis (Doctorate in Dance) – Faculty of Arts and Humanities, Coventry University, Coventry, 2015.

HICKMAN, M.; MACPHERSON, D. Introduction: Irish diaspora studies and women: theories, concepts and new perspectives. In: HICKMAN, M.; MACPHERSON, D. *Women and Irish diaspora identities: Theories, concepts and new perspectives*. Manchester: Manchester University Press, 2016. Project MUSE.

MEEHAN, E. Speak: Authentic Movement, ‘Embodied Text’ and Performance as Research. *Journal of Dance and Somatic Practices*, Coventry, v. 7, n. 2, p. 313-330, Oct. 2015. Available at: <www.pureportal.coventry.ac.uk/en/publications/speak-authentic-movement-embodied-text-and-performance-as-research-2>. Access: 15 April 2019.

MEEHAN, E. Immersive performance and somatic practices: Joan Davis and the Maya Lila project. *Choreographic Practices*, London, v. 8, n. 2, p. 219-38. December 2017.

O’CONNELL, A. *Til Death Do Us Part*. Lancaster: Lancaster University/Poet’s House Donegal, 2002. Poem submitted as part of M.A. in Creative Writing.

REEVE, S. The Sacrum and the Sacred: mutual transformation of performer and site through ecological movement in sacred sites. In: WILLIAMSON, A.; BATSON, G. (ed.). *Dance, Somatics and Spiritualities: Contemporary Sacred Narratives*. Bristol: Intellect, 2014.

RYAN, L. Compare and contrast: understanding Irish migration to Britain in a wider context. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 1, p. 6-19, March 2013.

VORIS, A. *Forming, Returning and Deepening: Dance-making with Authentic Movement*. 2017. 110 f. Thesis draft (Doctorate in Dance), Department of Dance, University of Chichester, Chichester, 2017.

VORIS, A. *a shrine to women’s work*. Hope Mill, Manchester: AWOL Studios, 2016a. Exhibition.

VORIS, A. *a shrine to women’s work*. 2016b. Available at: <www.accumulationsproject.com/a-shrine-to-womens-work>. Access: 15 April 2019.

WALTER, B. *Outsiders Inside: Whiteness, Place and Irish Women*. London: Routledge, 2001.

WINNICOTT, D. *The Maturation Processes and the Facilitating Environment: Studies in the Theory of Emotional Development*. London: Hogarth Press, 1972.

EMMA MEEHAN: is Research Fellow/Assistant Professor at Coventry University's Centre for Dance Research, UK. Research interests include somatic practices in different cultural and political contexts, as well as practice as research. She co-edited *Dance Matters in Ireland: Contemporary Performance and Practice* with Aoife McGrath (Palgrave 2018); and *Performing Process; Sharing Dance and Choreographic Process* (Intellect 2018) with Hetty Blades. She is Associate Editor for the *Journal of Dance and Somatic Practices*. She is a researcher on 'Sensing the City: An Embodied Documentation And Mapping Of Urban Place' and lead investigator on 'Somatic practice, chronic pain and self-care technology' both funded by the Arts and Humanities Research Council UK. She has received CONFAP funding to research somatic practices and politics with Prof. Dr. Sergio Andrade at UFRJ in 2020.

EM FOCO

PAISAGENS SUBMERSAS DE CÉLULAS-TRONCO

SUBMERSED LANDSCAPES OF STEM CELLS

PAISAJES SUMERGIDOS DE CÉLULAS-TRONCO

CIANE FERNANDES

FERNANDES, Ciane.

Paisagens Submersas de Células-Tronco: participações do Coletivo A-Feto de Dança-Teatro nas Mostras de Performance da Galeria Cañizares, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA, 2011-2017.

Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **93-134**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26501>

RESUMO

A coletânea fotográfica apresenta algumas imagens das performances realizadas pelo Coletivo A-FETO de Dança-Teatro – sob minha direção desde sua fundação em 1997 – nas Mostras de Performance da Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia Salvador, Bahia que acontecem anualmente desde 2011, sob a curadoria do Prof. Dr. Ricardo Biriba e colaboradores. O Coletivo A-FETO é vinculado à Escola de Teatro e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas dessa Universidade e desenvolve atividades fundadas na Arte do Movimento como modo de criação, pesquisa e ensino. Nesses 22 anos, o grupo vem realizando inúmeras performances, espetáculos e imersões, inclusive ecoperformances e obras em *espaçotempo* expandido, onde todos os participantes são criadores-*performers* e muitas vezes envolvendo o público, diluindo fronteiras entre realizador e testemunha, criação artística e pesquisa acadêmica, arte e vida.

PALAVRAS-CHAVE:

Arte do Movimento.
Performance. Educação
Somática. Abordagem
Somático-Performativa.
Performance como
Pesquisa.

ABSTRACT

The photo compilation presents some performance images of the A-FETO Dance Theater Collective - under my direction since its foundation in 1997 – at the Performance Showings at Cañizares Gallery of the School of Fine Arts at Federal University of Bahia (UFBA, Salvador/BA), which happen annually since 2011 under curatorship of Prof. Ricardo Biriba and collaborators. The A-FETO Collective is part of the Graduate Program of Performing Arts of UFBA and develops activities founded in the Art of Movement as a mode of creative process, research and education. Along these 22 years, the group has composed several performances, pieces and mergers, including ecoperformances and expanded spacetime pieces. In the group's works, all participants are authors-performers and many times there is public active participation, in a process that dilutes borders between mover and witness, artistic creation and academic research, art and life.

KEYWORDS:

*Art of Movement.
Performance. Somatic
Education. Somatic-
Performative Approach.
Performance as Research.*

RESUMEN

*La colección fotográfica presenta algunas imágenes de los performances realizados por el Colectivo A-FETO de Danza-Teatro - bajo mi dirección desde su fundación en 1997 – en las Muestras de Performance de la Galería Cañizares de la Escuela de Bellas Artes de la Universidade Federal da Bahia (UFBA, Salvador/BA), que sucede anualmente desde 2011, bajo la curadoría del Prof. Dr. Ricardo Biriba y colaboradores. El Colectivo A-FETO es vinculado a la Escuela de Teatro y al Programa de Pos-Graduación en Artes Escénicas de la UFBA y desarrolla actividades fundadas en el Arte del Movimiento como modo de creación, investigación y enseñanza. En estos 22 años, el grupo viene realizando innúmeros performances, espectáculos e inmersiones, inclusive ecoperformances y obras en espacio-tiempo expandido, donde todos los participantes son creadores-*performers* y muchas veces envolviendo al público, diluyendo fronteras entre realizador y testigo, creación artística e investigación académica, arte y vida.*

PALABRAS CLAVE:

*Arte del Movimiento.
Performance. Educación
Somática. Abordaje
Somático-Performativa.
Performance como Pesquisa.*



INTRODUÇÃO

O COLETIVO A-FETO de Dança-Teatro da Universidade

Federal da Bahia (UFBA) foi criado em março de 1997 como projeto de extensão permanente da Escola de Teatro dessa Universidade. Ao longo dos anos, o coletivo associou-se à atividade Laboratório de Performance (TEA 794), do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, tornando-se assim um núcleo de práticas que integram ensino, pesquisa e extensão. O coletivo tem como objetivo principal a exploração da Arte do Movimento em diálogo com a dança-teatro, a performance e a educação somática, como modo dinâmico de pesquisa e ensino, com a criação de eventos inéditos onde todos são criadores-*performers*. (FERNANDES, 2015)

Desde 2010, o grupo vem fazendo imersões em ambientes naturais, inclusive em reservas ecológicas (FERNANDES, 2012), mas também nos espaços urbanos. Essas viagens de campo têm configurado o que denominamos de Abordagem Somático-Performativa, que inclui o aspecto ecológico e improvisacional a partir da sintonia somática (NAGATOMO, 1992) e do Movimento Autêntico¹ (Authentic Movement) no contexto da Prática como Pesquisa (Practice as Research). (BARRETT; BOLT, 2007) A sintonia somática transforma o paradigma da mente como sujeito conhecedor e controlador de um ambiente-objeto manipulável e cria uma perspectiva de conexão interna e inter-relações fluidas entre corpo e ambiente. O corpo deixa de ser um

1 Método somático de dança-terapia criado por Mary Starks Whitehouse (1910-2001) e que utiliza a psicologia de Carl Gustav Jung. (PALLARO, 1999) Em dupla, o realizador se move seguindo o impulso interno de olhos fechados enquanto uma testemunha o protege e, na segunda parte, invertem-se os papéis de realizador e testemunha, compartilhando experiências em dupla após cada parte e com todos ao final.

objeto manipulado e manipulável para ser *soma*, matéria e energia experienciados de dentro com/no ambiente, num todo integrado que é fonte de todo e qualquer processo criativo, inclusive de pesquisa em artes cênicas:

Temos mantido que o termo sintonia é descritivo da relação obtida na bilateralidade fluida entre corpo pessoal e ambiente vivo. Isto significa que distanciamos o lócus da investigação epistemológica tradicional tanto da mente como um sujeito epistemológico e a coisa formada como um objeto epistemológico. [...] conhecimento somático é uma fruição da sintonia. [...] o lócus do conhecimento somático reside no corpo pessoal. (NAGATOMO, 1992, p. 200-201)

Desde sua fundação, há 22 anos, o Coletivo A-FETO tem composto várias obras anualmente, desde solos a grupos de cerca de 20 *performers*, com duração de até três horas de performances e espetáculos, além de imersões em *espaçotempo* expandido, concomitantemente a teses, dissertações, mesas performativas ou “performesas”. (FERNANDES; MORAIS; SCIALOM; VIEIRA, 2017) Cada vez mais, o coletivo desenvolve seu perfil imersivo, onde a associação da educação somática e da performatividade dissolve fronteiras entre criação artística e pesquisa acadêmica, envolvimento pessoal e relevância social, experiência subjetiva e materialidades palpáveis, ética e estética, arte e vida.

Nesse dossiê fotográfico, apresento algumas imagens das performances realizadas pelo Coletivo A-FETO nas Mostras de Performance da Galeria Cañizares, que vêm acontecendo anualmente desde 2011, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (EBA-UFBA), sob a curadoria do Prof. Dr. Ricardo Biriba e colaboradores, dentre eles José Mário Peixoto, Arthur Scovino e Rosa Bunchaft, bem como o apoio da EBA-UFBA e da direção da Galeria – Edgard Oliva, Cristiano Piton, Alejandra Muñoz. As Mostras de Performance da Cañizares são um projeto inovador e relevante que vêm fazendo história na Bahia e no Brasil, quiçá no mundo, reunindo artistas de várias tendências e perfis da arte da performance na primeira capital do país, lugar reconhecido por suas tradições culturais, especialmente em diálogo com a contemporaneidade, como vem sendo fomentado pela EBA e pela Escola de Teatro da UFBA e suas respectivas pós-graduações. *Odô-Iyá*!

I Mostra de Performance da Galeria Cañizares

CorpoAbertoCorpoFechado

Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia, Salvador BA.

De 16 a 20 de maio de 2011. Das 19h às 21h

Curadoria: José Mário Peixoto

www.corpoabertofechado.blogspot.com

O título da Mostra ‘Corpo Aberto Corpo Fechado’ faz alusão às ações e performances apresentadas nos espaços públicos em contraposição às exposições nos espaços institucionais. O Corpo Aberto (vulnerável, instável, imprevisível) na rua, o Corpo Fechado (protegido, adestrado, previsível) na galeria. O objetivo do evento é reunir artistas performáticos e coletivos de performances urbanas em atuação na cidade de Salvador-Bahia e no Recôncavo Baiano para uma série de apresentações e debates sobre a transposição de propostas pensadas para o espaço urbano, as ruas, em direção ao espaço institucional, o museu, a galeria. Como os impedimentos e as regras inerentes à exposição no cubo branco modificam o formato de uma performance ou ação pensada originalmente para o espaço urbano? (PEIXOTO, 2011)

GEBO π (PAISAGENS INTERNAS)

Performance-Oficina de/com o A-FETO Coletivo de Dança-Teatro da UFBA

Performers/criadores: Ana de São José, Ciane Fernandes, Daiane Leal, Felipe

Florentino, Frank Händeler, Lenine Guevara, Morgana Gomes, Sol Tapia.

Direção e imagens de Ciane Fernandes.

Edição de João Rafael Neto.

GEBO, a Runa da Parceria, não tem reverso, pois significa a liberdade que flui de todos os outros presentes. A parceria verdadeira só pode ser atingida por seres inteiros e separados, os quais retêm sua separação mesmo na união e unificação. Lembre-se de deixar os ventos do paraíso dançar entre vocês. (BLUM, 1982)

Performance criada a partir da dança-teatro-ritual solo *GEBO – Runa da Parceria* (2010), desenvolvida de olhos fechados (em Movimento Autêntico) inicialmente em espaço confinado, gradualmente expandindo para experimentações em espaço aberto e natural, com filmagens que integram esta versão coletiva (2011). A performance busca justamente integrar interno e externo através da senso-percepção promovida pelo método somático do Movimento Autêntico e sua díade realizador-testemunha, suscitando parcerias entre *performers* e público onde ambos alternam estes papéis, com a única tarefa de seguir o(s) impulso(s) interno(s) de movimento, os quais compõem um todo espacial ético-estético imprevisível.

Sem a obrigação de se mover o tempo todo, e, de fato, enfocando a percepção interna, a dinâmica labaniana de “Ebulição e pausa” caracteriza a obra, modificando padrões de movimento e surpreendendo expectativas dos participantes quanto a suas identidades somáticas, bem como quanto a noções de cena, espetacularidade, teatralidade, etc. Ainda, nesse caso, tivemos padrões criativos de música, som e silêncio, editados durante a performance por um realizador/testemunha do Coletivo A-FETO (Felipe André Florentino). Chamamos o evento de *GEBO n Performance-Oficina*, a qual contou com a participação da maioria do público presente.



FIGURA 1 - ANA DE SÃO JOSÉ EM *GEBO n*, GALERIA CAÑIZARES, ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA, 2011
FOTO: Arthur Scovino.

FIGURA 2 - FRANK HÄNDELER EM *GEBO II*, GALERIA CAÑIZARES, ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA, 2011
Foto: Arthur Scovino.





FIGURAS 3 A 5 - PÚBLICO-PARTICIPANTE E COLETIVO A-FETO EM *GEBO II*, GALERIA CAÑIZARES, ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFBA, 2011
Foto: Arthur Scovino.

II Mostra de Performance da Galeria Cañizares

O Performer e a sua Imagem

Curadoria de Ricardo Biriba; coordenação de Arthur Scovino.

Escola de Belas Artes da UFBA, 14 a 18 de maio de 2012.

<http://performeresuaimagem.blogspot.com.br>

A II Mostra de Performances da Galeria Cañizares tem como tema, neste ano, 'O performer e a sua imagem'. Tem como objetivo revelar o fenômeno artístico como Estados Comportamentais relacionados à estética social, aos estados dos lugares percorridos, vividos, observados e inclusive os rejeitados e a imagem (vídeos e fotografias) do performer como desdobramento da ação performática em discursos, questões e outras impressões compartilhadas na tríade que compõe a ação (imagem) fruidor (público), performer (artista).

Questões: Será a imagem do performer um outro estado performativo criado a partir do gesto fotográfico? Será um registro? Um documento? Uma representação fotográfica do ato real? A fotografia de uma performance porta ela o seu problema? Ou será a fotografia da performance um elemento de passagem aberto à imaginação do novo público? Como diferenciar uma fotografia do

mundo real (como documento ou obra de arte?) e uma fotografia de uma obra de arte, neste caso, de uma performance (como registro da obra ou como uma nova obra de arte?). Tragam suas câmeras, filmadoras, celulares... (BIRIBA, 2012)

HipNose – A MENOR DISTÂNCIA ENTRE DOIS PONTOS

Performance do Coletivo A-FETO.

Performers/criadores: Barbara Carvalho, Ciane Fernandes, Daiane Leal, Eduardo Rosa, Felipe Florentino, Frank Händeler, Laura Campos, Laura Castro, Lenine Guevara, Líria Moraes, Morgana Gomes, Paulo Henrique Dias, Ricardo Malveira, Silvio Carvalho e Susanne Ohmann.

A obra expõe processos de pesquisa em artes cênicas que subvertem a separação entre sujeito pesquisador e objeto de estudo, performance artística e escrita científica, experiência real e representação simbólica, original e cópia, passado perdido e futuro projetado. Como juntar duas partes tidas como cientificamente tão distantes e funcionalmente tão distintas quanto quadris e nariz (*hip and nose*)?! Em estado somático-performativo, o movimento e seu registro (escrita, imagem, rastro, memória) se inspiram mutuamente, criando uma coletividade de sobreposições e simultaneidades no continuum “espaçotempo” quântico repleto de possibilidades e imprevisibilidade. DEVER DE CASA PARA O PÚBLICO: traga suas indagações mais ousadas para serem “pesquisadasperformadas”!³

3 www.performeresuaimagem.blogspot.com



FIGURA 6 - MORGANA GOMES EM *HipNose*. GALERIA CAÑIZARES, 2012
FOTO: Sílvia Jura



FIGURA 7 - FRANK
HÄNDELER E SUSANNE
OHMANN EM *HIPNOSE*.
GALERIA CAÑIZARES, 2012
Foto: Sílvia Jura



FIGURA 8 - FRANK
HÄNDELER, FELIPE
FLORENTINO, RICARDO
MALVEIRA E SUSANNE
OHMANN EM *HIPNOSE*,
GALERIA CAÑIZARES, 2012
Foto: Sílvia Jura.



FIGURA 9 - SUSANNE
OHMANN, LENINE GUEVARA E
LÍRIA MORAIS EM *HipNose*,
GALERIA CAÑIZARES, 2012
Foto: Silvia Jura.

III Mostra de Performance

Imagem e identidade

Galeria Cañizares, EBA – UFBA. 20 a 23 de maio de 2013. 19:00 às 22:30

Curadoria e direção geral: Ricardo Biriba

Coordenação: Arthur Scovino e Rosa Bunchaft

Direção da Galeria Cañizares: Cristiano Pitton

Apoio Educativo: Geancarlos Barbosa, Thayane Matos, Aislane

Nobre, Monique Costa

<http://imagemeidentidade.blogspot.com.br>

Quem sou eu? Um ser sem cor? Sem credo? sem amor? Sem pátria? Mulher, homem, gay, lésbica, brasileiro, mestiço, branco, índio, nordestino, negro, católico, agnóstico, caótico, ateu, baiano, crente, macumbeiro? Punk? Emo? Clubber? Hipster? Artista? Performer? A minha imagem sou eu?

A crise de identidades potencializada pelo mundo contemporâneo, o campo complexo das artes e das artes contemporâneas e a necessidade de convivermos cada vez mais com as diferenças e diversidades humanas, culturais, sociais, étnicas. Partindo dessa premissa, a *III Mostra de performance: imagem e identidade*

dá continuidade à ideia de produzir um coletivo de arte de ação com temáticas atualizadas, que tragam questões relacionadas às inquietações pessoais e sociais ‘para desafiar as certezas’, as ‘operações de poder’ e a ‘opressão na sociedade’. O corpo-imagem como ‘texto revolucionário’ em estado de performance e o corpo-performance como contexto em estado de imagem. O que de fato se almeja é problematizar a ordem estética do corpo-imagem socialmente engajada aos próprios desejos, sentimentos e sentidos de raça, classe, gênero, cultura, religião, idade... ou mesmo àqueles alijados de controles e categorias pré-afirmadas.

Partindo do ponto de vista que, para pensar performance, imagem e identidade é preciso entender sua natureza, seus usos, questões e pressupostos, suas causas e consequências, suas articulações estéticas e não estéticas, a arte e a não-arte, a III Mostra propõe um espaço aberto a intervenções pautadas em pesquisas que discutam a performance como ‘comportamento restaurado’ (Schechner). Assim sendo, como abordá-la em cada um dos domínios fundamentais das artes? São eles: *‘artistique (recherche-création et production), esthétique et théorique (nouveaux objets d’étude, nouveaux problèmes et nouvelles problématiques) et technologique (expérimentations techniques et développements de pratiques numériques)’*. (Soulages)

Nesse sentido, podemos situar a III Mostra de Performance: imagem e identidade, como um encontro ampliado da arte, possível para pensar outros estados de identidades, identificações, comportamentos e condutas a partir intervenções de um corpo-político-social próprio, questionador, auto-definido, reflexivo e crítico. (BIRIBA, 2013)

CÉLULAS-TRONCO

Com o Coletivo A-FETO

Performers: Carlos Alberto Ferreira, Felipe Florentino, Frank Händeler, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Líria Morais, Morgana Gomes, Ricardo Fagundes, Susanne Ohmann.

Uma cadeira e uma mesa pequena. Em cima da mesa um carimbo inscrito 'ciente', e uma almofada de carimbo. Visto uma saia na altura do joelho e terno e meia calça, em tons escuros. Desnudo-me e começo a carimbar meu corpo com a palavra 'ciente', em referência à burocracia que confirma o recebimento e de fato confirma a desconfiança. Enquanto isso, sussurro repetidamente as palavras Corpo-mente, vivente, prudente, indolente, reticente, silente, maledicente, insolente, malemolente, displicente, complacente, imanente ... ciente. (GOMES, 2013)

Pouco a pouco, Morgana cria seu “corpo ciente” e passa a contaminar as demais células-tronco do coletivo...

A proposta busca desintegrar gestuais estéticos pré-concebidos, descoordenar percursos neuro-motores pré-determinados, e abrir possibilidades infinitas e imprevisíveis de criação celular autônoma. Através da respiração celular, da pausa dinâmica e de alguns poucos movimentos surgidos ao longo de laboratórios de performance, deixamos emergir Padrões Cristal ou Padrões de Crescimento – células inusitadas que se definem ao se multiplicar no diferente. Ou seja, sua identidade reside exatamente em perder a identidade em outra.

Não temos expectativas de criar uma estética visível, mas sim de criar atmosferas sensíveis de contaminação somático-performativa. Para tanto, serão realizadas várias intervenções simultâneas, coerentes entre si, da autoria dos vários integrantes, a partir de suas explorações no oceano denso, fluido e múltiplo da sintonia somática.

Durante os 20 minutos, a composição sonora (da autoria de Felipe Florentino) é demarcada por uma contagem regressiva com datas e horários marcantes das

vidas de cada um dos integrantes do coletivo, desfazendo a construção de nossas identidades pré-concebidas, rumo ao “ponto zero” num transe ecológico-estético de esvaziamento preenchido de si – sempre outro:

No ponto zero de energia, quando tudo deveria estar em perfeito descanso, partículas ainda permanecem em uma vibração infinitesimal. Assim sendo, a vibração é o último limiar da persistência da realidade. O zero anuncia não o começo, nem o final, mas a [co]moção vibratória microscópica constante em direção à modificação sem fim. (LEPECKI, 2000, p. 379)

FIGURA 10 - A AUTORA E YURI TRIPODI EM *CÉLULAS-TRONCO*. GALERIA CAÑIZARES, 2013

FONTE: Imagem (Video Still): Wagner Lacerda.





FIGURA 11 - MORGANA GOMES EM *CÉLULAS-TRONCO*. GALERIA CAÑIZARES, 2013
Foto: Rosane Andrade.



FIGURA 12 - RICARDO FAGUNDES EM *CÉLULAS-TRONCO*. GALERIA CAÑIZARES, 2013
Foto: Rosane Andrade.



FIGURA 13 - A AUTORA
E RICARDO FAGUNDES EM
CÉLULAS-TRONCO. GALERIA
CAÑIZARES, 2013
Foto: Rosane Andrade.



FIGURA 14 - LEONARDO
PAULINO EM *CÉLULAS-TRONCO*.
GALERIA CAÑIZARES, 2013
Foto: Rosane Andrade.

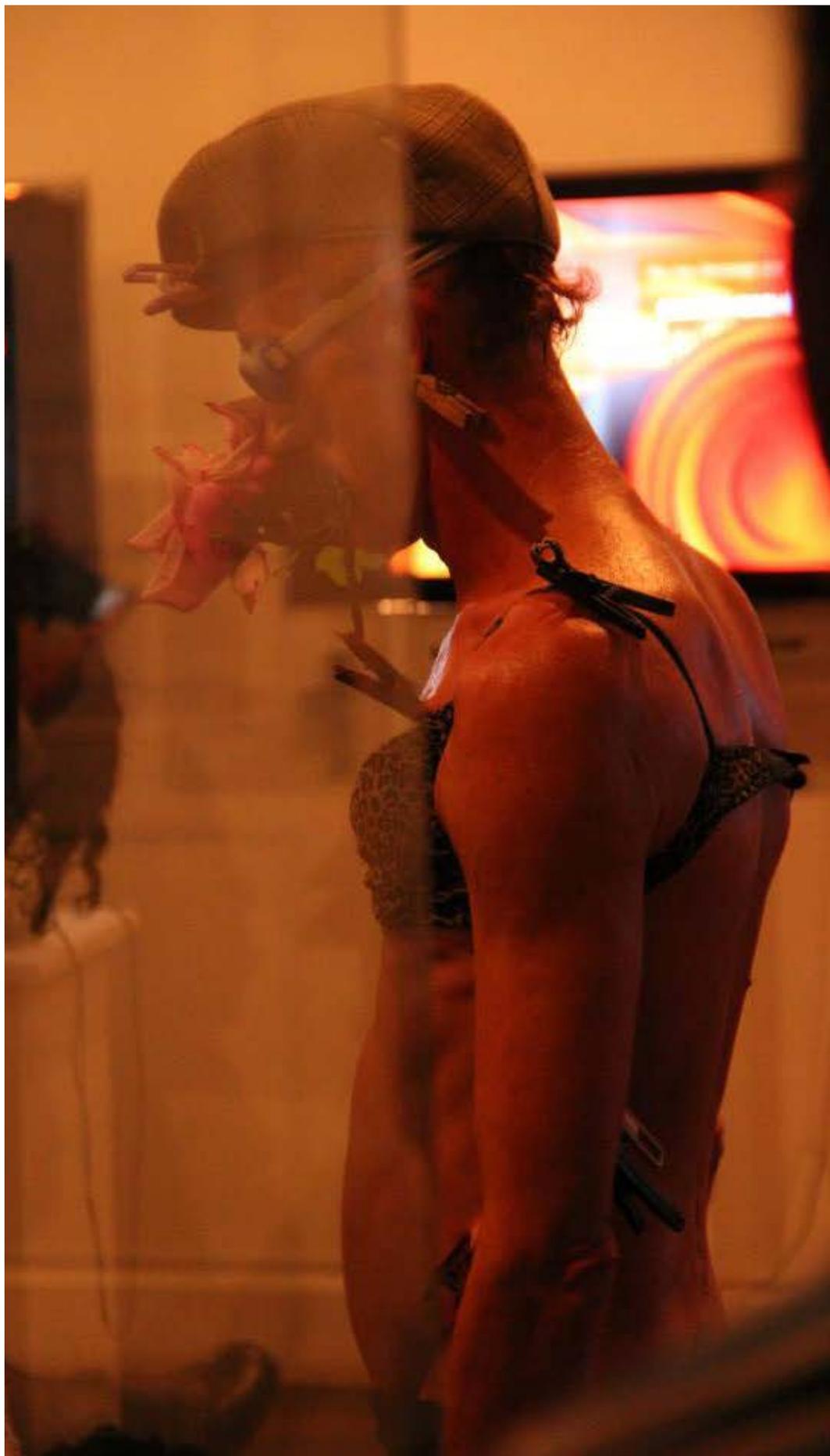


FIGURA 15 - FRANK
HÄNDELER EM CÉLULAS-
TRONCO. GALERIA CAÑIZARES,
2013
Foto: Rosane Andrade.



FIGURA 16 - CARLOS ALBERTO FERREIRA EM CÉLULAS-TRONCO. GALERIA CAÑIZARES, 2013
IMAGEM (VIDEO STILL):
 Wagner Lacerda.

IV Mostra de Performance da Galeria Cañizares

REPERFORMANCE: imagem e o efêmero

Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes-UFBA.

De 26 a 28 de maio, 2014, das 19h às 21h30.

Curadoria e direção geral: Ricardo Biriba.

Coordenação: Zé Mário Peixoto.

Apoio educativo: Luís Carneiro Leão, Michelle Mattiuzzi, Ramon Sena, Rosa Bunchaft e Tales Demídio.

<http://ivmostradepformance.blogspot.com.br/>

GEBO δ (Diferença)

Com o Coletivo A-FETO

Artistas “reperformadores”: Carlos Alberto Ferreira, Cecília Retamoza, Ciane Fernandes, Cláudio Lacerda, Daiane Leal, Daniela Botero, Eduardo Rosa, Elizabeth Doud, Felipe Florentino, Fernanda Veiga, Laura Campos, Lenine Guevara, Leonardo Paulino, Lucio Di Franco, Ludimila Nunes, Sol Tapia, Saulo Moreira, Susanne Ohmann, Thales Branche.

Artistas em vídeo: Ana Milena Navarro, LÍria Morais, Lucio Di Franco, Neila Baldi.

Performance como Pesquisa é uma série de repetições no tempo, em níveis micro e macro, em busca de uma diferença. (FLEISHMAN, PERFORMANCE AS RESEARCH WORKING GROUP, 2014)

Na Mostra de 2014, propomos reperformatar *GEBO*, desta vez com enfoque na *diferença* em seus mais variáveis aspectos e desdobramentos. Assim, propomos a exploração do princípio Abertura Participativa e Poéticas da Diferença (um dos quatro princípios contextuais da Abordagem Somático-Performativa). A quarta letra grega “δ” (delta) implica em mudança, incerteza, diferença, pois é a primeira letra da palavra διαφορά / *diaphorá* ou diferença. Trata-se também das ondas cerebrais de mais baixa frequência, isto é, mais lentas, associadas à consciência expandida, meditação profunda, cura, recuperação, regeneração e acesso à intuição e ao inconsciente. Assim, reperformataremos aspectos de nossas diferenças pessoais e grupais, como (i) mobilidades, (d) eficiências e trans-sexualidades, rumo a expansão e inte(g)ração.

As sonoridades incluem uma pequena lista de flores em francês criada em 2007 pela atriz Violaine Dargent durante aula da graduação na Escola de Teatro da UFBA, reperformatizada por cerca de 20 minutos. Imagens projetadas do grupo em pesquisas de campo na Chapada Diamantina sobrepõem performance e reperformance, inundando de água conectiva todas as diferenças. Vídeos performativos não são editados, mas expõem processos no *continuum espaçotempo* da filmagem e da pulsão (do *performer*, do documentarista ou da câmera parada num tripé ou flutuando na água, do público casual da performance, do público assistindo ao vídeo).



FIGURA 17 - CECILIA
RETAMOZA, SAULO MOREIRA
E CLÁUDIO LACERDA EM *GEBO*
 δ (DIFERENÇA), 2014
Foto: Luis Carneiro Leão.

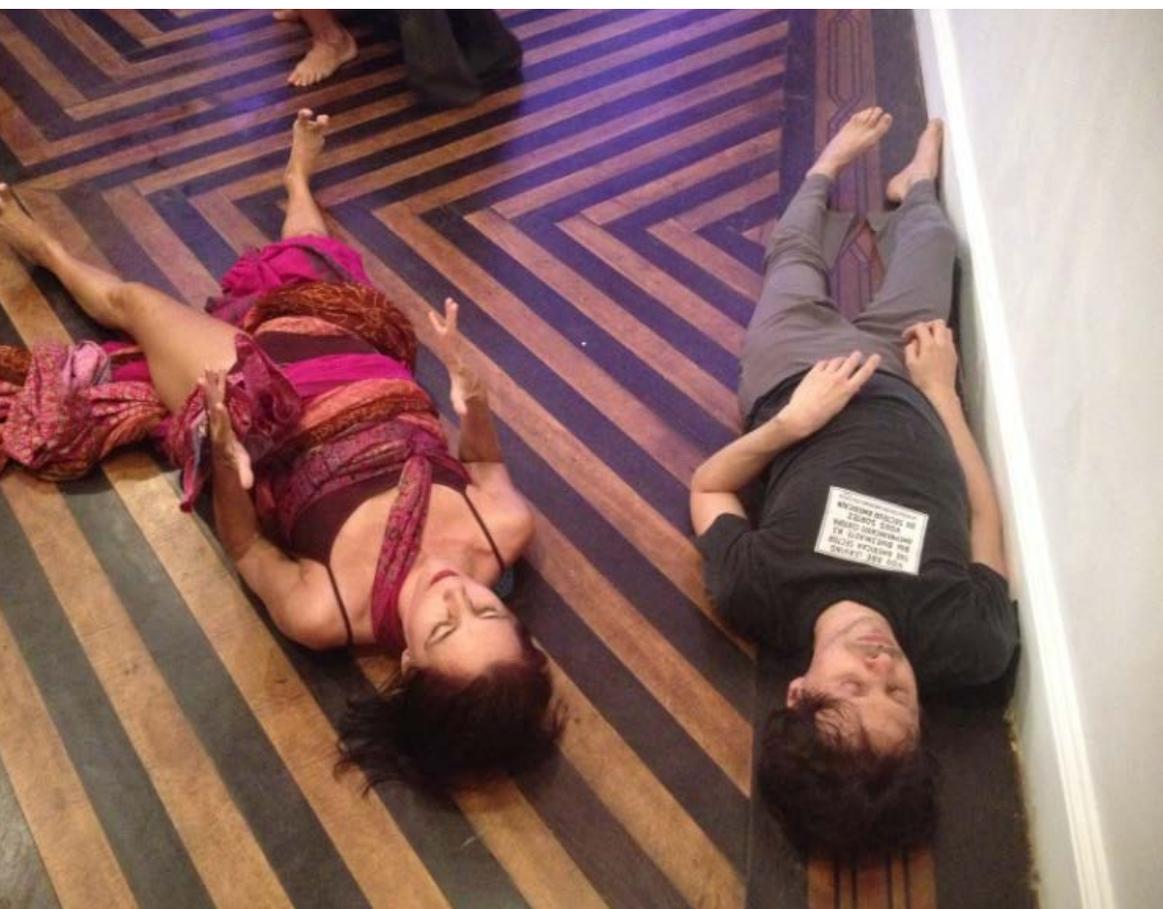


FIGURA 18 - A AUTORA E
CLÁUDIO LACERDA EM *GEBO*
 δ (DIFERENÇA), 2014
Foto: Sol Tapia.



FIGURA 19 - A AUTORA, LUCIO DI FRANCO E CECILIA
RETAMOZA EM *GEBO 6 (DIFERENÇA)*, 2014
Foto: Cláudio Antonio Silva.



FIGURA 20 - ELIZABETH DOUD, LEONARDO PAULINO E A
AUTORA EM *GEBO 6 (DIFERENÇA)*, 2014
Foto: Sol Tapia.



FIGURA 21 - FAO MIRANDA
E EDUARDO ROSA EM *GEBO*
δ (DIFERENÇA), 2014
Foto: Laura Campos.

V Mostra de Performance da Galeria Cañizares

Corpo coletivo, conflitos e convergências

Escola de Belas Artes da UFBA, 18 a 22 de maio de 2015.

Curadoria: Ricardo Biriba

<http://vmostradepformance.blogspot.com.br/>

A V Mostra de Performance da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia traz este ano uma abordagem para pensar a performance como campo de tensões e potência criadora construída por um corpo coletivo. É pensar corpo em performance como corpo libertador das 'errâncias' individuais; É perceber-se corpo aprisionador de conflitos e gerador de divergências. É totalizar-se corpo social transbordado e instável, este corpo transeunte na 'zona de turbulência', onde se faz desejo a escuta do outro. Onde se faz visão o impercebível do todo. O Corpo Coletivo deste evento vem desafiar o seu corpo criador e suas 'afetações sensoriais'. O corpo invadido pelo corpo do outro, o corpo impregnado pela experiência coletiva, o corpo embebido das 'vibrações perceptivas e afetivas', instáveis e desequilibradas no descompasso da existência. Corpo Coletivo, Conflitos e Convergências vem para recriar espaços de incertezas e instabilidades, objetivando extrapolar os limites da compreensão da arte e a auto percepção do corpo

em estado coletivo de ação. Vem também para unir forças, somar esforços, compartilhar prazeres e criar sentidos.

Nas discordâncias sociais desse tempo vivemos a inquietude do agora. E, no fluxo energético exterior a convulsão interior do artista. A V Mostra de Performance, neste 'meio', neste 'entre', propõe a criação de obras, ações, intervenções, vídeoperformances e fotoperformances oriundos de corpos em movimento coletivo estimulados por conflitos em processo e convergências em progresso. É dizer corpo político como experiência, potencialidade e 'facção artística' e seu pode alimentar formas de agir e pensar performance como linguagem de um coletivo.

Diante de corpos individualizados e socializados em sistemas estéticos e políticos, qual os novos sentidos que os corpos individuais assumem quando motivados pelo corpo coletivo? O que pode o corpo coletivo na arte? o que pode a performance na arte / educação? É a performance um campo de interação e convergência ou um estado de conflito e divergência? De erros ou de acertos? De reconstrução ou desconstrução?

Sendo a universidade de artes um campo aberto de estudos, centro de difusão de conhecimento e espaço de formação e aprendizado, este evento tem um caráter sócio e arte educativo com o compromisso de refletir juntamente com estudantes, professores, artistas e comunidade os processos didáticos pedagógicos e os processos de criação artística na formação de artistas contemporâneos e professores de arte, contribuindo assim para a produção de conhecimento, a partir de experiências vividas no próprio corpo em confronto com o corpo social, político e transitório que o acolhe.

A Mostra de Performance da Escola de Belas Artes se tornou um dos principais eventos do gênero na Bahia e quiçá no Brasil. Suas temáticas, abordagens e formatos com exposições de vídeos, fotografias, conferências, mesas de debates, espaços abertos,

como o 'Piscinão Mi_zera', foram determinantes para conferir a qualidade desse evento gratuito e aberto ao grande público originado de vários setores da sociedade. (BIRIBA, 2015)

19/05/2015. 19:30hs.

I SETTE SAVI (OS SETE SÁBIOS)

Com o Coletivo A-FETO

Performers/criadores: Ivana Chastinet, Leonardo Paulino, Ludimila Nunes, Neila Baldi, Rossana Alves, Saulo Moreira.

Paisagem Sonora: Felipe Florentino.

Vídeo: Ciane Fernandes (intervenção em instalação entre estação de trem e salão de check-in, aeroporto Malpensa, Milão).

O título inspira-se nas esculturas realizadas por Fausto Melotti nos anos de 1960, restauradas e recontextualizadas na instalação de mesmo nome (2013), local do vídeo projetado. A expressão *Sette Savi* refere-se a algumas personalidades públicas da Grécia antiga (entre 620a.C. e 550a.C.) que posteriormente foram reconhecidas como modelos de sabedoria baseada na conduta *prática*, e que ocupavam lugar cultural de destaque. Do mesmo modo, a abordagem que o Coletivo A-FETO vem usando nos Laboratórios de Performance do PPGAC/UFBA enfatiza a prática como eixo fundante da pesquisa, no que vem sendo denominado de Prática como Pesquisa (*Practice as Research*, BARRETT; BOLT, 2007), no contexto da Pesquisa Performativa e, em nosso caso, da Pesquisa Somático-Performativa. Entre ebulição e pausa (LABAN, 1984), experiência e sentido (BONDÍA, 2002), movimento e palavra, corpos e espaços, conectam-se pulsões intra, inter e trans-celulares imprevisíveis de sabedoria somática (HARTLEY, 1995) na/com a coletividade.

20/05/2015. 20:00hs

P.E.S.E. (PROVÁVEIS ENCONTROS NA SUPERFÍCIE DO ENTRE)

Com o Coletivo A-FETO

Performers/criadores: Carlos Alberto Ferreira, Juliana Molla, Leonardo Paulino, Lilian Graça, Luciana Lucena, Mariana Terra, Milena Flick, Saulo Moreira, Vivian Barbosa.

Paisagem Sonora: Felipe Florentino.

Vídeo: Ciane Fernandes (espumas na fronteira entre água e ar, Lençóis BA).

Prováveis Encontros na Superfície do Entre compartilha experiências vividas no Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA, com mestrandos e doutorandos em artes cênicas, e artistas convidados. Em meio a processos de escritas de TESE, pesquisas ganham performatividade, e corpoRealidades (FOSTER, 1995) atravessando confortavelmente campos minados e vagando nas fronteiras flutuantes entre os mais diversos conceitos, campos e perspectivas. É justamente na materialidade extrema que reside nossa mais sublime e coletiva leveza. (BUTLER, 1999)

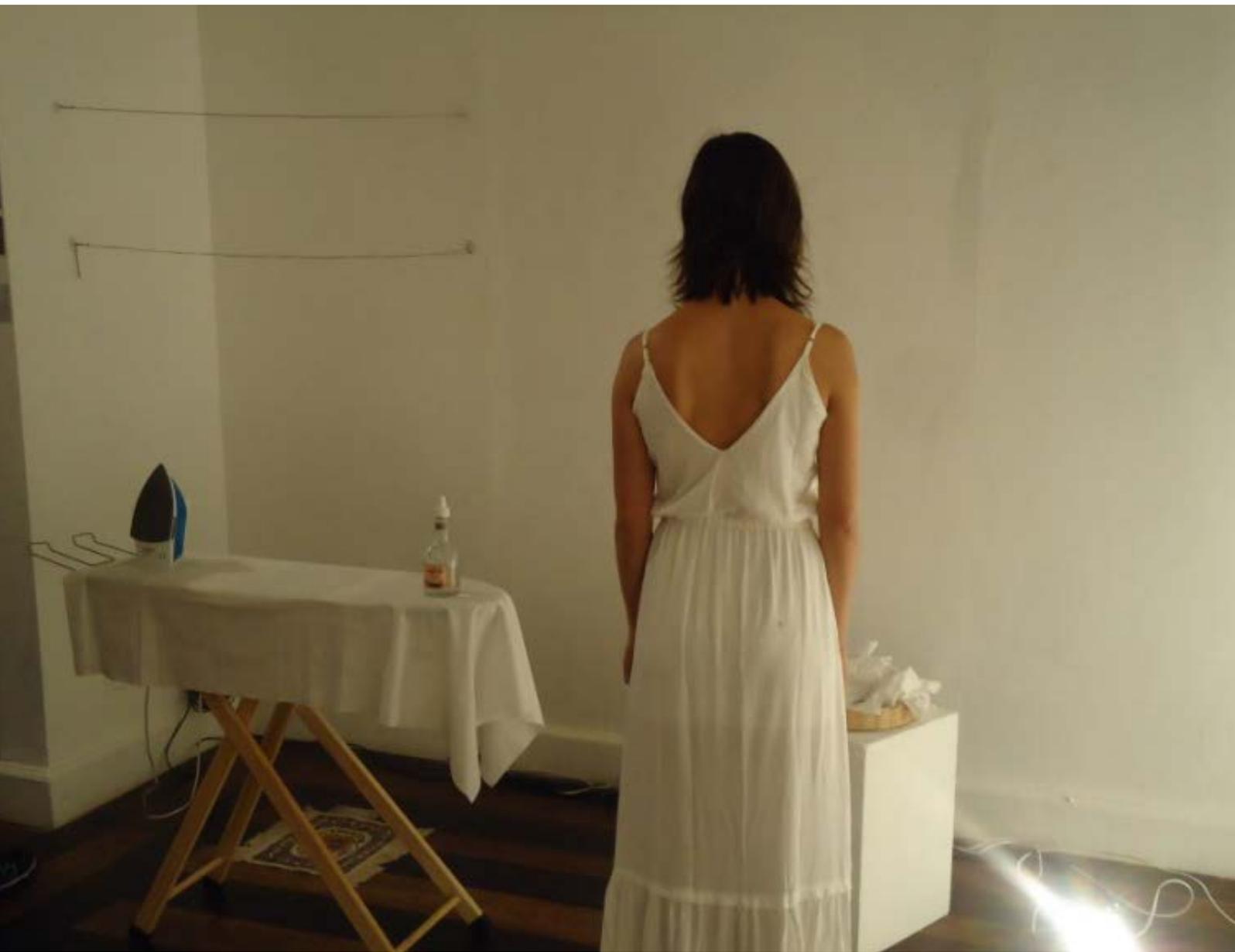


FIGURA 22 - MARIANA TERRA EM *P.E.S.E.*, GALERIA CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.



FIGURA 23 - PÚBLICO PARTICIPANTE EM P.E.S.E., GALERIA CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.



FIGURA 24 - MILENA FLICK EM *P.E.S.E.*,
GALERIA CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.



FIGURA 25 - VIVIAN BARBOSA EM *P.E.S.E.*,
GALERIA CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.



**FIGURA 26 - MILENA
FLICK E VIVIAN BARBOSA
EM P.E.S.E., GALERIA
CAÑIZARES, 2015**
Foto: Ludimila Nunes.



**FIGURA 27 - LILIAN GRAÇA EM
P.E.S.E., GALERIA CAÑIZARES, 2015**
Foto: Ludimila Nunes.



FIGURA 28 - CARLOS
ALBERTO FERREIRA E
LEONARDO PAULINO
EM *P.E.S.E.*, GALERIA
CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.



FIGURA 29 - LILIAN GRAÇA, SAULO
MOREIRA E VIVIAN BARBOSA EM
P.E.S.E., GALERIA CAÑIZARES, 2015
Foto: Ludimila Nunes.

VI Mostra de Performance da Galeria Cañizares

A Sociedade da Imagem

Escola de Belas Artes da UFBA

De 16 a 25 de maio, 2016.

Curadoria e direção geral: Ricardo Biriba.

<http://vimostradepformance.blogspot.com.br/>

A sociedade da imagem nos faz mergulhar no mundo das ‘representações visuais realistas’, um despertar de reações humanas que vive a sociedade do tempo acelerado, a sociedade do sem forma, da existência a partir da imagem, pela imagem e na imagem. A sociedade marcada mais pela imagem do que pela realidade. Mais pela imagem da performance do que pela performance mesma. Mais pela imagem de si do que de si mesmo. Mais pela imagem do corpo do que do próprio corpo. Do Performer imerso neste universo imagético efêmero e descartável, o que fica e o que se perde? O que se perde estaria nos ‘traços’ marcados no corpo desestabilizado no ‘real’ em vivo, ou o que fica estaria via o ‘corpo possível’, idealizado, imaginado dentro da própria ‘insignificância da existência’, a imagem? Ou na articulação dos dois? Qual o lugar da performance frente ao real? E frente à sociedade do espetáculo? E como integrante da sociedade da imagem? Qual o seu grau de proximidade e distanciamento? Mais precisamente, o propósito desta VI Mostra de Performance é problematizar os estados afetivos e emocionais do real. E, particularmente, as marcas deixadas pela performance desdobradas, sob o domínio da sociedade da imagem. (BIRIBA, 2016)

SUBMERSOS

Com o Coletivo A-FETO

Performers/criadores: Alba Vieira, Ana Valéria Vicente, Andrea Murillo, Carlos Alberto Ferreira, Carolina Quintero, Ciane Fernandes, Daniel Moura, Elaine Bela Vista, Fernanda Bonilla, Ivana Chastinet, Leonardo Paulino, Ludimila Nunes, Milena Flick, Neila Baldi, Pamela Rosso, Sávio Farias, Susanne Ohmann, Vivian Barbosa.

Música: George Crumb.

Vídeo: Alba Vieira.

A performance enfatiza diferentes aspectos da senso-percepção, equilibrando os sentidos com relação ao excesso de estímulos visuais. Nem tudo é visual ou imagético ou veiculado pelo sentido visual e, por outro lado, nem toda imagem nos afasta da corporeidade. De fato, o corpo vivo tem modos peculiares e imprevisíveis de criar, veicular e relacionar imagens que reforçam a percepção do peso e da materialidade corporais e da relação destes com o espaço dinâmico.

Como na pintura *Mulher em frente ao espelho*, de Pablo Picasso, não somos nem a mulher nem sua imagem, mas o espelho em si. Como estar neste lugar onde podemos lidar tanto com a suposta realidade quanto com sua representação, sabendo que estas duas instâncias são dinâmicas e podem variar, isto é, algo que é real pode ser representacional e vice-versa. Como estar além desta dualidade ilusória e estar submerso na experiência vivencial, a partir de estados e materiais estéticos? Estar “submerso” como quando mergulhamos na água dissolve também a dualidade interno-externo, pois é um estado de comunhão corpo-ambiente, onde imagens são multissensoriais e multidimensionais, partes de um processo de integração entre percepção, experiência relacional e movimento.

FIGURA 30 - MILENA
FLICK EM SUBMERSOS,
GALERIA CAÑIZARES, 2016
Foto: Isabel Valverde.



FIGURA 31 - FERNANDA BONILLA E LENINE GUEVARA EM *SUBMERSOS*, GALERIA CAÑIZARES, 2016
Foto: Ana Pais.

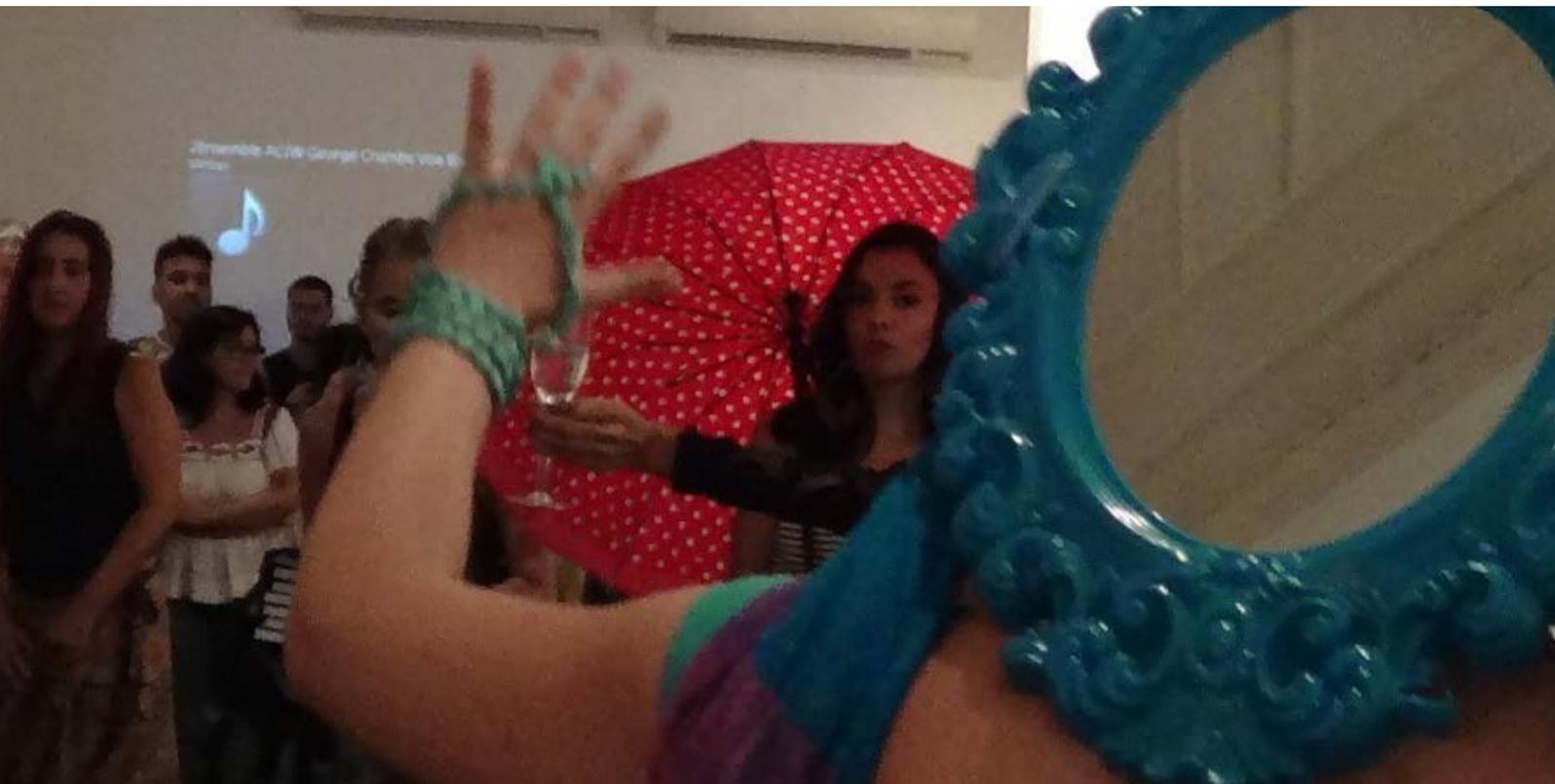


FIGURA 32 - DAIANE LEAL EM *SUBMERSOS*, GALERIA CAÑIZARES, 2016
Foto: Ana Pais.



FIGURA 33 - A AUTORA, VIVIAN BARBOSA, ALBA VIEIRA, NEILA BALDI, SUSANNE OHMANN E FERNANDA BONILLA EM *SUBMERSOS*, GALERIA CAÑIZARES, 2016
IMAGEM (VIDEO STILL): Alba Vieira.



VII Mostra de Performance da Galeria Cañizares

Arte Negra, Imagem, Empoderamento e Dissonâncias
Contemporâneas

Galeria Cañizares da Escola de Belas Artes da UFBA

De 13 a 24 de março, 2017.

Curadoria e direção geral: Ricardo Biriba.

<http://viimostradepformance.blogspot.com.br/>

O tráfico de negros escravizados durou 400 anos e terminou oficialmente na segunda metade do século XIX. Estimativas apontam para uma variante entre 15 a 30 milhões de africanos negros que foram arrancados de suas terras de forma desastrosa, degradante e desumana. A ideologia do mercado escravista sustentava a ideia que a humanidade é dividida em duas metades, os humanos e os sub-humanos e que nós fazemos parte desse segundo grupo e que se podia fazer o que se quisesse com ela, explorar seu trabalho e depois destruí-la, quanto à sua arte, ela passou pelo mesmo caminho.

Tomando como base a nossa história, a VII Mostra de Performance traz este ano como tema central a arte negra contemporânea – performance, vídeo e fotografia com objetivos de exaltar e dar visibilidade à liberdade negra inovadora, às vozes questionadoras do seu tempo, às ações políticas, às políticas de inclusão e às representações etno-artísticas e com isso, discutir junto ao artista, a sua obra e o público, suas inquietações individuais, implicações e subjetividades estéticas, éticas e teóricas, as relações de poder, a expansão geoartística.

Performance Negra, imagem, empoderamento e dissonâncias contemporâneas, vem confrontar os espaços de poder e de dominação e combater a indigência artística e cultural por uma ‘globalização da diferença’ (Milton Santos), pela descolonização e desinternacionalização da estética, por avanços nas políticas públicas de combate ao racismo, à intolerância religiosa, ao epistemicídio e consolidar as conquistas alcançadas no âmbito educacional, cultural e social.

Diante das ‘batalhas semióticas-interculturais’, a VII Mostra de Performance vem também interferir na construção de outros sentidos estéticos, de representação e de etnicidade, com ações arte educativas para discutir arte e performance e agora particularmente performance negra, sobretudo como uma arte movente, política, crítica, vasta, plena de vitalidade, problematizadora e contemplativa que transita entre o imaginário e o real, entre o sensível e o inteligível, entre o tradicional e o atual.

A VII Mostra de performance que integrada à sociedade acadêmica contemporânea, vem dinamizar o conjunto de problemas interpretativos do conceito de arte negra e da existência negro africana como bases fundamentais para os estudos aprofundados da performance artística.

Assim, será a mística conservadora da diáspora, o paradigma da identidade negra e por ela a incompletude, o entrecruzamento, a passagem e a indeterminação o estado possível da arte negra capaz de mover as bases tradicionais da cultura?

É a performance negra um campo expandido da sua arte tradicional? É um entre cruzamento cultural? É ritual? É sacro religiosa? É ela política? Engajada? Mestiça? O que não é uma performance negra? Qual o seu papel no estado atual da arte? (BIRIBA, 2017)

A Própriação

Com o Coletivo A-FETO

Concepção: Ciane Fernandes

Paisagem Sonora: Felipe Florentino

Criadores/*performers*:

Ciane Fernandes, Diego Pizarro, Larissa Lacerda, Lenine Guevara,

Ludimila Nunes, Luiz Thomas Sarmento, Susanne Ohmann, Victor Gargiulo.

Vídeo: Alba Vieira

Nesse 20º ano de A-FETO, os pós-graduandos em artes cênicas da UFBA vêm explorar suas pesquisas transformando apropriações em ações próprias de sentidos, texturas, propriocepções e inquietudes. Como podemos, enquanto grupo de artistas, pesquisadores, educadores e estudantes circunscritos à instituição (“branca”) oficializada e legitimada que é a universidade, abrir nossos processos à beleza, ao risco e riscos (no sentido de traços) de outros fazeres sem silenciá-los? Como realizar essa empatia e identificação de modo tão mestiço quanto o DNA de toda a humanidade (como já foi cientificamente provado), porém sem segregação nem omissão? Se tem uma coisa que o corpo pode, é poder. A cultura é pulsional e porosa, como nós. E é através dela que criamos uma teia de a-fetos, entre raízes e rizomas, encontros e desencontros, deslocamentos, desterramentos e reterritorializações múltiplas. Que venham as bênçãos de Aruanda para empoderar nômades, refugiados e navios negreiros em nós.



**FIGURA 34 - LUIZ THOMAZ SARMENTO EM
APRÓPRIAÇÃO, GALERIA CAÑIZARES, 2017.**
Foto: Cristina Siqueira.

FIGURA 35 - A AUTORA EM *APRÓPRIAÇÃO*, GALERIA CAÑIZARES, 2017
Foto: Cristina Siqueira.





FIGURA 36 - LUDIMILA NUNES E VICTOR GARGIULO EM *APRÓPRIAÇÃO*, GALERIA CAÑIZARES, 2017
Foto: Cristina Siqueira.



FIGURA 37 - SUSANNE OHMANN, LUDIMILA NUNES E A AUTORA EM *APRÓPRIAÇÃO*, GALERIA CAÑIZARES, 2017
Foto: Cristina Siqueira.



FIGURA 38 - SUSANNE OHMANN EM APROPRIAÇÃO, VIDEO DE ALBA VIEIRA. GALERIA CAÑIZARES, 2017
Foto: Cristina Siqueira.



FIGURA 39 - DIEGO PIZARRO E VÍCTOR GARGIULO EM APROPRIAÇÃO, GALERIA CAÑIZARES, 2017
Foto: Cristina Siqueira.

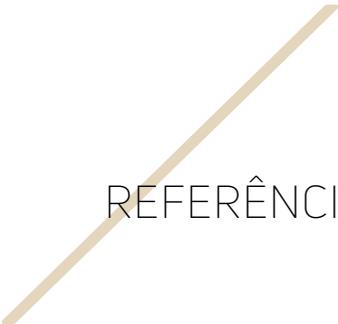
Ao longo desses anos, as Mostras de Performance da Galeria Cañizares têm se configurado como um espaço fundamental de quebra de hegemonias em todos os níveis, consolidando a arte como modo de questionar, explorar e integrar através da pluralidade de meios, vivências e perspectivas. Neste sentido, as Mostras vêm oferecendo à crescente comunidade de performance de Salvador – tanto artistas como público –, um “lugar de fala” (RIBEIRO, 2017) e compartilhamento para essa prática dentro da universidade, aglutinando artistas e pesquisadores com, através e a partir da arte. As Mostras de Performance vêm oferecendo um campo pulsante que certamente se insere num contexto maior de Prática Artística como Pesquisa e Performance como Pesquisa:

Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, estas novas estratégias são conhecidas como prática criativa como pesquisa, performance como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada pela prática. (HASEMAN, 2006, p. 3)

Haseman se refere a essas estratégias como parte de um paradigma emergente de pesquisa, o qual vem sendo reconhecido e sistematizado na última década em algumas universidades internacionais. (NELSON, 2013) Como diretora e performer do Coletivo A-FETO, tenho vivenciado e testemunhado esta mudança de paradigma tanto nos processos do Coletivo quanto nas performances da Mostra, que se revelam todas no limiar entre realização e reflexão, performance e pesquisa, inovação e tradição, ruptura e estrutura. Somos todos parte de experiências imersivas de criação e comunhão que se estabelecem como uma retomada de poder do corpo, como vem acontecendo desde os primórdios da arte da performance no início do século passado.

No entanto, no caso específico da Performance como Pesquisa e, particularmente, das Mostras de Performance da Cañizares, essa revanche do corpo no poder (BANES, 1999) se estabelece no ambiente acadêmico, revertendo a supremacia da racionalidade e do cientificismo como modos absolutos de inovação e criação de conhecimento reconhecidamente legítimo. Hoje, é a arte e, mais especificamente, a arte da performance, ou simplesmente “performance”, e suas possibilidades irrestritas enquanto pulsão, sintonia e coletividade, que podem gerar e multiplicar

sabedorias somáticas (HARTLEY, 1995) de relevância, contribuindo de maneira única e fundamental para reverter o quadro alarmante de segmentação, isolamento e apatia generalizados, além do risco eminente de um colapso climático. (DOUD, 2018) É em performance que pesquisamos, escrevemos e transformamos a história de dominação do corpo, des-reorganizando metodologicamente modos de entender, vivenciar e (re)produzir identidades e suas conexões. Performo, logo, existo!



REFERÊNCIAS

- BANES, S. O corpo no poder. In: BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avante-garde, performance o corpo efervecente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 251-309.
- BARRETT, E.; BOLT, B. (org.). *Practice as research: approaches to creative arts inquiry*. Londres: I.B. Tauris, 2007.
- BIRIBA, R. *Argumento*. II Mostra de Performance da Galeria Cañizares. Salvador, 2012. Disponível em: <http://performeresuaimagem.blogspot.com/>. Acesso em: 10 mar. 2012.
- BIRIBA, R. *Argumento*. III Mostra de Performance da Galeria Cañizares, 2013. Disponível em: <http://galeriacanizares.blogspot.com/2013/05/iii-mostra-de-performance-performance-e.html>. Acesso em: 5 mar. 2013.
- BIRIBA, R. *Argumento*. V Mostra de Performance da Galeria Cañizares, 2015. Disponível em: <http://galeriacanizares.blogspot.com/2015/05/a-v-mostra-de-performance-da-escola-de.html>. Acesso em: 10 jan. 2015.
- BIRIBA, R. *Argumento*. VI Mostra de Performance da Galeria Cañizares. Salvador, 2016. Disponível em: <http://vimostradepformance.blogspot.com/>. Acesso em: 12 mar. 2016.
- BIRIBA, R. *Argumento*. VII Mostra de Performance da Galeria Cañizares. Salvador, 2017. Disponível em: <http://viimostradepformance.blogspot.com/>. Acesso em: 16 jan. 2017.
- BLUM, R. *The book of runes: A handbook for the use of an ancient oracle*. Londres: M. Joseph 1982.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.
- BUTLER, J. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, G. L. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 151-172.
- DOUD, E. *A fábrica de lágrimas de sereia: Laboratório de Eco-Performance*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2018.
- FERNANDES, C. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, p. 9-38, jan./abr. 2015.

- FERNANDES, C. Sintonia somática e meio ambiente: pesquisas de campo do Laboratório de Performance do PPGAC/UFBA. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, ano 15, n. 18, p. 175-183, 2012.
- FERNANDES, C.; MORAIS, L. de A.; SCIALOM, M.; VIEIRA, A. P. Imersão cristal: princípios, recorrências e reverberações. *OuvirOuVer*, v. 13, n. 1, p. 48-65, jan./jun. 2017.
- FOSTER, S. L. *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*. Londres: Routledge, 1995.
- GOMES, M. *Ciente*. III Mostra de Performance da Cañizares. Salvador, 2013.
- HARTLEY, L. *Wisdom of the body moving*. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.
- HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n. 118, p. 98-106, Feb. 2006.
- LABAN, R. *A vision of dynamic space*. Londres: Laban Archives & The Falmer Press, 1984.
- LEPECKI, A. Stress. In: BRANDSTETTER, G.; VÖLCKERS, H. (org.). *ReMembering the body*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- NAGATOMO, S. *Attunement through the body*. New York: State University of New York, 1992.
- NELSON, R. *Practice as Research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- PALLARO, P. (org.). *Authentic movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow*. Londres: Jessica Kingsley, 1999. v. 1.
- PEIXOTO, J. M. *Argumento*. I Mostra de Performance da Galeria Cañizares, 2011. Disponível em: <http://corpoabertofechado.blogspot.com/>. Acesso em: 20 mar. 2011.
- PERFORMANCE AS RESEARCH WORKING GROUP. *Notas e compartilhamentos do Grupo de trabalho Performance como Pesquisa, International Federation For Theatre Research*. Warwick, Reino Unido: Warwick University, 2014.
- RIBEIRO, D. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017.

CIANE FERNANDES: é professora titular da Escola de Teatro Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas dessa Universidade, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University, Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, no qual é pesquisadora associada; pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. Autora de várias publicações, palestras performativas e imersões no Brasil e no exterior, inclusive com membros do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro, o qual fundou em 1997.

EM FOCO

EXERCÍCIOS PROTOTÍPICOS PARA UMA EDUCAÇÃO TEATRAL: UMA PEDAGOGIA DE COMPOSIÇÕES, DEVIR E AGENCIAMENTOS

*PROTOTYPICAL EXERCISES FOR A THEATRE
EDUCATION: A PEDAGOGY OF COMPOSITIONS,
BECOMING AND AGENCEMENT*

*EJERCICIOS PROTOTÍPICOS PARA UNA
EDUCACIÓN TEATRAL: UNA PEDAGOGÍA DE
COMPOSICIONES, DEVENIR Y AGENCIAMIENTO*

ANDRÉ LUIZ LOPES MAGELA

MAGELA, André Luiz Lopes.
Exercícios prototípicos para uma educação teatral: uma pedagogia de
composições, devir e agenciamentos.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **135-158**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26519>

RESUMO

Descrição, conectada a conceitos filosóficos, de exercícios corporais oriundos de pesquisas sobre educação teatral. O conceito de afecção, caro aos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, é central na proposta, que baseia seus princípios teatrais em escritos de Jerzy Grotowski. O caráter somático destas atividades reside na tentativa de promover, por sua prática, formas de pensamento afinadas com elementos existenciais sugeridos pelas filosofias adotadas.

PALAVRAS-CHAVE:

Educação teatral. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Abordagens somáticas.

ABSTRACT

Description, connected to philosophical concepts, of corporal exercises interweaved with a research in the field of Theatre and Education. The concept of affection, vital in the writings of Gilles Deleuze and Félix Guattari, is central in this proposal, which bases its theatrical principles on Jerzy Grotowski's writings. The somatic character of these activities lies in the attempt to promote, through their practice, ways of thinking that touch existential elements present in the adopted philosophies.

KEYWORDS:

Theatre education. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Somatic approaches.

RESUMEN

Descripción, conectada a conceptos filosóficos, de ejercicios corporales provenientes de investigaciones sobre educación teatral. El concepto de afecto, vital en los escritos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, es en el centro de esta propuesta, que basa sus principios teatrales en los escritos de Jerzy Grotowski. El carácter somático de estas actividades radica en el intento de promover, a través de su práctica, formas de pensar que toquen elementos existenciales presentes en las filosofías adoptadas.

PALABRAS CLAVE:

Educación teatral. Gilles Deleuze. Félix Guattari. Jerzy Grotowski. Abordajes somáticos.



INTRODUÇÃO

NESTE ARTIGO, descreverei reflexivamente exercícios corporais cuja prática é inspirada por conceitos e perspectivas oriundas de escritos de Gilles Deleuze (2002, 1988, 1991, 1992, 2005, 2003), Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1996), Michel Foucault¹ (2004) e Jerzy Grotowski² (1987, 2001, 2012). Estas atividades se direcionam à educação teatral, no sentido de ativar a atenção dos participantes a elementos de teatralidade presentes na vida cotidiana. E seu caráter somático reside principalmente em propor aos participantes experiências onde o pensamento sai de enquadramentos automatizados ou consolidados, de cunho eminentemente racional, mas que não implicam necessariamente na verdade absoluta sobre determinada coisa. O que se visa é a constituição de novas formas de percepção e de movimento, que transbordem da aula para sua vida cotidiana. Novas formas de pensar (agir), de se relacionar, de construir novos mundos.

A acepção mais corrente do termo somático, cunhado por Thomas Hanna nos anos 1970 para “descrever abordagens de integração corpo-mente” (FERNANDES, 2015, p. 12), tem hoje um espectro conceitual bastante amplo: “premissas somáticas podem ser aplicadas a qualquer instância, inclusive a técnicas corporais variadas”. (FERNANDES, 2015, p. 16) Aqui, acompanho essa utilização mais abrangente, detendo-me sobre práticas corporais que não acatam a separação (e designação) arbitrária entre corpo e mente, e mobilizam atenções e processos

1 Pensadores franceses atuantes na segunda metade do século XX.

2 Encenador teatral polonês.

decisórios que demandam a pessoa em sua integralidade. Mas circunscrevo a abordagem à educação teatral (MAGELA, 2017a), influenciado pelo direcionamento que Shomit Mitter (1992, p. 16) realizou em seu livro *Systems of Rehearsal*: um “trabalho somático” que propõe experiências imersivas para abordar de modo indireto questões existenciais que o condutor dos processos teatrais planeja confrontar – o que nas análises de Mitter sobre Brecht, Peter Brook e Grotowski é a construção de personagens.

Esse tipo de abordagem aprofunda o processo teatral ao atingir locais de expressividade alternativos àqueles caracterizados por construções mais racionais. No âmbito da educação teatral, fomenta modos de pensar eminentemente estéticos e não redutíveis às epistemologias dominantes – as ligadas às ciências naturais, por exemplo. Assim, essa perspectiva somática se irmana, em seu caráter pedagógico, com o que Jacques Rancière identifica como “regime estético” em seu ensaio “Os paradoxos da arte política” (RANCIÈRE, 2012), ao sustentar que a provocação de uma educação estética corporal, ou transformação pessoal, não reside nos temas ou assuntos explicitamente abordados nas aulas, mas na intervenção sobre os modos de sentir de seus participantes. E, como será visto mais adiante, mesmo que seguindo inicialmente a concepção de Mitter baseada em criações teatrais, os princípios que orientam esses exercícios se afinam a premissas somáticas em seu sentido mais abrangente, ao se orientar pela “pulsão da vida no *continuum espaço-tempo* como fundamento constituinte”. (FERNANDES, 2015, p. 13, grifo da autora) Os exercícios têm caráter mimético, transpositivo, entre vida e aula; eles pretendem ativar e/ou ampliar fluxos e impulsos de vida teatral em seus participantes.

O caráter *proto* dos exercícios concerne ao fato de serem prototípicos, primitivos, minimalistas, sugestões a desenvolver de acordo com a necessidade de cada professor. Este poderá se valer do que é funcional em sua prática, para adaptar e criar outros exercícios. De fato, alguns dos exercícios são adaptados e sua maior especificidade aqui são os princípios que norteiam sua condução. Independentemente da metodologia adotada, é a ativação de uma percepção teatral (MAGELA, 2018) que é colocada aqui em foco como subsídio para a pedagogia do professor.

O leitor perceberá que o aspecto normativo dos exercícios – regras, delimitações... – será bem enfatizado. A grande intenção é assuntar a composição de territórios, tanto quanto a necessidade de desterritorialização (a saída de si ou o devir). Trata-se de experienciar em aula poderes instituídos (as regras etc.), visando fomentar a inventividade para lidar, na vida, com dimensões teatrais instituídas – forças e formas teatrais do cotidiano – de forma autônoma. Assim, essa centralidade da instrução, da regra e da norma visa abordar somática e meticulosamente estas instâncias de poder, subjetivação, aberturas e fechamentos, porosidade ativa. De todo modo, na contramão das leituras mais comuns da filosofia de Deleuze, aqui acolhe-se a vida que é inventada, paradoxalmente, pela produção ou reconhecimento da realidade de uma sistemática ou lógica. (LAPOUJADE, 2015, p. 9-11)

Apesar de este artigo conter algumas reflexões pedagógicas e filosóficas, sua tônica é a de descrever os exercícios e princípios relativos a estes. Aqui serão estabelecidas relações com os conceitos escolhidos, mas conexões conceituais mais profundas e relações com apostas pedagógicas mais consequentes no que diz respeito a uma visão de educação teatral e vida afinada com as obras de Deleuze e Guattari estão desenvolvidas nos artigos “Abordagem somática na educação teatral” (MAGELA, 2017a) e “Afecções, exercícios, protopedagogias teatrais”. (MAGELA, 2017b) Sua leitura pode ser proveitosa tanto pelo fato de ali não haver redundância com este artigo, como por acrescentarem elementos que permitem uma melhor compreensão desta proposta como um todo.



OS EXERCÍCIOS

SAQUINHO: Adaptação de exercício praticado em aulas de acrobacia para atores que tive com Helena Varvaki. Possibilita poucas variações, e é bem direto na proposta de conectar uma prática corporal com conceitos filosóficos vitalistas. É um treinamento, no sentido convencional de definir e desenvolver habilidades, dominar-se o exercício ao máximo e depois superá-lo quando ele não apresenta mais um desafio ao praticante.

Quatro pessoas jogam entre si um saco de pano fechado com arroz ou areia dentro (cheio em 80%). O saco não cair é desejável, mas esta não é a grande preocupação. As instruções para os atuantes são: sempre em deslocamento, a pessoa recebe o saquinho com uma mão, respeitando a trajetória de sua chegada; antes e no ato de receber, o atuante se altera para esta recepção, e se move para modular esta trajetória do saquinho em curva – normalmente girando o corpo, mobilizando bem a coluna – e o lança, neste movimento modulado, para outra pessoa.

Note-se que a descrição se inicia pela recepção – **receber, ser afetado é o importante**. A pessoa não exatamente lança, mas sim prossegue a trajetória do saquinho. Ela não propõe voluntariamente, mas escuta – num sentido mais amplo –, transforma-se e trabalha com o que tem. O trabalho realizado é sempre de **composições**: com a vinda do saquinho, com a modulação de sua situação corporal, com a pessoa para quem se lança...

É enfatizado que do lado a receber o saquinho se promova uma expansão externa – assim, se o saco vem para a minha direita, eu o recebo com a mão direita, e não a esquerda, e giro para fora neste lado. Quando os atuantes pegam o saco, não deve haver barulho de choque entre sua mão e o saquinho, instrução que reforça que o atuante acate a trajetória do objeto – reconheça sua realidade, em termos de poder, e lide com ela –, moldando seu corpo à sua recepção – mover-se, deformar-se, desequilibrar-se, alterar-se, afetar-se. Como nos inspira David Lapoujade (2002), afetar-se é sofrer. Lidar com isto sem ser destruído é a arte aqui praticada: a pretensão somática do exercício é que um corpo que lida deste modo com o saquinho estará mais propenso a lidar assim com as situações da vida.

O saquinho é um território perfeito para praticar a afetação ou afecção, adotando as visões de corpo oriundas da leitura de Deleuze (2002) sobre Espinosa, e as do próprio Baruch de Espinosa (1983, p. 176) em sua obra *Ética*: “Por afetos³ entendo as afecções do corpo, pelas quais a potência de agir desse corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou entravada, assim como as ideias dessas afecções”. A afecção (*affectio*⁴) sempre remete ao corpo e é dependente daquilo que a provoca (por exemplo, um objeto): “todos os modos de que um corpo é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da do corpo que afeta”. (ESPINOSA, 1983, p. 148) As afecções são “realidades dependentes de outras

3 Aqui, segui a distinção entre afetos e afecções colocada por Deleuze. A tradução do texto de Espinosa que tenho em mãos não distingue bem os termos. Mas outras traduções, e conferi isto no original de Espinosa em latim, fazem esta distinção como Deleuze fez. Mas, de fato, percebo haver por vezes confusão sobre os termos, mesmo na obra de Deleuze.

4 Em latim, na obra de Espinosa.

realidades (são ‘em outra coisa’ e não ‘em si’, como a substância⁵)” (RAMOND, 2010, p. 16) e têm “uma dimensão incontestavelmente passiva”. (RAMOND, 2010, p. 17) Nas reflexões e descrições das práticas, as afecções é que têm maior destaque, principalmente em sua aproximação, quase identificação, com o **contato** como tomado de escritos de Grotowski, por exemplo *O discurso de Skara* (1987) e *Exercícios* (2001), e Tatiana Motta Lima (2012).

Aos poucos, a percepção espacial vai se ampliando e atuantes chegam a lançar o saco para onde alguém **estará**, numa clara percepção do coletivo. A capacidade de transformação corporal para uma recepção passiva do saco se amplia. A disponibilidade para trabalhar em quase total desequilíbrio e instabilidade (receber, modular a trajetória e lançar o saquinho) – sair de si, devir – aumenta. A relação com estereótipos de criatividade (voluntarismo para lançar o saco de maneira “criativa”) diminui, cedendo lugar para a escuta. Aqui, contracenar, criar, é a potência de afetar-se e de viver dentro desta afetação.

Como a IMPROVISAÇÃO A e B (descrita adiante), o saquinho é um lugar de retorno para que a qualidade da mobilização se mantenha, quando complexificações no trabalho degradam a escuta dos alunos.

PANO: Um pano de 1,40m X 1,40m, de cetim ou malha, é lançado por quatro atuantes, entre eles. Exige-se ostensivamente que não deixem cair o pano no chão. E uma vez que alguém deixe de tocar o pano, não poderá pegá-lo novamente até que outro atuante o pegue. Estas regras visam diminuir as distâncias entre os atuantes para aumentar sua agilidade e disponibilidade. Também desestruturar o corpo como indivíduo fechado, ampliando sua fragmentação, parcialização e/ou expansão para um corpo coletivo – materializando a definição de indivíduo como “um mesmo grau de potência” (DELEUZE, 2002, p. 33), e não como unidade biológica coesa.

As relações com o espaço e com o tempo são mais complexas em relação ao SAQUINHO, mas sem tender a perder a qualidade corporal de afetar-se. E o pano pode ser recebido e passado de diversas formas – por uma pessoa, por mais de uma, por partes e formas inusitadas do corpo, num lançamento que não configura exatamente uma ação definida, como no saquinho, mas numa ação intermediária

5 Importante notar aqui que para Espinosa só há uma substância, que é Deus. Reside aí o panteísmo que, entre outros motivos, acarretou sua excomunhão do judaísmo.

(como um pequeno toque no pano). Não se estabelece que quando alguém está com o pano o trabalho é apenas dele, e não dos outros. Pelo contrário: todos estão sempre com o pano e o trabalho é corporalmente coletivo; e em alguns momentos os corpos se tornam algo que rompe as delimitações individuais convencionais. O estímulo é de que o atuante se torne passagem de forças e formas.

Além disto, o pano se revela quase uma gramática, pelas exigências materiais de seu comportamento têxtil (analogamente às especificidades materiais da argila para um escultor). No diálogo com esta gramática, modos ricos de compor coletivamente o tempo e o espaço são inventados e experienciados pelos atuantes. Esta gramática do pano fomenta outras relações com o poder, com as forças, com processos de subjetivação. (FOUCAULT, 2004; REVEL, 2005)

WITNESS SEM E COM INTERFERÊNCIAS: Esta atividade foi assimilada de aulas que tive com Dominic Barter, então professor de teatro. Eu a modifiquei para meus fins e, através de aulas e sessões de Movimento Autêntico⁶ que tive com Soraya Jorge, consolidei esta prática de trabalhar sobre **impulsos e contato** (LIMA, 2012) com olhos fechados.

Parece contraditório remover a visão numa pesquisa que privilegia o contato e a afecção, mas tenho confirmado o argumento – utilizado no Movimento Autêntico – de que a retirada da visão possibilita uma intensificação de impulsos do movimento. Trata-se de uma atividade bem adequada para iniciar-se uma sessão de trabalho, mesmo com participantes que não se conhecem; e pode ser repetida todos os dias, inclusive com o participante sozinho, em um trabalho sobre si. Ela antecede produtivamente o AQUECIMENTO DE USO, exposto logo após.

Em duplas, uma das pessoas fecha os olhos e tem a recomendação de “fazer o que quiser” [sic]. Com o tempo, passei a utilizar uma frase de Soraya Jorge, “não tem que nada”, como instrução. A outra pessoa protege a primeira, o movedor,⁷ em tudo em que ela pode ferir-se pelo fato de estar com olhos fechados. Existem três interdições: “não ferir-se, não ferir colegas, não ferir o espaço”. Isto aplica-se a todos os outros exercícios, e o que se concebe como “ferir” deve ser interpretado da maneira mais adequada para cada situação.

6 Authentic Movement: forma de terapia corporal, criada por Mary Starks Whitehouse e desenvolvida por Janet Adler, cuja prática envolve uma testemunha para um movedor com os olhos fechados. O caráter de não julgamento e de aprofundamento da relação com os impulsos já está presente no movimento autêntico. Para mais informações, indique o site HYPERLINK “<http://www.movimentoautentico.com>” www.movimentoautentico.com.

7 Termo mais frequente na literatura e nas práticas de movimento autêntico.

O tempo de cada sessão é predeterminado e marcado rigorosamente no relógio, normalmente dez a 15 minutos para cada pessoa. Não há controle por ajuizamentos sobre o exercício: mesmo se o trabalho está bom ou ruim – seja qual for o critério para isto no momento –, mantém-se o tempo predeterminado. É exposto a todos que nada que a pessoa fizer será utilizado cenicamente, ou analisado, ou julgado – nada será aproveitado como material para trabalho posterior. Vale apenas o vivido, a experiência, as transformações pessoais do atuante, o corpo que se constitui a cada aula e entre elas, seu aprendizado. Essa ética sempre é observada incondicionalmente. Uma vez que o processo do aluno atuante é que importa, o olhar de todos, principalmente do professor, se dirige à ampliação da escuta do atuante para os impulsos.

Nas primeiras vezes, os atuantes costumam ficar muito limitados à sensação de perda da visão e à exploração do espaço. Nesse momento, a condução do trabalho e as recomendações podem se dirigir quase unicamente aos protetores, a quem se deixa bem claro que não podem conduzir ou limitar em excesso o trabalho dos movedores, com quem não devem interagir além das proteções. E que devem tentar proteger o mínimo, se prestando a esse trabalho, que é bem maior do que a proteção desnecessariamente limitante. Aos poucos, outras qualidades de trabalho surgem, numa intensificação da escuta e disponibilidade para afecções, aumentando e refinando a capacidade de mover-se de acordo com impulsos que surgem, sejam o que sejam, venham de onde for – “eu e não-eu, exterior e interior, já nada querem dizer”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 8) Tudo isso em relação a impulsos em afecção se torna a maior razão para se realizar o *WITNESS*.

O termo **impulso**, aquilo que gera o movimento, aquilo que faz o movedor **ser movido**, é capital no Movimento Autêntico. Impulsos de movimento aparecem também como elemento chave nas conferências mais recentes de Grotowski (RICHARDS, 2012), para quem os impulsos sempre provêm de um contato e precedem as ações físicas. Em ambos os casos, a origem do impulso é algo de ordem inconsciente e interior.

Aqui a aceção de impulso não se contrapõe a essas, mas a ênfase conceitual, sob influência de Deleuze e Guattari (1996), se desloca para o desejo e o devir. (MAGELA, 2017b, p. 57) O desejo como acoplamento ou composição, conexo

a uma afecção, e o atuante devir ao tornar-se o movimento gerado pelo impulso. O trabalho a ser desenvolvido na prática do exercício, como no Movimento Autêntico, é o de refinar as “pequenas percepções” (DELEUZE, 1991) e, mais adiante, em outros exercícios, amadurecer o julgamento relativo a que percepções eleger para ser afetado, e como.

Um importante elemento adicional ao exercício são as INTERFERÊNCIAS: intervenções físicas que os protetores fazem sobre os movedores durante seu trabalho. Elas são eminentemente tãteis; são ampliadoras ou alteradoras de movimentos que já existem, nunca destruidoras; e sempre são uma **caça** (LIMA, 2004) do que for percebido – provêm da espreita e do fluxo da vida, nunca da premeditação. Ser ampliador ou alterador quer dizer que, quando há um movimento ou percepção de um impulso presente no movedor, o protetor sempre tentará aumentar características do movimento, ou no máximo alterar sua direção ou alguma outra característica. Mas essa alteração nunca interrompe, nunca cessa o movimento, nunca opera uma oposição. O movimento apenas se interrompe quando há a proteção, que é um toque que destrói o movimento, barra-o (um toque no peito, por exemplo, para o movedor não chocar a face na parede). As proteções são claras e não devem se confundir com as interferências.

Para os movedores, há a tarefa de não discriminar impulsos de interferências. Eles não devem descontinuar seu movimento devido a uma interferência do protetor, mas sim acolher este toque como se fosse um impulso como outros. É importante o aumento da capacidade de se deixar afetar pelas interferências – acolher as interferências, ser composto por elas.

Retomo mais detalhadamente os conceitos de afecções e afetos. Apesar de intimamente ligados, afecção e afetos não são a mesma coisa. Para Deleuze (2002, p. 56), “a *affectio* [**afecção**⁸] remete a um estado do corpo afetado e implica a presença do corpo afetante, ao passo que o *affectus* [afeto] remete à transição de um estado a outro, tendo em conta a variação correlativa dos corpos afetantes”. Os afetos são “os nomes das constantes flutuações, para mais ou para menos, de nossa potência”. (RAMOND, 2010, p. 17) As afecções é que são o momento mais imediato, a escuta, o contato, aquilo que ocorre quando alguém se abre para algo. Os exercícios todos são dirigidos ao aumento da capacidade do atuante de

⁸ A inserção dos colchetes é minha, baseada na tradução do latim adotada por Deleuze, exposta em seu livro linhas acima desta frase citada.

afetar-se, de sofrer, perceber e sustentar a recepção de afecções, por práticas de contato – no sentido mais amplo, o de conectar-se com um outro bem concreto corporalmente, mesmo sendo imaginário.

Esses conceitos, tendo como referência Espinosa ou Deleuze, nos conferem uma visão do corpo e de suas transformações filosoficamente consistente para a prática e a docência de performar (em aulas e na vida). Seu estudo trata, de maneira singular e ainda inovadora, questões essenciais às educações baseadas em princípios somáticos. Na perspectiva composta originalmente pela *Ética* (ESPINOSA, 1983), saímos do terreno das classificações estáveis e entramos no âmbito de “uma potência e uma relação, que envelopam todos os modos do vivente”, “como experimentação, e não como interpretação”. (SASSO; VILLANI, 2003, p. 32) Trata-se de uma perspectiva conectada com o teatro contemporâneo e a performance, e uma educação que visa sair de modelos e da representação,⁹ valorizando o intensivo, o virtual e o possível: “o afeto é em efeito concebido como processo imanente a um plano que resta construir”. (SASSO; VILLANI, 2003, p. 33)

A **caça** (LIMA, 2004) é um elemento constitutivo nesta proposta e a pesquisa sobre ela é que desembocou na criação das interferências. Dizer que as interferências são “em caça” significa que elas nunca são criações, por parte do protetor, de algo que não existe no movente de olhos fechados, mas sempre intervenções que alimentam movimentos ou potenciais de movimento (centelhas) que estão já presentes no movedor e com o qual conseguiu-se uma efetiva conexão. Isto implica muita atenção do protetor ao trabalho do outro, e ser muito ágil: ao perceber um impulso ou movimento já em curso, o protetor amplia o que viu ou altera um elemento do movimento (basicamente, a direção) tocando o movedor de maneira ágil, precisa e pontual. A quem interfere, é interessante que cada vez mais cace momentos e interferências de qualidade – poucas e boas interferências. Se ele não for ágil, perde a janela de ação e deve aceitar esta perda, voltando à espreita de outra coisa que surgir. A interferência, como concebida aqui, é, por excelência, a ação do professor: caçar centelhas de potência teatral nos alunos e incentivá-las para sua ampliação.

AQUECIMENTO DE USO: Trabalho concebido inspiradamente no capítulo inicial do livro *O Anti-Édipo* (DELEUZE; GUATTARI, 1996), no que concerne a uma

9 Questões mais exploradas por Deleuze em *Diferença e Repetição* (1988), e o capítulo “Platão e o simulacro”, em *Lógica do sentido* (2003).

despersonalização pelo desejo – a desconstrução do sujeito por operações de intensividade. É bastante fértil que este aquecimento seja proposto no início de sessões de trabalho, em continuidade ao *WITNESS*. Ele serve como um aquecimento convencional para atuantes, com fortes pretensões pedagógicas, mais uma vez no sentido de trabalhar corporalmente questões vitais percebidas nos conceitos.

Em duplas, um dos atuantes deve usar o outro para se aquecer, sempre em contato físico táctil com este outro que é usado. O **uso** é definido por aquilo que o corpo pede, a cada instante e em fluxo, para se aquecer, espreguiçar, ficar mais ativo, desembaraçar pendências. A utilização do corpo do outro é para contemplar as demandas do próprio corpo e não se deve considerar ou presumir qualquer necessidade do outro – que apenas se presta a ser usado, sem ajudar: ele não compõe movimento, não colabora, não completa, não resolve nada do outro, não se movimenta para o outro, não interpreta nada. O atuante usado apenas fica em pé ou permanece em alguma posição que o utilizador o colocou; e não deve passar disso, mesmo que esta disponibilidade pretensamente não colaborativa tenha contradições e seja difícil de realizar. Instruções adicionais: aquele que usa nunca deixa de tocar o outro; nunca parar o movimento para qualquer planejamento; os usos são efetuados até surgir, por escuta, o impulso de outro uso, que substituirá o atual.

Após algum tempo pede-se que troquem os papéis e, após mais um tempo, que ambos os atuantes se usem mutuamente, convivendo com o uso que o outro faz de si e com o uso que se faz do outro – **convívio** é a palavra chave para este exercício. Essa progressão ou construtivismo (A faz em B; B faz em A; A e B fazem juntos) ocorre em outros exercícios também. A situação em que os dois se usam em convívio, mas sem colaboração, é intrincada, capciosa e bastante importante.

Nesse trabalho é preciso haver maior zelo para que ninguém se machuque ou passe por situações excessivamente incômodas fisicamente (mesmo que isto seja, em todos os momentos, difícil de definir – o que é prejudicialmente incômodo e o que é um incômodo inerente ao trabalho e a ser superado ou acolhido?). O exercício pesquisa corporalmente a desestabilização de limites consolidados de segurança, integridade, reverência à individualidade. Também modifica a perspectiva que o utilizador tem da pessoa que ele está usando. O colega de trabalho

é visto como movimento, intensidades, texturas, componentes aos quais meus componentes se acoplam, em funcionalizações parciais do corpo do outro, e em contatos que não contemplam a comunicação bilateral, não constituem diálogo.

Algumas possibilidades surgem com esse exercício: a exploração de outras relações ou formas de relação; não presumir que o outro é uma pessoa ou sujeito dentro dos padrões que temos de pessoa e protocolos convencionais de contato; a não busca de comunicação, o que mina desejavelmente a lógica comunicacional, hegemônica, que impera nas relações e interações. Por várias vezes o desejo inicial se transforma, porque teve de se alterar com o real (o confronto entre os corpos). O que acaba por ocorrer é esse convívio no qual pratica-se dar espaço para formas diversas de percepção e para as pequenas e grandes necessidade corporais mais banais (p. ex. apertar o rosto contra o ombro do outro, porque a pele do rosto pede isto e o formato do corpo do outro se mostra adequado).

O aquecimento de uso fomenta uma prática de ampliação e fortalecimento da sensibilidade. Considerando as dificuldades físicas para fazer o que se mostra necessário a cada momento, pratica a negociação de cada um com **sofrer** o que constrange e ainda fazer o que os impulsos ordenam – e eventualmente sofrer o que constrange **para** fazer o que deseja –, o que é uma prática pedagógica crucial existencialmente. Como em *O corpo que não aguenta mais* (LAPOUJADE, 2002), suportar as afecções e os afetos grosseiros para poder viver os sutis. Este fortalecimento do desejo é um dos pontos mais importantes do exercício: fortalecer a escuta dos impulsos, fortalecer os impulsos e, o principal, fortalecer a capacidade de lidar com as forças e obstáculos para que o desejo viceje (MAGELA, 2017b, p. 54) – o que aborda somaticamente questões de produção de subjetividade e singularização. Ser capaz de compor agenciamentos e sustentar territórios, habitando-os; ser capaz de se desterritorializar quando necessário, compondo outros territórios. (MAGELA, 2017b, p. 68)

Esse exercício é uma complexificação do *WITNESS* quanto ao fomento de agir conectado aos impulsos corporais. No *WITNESS* isto é proposto quase sem constrangimentos e condicionamentos – mesmo que esteja implicada a missão de ampliar sua escuta e aumentar sua capacidade de afetação. O aquecimento de uso dá continuidade a esse metabolismo específico de impulsos ativados, mas

com toda uma série de negociações imprescindíveis (provocadas pelo corpo do outro atuante na situação do exercício).

David Lapoujade (2002, p. 86) mostra que lidar com o afeto e a afecção é uma proposta ética e existencial, presente na experiência do corpo no cotidiano e em nossas escolhas e atitudes – todo um trabalho de confronto com aquilo que nos afeta:

[...] o sofrimento não é um estado particular do corpo. Sofrer é a condição primeira do corpo. Sofrer é a condição de estar exposto ao fora. Um corpo sofre de sua exposição à novidade do fora, ou seja, ele sofre de ser afetado. Como diz Deleuze, um corpo não cessa de ser submetido à erupção contínua de encontros, encontro com a luz, com o oxigênio, com os alimentos, com os sons e as palavras cortantes etc. Um corpo é primeiramente encontro com outros corpos.

A sua tônica reside na ética e na força de existirmos sem blindar o corpo por não suportarmos o que nos afeta. O que Lapoujade propõe é praticar nossa “potência de assimilação” – “O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável” (LAPOUJADE, 2002, p. 87):

Aquele que vê na ferida sutil algo sem importância é precisamente aquele que já não sente nada, ‘que erigiu um sistema de defesa que o impede de apreender a variedade de afecções, reduzindo-as a uma resposta uniforme. [...] Se defender do que é estrangeiro, não deixar agir a excitação como uma força formadora, lhe opor uma pele dura, um sentimento hostil: para a maioria essa é uma necessidade vital para sua conservação. (LAPOUJADE, 2002, p. 88)

Na criação do AQUECIMENTO DE USO, a ideia inicial da pesquisa era investigar encontros entre pessoas quando estas não se viam como sujeitos, quando abríamos espaço para impulsos e desejos no âmbito do movimento corporal. Os protocolos instituídos de convívio e comunicação eram rejeitados, numa tentativa de eliminar a presunção de limitens predefinidos e estáveis nas relações. A

proposta inicial advinha dos acoplamentos fragmentados, *esquizos*, do capítulo “Máquinas desejanter” do livro *O anti-édipo*: “O desejo faz constantemente a acoplagem de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11)

Mas no transcorrer desse processo, ficou em primeiro plano o confronto com um real (no caso do exercício, o corpo do outro e as dificuldades e problemas para usá-lo) para que os impulsos florescessem. Enfrentar o real sob esse recorte corporal seria a capacidade de ampliar a percepção, aumentar uma resistência aos incômodos e obstáculos, mantendo uma inteligência no sentido de perceber o que surge e a capacidade qualitativa de afetar-se; “ser forte consiste primeiro em estar à altura de sua fraqueza” (LAPOUJADE, 2002, p. 88): “Só se cavam espaços, só se precipitam ou desaceleram tempos à custa de torções e deslocamentos que mobilizam e comprometem todo o corpo”. (DELEUZE, 1988, p. 352)

Em tempo: essas “torções e deslocamentos” são precisamente aquilo que o SAQUINHO deseja tocar. Por sua vez, o WITNESS toca a prática de escuta de cada microimpulso em fluxo – a potência perceptiva quanto a afetos sutis. Entremeadado a tudo isto, o AQUECIMENTO DE USO é uma ampliação destas percepções e disposições de movimento.

Mas praticar o aquecimento de uso, o que ocorre também no PANO, é se confrontar com dificuldades corporais de maneira atroz, o real há pouco mencionado. E promover a disposição, que Lapoujade (2002, p. 88) defende, de lidar com os “afetos grosseiros”, dolorosos por vezes, para podermos viver os “afetos sutis”, interessantes:

O que faz a fraqueza do forte é que ele se esforça para preservar, e mesmo aumentar, sua vulnerabilidade, controlando seu grau de exposição às feridas do fora; protegendo-se das agressões mais grosseiras, ele pode se abrir às feridas mais sutis.

Ora, podemos cotejar as considerações de Lapoujade sobre a vida com o AQUECIMENTO DE USO e sua dinâmica – o que ocorre com os atuantes ao praticá-lo em seus rigores –, e admitir que, apesar de pretender sair das lógicas da

comunicação, do sujeito e da representação, esses exercícios têm um caráter mimético. São uma mimese, no sentido de tentar produzir, no exercício, processos vitais; fazemos como a vida também faz, e não como a vida já é, de modo formal – o que se situaria na representação. Retomando a educação teatral como proposta aqui, podemos conceber que este exercício é mimético – é conectado à vida; ele é vida –, no sentido de ativar a situação de suscetibilidade seletiva a afecções – mencionadas por Lapoujade e que, sabemos, efetivamente existem na vida. Ele promove experiências e mesmo habilidades, robustez, na “potência de assimilação”, na capacidade de mais e melhor nos afetarmos. E é esta experiência vivida na sala de aula que transborda para a vida. (MAGELA, 2017a)

A vida, nessas filosofias, é sempre tomada em seu aspecto intensivo e múltiplo. Seus processos é que importam. Não se privilegiam os tipos, categorias, temas, narrativas, representações, formas instituídas, eventualmente estagnadas, mas sim a intensidade do acontecimento, o movimento, as relações: “E, se o homem foi uma maneira de aprisionar a vida, não será necessário que, sob outra forma, a vida se libere no próprio homem?”. (DELEUZE, 1992, p. 114)

Praticar o exercício é também praticar, sempre colocando-as em xeque, sabedorias de administrações e normas – necessárias, mas apenas a serviço das composições por afecções. Tornar a sensibilidade forte para lidar com as variações, dificuldades, surpresas, para poder melhor se afetar ao sutil. Não sucumbir ao indesejado e não se fechar a tudo para não sofrer: estar, assim, à altura do acontecimento.

PASSO-A-PASSO: Dois atuantes, cada um com uma parte do corpo em toque com o outro. Um dos atuantes muda uma área de contato de sua pele com a do outro através do rolamento desta parte de seu corpo. Não se deve apoiar o peso do corpo no parceiro. O rolamento é sempre curto; por exemplo, pouco menos que a extensão horizontal da orelha até o nariz ou metade da circunferência de um braço.

É essa mudança de área de contato por rolamento – como um mata borrão, sem fricção – que é o canal entre eles, e nada mais é significativo como comunicação, emissão de signos ou relação. O resto do corpo – inclusive partes que estão tocando, mas não são esta parte agora que rola deliberadamente – se move apenas a serviço da mudança de contato tátil da área em foco. O *canal* é uma questão

cognitiva importante: aprender a direcionar as energias para os modos de fazer viáveis e a criação de outros modos de viver que surgiram porque se lidou com a realidade estabelecida. Mais uma vez, processos de subjetivação (FOUCAULT, 2004) e resistência política. (REVEL, 2005)

As mudanças de pessoa que move são alternadas (A faz, B faz, A faz...). Poucas variações são propostas, porque a escuta costuma se degradar facilmente. É necessário evitar que os movimentos fiquem contínuos, numa troca rápida e sem o discernimento específico do exercício. Importante também evitar as trocas de área de contato através da fricção: as trocas por rolamento é que engajam o corpo e definem o que mudou no contato táctil. O exercício tem similitudes com o Contato Improvisação, mas possui diferenças bem claras, que devem ser estritamente observadas – o fato de não se poder apoiar-se no outro, por exemplo, o fluxo mais interrompido e a atenção maquinalmente delimitada.

A mudança de direção se dá por critérios internos ao movimento dos dois – seja isto o que for para cada um, em cada instante. Eventualmente, principalmente no início, o condutor deve estimular verbalmente mudanças de eixos – se houve rolamento na horizontal, por exemplo – que é mais fácil –, forçar a diversidade mudando o eixo para a vertical, diagonal...

Mas o fundamental é uma desconsideração dos corpos como unidade e dos significados já consolidados das partes do corpo do outro (genitais, face, etc.) pela estrita obediência às regras de movimento curto, aleatório, passo a passo e por rolamento: onde vou parar não importa, apenas executo o próximo pequeno passo, que pode ser em qualquer direção. Esse movimento, em seu caminho errático, é como o movimento Browniano, citado em *As potências do falso* por Deleuze (2005), com fortes características randômicas. Esse é um exemplo de diversidade que surge justamente pela adoção e cumprimento de regras.

Há muitos detalhes nesse exercício, como os toques acidentais que ocorrem – por ter rolado minha barriga, meu ombro toca o corpo do outro; assim, agora o ombro é que pode ser a próxima área a ser rolada. Esses acidentes e diversidades só ocorrem se os rolamentos são rigorosos, realizados como determina a proposta. O exercício fomenta uma ignorância qualificada, uma atenção estrita ao ato

delimitado do momento, como uma máquina fragmentária: “o olho interpreta tudo em termos de ver”. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 11) Essa ignorância produz, paradoxalmente, uma riqueza e diversidade interessantes. Sob certos aspectos, o procedimento se assemelha à divisão da experiência em etapas promovida pelo Ponto de Concentração (POC), de Viola Spolin (2010). É uma prática de desformatação, de dissolução de convenções, de surgimento de outros corpos pelo cumprimento estrito de tarefas – os rolamentos, erráticos por serem estritos. É de prática da atenção que lida com canais de ação.

Nesse sentido, friso a ideia de que no trabalho muitas vezes quando há método é que algo escapa, surge. Sim, um método móvel; mas com critérios e princípios definidos – também móveis, mas que por algum tempo são fixos, para que alguma ruptura ocorra. Se tudo cede, se tudo se ajusta, é provável que nada de novo advenha, pela falta de composição de novos territórios ou de devires. Talvez apenas apareça uma impressão de movimento.

O fixo, a regra, provocam uma saída de si. O mesmo pode ser dito de processos criados por Grotowski, principalmente nas questões relativas à articulação entre estrutura e espontaneidade (LIMA, 2012, p. 400), o que diz respeito a métodos, regras, normas, etc. A vida ou a presença cênica, tanto em propostas escritas de Grotowski (2001, p. 171-172) como de outros grandes pedagogos do teatro (LECOQ, 2010, p. 50), floresce e se mantém principalmente no seu confronto com formas e detalhes construídos meticulosamente no processo de criação e pedagogia teatral.

IMPROVISAZÃO A e B: A improvisação começa com duas pessoas em pé, uma em cada lado do espaço, uma de frente para a outra, com uma cadeira entre elas. Elas estão como num palco e o condutor e os outros atores estão como uma plateia. O comportamento dos atores adota a quarta parede,¹⁰ mas eles não precisam se preocupar com questões de visualidade – podem nos dar as costas, por exemplo. É dada a instrução que permanecerá por toda a improvisação: “A quer sentar-se; B quer que A não se sente”. Após isso, o condutor designa um dos atores para “fazer A” e outro para B, frisando que eles não “são”, mas “fazem”.

10 Air como se aqueles que veem ou assistem não estivessem lá, como se a fronteira arbitrária/imaginária entre nós e eles fosse uma parede.

A improvisação começa e termina quando o condutor disser, para desvincular o término a sentar-se, como se isto fosse um objetivo – o que definitivamente não é. A palavra “quer” é capciosa e também evita a tendência dos atuantes de trabalhar com estratégias. Não é de objetivos e estratégias que se trata aqui, absolutamente, mas mais uma vez, de afetar-se e lidar com impulsos. A, por exemplo, não precisa tentar sentar-se; e B não tem de impedi-lo de sentar-se na cadeira. O trabalho não quer soluções ou criatividade, mas escuta, sustentação da situação de problema e percepção e invenção de novos problemas.

O maior trabalho a ser realizado – e é necessário haver atenção quando os atuantes caem na introdução de recursos de cena que degradam isso – é de enfrentar a angústia de não possuir de antemão o que fazer em cena, e responder àquilo que se mostra a cada momento como pertinente ali no contato com o outro atuante. Nesse sentido, a condução restringe os truques de atuação que encobrem a falta de abertura a afecções.

Essa improvisação é muito rica, mesmo que em muitos momentos seja difícil trabalhar com ela, e pareça que tudo seja estéril e equivocado. Aqui também o elemento primordial é a atitude de caça e afetação ao acontecimento. Outro elemento é a construção de uma sensibilidade para implicações das ações percebidas, para possibilidades de “protoenredos” e complexificações rizomáticas das situações que surgem na improvisação. Esta improvisação é um trabalho que amplia e complexifica a atenção do aluno, como outros trabalhos afins, como o Contato Improvisação (SCHMID, 2018) e a improvisação em dança. (BARROS, 2018)

IMPROVISACÃO ABCD: O núcleo desta improvisação, obtida de aulas de Tatiana Motta Lima, é um roteiro sintético a ser performado pelos alunos. Por exemplo: “A entra; B entra; A investiga B; C entra; B e C isolam A; D entra; C tenta conquistar D; A, B, C e D procuram sair”.

Cada um dos quatro alunos deve entrar quando considerar que o passo anterior à sua vez foi contemplado – mas não necessariamente imediatamente após isso. Outros critérios são definidos pelos participantes, nos processos de sessões sucessivas de trabalho com a improvisação, numa lógica interna desejavelmente singular que também dialoga com a tradição teatral. Aqui, similarmente à

IMPROVISAÇÃO A e B, construímos juntos o discernimento que define os elementos do trabalho; o condutor assume o papel de gerir este processo.

Um cuidado a se tomar é que a inserção de um roteiro, por mínimo que ele seja, torne a atuação racional. É fundamental deixar claro para todos que as instruções não são, por exemplo, “A mostra que investiga B”, mas que efetivamente façam as ações, cacem sua ocorrência, ampliem a atenção que, de fato, já é ação. Porque esta ação em cena é a mesma ação de percepção teatral que ocorre na vida, e em situações importantes, vitais.

Essa improvisação é uma complexificação em termos de roteiro, mas não é necessariamente mais rica que A e B em termos de implicações das ações ou de escuta cênica. Na verdade, aqui pode haver uma perda de escuta – o minimalismo, as restrições, a pobreza de A e B tornam ricos seus momentos. Como A e B, a IMPROVISAÇÃO ABCD pratica o confronto de tudo o que é trabalhado nos outros exercícios – a entrega viável para as forças e formas da vida –, com a fixação de elementos narrativos, o que é uma “protocena”. Ela é uma proposta de introdução ao desafio de realizar-se um resultado cênico de modo pedagogicamente orgânico e pertinente.



CONCLUSÃO

Grotowski (2012), ao discorrer sobre processos de treinamento utilizados na história do teatro no Ocidente e Oriente, tece uma distinção entre o que ele percebe como dois modos de abordagens. A primeira abordagem seria domesticar o corpo, o que o torna vazio a um trabalho mais profundo. Essa é a mais comum, a que visa treinar o corpo por adestramento, para que o corpo seja preparado para executar e solucionar tarefas. De certo modo, toda a educação instrucionista, bem cara ao capital, é assim.

A segunda abordagem, a mais adotada por ele, seria a de desafiar o corpo:

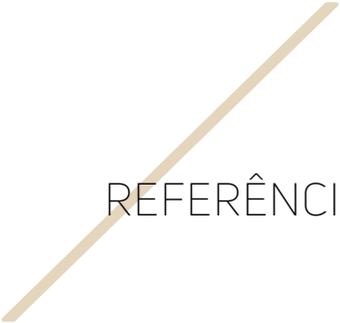
Desafiá-lo dando-lhe tarefas, objetivos, que pareçam ultrapassar as capacidades do corpo. É uma questão de convidar o corpo para o 'impossível' e levá-lo a descobrir que o 'impossível' pode ser dividido em pequenos pedaços, pequenos elementos, e se tornar possível. (GROTOWSKI, 2012, p. 145)

Esse modo consiste em estratégias de treinamento que abrem possibilidades para aquele que o pratica, como a utilização, bastante conhecida, da acrobacia para desafiar o atuante. O objetivo, nesse caso, é que o atuante fortaleça sua abertura a desafios – e que a cena seja um desafio para ele –, o que muda seus modos de pensar.

Apesar de específicas e necessitarem de um ambiente especial para sua realização, essas atividades que aqui foram descritas são dirigidas à vida diária dos alunos e a uma teatralidade imbricada a seu cotidiano. E para exercer esta educação teatral, as sessões de trabalho, mesmo em aulas comuns em escolas de ensino básico, precisam ser especiais, verdadeiros acontecimentos cuidadosamente conduzidos. Seu objetivo maior é o desenvolvimento de uma experiência teatral da vida no sentido mais amplo, uma existência teatral interessante para o aluno.

Assim, o que importaria nessas pedagogias é a transposição do que se passa nas aulas para o que lhe é exterior – a vida dos alunos. Buscar como esses exercícios vitalistas de atuação podem fomentar vidas teatrais inventivas e potentes. O foco é no pensamento corporal e no transbordamento desta prática dirigida em aula para a vida do aluno, ao interferir em seus modos de sentir. Se os exercícios promovem certas experiências, no contato com outro corpo, no contato com problemas de uma maneira que prioriza a sustentação da angústia e a percepção e invenção de problemas novos, este corpo (corpo \equiv modo de pensar) pode sofrer transformações que abrem outras percepções em sua vida. Esse é o principal caráter somaticamente pedagógico da abordagem materializada por esses exercícios.

Nesse sentido, um ponto deve por fim ser frisado: o mais importante pedagogicamente não são os exercícios como descritos, mas o **como** – a proposta filosófica e os rigores daquele que dialogará com eles. As diversas propostas de ensino de teatro disponíveis para um professor são recursos pedagógicos, metodologias que servirão, ou não, para que o teatral aconteça, intensivamente. O que tem validade é como o condutor propõe e conduz o exercício, ajustando o processo em função do que ocorre com o aluno, para que a experiência de teatralidade aconteça naquele que pratica as atividades. Que os fluxos – formas e forças – de vida teatral vicejem no aluno, em modos de vida singulares e potentes.



REFERÊNCIAS

- BARROS, Ester França M. de. Improvisação em dança – 3 perspectivas em diálogo. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*, Uberlândia, v. 5, n. 1, 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39777>. Acesso em: 22 jul. 2018.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996. t. 1.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972 – 1990*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa – filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: perspectiva, 2003.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)
- FERNANDES, Ciane. Quando o todo é mais que a soma das partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/47585>. Acesso em: 22 jul. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso no Collège de France (1981-1982)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GROTOWSKI, Jerzy. Exercícios. In: GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy. Da companhia teatral à arte como veículo. In: RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (org.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LECOQ, Jacques. *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: SESC, 2010.

LIMA, Tatiana da Motta. Em busca de (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. *REVISTA RESET*, Campinas, ano 1, n. 1, 2004.

LIMA, Tatiana da Motta. *Palavras praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MAGELA, André Luiz Lopes. Abordagem somática na educação teatral. *Moringa – Artes do Espetáculo*. v. 8, n. 1, p. 23-28, 2017a. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/34856>

MAGELA, André Luiz Lopes. Afecções, exercícios, protopedagogias teatrais. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*. v. 4, n. 2, p. 46-71. 2017b. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/38729>

MAGELA, André Luiz Lopes. Cognição teatral e educação. *Rascunhos – caminhos da pesquisa em artes cênicas*. v. 5, n. 3, p. 302-318. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/43132>

MITTER, Shomit. *Systems of Rehearsal – Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RAMOND, Charles. *Vocabulário de Espinosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SASSO, Robert; VILLANI, Arnaud (org.). *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2003.

SCHMID, Jörg. Contato improvisação como uma arte de viver. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Santa Catarina, v. 1, n. 31, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101312018291>

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ANDRÉ LUIZ LOPES MAGELA: Doutor em Artes Cênicas pela UNIRIO. Ator. Professor do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Pós-doutorado em educação estética pela Université Lumière Lyon 2, na França. Coordenador da pesquisa "Produção de Subjetividade em dimensões teatrais – Grotowski, Deleuze, Educação", financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Dedicar-se majoritariamente às questões relativas à educação teatral, com enfoque sobre a atuação, produção de subjetividade, biopolítica e estudos da cognição.

EM FOCO

PREPARAÇÃO CORPORAL E SOMAESTÉTICA NA UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA 2000-2018

*THEATER TRAINING AND
SOMAESTHETICS AT UBERLÂNDIA
FEDERAL UNIVERSITY 2000 - 2018*

*PREPARACIÓN CORPORAL Y SOMAESTÉTICA
EN LA UNIVERSIDAD FEDERAL DE
UBERLÂNDIA 2000 – 2018*

RENATA BITTENCOURT MEIRA

MEIRA, Renata Bittencourt.
Preparação corporal e somaestética na Universidade Federal de Uberlândia
2000-2018.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **159-182**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26554>

RESUMO

Este ensaio apresenta as abordagens somáticas utilizadas e desenvolvidas em processos de formação na Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, no período de 2000 a 2018. O trabalho discorre sobre a formação de procedimentos pedagógicos e prática docente na perspectiva da Educação Somática, tendo como fonte as reformulações do projeto pedagógico, os planos de ensino e anotações das aulas em diálogo com estudos de delineamento do campo da Educação Somática nas artes da cena e na universidade. Apresenta as experiências pedagógicas de inclusão da Educação Somática na formação acadêmica em Teatro. A pesquisa empírica e documental da experiência pedagógica para inclusão da Educação Somática na universidade resulta na formulação da noção de Materialidade Somaestética e engendra a prática das *Ternas*, concebida como oito unidades sensório expressivas.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro. Educação.
Procedimentos
Pedagógicos. Educação
Somática. Universidade
Pública.

ABSTRACT

*This essay presents the somatic approaches used and developed in the theatrical training courses of the undergraduate course of the Federal University of Uberlândia (UFU), between 2000 and 2018. The work deals with the formation of pedagogical procedures and pedagogical practices from the perspective of Somatic Education, having as a source the reformulations of the pedagogical project, the teaching plans and notes of the classes in dialogue with Somatic Education studies in the performance art field and in the university. The research presents the pedagogical experiences of Somatic Education inclusion in the academic formation in Theater. The empirical and documentary research of the pedagogical experience for the inclusion of the Somatic Education in the university results in the formulation of the notion of Somaesthetic Materiality and engenders the practice of *Ternas*, conceived as eight expressive sensorial units.*

KEYWORDS:

Theater. Education.
Pedagogical Procedures.
Somatic Education. Public
University.

RESUMEN

*Este ensayo presenta los enfoques somáticos utilizados y desarrollados en procesos de formación en el grado en Teatro de la Universidad Federal de Uberlândia (UFU), en el período de 2000 a 2018. El trabajo trata sobre la formación en procedimientos pedagógicos y práctica docente en la perspectiva de la Educación Somática. Presenta las experiencias pedagógicas de inclusión de la Educación Somática en la formación académica aplicada al Teatro. La investigación empírica y documental de la experiencia pedagógica para la inclusión de la Educación Somática en la universidad es resultado de la formulación de la noción de Materialidad Somaestética y engendra la práctica de las *Ternas*, concebida como ocho unidades sensoriales y expresivas.*

PALABRAS CLAVE:

Teatro. Educación.
Procedimientos pedagógicos.
Educación Somática.
Universidad Pública.



INTRODUÇÃO

NA DÉCADA DE 1970, Thomas Hanna popularizou o termo Educação Somática como um campo de conhecimento reunindo diversas práticas, pedagogias e teorias sobre a percepção consciente do corpo. (EDDY, 2016) A partir dessa proposição, os saberes somáticos desenvolvidos e organizados, desde o fim do século XIX, em diferentes experiências, locais, contextos e épocas dos fundadores dos métodos e técnicas somáticas,¹ são circunscritos em “um movimento abrangente e eclético”, conforme Giorgi (2015, p. 56). Relatos de experiência e pesquisas práticas somáticas no âmbito das artes cênicas e da educação parecem confirmar a pluralidade fenomenológica da Somática. (GIORGI, 2015) Pode-se pensar, entretanto, que a busca por princípios comuns e a divulgação dos estudos que mostram a pluralidade desse conjunto de conhecimento, geraram outras dinâmicas de ensino e aprendizagem. Esses saberes somáticos, socializados apenas por meio de formação específica e restrita, passam a ser trabalhados nas universidades. A Educação Somática é considerada um tema recente no meio acadêmico nacional. No Brasil, conforme Costa e Strazzacappa (2015) o número de estudos e publicações acadêmicas sobre Educação Somática, apesar de crescente, é até então reduzido. O Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Minas Gerais, desde 2000, tem sido um

1 Segundo Martha Eddy (2016), são oito os fundadores das primeiras técnicas e métodos de Educação Somática, são eles “F. M. Alexander (1869– 1955), creator of the Alexander Technique (AT); Irmgard Bartenieff (1900– 1982), of Bartenieff Fundamentals of Movement (BF); Gerda Alexander (1904– 1994), of the Gerda Alexander Eutony (sometimes Eutonie) (GAE); Moshe Feldenkrais (1904– 1984), of the Feldenkrais Method (Awareness Through Movement and Functional Integration); Mabel Ellsworth Todd (1880– 1956), of Ideokinesis; Charlotte Selver (1901– 2003), creator, with her husband Charles Brooks, of Sensory Awareness; Ida Rolf (1896– 1979), of Structural Integration, Rolfing and Rolf Movement; and Milton Trager, of the Trager Method” (EDDY, 2016, Kindle Locations 535-539).

espaço de experiências didáticas e pedagógicas de inclusão de conhecimentos somáticos na formação acadêmica de atores e professores de teatro.

Como docente das disciplinas Expressão Corporal (2000 a 2003), Consciência Corporal (2003 a 2017) e Corpovoz (2018 e 2019), apresento neste ensaio o percurso e o modo de adoção dos conhecimentos somáticos na Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e as influências de conceitos e debates ocorridos em torno da Educação Somática no planejamento pedagógico institucionalizado nos Projetos Político Pedagógicos (PPP) do Curso, nas fichas de disciplinas e nos planos de ensino. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, 2009, 2017a, 2000a, 2000b, 2000c, 2001, 2003, 2005b, 2014)

A reflexão se faz a partir da trajetória docente que entrelaça ensino, pesquisa e gestão² e apresenta esforços para inclusão da Educação Somática³ no Curso de Teatro por meio das experiências didáticas nas disciplinas e na participação na reformulação dos PPP da graduação. O planejamento e oferecimento das disciplinas são analisados por meio de conhecimentos oriundos da prática docente, anotados nos registros de aula, e das informações contidas nos documentos institucionais.



EDUCAÇÃO SOMÁTICA E UNIVERSIDADE

O aumento de pesquisas e de divulgação das diferentes metodologias de Educação Somática, além da possibilidade da criação de novas técnicas, possibilitou abordagens distintas convocadas nas disciplinas de formação de atores e professores de teatro. No aspecto técnico, os atores se beneficiam da “liberdade estrutural, funcional e expressiva” da “construção dos gestos fundamentais” que a Educação Somática propicia com base motora e simbólica, tanto quanto os bailarinos. (FORTIN, 1999, p. 42) Para além de melhora técnica, prevenção e cura de traumatismos, e desenvolvimento das capacidades expressivas do

2 Coordenação Geral de processo seletivo habilitação específica em Artes Cênicas (2000 - 2004); coordenação do Curso de Educação Artística - habilitação Artes Cênicas (2002 - 2004); Comissão de Reformulação Curricular do Curso Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas (2000 - 2005); direção da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais (FAFCS) (2010 - 2011), diretora do IARTE (2011 - 2016), participação na Comissão de Reformulação Curricular dos Cursos de bacharelado e licenciatura em Teatro (2015 - 2017).

3 Esforço também realizado para a criação do Curso de Dança da UFU, a Educação Somática, os Processos Criativos e os Estudos Culturais formam o tripé estruturante do Projeto Pedagógico do curso.

dançarino (FORTIN, 1999), a Educação Somática oferece uma base de formação aos atores e princípios e diretrizes para a criação de procedimentos pedagógicos (trans)formadores para os docentes. O reconhecimento da “[...] interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa” (FORTIN, 1999, p. 44) aponta possibilidades de acesso a movimentos significativos e criativos por diferentes vias. Com base na Educação Somática, trabalhar o movimento nas Artes Cênicas considerando a complexidade dessas interconexões é um grande desafio para o docente.

O estudo da expressividade, nessa dimensão holística, está imbricado ao empenho em promover uma experiência corporal para o estudante e o professor. A tarefa de levar uma pessoa a se transformar é um grande desafio dentro da estrutura universitária. Surgem questões que instigam o fazer docente e a reflexão apresentada neste texto. Como facilitar uma experiência significativa? Como ter acesso aos processos subjetivos dos estudantes? Como promover a análise e o debate sobre os aspectos internos dos processos dos diferentes estudantes? O planejamento, a realização e a constante revisão dos procedimentos e práticas têm como desafio dar respostas a essas questões. A principal dificuldade de incluir a Educação Somática na universidade, segundo Fortin (1999, p. 46):

[...] refere-se ao fato de que os resultados mais profundos em Educação Somática são obtidos quando um educador somático trabalha individualmente com um dançarino, oferecendo-lhe um feedback altamente pessoal utilizando suas mãos para detectar ou introduzir as mudanças estruturais ou funcionais.

Os dançarinos nos EUA, Austrália e Canadá tendem a “[...] enriquecer seu treinamento cotidiano seguindo uma ou duas aulas por semana de uma ou outra técnica somática”. (FORTIN, 1999, p. 49) O acesso a esse conhecimento somático com o qual os bailarinos experientes tornam seus processos mais diretos, claros e profundos é limitado na universidade, exigindo a transferência de aprendizagem do conhecimento somático para as aulas de dança. O contexto analisado neste ensaio é diferente. Os estudantes do Curso de Teatro da UFU têm pouco ou nenhum acesso a aulas de Educação Somática para além do oferecido pela

instituição. Os estudos somáticos nesse contexto estão circunscritos ao PPP do curso e resultam da formação e interesse docentes.

A Graduação em Teatro da UFU iniciou em 1994 com a criação do Curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas. Durante seis anos o curso foi oferecido por três professores efetivos na área, com a contribuição de docentes de outros Cursos de Educação Artística e professores substitutos. O desafio estava em superar as dificuldades com a ausência de especialistas e as trocas constantes de docentes temporários. Em setembro de 2000, foi aprovado o Projeto de Ajuste Curricular no Curso de Educação Artística/Habilitação em Artes Cênicas (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017a), realizado por um corpo docente composto na sua maioria de professores substitutos, quando se deu minha primeira contribuição ao planejamento institucional. A contratação de quatro professores efetivos em 2002, dentre os quais estou incluída, inicia a fase de institucionalização do PPP e viabiliza o reconhecimento do curso no Ministério de Educação (MEC), em 2004. Desde então, foram realizadas duas reformulações no Projeto Político Pedagógico com alterações nas disciplinas de corpo.⁴

Para refletir sobre a inserção da Educação Somática no Curso de Teatro da UFU foram analisados os PPP referentes ao ajuste de 2000 e as reformulações de 2005 e 2017. Foram verificados os Planos de Ensino das disciplinas Expressão Corporal I e II (2000 a 2005), Consciência Corporal e Expressão Corporal I e II (2005 a 2017) e Corpovoz I, II, III e IV de 2018. Consultou-se os registros docentes das aulas oferecidas nas disciplinas mencionadas. O Quadro a seguir mostra as alterações realizadas nas disciplinas de corpo nas reformulações curriculares do Curso de Graduação em Teatro.

4 Conjunto das disciplinas Expressão Corporal (2000 a 2003), Consciência Corporal (2003 a 2017) e Corpovoz (2018).

Período de vigência do PPP	Nome da disciplina	Carga horária	Abordagem somática
2000 a 2005	Expressão Corporal I	60	Eutonia e Método Feldenkrais - ênfase na estrutura óssea.
2000 a 2005	Expressão Corporal II	45	Eutonia e Método Feldenkrais - ênfase na estrutura óssea em diálogo com Rudolf von Laban.
2006 a 2017	Consciência Corporal	60	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo.
2006 a 2017	Expressão Corporal	45	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo em diálogo com Rudolf von Laban.
2018 atual	Corpovoz I	90	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo.
2018 atual	Corpovoz II	90	Klauss Vianna, Eutonia, Método Feldenkrais e Método Ivaldo Bertazzo em diálogo com Jacques Lecoq e Eugênio Barba.

ABORDAGEM SOMÁTICA NAS DISCIPLINAS DE CORPO DO CURSO DE TEATRO DA UFU

A leitura e análise dos documentos buscaram os registros da abordagem somática trabalhadas. Em Expressão Corporal I, lê-se na ementa:

Estudo anatômico da estrutura óssea e muscular relacionando sempre a teoria à prática corporal, tendo como eixo condutor a percepção e a sensação do corpo na postura dinâmica e em movimento. Desenvolvimento do conceito do corpo como uma

unidade psicofísica e reconhecimento do repertório pessoal de movimentos em sua expressão teatral. Prática do movimento, som e palavra como unidade expressiva. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000a)

A percepção e sensação do corpo como eixo condutor dos estudos teóricos e práticos de anatomia são evidências da abordagem somática da disciplina, enfatizadas pelo conceito de “[...] unidade psicofísica e reconhecimento do repertório pessoal de movimentos”. O Plano de Ensino registra procedimentos de “manipulação (em si e em dupla) como estudo das articulações”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000c)

A ementa da disciplina Expressão Corporal II mostra a abordagem somática de Expressão Corporal I ampliada para as atividades teatrais. O foco é deslocado do movimento consciente, aprendizagem da percepção e cuidados de si para observação e expressividade do movimento. O modo proposto no programa da disciplina, conforme a ficha de disciplina (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2000b), é o “inter-relacionamento da percepção do corpo em movimento e sua expressão”, uma proposta de manter o corpo sensibilizado e ao mesmo tempo desenvolver a expressividade. A expansão da abordagem também alcança o “estudo de técnicas elementares para uso expressivo e espetacular da voz e do corpo em função das práticas educativas” e “a experimentação de personagens e situações cênicas”. Observa-se nessa disciplina a proposta de evitar o risco da lacuna deixada pela transferência de aprendizagem, no caso da UFU, entre as disciplinas com abordagem somática e as disciplinas de interpretação.

Até 2005, o trabalho corporal no PPP era desenvolvido em duas disciplinas de 60h oferecidas no primeiro e segundo semestre do curso, Expressão Corporal I e II, dentro da “base elementar para o fazer teatral”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, p. 9) No segundo semestre de 2006 foi implementada uma reforma curricular para “[...] definir as características do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia aprofundando a interface teatro-educação na modalidade Licenciatura e criando a modalidade Bacharelado”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005a, p. 6) Foi criada a disciplina Consciência Corporal, instituindo no PPP uma abordagem somática. No perfil do curso consta

que o egresso do Curso de Teatro deve estar apto para, dentre outras capacidades, “abordar as questões corporais e sociais teórica e praticamente, considerando o contexto sócio cultural contemporâneo”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2005, p. 23) Há, portanto, o reconhecimento da importância das “questões corporais” e a valorização da relação ensino-pesquisa.

O PPP do Curso de Teatro implementado em 2006 traz na ementa da disciplina Consciência Corporal alguns princípios da Educação Somática, sem explicitamente citar esse campo de conhecimento, a bibliografia evidencia a aproximação da ementa com a Educação Somática por apresentar obras de Gerda Alexander, Moshe Feldenkrais, Klauss Vianna e Berta Vishnivetz. Em 2008, foi feita uma comunicação no Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (ABRACE) apresentando:

Estudo e resultado de trabalho docente desenvolvido nas disciplinas Consciência Corporal e Expressão Corporal I, II, III e IV do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, propõe uma sistematização do que é chamado aqui de impressões corporais, ou seja, a dimensão interior, como chama Eugênio Barba ou o plano interior, nas palavras de Stanislavski. A separação entre expressões e impressões não existe na prática, se faz aqui como estratégia de estudo e entendimento. As impressões são percebidas em cinco vias: sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva, são trabalhadas nas atividades práticas e oferecem diretrizes para o desenvolvimento de processos corporais e criativos. (MEIRA, 2008)

A comunicação apresentou resultados da prática docente que trabalhou na interface com o campo de conhecimento da Educação Somática, enfatizando a perspectiva subjetiva, numa abordagem fenomenológica, e indicando cinco vias de impressão, sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva, como diretrizes para o diálogo intersubjetivo e o aprofundamento de práticas perceptivas, tratadas mais à frente.

Em 2018 foi feita a implementação de mais uma reformulação do PPP do Curso de Teatro. Consta no perfil do egresso a competência de “Compreender a corporalidade nos processos de criação artística”; “Abordar questões corporais no campo sociocultural, teórica e praticamente, considerando o contexto contemporâneo” (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017, p. 26) e “Compreender a corporalidade nos processos de criação artística como contribuição fundamental do campo do teatro para a educação”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2017b, p. 28) São aspirações do coletivo docente do Curso de Teatro, o reconhecimento da corporalidade e das questões corporais no contexto contemporâneo. Entretanto, não há a especificação da abordagem somática nas fichas de disciplina.



A EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA EXPERIÊNCIA DOCENTE PARA A FORMAÇÃO DO CORPO EXPRESSIVO EM TEATRO

As dificuldades de integração da Educação Somática no Curso de Teatro às aulas na universidade têm sido consideradas desafios que determinam uma qualidade criativa para a docência. (MEIRA, 2008) As dificuldades para incluir os saberes somáticos na universidade estimularam a criação e adoção de estratégias procedimentais, de escuta e de registro. A prática do educador engajado na complexidade da cultura contemporânea demanda uma boa dose de criatividade e abertura para estabelecer modos de agir e de fazer, que considerem o conhecimento a ser compartilhado e esteja de acordo com as particularidades dos temas, objetivos e grupos envolvidos. A criatividade dá suporte procedimental à noção de técnica como “algo vivo, flexível” como ensina Klaus Vianna. (MILLER, 2007, p. 52) Para a compreensão dos saberes somáticos, é necessário que o estudante transforme o modo como percebe e cuida de si. A atenção “[...] às sensações proprioceptivas que acompanham seus movimentos” (FORTIN, 1999, p. 48) inicia em sala de aula.

Para que o trabalho na disciplina constitua um processo contínuo e transformador, são propostos procedimentos com objetivo de preencher as lacunas deixadas entre uma experiência semanal e outra. É discutida em aula a influência do conhecimento somático em situações cotidianas. Além da atenção à percepção somática, são oferecidos exercícios de revisão das atividades, em escritas, documentação, leituras e registro, melhorando a integração do pensamento e da linguagem nas descobertas e experiências somáticas.

A investigação do corpo por meio de improvisações orientadas por diretrizes somáticas é uma forma de desenvolver a expressividade corporal. A exploração e a criação de movimentos fora dos padrões pessoais e de estereótipos culturais são entendidas por meio da reflexão e percepção da autoimagem (FELDENKRAIS, 1977), importante para o artista da cena, uma vez que é resultado e resultante de sua própria experiência e consiste de quatro componentes envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento. (FELDENKRAIS, 1977)

Uma experiência decorrente dos processos promovidos nas disciplinas declara a influência positiva e surpreendente da disciplina na vida e na arte de um egresso do Curso de Teatro. Um estudante sofreu uma crise neurológica causada por meningite e infecção hospitalar. Não conseguia mover as pernas, enxergar e nem escutar, e nessa situação começou “[...] a pensar em como o teatro e as aulas da professora Renata Meira, em Consciência Corporal, poderiam lhe auxiliar nesse processo de recuperação”. (OLIVEIRA, 2016, p. 13) A recuperação foi acompanhada por duas fisioterapeutas, mas o processo foi todo orientado por ele. Tendo por base o texto de Oliver Sacks (1997), “A mulher desencarnada”, as histórias dos pioneiros em Educação Somática contadas em aula, especialmente a de Mabel Todd,⁵ Paulo recuperou os movimentos e a audição. Paulo voltou de Portugal e defendeu seu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) denominado *Caminhares: uma percepção corpórea em uma vivência além-mar*,⁶ apresentando seu processo de cura e de criação performática num recorte biográfico permeado pelas sensações e memórias de experiência vivida. Hoje, com visão subnormal, Paulo é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFU, sua história é um depoimento em experiência da capacidade autorregulatória e do controle radical de si mesmo, como afirma Hanna (1977, tradução nossa):

5 Mabel Todd (1880-1956) desenvolveu um trabalho somático sutil e profundo que promove mudanças neuromusculares reais por meio da visualização e imaginação do movimento. Seu método foi formulado em um processo da cura de si mesmo, após uma queda em que perdeu a movimentação das pernas. Lecionou anatomia, postura e consciência neuromuscular para profissionais de educação física e dança na Columbia University. Na Ideokinesis, a prática mental guia o cérebro para estimular os músculos a se organizarem para um movimento específico. Deixou três livros - *Early Writings* (1920); *The Thinking Body: a study of the balancing forces of dynamic man* (1937) e *The Hidden You* (1953). (EDDY, 2016, p. 644-657, tradução nossa)

6 Em linhas gerais, o trabalho foca o corpo como objeto de estudo em uma tratativa permeada pelas sensações e memórias de experiência vivida pelo autor. Após uma internação que teve a duração de cinquenta e um dias em outro país e tendo alguns estados de sentidos afetados, como visão, audição e a locomoção, discorre sobre o trabalho corporal realizado em uma sequência de exercícios físicos e mentais, que possibilitaram o processo de recuperação.

A característica da Educação Somática é a suposição de que o ser humano evoluiu como um organismo autorregulador, autocorretivo e autodesenvolvedor, que pode assumir maior controle de si mesmo através de uma autoconsciência somática cada vez maior.⁷

Conclui-se que as perspectivas de abordagem somática das disciplinas de corpo nos processos de formação em Teatro na UFU são cuidados do corpo na vida e na arte; identificação de padrões de movimento pessoais e sociais; estabelecimento de vínculo entre os campos de conhecimento; adaptação de atividades de Educação Somática para a dinâmica universitária.



RESULTADO DA EXPERIÊNCIA DE ENSINAR: MATERIALIDADE SOMAESTÉTICA – TERNAS

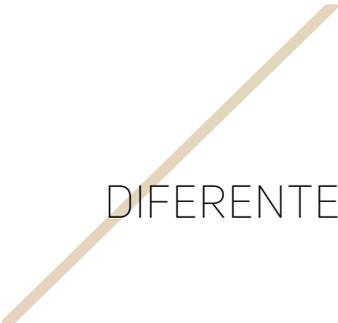
O desenvolvimento da noção de Materialidade Somaestética e de Ternas é a proposição de técnicas didáticas e de instrumentos para o exercício de uma pedagogia somática⁸ para as disciplinas do Curso de Teatro e que aprimora o corpo expressivo nas artes. A prática docente desenvolveu-se junto ao movimento de criar estratégias institucionais e pedagógicas para inclusão da Educação Somática na formação do atuante/intérprete da Graduação em Teatro. As estratégias institucionais desenvolveram-se nas sucessivas reformulações do Projeto Político Pedagógico do Curso. As estratégias pedagógicas se aperfeiçoaram na prática docente e firmaram princípios, nomenclaturas, referências, instrumentos de escuta e articulações entre práticas pedagógicas somáticas e práticas pedagógicas do campo das Artes Cênicas. Sylvie Fortin (1999, p. 50) afirma que “[...] os educadores somáticos insistem sobre a importância de informação intrínseca para explorar os caminhos pelos quais o movimento circula, o que desperta no imaginário de cada um e as emoções que lhes são ligadas”. É uma abordagem consonante com a perspectiva do trabalho de ator:

7 “The characteristic of somatic education is its assumption that the human being has evolved as a self-regulating, self-correcting and self-improving organism, who can take over greater somatic self-awareness.”

8 Objeto de pesquisa docente em andamento: “Ternas: uma pedagogia corporal para as artes”. <https://sites.google.com/view/ternas-pedagogia-corporal/página-inicial>

O fato de o ator estar vivo diante dos espectadores, executar, sentir, viver e fazer sua arte, introduz questões de difícil captação, referentes a um universo subjetivo, de sentimentos, sensações, emoções, ou seja, um conjunto de elementos que Eugenio Barba chama de *dimensão interior* ao diferenciá-lo de uma outra *dimensão física e mecânica* do trabalho do ator (Barba: 1989, 21) e Stanislavski denominou de '*plano interior e plano exterior*' (cf. Stanislavski: 1972, 223). (BURNIER, 2001, p. 19)

O plano interior ou a dimensão interior é aqui chamado de impressões somáticas, numa relação inversa às expressões corporais. (MEIRA, 2008) Esta divisão é uma estratégia pedagógica para análise da experiência somática, uma vez que as impressões e expressões corporais estão integradas na perspectiva holística da Educação Somática. (HANNA, 1977)



DIFERENTES NÍVEIS DE CONSCIÊNCIA

Shusterman (2012, p. 19-20), em seu projeto de somaestética, detalha questões da consciência corporal por meio de uma filosofia teórica e prática, na qual “celebra o corpo vivo e senciente como núcleo organizador da experiência”. O autor “examina os diferentes tipos, níveis e valores da autopercepção somática” e maneiras de “aprimorar o conhecimento, performance e fruição somaestéticos”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 34) Ao revisitar Merleau Ponty (2012), o filósofo apresenta quatro níveis de consciência. Na prática docente, a compreensão somática destes níveis, facilitou o diálogo sobre a experiência do movimento e a orientação do estado de concentração das práticas somáticas.

Primeiro, há os modos primitivos de apreensão dos quais não estou de modo algum conscientemente apercebido, mas que Merleau-Ponty parece atribuir à nossa “intencionalidade corporal mais básica”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 98)

O segundo é um nível mais consciente de percepção corporal, “[...] poderia ser caracterizado como percepção consciente sem apercebimento explícito [...]” “que Merleau-Ponty celebra como ‘consciência primária’”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 99) É uma condição em que há a percepção de algo, ou de uma condição corporal, mas esta percepção não é refletida, não se faz pensamento objetivo, nem foco de atenção intencional. O terceiro nível é entendido nas práticas realizadas na universidade como um estado de atenção adequado para estar em cena. Permite perceber diferentes estados corporais, os sentimentos distintos causados por este estado e perceber com a mesma atenção os objetos externos e o próprio corpo. Shusterman explica que “nesse nível, que Merleau-Ponty considera o nível das representações mentais, já se pode falar de percepção somática explicitamente consciente ou observação somaestética”. (SHUSTERMAN, 2012, p. 100) O quarto e último nível que Shusterman apresenta possibilita a análise do movimento com ênfase sensorial, ou “reflexão somaestética”, como ele mesmo denomina:

Estaremos concentrados em nosso auto apercebimento de como nossos punhos estão fechados, não apenas em termos de atenção específica a sentimentos explícitos de aperto e de orientação dos dedos no fechamento, mas também aos sentimentos da própria atenção alerta e das maneiras como essa autoconsciência somática influencia nossa experiência de fechar os punhos e outras experiências. (SHUSTERMAN, 2012, p. 101)

A prática somática desenvolve o conhecimento do corpo por meio de uma concentração muito focada e com propósito de trabalho sobre si, a reflexão somaestética. Este estado concentra a atenção na percepção do movimento, nas sensações somáticas, em um trabalho de desenvolvimento da capacidade de sentir. Este nível de consciência é necessário para o estudo do corpo, mas o trabalho em cena exige direcionamento do foco de atenção para o espaço, para a contracenação e para o público, o que é possível na observação somaestética. O estudo prático da modulação dos níveis de consciência entre a reflexão e a observação somaestética, o quarto e o terceiro nível de consciência, enriqueceu os exercícios de transferência de aprendizagem das atividades de concentração somática para a atenção em cena.

O trabalho com a noção de estado da Materialidade Somaestética passou a ser entendido entre os praticantes, então, como estado de percepção das sensações corporais juntamente com a noção da expressividade dos movimentos, posturas e estados do corpo. Trata-se de construir pontes entre um estado de concentração em si mesmo e o estado de conexão necessário para a cena. É importante para as artes da presença a capacidade de se perceber e se envolver com as improvisações de movimentos. O treinamento da modulação dos níveis de concentração ampliou o repertório docente e criou soluções para exercícios desenvolvidos como pesquisa docente no Laboratório de Ações Corporais da UFU. Experiências com portadores de tradição oral, com a disciplina de montagem cênica, com trabalhos de criação em grupo de pesquisa deverão ser objeto de novos laboratórios e publicações.



AS CINCO VIAS DE IMPRESSÃO

“As vias de impressão oferecem diretrizes para o desenvolvimento de processos corporais e criativos”. (MEIRA, 2008) Nas atividades em sala de aula, foram trabalhadas cinco vias de impressões sistematizadas em sensação, imaginação, memória, pensamento e emoção. São aspectos internos do movimento percebidos pelos estudantes. Trazer para a fala essas noções permite o compartilhamento da experiência e revela as estratégias individuais de criação de movimento por meio da experimentação improvisacional. Foi possível perceber no decorrer da disciplina, nas rodas de conversa antes e depois das práticas, que existem diferentes modos de perceber estas vias de impressão. Assim como existem características expressivas próprias, é possível perceber maior ou menor evidência em uma ou outra via de impressão em cada praticante. As conversas com os participantes sobre as práticas indicam modos de estimular a criação de movimentos por meio destas vias, e permitem perceber as características de cada estudante na dinâmica das impressões.

As sensações são formadas pela percepção de estímulos do movimento pelo tato, pela propriocepção, pela cinestesia, pelo tônus muscular, respiração e pelo movimento das vísceras. São estimuladas a partir de práticas embasadas na Educação Somática e podem ser assim sintetizadas: o toque no próprio corpo, no corpo do colega de trabalho, em objetos como bolinhas e bastões; o contato com o chão; o estudo da estrutura óssea por meio do movimento consciente de observação e reflexão somaestética; a estimulação da pele por meio do tato; a percepção da musculatura através da manipulação do corpo, da percepção de limites de alongamento e força, do acionamento de forças opostas na modulação do tônus. A Eutonia contribuiu a partir dos princípios de consciência dos ossos, contato consciente, conscientização do volume do espaço interno e consciência da pele por meio do tato e do contato. (ALEXANDER, 1983) A percepção dos apoios e do peso do corpo foi trabalhada na perspectiva da Eutonia e de Klauss Vianna (MILLER, 2007) como meio de modulação do tônus. Dos princípios da técnica Klauss Vianna, são trabalhados também as articulações, resistência e oposições, do processo de acordar o corpo. (MILLER, 2007) Técnicas orientais também colaboraram no desenvolvimento de um corpo sensível, no caso, o Tai Chi Chuan⁹ orientou práticas de respiração, enraizamento e equilíbrio. Esta sensibilização é conduzida como treinamento do ator e visa a busca de autoconhecimento, o desenvolvimento de uma prática de movimento saudável, o aperfeiçoamento da expressão, o desenvolvimento de autonomia para explorar e criar movimentos.

A via cognitiva na prática do movimento é orientada pelos estudos de anatomia do movimento e pelo conhecimento de diferentes concepções de corpo de estudiosos de teatro. Trata da relação do movimento com o conhecimento adquirido pela leitura e por aulas expositivas. Foram abordados os princípios da Antropologia Teatral, de Eugênio Barba (2012), os elementos de análise de movimento de Rudolf Laban (1978) e a abordagem panorâmica de Sônia Azevedo (2002). Esse conhecimento é usado de maneira criativa em improvisações e experimentações de movimento, como modo de associar o estudo somático ao conhecimento teatral. A relação entre a prática somática e o entendimento do conceito estabelece associações significativas entre teoria e prática, denominadas na pesquisa docente como Corporificação de Conceitos, e é parte do processo de experiência da Materialidade Somática.

9 O conhecimento de Tai Chi Chuan foi aprendido na década de 1980, em São Paulo, com o mestre Roque Enrique Severino.

A imaginação é considerada nas atividades práticas como criação de imagens internas, visuais, sonoras e narrativas. Outras imagens perceptivas como pensamento e memória (DAMÁSIO, 1996) são tratadas separadamente e se referem à relação com o conhecimento e com fatos passados, respectivamente. A imaginação que brota dos movimentos nas improvisações muitas vezes estabelece um significado para a ação. Rafaela, estudante do Curso de Teatro em 2018, ao escrever sobre sua experiência com imaginação, explica:

Imaginação: provém de um movimento, por exemplo, se eu levanto a minha mão e a trago até o rosto, vem a minha cabeça a ideia de que estou colhendo uma maçã. Portanto, a minha imaginação parte daí, os movimentos guiam ela; mas ela também guia os movimentos, quando eu executo um movimento que já conheço uso a imaginação para fazê-lo de modo diferente. (YAMAMOTO, 2018)

O inverso também faz parte desta via: a observação de imagens como estímulo de criação e como orientação para exploração de movimentos. São utilizadas imagens de anatomia humana, imagens de outras referências culturais e diferentes possibilidades expressivas (BARBA, 2012) e imagens simbólicas, como os arcanos maiores do Tarot de Salvador Dalí (POLLACK; DALI, 1985) e os textos de Rosane Preciosa (2010).

A memória foi trabalhada como referência de um acontecimento vivido e também como possibilidade de realizar novamente uma ação. Lembranças de situações vividas, memória emotiva, memorização de texto, são exemplos de diferentes abordagens das vias mnemônicas utilizadas. Muitos são os imbricamentos entre memória e imaginação,¹⁰ mas de maneira operatória, os diálogos e exercícios são propostos como se fossem capacidades distintas.

Os estudantes apresentam relações entre estas vias de forma singular. Julia descreveu sobre sua experiência das cinco vias de impressão:

O pensamento toma parte no início para ter uma coerência de acordo com os comandos dados pela docente. Quando os movimentos começam, a memória atravessa, sem pedir licença, e

10 Patrícia Leonardelli (2012), em seu livro *A memória como recriação do vivido* explora em profundidade esta relação.

de certa forma vai tirando o domínio do pensamento. E pela falha da memória, é aguçada a imaginação, a capacidade que permite criar. Ela é uma das nossas capacidades que tem a virtude de dinamizar os movimentos, assim, o corpo não fica estagnado apenas em uma proposta. Tenho a emoção como um “presente” da sensação, acredito que ambas andam juntas. A sensação é como um êxtase contínuo, se mantém, porém de diferentes maneiras, pois as sensações sentidas através das emoções são diversas, abrindo um leque para a imaginação e memória. (SILVA, 2018)

A emoção, segundo Damásio (2011), é um programa de ações. “Qualquer emoção faz isso [modificar o corpo] com rapidez e eficiência, pois uma emoção é um programa de ação, e o resultado da ação é uma mudança no estado do corpo”. (DAMÁSIO, 2011, p. 154) A mobilização de emoções foi reconhecida pelos estudantes na experiência em sala de aula. As emoções foram, na maioria das experiências com estudantes dos primeiros períodos, uma experiência imprevisível.¹¹

11 O estudo das expressões das emoções está em andamento na pesquisa docente.



INSTRUMENTOS DE ESCUTA

Nominar as vias de impressão foi uma forma de realizar a reflexão e o diálogo em sala de aula sobre as experiências de cada estudante. Foi um importante instrumento de escuta e compartilhamento. Uma vez definidas as palavras, os estudantes conseguiram falar sobre as suas próprias dinâmicas internas. Foi possível conhecer experiências diferentes e específicas.

Em 2001, foi estabelecido um instrumento de registro pessoal do processo de aprendizagem denominado “Caderno do Eu”. Espaço para registro e expressão dos processos subjetivos, é um “[...] memorial individual das atividades práticas com o objetivo de documentar vivências corporais; refletir sobre as atividades práticas; relacionar movimentos objetivos às imagens internas, emoções e sensações”. (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, 2001) Esse exercício por

vezes traz como retorno a criação de uma escrita própria, poética ou concreta, desconexa ou metafórica. Desde 2010, o livro de Rosane Preciosa (2010) é utilizado como motivação da percepção da experiência como poesia de si. Ao discorrer sobre a criação de textos que tratam da experiência, Preciosa (2010, p. 25) devolve “o corpo ao corpo”,

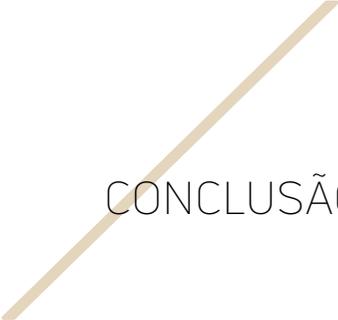
Um corpo, uma engrenagem de sensações que intrigam textos o tempo todo. E esses textos que vão sendo produzidos são muito ruidosos, exatamente porque operam vozes que discordam entre si. São elas que preparam em sua complexidade a modelagem desse corpo único e coerente, mas de uma coerência estranha, que adere ao espaço em que pousa, e por isso devêm com ele um sítio de estados experimentais.

O “Caderno do Eu” tem um contraponto, chamado “Caderno do Nós”. É um registro objetivo e descritivo das atividades. O contraponto entre “Caderno do Eu” e o “Caderno do Nós” é um recurso comparativo em que uma mesma atividade é descrita de um modo em que todos se reconhecem, “Caderno do Nós”, e também descrita de modo pessoal e intransferível, “Caderno do Eu”. Esses registros em contraponto contribuem para a capacidade de distinguir a perspectiva da experiência do ponto de vista comum a todos. São a base para a elaboração de textos, solicitados ao final da disciplina, em que o processo vivenciado nas aulas é apresentado e analisado.

Em 2007, é criado o *Blog Consciência Corporal*,¹² como uma forma de comunicação, produção de textos e referência para reunir materiais complementares às aulas. É um espaço virtual e participativo de socialização de atividades. Essa ferramenta de construção coletiva constituiu o suporte do “Caderno do Nós”, além de acolher também critérios e modos de avaliação, eventos afins, indicação de textos e vídeos, entre outras informações. A criação dessas ferramentas foi inspirada pela condição fenomenológica descrita como “impressões e expressões” em 2008 e facilitou o entendimento por parte dos alunos acerca do universo subjetivo em relação perspectiva objetiva das atividades.

12 <http://conscienciaporporal.blogspot.com/>.

A apresentação ao grupo das diferenças de necessidades e potencialidades do movimento de cada um orienta o processo e oportuniza o debate coletivo sobre a experiência. A conversa em grupo relativiza os pontos de vista e desvela outras possibilidades de interesses. Conhecer a perspectiva do outro aponta para cada singularidade, criando a consciência da diferença.



CONCLUSÃO

A abordagem de práticas somáticas e sua potência de viabilizar mudança profunda de atitude em face à maneira de pensar o corpo está vinculada à atuação docente. O PPP do Curso revela o reconhecimento de questões corporais, sem citar diretamente o campo da Educação Somática. No Curso de Teatro, a Educação Somática tem sido trabalhada dentro das disciplinas de Expressão Corporal (2000-2003), Consciência Corporal (2003-2017) e Corpovoz (2018 e 2019). A característica da docência realizada junto com a pesquisa permitiu o desenvolvimento de atividades e propostas pedagógicas que responderam às questões referentes à inserção da Educação Somática no Curso de Teatro da UFU por meio de imbricamentos de diferentes procedimentos e referências, criação de instrumentos, metáforas e noções operatórias realizados no âmbito das disciplinas.

O percurso engajado de ensino, pesquisa e gestão aponta para questões procedimentais integradoras da Educação Somática no Teatro, a partir da experiência docente na UFU. Nessa direção, está-se delineando a noção de Materialidade Somaestética que evoca tanto a perspectiva da percepção e da experiência quanto a da expressão, da estética, da poética e da comunicação. Pode-se concluir que no percurso das atividades docentes houve um deslocamento da perspectiva fenomenológica para a abordagem somaestética na fundamentação do trabalho somático. Fazendo um contraponto com a dualidade das interioridades e exterioridades, a noção de Materialidade Somaestética é tanto somática quanto conceitual. Um conceito operatório da matéria sensitiva na percepção do mundo que é ela mesma percebida enquanto forma e dinâmica.

A base prática para o desenvolvimento do sentimento da forma resultante da percepção da Materialidade Somaestética são as Ternas. Distribuídas em oito práticas denominadas Apoios e Projeções; Rosto; Alinhamento; Articulações e Vísceras; Pele; Braços; Enraizamento e Sonoridades, as Ternas têm orientado o planejamento e as ações docentes em unidades sensório expressivas que congregam os imbricamentos, os princípios e as estratégias desenvolvidas nos dezoito anos de docência na Graduação em Teatro da UFU. Na perspectiva procedimental, as *Ternas* são compostas de atividades de sensibilização, experimentação e criação de movimentos expressivos. A potência expressiva das *Ternas* é o foco de pesquisa docente em andamento, uma investigação por meio da prática da encenação e do aprofundamento teórico sobre as cinco vias de impressão.

A pessoa humana é como um processo em rede, complexo e interconectado, tanto na dimensão corporal especificamente na organização tônico-gravitacional, quanto nas dimensões, corporal, cognitiva, psicológica, social. O corpo enquanto materialidade é, dentre as dimensões interconectadas, “[...] a mais apta para catalisar a globalidade das transformações”. (FORTIN, 1999, p. 44) Essa materialidade é perceptível tanto para quem a vive quanto para quem a vê. A noção de materialidade aqui em construção parte dessa concretude tanto na experiência de cada pessoa, quanto na expressividade e relações.

O aprimoramento da sensibilidade corporal leva à percepção da materialidade do corpo, da consciência de si enquanto realidade concreta. Essa Materialidade Somaestética potencializa a capacidade de entender a expressividade, de conhecer a perspectiva de quem vê o corpo em movimento. Sendo assim, o que é chamado de Materialidade Somaestética é um estado de percepção de si na perspectiva sensorial e na perspectiva expressiva simultaneamente.

A percepção desta Materialidade Somaestética é um estado de presença, uma sensação de estar aqui e agora que favorece a concentração necessária para a experiência significativa e para as artes da cena. O trabalho de ator exige concentração em treinamento e em cena, ao mesmo tempo em que se relaciona com o espaço, o entorno e as pessoas. A capacidade desta dupla conexão se faz por meio da percepção da materialidade. Conexão que não é necessariamente sóbria, que deve poder ser lúdica, ser caótica, ser alegre, e também sombria, mas de qualquer forma envolvente.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1983.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora É, 2012.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2001.
- COSTA, Priscila Rosseto; STRAZZACAPPA, Márcia. A quem possa Interessar: a Educação Somática nas pesquisas acadêmicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 39-53, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 maio 2018.
- DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DAMÁSIO, Antonio. *E o cérebro criou o Homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- EDDY, Martha. *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016. E-book.
- FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 1, p. 40-55, nov. 1999.
- FORTIN, Sylvie; LONG, Warwick. Percebendo diferenças no ensino e na aprendizagem de técnicas de dança contemporânea. *Movimento*, Porto Alegre, v. 11, n. 2, p. 9-29, maio/ago. 2005. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/download/2866/1480>. Acesso em: 10 maio 2018.
- GIORGI, Margherita di. Dando Forma ao Corpo Vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, jan./abr. 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 10 maio 2018.
- HANNA, Thomas. 'The Somatic Healers and the Somatic Educators'. *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, v. I, n. 3, p. 48-53, Autumn, 1977. Disponível em: <https://somatics.org/library/htl-somatichealed>. Acesso em: 18 maio 2018.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: FAPESP, 2012.
- MEIRA, Renata. Experienciar, aprender, criar e ensinar. *Revista de Educação Popular*, Uberlândia, n. 4, p. 103-114, jan./dez. 2005.
- MEIRA, Renata (org.). *Blog Consciência Corporal: espaço de socialização de atividades, referências e reflexões das disciplinas de estudos do corpo do Curso de Teatro do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia*. 2007. Disponível em: <https://conscienciakorporal.blogspot.com/>. Acesso em: 1 jul. 2018.

MEIRA, Renata. Procurando as Impressões de um Corpo em Cena. Criação e Reflexão Crítica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 5., 2008. Belo Horizonte. *Anais [...]* Belo Horizonte: UFMG, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira%20%20Procurando%20as%20Impressoes%20do%20Corpo%20em%20Cena.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MEIRA, Renata. Conceituar a experiência: expressividade de corpos sensíveis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, 6., 2010. São Paulo. *Anais [...]* São Paulo: UNESP, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/processos/Renata%20Bittencourt%20Meira.pdf>. Acesso em: 04 jun. 2018.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo*: sistematização da técnica Klauss Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

OLIVEIRA, Paulo Ricardo. *CAMINHARES*: uma percepção corpórea em uma vivência além-mar. 2016. 103 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

POLLACK, Rachel; DALI, Salvador. *Salvador Dali's tarot*. Great Britain: Michael Joseph, 1985.

PRECIOSA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS, 2010.

SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

SHUSTERMAN, Richard. *Consciência corporal*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

SILVA, Julia. *Caderno do Eu*: Corpovoz I. Uberlândia, 2018. Trabalho final de disciplina no Instituto de Artes, Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia apresentado no 1º semestre de 2018.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Ficha de Disciplina Expressão Corporal I*.

In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais*. Uberlândia, 2000a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Ficha da Disciplina Expressão Corporal II*.

In: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais*. Uberlândia, 2000b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal I*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2000c.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal I*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Expressão Corporal II*.

Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2003.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro*. Uberlândia: Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, 2005a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. Plano de Ensino da disciplina Consciência Corporal. Curso de Graduação em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2005b.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Proposta de Alterações e reajustes na estrutura curricular do Curso de Licenciatura em Teatro Integral*. Uberlândia: Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais, 2009.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Plano de Ensino da disciplina Consciência Corporal*. Curso de Graduação em Teatro da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Uberlândia, 2014.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Projeto Político Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro, Grau Bacharelado*. Instituto de Artes. Uberlândia, 2017a.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA. *Reformulação do Projeto Político Pedagógico do Curso de Graduação em Teatro-Licenciatura*. Uberlândia: Instituto de Artes. 2017b.

YAMAMOTO, Rafaela. *Caderno do Eu: Corpovoz I*. Uberlândia, 2018. Trabalho final de disciplina no Instituto de Artes, Curso de Teatro, da Universidade Federal de Uberlândia apresentado no 1º semestre de 2018.

RENATA BITTENCOURT MEIRA: é professora de Consciência Corporal desde 1984. Docente do Curso de Teatro, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES) no Instituto de Artes em Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no centro do Brasil. Pesquisa Educação Somática, movimento consciente, processo criativo e cultura popular. Bacharel em Dança, mestre em Artes e doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Tem interesse em ecologia do conhecimento, paz, educação, arte, diversidade cultural e novas formas de viver.

EM FOCO

EXPRESSÃO CORPORAL: EDUCAÇÃO SOMÁTICA E POLÍTICA

*EXPRESIÓN CORPORAL: EDUCACIÓN
SOMÁTICA Y POLÍTICA*

MÁRCIA BALTAZAR

BALTAZAR, Márcia.
Expressão corporal: educação somática e política.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **183-198**, 2019.1
DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26583>

RESUMO

Refletimos sobre o trabalho desenvolvido sobre consciência corporal e expressão do corpo na disciplina intitulada Expressão Corporal, do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS), e sua relação com a ideia de política. Partimos de um texto de Suely Rolnik que aborda a ecologia da subjetividade para a necessária ressignificação do conceito de democracia. Apresentamos os conceitos de consciência e imagem do corpo em Bergson. Apresentamos a Educação Somática e a Técnica Klauss Vianna como prática de consciência e expressão corporal e transcrevemos alguns textos dos alunos de Expressão Corporal que fazem transparecer modificações culturais em seus conceitos de corpo e possibilidades de caminhos de micro transformações políticas através da Técnica Klauss Vianna.

PALAVRAS-CHAVE:

Expressão corporal, Corpo. Consciência. Educação somática. Política.

ABSTRACT

This paper focuses on the work on body awareness, body expression and politics developed during the course Corporal Expression offered to undergraduate students of Drama at Federal University of Sergipe, Brazil. We begin with a study by Suely Rolnik about subjectivity and the need for a re-signification of the concept of democracy. Then, we review the concepts of awareness and body image by Bergson. Next, we discuss somatic education and the so-called Klauss Vianna technique as a practice of body awareness and expression. Finally, we transcribe some testimonials of students who have attended the course; through these statements one can observe cultural changes in their concepts of body as well as the envisioning of paths to micro-transformations, brought about by the use of the Klauss Vianna Technique.

KEYWORDS:

Body expression. Body awareness. Somatic education. Politics.

RESUMEN

Reflexionamos sobre el trabajo desarrollado sobre la consciencia corporal y expresión del cuerpo en la disciplina titulada Expresión Corporal, de la carrera de Licenciatura en Teatro en la Universidad Federal de Sergipe (UFS), y su relación con la idea de política. Partimos de un texto de Suely Rolnik que aborda la ecología de la subjetividad para la necesaria resignificación de la democracia. Presentamos los conceptos de consciencia e imagen del cuerpo en Bergson. Presentamos la Educación Somática y la Técnica Klauss Vianna como práctica de consciencia y expresión corporal y transcribimos algunos textos de los alumnos de Expresión Corporal que hacen transparecer modificaciones culturales en sus conceptos del cuerpo y posibilidades de caminos de micro transformaciones políticas mediante la Técnica Klauss Vianna.

PALABRAS CLAVE:

Expresión corporal. Cuerpo. Consciencia. Educación somática. Política.



INTRODUÇÃO

DESDE 2015, ministro, entre outros conteúdos curriculares, a disciplina intitulada Expressão Corporal, no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Iniciamos o segundo semestre letivo de 2016 com paralisações em protesto à emenda constitucional que estabeleceu o teto dos gastos públicos no Brasil. Dado a esse contexto de quebra dos parâmetros democráticos no país, a partir do *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, decidi inserir no conteúdo curricular de Expressão Corporal reflexões sobre o papel do conhecimento do corpo para a ressignificação da práxis democrática, com o intuito de formar professores de Teatro que possam provocar seus alunos a posicionamentos e atitudes expressivas do corpo harmoniosas com seus desejos de potência (criativos) e, quiçá, fomentar a constituição de coletivos e movimentos sociais de produção de espaços políticos e artísticos identitários, a partir da escuta e do compromisso com a mutação constante de si.

A CRÍTICA A PARTIR DA PSICOLOGIA E DA FILOSOFIA

Partimos de uma crítica ao modo operante nos atuais sistemas democráticos. Segundo Suely Rolnik (1992, p. 1),¹

a democracia se define exatamente como um regime no qual a soberania pertence ao conjunto dos cidadãos – que, em princípio, são todos os membros de uma sociedade: todos considerados indivíduos, iguais em seus direitos perante a lei, independentemente de classe, cor, sexo ou religião.

Mas, segundo a autora, considerando as experiências positivas e as não tão positivas dos países ditos democráticos, esses sistemas políticos não conseguiram assegurar uma qualidade de vida individual e coletiva satisfatória, dados, por exemplo, os problemas de preservação de várias vidas, apontados por movimentos ecológicos. Portanto, problematizando a democracia e a noção de “outro” a partir do âmbito da ecologia da subjetividade, Rolnik (1992, p. 1) aponta:

Os impasses em que atualmente se encontra o planeta nos forçam a repensar o que quer dizer melhorar a qualidade da existência individual e coletiva. Se estar interessado por esse tipo de coisa é um tipo de atitude que se costuma chamar de ‘progressista’, o que precisamos repensar é o sentido dessa palavra na atualidade, para além do politicamente correto. Isso nos leva forçosamente a nos interrogarmos sobre a própria ideia de ‘democracia’, na intenção de problematizá-la, enriquecê-la ou, quem sabe, reinventá-la.

O filósofo Jacques Rancière também questiona o nome “democracia” dado ao modelo democrático representativo, haja vista que o conceito de participação de todos, oriundo do termo “democracia” da Idade Antiga, não condiz com a participação de base parlamentar-constitucional de privilegiados que inventaram como o sistema representativo para governar em nome do povo, mas sem a participação direta deste.

1 Suely Rolnik é professora titular da PUC-SP e docente convidada do Programa de Estudos Independentes do Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona. É psicanalista, crítica de arte e cultura e curadora. Sua investigação enfoca as políticas de subjetivação em diferentes contextos, abordadas de um ponto de vista teórico transdisciplinar e indissociável de uma pragmática clínico-política. Currículo Lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4727858Y4>.

Rancière (2014) defende a democracia não como Estado de direito oligárquico, mas como reconhecimento mínimo da soberania popular e das liberdades individuais. O comentarista de Rancière, Ernesto Laclau (2013, p. 351), escreve:

Para Marx, uma homogeneidade social crescente era a precondição de uma vitória proletária, enquanto para Rancière uma heterogeneidade irreduzível é a própria condição das lutas populares. Que conclusões podemos tirar dessas reflexões? Simplesmente que é necessário ir além da noção de ‘lutas de classes’ e de sua eclética combinação de lógica política e descrição sociológica.

Enfim, os autores acima enfatizam a importância de aceitarmos a diferença, a alteridade, para ressignificarmos a democracia. No entanto, essa alteridade, como afirma Rolnik (1992, p. 3), é em fluxo:

Numa primeira aproximação, mais óbvia, o outro é tudo aquilo (humano ou não, unitário ou múltiplo) exterior a um eu. Isso é o que se apreende no plano do visível, captável pela percepção: há nesse plano uma relação entre um eu e um ou vários outros (não só humanos, repito), unidades separáveis e independentes. No entanto, a realidade não se restringe ao visível e a subjetividade não se restringe ao eu: à sombra disso tudo, no invisível, o que há é uma textura ontológica que vai se fazendo de fluxos e partículas que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos e partículas com os quais estão coexistindo, somando-se e esboçando outras composições.

Somos em processo, e qualquer acordo coletivo resultante de projetos entre diferentes também é processual. Assim, segundo a autora, ressignificar as relações coletivas exigem coragem de suportarmos o caos – próprio da alteridade em fluxo – e de operarmos a produção de nossa existência como obra de arte,² separando o que favorece do que não favorece a vida, tendo como critério a afirmação de nossa potência criadora.

2 Embora Suely Rolnik não a mencione, esta provocação de transformar a vida em obra de arte parece ter partido inicialmente de Foucault em suas últimas produções em busca de uma Estética da Existência: “O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos e não a indivíduos ou à vida; que a arte seja algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?” (FOUCAULT, 1995 apud NASCIMENTO, [2003] p. 3).

Em outras palavras, é uma abertura que depende de suportarmos o caos, próprio da dimensão invisível da alteridade; de suportarmos a violência das diferenças que aí se engendram, sem associá-la ao perigo de desintegração, de modo que o caos deixe de ser tão aterrador. (ROLNIK, 1992, p. 5)

Sendo assim, o corpo, este campo de mudança constante de contornos em que nos reconhecemos; é, portanto, invariavelmente transição, instável e mutante.

Nesse sentido, Jussara Miller (2012, p. 73) conceitua o corpo como “corpo lábil”, em constante transformação, e diz que a consciência deste estado corpóreo sempre em mutação – “corpo sentido na experiência do movimento” – desperta um estado exploratório e perceptivo próprio do processo criativo.

Essa concepção de “corpo lábil” tem ressonâncias com o pensamento de Henri Bergson que diz que a atenção ao presente do nosso corpo em ação é a condição para entrarmos em estado de percepção da duração de nosso ser no presente – um misto de percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato.

Bergson é um pensador do final do século XIX e início do século XX. Para ele, o corpo vivo, é uma atualização do espírito na matéria; portanto, este corpo não é separado do espírito. O espírito só se atualiza na matéria e a matéria – ou os corpos, vivos ou não – só pertence ao atual. A matéria sem vida é o movimento do espírito sem resistência, assim a diferença entre a matéria sem vida e o virtual é apenas uma questão de atualização. Já o corpo vivo apresenta uma força de resistência que lhe dá memória; essa força é a consciência. Então, para Bergson o espírito nada mais é do que uma força ou o movimento de diferenciação no atual, e a consciência é uma força de constituição da vida, uma força de resistência ao fluxo de movimento. A consciência é um jogo com a virtualidade, noção fundamental para a compreensão da filosofia da diferença de Bergson.

Essa consciência vinda da atenção aos fluxos da memória e do corpo é passível de conexão com todos os fluxos da duração do presente, propiciando viver a vida como obra de arte, pois, atentos à duração, a qual é a diferenciação, temos a liberdade de determinar ações genuinamente novas.

O novo não é evidentemente o presente puro: este, tanto quanto a lembrança particular, tende para o estado da matéria, não em virtude do seu desdobramento, mas de sua instantaneidade. Mas, quando o particular desce no universal ou a lembrança no movimento, o ato automático dá lugar à ação voluntária e livre. A novidade é o próprio de um ser que, ao mesmo tempo, vai e vem do universal ao particular, opõe um ao outro e coloca este naquele. Um tal ser pensa, quer e lembra-se ao mesmo tempo. (DELEUZE, 1999, p. 120)

A noção de consciência para Bergson é fundamental para o seu “método da intuição”, ou seja, a intuição – pensamento criador próprio da arte, “o gozo da diferença” (DELEUZE, 1999, p. 96), “[...] a atenção que o espírito presta a si mesmo, por acréscimo, enquanto se fixa na matéria, seu objeto” – pode ser metodicamente cultivada e desenvolvida (BERGSON, 2005b, p. 214) quando educamos a consciência para dar-lhe brechas. E, nos flashes de intuição, temos a percepção do uno e múltiplo fluxo da duração, ou seja, a conexão do particular com o universal a partir da memória – o mesmo que espírito, para Bergson. (BALTAZAR, 2014)

Mas o que é a consciência para este filósofo? Para Bergson, nos seres vivos, a consciência existe mesmo numa ação automática. Mesmo no hábito automático, a consciência é uma força de resistência que existe, mas que não se “vê”, e está anulada pela ação – por isso, está inconsciente, está na virtualidade. O inconsciente, para Bergson, não designa uma realidade psicológica fora da consciência, mas uma realidade não psicológica, não atual, e sim ontológica e virtual. (DELEUZE, 1999, p. 42-43) Por outro lado, e mais importante, a consciência é coexistente à ação. Ela é atualização e por isso pode iluminar toda virtualidade que cerca toda ação de um ser vivo, possibilitando “escolhas” e criação. A consciência, para Bergson, é sinônima de invenção e liberdade.³ (DELEUZE, 1999; BERGSON, 2005a)

O corpo – inclusive o cérebro, que é corpo também) é um órgão (e uma imagem – de pantomima: apenas executa ações. Mas, as ações são atualizações na matéria de toda a virtualidade do espírito. Sem o corpo, a virtualidade não se atualiza. Para as imagens atualizarem-se, elas precisavam sim do sistema corporal sensório-motor como um todo – inclusive e principalmente o cérebro – e, sobretudo, de um esforço

3 “Aprofundando esse ponto, descobriríamos que a consciência é a luz imanente à zona de ações possíveis ou de atividade virtual que cerca a ação efetivamente realizada pelo ser vivo. Significa hesitação ou escolha. Ali onde muitas ações igualmente possíveis se desenham sem nenhuma ação real (como em uma deliberação que não chega a seu termo), a consciência é intensa. Ali onde a ação real é a única ação possível (como na atividade do tipo sonambúlica ou mais geralmente automática), a consciência torna-se nula. [...] Desse ponto de vista, a consciência do ser vivo seria definida como uma diferença aritmética entre a atividade virtual e a atividade real. Ela mede o afastamento entre a representação e a ação”. (BERGSON, 2005a, p. 157, grifo do autor)

de atenção ou de consciência, o qual é função do espírito. Quando o pensamento – ou a consciência psicológica – deixa-se contaminar pelo virtual; ou em outros termos, quando a atenção se volta para a duração da vida (força) interior⁴/exterior do corpo, pode surgir a intuição e com ela as grandes invenções e a arte.

Num ser que executa funções corporais, a consciência ilumina a escolha imediata, ou seja, preside a ação. Toda ação é uma escolha numa indeterminação. Portanto, toda ação, sendo uma atualização, é consciente e impregnada de inconsciente, é uma passagem da virtualidade à atualidade. O grau de liberdade, ou criação, de cada ação vai depender do grau de consciência empregada em cada ato. Para Bergson, a arte só surge com a consciência intuitiva.

A matéria é efeito de uma força de conservação do espírito. (BERGSON, 1990) O espírito é de natureza movente. No limite, tudo e o todo é movente. (ROSSETTI, 2004) O corpo no limite é uma imagem, uma condensação de forças em movimento. O corpo dura, conserva em si o passado numa constante atualização imanente de si. A sua duração, por um lado, é efeito de nossa consciência psicológica que liga o passado ao nosso presente.

Não há separação entre corpo e mente no plano da matéria. Mas há uma diferença. A noção de virtualidade transforma a superfície do corpo – o seu limite de atualização – no canal do encontro das singularidades, não com profundidades psicanalíticas – ou inconscientes psicanalíticos –, mas com profundidades – ou inconscientes – virtuais.⁵ (DELEUZE, 1999)

4 O interior do corpo aqui não são os órgãos, as vísceras, o sangue, etc., mas a virtualidade não expressa na exterioridade/expressão do corpo.

5 Ao contrário do que parece fazer a neurociência atual; sobre o real, Bergson mostrou uma transfiguração material da natureza espiritual.

6 Segundo o Código Deontológico, de 1995, do Reagrupamento pela Educação Somática, “a Educação Somática é um jovem campo disciplinar que se interessa pela aprendizagem e pela consciência do corpo em movimento no interior de seu meio. Tal campo propõe uma descoberta pessoal de seus próprios movimentos, de suas próprias sensações. Esse processo educativo é oferecido em cursos ou lições em que o orientador propõe pela palavra, ou ainda pelo gesto ou o tocar, atividades pedagógicas de movimento e de percepção do corpo”. (VIEIRA, 2015, p. 129)



EDUCAÇÃO SOMÁTICA E POLÍTICA: RELAÇÕES EM SALA DE AULA

Na prática, atualmente, percebo a divulgação de métodos de Educação Somática⁶ que cumprem exatamente a função de educar a consciência para o movimento de duração da vida interior e exterior do corpo. É própria da

Educação Somática a exploração do movimento do corpo de forma consciente e por meio da estimulação sensória. “Ser capaz de sentir para agir, tal é um *leitmotiv* da educação somática. Agir no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, logo, aumentar sua liberdade”. (FORTIN, 1999, p. 44)

A Técnica Klauss Vianna (TKV) é considerada uma prática de Educação Somática e é uma técnica de estudo de consciência corporal para a arte do corpo desenvolvida inicialmente por Klauss Vianna e Angel Vianna e, atualmente, por diversos artistas pesquisadores de várias vertentes. A metodologia dos Vianna é também um método para a criação em dança. Quando dançamos juntos há um acordo de subjetividades mutantes para dançar em conjunto e, em acordo implícito, a constantemente buscar o novo. Trata-se de um acordo coletivo para se fazer e fruir o movimento que é propulsor de novos encontros. Nesses encontros de experimentação do novo/da arte lidamos com o campo da afetividade e da ética, ou seja, o fazer por desejo de aumento de potência de expressão do ser.

A técnica⁷ e o método dos Vianna (MILLER, 2012; RAMOS, 2007; SALDANHA, 2009) nos conecta ao mundo, à matéria, ao corpo. Percebemos que somos sujeitos em risco e mutantes o tempo todo ao experienciar o nosso peso em relação à gravidade, a nossa sustentação e os nossos movimentos. A partir de nossa percepção, estabelecemos olhares e relações com o mundo. Isso desenvolve uma autonomia de criação, uma potência de existir, ou uma produção de nossa existência como obra de arte que é, ao mesmo tempo, pedagógica e política e produz uma mudança cultural em relação à expressão do corpo e de nossa identidade.

Pedagógica porque provoca uma construção de conhecimento e trata-se de uma pedagogia essencialmente não autoritária e não mecanicista, pois necessariamente, quando trabalhamos com técnicas somáticas, lidamos com a escuta: nossa e do outro. (FORTIN, 1999) Política, porque a partir do meu olhar sobre meus movimentos mentais e corporais desenvolvo também uma capacidade de olhar para o mundo e propor novos possíveis. (RANCIÈRE, 2005) Esses aspectos provocam mudanças culturais sobre como enxergamos o corpo, ou seja, como lidamos com sua imagem, como poderemos observar nos relatos dos alunos que vivenciaram o processo de ensino-aprendizagem da Técnica e do Método dos Vianna em minhas aulas de Expressão Corporal.

7 Há uma discussão acadêmica sobre a operacionalidade do termo “técnica” para a nomenclatura das práticas educacionais de Klauss e Angel Vianna. A partir dos livros de Suzana Saldanha (2009), Jussara Miller (2005, 2012) e Enamar Ramos (2007), concluímos que os termos dizem respeito a processos de educação em dança semelhantes entre Klauss e Angel Vianna, com a diferença de que a Técnica Klauss Vianna foi sistematizada (inicialmente por Rainer Vianna e Neide Neves) como processo, ou seja, foi se estruturando em temas/tópicos que incentivam a processualidade da escuta do corpo para a dança.

Nessas aulas, investigamos, sobretudo, o Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna, como organizado por Jussara Miller (2007), ou seja, voltamos nossa atenção para o estudo da expressão corporal focando na presença, como atenção, no movimento das articulações, na percepção e entrega do peso e do apoio ativo, na provocação de resistência (tônus) e oposições ósseas para o desenvolvimento da percepção tridimensional do movimento e no estudo do equilíbrio do eixo global do corpo em diferentes situações.

Abaixo transcrevo textos escritos por alunos ao final do conteúdo curricular, os quais foram instigados a relacionarem o artigo de Suely Rolnik (1992), sobre a necessidade de ressignificação do conceito de democracia, com o estudo prático e teórico da técnica e da metodologia dos Vianna.⁸

Primeiramente, um texto de Tiago de Almeida Alves sobre a consciência corporal despertada pela prática:

como é novo e prazeroso ter o conhecimento do corpo que achávamos que conhecíamos. Mas, não conhecíamos mesmo! Foi através do livro A Dança de Klauss Vianna, que nos jogamos literalmente em um tatame, [...] desenvolvendo nosso conhecimento sensível, tendo uma ideia que o trabalho de expressão corporal é, por isso, uma técnica que visa 'reeducar' esse corpo distanciado, fazendo-o consciente de suas potencialidades, de sua sensorialidade de maneira abrangente e de sua expressividade. Por isso talvez, Klauss desenvolve um pensamento sobre o corpo que está ligado ao desenvolvimento dos sentidos físicos e da comunicação não verbal. O estudo do corpo proposto por Klauss está diretamente vinculado com a relação física, artística e criativa do corpo, como expressão do homem. Em sala de aula temos a preparação corporal onde tentamos dar o máximo de nós com exercícios longos, repetitivos, cansativos e relaxantes. Sentimos membros do nosso corpo que nunca foram tocados, a importância de começarmos a aula massageando os dedos, conhecendo o nosso corpo, os ossos dos pés, metatarsos, falanges e outros ossos do corpo, daí iniciamos todo o processo corporal

8 A reprodução destes textos de alunas e alunos publicados aqui foi por elas e eles autorizada.

e mental. É uma verdadeira terapia onde trabalhamos com partes do corpo que nem sonhamos um dia em exercitá-las, damos importância a todas as nossas articulações, ouvimos cada batida do nosso coração, as pisadas no tatame, o corpo pesado e leve ao mesmo tempo, sentimos todas as expressões, ao fecharmos nossos olhos nem nos damos conta que estamos na aquela sala de aula com pessoas ao nosso redor, temos a consciência que a arte está ligada em nosso corpo e que os movimentos acionam e são acionados pelos sentidos.

Sobre a consciência do corpo e do espaço, no texto de Michel Fontes Santos:

Klauss Vianna fala que, a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si [...].

Ter um corpo consciente, consiste em saber lidar com várias dificuldades que venham a surgir na vida, saber os pontos de tensão, onde pesa mais, qual parte do corpo está propícia a ter mais pressão. Esse conhecimento nos permite, uma melhor interação com o outro. Todo processo corporal é individual, mas suas ações e seus resultados interferem no âmbito social. Devemos ter noção do que fazemos, que movimento utilizaremos, até à forma de sentar, andar, gesticular, acabam influenciando no convívio com outras pessoas. O corpo humano permite uma variedade infinita de movimentos, criando impulsos, interiores, exteriores, compondo uma relação íntima com o ritmo, o espaço dos sentimentos, das emoções e das intenções.

[...]

Quando o homem passa a ter consciência do corpo, ele passa a ter uma consciência dele também no espaço, a partir disso modifica o espaço onde ele está inserido, quebrando o paradigma da rotina. O homem está inserido no meio social e cultural, podendo assim,

modificar o ambiente em que se encontra. Por isso, se faz necessária uma consciência sobre seu corpo, sobre o meio e espaço.

Igor Ferreira de Carvalho Galvão, fazendo uma relação positiva com o caos da alteridade e a diferenciação:

Partindo do ponto onde se há um corpo lábil, criativo e explorador, seria possível associá-lo a uma mente mais aberta e curiosa ao aprendizado e assimilação de seu universo? Quando se trabalha a alteridade é preciso colocar-se em atenção e se faz necessário entender algo exterior a si e adaptar-se ao diferente para compreendê-lo ou estabelecer algum contato.

E enxergando caminhos para uma transformação social a partir da consciência corporal, primeiro, no texto de Lara Ramos Macário de Araújo:

técnicas como as dos Vianna pretendem abandonar as vivências de um corpo totalmente mecânico onde as habilidades são acumuladas com movimentos que não são sentidos ou entendidos, mas repetidos desde que nascemos. Em paralelo a isso, essa reprodução de movimentos reflete também na repetição de costumes e ações caracterizados pelo “homem da moral” (ROLNIK, 1992) [...], tais escolhas tornam-se coletivas, logo são repetidas assim como no movimento mecânico, impedindo qualquer possibilidade de mudança ou transformação.

Nesse contexto, percebe-se que a consciência e o corpo estão completamente associados, por exemplo, quando o indivíduo começa a compreender, perceber as necessidades do corpo e o que os músculos ou cada movimento expressa. O mesmo realiza também o despertar da mente passando a ver o mundo com olhar apurado tendo mais consciência de si próprio nele, levantando questionamentos a cerca das diversas vias do conhecimento e possibilitando o despertar do “homem ética” (ROLNIK, 1992). O homem da ética por sua vez, é essencial para incentivar novas

escolhas, selecionar o que favorece ou não a vida e impulsionar a potência criadora. Tal potência é um ponto chave da mudança individual e social, já que ela altera uma ordem dominadora estabelecida e imposta socialmente visando transformações sejam elas de conjunturas políticas, sociais, educacionais, culturais, individuais, ou seja, é onde está a potência revolucionária. [...]

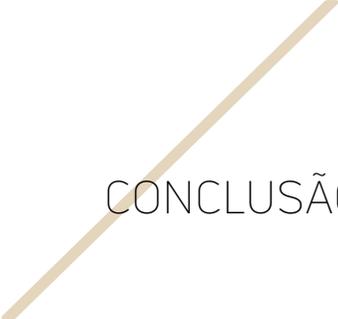
É como aborda o ator Otávio Muller acerca do trabalho de Angel Vianna “Um corpo tenso não escuta, não olha”, logo estagnar o corpo é também estagnar a percepção diante do mundo e qualquer possibilidade de mudança do homem em relação a sua história.

E no texto de Maria Tereza Xavier Ferreira:

Estamos habituados a não nos olhar, a sobreviver ao invés de vivenciar. Tem todo um sistema econômico que nos induz a isso. Estar presente, consciente e ativando o inconsciente (utilizando a subjetividade), se faz um ato revolucionário. A consciência corporal surge de um processo conflituoso. O conflito gera o movimento e é através dele, assim como na vida, que há uma transformação, crescimento, amadurecimento e vivência na concepção desse corpo. O movimento gera mudança, pois, o corpo que iniciou um determinado movimento, já não está mais no estado que estava antes de iniciá-lo, ele já está em processo de conhecimento e exploração. O espaço existente entre as oposições gera conflitos, como o contato do pé contra o chão, notando-se aí a importância do espaço intermediário. No espaço intermediário se encontra as emoções e projeções, a subjetividade. Quando essas emoções são forçadas, o movimento se torna mecânico e sem vida. [...]

Portanto, é a partir do caos, do conflito que nosso corpo age de uma forma mais justa, mais sincera, acessando sensações, afetos, enfrentando e buscando a solução para o problema. O indivíduo deve buscar se incomodar e modificar sua vida e, então, fazer o mesmo no meio social. O autoconhecimento é de suma

importância nesse processo, lembrando que o ser humano é um ser em constante ebulição, por isso é necessário enfrentar esse caos que gera a transformação.



CONCLUSÃO

Nessa relação com o sistema econômico capitalista, não somos ingênuos a ponto de achar que a mudança na subjetividade a partir da consciência corporal será capaz por si só de realizar a almejada revolução social, mas, juntos com alguns teóricos, acreditamos que a consciência corpórea é uma potente arma para transformações políticas, sociais e culturais.

Segundo Rolnik (1992, p. 11),

Suportar esse desassossego traz uma espécie de suavidade: a suavidade de poder depor as armas, relaxar o plantão. Mais fundamentalmente, essa suavidade é o tom da voz da subjetividade nos momentos privilegiados em que consegue afirmar-se sua potência de transmutação.

Como professora de Expressão Corporal na UFS e experienciando junto com alunas e alunos a Técnica Klauss Vianna, percebo que esta nos possibilita uma tranquilidade de expressão autêntica de si. A meu ver, a TKV provoca as condições para a práxis da consciência intuitiva de Bergson, propiciando olhar a vida em construção como obra de arte.

Isso pode ser uma forma de atitude política para o reinício de um pacto coletivo para a mutante democracia e rumo à utopia corajosa de nos jogarmos em projetos coletivos entre sujeitos conscientes e em risco constante e, mesmo assim, desejosos de vida em comum.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Tiago de Almeida. *Expressão corporal*. Aracaju, 2017. Trabalho final da disciplina Expressão Corporal do Curso de Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Mimeo.
- ARAÚJO, Lara Ramos Macário de. *As potencialidades da consciência corporal para transformação individual e social*. Aracaju, 2017. Trabalho final da disciplina Expressão Corporal do Curso de Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Mimeo.
- BALTAZAR, Márcia C. Relações entre o agir, o sentir e o pensar no ato criativo: uma análise bergsoniana. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 95-107, dez., 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84481>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BERGSON, Henri. *Bergson: cartas, conferências e outros escritos*. Tradução Franklin Leopoldo e Silva. São Paulo: Nova Cultural, 2005b. (Coleção Os Pensadores).
- DELEUZE. *Bergsonismo*. Tradução Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999. (Coleção TRANS).
- FERREIRA, Maria Tereza Xavier. *As potencialidades da consciência corporal para transformação individual e social*. Aracaju, 2017. Trabalho final da disciplina Expressão Corporal do Curso de Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Mimeo.
- FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do Gipe-CIT*, Salvador, n. 2, p. 40-53, fev. 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- FOUCAULT, Michel. Sobre a genealogia da ética. Uma revisão do trabalho. In: RABINOW, Paul; DREYFUS, Humbert. *Michel Foucault. uma trajetória filosófica. Para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Tradução Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- GALVÃO, Igor Ferreira de Carvalho. *As potencialidades da consciência corporal para transformação individual e social*. Aracaju, 2017. Trabalho final da disciplina Expressão Corporal do Curso de Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Mimeo.
- GAVIÃO, Leandro. Resenha da obra "O ódio à democracia". *Revista de História*, São Paulo, n. 173, p. 497-503, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/173/FichaTecnica173.pdf>>. Acesso em: 13 abr. 2019.
- LACLAU, Ernesto. *A razão populista*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Três Estrelas, 2013.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança? Dança e Educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Nos rastros de Foucault: ética e subjetivação. *Espaço Michel Foucault*. [2003]. Disponível em: <http://michel-foucault.weebly.com/olhares.html>. Acesso em: 30 jul. 2018.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. Lisboa: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O ódio à democracia*. Tradução Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ROLNIK, Suely. *À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia*. 1992. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2017.

ROSSETTI, Regina. *Movimento e totalidade em Bergson: a essência imanente da realidade movente*. São Paulo: EdUSP, 2004. (Ensaio de Cultura; n. 25).

SALDANHA, Suzana. *Angel Viana: sistema, método ou técnica?* Brasília: Funarte, 2009.

SANTOS, Michel Fontes. *As potencialidades da consciência corporal para transformação individual e social*. Aracaju, 2017. Trabalho final da disciplina Expressão Corporal do Curso de Licenciatura da Universidade Federal de Sergipe. Mimeo.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015.

MÁRCIA BALTAZAR: é professora adjunta do Departamento de Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Atriz e doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Coursou aulas de Técnica Klauss Vianna com Jussara Miller entre 2011 e 2014: a escuta do corpo, processo criativo e processo didático. Atua principalmente com os seguintes temas: teatro educação, ação cultural, técnica Klauss Vianna, voz e corpo, máscaras, teatro e filosofia, intervenção urbana e dramaturgia do ator-dançarino. Organizadora do livro *Teatro na Margem* da Coleção Pedagogia do Teatro (2015, Hucitec).

EM FOCO

O PARADOXO DA SUBMISSÃO COMO MECANISMO LIBERTÁRIO NAS PRÁTICAS CORPORAIS

*LA PARADOJA DE LA SUMISIÓN
COMO MECANISMO LIBERTARIO EN
LAS PRÁCTICAS CORPORALES*

ELIZA MARA LOZANO COSTA

COSTA, Eliza Mara Lozano.

O paradoxo da submissão como mecanismo libertário nas práticas corporais.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **199-219**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26831>

RESUMO

Atualmente, há um grande crescimento no interesse de práticas corporais elencadas no que se chama hoje de Educação Somática. Muitos estudantes e profissionais relatam transformações nos modos de pensar sua própria subjetividade e, conseqüentemente, em suas maneiras de ser e de agir no mundo após essas atividades. Como compreender a relação entre essa sensação de mudança e o movimento corporal realizado nessas práticas? Dentre as muitas interpretações possíveis, focaliza-se aqui o papel da relação estabelecida entre instrutor e praticante, a qual, independente da metodologia utilizada, é pressuposta como uma temporária relação de dominação. Muitos consideram que as práticas chamadas de somáticas, de um modo geral, partem do respeito aos limites corporais, psicossociais e à expressividade própria de cada um e que – a despeito de várias críticas – podem ser capazes de produzir, para alguns, sensações de maior autonomia, liberdade e bem-estar. Porém, defende-se aqui que elas só atingiriam esse possível propósito libertador porque, paradoxalmente, as aulas fundamentam-se nessa relação temporária de submissão do estudante ao professor. A ideia é pensarmos teoricamente essa possibilidade de mudança como um resultado de um processo de “submissão” voluntária e temporária – tal como descrito por Gilles Deleuze –, autor que considera o masoquismo como permissão à possibilidade de um “novo nascimento”. Essa forma de submissão torna-se particularmente interessante se a pensarmos ultrapassando o terreno das artes e do movimento e abordá-la no contexto sociológico mais abrangente de “excesso de liberdade”, tal como descrito por Byung-Chul Han, autor que define a sociedade atual não mais como uma “sociedade disciplinada”, como teorizava Michel Foucault, mas como uma “sociedade do desempenho”, na qual o produtivismo já está internalizado e que há uma sensação de que há liberdade para tudo empreender, tudo poder, mas que, na prática, é uma “sociedade do cansaço”, ventre de depressões e outros sofrimentos psíquicos, na qual a ideia de liberdade seria apenas a forma mais recente e eficiente de exploração. Contexto que torna o indivíduo incapaz de perceber e negar a saturação produtivista, comunicativa e informacional do mundo atual. Assim, essas práticas corporais, como um intervalo de não liberdade, de uma submissão contratual ao professor, poderiam permitir aos seus alunos, se partirmos de Deleuze, uma percepção dessa saturação e a abertura, então, para novas possibilidades de ser.

PALAVRAS-CHAVE:

Sociologia do corpo.
Educação somática.
Relações de poder.
Construção da
Subjetividade. Masoquismo

ABSTRACT

Currently, there is a great growth in the interest of corporal practices listed in what is now called “somatic education”. Many students and professionals report transformations in ways of thinking their own subjectivity and, consequently, their ways of being and acting in the world after these activities. How to understand the relationship between this sensation of change and the bodily movement carried out in these practices? Among the many possible interpretations, we attempted here on the role of the relationship established between instructor and practitioner, which, regardless of the methodology used, is presumed to be a temporary relation of domination. Many consider that the so-called somatic practices, in general, depart from the respect to the corporal limits, psychosocial and the own expressiveness of each one and that - in spite of several criticisms - they can be able to produce for some sensations of greater autonomy, freedom and well-being.

KEYWORDS:

*Sociology of the body.
Somatic education. Power
relations. Construction of
subjectivity. Masochism.*

However, it is argued here that they would only achieve this possible liberating purpose because, paradoxically, the classes are based on a temporary relationship of student submission to the teacher. The idea is to think theoretically of this possibility of change as a result of a voluntary and temporary "submission" process - as described by Gilles Deleuze - in stating that masochism would allow the possibility of a "new birth." This form of submission becomes particularly interesting if we think of going beyond the realm of the arts and the movement to approach it in the wider sociological context of "excess of freedom" as described by Byung-Chul Han, author who defines the current society no longer as a "disciplined society," as Michel Foucault theorized, but as a "Burnout society," in which productivity is already internalized and there is a sense that there is freedom for all to undertake, all power, but in practice, is a "society of fatigue," the belly of depressions and other psychic sufferings, in which the idea of freedom would be only the most recent and efficient form of exploitation. Contexto that rendering the individual incapable of perceiving and denying productivist, communicative saturation and informational world. These practices, such as an interval of non-freedom, of a contractual submission to the teacher, could allow his students, according to Deleuze, could do a perception of this saturation and the opening, then, to new possibilities of being.

RESUMEN

Actualmente, hay un gran aumento en el interés de prácticas corporales clasificadas en lo que hoy se llama Educación Somática. Muchos estudiantes y profesionales relatan transformaciones en los modos de pensar su propia subjetividad y, consecuentemente, en sus maneras de ser y actuar en el mundo después de esas actividades. ¿Cómo comprender la relación entre esa sensación de cambio de perspectiva y el movimiento corporal realizado en esas prácticas? Entre muchas interpretaciones posibles, aquí se centra en el papel de la relación establecida entre instructor y practicante, la cual, independiente de la metodología utilizada, se presupone como una temporal relación de dominación. Muchos consideran que las prácticas llamadas somáticas, de modo general, parten del respeto a los límites corporales, psicosociales y a la expresividad propia de cada uno y que - a pesar de varias críticas- pueden ser capaces de producir, para algunos, sensaciones de mayor autonomía, libertad y bienestar. Sin embargo, en este artículo se defiende que éstas solo alcanzarían ese posible propósito libertador porque, paradójicamente, las clases se fundamentan en esa relación temporal de sumisión del estudiante con el profesor. La idea es que pensemos teóricamente esa posibilidad de cambio como un resultado de un proceso de "sumisión" voluntaria y temporal - tal como descrito por Gilles Deleuze -, autor que considera el masoquismo como permisión a la posibilidad de un "nuevo nacimiento". Esa forma de sumisión se vuelve particularmente interesante si pensamos ultrapasando el ámbito de las artes y del movimiento y la abordamos en el contexto sociológico más amplio de "exceso de libertad", tal como descrito por Byung-Chul Han, autor que define la sociedad actual no más como una "sociedad de disciplinada", como teorizaba Michel Foucault, y sí como una "sociedad de desempeño", en la cual el productivismo ya se encuentra internalizado y que existe una sensación de que hay libertad para todo emprender, todo poder, pero que, en la práctica, se trata de una "sociedad del cansancio", foco de depresiones y otros sufrimientos psíquicos, en la cual la idea de libertad sería solamente la forma más reciente y eficiente de exploración. En este contexto, el individuo se vuelve incapaz de percibir y negar la saturación productivista, comunicativa e informacional del mundo

PALABRAS CLAVE:

Sociología del cuerpo.
Educación somática.
Relaciones de poder.
Construcción de la
subjetividad. Masoquismo.

actual. De esta forma, esas prácticas corporales, como un intervalo de no libertad, de una sumisión contractual con el profesor, podrían permitir a sus alumnos, según Deleuze, una percepción de esa saturación y la apertura, entonces, para nuevas posibilidades de ser.



INTRODUÇÃO

QUEM NUNCA SE SENTIU ENVERGONHADO numa atividade corporal, de qualquer tipo? Ou ficou constrangido? Ou olhou para o lado para verificar se fazia melhor ou pior que o outro?

Nossos corpos são acostumados a uma série mais ou menos constante de movimentos e, numa aula de dança, educação somática, ginástica, luta marcial, ou qualquer que seja, somos convidados a movimentos não habituais. Ficamos desajeitados. Outras pessoas nos olham, testemunham nossa incapacidade, ou somos nós que testemunhamos o que consideramos erros alheios.

Em alguns casos, mostram-nos modelos e pedem-nos que os movimentos sejam feitos com força, velocidade, estiramento, e que sejam repetidos muitas vezes, mesmo se houver dor.

O que acontece nesse caso? Dificuldade, sofrimento como caminho de sucesso. “*No pain, no gain*”, dizem hoje os slogans de academias e suplementos alimentares. É o procedimento comum que se espera encontrar numa academia de ginástica, no esporte ou mesmo em algumas aulas de dança: esforço – dor – determinação – superação – sucesso, mais ou menos nessa ordem, e, se, ao contrário, há pouco esforço – pouca dor – pouca determinação, o resultado será

manutenção da situação anterior – fracasso – desistência. Ou seja, o clima geral é que é difícil para todos, e deve ser. Eventualmente, aqueles que já atingiram formas corporais desejadas tornam-se os exemplares, reatualizando o ciclo esforço – dor – determinação, etc., como demonstram, por exemplo, os estudos de César Sabino (2007).

Muitos artistas, pelo menos a partir do início do século XX, começaram a buscar outras formas de pensar o movimento corporal e sua relação com o espaço e a expressividade, tais como os que Márcia Strazzacappa (2012) chama de “reformadores do movimento”: Rudolf Laban (1978), Isadora Duncan (2012), Antonin Artaud (2006), por exemplo, ou, no Brasil, Klauss Vianna (2005), José Antônio Lima (2010), dentre outros, estudados por exemplo por Domenici (2010), bem como aqueles que criaram metodologias de trabalho corporal com preocupações mais fisiológicas que artísticas, como Bonnie Bainbridge Cohen, Moshe Feldenkrais, Matthias Alexander, Ida Rolting, Mabel Todd, Gerda Alexander, por exemplo, fundadores do que hoje, apesar das muitas diferenças entre si, costuma ser chamado de “educação somática”.

Há algumas discussões sobre o que deveria ser definido como educação somática, termo criado na década de 1960 por Thomas Hanna para englobar essas técnicas corporais (GINOT, 2010) além das muitas que continuam surgindo, pois, conforme Martha Eddy afirma, (apud DE GIORGI, 2015, p. 62), no ano de 2009 já existiriam mais de 37 programas certificados como de “movimento somático”. Dentre os vários estudos sobre diferenças e semelhanças entre esses métodos, seus alcances e dilemas, alguns ressaltam seus aspectos teóricos, metodológicos e práticos, como por exemplo Fortin (1999, 2011), Azevedo (2002), Fortin, Vieira e Tremblay (2010), Green (1999, 2002a e 2002b), Fernandes (2006), Batson e Schwartz (2007), Strazzacappa (2012) e Vieira (2015), por exemplo. Outros discutem temas mais próximos deste trabalho, que são as relações de dominação existentes em algumas dessas práticas e seus aspectos epistemológicos, como os estudos de Green (2012) Domenici (2010), Ginot (2010) e De Giorgi (2015).

Não pretendemos aqui encontrar uma definição para o que pode ser chamado de Educação Somática, e nem se ela é uma “panaceia” (GINOT, 2010) para os males físicos e sociais, e nem mesmo algo que seria “bom ou mal” em si mesma

(GREEN, 2002b), mas, sem discutir porque, vários estudiosos concordam que é possível pensar em práticas corporais que ajudam a promover uma série de princípios já defendidos pelos reformadores da dança a partir do final do século XIX, que visavam o movimento como uma forma de conhecimento de si e do mundo (LABAN, 1978; DUNCAN, 2012), afirmação que é fruto da minha própria experiência e, também que é uma das motivações deste trabalho.



UMA BREVE NARRATIVA PESSOAL

Ainda criança tive a sorte de morar num bairro operário paulistano quase em frente a um conservatório musical dirigido por Aurora Hirai Fujisaka. Apesar da sisudez do conservatório e da tradicional família japonesa de “dona Aurora”, estávamos da década de 1970, e suas aulas de piano (às vezes gratuitas) eram eventualmente entremeados por judô, coral, teatro e expressão corporal. Numa destas aulas eu tive minha primeira experiência corporal que hoje denominaria “somática”. Devíamos dançar livremente a partir do estímulo de uma música que, em princípio, eu não gostava. Mesmo assim deixei-me levar pelo ritmo, dancei como nunca imaginara e, mesmo tendo sete, talvez nove anos, tenho uma memória vívida do momento de espanto, pois parecia sentir meu corpo dizendo algo de mim que eu desconhecia, o que me assustava mas também me dava uma intensa alegria. Ao parar, vi o olhar da professora que, sem nada dizer, mostrava que ela sabia o que tinha acontecido.

O destino me levou para várias cidades e outras experiências, permanecendo o interesse pelo teatro e principalmente pelos cursos que mantinham aulas do que se chamava então de “expressão corporal”, com professores que já não sei o nome, mas que, na década de 1980, me levaram a frequentar um curso de Klauss Vianna, ou fazer somaterapia com preparação corporal dirigida por Ana Maria Rodriguez Costa (Ana Terra). Na década seguinte, em Campinas, continuava a fazer aulas e oficinas, esporádicas, com Jussara Miller, Adilson Nascimento de Jesus, participar de grupos de dança brasileiras com preparações oferecidas por

Marinês Calori e, já na década atual, na Universidade Federal de Pelotas, frequentar aulas de educação somática numa disciplina já institucionalizada no curso de Dança as quais, por sua vez, me levaram a entrar no curso de formação do método Feldenkrais em Porto Alegre.¹

Atualmente, aquilo que sempre foram experiências marginais no trabalho e na vida diária, não deliberadamente, acabaram tornando-se questionamentos teóricos.

Humberto Eco (2008) já falava aos seus alunos que não importava o que eles pesquisassem: eles estariam sempre falando de si mesmos. Embora a Antropologia tenha como seu fundamento os encontros e desencontros entre o eu antropólogo e o “outro”, (como descreve, por exemplo, Caldeira (1988)), aceitar-se também como algo a ser pesquisado não é muito simples, mas concordo com o desafio colocado por Amnérís Maroni (2006, p. 232), quando diz que “a objetividade possível de ser conquistada - e ela deve ser conquistada - é aquela que reconhece a subjetividade como momento primeiro da pesquisa científica”.

Assim, uma das primeiras perguntas da minha nova pesquisa era: por que eu “precisava” ter essas experiências corporais? E a resposta que me vinha em mente era a necessidade de reviver aquela experiência primeira, na qual o próprio movimento era uma descoberta de si próprio e também uma descoberta do outro, que é quem me olha. Um conhecimento que não passa pelos livros, que não passa pela pesquisa de campo nem mesmo pelas experiências criativas, a não ser quando estas perpassam o olhar do outro, que é afinal quem transforma a arte em arte como diz Jorge Coli (1995).

A pergunta seguinte era: por que algumas experiências corporais me produziam aquela sensação de descoberta, e por que tantas outras que vivi e que mal me lembro não a produziam? As respostas hoje resvalam algumas definições da educação somática, como a de Sylvie Fortin, que fala sobre uma “subjetividade que se educa e se refina” (FORTIN, 2011, p. 30), uma busca de ir “[...] em direção à integridade, à curiosidade, à qualidade de presença em si, etc.” (FORTIN, 1999, p. 51) e na busca de “ser capaz de sentir para agir, [...] no intuito de aumentar as possibilidades de escolha, logo, aumentar sua liberdade.” (FORTIN, 1999, p. 57)

1 Agradeço aqui as professoras Alexandra Dias e Flávia M. Nascimento da Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e à equipe da Formação Feldenkrais Brasil por me possibilitarem essas experiências.

Evidentemente que essas observações, embora ressonantes com minha experiência particular, também pareciam algo ingênuas. Como Fortin Vieira e Tremblay (2010, p. 87) afirmam após pesquisas com dançarinos, experiências em práticas somáticas podem ter resultados muito diferentes, podendo inclusive servir para legitimar opções de práticas corporais contrárias à própria proposta somática. Ou, como discute Jill Green, essa sensação de construção de novas subjetividades que algumas práticas sugerem poderiam ser apenas uma reprodução daquilo esperado pelo olhar de fora. (GREEN, 2002a; 2002b) Como também adverte Margherita De Giorgi (2015), práticas somáticas podem ser ensinadas em contextos autoritários, assim como podem ser autoritários os argumentos teóricos que legitimam sua prática.



PRÁTICAS CORPORAIS: REPRODUÇÃO OU MUDANÇA?

A partir dessas experiências e leituras, portanto, vemos que as práticas somáticas, aqui tratadas generalizadamente, podem ser tanto consideradas como reprodutoras de um modo dominante de ser e estar na sociedade, como promotoras de subjetividades questionadoras. (FORTIN; VIEIRA; TREMBLAY, 2010; GREEN 2002a, 2002b).

O tema da relação entre práticas corporais e os conceitos de indivíduo e sociedade, sempre foram importantes às Ciências Sociais, começando com trabalhos fundamentais de Hertz (1980), Mauss (2003), e, mais recentemente, os livros de Le Breton (2001, 2009), e, no Brasil, Rodrigues (1999, 2005) dentre muitos outros. Mas, mais especificamente sobre técnicas corporais, um exemplo é a coletânea de Miriam Goldemberg (2007) e, no campo somático, Green (2002a).

Como resume Rodrigues (2005, p. 165), as ciências sociais consideraram que

[...] qualquer sociedade se faz fazendo os corpos daqueles em que ela se materializa. [...] [Assim], a primeira e mais fundamental tarefa da educação em qualquer sociedade seria forjar, sobre os organismos mais ou menos amorfos dos recém nascidos os corpos de que a sociedade necessita para viver: reproduzir a sociedade reproduzindo os corpos dos homens e das mulheres que a concretizam - corpos de guerreiros, ou de pescadores, ou de operárias...

Por outro lado, as sociedades também podem produzir “tecnologias”, modos de “cuidados de si” que promoveriam uma construção da individualidade para a ação ética, para a ação na vida social. Para Foucault (2004, p. 268), essas práticas teriam tido o seu período mais significativo entre os antigos gregos e romanos para quem,

[...] para se conduzir bem, para praticar adequadamente a liberdade, era necessário se ocupar de si mesmo, cuidar de si, ao mesmo tempo para se conhecer [...] e para se formar, superar-se a si mesmo, para dominar em si os apetites que poderiam arrebatá-lo.

Assim, Foucault (2018) elenca as várias técnicas que os antigos gregos e romanos, como Sócrates, usavam para formar seus discípulos no “cuidado de si”, o que seria requisito não apenas para um desenvolvimento do indivíduo, mas para a sua ação na vida social. Como resume Salma Tannus Muchail (2015, p. 360, grifo da autora), o cuidado de si, para Foucault, consiste na ideia de “fazer da vida, obra: arte de si, arte da vida. *Tékhne tou bíon*: arte da vida, estética da existência.”

Como pensar, então, as situações descritas pelos autores e algumas experiências que aparecem como transformadoras: como “processos de subjetivação” como um desenvolvimento de uma “autoridade interna” (FORTIN; VIEIRA; TREMBLAY, 2010; BATSON; SCHWARTZ, 2009)? Seriam formas desse “cuidado de si”?

Neste momento, a maneira que me parece interessante para apontar uma possível interpretação disso passa pelo estudo das relações de poder.

LEGITIMIDADE, PODER E EXPERIÊNCIA SOMÁTICA

Instiga-me pensar que, durante certo tempo, e num determinado espaço geralmente fechado, alguém investido de uma autoridade, indica o que o indivíduo deve fazer com seu corpo. Levantar e abaixar pernas, braços, mexer mais ou menos, repousar, fazer ou não fazer força, respirar deste ou daquele modo, torcer, virar, girar, pular, sentir-se em nuvens ou sob a terra, etc. Durante esse período e nesse lugar, há uma relação de submissão entre o praticante e o instrutor, (às vezes eufemisticamente chamado de “facilitador” ou algo parecido). Após certo tempo, é possível que o aluno diga sentir-se “diferente”. Pode ser mais “relaxado”, “centrado”, “confiante”, dentre outras possibilidades ou, como disse um estudante após uma aula sobre o Método Feldenkrais, com “maior clareza intencional”. Seguindo essa ideia, seria possível pensar que, para algumas pessoas, tais práticas aumentariam a sensação de proximidade entre o “gesto” e a “intenção”, e, por conseguinte, isso estaria relacionada à possibilidade de uma nova forma de pensar a relação consigo próprias e com os outros. Como isso ocorreria?

Preliminarmente, é preciso dizer que consideramos aqui o conceito de poder tal como definido por Max Weber, como a “probabilidade de encontrar obediência numa relação social mesmo sob resistências” e, mais especificamente, o conceito de “dominação”, que é menos “amorfo”, e indica uma relação de poder dentro de certos limites determinados por um mandato. (WEBER, 1994, p. 33) Para o autor (1994), essa dominação pode ocorrer por várias motivações, interesses, costume, mas ela só se reproduziria ao longo do tempo se repousar numa “crença” na sua “legitimidade”.

Isabelle Ginot (2010) traz essa discussão para o campo somático, mostrando como sua legitimidade é construída em discursos que se utilizam tanto da ciência quanto de narrativas particulares por parte de seus fundadores. E Margherita De Giorgi percebe que, na consolidação da Educação Somática, na década de 1960, há uma “atitude agressiva” na construção da sua legitimidade, que, apesar do discurso de “neutralidade e liberdade”, o campo somático se apoia numa “postura essencialista”, de modo próximo dos protocolos mais tradicionais da medicina. (DE GIORGI, 2015)

A POSSÍVEL DOR, A POSSÍVEL SUBMISSÃO

Estamos falando, então, da relação entre poder legítimo e liberdade. Termos contraditórios que aqui aparecem ligados. Liberdade gera liberdade e submissão gera submissão, ou vice-versa? Infelizmente, não temos condições de discutir filosoficamente nem o conceito de poder e nem o de liberdade. Como afirma Roberto P. Nogueira, discutindo a relação entre liberdade, saúde e doença, a “liberdade é intrinsecamente ambígua ou problemática”. (NOGUEIRA, 2015, p. 215) Vale uma citação maior do autor:

Carregando o fardo da liberdade, o ser humano é essencialmente necessitado de ajuda, porque está sempre a ponto de se perder. Segundo Heidegger, há no ser humano uma falta de firmeza, que decorre justamente de sua *abismal liberdade*, e é daí que advém o perigo de não conseguir lidar com as demandas que o mundo lhe dirige, podendo vir a perder-se no adoecimento físico ou mental [...]. (NOGUEIRA, 2015, p. 220, grifo nosso)

Isso quer dizer que, em determinadas situações, é possível que pessoas busquem essa sensação de privação de liberdade, tal como aquelas causadas pela doença.

Podemos tangenciar essa questão a partir da discussão de David Le Breton sobre pessoas que se colocam, de forma voluntária, em situações de risco ou de dor. O autor enumera uma série de significados possíveis para a dor, dependendo do contexto, mas, de um modo geral, “toda dor envolve uma dimensão moral, um questionamento da relação do indivíduo com o mundo” (LE BRETON, 2013, p. 16), mas, se a dor é “[...] moralmente controlada ou se é superada, a dor amplia o olhar do homem, lembra-lhe o valor da existência, o sabor do instante que passa. [...] É um memento mori que traz o homem de volta ao essencial”. (LE BRETON, 2013, p. 20-21)

Outros autores também refletem sobre o mesmo tema, considerando que uma situação de dor voluntária “[...] frequentemente traz alívio pela reafirmação da capacidade de sentir [...]”. (ARAÚJO et al., 2016, p. 500) Paralelamente, é o que Le

Breton (2009) também discute no seu texto sobre os esportes e as condutas de risco, mostrando que o atleta, enfrentando uma situação tensa, na qual possui um controle parcial (graças ao intenso investimento em equipamentos e recursos de segurança, por exemplo), estaria buscando justamente esse retorno a si mesmo, um sentimento de si que estaria dissimulado nas atribuições da vida social.

De um ponto de vista extremo, poderíamos discutir essa relação entre submissão e liberdade a partir de práticas corporais entrando no tema do masoquismo, tal como discutido por Gilles Deleuze.

Vários autores têm discutido que a subjetividade, paradoxalmente, seria constituída a partir de relações de poder. Como discute Butler (2018) e resume o psicanalista Peixoto Junior (2004, p. 26), “[...] não há formação de subjetividade sem apego passional à sujeição.” Conforme o mesmo autor:

O traço mais marcante desta liberdade auto acorrentada encontra-se no prazer de infligir dor a si próprio em nome da moralidade. Este prazer, a princípio atribuído ao credor, torna-se, sob pressão do contrato social, um prazer interiorizado. [...] Mas como a interiorização da punição é a própria produção do eu, é nela que o prazer e a liberdade parecem curiosamente se localizar. Nestes termos, a punição não apenas produz o eu, mas é também o lugar do prazer e da liberdade da vontade, sua atividade de fabricação. (PEIXOTO JUNIOR, 2004, p. 29)

Tentando pensar essa relação entre liberdade e poder, é interessante compreender a visão da relação masoquista a partir de Gilles Deleuze (2009), num texto que pretendeu valorizar a importância literária de Sacher-Masoch, cujos romances serviram de base para um comportamento social que eternizou seu nome. Nesse texto, Deleuze tece uma longa discussão com a psicanálise que resumimos a seguir, enfatizando os pontos que nos ajudam a pensar nosso tema.

A relação masoquista, para o autor, diferentemente da relação sádica, é baseada num “contrato” em que uma pessoa, num determinado lugar e tempo, coloca-se numa situação de submissão a outra. Essa relação é em parte verdadeira, e em

parte teatral, dramática (DELEUZE, 2009, p. 101), geralmente incluindo figurinos e adereços e que pode, a qualquer momento, ser encerrada.

Inicialmente, poderíamos pensar o masoquismo como um meio de punição prévia para aquele que, por algum motivo, construiu uma ideia de culpa pelo desejo sexual e que a punição o liberaria, previamente, para o prazer. Mas não é apenas isso o que acontece na opinião do autor. Para Deleuze, há uma complexa relação entre pai, mãe e filho (termos que não indicam pessoas, mas ideias com relação à vida social). Grosso modo, pode-se dizer que quem é espancado não é o filho, mas o pai, aquele que representaria o princípio da realidade e o espancador seria a mãe, ao mesmo tempo acolhedora, fria e cruel. “A mãe não é absolutamente o termo de uma identificação, mas a condição do simbolismo pelo qual o masoquista se exprime” diz o autor e, “nessa fria aliança, a sentimentalidade e a crueldade femininas fazem o homem refletir, e é o que constitui o ideal masoquista.” (DELEUZE, 2009, p. 55, 64)

Como diz o autor,

[...] o masoquista faz com o que o espanquem; mas o que ele faz espancar, humilhar e ridicularizar é a imagem do pai, a semelhança do pai, a possibilidade de uma volta ofensiva do pai [e da realidade]. Não é ‘uma criança’, é um pai que é espancado. O masoquista torna-se livre através de um novo nascimento em que o pai não tem papel algum. (DELEUZE, 2009, p. 66, grifo do autor)

E, para melhor entendermos, diz Deleuze (2009, p. 100-101):

O masoquista vive no mais profundo sentimento de culpa, mas de forma alguma uma culpa sua diante do pai; pelo contrário, é a semelhança com o pai que é vivida como culpa, como objeto de expiação. [...] A culpabilidade é parte do triunfo masoquista. Ela torna o masoquista livre [...]. É o pai que é culpado no filho, e não o filho diante do pai. [...] o masoquista conta uma história, como o elemento suprapessoal que o anima. Ele é conduzido por essa

história que descreve como a mãe oral triunfou, como a semente do pai foi abolida, como daí surgiu o homem novo.

Assim, seguindo essas considerações, essa situação contratual de submissão produz esse “curioso efeito”: um contexto simbólico capaz de permitir uma destruição da imagem do pai, enquanto “[...] autoridade repressiva que regulamenta a sexualidade e serve de princípio para o supereu” (DELEUZE, 2009, p. 126-127), o que permitiria, ao que se coloca na situação de submissão, uma “expição” e, mais ainda, uma “reflexão” e um “renascimento”. (DELEUZE, 2009, p. 63)

Assim, se pudermos extrapolar essas considerações, poderíamos imaginar, então, que algumas práticas corporais somáticas poderiam produzir uma sensação de maior liberdade e, por conseguinte, gerar condições para produção de novas subjetividades, no sentido em que é um tipo de atividade que, assim como numa relação masoquista – branda, suave, digamos assim –, realiza-se a partir de um “contrato” temporário em que o participante se coloca numa situação de submissão ao instrutor.

Ainda que geralmente enfatizando a busca de bem-estar, na prática, como em qualquer outro processo educativo, a pessoa que participa dessas atividades corporais permite-se estar numa situação temporária de fazer aquilo que indica o instrutor, o que inclui uma série de constrangimentos, que são parte verdade, parte brincadeira, em parte autorizados, em parte surpreendentes. Não raro, o aluno esforça-se mais do que o solicitado pelo instrutor. Procura acertar, mesmo sabendo que não há erros e acertos. Busca modelos no outro, mesmo sabendo que não é isso que diz a maioria dos discursos somáticos. Passa por pequenas situações em que se sente observado, talvez silenciosamente criticado. Sente-se envergonhado ou mesmo com dor e humilhado, talvez por apenas alguns instantes.

Conforme citado por Jill Green (2002, p. 119), também para Morgan (1996, p. 35) a criação do self é um regime de “autoerotismo”, que “[...] supõe exercícios e práticas de regime de austeridade e abstinência particularmente austeros”. Só que, vale lembrar que, para Foucault (2018, p. 55), “Não se pode cuidar de si sem passar pelo mestre, não há cuidado de si sem a presença de um mestre.”

Há algo de acolhedor, frio e cruel nos instrutores. E, se consideramos as opiniões de Deleuze, seria essa situação “contratual” e temporária de submissão, algo de humilhação e certa crueldade moral, que, simbolicamente, permitiria uma “reflexividade” livre e, com isso, possibilidades de uma nova subjetividade.

Podemos pensar, portanto, que se durante algum tempo o estudante pode aceitar esse momento de submissão, tentar fazer o que não lhe é habitual, perceber-se humilhado pela ignorância daquilo que é simples, seria porque há um mecanismo, talvez inconsciente que, a partir de determinado momento, quebra essa relação, e o aluno sente um breve instante de estar consigo mesmo, de descobrir possibilidades, ou mesmo de permitir-se o dormir, como não raro acontece, como que ultrapassando aquele domínio do instrutor, promovendo, então, novos acontecimentos e experiências. Como demonstrava Sócrates, é, “[...]a partir de um reconhecimento da própria ignorância” que se pode “[...] gerar uma mudança na relação consigo mesmo”. (KOHAN, 2015, p. 423)



CONCLUSÕES INICIAIS

Pretendemos aqui refletir sobre os mecanismos que possibilitariam as mudanças que às vezes são relatadas como resultado de práticas corporais somáticas, tendo por foco as relações de poder estabelecidas no interior de uma sala de aula. Ainda que essa pesquisa continue em andamento, consideramos no momento que, se essas práticas se propõem libertárias, a construção dessa “liberdade” deveria ser compreendida, também, como resultado paradoxal de uma “relação de dominação” (WEBER, 1994) em que os praticantes aceitam submeter-se “contratualmente” a situações que parecem simples mas que podem ser difíceis justamente pela simplicidade, como a “impaciência” de alunos tendo de descobrir novas posturas (DOMENICI, 2010, p. 78-79) ou a dificuldade de lidar com o descanso, importante para algumas dessas práticas (BATSON; SCHWARTZ, 2007), ou o constrangimento de saber que está sendo visto e que pode não estar fazendo o “certo”, mesmo sabendo que o movimento certo, nessas

práticas somáticas, é aquele considerado adequado para cada indivíduo. Estamos considerando, portanto, que esses pequenos constrangimentos físicos, psíquicos e morais seriam parte importante do processo que, como alguns chamam, é de construção de novas subjetividades.

Por outro lado, gostaríamos de concluir o trabalho tentando levar essa discussão para um contexto mais abrangente, utilizando-nos, para isso, das observações de Byung-Chul Han (2014, 2015) sobre a sociedade hoje e o aumento cada vez mais preocupante das doenças psíquicas como a depressão, tentando relacionar essa visão de sociedade com o atual apelo por essas práticas corporais.

Byung-Chul Han procura demonstrar que, atualmente, não viveríamos mais aquela “sociedade disciplinada”, tal como discutido por Michel Foucault (2005). Para Han, estaríamos num momento em que já não precisamos mais dos “discursos de verdade”, produzidos pelas ciências, para construir a “sociedade dócil”, voltada para a produção, como havia descrito Foucault (2005). Para Han (2015), “o desejo de maximizar a produção” já faria parte do nosso “inconsciente social”. Viveríamos, assim, numa “sociedade do desempenho”, na qual aprendemos que somos capazes de tudo fazer, tudo ter, tudo poder, o que seria, em suas palavras, uma “violência da positividade”. (HAN, 2015, p. 16) Vale seguir o autor:

O sujeito de desempenho está livre da instância do domínio exterior que o obrigue ao trabalho e o explore. Está submetido apenas a si próprio. Mas a supressão da instância de domínio externo não elimina a estrutura de coação. Ela, antes, unifica liberdade e coação. O sujeito de desempenho acaba entregando-se à coação livre a fim de maximizar seu desempenho. Assim ele explora a si mesmo. Ele é o explorador e ao mesmo tempo o explorado, o algoz e a vítima, o senhor e o escravo. (HAN, 2015, p. 105)

Citando Baudrillard, o autor considera que vivemos uma “[...] obesidade de todos os sistemas atuais’, do sistema de informação, do sistema de comunicação e do sistema de produção”, um “exagero de positividade” (HAN, 2015, p. 14) frutos “da superprodução, do superdesempenho ou da supercomunicação”. (HAN, 2015, p. 16) O lado perverso disso, e é o que nos interessa, é que nós não teríamos

defesa contra esse excesso, essa “saturação”: nós não seríamos capazes da “imunorreação à gordura”. (HAN, 2015, p. 15)

[...] a violência neuronal, [...] escapa a toda ótica imunológica, pois não tem negatividade. A violência da positividade não é privativa, mas saturante; não excludente, mas exaustiva. Por isso é inacessível a uma percepção direta. (HAN, 2015, p. 20)

O resultado desse processo é que essa “sociedade do desempenho” seria, na prática, uma “sociedade do cansaço”, na qual reinam a depressão, o pânico, a síndrome de Burnout, os transtornos de atenção e da hiperatividade, condizente com o número milionário de remédios produzidos à base de princípios ativos que visam diminuir a ansiedade, o que produziria uma população cada vez mais medicamentada e dependente. Não é difícil perceber que ansiedades e depressões são, também, um “sintoma social”, como afirma Maria Rita Kehl (2010).

E como as práticas somáticas relacionam-se com esse contexto no qual se tornam, cada vez mais, atrativas?

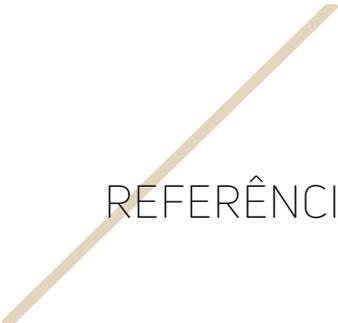
Se, de fato, não somos capazes de perceber esse “excesso”, essa “saturação” de produção, de informação, de comunicação, essas práticas corporais nos obrigam, ao contrário, a uma pausa nessa sensação de positividade.

Não arriscamos aqui uma interpretação biológica nessa relação entre movimento corporal e contexto social, mas vale registrar os estudos de Glenna Batson e Eliot Schwartz (2007, p. 54), que discutem teorias neurológicas que demonstram que o uso excessivo de algumas partes do corpo podem alterar a química muscular e, dessa forma, a sensibilidade de músculos que indicam sensações ao cérebro. Assim como a falta de uso de uma função corporal gera uma diminuição da parte do cérebro ocupada com aquela função, o excesso de uso também provocaria um dano no mapa cerebral, uma exagerada expansão das suas áreas vizinhas, diminuindo a percepção do desenvolvimento de uma possível síndrome de uso excessivo. Que é, justamente, a expectativa daquelas academias mais tradicionais de ginástica e mesmo de dança. E que também é, por sua vez, o que se espera de um trabalhador (ou colaborador) nos dias de hoje e que, não à toa, é o principal

representante dos sofrimentos relatados por Han (2015), insensíveis à saturação e à própria autoexploração.

Ao contrário, Batson e Schwartz (2007, p. 51) relatam a dificuldade inicial de alunos numa experiência que equalizava o tempo de atividade corporal com o tempo de descanso, e que, quando alguns se acostumavam com a tarefa, notavam uma maior “autoridade pessoal”, e uma sensação de bem-estar.

Assim, podemos pensar que o praticante de Educação Somática, a partir dessa situação temporária em que deseje aceitar o domínio de outro, poderia tornar-se capaz de olhar para suas próprias ignorâncias, sofrer o seu cansaço, os seus exageros, as suas saturações. E, quem sabe, a partir disso, surgir de uma nova maneira, retomando o que Muchail (2015) afirmava sobre o “cuidado de si” de Foucault, tornar-se capaz de “fazer da vida, obra: arte de si, arte da vida”, novamente.



REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Juliana Falcão Barbosa de, et. al. O corpo na dor: mutilação, masoquismo e pulsão. *Estilos da Clínica*, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 497-515, 2016.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AZEVEDO, Sonia Machado. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATSON, Glenna; SCWHARTZ, Eliot. Revisiting the value of somatic education in dance training through an inquiry into practice schedules. *Journal of Dance Education*. v. 7, n. 2, p. 47-56, 2007.

BUTLER, Judith. Introdução. *A vida psíquica do poder: teorias da sujeição*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 9-38.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 21, p. 133-157, jul. 1988.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Tradução de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- DE GIORGI, Margherita. Dando forma ao corpo vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 54-84, jan./abr. 2015.
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85, maio/ago, 2010.
- DUNCAN, Isadora. *Minha vida: memórias*. Tradução de Isabel Horta. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2012.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.
- FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (orgs.). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 925-943.
- FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*, Salvador, n. 2, p. 31-39, fev. 1999.
- FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. The experience of discourses in dance and somatics. *Movimento*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 71-91, abr./jun. 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2005.
- FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: FOUCAULT, Michel. *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro; Ines Autram D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 99-116. (Ditos & escritos ; 5)
- FOUCAULT, Michel. Aula de 13 de janeiro de 1982 - primeira hora. In: FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito: curso dado no Collège de France (1981-1982)*. Tradução de Márcio A. da Fonseca e Salma T. Muchail. São Paulo: WMF/Martins Fontes, 2018. p. 41-59.
- GINOT, Isabelle. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. *Percevejo*, v. 2, n. 2, p. 1-17, jul./dez. 2010.
- GREEN, Jill. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. *Dance Research Journal*, v. 31, n. 2, p. 80-100, 1999.
- GREEN, Jill. Foucault and the training of docile bodies in dance education. *Arts and Learning*, v. 19, n. 1, p. 99-126, 2002a.
- GREEN, Jill. *Somatic knowledge: the body as content and methodology in dance education*. 2002b. Available on: <https://www.researchgate.net/publication/254312319_Somatic_Knowledge_The_Body_as_Content_and_Methodology_in_Dance_Education>. Access on: 20 Sept. 2018.
- GREEN, Jill. Kinetic Awareness® for women with breast cancer: somatic movement an aid to treatment. *Journal of Dance & Somatic Practices*, v. 4, n. 2, p. 211-232, 2012.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio P. Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HAN, Byung-Chul. *Psicopolítica: neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Tradução de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder Editorial, 2014.

HERTZ, Robert. A preeminência da mão direita. *Religião e sociedade*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 99-125, 1980.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

KOHAN, Walter Omar. Do fascismo ao cuidado de si: Sócrates e a relação com um mestre artista da existência. In: RAGO, Margareth; VEIGAS-NETO, Alfredo (org.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 415-426. (Série Estudos Foucaultianos)

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. Tradução de Anna M. B. De Vecchi; Maria S. Mourão Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Tradução de Fábio Santos C. Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001.

LE BRETON, David. *Condutas de risco: dos jogos de morte ao jogo de viver*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. Campinas, SP: Autores Associados, 2009.

LE BRETON, David. *Antropologia da dor*. Tradução de Iraci D. Potele. São Paulo: FAP-Unifesp, 2013.

LIMA, José Antonio. Educação somática: limites e abrangências. *Pro-Posições*. Campinas, v. 21, n. 2, p. 51-68, 2010

MARONI, Amnéris. Psicanálise e ciências sociais: tecendo novos caminhos de pesquisa. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 39, n. 71, p. 231-246, dez. 2006.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naif, 2003. p. 369-422.

MUCHAIL, Salma Tannus. Leitura dos antigos, reflexões do presente. In: RAGO, Margareth; VEIGAS-NETO, Alfredo (org.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 349-361. (Série Estudos Foucaultianos)

NOGUEIRA, Roberto Passos. Saúde e liberdade na era das doenças crônicas. In: NOGUEIRA, Roberto Passos et al. (orgs.). *Observatório Internacional de Capacidades Humanas, Desenvolvimento e Políticas Públicas: estudos e análises*. v. 2. Brasília: UnB/ObservaRH/Nesp – Fundação Osvaldo Cruz/Nethis, 2015, p. 211-225.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sujeição e singularidade nos processos de subjetivação. *Ágora*, v. 7, n. 1, p. 23-38, jan./jul. 2014.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 1999.

RODRIGUES, José Carlos. Os corpos na Antropologia. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza; COIMBRA JÚNIOR, Carlos E. A. *Críticas e atuantes: ciências sociais e humanas em saúde na América Latina*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2005. p. 157-182.

SABINO, César. Drogas de Apolo: o consumo de anabolizantes em academias de musculação. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 139-188.

STRAZZACAPPA, Márcia. *Educação somática e artes cênicas*. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012.

VIANNA, Klauss. *Dança*. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, 2015

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Régis Barbosa; Karen Barros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994. v. 1.

ELIZA MARA LOZANO COSTA: é professora na Universidade Federal do Rio Grande (Furg), doutora em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel) e aluna da III Formação no Método Feldenkrais Brasil.

EM FOCO

MICROPOLÍTICAS DO SENSÍVEL, CORPOREIDADE E CLÍNICA

*MICROPOLITICS OF THE SENSITIVE,
CORPOREITY AND CLINIC*

*MICROPOLÍTICAS DE LO SENSIBLE,
CORPOREIDAD Y CLÍNICA*

CATARINA RESENDE
JÚLIA CÂMARA
LUIZA LOYOLA
VICTÓRIA GUIMARÃES

RESENDE, Catarina; CÂMARA, Júlia; LOYOLA, Luiza; GUIMARÃES, Victória.
Micropolíticas do sensível, corporeidade e clínica.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **220-243**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26580>

RESUMO

Situando a clínica como plano de interface entre psicoterapia, filosofia, dança e práticas somáticas, este trabalho pesquisa a criação de micropolíticas do sensível, como um possível desvio às forças de captura dos fluxos dos corpos no capitalismo. Objetiva-se compreender de que maneira os encontros na clínica mobilizam realidades invisíveis e indizíveis, e como podem estar engajados na produção de novas sensibilidades e novos desejos. Este trabalho busca cartografar os movimentos que possibilitam a ampliação do cuidado, através da experiência somática do terapeuta, e suas implicações na relação entre corpos. Para tanto, serão trazidos relatos e fotos de um grupo de alunos de Psicologia, produzidos a partir de uma experiência com uma oficina de Body-Mind Centering™. Esta prática foi orientada por uma educadora somática certificada, convidada a contribuir com o processo formativo dos alunos em uma abordagem transdisciplinar da clínica. Interessa pôr em relevo, em articulação com as experiências circunscritas, as relações sutis e cambiantes entre corporeidade e subjetividade, evidenciando o corpo em seu aspecto sensível como território de novos possíveis. Pretende-se com isto, pensar uma corporeidade dançante para a clínica, no intuito de fazer frente aos regimes instituídos e massificados de sensibilidades, tomando-a enquanto prática experiencial de devires mútuos, entre terapeuta e paciente, e de criação de novos modos de existências.

PALAVRAS-CHAVE:

Clínica. Corporeidade.
Micropolítica. Sensível.
Práticas Somáticas.

ABSTRACT

Sitting the clinic as an interface plan between psychotherapy, philosophy, dance and somatic practices, this work researches the creation of micropolitics of the sensitive, as a possible deviation to the forces of capture of the flows of bodies in capitalism. The objective is to understand how the meetings in the clinic mobilize invisible and unspeakable realities, and how they can be engaged in the production of new sensibilities and new desires. This work seeks to map the movements that allow the expansion of care, through the somatic experience of the therapist, and its implications in the relationship between bodies. To this end, will be brought reports and photos of a group of students of Psychology, produced from an experience with a Body-Mind Centering™ workshop. This practice was ministered by a certified somatic educator, invited to contribute to the students' formative process in a transdisciplinary approach to the clinic. It is important to put in relief, in articulation with the circumscribed experiences, the subtle and changing relations between corporeity and subjectivity, evidencing the body in its sensitive aspect as territory of possible new ones. The intention is to think of a dancing corporeity for the clinic, in order to deal with the instituted and massive regimes of sensibilities, taking it as an experiential practice of mutual becomings, between therapist and patient, and of creating new modes of existences.

KEYWORDS:

*Clinic. Corporeity.
Micropolitics. Sensitive.
Somatic Practices.*

RESUMEN

Situando a la clínica como plano de interfaz entre psicoterapia, filosofía, danza y prácticas somáticas, este trabajo investiga la creación de micropolíticas de lo sensible, como un posible desvío a las fuerzas de captura de los flujos de los cuerpos en el capitalismo. Se propone entender de qué forma los encuentros en la clínica movilizan realidades invisibles e indescriptibles, y como pueden estar involucrados en la producción de nuevas sensibilidades y nuevos deseos. Este trabajo busca cartografiar los movimientos que posibilitan la ampliación del cuidado, mediante la experiencia somática del terapeuta, y sus implicaciones en la relación entre cuerpos. Para ese propósito, se traerán relatos y fotos de un grupo de alumnos de Psicología, producidos mediante una experiencia con un taller de Body-Mind Centering™. Esta práctica fue orientada por una educadora somática certificada, invitada a contribuir con el proceso de formación de los alumnos en un abordaje transdisciplinar de la clínica. Es interesante resaltar, en diálogo con las experiencias arriba descritas, las relaciones sutiles y cambiantes entre corporeidad y subjetividad, evidenciando el cuerpo en su aspecto sensible como territorio de nuevos posibles. Se pretende con esto, pensar una corporeidad danzante para la clínica, con el fin de enfrentar a los regímenes instituidos y masificados de sensibilidades, tomándola en cuanto práctica experiencial de devenires mutuos, entre terapeuta y paciente, y de creación de nuevas formas de existencias.

PALABRAS CLAVE:

*Clínica. Corporeidad.
Micropolítica. Sensible.
Prácticas Somáticas.*



UMA ESCRITA CARTOGRÁFICA E COLETIVA

O CORPO DA NOSSA ESCRITA se apoia em relatos de uma experiência somática: escrita traçada por uma polifonia, composta por muitos outros corpos, engendrada por uma multiplicidade de movimentos sensíveis. Dedicamos nosso texto àquelas e àqueles que o tornam coletivo, que nos enriqueceram com as palavras e os gestos de suas “vivências poêmicas”, tal como nos propõe o seguinte relato poético-experiencial:

vivência poêmica // poema vivencial

*tanto quanto algo em mim
se despeja sobre esse todo você
mais nos distanciamos;*

*quero eu caminhar na sua superfície mais interior
mas a nossa lonjura
desenha um círculo*

*circuito de desencontros
chamados
desejo*

*espera -
se eu abro o peito e cerro os olhos
tu se achegas logo mais
e o contato dessas bordas tuas
com a testa que sou
é como as mil palmas da deusa
sugando uma minha febre
que surge só ali*

*atrás de mim tem gente querida
se tocando ao longe;
ao mesmo instante em que a nossa radiância
converge
ela também se repara
depara com ondas fortuitamente sincronizadas*

*sinto o cheiro da sua maresia
ela sente o meu.
são os minutos em que seremos antônimos,
logo à frente,
sintetizados em aroma*

*difícil negociar esse desvio
que tanto viabiliza
e há mesmo um indevido em sua vinda
mas quando toco o próximo corpo
é como se aproximássemos mais ainda;*

*o ritmo da tua compressão e expansão
se inscreve na água que circuita em mim
que faz de mim
esse aquário de experiências pulsáteis*

*as conversas de nossos toques
acontecem numa praia anacrônica.
caminhadas escondidas...*

*sempre começaram antes de nós
findam quando chegamos
combinam reencontros
no desvio do olhar de um corpo controlado
(Victória Guimarães)*

Cada relato que será utilizado aqui traz a vibratibilidade de um “poema vivencial”, mesmo quando em prosa: nesta poética da experiência vivida há uma cartografia sentimental em que as singularidades, forçadas ao limite, se diluem na dança de qualquer um, numa operatória que transforma o mais íntimo no mais impessoal. São escritas cartográficas que materializam a relação afetiva do corpo com o mundo em fluxos intensivos de movimento. Os movimentos emergem de paisagens intensivas da experiência de cada um, ao mesmo tempo em que evidenciam as linhas traçadas no coletivo de forças. O poema vivencial supracitado traz uma voz inicial para nossa busca nos estudos sobre os processos de subjetivação: cartografar os desvios “do olhar de um corpo controlado”, quando “ondas fortuitamente sincronizadas” fazem convergir “radiâncias” num mar de “experiências pulsáteis”.

A presente investigação acerca dos modos de produção de subjetividade se esboça na transversalidade da experiência sensível entre filosofia, psicoterapia, dança e práticas somáticas, criando um território vivencial para a clínica. Tal abordagem nos força a recorrer a procedimentos caros ao cartógrafo, para o qual pesquisar é habitar um território existencial. (ROLNIK, 1989) Assim, quando articulamos o corpo aos processos de subjetivação, o compreendemos antes como uma corporeidade, como um dos territórios existenciais que são também percorridos por uma cartografia sentimental, constituindo-se, ininterruptamente,

por deslocamentos, multiplicidades e intensidades, de modo sempre singular e num incessante criar e recriar-se.

A partir daí, somos levados a um aspecto particular do exercício da cartografia que demanda maior acuidade; pois um modo de fazer implica um modo de dizer. Exprimir um conhecimento afetivo acerca de nós mesmos e do mundo não é só um problema teórico, visto que, invariavelmente, assumimos uma posição em relação às forças que estão em jogo na produção desse conhecimento. (PASSOS; BENEVIDES, 2010) Além disso, a fim de analisar a experiência sensível que emerge dos encontros na clínica, precisaremos, como já aludimos, narrar experiências. Cartografar processos de subjetivação na experiência clínica é acompanhar encontros e construir narrativas que se darão a partir de relatos intensivos dos devires no plano coletivo de forças. Nesse sentido, partimos de experiências singulares, indissociadas de sua face coletiva, num *continuum* de intensidades com muitas outras experiências; são relatos de contágio e de outramento, concernentes a um e a qualquer um. Sendo assim, fazer uma cartografia sentimental dos encontros implica uma certa política da narrativa.

Colocamo-nos a pensar e a escrever a partir dessa cartografia de imagens intensivas alinhavadas por fragmentos de relatos de uma experiência somática que se deu no contexto de um grupo de estudos e de experimentação entre corporeidade, clínica e arte, vinculado ao Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS), sediado no Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF-Niterói). Esse grupo se desdobra de um grupo de pesquisa que investiga a formação de um corpo clínico sensível na graduação em Psicologia. Assim, a experimentação sensível do corpo é incluída como parte do processo de ensino-aprendizagem e, mais especificamente, como uma aposta na formação de uma corporeidade para a clínica que seja porosa aos fluxos intensivos.

No intuito de habitar um território vivencial onde uma corporeidade dançante para a clínica possa ganhar inteligibilidade, alinhavada por um pensamento-corpo, pela palavra-sensível, pesquisamos a formação de um corpo-clínico. Por essa noção compreendemos uma corporeidade do vínculo terapêutico, incluindo o analista, o paciente e o ambiente, constituído por elementos humanos e não humanos, por zonas de contágio, por uma atmosfera comum partilhada por impressões

sensíveis, muitas vezes indizíveis e invisíveis. Doravante, este artigo buscará criar narrativas cartográficas dos movimentos microssensíveis que possibilitam a ampliação do cuidado, através da experiência somática do terapeuta em formação, e suas implicações na relação entre corpos (humanos e não humanos).



UM TERRITÓRIO VIVENCIAL PARA A CLÍNICA

Nesta pesquisa, nos debruçamos sobre uma abordagem transdisciplinar da clínica, interessados em investigar as relações sutis e cambiantes entre corporeidade e subjetividade. Propomos enquanto corpo-clínico, uma noção prática que se distingue e vai além do corpo do clínico, aproximando-se mais da noção do corpo de uma clínica, enquanto experiência impessoal e singular do vínculo, de criação de conexões sutis e de intervenção mútua nos processos de subjetivação e nas práticas de cuidado.

Interessa-nos dar relevo ao corpo em seu aspecto sensível como território de novos possíveis. Para tanto, há uma ampliação da dimensão estética da clínica, transversalizada por encontros prático-teóricos, a fim de problematizar um certo regime sensível do corpo e dos afetos. Cada abordagem transdisciplinar será uma estratégia e uma aposta daquilo que se passa no limiar entre o clínico e o não clínico, capaz de afirmar uma clínica que possa restaurar a experiência da existência como afirmação. O corpo teórico visa sustentar as transformações ético-políticas implicadas em um saber e em um fazer.

Segundo Cristina Rauter (2012), quando o campo clínico é problematizado como campo teórico-prático, as estratégias teórico-clínicas devem ter caráter particular, singular, relativas a problemas também singulares que a clínica nos propõe. Com um corpo teórico pulsante e poroso será feito um mergulho numa relação dinâmica com o processo de produção de conhecimento que nos leve a articular novos eixos e conexões possíveis.

Aqui, na aproximação com a arte, buscaremos habitar o intervalo no qual o devir-clínico da dança e o devir-dança da clínica possam ganhar inteligibilidade. Na abordagem transdisciplinar da clínica, a arte é entendida como um de seus intercessores (DELEUZE, 2010); como práticas e saberes limiáres capazes de abrir o corpo da clínica para o diálogo com outros campos, a partir de turbulências que marquem uma posição crítica ao mesmo tempo que coloquem a clínica em devir. Neste sentido, a arte na clínica pode [...] possibilitar que os múltiplos indivíduos que nos compõem ganhem maior expressão”, como é descrito por Rauter e Resende (2015, p. 2). Para as autoras, a arte também entraria com uma relação imediata com a clínica por ambas trabalharem com uma dimensão inventiva.

Nessa perspectiva clínica, afirmamos a vida com todas as suas dificuldades. Aqui, é essencial falar da posição política da clínica já que opera drasticamente em uma política do cotidiano de maneiras singulares. Procuramos potencializar a vida a partir de criações possíveis. Essa clínica acontece, conseqüentemente, de forma experimental já que não acreditamos em um “dentro” já formado daquilo que vemos, tampouco uma “interiorização” daquilo que sentimos. Acreditamos numa superfície em formação, em produção, e é nessa superfície que vamos trabalhar e propor atualização, desvios que alarguem os territórios existenciais a partir do relacionamento terapeuta-cliente.

É importante ressaltar também, que estamos mexendo no campo das intensidades, das sensações, das emoções, e essas não são expressas apenas pelo verbo falado. Damos importância ao encontro sensível dos corpos e ao que é dado ali, no acontecimento. A dimensão estética da arte aqui, também sendo utilizada para chegar nessas intensidades de maneira porosa, intervém numa certa política das sensibilidades. A poesia, a dança, a literatura, o teatro podem ser tomados como dispositivos que dão força a essas intensidades não verbais e que nos ajudam a criar redes afetivas na clínica. A arte sendo um dispositivo coletivo que nos ajuda a lidar com o caos e criar maneiras singulares de suportar os descaminhos do exercício de viver.

Na abertura do plano da clínica às interferências estéticas da arte são mobilizados os regimes de afetação dos corpos, produzindo novas políticas do sensível. É uma convocação a estar disposto a se encontrar com o outro – mesmo que em nós

mesmos – e a se marcar pelas fricções entre os corpos. Uma clínica que se dá no acontecimento e que não se apoia em neutralidade. Um encontro que se dá no limiar entre/com dois. É ultrapassar a si mesmo e criar, juntos, no coletivo, um mundo possível. É sempre estar no caminho de compreender o outro e compreendendo o outro, poder olhar para si mesmo e se experimentar, renovando-se.

O analista, na abordagem transdisciplinar da clínica, oferece seu próprio corpo como território para que o paciente possa se (re)constituir a partir disso, e dessa maneira, ele mesmo se cambia, já que aquele corpo não voltará a ser o mesmo de antes. (RAUTER; RESENDE, 2015) As dinâmicas do vínculo são o motor e a superfície para certas mudanças subjetivas: ao caminharem juntos, terapeuta e cliente criam uma estética da vida a partir do encontro.

Nosso esforço será o de construir um conhecimento sensível sobre a formação de uma prática clínica, que inevitavelmente passará a se contaminar pela própria elaboração, outrando-se no próprio caminhar. Falaremos sobre uma prática, mas, sobretudo, falaremos com uma prática. Os gestos de descrever e propor estarão sobrepostos e sombreados nessa atitude ampliada de elaboração.

FIGURA 1 - REGISTRO DA
OFICINA DE BMC™
FOTOGRAFIA: Catarina
Resende.



UMA MICROPOLÍTICA DO CORPO

Eu me lembro dos olhares que se cruzam um tanto ansiosos, um tanto curiosos antes da experimentação começar. Na apresentação das imagens e na breve explicação da técnica, fiquei interessada com a possibilidade de acesso ao corpo orgânico através do toque, do encontro, do pensamento, fazendo com que nos deparemos com a possibilidade de ser ferramentas do nosso próprio processo de transformação, vetores e produtos de nós mesmos, para além do plano afetivo que nos parece mais acessível, mas no plano material tão protegido de nós por camadas e mais camadas que não conseguimos ver, somos informados sobre elas por aqueles que dizem saber mais do nosso corpo do que nós. (Marcelle Freitas)

Esse fragmento do relato de uma das participantes da experiência somática nos faz um convite a compreender de que maneira os encontros na clínica podem estar engajados na produção microssensível de novas sensibilidades, na proposta de um corpo em devir como prática de resistência. Reenvia-nos para uma dimensão da corporeidade como possível desvio às forças de captura dos fluxos dos corpos no capitalismo, olhar micropolítico que aproveitamos de Felix Guattari e Suely Rolnik (2010) para acompanhar de perto as formas de reprodução e de rompimento com os modos de subjetividade dominante, a partir de uma atenção ao repertório daquilo que se performatiza nas pequenezas, nas brechas e nas superfícies do cotidiano de um corpo.

Entender o funcionamento da micropolítica nessa relação dinâmica entre as dimensões macro e micro do campo social nos permite transitar pelas formas possíveis de um corpo no mundo. Num plano macro, Rolnik (2003) nos aponta o caráter integrado das políticas de subjetivação da era neoliberal, que maquinam controlar os setores de produção e atividade humanas em sua completude e intimidade. Opera-se uma intervenção contínua no encontro do corpo-subjetividade com o mundo que mesmo os afetos mais participativos da sua vitalidade ficam vulneráveis ao assujeitamento. Essa dimensão inventiva da vitalidade servirá de motor do maquinário político-econômico hegemônico dos anos 1970 em diante.

O corpo dos encontros no/com o mundo é atravessado, a todo tempo, por forças de distintos modos de subjetivação que nele operam inquietações e deslocamentos, os quais nos tocam na medida em que constroem ou favorecem a vida em sua confecção potente e persistente, isto é, aumentando ou diminuindo sua potência de diferenciação. Nos afinamos com Rolnik (2003), para pesquisar esse balanço de movimentos diante de uma corporeidade que pode ser abordada enquanto um campo de forças se agitando, jogo sem fim de afetações que se incorporam à textura e às marcas desse corpo.

O relacionar da corporeidade com sua sensibilidade diz de um processo vivo e conturbado em que há um enfrentamento com formas paradoxais de interação com o mundo, seja encarando-o pela via da percepção e do empirismo ou, por outro lado, da sensibilidade e do plano intensivo dos encontros. Esses dois movimentos mobilizam repertórios muito próprios no corpo, forçando vetores de conservação deste mesmo repertório (num viés perceptivo) ou de incorporação das afetações e cartografias da imanência (numa dimensão sensível). A percepção produz realidade no corpo por meio da captação de formas, da decodificação de signos e do situar dentro do campo do sentido; a sensibilidade articula o movimentar das realidades nesse corpo na medida em que convoca para si, através da afetação, uma incorporação da vibratibilidade do presente. É nesse sentido que a autora apostará na vitalidade maior de um “corpo vibrátil”. (ROLNIK, 2003)

O limiar desses movimentos paradoxais produz sensações de pressionamento e de fragilização que fazem força no corpo mobilizando a vida enquanto potência de invenção e de resistência. A sua dimensão inventiva, que Rolnik (2003) liga aos afetos artísticos, existe e persiste duplamente: atua, por um lado, com base na demanda para a decomposição de configurações da existência que já não compõem com a vida como potência de diferenciação; por outro, exercita a invenção de novas maneiras desse existir – dos circuitos de si, do mundo e das relações desse entre. Para que a vida vingue em sua expansão se demanda uma luta, que é também uma dança entre afetos de ordem artística e política, isto é, da ordem das potências de resistência, em prol da afirmação consistente e persistente do corpo vibrátil no campo social.

Pela via afetiva, a arte e o corpo intensivo são capazes de dançarem passos para uma música que ainda está por se fazer – assumindo aí o caráter orientador da sensibilidade e a potência artística enquanto exercício de rastreamento sensível das modulações do campo e de leitura do que está demandando outras configurações. Em parceria, as potências de resistência darão contorno e vigor a essa dança ao exercitar uma polêmica das formas da vida em sociedade, num sinalizar de por quais composições de mundo se deve batalhar. Às indicações dos afetos, se combina a orientação da sensibilidade encarnada; o corpo vibrátil e os afetos artísticos e políticos formam uma tríade de aposta da vida em diferenciação.

No laço dinâmico dessa relação incidirá o viés integrado do capitalismo neoliberal para ali concretizar uma cisão, operando uma obstrução às vias dos afetos e da sensibilidade vibrátil. Uma vez afastados, a comunicação imprescindível para a continuidade do processo vivo entra em uma turbulência, sofisticadamente planejada, para tomada do controle das potências inventivas dos corpos. Rolnik (2003) chama Toni Negri para tecer a partir dos fios soltos do corte que se fez e se faz em todos nós, a partir do qual o autor entende que a dimensão artística de rompimento e criação será a fonte principal de extração da mais-valia e sumo motor de uma era onde a economia se pauta na produção frenética e incessante de novas formas.

Nesse âmbito, a energia criativa dos corpos é direcionada à fabricação estonteante de novas esferas de mercado e à imposição de se reformular de imediato e inúmeras vezes. De uma dança vibrante, passamos ao estado de vertigem permanente e, apesar das forças de invenção e resistência serem a todo tempo convocadas, nos vemos incapazes de bem tratar suas leituras e suas potências de ação. Antes, somos como a terra sonâmbula, no limiar do surto ou da apatia; quanto às forças artísticas e políticas, “[...] surdas ao que pede a vida para continuar a se expandir, o exercício destas potências, quando mobilizado, trava seu fluxo e, no limite, pode até colocá-la em risco”. (ROLNIK, 2003, p. 5)

Nessa trilha, a sensibilidade transita quase que somente a partir da representação, restando-lhe um processo sem vitalidade e sem orientação sensível – condição ideal para uma captura sistemática. A direção para a potência de invenção é formar uma massa amorfa e virgem de força de trabalho “livre” – livre em sua disponibilidade total para ser apropriada e revertida para instrumentalização pelo mercado.

Impotentes de nos apropriarmos de nossa força de criação e de resistência, sendo ainda insensibilizados às sutilezas das demandas do processo vivo, somos arrebatados pelo maquinário de controle. O corpo em sua vibratibilidade sufocada, suspensão do contato intensivo com o mundo, entra assim em uma espécie de coma.

A aposta na micropolítica do corpo é abrir espaço para uma retomada da fala do aspecto sensível que acontece no plano fluido de deslocamentos, fazendo re-existência aos modos cristalizados impostos. (CAETANO; RESENDE; TORRALBA, 2011) Os corpos em coma experimentam o mundo tanto mais como mundo do consenso, desinflado de alteridade, de invenção e de resistência. A clínica comprometida com a arte, a política e a atenção das tensões tem potência para oferecer um espaço de recesso ao corpo vibrátil – para tocar, como que numa primeira vez, esse corpo que somos e que de nós é “[...] tão protegido [...] por camadas e mais camadas que não conseguimos ver”, por aqueles “que dizem saber mais do nosso corpo do que nós”. Apostamos nessa clínica que carrega sempre um comum, um confiar, fiar junto, tecer de outras realidades, e nos (co)movemos em experimentação viva, sem linha de chegada, atualizando aos poucos o tamanho e a qualidade de nossa passada.

Cada corpo traz consigo gestos e discursos que expressam em que tom as políticas de subjetivação que o atravessam favorecem ou constroem a processualidade expansiva da vida, cartografia que traz à tona de que modos o organismo se põe à alegria para os bons encontros e ao adoecer que faz contrair para encontro algum. Essa individualização forçada é fruto de investidas na impermeabilidade da pele ao contato com a alteridade que faz mover os campos criativos da existência. O exercício da perda da porosidade inerente ao corpo vibrátil inviabiliza que nos apropriemos “[d]a possibilidade de ser ferramentas do nosso próprio processo de transformação, vetores e produtos de nós mesmos”.

Transita o corpo em coma em meio a uma solidão de múltiplos platôs, na qual é viciado a temer o encontro com o diferente e a potência de mudança a partir do outramento. O receio que este corpo poderá a vir sentir na carne, por exemplo, na forma de estresse, pânico, depressão ou ansiedade, será destinado a movimentos de destruição, criação e resistência, tão próprios da sua qualidade de corporeidade vibrátil. Rolnik (2003) aponta, aliás, que o lugar do sintoma na contemporaneidade

é aquele de um setor industrial a pleno vapor, tão fervilhante e extenso que se pode rastrear ramificações por toda a trama da existência humana – inclusive pelos modos de subjetivação. As rachaduras produzidas espontaneamente pelos corpos são rapidamente colonizadas pela indústria farmacológica e toda sinalização de escape é delineada como um quadro de patologização. Os efeitos dessa política interferem no campo relacional da subjetividade, investindo numa dimensão micropolítica de anestesia da potência do corpo em se relacionar com o mundo a partir de sua condição vibrátil.

O corpo da clínica precisa, nesses encontros, atentar com cuidado vibrátil para os modos como se dispõe e as violências que é capaz de operar, fazendo-se, muitas vezes sem perceber, mais uma ferramenta a serviço de uma patologização da existência. Na contramão disso, Rolnik (2015) e as práticas somáticas de outramento artístico-político nos inspiram a ativar micropolíticas do sensível, capazes de restituir o saber-do-corpo na sua pulsação e propagação. O corpo que se reapropria da sua vibratibilidade sensível retoma também, e com força, a sua dimensão inventiva-resistente, sendo capaz de saber e de produzir a si para quem e além do sintoma.

A abertura à construção de uma corporeidade dançante para a clínica convoca e propaga possibilidades que são inviáveis à subjetividade em seu estado de coma; é daí que apostamos nas vias de movimento, elas mesmas vias de saída para uma retomada da vida como geradora de diferença. Entendemos que há algo nesse corpo em estado inacessível e que através da experimentação pode tomar corpo para se performatizar na existência e ampliá-la. Nesse sentido, os contornos da clínica, da arte e da política são indiscerníveis e “[...] as potências de curar, criar e resistir tornam-se indissociáveis”. (ROLNIK, 2003, p. 6)

É de corpo aberto que nos permitimos os toques de quem toca a si e ao outro com a qualidade experimental da primeira vez. São mesmo corpos outros, inéditos, que emergem do contato intensivo com as forças de alteridade em sua potência de vontade de mudança. As belezas e as sombras desse corpo serão ponto de partida para a formação conjunta de configurações inovadoras de si; onde o exercício, na clínica, passa a ser um jogo para também se estranhar a si mesmo. Assim, a clínica se alinha à dimensão artística da vida para inventar a partir

desse lugar pouco explorado, e à dimensão política para sustentar a mudança a ser vivida. Aí pulsa nossa confiança, onde desde os balanços microcelulares se faz vibrar o movimento de um corpo que é a todo tempo convocado pela vida a dançar as potências de si.



A GÊNESE DE UMA CORPOREIDADE DANÇANTE PARA A CLÍNICA

O corpo vibrátil em estado de coma está conectado a uma abordagem clínica íntima e social, das células e das forças, das modulações intensivas de qualquer ordem; é no intuito de dar consistência a esse panorama somático-coletivo que colocamos nossos corpos clínicos em exercício de suas potências de invenção e de resistência. A prática em Psicologia que nos convoca diz de uma abertura, de uma porosidade às forças da alteridade em nós e no mundo, cuja demanda de criatividade e de prudência nos engajará a dançar para fora dos palcos esquadrihados de nosso campo de formação. Nesse sentido, empreendemos um outramento, um estranhamento de nossas marcas e marcações; a qualidade vibrátil que se inscreve coloca questões às nossas raízes e faz com que nos movimentemos a partir de outros referenciais.

Interessa-nos aproximar de uma ativação das micropolíticas do sensível, experimentando estratégias de compreensão e de abertura da corporeidade ao campo intensivo dos encontros. Almejamos que nossas fronteiras se tornem de fato indiscerníveis daquelas da arte e da política, e que também a clínica se faça espaço fértil para configurações mais potentes da vida em sua diferenciação.

Em tal percurso, encontramos nas práticas somáticas um recurso privilegiado de sensibilização dos corpos. Articular dança e práticas somáticas nos possibilita um conhecimento fundamentalmente experiencial do corpo que deve ser conquistado através da escuta e da pesquisa do movimento. A singularidade desse trabalho é justamente a capacidade de conciliar, num mesmo plano, a atenção

ao microssensível e à dança, na qual se trabalha o lúdico, o expansivo e a expressão pela pesquisa de movimento. Esse campo se pretende multidirecional e multidimensional, integrando os planos sensorial, cognitivo, motor e afetivo. A vizinhança entre dança e práticas somáticas compõe as bases metodológicas para a construção de um corpo-clínico sensível com uma percepção ampliada de si e do mundo, atento ao momento presente.

A paisagem-disparo da nossa escrita, situa-se, mais especificamente, numa oficina de Body-Mind Centering™, ministrada pela professora Patrícia Caetano, dos cursos de Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Essa educadora somática certificada tem sido, desde 2015, uma pesquisadora parceira do CorporeiLabS. Essa oficina foi um encontro pontual, com 3 h de duração, integrando um panorama de oficinas de sensibilização corporal coordenadas pela professora Catarina Resende, que trazem as práticas somáticas como ferramenta privilegiada, entre estas, destacamos a Metodologia Angel Vianna.

Tal como nos apresenta Caetano (2015), o BMC™ atua como uma ferramenta somática na intenção de habitar os espaços do corpo, propondo um olhar interno e intensivo. A partir de um trabalho corporal no microssensível, convida-se a um mergulho ao corpo, na atenção às estruturas orgânicas como os órgãos, fluidos, ossos e tecidos que carregam intensidades energéticas. Nessa “intensidade vibratória” é possível experienciar as diferentes formas e funções das estruturas corpóreas e encontrar novos espaços via percepção. No movimento de acessar essas estruturas corporais, Bonnie Bainbridge Cohen, fundadora do BMC™, interessa-se pela expressividade que a prática traz à dimensão energética e de mutabilidade. (CAETANO, 2015) A partir disso, criam-se diferentes estímulos de alinhamento corporal durante os movimentos fluidos, mesmo com um olhar atento às rupturas de padrões pragmáticos do corpo. Na experiência, esses padrões rígidos são diluídos no micro-sensível, espaços para movimentos inesperados são abertos, refletindo a fluidez energética da corporeidade. Através, então, de movimentos simples, são inventadas maneiras de habitação a partir de uma dissolução das formas rígidas de si mesmo. Faz-se uma aposta no contato com o “tecido-territórios” do corpo como forma de experienciar a qualidade do devir. (CAETANO, 2015)

No interesse de investigar e vivenciar práticas capazes de sensibilizar o corpo do terapeuta em formação, o BMC™ experienciado na oficina, foi – e tem sido – um dos intercessores capazes de favorecer uma cartografia sentimental da gênese de uma corporeidade dançante. Nessa aposta, uma corporeidade dançante emergente abre o tecido-territórios do corpo às experiências de deslocamentos microssensíveis, às intensidades vibratórias, aos devires mútuos dos encontros. Explorar as áreas de interface entre dança, práticas somáticas, filosofia e psicoterapia pode incutir ao plano da clínica a possibilidade de ultrapassar certos impasses, permitindo a exploração de mundos pouco visitados em nossa subjetividade.

Na oficina em questão, a prática proposta tinha o intuito de trabalhar a sensibilização da pele e as qualidades do toque celular, com foco na imagem da membrana plasmática. As experiências relatadas que impulsionam nossa escrita não derivam de uma evidência empírica, no sentido do exercício ordinário de uma faculdade, mas como uma resultante de encontros, que nos forçam a um limite, que nos confrontam com um deslocamento. O relato de experiência, nesses termos, não permite generalizações nem *a priori* ou já-dado, refere-se, antes, à singularidade e à dimensão processual de cada caso em questão. Se há ressonância com outros casos, é por um princípio de plasticidade que inclui a diferenciação inevitável de um caso a outro. A experiência é um expediente que nos liga com o fora, para além ou aquém do sujeito que somos, convocando o “transubjetivo” em nós pela intensidade dos afetos. Na imprevisibilidade do plano dos encontros, na qual qualquer encontro (bom ou mau) é possível a princípio, a experiência “exclui” as acoplagens, que nada produzem, nada mudam. Experimentar é ser forçado a pensar, a criar, é construir um plano de produção, no qual o pensamento está imbricado à experimentação e o conhecimento se dá a partir do sensível. Nesse sentido, a clínica assume um caráter experiencial, enquanto campo de produção de modos de existência. (RESENDE, 2013)

Ocupemo-nos, portanto, de mais alguns fragmentos das vivências poêmicas que disparam e sustentam nossos gestos de escrita. Aqui, duas narrativas são embaralhadas, criando uma conversa por “ondas fortuitamente sincronizadas”, espalhando-se num mar de “experiências pulsáteis”.

Nos encontramos na sala habitual para fazermos uma experimentação. Dessa vez, com Patrícia nos guiando. Ela nos mostra diversas imagens de esponjas e de membranas celulares para que possamos entrar nesse “devir esponja”.

Como ser uma membrana plasmática?

Fiquei um tempo tentando me conectar com a minha pele, um contato como quem não quer nada, como a Patrícia comentou. Achei difícil no início, mas como num transe, eu consegui me conectar quando fechei os olhos e prestei atenção na minha respiração... a primeira mudança que eu consegui perceber: Temperatura. Energia.

Estou em transe. Patrícia pede para quem está recebendo o toque mudar de posição e ir ligeiramente começando a tocar o outro. Sinto as mãos de Júlia percorrendo meu corpo sem invasão ou desconforto algum na mudança. Somos a mesma mão e a mesma esponja.

Eu pude sentir uma movimentação no toque. Eu senti o vai e vem das ondas, a pulsação dos líquidos me atravessando como se eu fosse uma esponja mesmo. Nós somos mais ou menos esponjas também! Águas também nos atravessam, tenho consciência disso. Não senti aspereza, senti muita doçura. Um toque firme, para dar contorno, mas ao mesmo tempo muito leve. Senti que acordou meus pelinhos do corpo, me sensibilizou. Senti um carinho enorme pela Carol nesse dia. O dia todo fiquei com uma necessidade de encostar nela, de dar as mãos para ela. Nossa! Uma conexão bem forte. Foi muito gostoso e bonito.

Se eu fosse explicar em palavras diria que nós duas perdemos nosso contorno de indivíduos (Carol e Júlia) rapidamente para nos encontrarmos. Enquanto a voz nos falava alguns sussurros, eu balançava suavemente como uma folhinha de grama pegando sol. Enquanto estava intimamente ligada a algo bem maior pelas minhas mãos. Júlia parecia o solo, a terra. Éramos membrana.

Todos estávamos com uma energia comum, todos estávamos dividindo um corpo uno, afinal, éramos uma membrana de uma célula, a gente tinha um trabalho.

Mais uma vez, senti um movimento, de um lado para o outro, bem suave. Uma respiração, talvez. Respiração una, fazendo uma pulsação de ar diferente daquela que estava ali antes. Nós mudamos o ambiente e o ambiente nos mudou.

Quando foi para a gente voltar para o nosso corpo, abandonar o nosso eu membrana plasmática, eu senti a minha pele de maneira diferente. Eu estava sensível ao toque, tudo me arrepiava, eu estava mole, como um plasma. Eu queria abraços, queria me fundir no outro. Estava adormecida, calma, sorridente e satisfeita.

[Fragmentos mesclados e indiscerníveis dos relatos de Ana Carolina Cotta e Júlia Câmara]



FIGURA 2 - REGISTRO DA
OFICINA DE BMC™
FOTOGRAFIA: Catarina
Resende.

Nesse diálogo sensível entre Julia e Carol, entre devires-membranas, entre muitos, avistamos diversos contágios das intensidades vibratórias acionadas pelas práticas somáticas, com uma atenção dilatada à corporeidade, ao momento presente e ao espaço que nos habita – aberturas microssensíveis que nos interessam para a formação em clínica. De que modo a experiência sensível de um corpo-clínico pode, então, ampliar o território de criação de novos possíveis? Por que uma corporeidade dançante para a clínica?

Ao pesquisar de que modo a mente é expressa no corpo em movimento, o BMC™ entende que vida é movimento, processo de mutação. Cohen (2015) nos ensina que a natureza forma padrões, e como nós, seres humanos, também fazemos parte da natureza, também funcionamos com padrões. Padrões estes que podem ser compreendidos como movimento através do corpo para desvelar a mente ou de que modo a mente também pode influenciar os movimentos do corpo.

Movimento e equilíbrio são os pilares essenciais nessa ciência completamente experimental, e é a partir dessa experiência que vamos entendendo como os nossos processos de padronização funcionam. Como o menor movimento do corpo presente na célula diz também do movimento que é feito todos os dias ao caminhar pela rua? Como que esse movimento muscular feito pelo músculo da perna diz de como nos movimentamos para fora de nós e nos comunicamos com um outro? Entender as articulações e paralelos entre esses movimentos é de extrema importância para mantermos o equilíbrio. Manter o *continuum*.

Manter o *continuum* significa não apenas se alinhar, compreender-se nos mínimos detalhes, mas também tomar consciência dos mesmos mínimos movimentos e máximos movimentos. É criar uma ponte entre consciência e atividade e a partir disso se tornar presente e entrar em um estado de conhecimento pleno, com a sensação e a compreensão de que somos inteiros. Temos vários sistemas, sistema esquelético, sistema ligamentar, sistema muscular, sistema orgânico, sistema nervoso, gordura, pele, etc., mas esses sistemas se comunicam e formam um.

“O que tem de mim nas células do meu corpo? O que tem de mim no meu sistema nervoso? O que tem de mim na minha pele?” – Interroga-nos um relato da oficina.

Compreendemos aqui que o processo de corporalização proposto por Cohen (2015) implica num processo cartográfico com o próprio corpo, por uma viagem intensiva pelo nosso território existencial. Implica em prestar mais atenção sem nenhuma intenção ao plano micro-sensível da corporeidade: na respiração, no movimento, na temperatura, no toque a partir de qualquer célula ou grupo celular e sentir o que surge dessa experimentação. Quando tomamos consciência das nossas células, podemos comunicar essa atenção com outras partes do nosso corpo e a partir disso formar uma relação entre eles, corporalizando nossas experiências entre o sentir, o perceber e o agir.

O processo de corporalização, enfim, é um processo importante para tomarmos consciência de toda comunicação que existe nas camadas desse ser uno, deste ser celular que somos. O que é ser consciente sendo uma célula? O que é ser consciente sendo uma membrana plasmática? O que é ser consciente sendo plasma? O que é ser consciente sendo osso? O que é ser membrana plasmática e aprender a conhecer um outro corpo a partir do toque?

FIGURAS 3 E 4 - REGISTRO DA OFICINA DE BMC™
FOTOGRAFIA: Catarina Resende.



SABER-COM-O-CORPO- EXPERIMENTAL-RELACIONAL

É preciso.

É preciso criar meios para que o corpo possa (re)existir na sua força pulsante e de contágio. Ser capaz de ativar um saber-do-corpo que se desloca por propagação e devires mútuos. Sendo a clínica um dispositivo de transformação das existências nos perguntamos: como ativar essas micropolíticas do sensível? Como disseram as participantes da oficina de BMC™:

Mudamos o ambiente e o ambiente nos muda. Que desafio encontra-se com qualquer outro, ainda que esse outro seja nós mesmos, sem intenção, que desafio desviar do sentido que se coloca inequivocamente sobre a nossa experiência.

É preciso pensar uma corporeidade dançante para a clínica, no intuito de fazer frente aos regimes instituídos e massificados de sensibilidades, tomando-a enquanto prática experiencial de devires mútuos, entre terapeuta e paciente, e de criação de novos modos de existências.

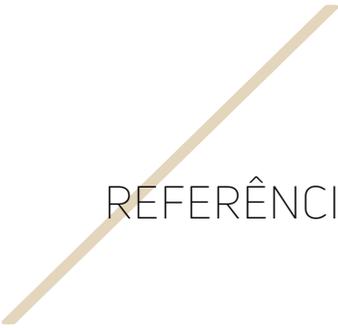
É preciso apostar na criação de um vínculo terapêutico-membrana: poder perder nossos contornos de sujeitos para rapidamente nos encontrarmos com o outro. Conexões por temperaturas, por energia comum, por algo bem maior. Querer se fundir no outro. Afinar o corpo, na prática, com realidades invisíveis e indizíveis, e suas implicações nas relações entre-si, entre-dois, entre-muitos. Isso é, transitar com o outro nas diversas formas possíveis de experiência, podendo sustentar as contradições que se fizeram, no percurso, instaurar. E assim, afirmar o conhecimento que não é visível aos olhos, mas é sensível à pele.

É preciso experimentar, estar entre, sentir a atmosfera densa que nos une, o movimento que nos mantém coesos, sem perder movimentos singulares e intuitivos. Movimentos ínfimos, intensivos, poéticos, que nos possibilitam dançar o cotidiano com as relações sutis e cambiantes entre corporeidade e subjetividade.

É preciso sem precisão. Sem buscarmos um novo paradigma ou metodologia para a clínica, afirmamos pistas imprecisas para uma clínica processual, aberta ao microssensível, que dança com os processos errantes da subjetivação. Dançar a própria (re)existência: fazer do movimento sem fim, porque sem finalidade, porque infinito, uma ética, uma estética, uma micropolítica para a clínica: uma dança para novos modos de vida.

Por ora, imprecisamente concluímos, sem interromper, o movimento dessa pesquisa – que no ato desta escrita segue num vértice crescente de questionamento. Ainda em gesto germinal dessa caminhada, esboçamos aqui primeiras enunciações das nossas reflexões e vivências sobre a formação de um corpo-clínico sensível na Psicologia. Tomamos como um dos maiores ganhos, a experiência processual de uma escrita cartográfica e coletiva que estende e desdobra o tempo de duas formas: o tempo de experienciar, elaborar e o tempo de produção de escrita que afirmamos ser também uma forma de extensão do processo somático dessa corporeidade que defendemos.

Pretendemos, acima de tudo, ao compartilhar a gênese de um percurso, dar espaço ou possibilitar que nossa escrita seja extensão daquilo que vivemos e nos propomos a viver durante a pesquisa. Que nossas palavras sejam a continuidade dos movimentos vibráteis que transbordaram em nossas mãos; pura intensidade pulsátil no papel (ou na tela).



REFERÊNCIAS

CAETANO, P. L. Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 206-232, 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2237-26602015000100206&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 20 abr. 2018.

CAETANO, P.; RESENDE, C.; TORRALBA, R. Micropolítica do corpo e o devir-dançarina. *Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 4, p. 551-562, out./dez. 2011.

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

DELEUZE, G. *Conversações* (1972-1990). 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 10. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

PASSOS, E.; BENEVIDES, R. Por uma política da narratividade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. da (org.). *Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 150-171.

RAUTER, C. *Clínica do esquecimento*. Niterói: EdUFF, 2012.

RAUTER, C.; RESENDE, C. Arte, clínica e transdisciplinaridade. *Polêmica*, Rio de Janeiro, v. 15 n. 3 p. 1-12, out./dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/19362>. Acesso em: 20 abr. 2018.

RESENDE, C. *Escutar com o corpo: a experiência sensível entre dança, poesia e clínica*. 2013. 218 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ROLNIK, S. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, S. “Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma. In: FONSECA, T. M. G.; ENGELMAN, S. (org.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003. p. 231-238.

ROLNIK, S. *A hora da micropolítica*. São Paulo: N-1 Edições, 2015. (Série Pandemia)

CATARINA RESENDE: é psicóloga clínica, professora do curso de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF), coordenadora do Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/UFC/FAV), doutora em Psicologia (UFF), mestre em Saúde Coletiva pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e terapeuta pelo movimento (Escola Angel Vianna).

JÚLIA CÂMARA: é psicóloga pela Universidade Federal Fluminense (UFF), extensionista em psicologia clínica no projeto de estágio supervisionado Arte Corpo e Subjetividade, vinculado ao Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/UFC/FAV) e foi monitora bolsista da disciplina de Cognição na UFF de 2017 a 2018.

LUIZA LOYOLA: é graduanda em Psicologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), estagiária em psicologia clínica no projeto de estágio supervisionado Arte Corpo e Subjetividade, vinculado ao Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/UFC/FAV) e professora de Yoga (Premananda Yoga School).

VICTÓRIA GUIMARÃES: é graduanda em Psicologia na Universidade Federal Fluminense (UFF), extensionista em psicologia clínica no projeto de estágio supervisionado Arte Corpo e Subjetividade, vinculado ao Laboratório de Subjetividade e Corporeidade (CorporeiLabS – UFF/UFRJ/UFC/FAV) e estudante de teatro físico.



PERSONA

OBSCENA EM CENA: GESTUALIDADE, GENÊRO, SEXUALIDADE E TRANSPROGRAMAÇÃO NA PERFORMANCE "MAMINHA"

*OBSCENE IN ACTION: GESTURE, GENDER,
SEXUALITY AND TRANSPROGRAMMING, ALL
IN THE PERFORMANCE "FLANK STEAK"*

*OBSCENA EN ENSCENA: GESTUALIDAD,
GÉNERO, SEXUALIDAD Y TRANSPROGRAMACIÓN
EN LA PERFORMANCE "MAMINHA"*

**IVANA DA COSTA CHASTINET (IN MEMORIAM)
MARCELO SOUSA BRITO (ORG.)**

CHASTINET, Ivana da Costa.
Obscena em cena: gestualidade, gênero, sexualidade e transprogramação
na performance "Maminha".
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **244-265**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/rv1i32.26411>

RESUMO

Este texto observa e analisa a encenação performativa autobiográfica “Maminha”, abordando os principais aspectos de sua prática criativa e de suas obscenas gestualidades. Nela apresento minha experiência com a mastectomia, reunindo alguns signos programados (o prescrito) e transprogramados (para além do prescrito) no meu corpo transcodificado pela mutilação e esteticamente corrompido em seu aspecto. Dando ênfase à problematização do padrão de imagem do corpo feminizado e, conseqüentemente, ao molde heteronormativo da programação de “mulher”. Fundamentalmente, analisei as características conceituais de obscenas gestualidades deste corpo cênico, e recompus o processo criativo desta performance. Cartografei a relação entre o processo criativo de obscenas gestualidades com a criação de um discurso imagético contestatório ao discurso médico e científico vigente, através do procedimento metodológico de transprogramação – criar além dos valores prescritos para os signos – nos laboratórios para a composição da trilogia “Obscenos *pas* Seios: avenida, museu e praia”, contemplando, assim, a parte prática solicitada pela pesquisa. Duas partes desta trilogia foram desenvolvidas neste processo: “Obscenos *pas* Seios: museu e praia”. Deste modo, exponho nesta análise as etapas de elaboração de um obsceno corpo cênico, que se orienta na exposição de gestualidades que transgridam as expectativas normativas sobre o corpo. Gestualidades que transitem entre códigos estabelecidos e estabilizados e códigos alternativos, ou seja, que questionem a imagem padrão de “mulher”, atravessada por noções normativas de gênero e sexualidade, todas elas acessadas no processo criativo, assim como de experiências autobiográficas que alterem a imagem consolidada do que é o corpo feminino. Norteadas por questões que mobilizam gestualidades obscenas, processo criativo, performance autobiográfica, gênero e sexualidade, a pesquisa se delineou através da manifestação de uma linguagem performática geradora de questionamentos dos padrões dominantes, e da demonstração de mais uma possibilidade técnica e criativa da prática cênica.

PALAVRAS-CHAVE:

Obscena gestualidade.
Processo criativo.
Performance autobiográfica.
Gênero e sexualidade.
Transprogramação.

ABSTRACT

*This text observes and analyzes the autobiographical performative performance “Maminha”, addressing the main aspects of its creative practice and its obscene gestures. In it I present my experience with the mastectomy, bringing together some programmed and transprogrammed signs in my body transcoded by mutilation and aesthetically interdicted in its aspect by established dominant models. Emphasizing the problematization of the feminized body image pattern and, consequently, the heteronormative model of “woman” programming, I fundamentally analyzed the conceptual characteristics of obscene gestures of this scenic body, and recomposed the creative process of this performance. I mapped out the relationship between the creative process of obscene gestures and the creation of a contestatory discourse, through the methodological procedure of transprogramming - create besides the series of interrelated instructions for decoding signs, in the laboratories for the composition of the trilogy “Obscenos *pas* Sin: avenida, Museum and beach”, thus contemplating the practical part requested by the research. Two parts of this trilogy were developed in this process: “Obscene *Pas* Sin: Museum and Beach”. Thus, I present in this analysis the stages of elaboration of an obscene scenic body, which is oriented in*

KEYWORDS:

Obscene gestuality. Creative process. Autobiographic performance. Gender and sexuality. Transprogramming

the verification of gestures that transgress the ones programmed. Gestures that pass from the zone of restriction of established and stabilized codes, that is, that transprogram the standard image of "woman", under the crossing of notions of gender and sexuality, accessed in the creative process, as well as of autobiographical experience that changes the image Consolidated. Based on questions that surround the concepts of obscene gestures, creative process, autobiographical performance, gender, sexuality and transprogramming, the research was delineated through the manifestation of a performative language generating questions of the dominant patterns, and demonstration of a technical and Creative practice of scenic practice.

RESUMEN

Este texto observa y analiza la escenación performativa autobiográfica "Maminha" abordando los principales aspectos de su práctica creativa y de sus obscenas gestualidades. En ella, presento mi experiencia con la mastectomía, reuniendo algunos signos programados (o previamente determinados) y transprogramados (más allá del previamente determinado) en mi cuerpo transcodificado por la mutilación y estéticamente corrompido en su aspecto. Con énfasis en la problematización del patrón de la imagen del cuerpo feminizado y, consecuentemente, del patrón heteronormativo de la programación de "mujer", analisé fundamentalmente las características conceptuales de obscenas gestualidades de este cuerpo escénico, y recompuse el proceso creativo de esta performance. Realicé una cartografía de la relación entre el proceso creativo de obscenas gestualidades y la creación de un discurso imagético contestatorio al discurso médico y científico vigente, a través del procedimiento metodológico de transprogramación - crear para allá del los valores previamente determinados para los signos - en los laboratorios para la composición de la trilogía "Obscenos pas Seios: avenida, museo y playa", contemplando la parte práctica demandada por la investigación. Dos partes de esta trilogía fueron desarrolladas en este proceso: "Obscenos pas Seios: museo y playa". De este modo, expongo en este análisis las etapas de elaboración de un obsceno cuerpo escénico, que se orienta en la exposición de gestualidades que transgreden las expectativas normativas sobre el cuerpo. Gestualidades que transiten entre códigos establecidos y estabilizados y códigos alternativos, o sea, que cuestionen la imagen patrón de "mujer", atravesada por nociones normativas de género y sexualidad, todas accesadas en el proceso creativo, bien como de experiencias autobiográficas que alteren la imagen consolidada de qué es el cuerpo femenino. Orientada por cuestiones que movilizan gestualidades obscenas, proceso creativo, performance autobiográfica, género y sexualidad, la investigación se delineó a través de la manifestación de un lenguaje performático generador de cuestionamientos de los patrones dominantes, y de la demostración de una posibilidad más, técnica y creativa, de la práctica escénica.

PALABRAS CLAVE:

Obscena Gestualidad.
Proceso Creativo.
Performance Autobiográfica.
Género y Sexualidad.
Transprogramación.



INTRODUÇÃO: OBSCENA ESCRITURA

A INTENÇÃO DESTA ESCRITURA É REFLETIR sobre a relevância do processo criativo da encenação performativa autobiográfica “Maminha”, para a transgressão de sistemas compulsórios, inerentes aos signos que categorizam o corpo da espécie humana e conseqüentemente qualificam a expressão das gestualidades nas artes cênicas.

Em “Maminha”, exibo minha experiência com a mastectomia, focando a observação, neste estudo, no cruzamento entre suas obscenas gestualidades cênicas e as questões de gênero e sexualidade para composição de códigos cênicos, que não constituem os programas discursivos compulsórios sobre o corpo da espécie humana, ou seja, criação de códigos não replicantes, de códigos **transprogramadores**.

Assim, ávida para transferir os elementos levantados nas leituras e nas experiências teórico-práticas, realizadas durante esta pesquisa, adotei uma escrita performativa para que, desse modo, fosse provocado em todo o corpo o desejo de se envolver nesta análise, até a mais profunda devassa deste objeto de obscenidade.

Caso a vontade voluptuosa de desnudar “Maminha” conduza à leitura ao terceiro tópico, no qual introduzirei passos desse processo criativo, recomendo que

não se abstenha das preliminares inerentes à cópula conceitual. Os conceitos que norteiam esta pesquisa oferecem, concomitantemente, a possibilidade de interdizer e de transgredir noções normativas acerca de obscenas gestualidades e de suas intersecções com as questões de gênero e sexualidade. Desse modo, consiste degustá-los antes e refletir sobre eles durante.

Depois de desfrutar a introdução com uma cópula conceitual, seguida de “Maminha”, penetre o território imagético do processo criativo da encenação performativa “Obscenos-pas-Seios: avenida, museu e praia”, uma trilogia autobiográfica, desenvolvida a partir da experiência de metástase óssea e hepática, que se instalou durante a pesquisa, mas que aqui disponibilizo apenas imagens. Faz parte do meu show revelar e esconder, exibir e deixar subentendido, por isso deixo as fotos para um pós-coito. Um deleite para o corpo em êxtase.

Neste coito simbólico de ideias será possível seguir os rastros dos laboratórios de performance, nos quais foram experimentados os procedimentos criativos de “Maminha”, associados aos estudos somáticos, assim como as etapas do processo criativo da trilogia “Obscenos-pas-Seios: avenida, museu e praia” e do flerte da metástase com meu **corpo cênico**.

A relação entre signos/códigos, técnicas somáticas e a metodologia de **transprogramação** será demonstrada e devassada. Contudo, o clímax é algo para quatro, não, para o quarto, também não, é para o quarto tópico desta pesquisa, no qual considerações acerca de teorias e experiências manipuladas para estruturar a análise proposta por este estudo serão suaves e lascivamente delineadas, mas não agora, não hoje, quem sabe algum dia, talvez em uma outra escrita-coito-metafísica-transprogramada entre nós.

CÓPULA CONCEITUAL

Sobre as partes abertas e expostas daqueles corpos inertes, pálidos, que ofereciam um conjunto preto de formas, conceitos e sentidos, que se interligavam nas entranhas daquelas linhas, página por página, mergulhei. Busquei noções do passado e da atualidade que copulassem orgiasticamente com o processo criativo das obscenas gestualidades da *performance* autobiográfica “Maminha” (2012).

Apresentada pela primeira vez na exposição *Remue Ménage*, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), essa encenação performativa explorou a experiência de meu corpo após ser submetido a uma mastectomia, intervenção cirúrgica para remoção total das mamas e dos mamilos, como tratamento do carcinoma ductal infiltrante, um tipo de câncer de mama. Começava aí a ser criado o que chamo de **corpo cênico** que nada mais é do que meu corpo, antes visto como um corpo humano, depois adaptado como corpo ciborgue, para enfim ser compreendido como **corpo cênico** já que, por conta da mastectomia, o meu corpo foi, ao mesmo tempo, sendo transformado e exposto ao público onde quer que eu passasse.

A transfiguração estética promovida pelo processo cirúrgico foi compartilhada com os observadores, pedaço por pedaço. A imagem oferecida de um corpo fragmentado evidenciou transformações nas características atribuídas ao corpo feminizado. O conjunto de órgãos externos que compõe o sistema sexual e reprodutor feminino estava corrompido, a imagem oferecida era estranha, perturbava a interpretação de categoria do sexo ao qual o corpo pertencia, oferecia uma *performance* de obscenas gestualidades.

FIGURAS 1 E 2 - PERFORMANCE MAMINHA (2012), NO MAM-BA
Fotos: arquivo pessoal.



Conforme Butler (2003, p. 161), ao analisar o discurso da escritora e feminista francesa Monique Wittig, a “[...] categoria do sexo pertence a um sistema de heterossexualidade compulsória que claramente opera através de um sistema de reprodução sexual compulsória [...]”. Avaliando a posição de Wittig, Butler (2003, p. 161-162, grifos do autor) acrescenta que:

[...] na opinião de Wittig [...] ‘masculino’ e ‘feminino’, ‘macho’ e ‘fêmea’ existem *unicamente* no âmbito da matriz heterossexual; de fato, são esses os termos naturalizados que mantêm essa matriz oculta, protegendo-a conseqüentemente de uma crítica radical [...].

Os códigos que compõem a matriz heterossexual estabelecem heteronormatividades que restringem interpretações de imagens de corpos que estejam além dessas noções binárias de gênero, de imagens de corpos que estimulem a imagística de corpos corrompidos, **transprogramados**, como meu corpo na *performance* “Maminha”. Orientada pela teoria proposta por Simone de Beauvoir, na frase: “[...] a gente não nasce mulher, torna-se mulher [...]”, Butler (2003, p. 162) afirma que as imagens de corpos que não se ajustam dentro da binaridade estabelecida de gênero feminino e masculino

[...] ficam fora do humano, constituem a rigor o domínio do desumanizado e do abjeto, em contraposição ao qual o ser humano se estabelece. Se o gênero está sempre presente, delimitando previamente o que se qualifica como humano, como podemos falar de um ser humano que se torna do seu gênero, como se o gênero fosse um pós-escrito ou uma consideração cultural posterior?.

A autora sinaliza que a pessoa não nasce com um gênero, mas assume e absorve um conjunto de significados culturais que constroem a binaridade de gênero, afirmando que a pessoa adquire o gênero e, distintamente, o ser humano nasce sexuado. Enfatiza que a partir dessa distinção é possível afirmar “[...] que ser de um dado sexo, seja tornar-se de um dado gênero; [...] a categoria de ‘mulher’ não é a construção cultural do corpo feminino, e ‘homem’ não precisa necessariamente interpretar os corpos masculinos [...]”. (BUTLER, 2003, p. 162-163)

Sendo a mama um órgão externo sexual, ela é um elemento que compõe o corpo cultural de “mulher”, um padrão instituído pelos discursos heteronormativos sobre gênero e repetido em diferentes processos criativos das artes cênicas, mesmo na atualidade. A *performance* “Maminha” apresentou um corpo com esses códigos femininos corrompidos, desestabilizando as expectativas estabelecidas para sua leitura. Esse corpo expunha códigos para além das características usadas para realizar identificação, categorização e classificação de um corpo dentro de um padrão binário de gênero. O corpo transformado pela mastectomia mostrava assim seu potencial de perturbar o binarismo de gênero, seu domínio inclassificável, sua desumanização e abjeção. E, por causar esse ruído no cotidiano, é que se torna um **corpo cênico**, assim:

Se sexo não limita o gênero, então talvez haja gêneros, maneiras de interpretar culturalmente o corpo sexuado, que não são de forma alguma limitadas pela aparente dualidade do sexo. [...] o gênero é uma espécie de devir ou atividade, e não deve ser concebido como substantivo ou como coisa substantiva ou marcador cultural estático [...] o gênero seria uma espécie de ação cultural/corporal que exige um novo vocabulário, o qual institui e faz com que proliferem participios de vários tipos, categorias re-significáveis e expansíveis que resistem tanto ao binário como às restrições gramaticais substantivadoras que pesam sobre o gênero. (BUTLER, 2003, p. 163)

Cabe pontuar, que, antes da experiência do câncer, experiências dentro do âmbito doméstico na minha infância, nos quais algumas atitudes minhas eram interpretadas como obscenas, incitaram, desde então, a busca em compreender do que estava sendo chamada. Atraquei-me ao volumoso corpo que poderia saciar meu desejo, abri-o com voracidade e degluti a definição grafada e oferecida na celulose encardida de uma velha edição de dicionário da língua portuguesa, do período da ditadura militar. Cresci com este estigma; contudo, a experiência com o câncer de mama dilatou o âmbito de significação deste atributo, tanto quanto evidenciou seu teor político.

Talvez, a definição encontrada no passado fosse semelhante às que constam em alguns dicionários da atualidade, que apresentam a obscenidade como uma qualidade que altera seres e objetos, que fere o pudor, que é imoral, indecente, vulgar, sobretudo relacionada com o sexo, com o pornográfico, além de ser interpretada como gesto obsceno.

O mesmo léxico aponta para uma etimologia latina: *obscenus*, derivação defendida por Eliane R. Moraes e Sandra M. Lapeiz na obra *O que é pornografia* (1985), com base em Havelock Ellis, segundo o qual o obsceno é o que se mostra “em frente à cena” (ob = em frente, sceno = cena), sugerindo que o que é mostrado ofende os padrões adotados de decência.

A fagulha que me precipitou nesta zona de obscenidade influenciou na escolha de me expressar profissionalmente, tanto quanto na seleção do tema desta pesquisa. O atravessamento de elementos como a mastectomia e a metástase possibilitaram distintas gamas de questionamentos sobre os processos de formação e de variação do significado e dos sentidos desta palavra, de seus contágios semânticos, de suas influências em processos criativos da atualidade.

No passado, é nas Artes Cênicas que as obscenas gestualidades mencionadas no século IV a.C., por Aristóteles (1966), na obra “Poética”, eram definidas como o “irracional” que não deveria aparecer na ação trágica (cap. XV). Seguindo esta recomendação do filósofo, assassinatos e sexualidades entre membros da mesma família não deveriam ser exibidos fisicamente na cena. As palavras ficariam responsáveis por informar o fato ocorrido, como no *Édipo* de Sófocles (2005, p. 89-91):

[...] Emissário - Ela resolveu matar-se... E o mais doloroso vos foi poupado: vós não vistes o quadro horrendo de sua morte. Dir-vos-ei, no entanto, como sofreu a infeliz. [...] como teria morrido, não sei dizer, pois Édipo, aos gritos, precipitou-se com tal fúria, que não pude ver a morte da rainha. Todos os nossos olhares voltaram-se para o rei, que, desatinado, corria ao acaso, ora pedindo um punhal, ora reclamando notícias da rainha, não sua esposa, mas sua mãe, a que deu à luz a ele, e a seus filhos. [...] então, proferindo imprecações horríveis, como se alguém lhe indicasse um caminho,

atirou-se no quarto. Vimos então, ali, a rainha, suspensa ainda pela corda que a estrangulava.... Diante dessa visão horrenda, o desgraçado solta novos e lancinantes brados, desprende o laço que a sustinha, e a mísera mulher caiu por terra. A nosso olhar se apresenta, logo em seguida, um quadro ainda mais atroz: Édipo toma seu manto, retira dele os colchetes de ouro com que o prendia, e com a ponta recurva arranca das órbitas os olhos, gritando [...].

Nesta primeira noção cênica sobre obscenas gestualidades é importante observar que questões relacionadas com a morte (Tanato) estão sob o tênue véu da interdição, assim como as questões sobre sexualidade (Afrodite). Aristóteles afirma que o que não pode ser mostrado são os corpos que desenvolvem e se envolvem na ação “irracional”, a expressão corporal que abusa do procedimento padrão, a gestualidade que violenta a moral vigente, mas ele não restringe a expressão oral, nem escrita, dos fatos ultrajantes à moral daquele momento.

Do século IV a.C. ao século XXI d.C., o sentido e a função das obscenas gestualidades estiveram em constante deslocamento. No século passado, o filósofo George Bataille designa que as obscenas gestualidades são construídas em território ambivalente, onde operam a força da morte e a força da sexualidade, constituindo-se, também, de dois aspectos contraditórios, “a interdição e a transgressão”, assim como a encenação performativa “Maminha”, que apresenta o corpo em transgressão do interdito de gênero.

Do mesmo modo que Aristóteles, Bataille sinaliza a morte e a sexualidade como as primeiras gestualidades a sofrerem restrições. Referindo-se aos períodos antigos, como o do final dos seres Neandertal, Bataille (2013, p. 54) afirma que: “Esses interditos recaíram essencialmente – e certamente – sobre a atitude para com os mortos. É provável que tenham tocado ao mesmo tempo – ou à mesma época – a atividade sexual”.

É comum aos seres sexuados a atividade sexual de reprodução, mas, possivelmente, só a espécie humana fez de sua atividade sexual uma atividade erótica, que difere da atividade sexual simples pela busca psicológica sem relação direta com o fim natural encontrado na reprodução, nem na preocupação com as crianças.

Para Bataille (2013, p. 35), “[...] o objeto dessa busca psicológica, [...] não é estranho à morte [...]”. Diante desta afirmação contrastante, ele busca uma possível “razão de ser”, mencionando duas frases de Sade, a primeira é que: “O segredo é infelizmente demasiado certo, observa Sade, e não há libertino um pouco ancorado no vício que não saiba o quanto o assassinato impera sobre os sentidos...”. (BATAILLE, 2013, p. 35)

E acrescenta uma frase mais específica: “Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina”. (BATAILLE, 2013, p. 36)

Assim, estimulado pelo pensamento contraventor de Sade, este pensador propôs outra perspectiva e outro entendimento do ser, baseada num padrão de relação entre a morte e a excitação sexual. Considerou que “[...] não podemos refletir sobre o ser independentemente dessa verdade [...]”. (BATAILLE, 2013, p. 36) Deste modo, transpôs os padrões estabilizados de representações de vida e morte, até aquele momento.

Bataille (2013, p. 41) entende que “[...] a obscenidade significa a perturbação que desordena um estado dos corpos conforme a posse de si [...]”. Seduzida por esta linha de pensamento, minha experiência com o câncer, a mastectomia, a metástase, assim como com as políticas que atravessam estas afecções, tudo isto me levou a pensar conceitualmente a **transprogramação** da condição dos corpos, no que se refere a ter ou não ter o controle de si.

Neste domínio do existir (2017) da figura humana, há uma estrutura padronizada e impessoal, que determina o ser, a partir de métodos científicos, de aspectos externos e históricos. Não pertencer a este padrão, ou seja, ser excepcional às expectativas desta estrutura é o mesmo que dizer que “você não existe!”. Detectada a delimitação para o existir, verifica-se que não se conter dentro deste limite implica em experimentar um estado de transgressão ou o caminho de um estado de corpo **transprogramado**.

Contudo, ainda segundo Bataille (2013, p. 58), a “[...] experiência supõe sempre o conhecimento dos objetos que ela coloca em jogo [...]”, e o proceder da obscenidade é uma política do corpo. Para o filósofo francês:

Esses corpos só nos são dados na perspectiva em que historicamente tomaram seu sentido (seu valor erótico). Não podemos separar a experiência que temos deles dessas formas objetivas e de seu aspecto exterior, nem de sua aparição histórica. (BATAILLE, 2013, p. 58-59)

Deste modo, a experiência transgressora não suprime o interdito, mas expõe uma fenda, divisória de espaço e tempo, uma possibilidade dentre outras existências, em territórios que solicitam outras gestualidades. É necessário a compreensão de gestualidades e expressões corporais realizadas por um conjunto de atitudes, comportamentos, poses, posturas, oralidades, pensamentos, afetos e estímulos internos e externos, que produzem comunicação.

É pertinente dizer que, nas artes cênicas, qualquer postura e articulação do corpo humano, incluindo suas possibilidades sonoras, estão postas a significar e a dar sentidos ao discurso apresentado. Especificamente na linguagem performativa estas gestualidades têm aspecto discursivo.

Nessa análise, as Obscenas Gestualidades apresentam-se como um estado de transgressões das expectativas em torno dos corpos, uma alteração de códigos das relações externas de um corpo, ou seja, um conjunto de atitudes violadoras de sistemas de padrões dominantes, tais como os que normatizam politicamente o corpo. Obscenas Gestualidades que se apresentam com a seriedade exigida pela blasfêmia e pela ironia, desenvolvendo a tensão de sustentar divergências factuais de experiências ordinárias do viver social como método criativo e político. Obscenas Gestualidades híbridas de animalismo e tecnologismo, como o mito ciborgue desenvolvido pela bióloga e feminista Donna Haraway (2009, p. 36):

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante significa uma ficção capaz de mudar o mundo.

A abordagem realizada pela autora contribui com os desdobramentos desta pesquisa, à medida que ela ajuda a esclarecer o *status* ontológico dos ciborgues construídos na medicina moderna, “[...] cada qual concebido como um dispositivo codificado, em uma intimidade e com um poder que nunca, antes, existiu na história da sexualidade [...]”. (HARAWAY, 2009, p. 36)

Ela defende o ciborgue “[...] como uma ficção que mapeia nossa realidade social e corporal, e também como um recurso imaginativo que pode sugerir alguns frutíferos acoplamentos [...]”. (HARAWAY, 2009, p. 37) Ciborgue que nos ajuda a compreender o processo criativo das obscenas gestualidades na performance “Maminha”, uma concepção de desfragmentação da imagem do corpo, uma ficção que cartografou uma experiência autobiográfica comum a diferentes corpos, utilizando a imagística diferenciada como estímulo de múltiplas conexões.



MAMINHA

Observando e comparando biologicamente o corpo da espécie humana, nota-se que há diferenças no aspecto da forma e da estrutura. A estas características disfórmicas foram acoplados normas e padrões que constituem a complexidade dos sistemas político e social dominantes, nos quais estes corpos estão inseridos. Estes corpos codificados e heteronormatizados agem de forma pré-programada, atuam nos registros comportamentais esperados, do mesmo modo que interferem nos infinitos processos criativos.

Como encenadora e performer experienciei uma transformação no meu corpo, decorrente de uma imposição patológica, que alterou um dos aspectos formais demarcadores da distinção entre gênero e sexualidade. O carcinoma ductal invasivo, no estadiamento III, determinou que fosse realizada a retirada total da mama direita, assim como os linfonodos axilares do braço direito. O procedimento médico adotado pelo Sistema Único de Saúde (SUS) não permitia a retirada da mama esquerda, por não ter sido acometida pelo câncer. Contudo, exige que fosse

providenciado um documento no qual eu me responsabilizaria pela retirada da mama esquerda, por questões preventivas, e assim foi realizada a mastectomia total, em agosto de 2011.

Sai do hospital no dia seguinte à cirurgia, em direção a uma Residência Pós-Operatória Criativa, espaço pensado por mim, para minha recuperação e para meu processo criativo. Queria discursar sobre o câncer de mama, sobre a mudança na composição formal do meu corpo, sobre as questões que envolviam esta mudança. Queria saber como meu processo criativo estava atravessado pela programação comportamental vigente, como a nova forma do meu corpo discursava e sobre o que discursava.

Estive imersa durante dois meses nesta Residência: revisei os caminhos percorridos desde o resultado do exame de imagem que identificava o tumor de aproximadamente 8 cm e todos os outros (radiografias, tomografias, cintilografias, hemogramas, etc.), as entrevistas da sala de espera dos consultórios que realizei com outras pacientes, as 13 sessões de quimioterapia, o uso de *Cannabis Sativa* durante todo o tratamento, a deficiência imunofísica decorrente da retirada dos 22 linfonodos, as reações musculares dos rostos das pessoas conhecidas e seus discursos sobre o câncer, as fotos *self*, assim como todos os itens que compunham meu conjunto de indumentária pessoal. Observei minhas mudanças físicas: havia caído todo o pelo do meu corpo, não havia mamas, nem mamilos. Destas alterações sabia que os cabelos retornariam, mas para as mamas e os mamilos retornarem seria, necessário, uma cirurgia estética, que reporia o aspecto anatômico da imagem construída de mulher.

Desse modo, este trabalho propõe o seguinte problema: como o processo criativo de obscenas gestualidades na encenação performativa, baseado em dados autobiográficos, pode contribuir na composição de discursos (dis)ruptores de regimentos-discursos dominantes sobre corpo e gênero, através de imagísticas corporais que evidenciam o acoplamento entre organismo e máquina e se opõem às políticas estabelecidas?

E com essas questões eu sigo minha pesquisa de vida e morte do meu próprio **corpo cênico**. Como vocês verão nas imagens a seguir – que eu chamo de

imagens-conclusão de algo que não tive tempo de concluir –, para que vocês, pesquisadores e pesquisadoras do corpo, levem adiante o que vivi infinitamente aqui através de minha obscena e prazerosa passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), pelo teatro, pela performance, pelo ativismo. Por vocês!



FIGURA 3 - OBSCENOS-
PAS-SEIOS: JAM NO MAM
(SOLAR DO UNIÃO)
Foto: Arquivo pessoal.

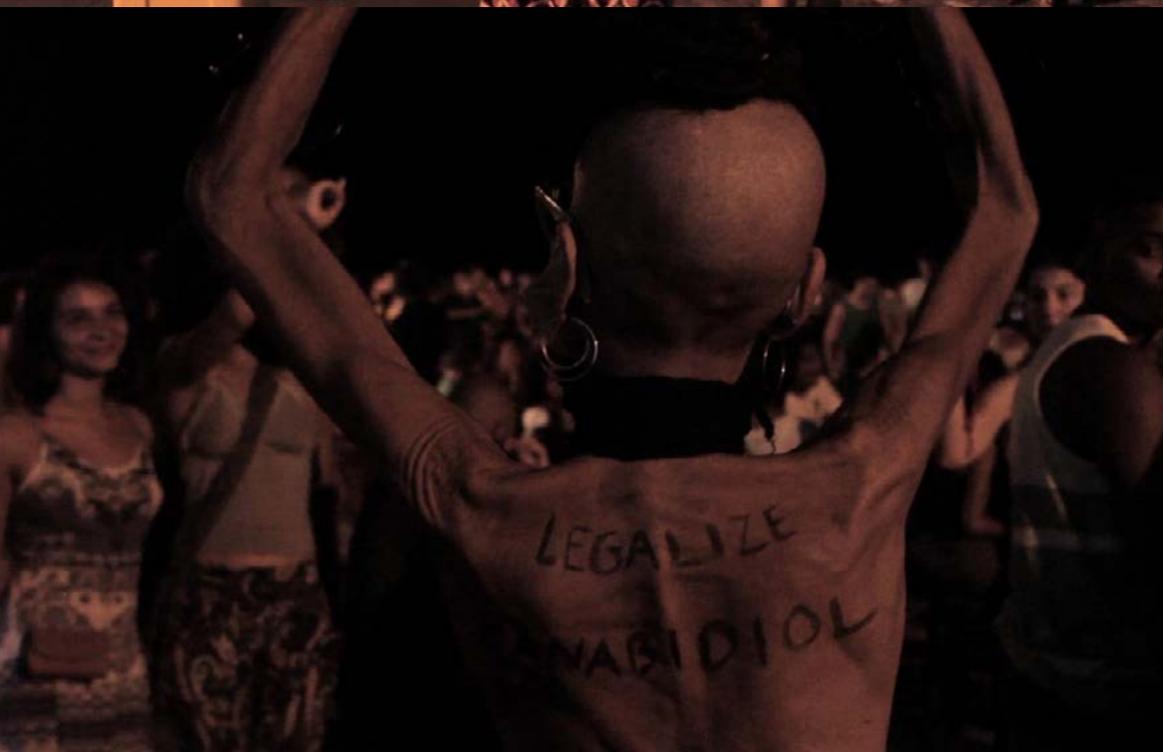


FIGURA 4 - OBSCENOS-
PAS-SEIOS (CINEMA DO
MUSEU)
Foto: Arquivo pessoal.

FIGURAS 5 E 6 - OBSCENOS-PAS-SEIOS (PORTO DA BARRA)
Fotos: Arquivo pessoal.



FIGURAS 7 E 8 - OBSCENOS-PAS-SEIOS (PORTO DA BARRA)
Fotos: Arquivo pessoal.



REFERÊNCIAS

ARISTOTELES. *Poética*. Introdução, tradução e comentários: Eudoro de Souza. Porto Alegre: Ed. Globo, 1966.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 2013.

BUTLER, Judith. *Problemas de gêneros: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

EXISTIR. In: AULETE Digital. Rio de Janeiro: Lexicon, 2017. (Obras de referência). Disponível em: <http://www.aulete.com.br/existir>. Acesso em: 24 fev. 2017.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria. *O que é pornografia*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Trad. J. B. de Mello e Souza. [S. l.]: eBooksBrasil.com, 2005. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/edipo.pdf>. Acesso em: 14 abr. 2019.

POST-SCRIPTUM

Ivana Chastinet faleceu no dia 8 de agosto de 2017 em decorrência de uma metástase causada por um câncer que começou nos seios e quase percorreu todo o seu corpo. O corpo foi a base de seus trabalhos criativos e seu próprio objeto de pesquisa. O câncer que lhe tirou a vida foi estímulo para ela continuar resistindo em finalizar sua pesquisa de Mestrado, intitulada “*Obscena em cena: gestualidade, gênero, sexualidade e transprogramação na performance ‘Maminha’*”, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da Professora Doutora Suzana Martins e com bolsa de estudos da Capes.

Mas, quis o corpo, a matéria, que Ivana parasse por ali o que havia dado início. Um início consistente e que pode servir de base para futuras pesquisas e desdobramentos outros. Mas, era também seu desejo que o pouco que ela deixou escrito fosse disponibilizado e compartilhado para que, de alguma forma, ela continuasse reverberando entre nós e no campo da pesquisa, como uma possibilidade de se fazer viva; como uma prestação de contas a toda colaboração, toda companhia que ela teve durante todo esse tempo.

Assim, o que é publicado aqui é uma homenagem da revista *Repertório* a essa artista-ativista que tanto nos ensinou. O texto foi organizado por Marcelo Sousa Brito, seu amigo pessoal, a partir de um arquivo deixado por ela. Resolvemos publicar este *post-scriptum*, como os pré-textuais de uma mini dissertação, incluindo os agradecimentos, dedicatória e epígrafe. No artigo, buscou-se valorizar questões e conceitos levantados por Chastinet como *corpo cênico* e *transprogramação*, a partir de uma prática criativa – a performance “Maminha” – e de suas inquietações sobre temas ligados a gênero e sexualidade como códigos geradores de gestos obscenos, antes, durante e depois da cena.

A revista *Repertório* rende, com a publicação desse texto, uma homenagem a essa artista-ativista, que lutou até o último segundo para se manter viva nos campos da arte e do ativismo e que, para nós, estará sempre abrindo caminhos!

**Dedico esta pesquisa
A minha mãe Anita Sales, e a todas as potências aliadas
que estiveram acopladas a esta experiência obscena**

AGRADECIMENTOS

A Anita Sales, minha mãe, amiga, guerreira e fonte inspiradora de todos os meus dias.

Às potências irmãs de “sangue no olho” que, durante todo este processo, cederam vigor com apoios afetivo, intelectual, econômico e criativo: Rose Silva, Viviane Hermida, Ronaldo Pinto, Elena Calvo, Lu Duccini, Gabi Sampaio, Marcelo Sousa Brito, Cacilda Povoas, Maya Manzi, Daina Perreira, Dora D’Veneta, Thais Rebouças, Paula Carneiro, Angelo Serpa, Milena, Viviane Vergueiro, Carmem Hermida, Diego Haase, Gloria Cécilia,

A minhas amigas e amigos,

Às Profas. Dras. Suzana Martins, Ciane Fernandes, Meran Vargens e Evani Tavares.

Aos meus colegas de pós-graduação,

À CAPES pela bolsa de estudos.

IVANA DA COSTA CHASTINET: é encenadora performativa, dramaturga, cenógrafa, iluminadora, figurinista, maquiadora e arte educadora, graduada em Artes Cênicas e habilitada em direção teatral pela Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1997). Falecida em 07/08/2017.

REPERTÓRIO
LIVRE

CONSIDERATIONS ON PAIN AND SUFFERING IN VESTANDPAGE'S PERFORMANCE ART

*CONSIDERACIONES SOBRE DOLOR Y SUFRIMIENTO
EN LA PERFORMANCE ART DE VESTANDPAGE*

ANDREA PAGNES (VESTANDPAGE)

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA

AMBER ROSE ELLIS

AISHA RYANNON PAGNES

PAGNES (VESTANDPAGE), Andrea; OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro; ELLIS, Amber Rose; PAGNES, Aisha Ryannon. Considerations on pain and suffering in VestAndPage's performance art. Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **266-300**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi32.26578>

ABSTRACT

This text is formed from a series of detailed conversations with Andrea Pagnes of performance art duo VestAndPage (Italian artist Andrea Pagnes and German artist Verena Stenke) on the questions of pain, suffering and blood rituals in their performances. VestAndPage perform extreme physical acts in constrictive physical situations not to glorify pain, but as possibilities for a poetic encounter with suffering as a source of creativity, thus to liberate aesthetics from the justification of sacrifice. Drawing from their personal life experience, they translate their wounds into performative actions to seek authenticity and to speak about existential concerns belonging to humanity, the individual and society.

KEYWORDS:

Body. Pain. Suffering.
Blood. Performance art.

RESUMO

Este texto é formado a partir de uma série de conversas detalhadas com Andrea Pagnes, do duo de performance arte VestAndPage (artista italiano Andrea Pagnes e artista alemã Verena Stenke) sobre as questões de dor, sofrimento e rituais de sangue em suas performances. O VestAndPage realiza atos físicos extremos em situações físicas constrictivas, não para glorificar a dor, mas como possibilidades de um encontro poético com o sofrimento como fonte de criatividade, para assim libertar a estética da justificação do sacrifício. A partir de sua experiência de vida pessoal, eles traduzem suas feridas em ações performativas para buscar autenticidade e falar sobre preocupações existenciais pertencentes à humanidade, ao indivíduo e à sociedade.

PALAVRAS-CHAVE:

Corpo. Dor. Sofrimento.
Sangue. Arte da
performance.

RESUMEN

Este texto está formado de una serie de conversaciones detalladas con Andrea Pagnes, del dúo de performance arte VestAndPage (artista italiano Andrea Pagnes y la artista alemana Verena Stenke) sobre las cuestiones de dolor, sufrimiento y rituales de sangre en sus performances. El VestAndPage realiza actos físicos extremos en situaciones constrictivas, no para santificar el dolor, y sí como posibilidades de un encuentro poético con el sufrimiento como fuente de creatividad, para de esta forma, libertar la estética de la justificación del sacrificio. A partir de su experiencia de vida personal, ellos traducen sus heridas en acciones performativas para buscar autenticidad y hablar sobre preocupaciones existenciales pertenecientes a la humanidad, al individuo y a la sociedad.

PALABRAS CLAVE:

Cuerpo. Dolor. Sufrimiento.
Sangre. Arte de performance.



INTRODUCTION

PIONEER PERFORMANCE AND BODY ARTISTS that enacted voluntary self-inflicted violent acts, or engaged in extreme physical self-harmful actions, did so to test their physical limits and reach their pain threshold to sublimate pain for personal transformation. Gina Pane, *Escalade non-anesthésiée* (1971), Chris Burden, *Through the Night Softly* (1973) and *Trans-Fixed* (1974) and Marina Abramovic, *Rhythm 0* (1974) and *Lips of Thomas* (1975) are only a few among the most seminal artistic experimentation of this kind. In these performances, artists' pain tolerance seemed almost liturgical, resulting in a quasi-glorification of artist's sacrifice and their capacity for pain resistance and endurance. In some way, they anticipated the concept of 'sacrificial aesthetic', which describes a situation in which "[...] aesthetic forms remain sacrificial, but 'sacrifice' is no longer understood as a necessary feature of social organisation; it is merely a psychological element of the human condition." (PERLEMUTTER, 2000, p. 1) In fact, 'sacrificial aesthetic' claims the "[...] end of the ability of the esthetic to discriminate between the sacrificial and the anti-sacrificial [...] and liberates the esthetic from the ethical end of justifying sacrifice." (GANS, 1999)

However, when analysing these groundbreaking, cutting-edge works more in depth, they were not only attempting to find new forms of the sacred reclaiming the spiritual in a personal way. Beyond the ideas of the artist as a scapegoat and

ritualistic cruelty, they also aimed to re-imagine the ‘social contract,’ a “theory, nearly as old as philosophy itself”, (FRIEND, 1995) so as to subvert the social agreement that establishes explicit and implicit moral rules, norms and behavioural policies.¹ The fundamental values of Western culture were deeply challenged, to such an extent that censorship spread over several alternative forms of cultural production and consequently on many levels of society. (PERLEMUTTER, 2000)

This text will illustrate VestAndPage’s response to the question of whether the notions of pain, sacrifice and suffering are tackled as obligatory passages to inquire performance art as an urgency to explore the physical limits, the psychological characteristics and the spiritual qualities of the body.

Exploring what as human beings we still have to offer, and the ephemeral matter of human existence, which is increasingly characterised by social exclusion and global atrocities, in their works they re-imagine the ‘social contract’ in terms of ‘poetics of relations.’ They examine notions of temporalities, memory strata, interpersonal communication, vulnerability and failure of the individual and the collective within social and environmental spheres to propose alternatives to moral principles, social obligations, political contrivances and religious dogmas.

VestAndPage believe that pain and suffering define the boundaries and limits of the human being. They are nestled in the feelings of love and compassion. When the concept of sacrifice is associated with them, they both reveal the flesh, but this is only one aspect of their artistic research. In their performances, performing pain through pain and in constrictive situations that may appear raw and sacrificial is in order to create metaphors that speak of conditions of loss and precariousness that the individual suffers in the capitalist society. In fact, in the capitalist society, the issue of expenditure is inseparable from that of loss. Being sacrifice the highest form of expenditure, it involves a consecration of pure loss and also has a transgressive function, representing a collective crime that bound the community together and helped regulate its internal violence, so: “One could, therefore, understand nothing about sacrifice if one looked at it in terms of individual victim.” (RICHARDSON, 1998, p. 61)

1 In Friend’s definition “social contract theory is the view that a person’s moral and political obligations are dependent upon a contract or agreement among them to form the society in which they live. Thomas Hobbes, John Locke and Jean-Jacques Rousseau are the best-known proponents of this enormously influential theory, which has been one of the most dominant theories within moral and political theory throughout the history of the modern West.” Notwithstanding, “contemporary feminists and race-conscious philosophers have argued that social contract theory is at least an incomplete picture of our moral and political lives, and may in fact camouflage some of the ways in which the contract is itself parasitical upon the subjugations of classes of persons,” this way legitimising political authority and coercion over people.

VestAndPage attempt to give an artistic form of expression through live images to deeply rooted sentiments that make one vulnerable and thus inadequate to this society. To do so, in their performances they often seek to inhabit disorienting liminal spaces, as in *Thou Twin of Slumber: Chrysalis* (2013) with Stenke boxed for about an hour in a plexiglas case that limited her any movement and forced her to slow her breath for the lack of air (Figure 1). To demonstrate and criticise how division and separation are applied socially and politically as mechanisms, in *DYAD I: Black and White* (2014) Stenke constrained her movements by applying bags of water and smoke on her body, which she left it vulnerable, suspended in mid-air with no possibility of further liberating action in the surrounding space (Figure 2).

FIGURE 1 - VESTANDPAGE, *THOU TWIN OF SLUMBER: CHRYSALIS* (2013). GRACE EXHIBITION SPACE, NEW YORK, US
PHOTOGRAPH BY DAVID CRESPO.



From the live images that VestAndPage create and enact with their bodies, a cathartic aspect emerges. Through George Bataille's eyes, they assume sacrifice as that which brings "[...] life and death into harmony and cuts through [...] to the unknown". (BATAILLE, 1986, p. 91)

Their actions are not about individual victimisation or to merely enact a mystical momentum. They are breathing metaphors to voice broader issues that affect contemporary capitalistic, consumerist societies, i.e. those of seclusion, exclusion, reclusion, accumulation of capital at the expense of others, legalized state injustices, illegal financial crimes, and the consequent damaging lack, deprivation or denial of material benefits considered to be basic necessities in a society.

For example, in the durational performance experiment about unfreedom and the struggle for freedom *Without Tuition or Restraint* (2011), Pagnes performed jailed inside a dog crate in the gallery space for five days and four nights consecutively (Figure 3 and 4). Stenke was free to perform around the cage (one durational action until physical exhaustion each day and night).

FIGURE 2 -
VESTANDPAGE, *DYAD I:
BLACK AND WHITE* (2014)
HUB14, TORONTO, CA
PHOTOGRAPH BY
HENRY CHAN.



FIGURE 3 - VESTANDPAGE, *WITHOUT TUITION OR RESTRAINT* (2011).
THE NEWLYN & EXCHANGE GALLERY, PENZANCE, UK
PHOTOGRAPH BY SIMONE DONATI FOR ISOLE COMPRESSE TEATRO.

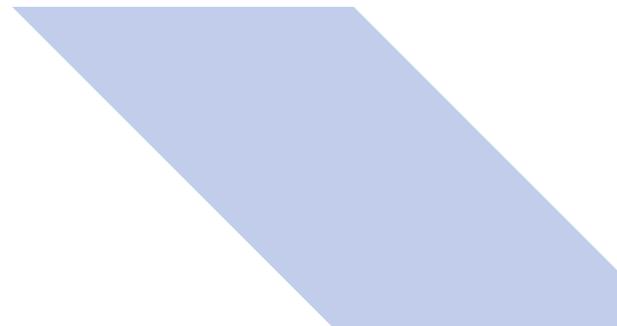


FIGURE 4 - VESTANDPAGE, *WITHOUT TUITION OR RESTRAINT* (2011).
THE NEWLYN & EXCHANGE GALLERY, PENZANCE, UK
PHOTOGRAPH BY SIMONE DONATI FOR ISOLE COMPRESSE TEATRO



Notwithstanding, with the time passing by, the audience who came and went back to see the performance, understood that also Stenke had no way out but performing with no apparent cause or solution, as she looked like imprisoned as well in that same enclosed large gallery space: “What is liberty without wisdom and without virtue? It is the greatest of all possible evils; for its folly, vice, and madness, without tuition or restraint.” (BURKE, 1987, p. 216)

By going into the flesh of their bodies, VestAndPage try and reach the political, social and fragile bodies of others. Their performances arise philosophical complication, but their acts are never shock-tactics to impress. Instead, they aim to create poetic live images that provoke reflection in the viewer. In their words, they believe that ‘to sacrifice’ is also a way to become more consistent, compatible and no longer opposed to the others. They see it as an opportunity to find a place that allows them to settle their inner conflicts with the apparent external differences, re-establishing a friendly relation between the Self and its opponents.

With regards to the pain and the suffering of the others, the common tendency is to recognise them mainly from “visible bodily damage or a disease label” (SCARRY, 1985, p. 56), evident stigmas that are clear indicators of pain. However, there are also other types of pain that live and meander invisible within the soul, which most of the times are difficult to perceive and recognise in a person, for example, those that derive from unresolved traumas because of physical and sexual abuses. In *DYAD IX: Open & Closed* (2015), VestAndPage performed durational for three days as a *Jedermann* couple, confronting their inner conflicts reciprocally and suffering through expressions of radical tenderness and unconditional love as an antidote to their suffering (Figure 5). In the participatory performance *AEGIS III: Courage* (2016), the performance duo denounced the widespread domestic violence perpetrated against women and children. Before ending the performance, they invited members of the audience to speak out loud on a microphone connected to a voice looper the abuses that they suffered. A collective voice rose up and turned into a musical chorus. Pains of the same derivation were shared, mitigated in a final sincere embrace (Figure 6).

FIGURE 5 - VESTANDPAGE, *DYAD IX: OPEN & CLOSED* (2015). SOLYANKA STATE GALLERY, MOSCOW, RU
VIDEO STILL BY VESTANDPAGE.

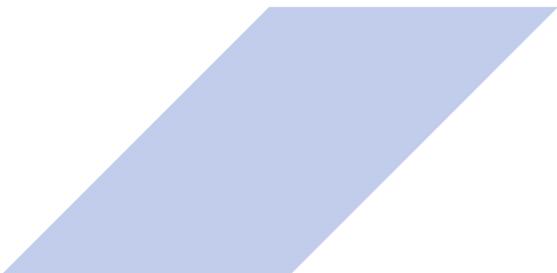




FIGURE 6 - VESTANDPAGE,
AEGIS III: COURAGE (2016).
GRACE EXHIBITION SPACE,
NEW YORK, US
PHOTOGRAPH BY MIAO JIAXIN.

To improve perceptual ability, VestAndPage exercise a constant awareness towards what is not visible to the eyes by following specific training that they have developed from Social Theatre, Sufi Theatre, Physical Theatre practices and Dynamic Breathing techniques. For them, beyond the physical configuration of the bodies, as they appear in reality, there is a universe of invisible, subtle energies that vibrate and resonate. To feel, sense and perceive are faculties they harness to comprehend emphatically and with compassion the invisible pain and suffering of others, to voice through artistic actions that which often cannot be understood.

Indeed, they perform to find a more in-depth intimate dialogue with life: the reality, the being, between themselves and within themselves, not neglecting the aesthetic proposition, which as their primary concern should always be clear. They say:

Each performance should be well pondered and methodologically organised to become a proper work of art. There is no therapeutic intention in our works: we dig into the bottom of our hearts, and what we find down there we let it emerge as the 'materia prima' (the raw material) of our performances. We do not aim to exorcise our inner suffering by performing. Rather we surrender to it to transform it into a source of inspiration and endless creativity. If anything, it is art itself that gives us the possibility to deal with our pain and suffering in an unconventional way and to live together

with them as 'faithful companions'. For us, it is imperative to speak and make art from our inner truth to come to terms with our true nature. In other words, the less we struggle with our suffering, the more it will talk to us to eventually set us free. It is an everyday practice aimed not just to resolve and surmount suffering, but rather to learn how to consider it as something positive and powerful for the growth of being. (VESTANDPAGE, 2018b)

VestAndPage discuss how some performers operate acts of self-mutilation while performing to make their interior wounds visible exteriorly. By acting on his/her body this way, the self-inflicted stigma becomes a vehicle and a possibility to express the performer's suffering to others, and a way to shape, affirm, recall and confirm his/her own identity. Performance artists who have a higher physical pain threshold than others, do so also to push their physical limits and test their resistance to physical pain itself. Others do so as a political act. Piercing, mutilation, scarification, branding, and sub-dermal implants on the body are also a way to express particular political statements.

In respect to these body art practices, VestAndPage say:

One may object that there is self-indulgence, self-referentiality by doing so or a certain veiled self-victimhood of the performer alongside his/her need of self-proclaiming as a neo-martyr, or a neo-shaman. Often, while experiencing these works, one may think of the shock tactics as a way to impress the viewer. It is undeniable that the tortured flesh and poured blood, in general, produces images that can cause a disturbance in those who are not used to seeing those images live. However, to criticise these kinds of practices in such a way is a waste of time where 'binary' thought veils the viewer of a deeper understanding that may be accessible to him/her otherwise. For instance, ORLAN's Carnal Art is not a longing for pain. She is interested in the process of the surgical operation as a performative intervention, where the modified body becomes the subject of public debate. For her narcissism is a quality of being, an exquisite artistic quality if

inhabited well and if the subject is comfortable with it. Stelarc's suspensions, actions that have little to do with the questions of suffering and pain, they are not even made exclusively to demonstrate how he can push his physical limits. Rather they are experiments with a specific scientific purpose. They investigate the issues of the obsolescence of the human body and the impact of the force of gravity. Stelarc did several of his suspensions in the absence of a proper audience, many of them that lasted just for a few minutes. With no qualm, he once told us that there is also a kind of pleasure when he does a suspension with his skin pierced by shark hooks, not just physical pleasure but also an aesthetic one, intellectual, subtler and refined. However, in the BDSM area body-artists practice self-mutilation and suspension mainly to provoke a particular excitement (if not morbidity) in who's watching as well as in themselves, and yet, it's also undeniable that when these performances are well conceived and prepared, they often present interesting aspects of a fresh ritualization of the human body itself. (VESTANDPAGE, 2018a)

VestAndPage's approach to the use of extreme body art elements is slightly different. In their performances, upside down rope suspensions, scalpelling, self-cutting and blood extraction are elements that concur with the overall creation of poetic live-images. When those images portray inner pain or suffering, they do so in poetic terms. Extreme body art elements belong to those live poetic images and concur to form those images. They are like their tools to investigate their deepest most private concerns.

In their words, what is of importance to them is the performativity of the poetic living-image itself grasped in its ephemerality and immediacy; its outcomes, aftermaths, relics, and residuals, and how it activates the memory, both in us and who's present, because in a performance poetic-live images meaningfully address "concrete realities of human existence as if to say that they are always sincere. (PAGNES, 2012, p. 51)

ON THE RITUALISTIC ASPECTS OF BLOOD IN VESTANDPAGE'S PERFORMANCE PRACTICE

The element of ritual appears in a wide variety of performance pieces since the earliest forms of performance art. VestAndPage's choice of ritualising the use of blood along with their iconic hazardous materials with which they perform has been long meditated to facilitate presence and intuitive responsiveness. Their repertoire of materials consists of glass and mirrors shards, as in *AEGIS VI: Home* (2017) (Figure 7); knives, blades, nails, barbed wire, ropes, or natural latex fabrics and strings like in *HOME V: Mother* (2018) (Figure 8); slippery substances, fluids, blocks of ice on which they dance or lay naked; fire drops and flames falling directly on their flesh or held in their hands until they can, like in *The Smile at the Top of the Ladder* (2012) (Figure 9). In their live performances, VestAndPage use these materials to set up situations that are constrictive to solicit their sensorial responsiveness and operate with full awareness in the here and now.

FIGURE 7 - VESTANDPAGE,
AEGIS VI: HOME (2017).
STATE MUSEUM OF
CONTEMPORARY ART,
THESSALONIKI, GR
PHOTOGRAPH BY DAZ DISLEY.





**FIGURE 8 - VESTANDPAGE,
HOME V: MOTHER (2018).
NATIONAL GALLERY OF ARTS,
SOPOT, PL
PHOTOGRAPH BY FRANKO B.**

**FIGURE 9 - VESTANDPAGE,
*THE SMILE AT THE TOP OF THE
LADDER* (2012). FONDERIA 900,
ROME, IT
VIDEO STILL BY HUMAN
INSTALLATIONS.**

They perform this way because it leads directly to intuitive decisions that must be taken in the immediacy. In his theory of sacrifice, Girard (1972, p. 37) argues that blood rituals are nothing more than regular practice to exercise beneficial violence and validate the notion of sacrifice:

the physical metamorphoses of spilt blood can stand for the double nature of violence, harmful and beneficial [...] Blood serves to illustrate the point that the same substance can stain or cleanse, contaminate or purify, drive men to fury and murder or appease their anger and restore them to life.

A ritual implies a cathartic process, but VestAndPage do not enact the sacrifice to become sacrificial characters themselves. In their performances, the use of blood (and its ritualisation) has nothing to do with Girard's concept of beneficial violence. As it is distant from the concept of purification of Catholic derivation, which calls us to: "cleanse ourselves from every defilement of body and spirit," (CORINTHIANS, 7:1, 2013, p. 757), which recalls another religious concept, mortification, (from the Ecclesiastical Latin 'mortificare': to put to death), that in a large variety of religious traditions occurs in the context of initiation rituals. (SABBATUCCI, 1987, p. 113-114) The catharsis, for them, is mainly "[...] the process of emotional discharge, relieving the emotional tension" (SCHEFF, 1979, p. 45) that the performance sets up for them and audience/participant alike. In their works, there is more romance than violence; a feeling of mystery associated with love, dreaming and remoteness from everyday life. They use their blood for the pure matter that it is: an essential body fluid, vital lymph par excellence, a vivid organic red 'ink' that rushes inside the veins, crimson drops of genetic and hereditary information.

For VestAndPage, in their performances blood symbolic and metaphorical value is likened to the poor painter of an ancient Zen story who had no money to buy colours but one day by accidentally cutting his hand, he discovered that he could paint a beautiful painting just with his blood. Pagnes says:

The way in which we use our blood is to speak of the present bringing back to life our past. As we cannot foresee our future, we let drip from our bodies what we have inherited and deal with

it to stay in the present and move towards our future. To say it poetically, to let the blood spill gently out of our body is like to remember dancing between illusion, mythmaking and forgetfulness, a concept that we have grounded with the performance *The Smile at the Top of the Ladder* (2012). Inspired by Henry Miller's book *The Smile at the Foot of the Ladder* (1959), Heinrich Böll's novel *Ansichten eines Clowns* (1963) and Bruce Nauman's *Clown Torture* video installations (1984-87), the second part of this performance revolves around an intermittent frantic dialogue on the absurdity of life to which one cannot escape. When I went into telling about the side effects of memory loss and consequent existential disorder, I began slowly to engrave onto my chest the Latin word *ire* with a switchblade hidden in my hand [Figure 10]. The English translation of *ire* is 'anger. In the Italian language, it has a double meaning: it can mean *ira* (Eng. 'rages') or *andare* (Eng. 'to go' and figuratively 'to let go'). By that, I would mean that in our work, we also pay a great deal of attention to the semantic value and ambiguous changes relating to or arising from the different meanings of words or other symbols whose meaning is forgotten or misinterpreted. Having studied art, literature and aesthetics with specific reference to the Magnus Opus and the Labor Alchymicum, the magic-hermetic tradition and that of the ancient alchemists, such as Roger Bacon, Chaucer, Paracelsus, Giordano Bruno, Pico Della Mirandola, Cornelius Agrippa and moreover Avicenna, who is considered the father of early modern medicine and theorised subjectivity, has informed our artistic path. Avicenna, in his *De Anima*, took into account the internal awareness of the objects other than the subject of awareness and the subject awareness of itself. 'Ps. Avicenna openly gives preference to blood: blood is considered the soul of man, because it is by way of his blood that man lives'. (MOUREAU, 2013, p. 289) The sentence attributed to Avicenna translated into Latin of a lost Arabic original and transcribed by Mino Celsi: 'Et anima est sanguis et sanguis est anima, et tota anima sanguis et totus sanguis anima, et qui aliter credit non tenet naturam philosophi,' ([pseudo-]

AVICENNA, 1572, p. 275) in some way also recalls the Jews' belief that the soul resides in the blood. In fact, Avicenna's statement reminds of the *Leviticus* (the third book of the Torah and the Old Testament): 'For the life of the flesh is in the blood, and I have given it for you on the altar to make atonement for your souls, for it is the blood that makes atonement by the life.' (LEVITICUS 17:11, 2011) In short, to assume that the life force of the flesh is in the blood and its innermost essence is the soul, it is an interesting position that fascinates our imagination. To what extent the ancient alchemical thought can be related to contemporary creative thinking? (VESTANDPAGE, 2018a)

Of course, VestAndPage do not use their blood to explore elixir system and ferment system notions like the ancient alchemists, who distilled blood as liquor in alembics and ampoules to reach the very essence of the soul. Also stepping back from classic Body art, if anything they use alchemical, medical, and surgical devices to extract their blood from their bodies and ritualise it into a stream of consciousness writing, poetic words, texts, diagrams and drawings, which pertain to the specific theme of a particular performance. For them, blood is an element to produce real poetry while they perform.



FIGURE 10 - VESTANDPAGE, *THE SMILE AT THE TOP OF THE LADDER* (2012). FONDERIA 900, ROME, IT
VIDEO STILL BY HUMAN INSTALLATIONS.

They assert to be inspired by a core passage of 'Coleridge the Traitor' by Antonin Artaud, the letter he wrote to Henry Parisot on November 17, 1946:

I say real poetry, poetic poetry, etic: charming hiccup with a bloody backdrop, the backdrop forced into the poematic, into the cracks of a bleeding haemorrhaging reality. For afterwards, let's say after the 'poematic' will come back the time of blood. Since *ema* in Greek means blood, so *po-ema* should mean: afterwards: the blood, the blood afterwards. First let's make poems, with blood. (HIRSCHMAN, 1965, p. 131)

This discourse is valid for VestAndPage, it is not necessarily valid for everyone, nor do they aspire that it should be so. Eventually, they are interested in exploring blood as an organic fluid material in its twofold metaphorical value: carrier of suffering but, mainly, as an expression of life.

All works of art carry different meanings and are open to a variety of interpretations. As artists, we constantly navigate across a sea of metaphors, symbols and analogies, which are more or less real than reality itself. When we perform it is like we have docked in a harbour, we need to establish where we are exactly, re-affirm ourselves and from there start again. We do not represent 'this or that'; rather we present our actual state of being, which is real and, hopefully, poetic, and nothing more. (VESTANDPAGE, 2017)

VestAndPage's performative actions are not intended to be a projection of reality. They tell of the dream of life that they have and the hard, sometimes painful conflicts that they encounter to make this dream come true. In art, the use of essential metaphors formalises the desire to deal with a condition or a state, i.e. of suffering, is the possibility of solutions and restraints. Over time, they have learnt that the unwanted corners of their being must not be concealed. For them to perform from their truth, it is essential to zoom in on the aspects that have reached their inner being through performing itself. They say that

to perform in this way allows us to put our mental contrivances into motion and for our emotional intelligence to express itself with greater freedom and intensity: to reach the audience more powerfully. When personal pain and suffering are felt too much as heavy burdens, a weight that overwhelms, they can make us incapable of distinguishing between reality and illusion. Indeed, pain is difficult to overcome, for everyone, but in art, it can serve as precious material to ask questions on issues and concerns demanding urgent responses, the autonomy of decisions and a clear sense of vision. The ritualistic aspects are part of a greater journey that we undertake not just while performing, but also when we think and reflect on performance matters. If through repetition, will or desire we go through pain and suffering, in our performances, there is almost no concession to the concept of sacrifice. Our ritualisation of blood is to extract from our bodies a sheer substance to deliver sheer poetry. It is as if we seem to recognise in blood the capacity to achieve an impossible poetic utopia, and exercise freely our right to exist. In a performance, catharsis and art-making processes often follow parallel paths; one explains the other and vice versa. Also, it offers us the possibility to re-discuss our role continuously as artists, how we relate to the others and renovate ourselves, keeping our human and artistic integrity intact. (VESTANDPAGE, 2018b)

Of course, the use of blood can provoke immediate and involuntary reactions in who's watching. It can colonise other (private) spaces, and because of this, it can lead the way to other possibilities unknown before. Whether lived emotions and suffering disappear through a ritualisation of the blood in performance, VestAndPage cannot tell. They say it would be very pretentious to say so. What they can say is that the ritualisation of blood in their performances serves ideally to reach a place where they can recognise that time has passed and has delivered something precious to the present and that precious things are now there to be revealed. It is a place where the consciousness feels refreshed because they have cast off stagnating certainties and put into play their critical awareness.

Nonetheless, also there is something more personal and profound: an act of reconciliation with their bloodlines, trying to settle and resolve something that they could not before, which, in the affective sphere, allows them to accept the changes that have occurred in their life-paths and embody them as experience. For German Verena Stenke, it is the post II World War trauma that suffered her family and still affects the *Deutsche Seele* (German soul) involving a large part of the younger generations, for severe stress can be hereditary as analysed by Sereny Gitta (2000), an Austrian-British biographer, historian, and investigative journalist. For Venetian born Andrea Pagnes, who soon lost his father in unjust, obscure circumstances, not to compromise his political ideals, it is the difficult task of shouldering the burden of redemption and the impossibility of acknowledging the real facts.



VESTANDPAGE'S PSYCHOLOGICAL PERSPECTIVE AND PERSONAL EXPERIENCE

Psychiatrists' reports show that among adolescents there is an increasing diffusion of self-cutting practices acted in moments of great anguish, emotional suffering and a consequent dying passion for living. Losses and unsolved traumas are often associated with these practices that reflect a psychological pain of the subject. The concepts of suffering, psychache, emotional pain and psychic pain could contribute to a definition of psychological pain that

may best be defined as a lasting, unsustainable, and unpleasant feeling resulting from the negative appraisal of an inability or deficiency of the self. This negative self-appraisal is typically brought on by the loss of someone or something, or failure to achieve something intimately linked to core psychological needs. (MEERWIJK; WEISS, 2011, p. 402)

In the fields of social psychology and personality psychology, the dying passion for living caused by inner suffering and psychological pain indicates that the subject is in desperate need of something which he/she cannot find anywhere, and nobody can give to him/her. The subject lives in a state of emotional agony, unable to fulfil his/her need for love, autonomy, self-achievement, or the need to avoid harm, shame, embarrassment, the threat to social connection, bereavement, mourning, grief, sorrow and an inescapable feeling of continuous, pervasive piercing sadness: (MACDONALD, 2009) Technical terms of this psychological condition include algopsychalia, a mental distress

also known as a psychalgia, phrenalgia, mind pain, soul pain, psychic pain, and psychogenic pain. The term algopsychalia comes from the Greek words *algos* (pain) and *psuchè* (life breath, spirit, soul, mind). It translates loosely as 'mental pain.' It refers to a bodily sensation of pain that is recognised by the individual as being mental rather than physical in origin. Algopsychalia tends to be classified as a psychogenic hallucination or as a variant of sensory conversion. Conceptually, it is related to hallucinated pain. However, it should not be confused with pain syndromes such as allodynia, dysaesthesia, paraesthesia, and hyperpathia. (BLOOM, 2010, p. 13)

By definition, psychological pain or "psychic pain is an intolerable pain caused by intense psychological suffering rather than physical dysfunction." (VANDENBOS, 2007) It can be also defined as emotional in origin. "Psychological pain is *not* the same as bodily or physical pain. It is how you feel as a person; how you feel in your mind. It refers to how much you hurt as a human being. It is mental suffering; mental torment. It is called *psychache*." (SHNEIDMAN, 1996, p. 173) It can derive from prolonged states of anxiety, anguish and loneliness, obsessive fears, conscious or unconscious sense of guilt, hallucinations, suffered humiliation, phobias, paranoia, lasting sadness, unbearable shame and unsustainable shyness. It can be to such a degree that it becomes pathological, excessive and somatic, affecting the subject's existence negatively in all senses causing i.e. depression and also schizophrenia. "Psychic pain, which is an unavoidable part of existence, derives from unconscious layers of the personality and is rooted in early, preverbal experiences, on the border between the somatic and the psychic." (WILLIE, 2011, p. 23)

Psychic pain / soul pain is a predominant topic in VestAndPage's artistic research: they discuss how these practices are also in use among drug addicts. Andrea Pagnes himself comes from a long rehab, due to drug abuse in his youth, which brought him consequent psychological stress disorder, depression and lived condition of discomfort. During his rehabilitation program, to understand and come to terms with the causes that led him to recur to heavy Class A drugs as a form of elusive spiritual nourishment, Pagnes began to study and practice therapeutically transitional analysis, as developed by Eric Berne, which can be considered a relational evolution of Freudian psychoanalysis. The empirical and phenomenological bases, together with an epistemological apparatus supported by philosophical pragmatism, make transitional analysis not only a theory of personality but also a theory of relational communication and behaviour. It theorises the ego as formed by three structures represented as a single personality and coherent organisations of thought, feeling, and behaviour, each with its functions: parent (exteropsychic/identificatory); adult (neopsychic/data-processing); child (archaeopsychic/regressive). (BERNE, 1961)

While digging at the roots of his malaise, Pagnes found many of the answers he was looking for in reading Jacques Lacan, particularly his *Psychoanalytic Discourse* (1972), there where is unfolded the *Discourse of the Capitalist*, and in the practice of Social Theatre. Performing alongside actors-non-actors belonging to so-called 'social disadvantaged categories,' led him to understand how many effective performative actions are often born precisely from the stigmas that connote a person. From 2004 to 2009, Pagnes, and from 2006 also Stenke, operated in Social Theatre aside performers indelibly marked on their bodies by congenital or contracted diseases, or signed by challenging life experiences. Being Social Theatre a theatre of research, multifaceted and experimental that draws from reality, its language and content have a clear socio-political derivation and orientation, where real-life experiences of the performers are often the primary source for the final public performance. Sharing the stage with actors-non-actors (inmates, former drug addicts, sex workers, refugees, psychic and Down syndrome patients) or blind, deaf and differently-abled people, brought VestAndPage to look at performing art practices and art in general from a broader perspective and in terms of social responsibility. Pagnes discusses:

To inject drugs, elsewhere named 'the practice of the hole', is often accompanied by practices of physical self-harming of different genres. If at the beginning of the addiction those marks are hidden, in many subjects they gradually become they become identifying signs to be exhibited without hesitation, almost to 'glorify.' Often those who inject drugs do it primarily as an act of rejection to the society in which they live. Although it is a harmful, self-destructive, narcissistic act, paradoxically it is somehow also an act of rebellion that has strong political connotations, even if not everyone who does so realises it. In other words, the subject that asserts his/her rebellion through self-invasive practices declares to be in revolt against something that he/she does not want or cannot accept. This behaviour underlies the attempt of the subject of re-appropriating his/her lost identity and reaffirms it in front of all that he/she refuses and is against — family, society, norms, rules, and so on. To forge an identity borrowed from a practice that leaves its mark is not, however, 'privilege' of just drug addicts or teenagers admitted to a psychiatric hospital. Piercing and tattooing, but also cutting and branding, which are far more invasive and violent scarification practices, have now become part of youth aesthetic practices, which in the trivialization of their inclusion in fashion phenomena, conceal their profound and disturbing value of discomfort and subjective malaise. As Italian curator and Lacanian scholar Patrizio Peterlini has accurately analysed (2013), such practices, which underpin a 'fetishist attachment to some objects – the so-called substances of addiction – based on unconscious partial drive functions' (SVOLOS, 2011, p. 82), can be put in close relationship with the Discourse of the Capitalist by Jacques Lacan and unfold as a consequence of this discourse. In the *Discourse of the Capitalist*, Lacan demonstrates how capitalism is a false democracy that promises the unlimited circulation of objects of consumption and the right that each of us has to their enjoyment. On the contrary, it is a vicious circle that continually creates pseudo-shortcomings that can fuel the consumption circuit. Everything must be consumed incessantly,

to satisfy a globalising expansion in the illusion that in this infinite consummation the 'lack of being' that constitutes our existence can be magically resolved. (VESTANDPAGE, 2018a)

VestAndPage (2018a) believe that:

the maniacal offer of the object to be consumed made available on the market through the spectacular metamorphosis of its fake aspects, creates a fictitious reality in which many do not recognise themselves anymore. The consumerist system purposefully creates a continuous sense of materialistic lack and non-fulfilment. The consequence is that the individual constantly faces an existential emptiness. For the drug addict, the object-substance (the drug) stops any possibility of lacking but obliges the addict to dig into the reality of his body, a 'hole' that has the function of allowing the subject to confirm his/her identity through a toxic signifier. It is a non-solution in the end because paradoxically it serves the subject to affirm him/herself by obliging him/her to fight cruelly with his/her own body, for this is the only way that he/she can meet the Other.

For VestAndPage the drug addict who shows his/her identification with a reality that he/she does not accept is, in a way, also a martyr dominated by passion, as being impassioned is also suffering. In this sense, the drug addict is the martyr of the *Discourse of the Capitalist*, testifying to its strength, its dominance and at the same time scarifies him/herself in a desperate attempt to highlight its deadly limits. The addict finds in these harmful practices the possibility of naming his/herself, even if in the demonstrative form of "I am the one who does this."

VestAndPage understand that the dominant imperative of contemporary society is: consume it / enjoy it. Both in the private and public sphere, this entails not only the dismissal of the judgment of the other and the sense of guilt but also the abolition of the gaze of the other that catches us in our enjoyment. Ostentation, in this sense, is an act of subversion of the moral canons. Shame differs from the sense of guilt in its relationship to the other. In the sense of guilt, the relationship

is with the other who judges. In shame, the relationship is not with another who judges but with another who sees (what the other sees and at the same time what one gives to see). Jean-Paul Sartre (1956) refers to shame as that which is closely related to the enjoyment and degradation, which affects the subject in being caught in his enjoyment.

However, we are currently living in an era in which the gaze of the other, which causes shame, has dissolved. Today's trend towards the spectacularization of a reality made by TV, the media and the Internet, easily demonstrate this stance. For example, the reality shows are proof that our eyes, far from creating shame, are only looking for enjoyment the same way. The disappearance of shame indicates that the subject ceases to be represented by a signifier that is worth as a reference. Additionally, it involves the desperate need of the subject wanting a new, precarious form of representation borrowed from the imaginary components linked to his/her enjoyment that serve to identify him/herself.

Lacan, in his seminar on *Anxiety* (1962-1963), discussed how self-injurious practices, if on one side they reinforce the image of the subject, on the other side they also present themselves as an ultimate appeal to the other. An "acting out" (the actuation of mechanisms of defence and self-control, mostly self-destructive) that the subject operates on him/herself to enter into contact and communicate with the other. The term "acting out" is the translation of the German word *Agieren* (literally "to act") used by Freud (1955, p. 196) to indicate contrasting operations of repetition and recollection to bring the past into the present: "The patient does not remember anything of what he has forgotten and repressed, but acts it out. He reproduces it not as a memory, but as an action; he repeats it, without, of course, knowing that he is repeating it."

Also for the French psychoanalyst "acting out" results from a failure to bring the past into the present. However, it is not just a mere act of recollection (to consciousness) as in Freud, because it involves the intersubjective dimension of recollection itself. It is an act — extreme and impossible — of communicating something to the other who refuses to listen. Therefore, from the Lacanian perspective, "acting out" is a symptom, and even though the symptom shows itself as something else, the proof is that it must be interpreted. The staging (*mise-en-scene*) is the

most obvious aspect, both in the manner of carrying out the self-destructive act and in the subsequent lamentations focused on the existential desperation that dominates the subject that no one understands. For example, in behavioural and substance addiction, “acting out” offers to the addict a momentum of emotional relief, fleeting pleasure, even spiritual fulfilment. In the illusion of being in control of his/her life and the reality (NAKKEN, 1996), the addict takes drugs as a right medicine, universal cure, sovereign remedy, wonder elixir, magic formula and ultimate solution for all difficulties, eventually a panacea to pursue happiness. The syringe becomes the perfect instrument to perform the act. The holes on his/her flesh are the constellation that maps his/her desperate, precarious resistance to confirm him/herself to the other and the world.

Lacan (2014) indicates that the implications combine the need of showing or demonstrating and that of desiring: to isolate a desire whose essence is to show itself as something else, and yet just by showing itself as something else, to designate and affirm itself as a truth, even if that truth does not belong to the nature of desire. As earlier mentioned, these extreme gestures can sometimes cause repulsion in those who witness them, forcing the other to refuse and dismiss the subject that enacts self-injury. While admitting that it is indeed not easy to remain lucid and rational in the blood that gushes, it is important to remember that all the staging is there for us all, so that we can grasp and interpret it.

In some cases, it is not even a question of acting out, but to transform one’s present condition or state into another through actions. If in the acting out the subject turns to the other and the gestures that the subject makes take on the dimension of a message, in the passage to the act the subject excludes the other. It does not aim to be understood. (LACAN, 2014) In other words, it is likely that the subject has chosen to depart from the other to venture into a dimension in which he/she cannot represent him/herself anymore. It is here that the practices of manipulation, corruption, experimentation and even violence on one’s own body and the consequent ostentation of connected aesthetic pleasure, assume a completely different value.

The whole history of art consists in demonstrating this evidence. It is precisely the history of recent art that provides people with further elements of investigation

concerning the acts of self-injury. The history of art (in particular the avant-gardes) provides VestAndPage with a series of experiences that have driven the systematic destruction of human body image, canons of beauty, form and balance over the centuries. Renoir, Cézanne, Braque, Picasso, Léger, Picabia, Arp, Tzara and the Dadaists, the Futurists and the Surrealists have radically changed the aesthetic references of their time. After the Second World War, the systematic disintegration of the old canons of beauty becomes even more direct – the human body is no longer represented but acted for real as it happened, for example in *Aktion* by Gunter Brus (1965), *Material Aktion n.30* by Otto Mühl (1966), and later on with *Sentimental Action* by Gina Pane (1973). These are works that seek and propose discomfort. The unwatchable, the obscene, and the revolting become new aesthetic values that reversed the conventional ones. Art appears to come out of it massacred with the rise of these artistic practices; instead of elevating man from his most brutal tensions, they are exasperated and brought to the foreground exalting their deadly aspects. (PETERLINI, 2013, p. 115) At that time (but also partly today), acerbic art critics like British Brian Sewell saw in these performances only the deliberate spectacularization of a self-destructive violent and even silly masochistic call to pain practices. As we can see in archival footages from the docufilm *Burden*, a probing portrait of legendary artist Chris Burden, directed by Richard Dewey and Timothy Marrinan (2016). In truth, however, these performances represented a radical turning point in the whole tradition, breaking through from the imaginary and were directly executed in the real world without any mediation of the symbolic. For VestAndPage these performances are also hymns to life, when they looked at them from a Lacanian perspective because through these extreme actions, the artists courageously face the existential weight of living, and because death is something always present, unpredictable, looming and of which nothing else can be known. Death belongs to the realm of faith: “You are right to believe that you will die. It sustains you. If you did not believe it, could you bear the life you have? If we could not totally rely on the certainty that it will end, how could you bear all this?” (LACAN, 1972) Regarding Body art and the implications inherent in self-harming practices, there are two forms of destruction of beauty, which are sometimes present at the same time. The first form aims at the destruction of the Other or at becoming the object for the enjoyment of the Other. (PETERLINI, 2013) The second aims at searching for the object and passes through the destruction of the specular image as an obstacle “precisely

where there is indicated that it is only from enjoyment, and not along any other paths that there is established the division by which narcissism is distinguished from a relation to the object.” (LACAN, 2001, p. 84)

Theoretically, the destruction of contextualised beauty in the search for knowledge is the destruction of a concept, and it was in this direction that many of the avant-gardes had done their best by systematically destroying the previous aesthetic canons. Paradoxically, the path of the avant-gardes has led to the most radical and unfathomable affirmation of a work of art, to the point that the object/work of art shines precisely in the impossibility of being brought back to the pre-established language or system. Here the art object is ‘beautiful,’ precisely in its denial of the previous aesthetic canons and affirming new ones. The destruction of the canon of beauty is therefore in these art movements, functional to the possibility of affirming a new meaningful relationship with the truth of the object. (PETERLINI, 2006) This tendency inexorably seeks to highlight the absolute irreducibility of the Thing to its representation, because “[...] the Thing is characterised by the fact that it is impossible for us to imagine it.” (LACAN, 1997, p. 125)

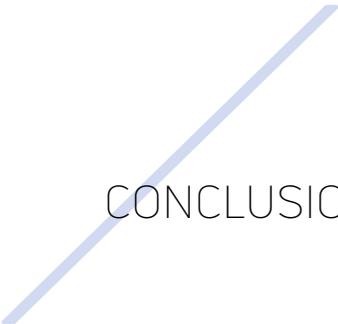
Lacan’s concept of the Thing as an unknowable x, beyond symbolisation, has clear affinities with the Kantian ‘thing-in-itself.’ For Lacan, the fundamental desire, the drive that moves the human being to live and to understand the unknowable is born with the body. However, it is not in the body or of the body, as it happens for Freud, for whom the drive has an irreducibly biological-bodily origin, and for the branch of the psychoanalysis that argues that the origin of the body is before that of the mind. For Lacan, the proper and specific desire of the human being is that of recognition: what is the answer to the question: “who am I?” Therefore, precisely, the origin of human life does not lie in the body and its material needs, but in questioning oneself on one’s own identity, which belongs to a consciousness that is already in some way reflective and self-reflective. However, when the destruction of beauty presents itself as the destruction of the body, what artists want to strike is precisely this radical dichotomy. What VestAndPage want to destroy is the possibility of a reference, of the last guarantee, to deny, close and eliminate the irreducibility of the Lacanian Thing to its representation. In practice, it means preserving the Thing as it is, affirming its autonomous reality. Because the Thing is unattainable, the subject is not able to satisfy the object of his/her desire, therefore

has no way out other than to turn inwardly, relying on the ego and “[...] it typifies an essential libidinal relationship with the body-image.” (LACAN, 1953, p. 14)

For VestAndPage, at the precise moment that the mirror is destroyed, the image of the body crushes itself and sets both the self and the body free. In many of their live actions, they performatively translate this concept by actually crashing, dancing, walking and crawling on broken mirrors and glass shards until they bleed, creating images of poetic pain to face those questions. (MEIER, 2013) Referring back to the issue of whether the actions of pain in VestAndPage’s art are to control the uncontrollable, they state that to control something implies the ability to manage, influence, or restrict it. To exercise control on something means to exercise power over it. On the contrary, it is more an act of surrender that VestAndPage enact:

The suffering that we carry within ourselves and the pain that we feel are constitutional to our being. Once we have acknowledged what constitutes our being, it is easier to process our suffering and understand from where it comes. Only then can we learn how to breathe with it. To create art through our body, we need to exercise not exactly control, rather an awareness to act fully consciously, using pain and suffering creatively. Even if we cannot be in control of which interior pain we feel, we can still perform in accordance to it. The process of acknowledging pain and suffering is a tireless work of insight, and it is not definite that there will be satisfactory results in the end, but acceptance of the pain at least. Acting upon our bodies in a certain way is to translate this process of acknowledgement by performatively using our bodies as a tool: a sheet upon which to write on it our vulnerabilities, fragilities and failures as transient distressed mortal beings. When a traumatic, painful experience occurs, the body and mind seem not in sync together for some time. This apparent sensation of disconnection is like a gestation period because the body, the mind and the spirit require a certain amount of time to metabolise and resolve the trauma that has happened. Not always can a person resurface quickly and easily from trauma, it can take a

long time, but one should be willing to give this process all the time it needs. In the fortunate circumstances that after some time the body, mind and spirit tune back together, it is like a re-birth jewelled by a new awareness, therefore it is like that the being acquires new integrity, even if that experience was among the most dramatic and painful. Our emergence as artists is to give life to actions that transform into poetic images to express the strength of beauty that resides within each of us. We want to give a chance to pain and suffering to open up a space in which we can be honest to and with ourselves because it evokes responses within ourselves; a space with no judgement and of true encounters. (VESTANDPAGE, 2018a)



CONCLUSION

When discussing with VestAndPage their work *Panta Rhei V: Matter* (2012), they spoke of how some audience members approached them at the end of the performance, describing a sense of inner pain and subsequent release that touched them deeply. What VestAndPage can say is that there were intense moments during this three-day long durational performance, particularly when Pagnes began to invite members of the audience, gently leading them one by one to stand in front of a mirror. Holding their hand, asking to watch the mirror, whispering to each of them to think intensely of a person they have loved or lost, Pagnes began to engrave letters into his chest with a scalpel. Meanwhile, Stenke was on the other side of the room and was repeatedly falling on a slippery floor wetted with oil (Figure 11). It was a truthful moment that the audience silently agreed to share in silence. As if overpassing the intimate suffering that each one was carrying within, they were eventually relieved of it by being together, holding the space for each other, releasing their pain from their hearts to let it flow through their hands on Pagnes's wounded torso (Figure 12). VestAndPage's suffering, bodies and actions are a mere tool to make this catharsis possible.



FIGURE 11 - VESTANDPAGE,
PANTA RHEI V: MATTER (2012).
TAIPEI ARTIST VILLAGE, TAIPEI, ROC
PHOTOGRAPH BY LIU YAO.



FIGURE 12 - VESTANDPAGE,
PANTA RHEI V: Matter (2012).
TAIPEI ARTIST VILLAGE, TAIPEI, ROC
PHOTOGRAPH BY LIU YAO.

REFERENCES

- (pseudo-) AVICENNA. Quod sublimatio fit per aliquem de quinque modis. *Artis Chemicæ Principes, Avicenna atque Geber: Liber Abuali Abincine de anima in arte alchimiae*. Edited by Mino Celsi. (Ed.). Basel: Pietro Perna, 1572, XIII, p. 270-277 [p. not numbered + p. 1-471].
- BATAILLE, G. *Erotism, Death And Sensuality*. San Francisco: City Light Books, 1986.
- BERNE, E. *Transactional Analysis in Psychotherapy: a systematic individual and social psychiatry*. New York: Grove Press, 1961.
- BLOOM, J. D. *A Dictionary of Hallucinations*. New York: Springer, 2010.
- BURKE, E. *Reflections on the Revolution in France*. Edited by POCOCK, J. G. A. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987. First edition published in 1790.
- CORINTHIANS. English. In: *The English Standard Version of the Holy Bible: Containing the Old and New Testaments with Apocrypha*. 2, 7:1 (The Temple of the Living God). Wheaton: Crossway, 2013. Bíblia. A. T.
- FREUD, S. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud (1920)*. London: Vintage: The Hogarth Press: The Institute Psychoanalysis, 2001. v. 18. First edition published in 1955-[74].
- FRIEND, C. Social Contract Theory. *The Internet Encyclopedia of Philosophy*. 1995. Available in: <https://www.iep.utm.edu/soc-cont/>. Access on: 26 June 2018.
- GANS, E. Sacrificing Culture. *Chronicle of Love and Resentment*, Los Angeles, n. 184, Oct. 1999. Unpaged. Available in: <http://anthropoetics.ucla.edu/views/vw184/>. Access on: 11 March 2005.
- GIRARD, R. *Violence and the Sacred*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- GITTA, S. *The German Trauma: Experiences and Reflections, 1938 – 2000*. London: Penguin, 2000.
- HIRSCHMAN, J. (Ed.). *Artaud Anthology*. San Francisco: City Light Book, 1965.
- LACAN, J. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Edited by Jacques Alain-Miller; Translated by Adrian R. Price, A.R. Cambridge MA: Polity Press, 2014. First edition published in 1962-1963.
- LACAN, J. Du Discours Psychanalytique. *Lacan in Italia 1953-1978 En Italie Lacan*. Edited by G. B. Contri; Translated by Jack W. Stone. Milano: La Salamandra, 1978. p. 32-55. Columbia, MO: University of Missouri, 2009. p. 1-15. Available on: http://www.mediafire.com/file/lighz4cgtam391/19720512+Lacan+Milan_Discourse2.pdf. Access on: 18 Sept. 2018.
- LACAN, J. La mort est du domaine de la foi. Conférence à Louvain, 13 October 1972. Unpaged. Available on: <http://aejcpp.free.fr/lacan/1972-10-13.htm>. Excerpted from: *Lacan Parle: Seminar recording (1972)*, directed by F. Wolff, Original English subtitles.
- LACAN, J. Some Reflections on the Ego. *International Journal of Psycho-Analysis*, London, v. 34, n. 1, p. 11-17, 1953. Available on: <http://www.lacanianworks.net/?p=5624>.

LACAN, J. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan: Book VII*. Edited by Jacques Alain-Miller; Translated with notes by Dennis Porter. London: Tavistock: Routledge, 1992.

LACAN, J. *The Seminar Of Jacques Lacan, Book XVII: Psychoanalysis upside down/The reverse side of psychoanalysis, 1969-1970*. Gallagher, C. transl. Dublin: DBS, 2001. First edition published in 1969-1970. Available on: <https://esource.dbs.ie/handle/10788/166>. Access on: 10 Feb. 2017.

LEVITICUS. English. In: *The English Standard Version of the Holy Bible: Containing the Old and New Testaments with Apocrypha*. 17:11, p. 74. 2011. Wheaton: Crossway, 2011. p. 74. Bíblia. A. T.

MACDONALD, G. Social Pain and Hurt Feelings. In: CORR, P. J.; MATTHEWS, G. (Ed.). *Cambridge Handbook of Personality Psychology*. Cambridge UK: Cambridge University Press, 2009. p. 541-555.

MEERWIJK, E. L.; WEISS S. J. Toward a unifying definition of psychological pain. *Journal of Loss & Trauma*, Milton Park UK, v. 16, n. 5, p. 402-412, 2011. Available on: <https://doi.org/10.1080/15325024.2011.572044>. Access on: 29 June 2018.

MEIER, A. Walking on Mirrors Until You Bleed, and Other Images from a Performance of Poetic Pain. *Hyperallergic*, Brooklin NY, 2013. Available on: <https://hyperallergic.com/76781/walking-on-mirrors-until-you-bleed-and-other-images-from-a-performance-of-poetic-pain/>. Access on: 30 July 2013.

MOUREAU, S. Elixir Atque Fermentum. New Investigations About the Link Between Pseudo-Avicenna's Alchemical De Anima and Roger Bacon: Alchemical and Medical Doctrines. *Traditio*, New York, v. 68, p. 277-325, 2013. Available on: [10.1017/S036215290001689](https://doi.org/10.1017/S036215290001689). Access on: 27 June 2018.

NAKKEN, C. *The Addictive Personality: Understanding the Addictive Process and Compulsive Behavior*. Center City, MN: Hazelden Publishing, 1996.

PAGNES, A. On the Nature of the Image and its Performativity. *Venice International Performance Art Week: Hybrid Body – Poetic Body*. Venice: VestAndPage Press, 2012. p. 33-54. Exhibition Catalogue.

PERLEMUTTER, D. The Sacrificial Aesthetic: Blood Rituals from Art to Murder. *Anthropoetics Journal of Generative Antropology*, Los Angeles, v. 5, n. 2, p. 1-10, Fall 1999/ Winter 2000. Available in: <http://anthropoetics.ucla.edu/ap0502/blood/>. Access on: 21 June 2018.

PETERLINI, P. Riflessioni sulla pratica del cutting. *Attualità Lacaniana*, Roma, n. 17, p. 173-180, July/Dec. 2013.

PETERLINI, P. Lo squartamento estetico. La distruzione della bellezza Body Art. In: MIEROLO, A.; RODRIGUEZ, M. T. (Ed.). *Il disagio della bellezza*. Milano: Franco Angeli, 2006. p. 115-119.

RICHARDSON, M. *Georges Bataille: Essential Writings*. London: Sage, 1998.

SABBATUCCI, D. Mortification. In: ELIADE, M. (Ed.). *The Encyclopedia of Religion*. New York: Macmillan Publishing, 1987. p. 113-115. v. X.

SARTRE, J. P. *Being and Nothingness*. New York: Philosophical Library, 1956. French Originally published: Paris: Gallimard, 1943.

SCARRY, E. *The Body in Pain: the making and unmaking of the world*. New York: Oxford University Press, 1985.

SCHEFF, T. J. *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*. Berkeley: University of California Press, 1979.

SHNEIDMAN, E. S. *The Suicidal Mind*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

SVOLOS, T. Introducing the 'New Symptoms.' In: BALDWIN, Y. G.; MALONE, K.; SVOLOS, T. (Ed.). *Lacan and Addiction: An Anthology*. London: Karnac Books, 2011. p. 75-88.

VANDENBOS, G. R. (Ed.). *APA Dictionary of Clinical Psychology*. Washington DC: American Psychological Association, 2013 [2007].

VESTANDPAGE. *VestAndPage interviewed on Pain and Suffering*. [Personal message]. Email received by <Amber Rose Ellis> 24 February 2018a.

VESTANDPAGE. *VestAndPage interviewed on Pain and Suffering*. [Skype conversation]. Skype conversation with <Felipe Henrique Monteiro Oliveira> 12 March 2017; 28 March 2017; 27 April 2017; 16 June 2018b.

WILLIE, R. S. G. On the Capacity to Endure Psychic Pain. *Scandinavian Psychoanalytic Review*, Milton Park UK, v. 34, n. 1, p. 23-30, 2011.

ANDREA PAGNES (VESTANDPAGE): VestAndPage (Andrea Pagnes and Verena Stenke) performance practice is contextual, conceived psycho-geographically in response to social situations, natural and historical surroundings. They explore pain sublimation, suffering, fragility, risk-taking, trust in change, union and endurance to merge from reality poetic elements to contrast the exercise of power and discrimination. Concoisseurs and curators of art community projects and of the Venice International Performance Art Week since its inception, they won the best movie award at the Berlin Independent Film Festival (2018) with their last performance-based film *Plantain*.

FELIPE HENRIQUE MONTEIRO OLIVEIRA: PhD in Performing arts (Federal University of Bahia), he is a writer and performance artist specialised on 'differentiated bodies in performance,' author of the books *Corpos Diferenciados em performance* (2018), and *Corpos diferenciados: A Criação da performance Kahlo em mim eu e(m) Kahlo* (2013).

AMBER ROSE ELLIS: MA in Performance (Liverpool Hope University, UK), she researches on connection with another/the other through a subject matter that makes one feel isolated, to demonstrate how art can transcend words and transform pain and suffering into interpersonal relations while breaking down exterior stigmas.

AISHA RYANNON PAGNES: is sound media artist at the faculty of art & science at the KABK - Royal Academy of Art (The Hague, NL). Emotional relational intelligence, creative thinking and sensory perception are the main fields of her artistic and philosophical research.

REPERTÓRIO
LIVRE

A DESACELERAÇÃO E SUAS POTENCIALIDADES CRIATIVAS NO TREINAMENTO CONTEMPLATIVO DO ARTISTA DA CENA

*LA DESACELERACIÓN Y SUS POTENCIALIDADES
CREATIVAS EN LA FORMACIÓN
CONTEMPLATIVO DEL ARTISTA DE ESCENA*

VANJA POTY SANDES GOMES MENEZES
JULIA ZIVIANI VITIELLO

MENEZES, Vanja Poty Sandes Gomes; VITIELLO, Julia Ziviani.
A desaceleração e suas potencialidades criativas no treinamento
contemplativo do artista da cena.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **301-320**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi32.26588>

RESUMO

O artigo contempla as especificidades do exercício de Desaceleração como parte das investigações em andamento do Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista da Universidade do Estado do Amazonas. A vivência organiza-se a partir de influências das práticas da Companhia *Club Noir*, do budismo *Shambhala* e do Método Abramovic. Nesse sentido, o ator/performer se aproxima do “estado de trabalho” em seu treinamento por meio do aprimoramento psicofísico e da conexão com o ambiente na tentativa de dissolução de seus padrões habituais.

PALAVRAS-CHAVE:

Treinamento.
Desaceleração. Meditação.
Processo Criativo.

ABSTRACT

The article contemplates the specificities of the Deceleration exercise as part of the ongoing investigations of the Nucleus of Meditative Practices for Training Artists at the Amazonas State University. The experience is organized from the influences of the practices of Club Noir, Shambhala Buddhism and the Abramovic Method. In this sense, the actor/performer approaches the “working state” in his training through psychophysical enhancement and connection to the environment in an attempt to dissolve his usual patterns.

KEYWORDS:

*Training. Deceleration.
Meditation. Creative Process.*

RESUMEN

El artículo contempla las especificidades del ejercicio de Desaceleración como parte de las investigaciones en marcha del Núcleo de Prácticas Meditativas en la Formación del Artista en la Universidad do Estado do Amazonas. La vivencia se organiza a partir de influencias de las prácticas de la compañía Club Noir, del budismo Shambhala y del Método Abramovic. A este respecto, el actor/performer se acerca al “estado de trabajo” en su formación mediante el perfeccionamiento psicofísico y de la conexión con el ambiente en la tentativa de disolución de sus estándares habituales.

PALABRAS CLAVE:

*Formación. Desaceleración.
Meditación. Proceso creativo.*

A DESCOBERTA DA PRÁTICA

A DESACELERAÇÃO É UM EXERCÍCIO CÊNICO vivenciado por uma das autoras deste artigo em 2011, nos ensaios com a atriz Juliana Galdino na Companhia *Club Noir*,¹ e que, desde 2015, segue trabalhando com o mesmo nos cursos de atuação que ministra e no projeto de extensão e pesquisa *Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista* da Universidade do Estado do Amazonas, misturando-o com outras inspirações, tanto artísticas, quanto contemplativas. Neste artigo, dissertamos sobre a vivência a partir das referências dos exercícios Desaceleração, caminhada lenta e meditação caminhando e do desejo de aliar meditação e caminhar no treinamento de artistas da cena.

A investigação dessa prática não se atém à simples aplicação dessas experiências citadas, mas estabelece um olhar antropofágico como caminho de pesquisa: deglutindo as inspirações e transformando-as em linguagem artística a partir das dinâmicas do processo criativo do treinamento. Para tal, a troca com os estudantes é sempre de grande valia para o percurso, pois a partir de seus relatos, questionamentos, dificuldades e acertos, podemos estabelecer um estado de permanente reorganização do experimento, em um movimento dialógico entre dúvidas e certezas rumo ao desconhecido.

A investigação dessa prática não se atém à simples aplicação dessas experiências citadas, mas estabelece um olhar antropofágico como caminho de pesquisa: deglutindo as inspirações e transformando-as em linguagem artística a partir das dinâmicas do processo criativo do treinamento. Para tal, a troca com os estudantes é sempre de grande valia para o percurso, pois a partir de seus relatos, questionamentos, dificuldades e acertos, podemos estabelecer um estado de permanente reorganização do experimento, em um movimento dialógico entre dúvidas e certezas rumo ao desconhecido.

1 Grupo de teatro sediado na cidade de São Paulo, fundado por Juliana Galdino e Roberto Alvim. A atriz descreve as práticas da companhia a partir dos procedimentos de imobilidade do ator, valorização das palavras e escuridão da cena, “trazendo à tona o inconsciente dos textos”. (GALDINO, 2010, p. 117) Cabe ressaltar que, apesar da admiração pelo trabalho do grupo na época da vivência aqui descrita, as autoras deste artigo não coadunam de maneira alguma com as atuais práticas e posicionamentos de seus integrantes.

Na experiência artística com o *Club Noir*, a vivência se dava da seguinte maneira: ao chegarmos ao espaço de ensaio, tirávamos os sapatos e começávamos a caminhar bem devagar pelo tablado em silêncio, concentrados no espaço e atentos à música de fundo, que geralmente era calma e orquestrada. A prática durava em média 20 minutos – podendo tanto se estender por mais tempo nos ensaios, como ser de menor duração em dias de apresentação –, visava à concentração e o estabelecimento de um estado de prontidão distinto do habitual, e depois dela partíamos para o processo de criação do espetáculo propriamente dito.

Lívia Piccolo (2013), pesquisadora do processo criativo da companhia, revela que a intenção do exercício está na percepção dos impulsos e tensões do artista que, na técnica, expurga vícios e excessos de atuação dando adeus à ansiedade e à sensação cotidiana de seu corpo. No percurso da caminhada, o ator transforma sua qualidade de presença conectando-se com o ambiente e consigo mesmo e, a partir deste estado desacelerado, está livre para dizer o texto desencobrendo e descascando suas palavras, pois cada uma delas “[...] é uma usina de energia e de sensações físicas, concretas”. (PICCOLO, 2013, p. 89) Deste modo, na prática do grupo, a Desaceleração dá vazão para a descoberta das ressonâncias da dramaturgia textual no corpo-mente do artista.

Apesar de na época não entender muito bem a importância do exercício – vivenciando-o apenas como um aquecimento interessante para a prática cênica – a primeira experiência com a Desaceleração constituiu uma imagem geradora potente para o desenrolar desta prática em uma trajetória artística e pedagógica. Alguns anos depois, em março de 2015, a primeira autora deste artigo teve uma segunda oportunidade de vivenciar outra forma do exercício, chamada *Slow Walking* (Caminhada Lenta). Esta é parte integrante do Método Abramovic, desenvolvido pela performer sérvia Marina Abramovic, e que esteve presente na exposição *Terra Comunal – Marina Abramovic + MAI* em cartaz entre março e maio daquele ano no Sesc Pompeia/SP. O método é voltado para os fruidores das performances da artista que, a partir de uma série de atividades, se preparam para a apreciação das obras e também vivem a experiência performativa, em um processo de desconexão das distrações cotidianas.

A Caminhada Lenta é um exercício de encontrar a imobilidade através do movimento. Enquanto caminha lentamente, você não apenas abrandando o corpo, a respiração e os pensamentos, mas todo o espaço ao seu redor. Os participantes atentam para cada ação de dar um passo: erguer o pé, movê-lo adiante, pousá-lo no chão e transferir o peso. Neste exercício, não há linha de chegada. Os participantes ficam à vontade para fazer uma ação que realizamos todo o dia sem pensar em um destino. (PEISINGER, 2016, p. 137)

Na Caminhada Lenta, os procedimentos são distintos da Desaceleração do *Club Noir*. Nesse contexto, antes de começar, guardamos nossos pertences e, somente se quisermos, tiramos os sapatos e outros acessórios; em seguida realizamos por 30 minutos uma série de exercícios chamada Aquecimento dos Sentidos, conduzida através de um vídeo² por Abramovic e Lynsey Peisinger, e que estimula a visão, a audição, o olfato, o paladar e o tato por meio de alongamentos e exercícios de respiração; depois recebemos fones isoladores de som e, em silêncio, guiados por arte-educadores treinados pela artista, somos divididos em quatro grupos e realizamos quatro tipos de atividades a partir das posturas fundamentais da meditação budista, cada uma com 30 minutos e em ordens diferentes para cada coletivo: em três delas – sentar, deitar e ficar em pé – nos relacionamos com esculturas criadas pela artista chamadas *Objetos Transitórios* e na restante caminhamos muito lentamente em linha reta, prestando atenção aos movimentos necessários para a marcha e em nossas reações ao exercício.

Com o tempo e em meio a estas práticas introspectivas, o caminhar se transforma em vivência meditativa. Peisinger (2016) relata que essa experiência é a sistematização e a síntese dos 40 anos da carreira artística de Abramovic, e que a simplicidade das ações propostas fomenta trocas de energia entre o público e o encontro com o silêncio e com o momento presente. Cabe lembrar que viver o instante presente é um conceito fundamental, tanto na performance, quanto nas tradições espirituais orientais. A artista sérvia, segundo Wescott (2015, p. 124), tem “fome por esoterismo” e, em sua trajetória, voltou-se para o misticismo budista, taoísta e hindu, de forma que suas ações performativas são influenciadas por estes universos.

2 Até o momento da publicação deste artigo, este vídeo não foi encontrado *online*. Para saber mais sobre o Método Abramovic, ver: <https://mai.art/abramovic-method>

Desde 1979, a artista organiza uma oficina chamada *Cleaning the House* (Limpando a Casa) voltada para performers e estudantes de performance com duração de cinco a sete dias em meio à natureza. Nessa, exercícios realizados em Desaceleração – como caminhar, sentar, beber água, se vestir e escrever o próprio nome lentamente – são utilizados para a experimentação de novas formas de relação com o tempo e para treinar o autocontrole e a autopercepção dos artistas envolvidos. Ademais, a caminhada é empregada de diversas formas em práticas como pisar na terra e sentir o corpo, andar pela natureza por várias horas de olhos fechados ou abertos, caminhar em círculos, de costas, enxergando através de um espelho, entre outras variações.

Na vivência da oficina, o performer treina formatos intensivos da Caminhada Lenta do Método Abramovic – pensada para espectadores de suas obras, portanto mais suave – andando por quatro, oito, ou doze horas. Mary Richards (2010) declara que essas práticas são como rituais de purificação e preparação do corpo-mente do artista que, neste percurso, se abre para os fluxos de energia que fazem parte do processo criativo. Desse modo, as práticas de lentidão do *workshop* baseiam-se na premissa de transformação de experiências aparentemente ordinárias em extraordinárias, exercitando a atenção para o corpo em movimento e sua relação com o espaço, muitas vezes alcançando estados contemplativos: como a Desaceleração é psicofísica, nosso ritmo interno também diminui.

Caminhar por longos períodos de tempo exercita potenciais de repetição que nos tiram da lógica cotidiana. Logo, andar não tem mais um propósito utilitário nesta prática, convertendo-se em uma cerimônia de ação contra o hábito. Na performance *The Lovers: The Great Wall Walk* (Os Amantes: A Caminhada pela Grande Muralha), de 1988, Abramovic caminha dois mil quilômetros ao longo de três meses pela Grande Muralha da China para encontrar seu parceiro criativo e de vida Ulay, que vinha do sentido oposto, e terminar a relação de doze anos. Mary Richards (2010, p. 99) recorda ainda que, no trajeto, “[...] a dor, a exaustão e o ato repetitivo de caminhar eram formas de deixar o corpo para trás para que um novo estado de consciência pudesse ser alcançado”. Nas ações da artista sérvia, atingir e superar os limites físicos funciona como um portal para a criatividade.

A terceira experiência com o exercício ocorreu poucos meses depois, no Centro *Shambhala* de Meditação São Paulo, por meio da prática da Meditação Caminhando. Nessa vivência, as indicações variam de acordo com o tipo de meditação desejada e com os níveis dos praticantes e seus respectivos tempos de aprendizado. De início, pode-se conhecer a forma considerada mais básica, a meditação *Kinhin*: a prática é realizada no Zen Budismo³ entre as sessões de *Zazen* – Meditação Sentada – e se caracteriza pelo alinhamento de ritmos entre caminhada e respiração, sendo considerada uma forma de meditação dinâmica. Deshimaru (2002) ressalta que o exercício se desenvolve a partir de uma atitude de dignidade e nobreza do praticante, que busca um apoio firme e silencioso nos pés, que influencia tanto em seu equilíbrio e tranquilidade no espaço de prática, quanto em suas vivências cotidianas.

O budismo *Shambhala* bebe da tradição japonesa em muitos de seus aspectos – sobretudo devido à amizade de Chögyam Trungpa Rinpoche com o mestre Zen Shunryu Suzuki Roshi. Deste modo, tanto a forma básica de meditação – primeiro sentada, depois caminhando – quanto a disposição e cerimoniais das salas de meditação são abertamente influenciados pelo Zen budismo. Práticas como caligrafia, cerimônia do chá (*Chado*), arranjos de flores (*Ikebana*), poesia (*Haiku*), bem como meditação caminhando (*Kinhin*), arqueirismo (*kyudo*) e a prática de refeição contemplativa (*oryoki*) Zen também fazem parte do aprendizado.

Shunryu Suzuki reflete que a natureza da prática Zen encara a liberdade como um caminho para o encontro da serenidade em tudo que realizamos, não somente na inatividade do *Zazen*. Com o treinamento prosperamos pouco a pouco neste intento, aproximando-nos dele pela repetição constante das técnicas e pela despreocupação com uma linha de chegada inexistente. Podemos traçar um paralelo deste pensamento com a prática da Meditação Caminhando, que também não tem começo nem fim, ou mesmo algum alvo a ser atingido – *apranihita*: ausência de meta –, caminhamos pelo prazer de caminhar e “[...] simplesmente andamos devagar, de forma descontraída, mantendo um leve sorriso nos lábios”. (HANH, 1985, p. 9)

No aprendizado *Shambhala* a instrução básica para a vivência de *Kinhin* é a seguinte: após meditar por 20 minutos sentados com as pernas cruzadas e os olhos abertos, língua encostada no palato e a atenção na respiração, nos levantamos e

3 Alan Watts (2009) define Zen como um caminho do budismo *Mahayana* que floresce, principalmente, no Japão e na China. Ao mesmo tempo, o autor ressalta que a prática faz parte da história de outros países do Oriente como uma experiência meditativa e de vida, considerando-o “a religião da não religião”, voltada para o desprendimento e para a abertura aos mistérios que nos rodeiam.

caminhamos em círculo por 10 minutos em velocidade um pouco mais lenta que a rotineira, utilizando como pontos de referência os mesmos procedimentos que fizemos sentados, porém adicionando a atenção para a transferência de peso dos pés no chão na dinâmica da marcha. Completam a postura de meditação as mãos que se fecham na altura do plexo cardíaco, mão direita envolvendo a esquerda, como se estivéssemos segurando uma espada desembainhada imaginária durante a prática.

A princípio, esta soma de indicações requer atenção para ser assimilada, entretanto, o que importa é estabilizar o corpo-mente no momento presente e poder experimentar o agora, o instante. Repousamos na calma e deixamos nosso fluxo de pensamentos seguir como um rio, observando-os de longe e sem prender a atenção em nenhum deles. Caminhamos sem esforço ou julgamento, experimentando a sensação do sagrado em nossas ações. Sakyong Mípham, porém, declara que o início é duro e que, muitas vezes, somos escravos dos nossos pensamentos e dos nossos estados emocionais, de modo que a meditação gera tédio, preguiça e até mesmo ansiedade e desespero. Nesse contexto, Mípham (2013, p. 25) recorda um provérbio tibetano que enuncia que levar budismo para uma nova cultura é como “[...] cultivar uma flor sobre uma rocha”. Portanto, o treinamento meditativo, tal como a flor, necessita de condições adequadas para criar raízes e florescer.

Para Thich Nhat Hanh (1985) – monge vietnamita fundador do movimento Budismo Engajado –, a Meditação Caminhando se diferencia de nossas caminhadas rotineiras de deslocamento, pois, em sua prática, cada passo é uma reverência. Nos aterramos e, sem pressa, deixamos de lado ansiedades e preocupações, treinando o prazer de andar experienciando o momento presente, sem nos preocupar em chegar a lugar algum. Ao longo da prática, compreendemos que corpo e mente são dois aspectos da mesma realidade, de modo que, para o mestre, apesar da estabilidade da meditação sentada, o movimento faz desta forma de meditação a mais atraente para a união psicofísica do sujeito dentre as posturas descritas por Buda: em pé, sentada, deitada ou caminhando.

Paz é todo passo.
O sol vermelho e brilhante é meu coração.
Toda flor sorri comigo.
Como é verde e fresco tudo que cresce.
Como é frio o vento que sopra.
Paz é todo passo.
Ele transforma em alegria o caminho interminável.
(HANH, 1985, p. 79)

No *Cankama Sutta* – aforismo sobre a Meditação Caminhando do tratado *Anguttara Nikaya* (29 a.C.), parte integrante dos Textos Canônicos Páli da tradição budista *Theravada*⁴ –, andar com atenção e reverência traz cinco benefícios: capacidade de percorrer longas distâncias, ampliação do vigor, prevenção de doenças, boa digestão e concentração duradoura. Ajahn Nyanadhammo (2013), mestre *Theravada* da tradição Floresta, interpreta o sutra *Cankama* destacando que a resistência era fundamental na época de Buda que, para transmitir seus ensinamentos, teve que atravessar países a pé. Ademais, o vigor trazido pelo movimento da prática sobrepuja a sonolência da meditação sentada, de modo que seus estímulos sensoriais e o comprometimento físico fomentam o foco no instante presente.

Desde a primeira experiência em *Shambhala*, a primeira autora pode perceber que a prática de *Kinhin* lhe atraía mais do que a de *Zazen*. Naquele momento sentia-se acolhida pelos passos do grupo na sala de meditação e pelos cheiros, texturas, sons e formas do ambiente: era como se seu corpo se inebriasse com a técnica, de modo que regressava para a meditação sentada irritada com a pressão da postura nos joelhos e sem vontade, o que foi se modificando com o tempo. Ainda influenciada pela vivência da Caminhada Lenta de Abramovic, compreendeu que a qualidade de presença desenvolvida na Meditação Caminhando seria de grande valia para o trabalho do ator/performer.

4 Após a morte do Buda Siddharta Gautama em 483 a.C., as diferenças na interpretação de seus ensinamentos deram origem a tradições diversas: a escola *Theravada* ou *Hinayana* (veículo estreito) é a mais antiga delas, datada de 330 a.C., considerada a “doutrina dos anciãos” e tem ênfase na disciplina meditativa do praticante e nos ensinamentos canônicos budistas, fundamentais para todas as visões, mas sem tolerar as revisões posteriores aos ensinamentos. As tradições *Mahayana* (grande veículo) e *Vajrayana* (veículo indestrutível) surgiram posteriormente – em 240 a.C. e 700 d.C. respectivamente – e têm como principal desígnio a compaixão amorosa voltada para a liberação do sofrimento de todos os seres. Entretanto, a escola *Vajrayana* – visão do budismo *Shambhala* e tibetano – emprega técnicas tântricas de controle de energia como meios hábeis (*upaya*) para a iluminação, bem como a orientação direta de um mestre/guru.

CONTORNANDO CRIATIVAMENTE AS DIFICULDADES

Ao longo dos semestres nos quais essas práticas foram trabalhadas com os estudantes da Universidade do Estado do Amazonas, de tempos em tempos os coletivos reclamavam de dores na execução dos exercícios em sala e nas meditações extraclasse. Parte das turmas manifestava nos diários de bordo as sensações de peso excessivo, de falta de equilíbrio e coordenação motora na experiência da Desaceleração. Mípham (2013) observa que sentir dor durante a meditação – como pressão nos joelhos, tensão nos ombros e incômodos na coluna – é um obstáculo que nos impede de desfrutar a prática. Ele afirma que precisamos aprender a ser compreensivos conosco, de modo que vamos nos acostumando com as posturas – sentadas e em pé – de forma progressiva numa disciplina gentil.

Julia Ziviani Vitiello (2004), segunda autora deste artigo, recorda que cabe aos pés a função de nos conduzir pelos caminhos. São eles que, a despeito de serem considerados meramente utilitários em comparação aos devaneios intelectuais e às emoções, trazem suporte e equilíbrio metamorfoseados em porto seguro para um corpo que se estrutura no espaço e enfrenta os desafios do tato: atraindo e se opondo ao que o chão lhe oferece. Os pés são fonte do contato primeiro com as forças da natureza e, maleáveis, se adaptam às intempéries dos trajetos. Nas artes da cena, os pés precisam vencer as dificuldades estruturais que lhe são características para serem capazes de sustentar a presença cênica. Suas tensões podem desestabilizar a composição do corpo do artista e, se devidamente relaxados e com prontidão, convertem-se em uma passagem para fluxos energéticos distintos, provenientes tanto das “entranhas da terra” (VITIELLO, 2004, p. 46) quanto dos impulsos psicofísicos do ator/performer ao longo de seu processo criativo.

Raízes poderosas do corpo, seu suporte possibilita que a estrutura do torso se mantenha erguida, e que de seu tronco central surjam os braços, para se projetarem através do espaço e deixarem a cabeça livre para seguir em direção à luz, como fazem as árvores com o sol. (VITIELLO, 2004, p. 47)

A Meditação Caminhando, para Deshimaru (2002 apud BOVAY, 2005, p. 25), deve evocar o andar de um tigre, pois o animal desloca-se pela selva seguro de seu centro com equilíbrio e tranquilidade, de modo que “[...] o apoio do pé é firme e silencioso, como o passo de um ladrão”. Refletindo sobre essa e sobre outras metáforas budistas para a compreensão do modo de caminhar da meditação, recorro dos procedimentos de composição física para treinamento do ator elaborados pela atriz italiana Roberta Carreri – do grupo Odin Teatret – que vivenciei entre 2009 e 2010 ao longo da pesquisa de campo do mestrado. Em diferentes etapas de sua trajetória, a artista concebeu diversas imagens para dar suporte para o ator encontrar a sua presença nos exercícios e para criar na relação com o espaço e com os seus companheiros de cena: na caminhada, muitas vezes realizada em *slow motion*, buscamos maneiras diferentes de mover o corpo no ambiente inspirados por imagens voltadas para a reverberação de associações físicas criativas no instante da cena.

A partir desta lembrança, foram trazidos para o final da instrução do exercício de Desaceleração metáforas para fomentar a criação dos coletivos trabalhados. Os artistas deviam pisar no chão como se estivessem tocando areia quente, ou ondas do mar, pregos, cubos de gelo, barro, fogo em brasa, dentre outras imagens que se modificavam de acordo com a temática das cenas ou com as necessidades de cada grupo. Por vezes, ficávamos por pouco tempo em uma imagem que se mostrava banal ou desinteressante, por outras, nos alongávamos em uma delas por diversos ensaios.

A experiência amplia o repertório de movimentos do ator/performer, trazendo consigo a continuidade da atenção dada aos pés na Desaceleração, pois, através dela, desenvolvemos o treinamento aprofundando os princípios investigados. Ao mesmo tempo, pode-se perceber que esta tentativa de sistematização de um treinamento se dava na organização e posterior recriação de procedimentos provenientes de diferentes tradições orientais e artistas inspiradores, inserindo neles novos elementos: transformando a prática proposta a partir de processos intuitivos ou de descobertas provenientes da repetição cotidiana de cada exercício.

Carreri (2011, p. 46), ao refletir acerca dos exercícios de acrobacia realizados nos primeiros anos do Odin Teatret, fantasia “o chão como um mestre Zen”, trazendo

despertar e foco a cada queda. Desaceleramos e nos concentramos em como tocamos o chão, como ele se torna impulso para o deslocamento, como a caminhada decidida traz consigo a meditação e como é bonito poder construir matrizes de movimento buscando burlar criativamente esta estrutura aparentemente fixa, passando por cima do tédio inicial com o exercício. Depois de aprender a como se aterrar no solo, podemos brincar com o equilíbrio e logo retornar a ele.

Os impulsos metafóricos das imagens trazem aos pés jogos com a transferência de peso, com a lentidão e a aceleração, com a precisão dos detalhes, com as reverberações do estímulo através do corpo dos atores. Os pés investigam mudanças drásticas na ação ou alterações mínimas na intenção e na qualidade de energia do andar, reagindo às metáforas e tentando dialogar com os temas propostos: para Barba e Savarese (2012), eles são como um microcosmo potente para o ator e, portanto, precisam desenforma-se do molde dos sapatos apertados do dia a dia e desaprender a reprodução automática da maneira de caminhar cotidiana. São eles a base da atuação, quem decidem a configuração do corpo e suas nuances na cena e, em liberdade, devem buscar autodeformações criativas para a cena.

O diretor italiano recorda ainda da Caminhada Deslizante dos teatros *Nô* e *Kyogen* japoneses. Nessas duas linguagens artísticas, os pés deslizam lentamente sem nunca desgrudar do chão como se flutuassem, de modo que, nesses teatros, os artistas passam boa parte de sua trajetória treinando *rakobi* – esta técnica específica de caminhar – para o desenvolvimento de movimentos precisos e sutis. No palco desses teatros existe ainda uma passarela chamada *hanamichi*, ou caminho das flores, que divide a plateia ao meio, do palco até o fundo do teatro, e na qual os artistas entram e saem de cena executando esses diferentes tipos de andar com diferentes estilizações – “[...] é ao longo desse caminho que ganha forma a *flor maravilhosa*, o mais alto grau da arte do ator, segundo Zeami”. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 225)

Quando somos recém-nascidos, exploramos as possibilidades de nossas mãos e pés. Mas, do momento em que começamos a caminhar, nos dedicamos a utilizar nosso corpo de modo mais funcional. Com o tempo nos tornamos tão hábeis a ponto de podermos caminhar sem sequer pensar nisso. Caminhar passa a fazer

parte da técnica cotidiana do corpo e, como tal, transforma-se em um automatismo. O propósito do trabalho de composição com as pernas e pés é experimentar novas possibilidades [...] Para cada imagem, muda a direção e a velocidade no espaço, buscando evitar as pausas, que são o resultado típico da defasagem produzida pela separação entre pensamento e ação. (CARRERI, 2011, p. 57)

Yoshi Oida (2001) afirma que, no teatro *Nô*, o movimento do corpo muitas vezes se restringe às pernas e aos pés. Os artistas desenvolvem uma aparência de serenidade, apesar do esforço, de modo que parecem sentados em seus próprios quadris, transmitindo tanto estabilidade quanto fluidez no caminhar. As pontas dos pés agarram o solo e o foco de energia se volta na reverberação do andar para o plexo solar – *hara* –, centro de força que sustenta o ator em sua ação. Enquanto se caminha, não se pensa em mais nada, pois o artista *Nô* se preocupa em simplesmente executar sua atividade. Em meio a este estado de prontidão, muitos temas e imagens podem florescer a cada dia, para atores e para espectadores.



A DESCOBERTA DA BELEZA

Caminhar, para Duarte Júnior (2000), é uma forma de vivenciar o sentimento da beleza que se relaciona com a percepção não pragmática do mundo e com a suspensão da visão rotineira da vida. Em contraposição à postura racionalista da civilização ocidental, a beleza não pode ser medida de forma objetiva, habitando a relação entre sujeito e objeto a partir da sensação do aqui e agora, antes mesmo da apreensão mediada pelos símbolos e pelos conceitos.

Amor, beleza, encantamento: quantas palavras proibidas em nosso rigoroso meio acadêmico, sempre cioso por definir seus objetos de estudo em termos de qualidades objetiváveis, isto é, mensuráveis – coisa que, definitivamente, não parece possível com estas três, dentre tantas outras aqui empregadas. Contudo,

é preciso ousar; é preciso furar a crosta cientificista que vem tornando as reflexões acadêmicas impermeáveis à vida que realmente importa: aquela levada a efeito em nosso dia-a-dia, semelhante às dos cientistas e luminares de conhecimentos parciais – na verdade, a única vida que se tem, em que pese as abstrações conceituais com as quais se escrevem teorias, tratados e teses. A vida é exercida, antes de tudo, valendo-se desses saberes sensíveis e conhecimentos que o arrogante intelectual apressa-se logo em classificar como ‘não-científicos’ ou próprios do ‘senso comum’, feito este não contivesse qualquer verdade ou validade prática. (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 32-33)

O autor, a partir da investigação de Gilberto Kujawski (1988), assegura que caminhar é um dos fundamentos da humanidade e que se conecta diretamente com as nossas sensações e sentimentos. Porém, na organização das grandes cidades, o andar está reduzido a uma ação mecânica de transporte, sufocado entre a supervalorização dos carros e a busca do corpo perfeito nas esteiras das academias de ginástica. Não deambulamos mais descompromissados pelas ruas, nos sentimos inseguros e pouco atraídos pela sujeira e pela violência, além de perceber a atividade como perda de tempo.

Adriano Labucci sublinha o fato de a caminhada ser um exercício de liberdade e autonomia. Sua premissa se apoia na capacidade subversiva da prática como possibilidade de “[...] (r)e(s)istência a motorização selvagem e desmedida” (LABUCCI, 2013, p. 9) das formas contemporâneas globalizadas. Nesse andamento, a experiência promove ações de insubordinação à cultura da velocidade e do consumo, distanciando-se das dinâmicas do mercado através da aceitação de sua lentidão intrínseca em comparação aos outros meios de transporte: não podemos andar com o objetivo de chegar rápido a algum lugar, é preciso contemplar e compreender o tempo das coisas do mundo, despertando os sentidos para o ambiente e para nossos estados de espírito, pois são eles que vão ditar o ritmo da marcha.

Não conseguimos caminhar carregando coisas em excesso, portanto a humildade é a qualidade intrínseca desta vivência. Através dela faz-se imperativa a escolha entre ter e ser/agir, de modo que o caminhante precisa abandonar posses e

apetrechos para poder seguir seu percurso. O autor afirma que a raiz etimológica da palavra humildade vem de *humilitas* (lt.), termo que se relaciona abertamente com húmus, com a terra. Na tradição cristã, é o contato dos pés no chão – literal e metafórico – que nos torna humildes no reconhecimento de nossas limitações e nos auxilia no encontro com o deus e com a sua real natureza, o barro de que é constituído. Não é de se estranhar que o símbolo da soberba nesta tradição seja justamente um animal sem pernas, a cobra que se arrasta traiçoeira e orgulhosa desafiando os mandamentos desta divindade: “[...] *humilitas* é a condição imprescindível para caminhar com Deus”. (LABUCCI, 2013, p. 58)

Labucci recorda da máxima latina *solvitur ambulando* – caminhando se resolve. Ao longo da marcha, o prazer e a curiosidade afloram e, aos poucos, o estado contemplativo provocado por essa atividade dissolve as angústias do sujeito. As complicações e problemas relacionados ao lugar que o caminhante ocupa no mundo ficam em suspenso durante suas andanças e, a depender do tempo e do comprometimento com a jornada, podem resolver-se no processo de transformação do ser ao longo do caminho.

O autor lembra ainda do ensinamento budista de Sogyal Rinpoche, autor de *O livro tibetano do viver e do morrer*, sobre o desapego e o desprendimento como práticas de vida que se dão a partir da compreensão da impermanência dos fenômenos. Nessa tradição, precisamos da meditação para nos desfazer do excesso de peso – material, emocional e mental – e estar presentes no aqui e agora. O desprendimento é como uma passagem para o vazio, uma abertura para estar no mundo com atenção e encanto. Porém, na dinâmica das grandes cidades, vivemos amedrontados e nos encerramos em condomínios fechados e *shopping centers*, de modo que a busca por segurança triunfa sobre a liberdade. Logo, também devido a desigualdades sociais diversas, a ação de flunar sem rumo pelo espaço da urbe transforma-se em estranheza, em uma atividade de “vagabundos” e de pessoas mal-intencionadas.

Rebecca Solnit (2016) corrobora com o pensamento do pesquisador italiano ao manifestar que a cultura do medo e a gentrificação fundaram um estilo arquitetônico hostil e violento – com muros, grades, cercas elétricas e espetos antimendigos nas calçadas – que desumaniza os sujeitos. Ao mesmo tempo,

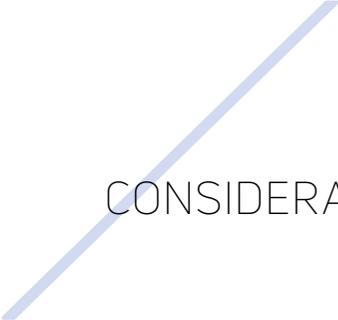
os espaços públicos ou se privatizam ou se abandonam e, para quem não tem acesso a estes paraísos artificiais de privilégio, não existem muitas possibilidades de engajamento com a prática do caminhar. Quando a apropriação destes espaços não acontece, as pessoas perdem também um pouco do conhecimento do próprio corpo, esquecendo-se de suas capacidades locomotoras imersos em uma lógica de produtividade na qual andar aberto para a apreciação se torna desperdício de tempo.

A autora afirma que esses acontecimentos incitam a opressão do corpo vivo em atividade. Distante de utilitarismos, o ato de caminhar livremente é fonte de conhecimento e observação de si e do mundo: serena as angústias psicofísicas e desencadeia o filosofar, em coletivo associa-se aos ritos e aos movimentos sociais de resistência, subverte a separação entre corpo e mente cartesiana e, finalmente, passa a ser entendido como arte a partir dos experimentos performativos da década de 60 do século passado, ativando experiências da beleza em artistas e fruidores. O aqui e agora da marcha excita nossos sentidos por meio da ativação de signos não verbais constantes, como cores, cheiros, imagens e texturas. Nosso corpo movimenta-se encarnando e congregando saberes, revelando o “[...] parentesco consanguíneo do saber com o sabor: saber implica em saborear elementos do mundo e incorporá-los a nós (ou seja, trazê-los ao corpo, para que dele passem a fazer parte)”. (DUARTE JÚNIOR, 2000, p. 133)

Fayga Ostrower (2014) preocupa-se com a constante alienação dos indivíduos e afirma que o afastamento de si mesmo separa o ser de seu potencial criativo. Para a artista, nos desintegramos a cada dia por conta do bombardeio de informações e deveres a que somos submetidos para sobreviver. Em meio à crescente aceleração do ritmo do viver, a maioria das pessoas não consegue perceber o mundo de modo significativo e, por consequência, não estabelece relações entre seus múltiplos elementos: ou seja, não ativa a própria sensibilidade e não se dispõe a criar.

Nesse sentido, o fazer artístico tem como principal finalidade a intensificação da vida, “[...] ampliando em nós a experiência de vitalidade”. (OSTROWER, 2014, p. 28) Para isso, devemos buscar condições de existência que promovam nossas potencialidades em um processo de renovação espiritual e de conscientização interior. A noção espiritual levantada por Ostrower relaciona-se com a sustentação

de um estado de tensão psíquica durante o processo criativo do artista, como uma capacidade de engajamento para manter um nível profundo de sensibilidade. Criar é, portanto, um desassossego, um caminho para a comunicação com o meio e com a nossa individualidade que amplia a consciência de si e do mundo, assim como a prática contemplativa da Desaceleração no treinamento.



CONSIDERAÇÕES

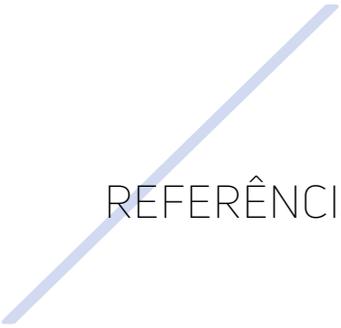
A cada experimento com os grupos de estudantes na universidade, fica mais claro que a Desaceleração, além de conectar o ator consigo mesmo, aquecer o corpo e fomentar uma atmosfera propícia para a prática artística, também estimula os sentidos e a criação, tornando-se parte dela e incitando impulsos motivadores para o artista. No treinamento, observamos que a ação de caminhar traz consigo um estado de dilatação psicofísica para o ator. Essa zona de intensidade se assemelha com a noção de presença autêntica cunhada por Chögyam Trungpa (2013). O mestre recorda que o termo é derivado da palavra tibetana *wangthang*, que significa “campo de poder”. Nesse sentido, através da meditação, o praticante pode irradiar uma qualidade de expansão psicofísica no espaço, assim como o artista por meio do treinamento pois, em cena, muitas vezes esta potência aparece como um vislumbre e, para saber como sustentá-la, é necessário constância e disciplina.

No contexto desta investigação, o processo de Desaceleração trabalha a dissolução de expectativas e temores do performer para que, por meio da repetição da ação e do desenvolvimento da atenção plena, este acesse o estado de trabalho – a presença psicofísica dilatada necessária para a prática artística. Exercitamos a serenidade da mente discursiva a partir da precisão da técnica: concentrando-nos no fluxo respiratório, no toque da sola dos pés no chão e na postura, nos distanciando do ego e de seus múltiplos filtros que embaraçam nossa percepção direta dos fenômenos. Portanto, a atenção plena é o estado de

permanência da tranquilidade da consciência desvinculada da construção social de uma identidade imutável.

Ponderamos que, em um primeiro momento, a Desaceleração traz para o artista da cena a necessidade do desenvolvimento da precisão vigilante de suas ações e pensamentos para que o corpo-mente atinja estabilidade e possa repousar no agora. De início, para cessar as distrações, as fantasias e o discurso do ator/performer, o treinamento requer o afastamento do cotidiano para “[...] recolher a luz dispersa e focá-la em direção a nós mesmos”. (MÍPHAM, 2013, p. 74) A vivência traz consigo doses homeopáticas de vivências incondicionadas: neste estado, reconhecemos nossas potências e transformamos a visão meramente conceitual que temos das coisas, percebendo o quanto estamos limitados às emoções e aos pensamentos no nosso dia a dia e em nossa zona de conforto.

A partir deste estado de trabalho, relaxamos na técnica para apreciar o nosso entorno de forma panorâmica, desenvolvendo um campo de força para, a partir dele, experienciamos o cosmos imersos em um mar de sinestésias. Nos movemos livremente pelo espaço, presentes em nossa própria carne e sentindo os batimentos cardíacos, o suor escorrendo nas costas, os sons da sala de ensaio, os cheiros e o gosto na boca, as cores, o toque dos pés no chão e as pessoas ao nosso redor.



REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações, 2012.

CARRERI, Roberta. *Rastros: treinamento e história de uma atriz do Odin Teatret*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DESHIMARU, Taisen. *Zen verdadeiro: Introducción al Shobogenzo*. Barcelona: Kairós, 2002.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) Sensível*. 2000. 233 f. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000.

- GALDINO, Juliana. Os atores em tríptico (Impressões dos 10 atores da companhia CLUB NOIR acerca do processo de construção do espetáculo). *Sala Preta*, São Paulo, v. 10, p. 117-121, nov. 2010.
- HANH, Thich Nhat. *Meditação andando*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- KUJAWSKI, Gilberto de Mello. *A crise do século XX*. São Paulo: Ed. Ática, 1988.
- LABUCCI, Adriano. *Caminhar, uma revolução*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2013.
- MÍPHAM, Sâkyong. *Convertir la mente en nuestra aliada*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2013.
- NYANADHAMMO, Ajahn. *Meditação a andar*. Fonte Boa dos Nabos: Publicações Sumedhārāma, 2018. Disponível em: <https://forestsangha.org/teachings/books/meditacao-a-andar?language=Portugu%C3%AAs>. Acesso em: 10 abr. 2019.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Com colaboração de Lorna Marshall. Prefácio de Peter Brook. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- PEISINGER, Lynsey. *O Método Abramović*. In: REBOUÇAS; VOLZ (org.). *Terra Comunal – Marina Abramović + MAI*. São Paulo: Editora SESC, 2016. p. 135-159.
- PICCOLO, Lívia. *No interior da palavra: reflexões sobre voz, som e silêncio a partir da Cia. Club Noir*. 2013. 120 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- RICHARDS, Mary E. *Marina Abramović*. Volume 9 - Routledge performance practitioners. New York: Routledge, 2010.
- SOLNIT, Rebeca. *A história do caminhar*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2016.
- TRUNGPA, Chögyam. *Shambhala: a trilha sagrada do guerreiro*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- VITIELLO, Julia Z. *Dança: memória nos corpos cênicos*. 2004. 184 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.
- WATTS, Alan. *O que é Zen?* Campinas, SP: Verus, 2009.
- WESCOTT, James. *Quando Marina Abramović morrer: uma biografia*. São Paulo: Editora Sesc, 2015.

VANJA POTY SANDES GOMES MENEZES: é professora de atuação do Curso de Teatro da Universidade do Estado do Amazonas, doutora em Artes da Cena (IA/Unicamp). Autora de *A cena e o sonho: poéticas rituais de criação na obra* do Odin Teatret (2015). Líder do grupo de pesquisa Vazio: entre, além e através dos treinamentos e das performatividades da cena, e do NUPRAMTA: Núcleo de Práticas Meditativas no Treinamento do Artista. poty.vanja@gmail.com

JULIA ZIVIANI VITIELLO: é professora titular do Departamento de Artes do Corpo do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) doutora em Educação pela Unicamp. Orientadora da tese *Desacelerando ou uma Ode ao Sol, ao caminhar e às borboletas: práticas de meditação e yoga no treinamento do artista da cena* (2018), que deu origem a este artigo. ziviani.julia@gmail.com

REPERTÓRIO
LIVRE

OS CAMINHOS DO CURSO DE DANÇA DA UNICRUZ (1998-2010)

*THE PATHS OF THE DANCE COURSE
OF UNICRUZ (1998-2010)*

**CARMEN ANITA HOFFMANN
ANDRISA KEMEL ZANELLA
DÉBORA SOUTO ALLEMAND**

HOFFMANN, Carmen Anita; ZANELLA, Andrisa Kemel; ALLEMAND, Débora Souto.

Os caminhos do curso de dança da Unicruz.

Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **321-343**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi32.21648>

RESUMO

O presente texto tem por objetivo visibilizar analiticamente o percurso institucional do Curso de Dança – Licenciatura Plena da UNICRUZ (1998-2010), em Cruz Alta, Rio Grande do Sul. Para isso, apresenta o seu processo histórico, o pioneirismo, a inserção e relevância para o Estado, especialmente no que se refere à formação superior em Dança, bem como suas repercussões na instalação de outros sete Cursos. A pesquisa caracteriza-se como qualitativa e adota a metodologia da história oral, utilizando como principal instrumento entrevistas semiestruturadas com ex-professores, ex-alunos e pessoas envolvidas. Embora o Curso tenha se consolidado e contribuído para os avanços nos estudos de dança no Rio Grande do Sul, em 2010 formou a última turma. Esses acontecimentos não o aniquilam, eles o tornam inteligível ao percebermos as relações de um Curso com seu tempo. A análise das memórias permitiu avaliar que o curso seguiu uma trajetória consoante às condições do contexto em que se desenvolveu. A história do Curso de Dança da UNICRUZ representa um marco na história da educação superior em Dança no Estado.

PALAVRAS-CHAVE:

Cruz Alta/RS. 1998-2010. Graduação em Dança, história, Universidade de Cruz Alta.

ABSTRACT

This paper analyzes and seeks to understand the institutional trajectory of UNICRUZ Dance Course Full Degree (1998-2010). It presents its historical process, pioneering, insertion and relevance for the State of Rio Grande do Sul, especially about higher education in dance. The research is characterized as qualitative and adopts the methodology of oral history, using as main instrument semi-structured interviews with ex-teachers, ex-students and people involved. Although the Course has been consolidated and contributed to advances in dance studies in Rio Grande do Sul, in 2010 formed its last group. These events do not annihilate the Course, they make it intelligible when we notice the relationship of a Course with its time. The analysis of the memories gave the possibility to evaluate that the course followed a trajectory depending on the conditions of the context in which it was developed. The history of the Course of Dance UNICRUZ represents a milestone in the history of the academical degree in Dance in Rio Grande do Sul, as since its creation, there were settled seven other courses in the State.

KEYWORDS:

Cruz Alta/RS. 1998-2010. Dance Degree Course, history, University of Cruz Alta.

A FORMAÇÃO SUPERIOR EM DANÇA NO BRASIL possui mais de meio século no âmbito acadêmico, mas, entre a fundação do primeiro curso em 1956 – a Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA) –, e a expansão dessa situação, houve um hiato de praticamente três décadas quando da instalação do segundo curso, que foi em 1984, na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Com isso pôde-se perceber que a formação superior em dança no Brasil não seguiu uma linha uniforme, pois, como confirma o último Fórum de Coordenadores de Cursos Superiores de Dança no Brasil, em agosto de 2014, foram identificados 45 cursos no país, dentre os quais 13 bacharelados e 32 licenciaturas.

A partir dessa expansão do ensino superior, a área de conhecimento que compreende a dança começou a conquistar outros espaços de atuação, sendo mais reconhecida e com possibilidades de desenvolvimento em seus estudos práticos e teóricos. Como fenômeno social, assume uma complexidade que se espalha por diferentes setores da sociedade, despertando interesse em outras áreas de conhecimento e como objeto de estudo de várias ciências.

Os problemas aqui lançados dialogaram com as inquietações presentes nesta investigação, cujo foco foi o de abordar a história do Curso de Dança da Universidade de Cruz Alta (UNICRUZ), no período entre 1998 e 2010, a partir de suas memórias, pois o mesmo se constituiu como uma referência na área da dança no Estado do Rio Grande do Sul, por ter sido o primeiro e por ter formado profissionais prestigiados pelo mercado e pela sociedade.

No decorrer dos seus 13 anos de existência, o Curso de Dança da UNICRUZ, no município de Cruz Alta/RS, através das suas atividades de ensino, pesquisa e extensão, consolidou um projeto pedagógico que contemplou a formação de profissionais – agentes de mudanças – preocupados com o futuro da dança na sociedade, sua legitimação e reconhecimento em todas suas instâncias.

Diante desse contexto, optou-se por investigar o processo de constituição da memória através dos sujeitos que vivenciaram o Curso, por isso, ao definir o objeto, buscou-se valorizar aquela comunidade acadêmica, analisar as particularidades do grupo e entender como no presente produzem esse passado vivido naquele contexto. A pesquisa nasce da necessidade de entender a razão e o sentido daquele projeto, aquele grupo de professores, alunos e pessoas envolvidas naquele lugar e naquele tempo delimitado pela própria trajetória e o desdobramento do seu fechamento, onde os sujeitos que estiveram envolvidos nesse coletivo que criou esse Curso se voltam para a construção de seu projeto individual que a nova realidade possibilita.

Para tanto, almejou-se identificar as razões que atuaram na sua origem e em que contexto surgiu. Além de buscar descrever os pressupostos que deram corpo ao Curso, compreender os motivos para o seu fechamento, a partir da memória dos sujeitos envolvidos nesse projeto, ensejados nos discursos dos ex-coordenadores, ex-professores, ex-alunos e alguns terceiros envolvidos nas atividades do mesmo.

O recorte temporal desta pesquisa compreendeu o período de 1998 a 2010. Cabe ressaltar que o Curso teve um período que antecedeu a sua implantação: o de pesquisa de mercado e tentativas de implantação, mas, mesmo que a sua aprovação tenha ocorrido em 1994, sua inauguração com o ingresso da primeira turma ocorreu somente em 1998. O limite final se estabeleceu em função da descontinuidade quando da formatura da última turma, em 2010.

Considera-se importante a abordagem de estudos históricos no âmbito da dança, pois não se pode continuar a ter e divulgar uma visão romântica da dança, principalmente quando se tem a necessidade de repensar o ensino superior nessa área de conhecimento. A percepção de uma leitura histórica do Curso de Dança da UNICRUZ, enquanto incubador de ideias, implica em uma reinterpretação de

fontes do passado no que se refere à interdisciplinaridade e à organização metodológica. E, neste sentido, Strazzacappa (2012, p. 62), coloca que na construção do conhecimento em dança, a realidade brasileira apresenta problemas no ensino de dança e destaca alguns pontos que se associam à demanda aqui pautada:

1) A existência de leis específicas que incluem a dança como atividade obrigatória nos currículos escolares não garante o ensino da dança nas escolas.

2) A dança é historicamente a última na lista das linguagens artísticas presentes na escola. Artes visuais, música e teatro costumam anteceder a escolha pela dança.

3) O ensino da dança continua sendo possível pela ação de pessoas apaixonadas, que acreditam na dança e que reconhecem a dança como área de conhecimento, logo, como um saber essencial na formação do cidadão. [...] Aqui a palavra apaixonada não pode ser vista no sentido pejorativo, mas como dedicação, crença.

A autora propõe que se busquem soluções e caminhos no que diz respeito à diversidade da dança e que é um momento histórico importante porque a classe está se organizando, mas alerta para que se continue atento:

Nem todas as batalhas foram ganhas e muitas ainda continuam em processo. Acreditamos na relevância dessa iniciativa por possibilitar aos interessados a imersão no atual contexto da dança; por acordar os adormecidos; por incitar os despercebidos e estimular os empenhados que acreditam na dança e na sua importância para a educação. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 124)

Ao direcionar o olhar para um curso superior que propagou saberes específicos da área de dança em espaços formais e não formais de ensino, aposta-se na visibilização de um processo de legitimação da dança como área e conhecimento fundamental na constituição do saber humano. Assim, inserimo-nos no processo de consolidação e propagação da dança no panorama atual brasileiro.

Com a compreensão de que é necessário o aporte teórico-metodológico alicerçado na história para compreender a inauguração da formação em dança no Rio Grande do Sul, a escolha se justifica por ser mais adequada e possibilitar novos questionamentos que despertam outros saberes. Os estudos da história social, de memória e de história oral, as leituras de diferentes pensadores, ainda que instiguem muitas indagações, permitem estabelecer novos entendimentos para a ciência, dos sujeitos, do campo, da história e da dança. O desejo dessa compreensão encontrou, nos outros, a oportunidade de manifestação e é este o motivo que levou a se passar um grande tempo consultando arquivos, buscando pistas e copiando informações, buscando agendas e realizando entrevistas intercaladas com os quilômetros percorridos entre Pelotas – Porto Alegre – Cruz Alta e, inclusive, dirigindo-se até Joinville, em Santa Catarina e Salvador, na Bahia.¹ E, após tudo isso, foi a vez das transcrições infundáveis onde se criaram e se recriaram memórias.

Na elaboração da pesquisa se buscou subsídios no campo histórico, por ter este uma trajetória sistematizada e cumulativa nos estudos sobre memória e história oral. De acordo com Cerbino (2005, p. 56), ao historiador da dança cabe,

[...] além da seleção previamente realizada, ou ainda a ser feita, sobre determinado tema, o papel de cronista e intérprete, recriando o passado por meio da descrição e da narrativa, e, ao mesmo tempo, interpretando-o através de técnicas de análise.

O tema e o objeto deste trabalho estão ligados aos estudos da história da cultura, das instituições e da memória. As abordagens das memórias e, especialmente com os depoimentos dos sujeitos, por intermédio da história oral, permitem uma dimensão singular na relação com tempo vivido e delimitado. As entrevistas suscitaram uma revisita e novas formas de compreensão do passado, buscando apontar em que medida a criação do Curso de Dança da UNICRUZ foi importante para o ensino da dança no Rio Grande do Sul, como se deu a trajetória desse Curso, sua emergência, implantação, consolidação e descontinuidade e quais foram os desdobramentos do Curso no âmbito do Rio Grande do Sul.

O Curso de Dança da UNICRUZ foi criado em um contexto e em um tempo onde foi permitido e possibilitado a sua implantação, onde a Universidade de Cruz Alta

1 Em Porto Alegre e Cruz Alta, encontram-se a maioria dos entrevistados e, alguns em Pelotas. Em Joinville foi possível encontrar entrevistado que reside em Curitiba, cuja agenda é complexa, sendo mais acessível, o Otávio Nassur (professor de hip hop que participou diversas vezes das ações do Curso de Dança da Unicruz). Em Salvador, em função do encontro de uma das avaliadoras do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira Ministério da Educação (INEP/MEC), Maria da Conceição Castro e da ex-aluna de Cruz Alta, mestranda da UFBA Lígia Martins.

acabou por encampar a ideia inovadora. Por ser um espaço acadêmico, o Curso foi engendrado dentro das normas e prerrogativas estabelecidas pelo MEC, transformando-se em referência no ensino superior em Dança no Estado. Sua articulação com as instâncias estaduais de Educação e Cultura permitiram, de certo modo, o reconhecimento da qualidade dos profissionais egressos, bem como dos alunos egressos desse Curso. Por tudo isso, a sua história se vincula à própria história da dança no Rio Grande do Sul.

Consciente de que a fonte oral, como toda a fonte histórica, não se trata de uma prova da realidade, mas sim como indiciária para a procura de uma compreensão mais apurada, buscou-se provocar os sujeitos, cujos depoimentos são marcados pelo tempo presente, pois os fatos partem do presente e vão sendo expostos por lembranças registradas de interesses. Nessa perspectiva refletiu-se sobre história oral baseando-se em Constantino (2004) e Alberti (2005), para compreender o estudo das formas de como as pessoas elaboraram as experiências de recuperação da memória e da utilização da fonte oral. Em Aliança (2011), para entender no processo do relato autobiográfico, onde o sujeito distancia-se de si mesmo. Por fim, Portelli (2010) contribuiu para o entendimento que na história oral, o relato da história não é um fim em si mesmo.

Foi em Chartier (2001) que se buscou relacionar as perdas de unidade das tradições historiográficas, as fragmentações entre perspectivas diversas, enfim, o abandono de um modelo dominante. Para tanto é sabido que é preciso considerar os limites teórico-metodológicos de qualquer investigação, pesquisador e as articulações objeto/campo do conhecimento, de onde decorre o acabamento não definitivo e sim alternativo de uma investigação.

Nesse caso, estudando a memória, constata-se que é um referencial importante e pode ser percebida como em permanente estado de mudança e transformação. Tem-se, então, um movimento de lembrança e esquecimento capaz de gerar novas configurações do passado. E é Cerbino (2005, p. 65) que ressalta a possibilidade da história da dança alçar novos voos, com um corpo teórico que a sustente, a partir da produção do social, como espaço necessário para se pensar a história cultural.

Procurou-se trabalhar com as memórias das vivências do Curso, sendo elas fragmentárias, coletivas e imprevisíveis. Deste modo, então, buscou-se analisar elementos que contribuíram para a consolidação do Curso de Dança da UNICRUZ e procurou-se, ainda, visualizar os procedimentos que contribuíram para que houvesse a descontinuidade do mesmo e entender os processos do presente em outros comprometimentos institucionais.

Compor as memórias do Curso foi uma forma de compreender seu funcionamento tanto no contexto acadêmico como no profissional, especificamente naquilo que diz respeito ao reconhecimento de seus contornos identitários. Prender a atenção à trajetória do primeiro Curso de Dança do Rio Grande do Sul é estimulante para se refletir nos fazeres e saberes que envolvem os projetos político pedagógicos em funcionamento, suas perspectivas e desafios a serem enfrentados no atual contexto de formação acadêmica.

Sob o ponto de vista metodológico, foi perseguido o objetivo de analisar o percurso institucional do Curso de Dança da UNICRUZ (1998-2010), desde a formatação do seu Projeto Político Pedagógico (PPP) por suas fundadoras aos discursos de seus protagonistas no período da sua descontinuidade. Caracterizada como qualitativa, a pesquisa tomou como balizadoras as entrevistas semiestruturadas de seus atores e protagonistas, considerados os mais significativos ao processo de análise da memória individual e memória coletiva.

Ao estabelecer o contraponto entre a memória individual e a memória coletiva, Halbwachs (2013, p. 29) diz que

se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas.

Ou seja, cada depoente (entrevistado) expressa uma consciência – um olhar, uma leitura única – de um determinado fato ocorrido, constituindo-se na memória individual, mas seu conjunto – todos os entrevistados – pertence à memória coletiva. São os indivíduos que se lembram, enquanto conjunto de pessoas integrantes do

grupo, que dão força à duração da memória coletiva. O somatório das lembranças comuns – de cada lembrança individual – seria um ponto de vista sobre a memória coletiva, pondera Halbwachs (2013, p. 69), acrescentando que “[...] este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes”.

Ao mencionarmos os integrantes do grupo – aqui entendido como Curso de Dança da UNICRUZ – estes não são personagens fictícios, pois eles existem ou existiram em determinado instante, em cujo grau de pertencimento tem variação quanto ao tempo de permanência e envolvimento no Curso, cuja existência sofreu descontinuidade em um momento de intensa produção acadêmica, por questões político-econômicas e culturais nas quais a Instituição estava envolvida.

Assim, na dança podemos dizer que as relações de força são reduzidas a relações de comunicação, estas sempre relações de poder que dependem na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes – ou pelas instituições – envolvidas nessas relações, e que podem permitir o acúmulo do poder simbólico. Para Bourdieu (1998, p. 7), em contraposição ao passado, quando não se queria reconhecer o poder nas situações em que ele “[...] entrava pelos olhos a dentro, [...] sem nunca fazer dele, numa outra maneira de o dissolver, uma espécie de círculo cujo centro está em toda parte e em parte alguma”, é preciso saber encontrá-lo onde ele tem menor visibilidade, onde é praticamente irreconhecível. A característica de invisibilidade do poder simbólico, diz Bourdieu (1998, p. 8), permite que este seja exercido “[...] com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.

Ao transpor para um contexto atual, onde se presencia num estado de campo o poder por toda parte, vemos as produções simbólicas relacionadas com os interesses dos grupos dominantes. No campo das Artes, o mesmo acontece com a dança, onde as coreografias – mesmo que partindo de um ato criador individual – têm caráter ideológico que serve a interesses particulares que tendem a apresentar como interesses universais, comuns ao conjunto do grupo. A cultura dominante observa

[...] contribui para a integração real da classe dominante (assegurando uma comunicação imediata entre todos os seus membros e distinguindo-os de outras classes); para a integração fictícia da sociedade no seu conjunto, portanto, à desmobilização (falsa consciência) das classes dominadas; para a legitimação da ordem estabelecida por meio do estabelecimento de distinções (hierarquias) e para a legitimação dessas distinções. (BOURDIEU, 1998, p. 11)

Os diferentes grupos e companhias de dança oferecem um significativo laboratório de análise para mostrar, através de suas coreografias, as diferentes definições do mundo social em conformidade com seus interesses, “[...] e imporem o campo das tomadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais”. (BOURDIEU, 1998, p. 11)

Buscou-se em Velho (2003), entender que os sujeitos envolvidos no projeto coletivo que possibilitou a criação e a consolidação do Curso, com a sua descontinuidade, voltaram-se para a construção de seus projetos individuais, que a nova realidade possibilita, pois, para o autor,

O projeto no nível *individual* lida com a performance, explorações, o desempenho e as opções, ancoradas a avaliações e definições da realidade que resultam de complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda a vida social vinculados aos códigos culturais e processos de longa duração. Esses códigos e processos fazem com que os indivíduos estejam em permanente reconstrução porque fazem parte, eles próprios, do processo de construção social da realidade. (VELHO, 2003, p. 28-29, grifo do autor)

Na busca da constituição da memória, diversos são os procedimentos que podem ser adotados. A escolha de entrevistar pessoas que participaram das ações e atividades do Curso de Dança da UNICRUZ no seu percurso é justificada pela necessidade de captar informações significativas ainda não documentadas. A opção pela história oral, enquanto metodologia desencadeia novos conhecimentos de um passado próximo.

Cabe salientar, aqui, a importância de trabalhar com as narrativas quando se procura compreender e interpretar as manifestações expressadas nos discursos obtidos, nas entrevistas, estabelecendo a forma como histórica e socialmente foram produzidos. Para fundamentar esses pressupostos, foram selecionados aportes teóricos que permitiram a definição dos procedimentos mesmo antes da realização das entrevistas.

Através das entrevistas com ex-alunos, ex-professores e pessoas ligadas à dança que tiveram alguma atuação no e com o Curso, identificou-se questões que procuraram abarcar aspectos da sua criação, da sua finalidade, da sua concepção, do seu contexto e da sua trajetória, registradas e reelaboradas pela memória.

Para a seleção foi necessária uma retomada do universo estudado, identificando o papel e a participação dos entrevistados no Curso, saber quais os mais representativos e reconhecidos pelo grupo. Ainda, como critério de escolha, foi estabelecido que os mesmos estivessem inseridos no mercado de trabalho da dança, quer como professores de ensino formal de educação infantil, básica e superior ou de ensino informal. As entrevistas foram realizadas no período compreendido entre os meses de julho a outubro de 2014, em locais e horários pré-agendados e tiveram um roteiro guiador estabelecido com questões que procuraram delinear o período de existência do Curso.

Para tanto, foram entrevistados nove ex-alunos de um total de 64 egressos, pelo menos um de cada turma formada (7 turmas) e uma ex-aluna portadora de diploma de Educação Física com doutorado, cujo tema é a dança. Cabe ressaltar que dois dos nove ex-alunos foram computados também como ex-professores.

Os professores convidados foram em número de cinco, sendo quatro das disciplinas práticas de dança e, portanto, mais envolvidos com as especificidades e um da área de história para apontar as relações do curso com o contexto institucional e a percepção exógena.

Os terceiros, pessoas envolvidas com o Curso, foram assim convidados: uma das idealizadoras, a pró-reitora de ensino da época da implantação e reconhecimento; três pessoas que participaram como convidados especiais para atuarem

em atividades e eventos durante a existência do Curso, por mais de duas vezes, bem como uma das avaliadoras do Ministério da Educação (MEC) no processo de seu reconhecimento.

Para a realização das entrevistas foi feito um contato prévio com os depoentes. Uma das terceiras envolvidas, por não haver possibilidade de encontro, se prontificou a responder as questões via email, o que foi considerado importante manter, já que foi uma das proponentes do Curso. Ao tomar conhecimento da possibilidade de conceder sua narrativa, foram esclarecidos os objetivos da investigação e a sua forma de execução. A cessão de direitos das entrevistas foi confirmada através de uma Autorização de Depoimento Oral. No processo de ida a campo, reavivou-se o próprio exercício de escuta, condensando e ampliando o espaço, mas respeitando a expressão e o desejo de quem prestou o depoimento.

Foram reproduzidas todas as entrevistas realizadas, pois se entende que todos os narradores ao se reportarem ao tempo de atuação junto ao Curso de Dança deixaram pistas que ao serem confrontadas entre si apontam as tensões, os movimentos e as percepções de diversos olhares. O total de entrevistas (18) oferece um panorama do caminho inicial da formação superior na área da dança no nosso Estado bem como de suas principais inquietações. Considerou-se o número suficientemente satisfatório e representativo, pois permitiu engendrar uma análise comparativa consistente.

Os depoimentos completos, com suas respectivas transcrições e autorizações, estão sob a guarda do Laboratório de História Oral do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), estando disponibilizados para possíveis consultas.

Além da realização do trabalho com história oral, concomitantemente foi feita uma pesquisa documental e bibliográfica, muitas vezes remetida pelas próprias entrevistas. Para tanto, foram utilizadas diversas fontes que viabilizaram a reflexão sociocultural, para a análise e interpretação dos documentos coletados.

A pesquisa bibliográfica contempla as referências sobre o fenômeno estudado através de publicações acadêmicas na área do ensino superior em dança e da

dança, de maneira geral. Foram pesquisados periódicos, livros, revistas, dissertações, teses, trabalhos de conclusão de curso, folders, projeto político pedagógico do Curso, documentos oficiais e também consultas na internet. O seu desenvolvimento abrangeu um conjunto de conhecimentos produzidos através desses materiais fundamentando-o. As fontes documentais utilizadas para o estudo foram os relatórios sociais da Universidade e do Curso de Dança; resoluções e documentos disponíveis no arquivo da UNICRUZ; notícias da imprensa da época, dos jornais *Diário Serrano*,² *Zero Hora*³ e *Correio do Povo*⁴ no período de 1998 a 2010.

Em termos metodológicos, o estudo parte do emprego de depoimentos orais, de documentos escritos e literatura secundária seguindo a metodologia de análise textual de Roque Moraes. Esse método pressupõe etapas de uma análise de conteúdo que é constituída num ciclo de decomposição em três elementos – unitarização, categorização e comunicação –, ou seja, a desconstrução do texto, criação de categorias e a interpretação, que resulta em novo significado extraído das mensagens descritas. (MORAES, 2003, p. 191)

Nessas fontes se utiliza o princípio indiciário de Carlo Ginzburg (1990), pelo qual se procura entender o contexto, o surgimento do Curso, a partir das singularidades que funcionam como indicações para o conhecimento de novas realidades, que não são de senso comum ou tradicionais.

Propôs-se um esquema para expressar a trajetória do Curso que pode servir para futuras análises e escrituras de outras instituições. Para tanto, propõe-se um quadro dividido em três fases. A primeira fase trata da contextualização, emergência e implantação do Curso; a segunda fase trata do reconhecimento, avaliação, protagonismo – sua importância e desdobramentos nas atividades artísticas onde está inserido – e, a terceira fase é a da descontinuidade e/ou consolidação e de seus desdobramentos (perfil dos egressos, projetos a partir da atuação no Curso quer como aluno, professor ou colaboradores – os terceiros envolvidos).

2 Jornal com circulação de 3ª à domingo, da cidade de Cruz Alta/RS.

3 Jornal diário de circulação estadual.

4 Jornal diário de circulação estadual.

Esquema para o desenvolvimento da trajetória do Curso:

Quadro 1 - Fases do curso de Dança da Universidade de Cruz Alta

Instituição	Primeira fase (1994-2000)	Segunda fase (2001-2008)	Terceira fase (2008-2010)
Curso de Dança da UNICRUZ	Contexto Emergência Implantação	Reconhecimento Protagonismo Relação e repercussão com o meio	Consolidação e/ou Descontinuidade Desdobramentos

Fonte: elaborado pelas autoras.

Os entrevistados foram identificados nas categorias denominadas ex-alunos, ex-professores, e terceiros envolvidos. Nas entrevistas, buscaram-se informações sobre os personagens da história que está sendo analisada e as suas relações com o Curso, entremeando dados obtidos através de referências bibliográficas, documentos e entrevistas. Foram utilizadas as narrativas dos entrevistados e algumas informações adicionais para referenciar suas histórias pessoais e profissionais.

De acordo com as colocações dos entrevistados e retomando, de certa forma, o roteiro das entrevistas realizadas, pretendeu-se tecer e entrecruzar os fatos que constituem a memória do Curso de Dança da UNICRUZ, tarefa complexa por ser uma análise qualitativa, portanto caracterizada como um processo intuitivo, e também pelo processo de transcrição da oralidade para a escrita. Ao interpretar os depoimentos dos entrevistados, perceberam-se algumas colocações diferenciadas quanto à origem do Curso de Dança da UNICRUZ, isto se deve, em tese, aos momentos diferentes que os mesmos estiveram presentes no campo acadêmico.

É pertinente colocar que a formação de profissionais para a docência em dança nem sempre se deu pela universidade, pelo contrário, em sua maioria ocorria e ainda ocorre inicialmente fora dela. A universidade tardiamente recupera essas experiências que nascem fora do seu ambiente, e aí cabe lembrar da formação em dança no Rio Grande do Sul que data da década de 1920, iniciada no Instituto de Cultura Física em Porto Alegre, porém essa formação era basicamente prática, não trabalhava nos moldes da academia.

Em alguns dos entrevistados que inauguraram o Curso se percebe o forte sentimento de pioneirismo da educação superior em dança e da necessidade desde então de lutar pelo espaço e pela partida, já frustrada em três outras tentativas de início dos trabalhos acadêmicos. Ainda não existia um espaço próprio e definido, a secretaria funcionava junto com a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras e a discussão inicial se deu em uma sala nas dependências da Faculdade de Educação Física.

Concomitante à emergência do funcionamento, uma vez formada a primeira turma (Figura 1) e encampada pela reitoria, na ocasião representada por Jacira Cardoso de Moreira e Luis Pedro Bonetti, ela pró-reitora de ensino e ele vice-reitor, imediatamente já foi solicitada uma sala adequada, isto é com espaço amplo, arejada e com piso de madeira para abrandar o impacto dos saltos e quedas dos futuros bailarinos, que vislumbravam a prática imediatamente.

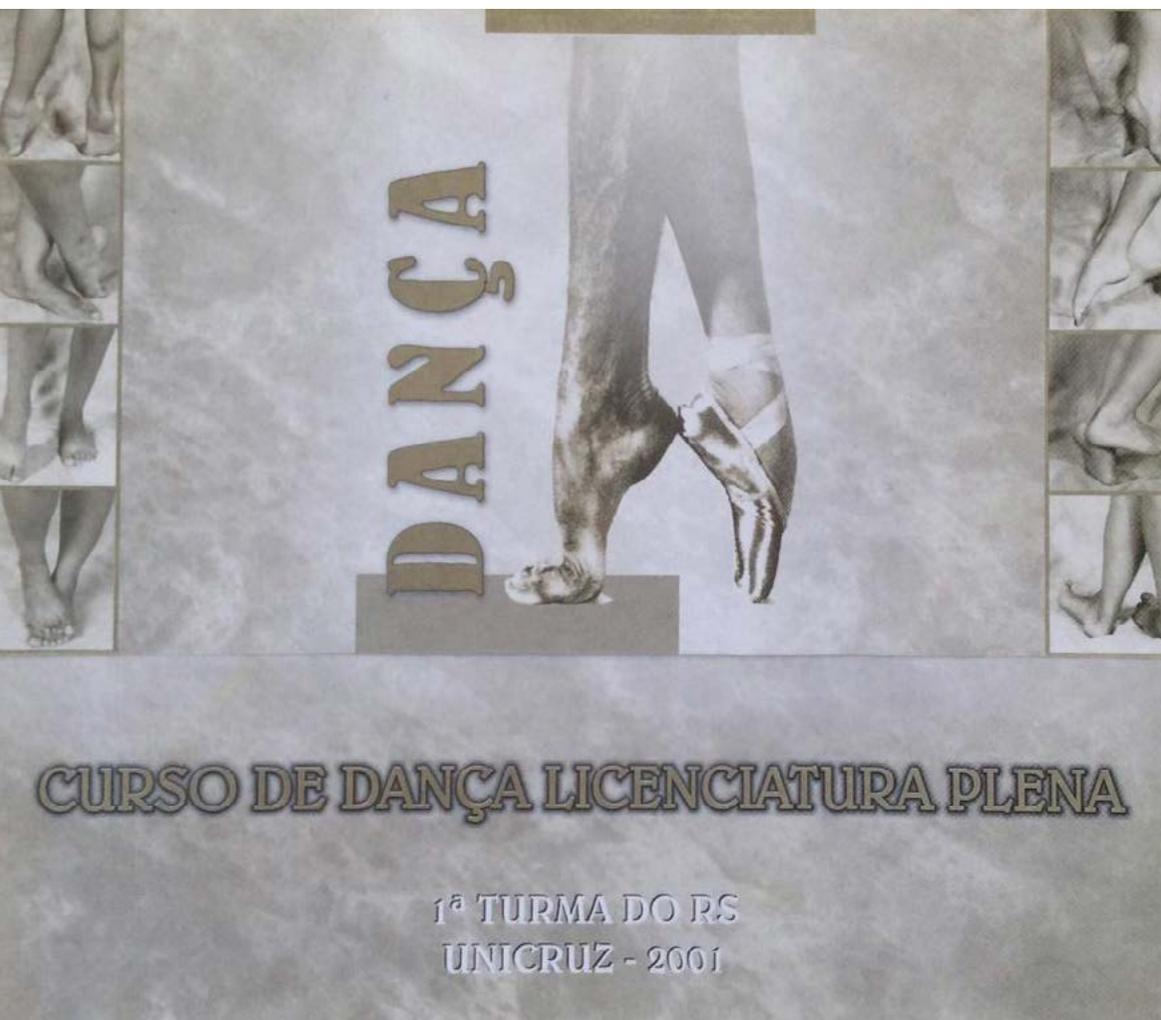


FIGURA 1 - CONVITE DE
FORMATURA DA PRIMEIRA
TURMA DO CURSO DE
DANÇA UNICRUZ

A especulação da inauguração do Curso de Dança era evidenciada pela cobertura dos veículos de comunicação da cidade que divulgaram o acontecimento, isto se deve às disputas e o jogo, “será que sai ou não sai?” e isso, foi claro na fala de praticamente todos os entrevistados, sempre era uma batalha atingir o número necessário de candidatos. Isto posto, se percebeu também nas falas a necessidade de aliança interna e representação política em todas as instâncias: os acadêmicos pelo viés da política estudantil, os docentes representados no Conselho Universitário (CONSUN) e Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão (CONSEPE), na época, além da representação externa na Comissão Permanente de Dança e Associação Gaúcha de Dança do Rio Grande do Sul.

O Curso de Dança da UNICRUZ estava inserido em um contexto político, econômico, artístico, social e educacional em que todos buscavam o ensino de qualidade e, junto com isso, buscavam respaldar a busca de legitimação e consolidação profissional. Como foi o primeiro do Estado, atraiu a atenção de profissionais que haviam participado de especializações em dança no exterior e sentiam a necessidade de socializar seus conhecimentos em um ambiente de formação sistematizada, uma vez que na época, não existia um coletivo organizado com demandas dessa natureza. Então se criou um “corredor cultural” entre Cruz Alta - Porto Alegre e Cruz Alta - Santa Maria, pois se primava pela presença de profissionais com conhecimentos específicos nas diferentes áreas que compõem o conhecimento em dança, a saber: dança clássica, cinesiologia, fisiologia, dança moderna, prática docente, corpo e movimento, princípios do movimento, criação artística, música e ritmo, entre tantas, já referenciadas na estrutura curricular do Curso.

Houve também um interesse e um olhar pelas forças políticas do governo que inauguravam possibilidades de criação de políticas públicas para o desenvolvimento das artes, especialmente pelo viés social, para grupos de interesse social. Assim, a década de 2000 se tornou importante para o protagonismo do Curso, pois já existia uma massa crítica de profissionais que discutia a dança em sua complexidade e produzia conhecimento específico, como em nenhum outro lugar do Estado. Ocasão em que grandes expoentes da dança, tanto pelo viés da ciência como: Sylvie Fortin, Isabelle Marteau, Maria Conceição França Rocha, Dicléia Souza, entre outros e, pelo viés da cena: Ana Botafogo, Carlinhos de Jesus, Octávio Nassur, Paulo Caldas, Ana Victória, pessoas articuladas ao meio artístico e

acadêmico o que permitiu a criação de redes de sociabilidades que influenciaram toda uma geração de profissionais da dança.

Como muitos dos alunos eram estagiários do setor administrativo – secretários, ou ligados à área de projetos de pesquisa e extensão –, eles permaneciam muito tempo conectados com as ações e atividades do Curso. Isso impingiu um sentimento de apropriação e pertencimento, o que rendeu inúmeros projetos de ensino, pesquisa e extensão, além de inúmeros eventos. Tais ações foram evidenciadas nas falas dos entrevistados que, através desses estágios, recebiam subsídios financeiros para viabilizarem a própria mensalidade do Curso.

Nas memórias sobre o princípio do Curso, os sujeitos foram unânimes em ressaltar a importância e a referência que o curso veio a ganhar no Estado. Até os nossos dias ele é referenciado e é digno de elogios pela inauguração na área e por ter preparado o ambiente para novos cursos, inclusive na oferta de profissionais experientes e qualificados. O Curso serviu de estímulo e modelo para a criação de novos cursos de dança nas instituições do Rio Grande do Sul, e estes tendo como docentes ex-alunos e ex-professores da UNICRUZ.

Durante o seu desenvolvimento, o Curso protagonizou diversas atividades, convênios para estágios, apresentações artísticas, encontros, seminários, eventos e semanas acadêmicas, enfim, um movimento que extrapola em muito a carga horária mínima de uma estrutura curricular. Além disso, tanto os professores como os alunos perseguiram a participação em eventos relacionados à dança em diferentes cidades, estados e até países. De certa forma pode-se constatar que essas participações apontaram para os próprios rumos da dança no Brasil.

A UNICRUZ sempre teve um bom relacionamento com a região e participou das ações do Conselho Regional de Desenvolvimento (COREDE) Alto Jacuí. O Curso de Dança sempre esteve acompanhando essa movimentação, através de apresentações artísticas ou ministrando oficinas de dança, com o intuito de ser reconhecido e divulgar suas vagas, sendo um diferencial dentro do contexto de outras instituições. Como falam alguns dos entrevistados, o curso atuava em todas as frentes possíveis, mantendo-se em diálogo constante com a sociedade regional.

Ao encontrar os balanços sociais da UNICRUZ, percebe-se a inserção das ações do Curso com a questão democrática, como sendo a dança um direito de todos e a dança no berço dos sonhos. Essa ideia desmistifica, de certo modo, a dança entendida como uma atividade luxuosa e como privilégio de poucos. Com isso justifica-se a ideia de que os acadêmicos vinham de diferentes contextos, com ou sem experiência em dança, podendo, através do cumprimento do currículo mínimo, construir seus conhecimentos necessários para a docência em dança e nos diferentes contextos, sentirem-se autorizados e confortáveis para a atividade.

Na preparação de um PPP, para receber a avaliação do MEC, com o cumprimento das novas exigências estabelecidas nas Diretrizes Curriculares para os cursos de dança, houve um movimento de buscar mais profissionais da área específica de dança, o que era raro no Estado. Diversos currículos de professores chegavam à Instituição, mas os que possuíam maior qualificação não tinham tanta conexão com a prática. Considera-se que a composição do quadro docente se deu de forma a contemplar essas questões, e em determinado tempo, após 2002 os próprios egressos que buscavam qualificação já começaram a se inserir no quadro docente.

Um aspecto decorrente das entrevistas é a pouca referência à pesquisa, o que denuncia uma característica do Curso mais voltada para a prática, por isso mais vocacionado para a extensão. O perfil dos alunos e a itinerância dos professores que tinham regime de trabalho parcial, chamados de “horistas”, impediam a expansão dessa área que demanda dedicação e orientação intensiva, reflexo das crises econômicas vivenciadas na Instituição.

De acordo com a secretaria acadêmica da Instituição, até 2010, o Curso formou 64 licenciados em dança, entre eles, 56 mulheres e 8 homens, aspecto que denuncia a preferência do gênero feminino pelo campo da docência em dança. O total de egressos se dividiu em oito turmas, evidenciando uma média de oito alunos por turma, número este muito aquém da média estabelecida pela política institucional que deveria ter inicialmente 25 alunos matriculados e posteriormente 20 alunos, para tornar-se viável e, que acabou transformando-se no principal fator da descontinuidade do Curso.

Assim, apesar dos ganhos, foi determinado pelo CONSUN que, se por três vezes consecutivas não houvesse formado turma com o número mínimo de alunos estabelecido pela administração, não seria mais oferecido o Curso e é o contexto em que as licenciaturas se encontram e, assim o Curso entra em processo de descontinuidade: a partir de 2007 não houve mais ingresso.

Percebeu-se nas memórias a indignação, por parte dos entrevistados, em consenso, com o fechamento do Curso. Como estratégia de continuidade, estava com uma nova proposta de ser em regime especial, com algumas disciplinas intensivas nos meses de julho, janeiro e fevereiro, para atrair aqueles interessados que não podiam ficar longe de suas localidades e de seus respectivos trabalhos.

O coletivo estava enfraquecendo, pois havia apenas uma turma em funcionamento e todos os alunos tiveram chance de encerrarem a carga horária através de estratégias que demandou um intenso trabalho da coordenação, professores e os alunos, para que não jubilassem suas caminhadas, no entanto a última formatura, em final de 2010, contou com 12 alunos e, a partir de então não foi mais ofertado e o Curso de Dança foi extinto do rol de cursos da UNICRUZ.

Nas considerações tecidas pelos entrevistados com relação ao fechamento do Curso de Dança, denota-se um sentimento profundo de perda. Porém, considerando a inexistência de demanda, bem como a abertura de outros cursos de dança em instituições de ensino público em diferentes regiões do Estado, o entendimento hoje remete à sensação de que o Curso de Dança da UNICRUZ cumpriu o seu papel de “ponte de ligação” entre um passado informal e a perspectiva de um futuro “ideal”. Deter o olhar na trajetória do ensino da dança na UNICRUZ, estimula à reflexão do fazer político-pedagógico, bem como projetar as novas possibilidades e os desafios a serem enfrentados no atual contexto da formação superior em dança e suas qualificações específicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito da presente investigação, a partir, principalmente de fonte oral, mas também de documental e de bibliográfica, foi o de compreender o passado a partir das memórias coletivas, de uma procura de sentido, atribuído aos fatos do passado, por aqueles que estavam envolvidos com estes acontecimentos. O que foi realizado no percurso de 13 anos se pretendeu deixar registrado e analisado neste trabalho.

O Curso seguiu uma trajetória de acordo com as condições da região onde se desenvolveu. Trabalhar com as práticas educativas do Curso de Dança e refletir sobre elas, significou trabalhar com as rupturas e descontinuidades, percebido na análise da trajetória do mesmo, que buscava estimular uma visão sensível e crítica de mundo.

Percebeu-se a pretensão de ampliar a importância da instalação desse Curso, indicando a operacionalização de procedimentos pedagógicos prospectivos e entretidos para a abertura de outros cursos no Estado. A sua instalação se apresentou como um espaço propício para exercícios provocativos às múltiplas inquietações de alguns profissionais da área.

A produção de informações geradas no ambiente acadêmico e constituídas sob a perspectiva da formação e produção em dança como área de conhecimento, indica a existência de trilhas investigativas que começaram a se abrir. Dessa forma, foi possível tratar de questões antes não abordadas no âmbito acadêmico do ensino da dança, como o trânsito de práticas e teorias, a instalação de outros cursos em instituições públicas, com a perspectiva de estar fomentando processos que perderiam força ou seriam finalizados na colação de grau da turma de 2010, quando o Curso de Dança da UNICRUZ findou.

Procurou-se caracterizar e entender em que sociedade e quais eram as relações dela com a dança e propor: ou se continuava mantendo um modelo esgotado ou se propunha uma estratégia que, na ocasião, foi a de transformar o Curso regular em regime especial – semi-intensivo –, na tentativa de manter qualificando os

profissionais e dar continuidade ao seu funcionamento. A crise pela qual passava o Curso, já estava instalada e a tentativa não prosperou, o que provocou o seu encerramento em 2010.

O Curso de Dança cumpria um papel importante nas atividades de ensino, pesquisa e extensão. Sempre muito atento às questões próprias da estética da dança nos seus mais diferentes gêneros, da criatividade, da produção de obras, da formação de público, da possibilidade de dialogar com as demais áreas do conhecimento, enfim, conseguiu estabelecer uma troca dinâmica e sistemática com o contexto regional.

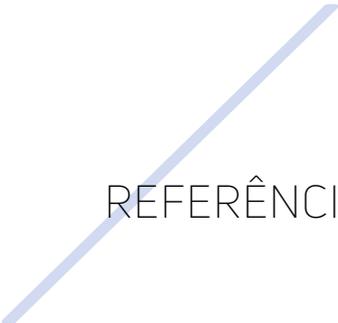
Desde sua implantação o Curso de Dança apresentava problemas que o acompanharam todo o seu tempo, a importância da formação em dança parecia ter que acontecer por convencimento. Ainda era estranha a ideia para a identificação do profissional criado naquele momento e que não tinha ainda um campo profissional definido que o demandasse. Os concursos na área de ensino da dança eram escassos. A atividade era desempenhada por profissionais sem formação acadêmica e mais voltada para o entretenimento. Além disso, demanda reprimida, se dava pelo fato de a Universidade de Cruz Alta ser particular/comunitária e estar localizada no interior do Estado do Rio Grande do Sul.

Atualmente é possível perceber uma mobilização e a preocupação em aumentar a massa crítica de produção em dança para avançar nos cursos de qualificação, especialmente as pós-graduações, pois diversos fóruns e encontros estão sendo realizados em todo o país. Um fator importante de registrar aqui é que o ensino superior em dança no Rio Grande do Sul se expandiu em diversos lugares e está atendendo as demandas de cada região, qualificando e profissionalizando as pessoas que buscam na dança a sua forma de viver. Baseada no significado histórico já instituído, com a ciência de que o desafio acompanha a contemporaneidade, a área de dança na UNICRUZ sempre buscou se voltar para a qualificação profissional integrada com as instâncias afins.

Como em uma coreografia que se movimenta, o retorno ao Curso, ora se aproximando, ora se distanciando, suscitou uma prazerosa maneira de interpretar e ir construindo aos poucos as suas reminiscências. Porém, o caminho de volta não é um simples retorno. Pois já se avançou, é outro começo, diferente do inicial.

E, é esta tensão que dificulta problematizar o estabelecido e pensar, ao mesmo tempo, nas diferentes faces do problema construído. Procurou-se apresentar a trajetória do Curso nas suas diferentes fases e, desta forma, dar luz aos questionamentos que poderiam suscitar maiores aprofundamentos.

Para concluir a investigação se retornou às principais questões que foram instigadas e rememoradas pelos entrevistados, reconhecendo que é impossível se dar conta de todo o universo narrado, um sentimento de algumas perdas no trajeto, talvez da passagem do oral para o escrito. Enfim, considerou-se que os resultados apresentados foram significativos e, também, desafiantes para o entendimento dos caminhos percorridos pelo Curso de Dança da UNICRUZ, ensejando uma constante discussão sobre a formação superior em dança no Rio Grande do Sul, pois tudo poderá ser retomado, criticado e aprofundado. Esse é o resultado mais gratificante quando se pensa e se está no ambiente acadêmico.



REFERÊNCIAS

- ALBERTI, Verena. Histórias dentro da História. In: PINNSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ALIANÇA, Priscila. *Pesquisa (auto) biográfica e (auto)formação crítica do professor de Língua Inglesa*. *Holos*, Natal, Ano 27, v. 4, p. 201-214, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- CAMARGO, Maria Aparecida Santana. et al. (org.) *Pesquisa na universidade: mosaico de vivências acadêmicas*. Cruz Alta: UNICRUZ, 2012.
- CERBINO, Ana Beatriz. História da dança: considerações sobre uma questão sensível. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de Dança 5*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005.
- CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.
- CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Teoria da história e a reabilitação da oralidade: convergência de um processo. Pesquisa. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org.). *A aventura(auto) biográfica: fundamentos e metodologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2013.

MORAES, Roque. Uma tempestade de luz: a compreensão possibilitada pela análise textual discursiva. *Ciência & Educação*, Bauru, v. 9, n. 2, p. 191-211, 2003.

PORTELLI, Alessandro. *Ensaio de história oral*. São Paulo: Letra e Voz, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia. Dançando na chuva ...e no chão de cimento. In: FERREIRA, Sueli (org.). *O ensino das artes: construindo caminhos*. 10. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

UNIVERSIDADE DE CRUZ ALTA. *Projeto Político-Pedagógico do Curso de Dança*. Cruz Alta, 2007.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CARMEN ANITA HOFFMANN: é formada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade do Vale do Sinos (Unisinos) e Esquema I na Universidade de Ijuí (Unijui) com mestrado e doutorado em História na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Professora e coordenadora do Curso de Dança-Licenciatura e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Vice-líder do grupo de pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA).

ANDRISA KEMEL ZANELLA: é professora dos cursos de Dança-Licenciatura e Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), pedagoga e bacharel em Artes Cênicas, doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas. É vice-líder do Grupo de Estudos e Pesquisa sobre Imaginário, Educação e Memória (GEPIEM/UFPel/RS) e pesquisadora colaboradora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Educação e Imaginário Social (GEPEIS/UFSM/RS).

DÉBORA SOUTO ALLEMANN: é doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Arquiteta e urbanista, licenciada em Dança e mestra em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Foi professora substituta no curso de Dança-licenciatura da UFPel de 2016 a 2018 e atualmente é professora de Arte no município de Pelotas. Pesquisadora no Grupo de Pesquisa Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (OMEGA).

REPERTÓRIO
LIVRE

IMAGEM CORPORAL:
EMERGINDO DO PROCESSO
CRIATIVO NO MÉTODO
BAILARINO-PESQUISADOR-
INTÉRPRETE (BPI)

*CORPORAL IMAGEM: EMERGING FROM
A CREATIVE PROCESS IN DANCER-
RESEARCHER-PERFORMER METHOD (BPI)*

FLÁVIA PAGLIUSI

LARISSA SATO TURTELLI

PAGLIUSI, Flávia; TURTELLI, Larissa Sato.

Imagem corporal: emergindo do processo criativo no método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI).

Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **344-362**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.vi32.24053>

RESUMO

Apesar de o bailarino ter conquistado seu espaço no processo criativo ao longo das últimas décadas, questões fundamentais para o seu desenvolvimento como intérprete ainda são pouco discutidas. O presente artigo destaca a contribuição do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) nesse sentido. O Método trabalha direta e conscientemente com as questões relacionadas à imagem corporal, valorizando o contato do bailarino com seus conteúdos internos para que nasça, assim, uma dança genuína e original, por estar ligada à individualidade de cada intérprete. A autora expõe, dessa maneira, aspectos de sua vivência em um processo criativo no Método relacionando-os com a literatura.

PALAVRAS-CHAVE:

Dança. Processo Criativo em Dança. Método BPI.

ABSTRACT

Although dancers have conquered their space in creative processes over the last decades, fundamental questions concerning their development as interpreters haven't been discussed. This article highlights the contribution of the Dancer-Researcher-Performer Method (BPI) in this direction. This method works directly and consciously with issues related to body image, valuing the dancer's contact with his internal contents so that a genuine and original dance emerges, bonded to the individuality of each performer. Thus, the author exposes aspects of her experience in a creative process in BPI method, correlating them with the literature.

KEYWORDS:

Dance. Creative Process in Dance. BPI Method.



INTRODUÇÃO

CRIAR FAZ PARTE DO SER HUMANO. Inventar, construir, modificar, compor, sonhar são desejos presentes em cada sujeito. Naqueles que enveredam pelo caminho das artes de forma profissional, essa vontade é, muitas vezes, urgência, necessidade. As ideias, entrelaçadas na cabeça, precisam encontrar um jeito de se concretizar no mundo e serem vistas, compartilhadas com o outro. Esse processo, no entanto, não é intuitivo, muito menos fruto de epifania ou iluminação como faz crer o senso comum. Dessa maneira, ao longo da história, foram sendo elaboradas diversas ferramentas as quais se propunham auxiliar o artista nesse processo criativo.

No caso específico da dança, o coreógrafo, num primeiro momento, era quem segurava o pincel frente à tela, por assim dizer. Os conteúdos trabalhados em um espetáculo dele emanavam para serem justapostos aos corpos dos bailarinos. Estes, por sua vez, deveriam corresponder a um rígido padrão corporal que, ainda nos dias de hoje, é exigido em muitos recantos. Aos poucos, a dança e seu processo de criação foram sendo problematizados e surgiram cada vez mais propostas as quais traziam à tona as ideias, emoções e necessidades desse esquecido intérprete.

Passou-se, assim, a buscar movimentos que partissem dos corpos de cada bailarino, fazendo com que este ganhasse cada vez mais autonomia, contribuindo com o processo criativo em si. Desde as experimentações de Isadora Duncan, a figura do coreógrafo, aos poucos, perdeu espaço para a de grupos colaborativos onde os membros atuam tanto na criação quanto na interpretação da obra. Nesse passo, a dança contemporânea atual abrange uma gama infinda de técnicas corporais e linguagens artísticas, partindo da pesquisa do movimento através de diversas técnicas, como contato-improvisação, Klauss Vianna, Body Mind Centering (BMC), para que, assim, floresça uma dança. (RODRIGUES, 2010a) Apesar disso, a figura do coreógrafo ainda se faz presente em muitos espaços, ditando quais conteúdos criativos serão ou não utilizados em cena e a maneira como isso aparecerá no palco.

Além disso, apesar de o bailarino vir conquistando uma voz própria, questões mais profundas referentes à sua identidade permanecem relegadas a uma certa obscuridade. A imagem corporal está entre essas questões, um conceito amplo que engloba, além da imagem mental que temos de nós mesmo, ou seja, “[...] o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós” (SCHILDER, 1994, p. 11), as experiências afetivas, sociais e fisiológicas (TAVARES, 2003) que vivenciamos.

O conceito de imagem corporal, neste caso, diz respeito à “[...] experiência subjetiva de como o mundo, em um dado instante, se apresenta para nós”. (TAVARES, 2003, p. 28)

[...] se refere a vivências perceptivas, a momentos existenciais experienciados por um indivíduo. Há uma ligação profunda com a história de vida de cada um, não no sentido de um conjunto de fatos da vida de uma pessoa, mas da conexão intrínseca de toda a sua experiência existencial. (TAVARES, 2003, p. 30)

Assim, a imagem corporal abrange muito mais que a simples representação mental do corpo ou de objetos; ela engloba as experiências e percepções subjetivas conscientes e inconscientes, únicas para cada indivíduo. Como elucidava Tavares (2003, p. 36),

Há um delineamento físico dado pelo organismo biológico que sou. Minhas sensações corporais existem. Mas existem também outras referências, como o que dizem que sou, o que gostariam que eu fosse, o que penso que eu deveria ser e o que eu gostaria de ser.

Pode-se dizer, portanto, que “nossa imagem corporal representa uma experiência muito especial, uma vez que o objeto em foco corresponde ao nosso eu”. (TAVARES, 2003, p. 36) Porém, ela não está limitada aos contornos da pele; sentimos o espaço circundante como sendo uma extensão de nosso corpo, bem como objetos a ele adicionados, como roupas, chapéus, adornos e tatuagens, e também aquilo que dele sai, como urina, fezes, suor etc. (SCHILDER, 1994)

A partir disso, é possível compreender que a imagem corporal não pode ser traduzida como um algo estático e que, em um determinado momento da vida, estará completa e terminada. É muito mais um processo constante de construção, destruição e reconstrução; um eterno fazer-se e refazer-se. E assim, do momento em que nascemos ao instante em que morremos estamos desenvolvendo nossa imagem corporal.

Sobre isso, Paul Schilder destaca a importância do movimento para que esse desenvolvimento aconteça, pois ampliamos a percepção de nosso corpo quando este se move. (TAVARES, 2003) Isso porque o movimento, ou mais especificamente o tônus muscular, influencia as atitudes psíquicas do sujeito e vice-versa (SCHILDER, 1994), o que pesquisadores como Klauss Vianna (2005) e Rodrigues (2003) também observaram em seus estudos. Por causa disso, Schilder (1994, p. 180) destaca que a dança em si “[...] é um método de transformar a imagem corporal e diminuir a rigidez de sua forma”.

No entanto, também é parte importante desse processo o entrar em contato com as sensações corporais, pois “buscamos continência para a singularidade de nosso sentir, vivenciando nossas sensações corporais e assumindo-as como reais e verdadeiras no contexto de numerosos outros elementos pertinentes ao nosso corpo [...]”. (TAVARES, 2003, p. 80) Dessa forma, pode-se dizer que quando se acumula um amplo conhecimento a respeito das sensações corporais pessoais

o indivíduo torna-se mais capaz de preservar sua identidade quando em relação com o ambiente e com o outro. (TAVARES, 2003)

Assim, é preciso deixar claro que este texto não pretende, de maneira alguma, esgotar o assunto; objetiva, sim, contextualizar o leitor acerca da temática, complexa, intrincada e, por isso mesmo, muitas vezes abordada na prática de maneira superficial. Sobre isso, Tavares (2003) destaca que, apesar das inúmeras dificuldades e incongruências encontradas no estudo da imagem corporal, pesquisadores de diversas áreas se interessam cada vez mais pelo assunto e coloca que “a relevância dos estudos sobre imagem corporal está em sua conexão com o desenvolvimento da identidade da pessoa humana e por ser o ponto norteador das relações do homem com o mundo”. (TAVARES, 2003, p. 48)

Nesse contexto, o Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) desponta como um processo valioso nesse sentido, desenvolvendo uma pesquisa consistente e consciente a respeito do tema. Isso porque enfatiza a ampliação da percepção das sensações corporais, bem como do movimento genuíno de cada bailarino, desenvolvendo a imagem corporal junto de “[...] um processo de organização, integração e desenvolvimento da identidade corporal”. (TAVARES, 2003, p. 50)



O MÉTODO BAILARINO- PESQUISADOR-INTÉRPRETE (BPI)

O Método BPI surge em 1980 quando do contato da criadora, a Prof.^a Dr.^a Graziela Rodrigues, com mulheres as quais trabalhavam como empregadas domésticas na cidade de Brasília, Distrito Federal. Após um contato profundo com essas mulheres, Graziela sentiu que algo havia mudado; seu corpo absorvera as histórias de vida daquelas mulheres que, apesar de sofridas, envolvendo fome, abandono e desemprego, traziam em si uma força de vida e resistência. (TEIXEIRA, 2014) Concluída a pesquisa de campo, Graziela inicia, junto do diretor teatral João Antônio Esteves, os laboratórios de criação, onde

nasce a personagem Graça. Como destaca Teixeira (2014, p. 161), “essa vivência de incorporar uma personagem marcou a inauguração do método [...]”.

O Método BPI trabalha, sobretudo, a emoção do bailarino, isso porque uma das principais inquietações de Graziela era, justamente, “a ausência deste trabalho profundo com a emoção, com o desenvolvimento humano do intérprete [...]”. (TEIXEIRA, 2014, p. 241) Busca, dessa forma, o movimento genuíno de cada um, ao invés de focar em modelos pré-estabelecidos. Para tanto, o Método BPI possui como moldura a cultura popular brasileira, principalmente aquela que se encontra à margem da sociedade. (RODRIGUES, 2005) Terreiros, congados, aldeias indígenas; boias-frias, benzedadeiras, moradores de rua, cortadores de cana-de-açúcar. Um Brasil de esquecidos que passou a constituir um manancial técnico para o Método BPI que, por sua vez, propõe “a busca de uma realidade gestual como proposta estética dentro da poética de um corpo flexibilizado, escrito, musicado e entendido como humano [...]”. (FUSER, 2005, p. 13)

Assim, o Método em questão é constituído por três eixos, sendo que suas cinco ferramentas (a Técnica de Dança, com sua Estrutura Física e Anatomia Simbólica, a Técnica dos Sentidos, os Laboratórios Dirigidos – ou *dojos* –, as Pesquisas de Campo e os Registros) permeiam todo o processo. O primeiro eixo, o *Inventário no Corpo*, é marcado por um mergulho do intérprete em sua história pessoal. É o momento de buscar as raízes e (re)conhecer o próprio passado cultural e social. De acordo com Rodrigues (2003, p. 80),

[...] objetiva-se realizar pequenas escavações em nossa história pessoal, cultural, social... recuperando fragmentos, pedaços de história que ficam incrustados inconscientemente nos músculos, nos ossos, na pele, no entorno do corpo e no ‘miolo do corpo’. Busca-se no corpo inteiro as suas localidades e os seus fatos (não importa se são reais ou fictícios). Através do movimento, num tempo flexível, a proposta é que cada pessoa situe a sua realidade gestual, entre em contato profundo com as suas sensações corporais.

Já no segundo eixo, o *Co-habitar com a Fonte*, o intérprete vai ao encontro do outro no espaço por ele escolhido para a pesquisa de campo, o que, além de abrir a sensibilidade do bailarino para um contexto social específico, aprofunda seu Inventário no Corpo, pois “o pesquisador ao estabelecer uma fina sintonia no contato com o outro poderá sintonizar-se consigo mesmo e se conhecer”. (RODRIGUES, 2003, p.105) Isso acontece porque, de acordo com Schilder (1994, p. 243), “nossa imagem corporal só adquire suas possibilidades e existência porque nosso corpo não é isolado. Um corpo é necessariamente um corpo entre corpos”. Dessa forma, com o corpo aberto e centrado, estado propiciado pelos laboratórios preparatórios, as paisagens, isto é, cenários, pessoas, sons, gestos, cheiros, sabores etc., devem ser observadas com atenção e registradas juntamente com as impressões do bailarino em um diário de campo.

Ao longo desse processo, o corpo vai absorvendo e se impregnando dos conteúdos apreendidos em campo. Dessa maneira, dá-se o momento em que o intérprete vivencia aquela determinada paisagem como se a ela pertencesse, ou seja, ele coabita, de fato, com o pesquisado. (RODRIGUES, 2003)

E, por fim, o terceiro eixo, a *Estruturação da Personagem*, onde a intenção é atingir a incorporação da personagem. Isso se dá quando

[...] a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas. [...] Trata-se de um fechamento de *gestalten*, onde emanam novas imagens, sentidas com intensidade e vistas como tendo características bem delineadas, constituindo-se no enunciado de uma personagem. A sensação que se tem é que os afetos ocuparam os lugares, definindo um corpo que não deixa de ser sentido como sendo o próprio corpo, porém com outras características. (RODRIGUES, 2003, p. 124)

Os conteúdos trazidos pela personagem vão sendo, aos poucos e conforme o desenvolvimento de cada intérprete, conduzidos pelo diretor, figura fundamental para o processo desenvolvido no Método BPI. A partir disso, cenas começam a ser delineadas até que um roteiro de imagens, sensações, sentimentos e movimentos

é criado. De acordo com Rodrigues (2005, p. 149), “o roteiro emoldura um grande volume de representações, tendo como objetivo primeiro a fluidez do bailarino-pesquisador-intérprete. [...]. Durante o processo, são elaborados os espaços cenográficos, os objetos e os figurinos [...]” com a participação ativa do intérprete. Nasce, assim, uma dança gestada de dentro para fora.

No BPI,

[...] a dança é concebida no sentido interno antes de ganhar representação, corpo todo dança de dentro para fora, entra em relação, recebe dados vindos do exterior, que são identificados pelo canal emocional, elaborando-os e transformando-os em movimento, em espaço-paisagens, em cheiros, odores, sabores e tantos outros que forem precisos para ganhar força, única para cada pessoa. São os sentidos ganhando força motriz e preenchendo os espaços projetados pelo intérprete. (RODRIGUES, 2003, p. 137)

Dessa forma, como conclui Tavares (2003), o fato do Método BPI dar uma importância especial às sensações e aos movimentos genuínos do sujeito lhe confere um enorme valor como ferramenta facilitadora para o desenvolvimento da imagem corporal. Nele, o corpo

[...] é visto em sua potência de articular significados, transitando entre lugares íntimos, fronteirços e apartados; proporcionando deslocamentos e estabelecendo interligações com uma coletividade humana. Esse corpo é o ponto de partida para a construção do saber no método. Em seu movimento criativo ele mergulha em si mesmo, vive o encontro, a cumplicidade, o conflito, o vazio, a efervescência, transforma-se e gesta uma nova vida. O refinamento propiciado por esta arte do movimento ultrapassa os muros dos conhecimentos da própria arte, ampliando o trânsito dos saberes entre as áreas. Quando se percorre a senda desse refinamento do movimento entra-se nos domínios da memória e da emoção. (RODRIGUES et al., 2016, p. 571-572)

DANÇANDO A PARTIR DO MÉTODO BPI

Como coloca Pina Bausch (2000), “as coisas mais belas estão quase sempre bem escondidas. É preciso apanhá-las e cultivá-las e deixá-las crescer bem devagar”. Ao longo do processo criativo vivenciado pela autora no Método BPI, essas “coisas bem escondidas” foram sendo escavadas no corpo com o auxílio constante da diretora, Prof.^a Dr.^a Larissa Turtelli. Foram trabalhadas, lapidadas, até que algo especial desabrochasse do corpo. Esse algo especial é a arte.

Para atingir esse ponto, no entanto, um longo e difícil caminho deve ser percorrido. Caminho este que, invariavelmente, coloca o intérprete frente a frente consigo mesmo, seus medos, inseguranças, dúvidas, preconceitos e histórias. Um movimento totalmente contrário ao que se vive hoje em dia, onde a sociedade, muitas vezes, massifica e sufoca o indivíduo que perde a conexão consigo mesmo. Dessa maneira, o sujeito busca a satisfação apenas naquilo que é aceito socialmente, fazendo com que “[...] a imagem que [o sujeito] tem de si não [reflita] um mundo interno vinculado às suas vivências sensoriais [...]. Fica dependente do mundo externo para direcionar suas ações e percepções [...]”. (TAVARES, 2003, p. 84)

Tendo isso em vista, já na vivência do primeiro eixo do Método BPI, o Inventário no Corpo, o intérprete nada contra uma enorme corrente. No caso particular da autora, o mergulho em sua história familiar permitiu que descobrisse informações novas a respeito de sua origem, como o fato de possuir uma tataravó nascida dentro de uma aldeia indígena ou de sua bisavó materna ter atuado como benzedeira e costureira. Informações que muito modificaram e ampliaram a maneira como se percebia, uma vez que a família sempre tratou com mais importância sua descendência europeia, bem como os fazeres ditos eruditos, como a ida à universidade ou a administração de uma empresa.

Essas e outras descobertas fizeram com que, já de início, a imagem que a intérprete tinha de si mesma e de sua herança familiar se modificassem de forma expressiva. Pôde (re)conhecer sua origem e assumir-se brasileira, identificando intensos pontos de confluência com a cultura popular, antes aparentemente tão distante de seu corpo, de sua história. Sobre isso, Rodrigues (2003, p. 110) coloca que

Guardadas no corpo estão as memórias impressas como a do vencido e do vencedor, a do colonizador e do colonizado. Se não houver um contato com esses conteúdos, que abitam no corpo consciente ou inconscientemente, não se tem como estabelecer a relação proposta na pesquisa de campo.

Dessa maneira, a autora percebeu se identificar mais com a imagem do colonizador europeu, quando, na realidade, o colonizado habitava tanto sua história quanto o seu próprio corpo de forma massiva, sensação esta corroborada mais tarde quando do início dos laboratórios dirigidos. Assumir essa identificação com o colonizado, no entanto, vai de encontro aquilo que é valorizado pela sociedade atual e, por conta disso, uma questão difícil de ser trabalhada; porém, o Método BPI tornou-a tão evidente para a autora que era impossível ignorá-la. (MELCHERT, 2010)

O reconhecimento da participação desses dois polos na formação pessoal de cada um, como coloca Rodrigues na citação supracitada, é imprescindível para que aconteça a relação com o outro na etapa da pesquisa de campo. Nessa fase, busca-se a aproximação e a interação do intérprete com corpos distintos daqueles com os quais convive diariamente, saindo, então, de sua zona de conforto. Para isso,

O que pesquisar e onde pesquisar é determinado por aquilo que motiva o pesquisador a entrar em contato. Para onde o corpo se dirige, ou seja, o foco, está diretamente relacionado ao próprio conteúdo imanente deste corpo, isto é, o enfoque. Portanto, a proposta do campo de pesquisa está relacionada a aspectos internos do pesquisador, que naquele momento tornam-se vitais para ele vivenciá-los. (RODRIGUES, 2003, p. 106)

Cada intérprete possui, entretanto, o seu próprio tempo para alcançar esse ponto e é importante que seja respeitado. Isso porque a maior consciência de si mesmo, proporcionada tanto pela pesquisa da história pessoal e familiar quanto pelo que é vivenciado nos laboratórios dirigidos na fase do Inventário no Corpo, desperta no bailarino emoções conflitantes e ansiedades as quais devem ser minimamente elaboradas. (RODRIGUES, 2010a)

De início, os aspectos que devem ser levados em consideração para a preparação do intérprete para a ida ao campo já representam em si uma oportunidade de trabalho de sua imagem corporal. Entre esses aspectos estão a ampliação dos referenciais, momento em que o bailarino deve se perguntar a respeito do que seria um movimento valoroso para ele, observando, para isso, seus sentimentos e impressões diante do pesquisado; a ampliação do olhar a partir de todo o corpo em prontidão; e a leitura do movimento, onde o bailarino aprende a detectar no corpo do outro as partes em maior evidência durante um movimento, de onde partem os impulsos, quais as relações estabelecidas com o espaço etc. (RODRIGUES, 2003)

Ao perguntar a si mesma a respeito do movimento valoroso, a autora deparou-se com questões intrincadas, como o que seria a própria dança para ela. Percebeu que uma torrente de preconceitos e ideias pré-concebidas faziam parte do seu repertório quando o assunto era a dança. Os movimentos valorosos moravam naqueles que se assemelhavam ao que a dança de palco, como o balé clássico, por exemplo, trazia. Observando os corpos na pesquisa de campo e ampliando o olhar para ler o movimento do outro, a visão etnocêntrica da autora com relação ao movimento foi sendo, aos poucos, desfeita. Um exemplo disso, foi a observação de um médium em terreiro de Umbanda na região de São Bernardo do Campo, SP; este, incorporado com uma entidade durante um ritual de Catimbó, apresentava um corpo expandido, ágil e vigoroso, o que lhe conferia grande expressividade. O médium chamou a atenção da pesquisadora de imediato por alcançar tal estado corporal sem ter tido vivência anterior em dança ou em qualquer outro tipo de atividade corporal.

Além disso, em um primeiro contato com o campo escolhido, a intérprete viveu um forte sentimento de repulsa em relação ao local em que as atividades ritualísticas aconteciam. Este se concentrava no último andar de um sobrado estreito de três andares, rodeado por pequenos bares tocando músicas muito altas. A região era bastante periférica, o que causou imenso desconforto na pesquisadora durante seu deslocamento até lá devido ao receio da violência urbana. Já no local dos rituais propriamente dito, o trânsito intenso de pessoas e crianças, bem como a própria poluição visual causada pela grande quantidade de imagens, quadros e outros adornos não correspondeu aquilo que, para a bailarina, deveria

representar um local Sagrado. Todas essas imagens pré-concebidas evidenciaram o preconceito da pesquisadora.

Com o tempo e o reconhecimento desse pensamento, tanto a bailarina quanto os frequentadores do espaço foram se abrindo para a relação, isso porque é imprescindível destituir-se o máximo possível de julgamentos para que o intérprete consiga superar as barreiras culturais que o separam do pesquisado e possa, assim, enxergá-lo. (RODRIGUES, 2003) E nesse

[...] ato de ver o corpo do outro há uma impressão sensorial, um interesse emocional e um julgamento desse mesmo corpo. Neste tipo de pesquisa é, portanto, natural que a pessoa que Co-habita com a Fonte tenha sensações de proximidade, de troca, de aderência, de juntar as partes como também de separá-las. (RODRIGUES, 2010a, p. 150)

No caso da experiência vivenciada pela autora no Método BPI, após a superação do estranhamento inicial, previsto pelo Método (RODRIGUES, 2003), abriu-se espaço para a sensação de identificação e familiaridade com o campo. A estrutura, organização e dinâmica próprias do local foram sendo assimiladas e o desconforto e o receio deram lugar à curiosidade. Aos poucos, a intérprete viu-se acolhida pelo grupo. Essa sensação pôde ser vivenciada com mais ênfase quando da visita a um ritual especial realizado no meio da mata, momento em que a pesquisadora foi tratada pelos presentes como se fosse um deles. Isso fez com que se sentisse, de certa forma, especial naquele contexto.

Esse reconhecimento por parte do outro é aspecto importante para o desenvolvimento da imagem corporal, pois valida sua existência. Além disso, “[...] todos estruturam sua imagem corporal em contato com os outros”. (TAVARES, 2003, p. 74) A partir das relações sociais, o sujeito pode incorporar partes de imagens corporais de um outro indivíduo, pode se identificar com essas imagens corporais, enriquecendo a sua própria. (SCHILDER, 1994) Como pontua Schilder (1994, p. 243-244), “um corpo é, necessariamente, um corpo entre corpos”. Dessa forma, ao observar e coabitar com o pesquisado em campo, se estabelece “[...] uma ponte

com as questões da identidade e originalidade do artista através da interação de imagens corporais”. (NAGAI, 2012, p. 54)

Concomitantemente, a bailarina entrou em contato profundo com suas sensações em várias fases do processo criativo através dos trabalhos de *dojo* (laboratórios dirigidos). Estes são espaços circunscritos onde o intérprete, com o auxílio do diretor, dará vazão aos seus conteúdos internos através do movimento. Acontecem em todos os eixos do Método e, dessa forma, não seguem um modelo estático, podendo ser direcionados conforme o objetivo que se deseja alcançar ou conforme as necessidades do bailarino. (RODRIGUES, 2003) Apoiado, principalmente, na Técnica dos Sentidos, fluxos de sensações, emoções, movimentos e paisagens são estabelecidos, dando a oportunidade para que dados inconscientes emergem do corpo. Essa técnica, uma das ferramentas propostas pelo Método BPI, consiste, basicamente, em

[...] um referencial para o intérprete trafegar em seu corpo um conteúdo que se tornará consciente. Ele estará, ao longo do desenvolvimento dos eixos, em exercício corporal com as imagens, sensações, emoções e movimentos advindos em cada fase, descobrindo o repertório de suas imagens corporais, reconhecendo-as para alcançar ao longo do trabalho a sua integração. (RODRIGUES, 2010b, p. 2)

Assim, os *dojos* realizados após a pesquisa de campo foram os mais intensos na vivência da autora. Nessa fase, busca-se, a partir dos laboratórios dirigidos, a incorporação da personagem, ou seja, o momento “[...] em que a pessoa alcança uma integração das suas sensações, das suas emoções e das suas imagens, vindas até então soltas e desconectadas”. (RODRIGUES, 2003, p. 124) Isso acontece dentro de um processo de construção e destruição da imagem corporal, onde a plasticidade, a mutabilidade e a flexibilidade da mesma são intensamente exploradas. (RODRIGUES, 2003) A criadora do Método BPI (RODRIGUES, 2003, p. 121) destaca um trecho do livro de Schilder (1994) como uma descrição exata do que acontece:

Expandimos e contraímos o modelo postural do corpo; retiramos e adicionamos pares; reconstruímo-lo; misturamos os detalhes; criamos novos detalhes; fazemos isso com o nosso corpo e com sua própria expressão. Fazemos experiências constantes com ele. Quando a experimentação através dos movimentos não é suficiente, acrescentamos a influência do aparelho vestibular e de intoxicante da imagem. Quando, mesmo assim, o corpo não é suficiente para expressar as mudanças lúdicas e destrutivas que ocorrem nele, acrescentamos roupas, máscaras, jóias, que por sua vez também expandem, contraem, desfiguram ou enfatizam a imagem corporal ou partes dela.

O resultado disso tudo, isto é, a personagem, é fruto do confronto entre o bailarino, incluindo todos os seus aspectos sociais, culturais e fisiológicos, e os dados por ele apreendidos em campo. (RODRIGUES, 2003)

Discorrendo a respeito da vivência específica da autora, surgiram, a partir dos primeiros dojos posteriores à sua ida ao campo, alguns corpos. Dois deles, intimamente relacionados, se destacaram: o primeiro, uma mulher jovem, de pele clara e cabelos castanhos compridos, suas roupas sujas de terra; o segundo, um velho esqueleto ressecado, com pedaços faltantes, mãos e pés com garras compridas. A movimentação da mulher era delicada e mostrava uma relação muito próxima com a terra, representada pelas ações de enterrar-se, cavar o chão e espalhar a terra pelo corpo. Já o esqueleto apresentava movimentos soltos, com tônus muscular baixo, o que dava a impressão de não possuir sustentação; estava muito próximo da imagem de um bicho: farejava o ar, comia carcaças. Também trazia consigo sensações de alívio e libertação.

O trânsito entre esses dois corpos era constante e se fazia, principalmente, por meio da relação com a pele ou ausência dela. Quando da modelagem do corpo da mulher a pele trazia, na maioria das vezes, a sensação de estar presa, de repuxar, tolhendo algumas das possíveis ações no espaço. Ela era, então, arrancada, retirada, o que desencadeava a modelagem do corpo esqueleto e a sensação de libertação. No entanto, a falta da pele também acarretava sentimentos de vergonha com relação à aparência e uma busca por um novo corpo através da

manipulação da terra, modelando uma nova cobertura. Ao longo do processo, ambos os corpos foram se modificando e se amalgamando através do aprofundamento dos movimentos e dos sentidos que se perfaziam, e acabaram por culminar na personagem de nome Salomé.

Na medida em que os conflitos internos da pesquisadora foram sendo trabalhados, abria-se espaço para que brilhasse a personagem, uma mulher forte, que vive um contexto de falta: de água, de comida, de cuidado. Entretanto, carrega em si uma vitalidade surpreendente. Sua fé no Sagrado a impulsiona. Sua relação íntima com o solo a alimenta.

Para a autora, Salomé deu-lhe a oportunidade de encontrar-se com uma nova faceta de sua personalidade. Além disso, proporcionou o início do desvelamento de uma difícil relação da intérprete com o feminino, desenrolando uma série de profundas questões, como o significado de ser mulher. Salomé ia contra grande parte das ideias pré-concebidas pela bailarina, algumas conscientes e outras nem tanto: era forte, independente, cheia de mistérios, além de liderar uma grande quantidade de pessoas, tão famintas quanto ela, por entre caminhos difíceis e perigosos. Toda essa reflexão possibilitou à bailarina assumir mais sua feminilidade, o que trouxe uma sensação de liberdade.

Rodrigues (2010a, p. 151) prevê esse processo e o descreve com clareza no seguinte trecho:

A personagem é identificada como sendo uma parte de si. Em última instância, através do que se chama de personagem, a pessoa incorpora fragmentos de sua identidade corporal que antes só podiam ser vivenciados a distância, projetados fora, como sensações de desconforto, medo ou raiva, em pessoas e objetos do mundo externo. No estágio em que ocorre a síntese de uma elaboração em forma de personagem, a resposta do corpo é prazerosa porque ela libera as amarras do corpo da pessoa.

Com esse libertar das amarras, a personagem deu à autora a oportunidade de perceber que não é preciso corresponder aos padrões da dança erudita para expressar-se com inteireza e sensibilidade.



CONCLUSÃO

Hoje em dia, pode-se afirmar que a sociedade vive uma espécie de apatia com relação às sensações. Com um dia a dia corrido, exigente e sem espaço para que o indivíduo preste atenção ao que acontece internamente. Bater de frente com essa situação que, invariavelmente, se faz presente na vida de todos é um desafio.

O Método BPI possibilita que se trabalhe em um outro tempo. Oferece a oportunidade de entrar em contato consigo mesmo para, então, fazer brotar o movimento genuíno de cada um. Como aponta Tavares (2003, p. 101), “em nossos movimentos fluem nossas singularidades mais profundas e aí vamos encontrar a energia vital, o nosso sentido próprio de viver”. Como, no Método em questão, não existe um modelo a ser seguido ou alcançado, esses movimentos singulares ganham espaço de expressão, sendo, ainda, validados pelo diretor. Essa validação é preciosa, pois alimenta, estimula e dá força ao intérprete.

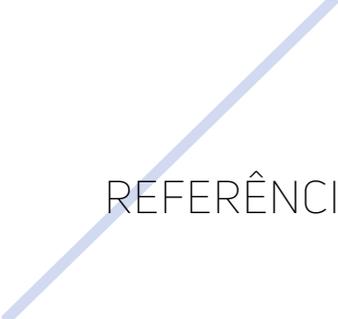
O bailarino, ao emergir do processo no Método BPI, está transformado. O corpo é maior, firmemente aterrado ao solo e, por isso mesmo, mais sensível e perceptivo. Tem mais consciência de si mesmo, de seus abismos escuros e de seus dias ensolarados, pois são desenvolvidos tanto os aspectos artísticos quanto os pessoais do intérprete.

Por isso e por tudo o que se precede, trabalhar a imagem corporal de forma direta e consciente, e não somente como uma consequência natural da dança e do movimento em si, é uma ferramenta indiscutivelmente valiosa para o intérprete. Dessa maneira, o Método BPI deixa sua contribuição, fazendo com que

o bailarino compreenda melhor suas sensações corporais a partir do contato profundo com as mesmas.

Como ressalta Tavares (2003, p. 86),

[...] uma pessoa que tem um desenvolvimento satisfatório de sua imagem corporal vivencia seus movimentos e direciona suas ações no mundo externo de forma conectada com suas sensações corporais, é consciente de muitos aspectos afetivos, sociais e fisiológicos referentes a seu corpo, conhecendo suas possibilidades e aceitando suas limitações corporais.



REFERÊNCIAS

BAUSCH, P. *Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora honoris causa da Universidade de Bolonha (Itália)*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2708200008.htm>. Acesso em: 5 ago. 2016.

FUSER, F. Os cristais do espelho. In: RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005. p. 13-4.

MELCHERT, A. C. L. *A descoberta da cultura velada e dos gestos vitais: um aprofundamento no eixo Inventário no Corpo do Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2010. 359 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

NAGAI, A. M. *Quem dança em mim? Uma relação personagem-intérprete no método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)*. 2012. 165 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

RODRIGUES, G. E. F. *et al.* Corpos em expansão: a arte do encontro no Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI). *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-77, 2016. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/65010/38270>. Acesso em: 24 ago. 2016.

RODRIGUES, G. E. F. *O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método*. 2003. 171 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2003.

RODRIGUES, G. E. F. *Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

RODRIGUES, G. E. F. Mudanças na imagem corporal de bailarinas que vivenciaram o Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete). *Repertório Teatro & Dança*, Salvador, v. 1, p. 1-10, 2010a. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4675/3493>. Acesso em: 19 ago. 2016.

RODRIGUES, G. E. F. O que é o BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)? O caminho do intérprete. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE IMAGEM CORPORAL E CONGRESSO BRASILEIRO DE IMAGEM CORPORAL, 1., 2010, Campinas. *Anais[...]* Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2010b.

SCHILDER, P. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

TAVARES, M. C. G. C. F. *Imagem corporal: conceito e desenvolvimento*. Barueri: Manole, 2003.

TEIXEIRA, P. C. *A história das origens da criação do Método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) e do seu desenvolvimento no primeiro percurso da sua criadora (1970-1987)*. 2014. 316 f. Tese (Doutorado em Artes da Cena) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

VIANNA, K. *A dança*. 3. ed. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

FLÁVIA PAGLIUSI: é bailarina, mestra em Artes da Cena e doutoranda em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

LARISSA SATO TURTELLI: é bailarina, intérprete e diretora no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete. Professora doutora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com atuação na Graduação em Dança e na Pós-graduação em Artes da Cena. Chefe do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Unicamp.

REPERTÓRIO
LIVRE

A VOZ E O CORPO DO MACHO: A VIRILIDADE DOMINANTE EM 'LAIO & CRÍSIPO'

*THE VOICE AND BODY OF THE MALE:
DOMINANT VIRILITY IN "LAIO & CRÍSIPO"*

*LA VOZ Y EL CUERPO DEL VARÓN: LA
VIRILIDAD DOMINANTE EN 'LAIO & CRÍSIPO'*

DIEGO SANTOS

SANTOS, Diego.

A voz e o corpo do macho: a virilidade dominante em 'Laio & Crísipo'.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 32, p. **363-378**, 2019.1

DOI: <https://doi.org/10.9771/r.v1i32.24586>

RESUMO

O objetivo é examinar como a voz e o corpo do ator Erom Cordeiro foram mobilizados na construção do personagem Laio, na peça “Laio & Crísipo”. O argumento central aponta que a voz e o corpo de Laio exibem traços que reforçam o que se poderia classificar como uma “masculinidade hegemônica”. A voz grave de Cordeiro – que flutua entre momentos de maior firmeza, ironia e erotismo – carrega um discurso da virilidade como sinônimo de força, inteligência, esperteza e domínio sobre os sentimentos e os corpos de Jocasta e de Crísipo. Ao mesmo tempo, seu corpo másculo, peludo e forte em constante movimento e trazendo demonstrações de força, resistência e agilidade reafirma o controle físico sobre os outros personagens e o espaço das ações.

PALAVRAS-CHAVE:

Voz. Corpo. Gênero.
Masculinidade hegemônica.
Laio & Crísipo.

ABSTRACT

The objective is to examine how the voice and body of the actor Erom Cordeiro were mobilized in the construction of the character Laius in the play “Laio & Crísipo”. The central argument points out that Laius’s voice and body exhibit aspects that reinforce of what might be called “hegemonic masculinity”. Cordeiro’s grave voice, which fluctuates between moments of greater firmness, irony and eroticism, carries a discourse of virility as synonymous of strength, intelligence, cleverness and mastery over the feelings and bodies of Jocasta and Chrysippus. At the same time, his masculine, hairy and strong body in constant movement and bringing demonstrations of strength, endurance and agility reaffirms physical control over the other characters and the space of actions.

KEYWORDS:

*Voice. Body. Gender.
Hegemonic masculinity. Laio
& Crísipo.*

RESUMEN

El objetivo es examinar cómo la voz y el cuerpo del actor Erom Cordeiro fueron movilizados en la construcción del personaje Laio en la pieza “Laio & Crísipo”. El argumento central apunta que la voz y el cuerpo de Laio exhiben rasgos de lo que se podría clasificar como una “masculinidad hegemónica”. La voz grave de Cordeiro – que fluctúa entre momentos de mayor firmeza, ironía y erotismo – lleva un discurso de la virilidad como sinónimo de fuerza, inteligencia y dominio sobre los sentimientos y los cuerpos de Jocasta y de Crísipo. Al mismo tiempo, su cuerpo másculo, peludo y fuerte en constante movimiento y trayendo demostraciones de fuerza, resistencia y agilidad reafirma el control físico sobre los otros personajes y el espacio de las acciones.

PALABRAS CLAVE:

*Voz. Cuerpo. Género.
Masculinidad hegemónica.
Laio & Crísipo.*



INTRODUÇÃO

A PEÇA “LAIO & CRÍSIPO”, da Aquela Cia. de Teatro, trouxe uma releitura contemporânea do prelúdio da tragédia de Laio, pai de Édipo, que foi morto pelo próprio filho. A peça – cuja narrativa original fora contada por Ésquilo e Eurípedes, mas permaneceu ignorada ou mesmo censurada ao longo da História – foca em um momento anterior ao assassinato de Laio, quando, na juventude, ele foge de sua cidade natal Tebas ao ver sua vida em risco por uma sangrenta disputa pelo trono e é acolhido pelo rei Pélops de Frígia. Nesse lugar, ele é incumbido da educação do herdeiro do monarca, o adolescente Crísipo, com quem acaba desenvolvendo uma relação afetiva. Ao serem perseguidos pelo rei – que amaldiçoa Laio – e pela sociedade, Laio e Crísipo se dirigem a Tebas, onde a situação política mostra-se mais favorável a Laio. Esse personagem reencontra Jocasta, prometida a ele como esposa. Os três personagens envolvem-se em um triângulo amoroso. (FISCHER, 2015)

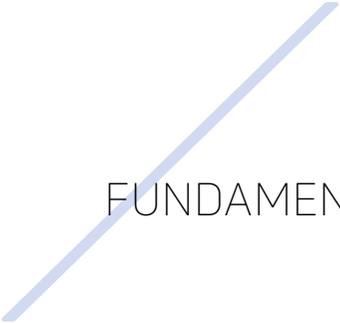
No espetáculo, a releitura e a livre interpretação da narrativa propostas colocam Laio (interpretado por Erom Cordeiro) e Crísipo (vivido por Ravel de Andrade) em um contexto contemporâneo, numa montagem que lembra um *peep show* de beira de estrada rumo a Tebas, com os personagens sendo colocados em cabines de visualização erótica, típicas de estabelecimentos de shows sexuais e sensuais. O texto da peça – elaborado por Pedro Kosovski – traz referências

contemporâneas, inclusive na linguagem, no recurso a músicas pop cantadas pelos atores ao longo da montagem e na citação a eventos recentes, como beijos gays em novelas. No texto, Laio e Crísipo contam suas próprias histórias, com interseções de Jocasta (interpretada por Carolina Ferman), que, na primeira parte da peça, aparece mais como comentarista das ações dos dois outros personagens e narradora dos eventos desenvolvidos entre os dois amantes. (TORRES, 2015)

A releitura contemporânea da narrativa grega se inicia com as silhuetas dos três atores do elenco marcadas contra a luz de um painel, cada um em uma cabine em que seus nomes aparecem em neon vermelho, como numa casa de *strip-tease*. Crísipo está praticamente nu, utilizando uma indumentária sadomasoquista. Jocasta veste um vestido longo vermelho sensual. Laio veste jeans apertado, uma jaqueta e um cinto de couro e uma camisa na qual aparece a frase “*Edipo will be the real motherfucker*” (“Édipo será o verdadeiro filho da puta”, sendo que a tradução literal de *motherfucker* refere-se ao filho que tem sexo com a própria mãe). A iluminação de Renato Machado ressalta os contornos e os detalhes dos corpos dos atores de maneira sensual, e a trilha sonora – composta especialmente para peça e executada ao vivo por João Paulo e Felipe Storino – conta com os atores cantando músicas como “There must be an angel”, dos Eurythmics. (SCHOPKE, 2015)

Ao longo da peça – dirigida por Marco André Nunes –, fica evidente o controle que Laio exerce não apenas sobre os outros dois personagens, mas sobre o ambiente das ações e sua própria vida e seu destino. O objetivo do artigo é examinar como a voz e o corpo do ator Erom Cordeiro foram mobilizados na construção do personagem Laio, na peça “Laio & Crísipo”. O argumento central aponta que as falas emitidas pela voz e o próprio corpo de Cordeiro interpretando Laio exibem traços do que se poderia classificar como uma “masculinidade hegemônica”, que traz consigo estratégias de poder as quais permitem a subordinação feminina e a dominação sobre outras masculinidades tidas como frágeis ou incompletas, como a de Crísipo. A voz grave de Cordeiro – que flutua entre momentos de maior firmeza, ironia e erotismo – carrega a interpretação de um texto que reafirma a virilidade como sinônimo de força, inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre os sentimentos e os corpos de Jocasta e de um homem mais inexperiente que ele, como Crísipo. Ao mesmo tempo, seu corpo másculo, peludo e forte – exposto frequentemente ao longo de grande parte da peça com o torso

desnudo ou mesmo completamente nu – em constante movimento e trazendo demonstrações de força, resistência e agilidade reafirma o controle físico sobre os outros personagens e o espaço onde transcorrem as ações da peça.



FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tanto a voz como o corpo manifestam, em termos físicos, as relações culturais, estéticas e materiais, que podem ser antagônicas ou complementares. A pronúncia do texto pela voz do ator permite que o ouvinte obtenha uma determinada mensagem que estetiza o conhecimento sobre esse texto, viabilizando que tal ouvinte, ao se apropriar do conteúdo da fala, construa um universo simbólico no qual as representações são codificadas e as mensagens são recebidas pelo corpo. (FERNANDES, 2001) A obra escrita, ao ser lida, assume não apenas variações sonoras, mas também elementos emocionais que podem vir acompanhados de gestos. (PINHEIRO, 1995) Uma vez que a voz é movida por diferentes motivos, o valor sociocultural da representação do texto mostra-se singular por carregar consigo traços da experiência humana e global por agregar elementos de culturas que se entrelaçam e atribuem à palavra múltiplos sentidos possíveis. O corpo, que opera como suporte de tal comunicação, também contribui para a atribuição de sentido ao texto, uma vez que desenvolve, pelos movimentos e gestos, ideias em torno do contexto representado. (ZUMTHOR, 2001) O intérprete pode utilizar o corpo como veículo articulado que traz ações úteis às questões estéticas. Assim, a ação apresentada na cena é movida pelas variações da voz que emite as palavras e interpretada pelo corpo, de forma que voz e corpo em interação não se colocam como elementos isolados na comunicação em performance e atribuem sentidos ao mundo em relações multifacetadas, as quais trazem distintas construções sonoras e imagéticas. (FERNANDES, 2001)

A sonorização da imagem pela voz, a partir do recurso da língua, torna a palavra audível à audiência, que pode ampliar o conceito e o repertório acerca da forma ali estruturada. Ao mesmo tempo, o corpo interpreta a palavra por meio de gestos

e expressões, estabelecendo uma multiplicidade de conexões entre significados heterogêneos possíveis. (DELEUZE; GUATTARI, 1995) As alterações na voz compõem significados distintos a partir da sonorização do texto interpretado por ela. Tal sonorização, na junção com os movimentos corporais, amplia esses significados performaticamente, uma vez que o corpo carrega emoções no gestual para os ouvintes do texto. (FERNANDES, 2001)

A narrativa original que servira de base para o texto de “Laio & Crísipo” fora contada por Ésquilo e Eurípedes e permaneceu negligenciada ou esquecida ao longo da História. Ésquilo desenvolvera “Os Sete contra Tebas”, última peça restante da tetralogia apresentada no concurso dramático do festival das Grandes Dionísias em 467 a.C. em Atenas, tetralogia também composta pelas tragédias “Laio” e “Édipo” e pelo drama satírico “Esfinge”. (MOTA, 2013) Em “Os Sete contra Tebas”, fica clara a noção de “andreia”, que também perpassava a narrativa original sobre a relação de Laio com Jocasta e Crísipo. Essa noção remetia à coragem física demonstrada em campo de batalha, bem como força muscular e audácia na adversidade. A “andreia” guerreira desenvolvera-se para a “andreia” política, com virtudes cívicas que remetiam às qualidades do homem-cidadão, mestre da palavra e dispensador de conselhos. A guerra e a política ofereciam ocasiões para manifestar “andreia”, bem como a capacidade de impor desejo sexual e o domínio da casa (“oikos”). Para além dos caracteres fisiológicos inatos do indivíduo, as sociedades gregas esforçavam-se para construir uma identidade masculina dominante do varão. Uma série de ritos garantiam a passagem da virilidade potencial para a assumida. A transformação de garotos em homens exigia uma aprendizagem longa para a construção de identidade masculina sobre a posição dominante apresentada como natural no que dizia respeito às mulheres. Na formação desse homem, os meninos eram repelidos para as margens da cidade, onde as normas citadinas eram invertidas.

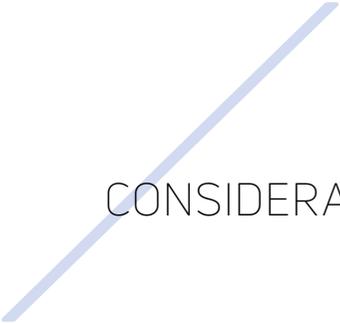
Nessas margens, as práticas homoeróticas apareciam como elementos constitutivos da virilidade grega: para que o menino usasse de sua virilidade para perpetuar o corpo cívico, ele se submetia ao poder de um varão que o dominava como uma mulher. A passagem obrigatória pelo “outro sexo” era concebida como uma etapa provisória e estritamente enquadrada, numa espécie de “camaradagem educativa”. A supervalorização das relações entre homens e a preocupação em

afastar os garotos dos perigos femininos, dando uma solenidade particular à progressiva passagem da ambivalência adolescente à maturidade sexual do adulto, estavam no centro da construção de dispositivo complexo de construção de um ideal masculino, associando o guerreiro e o político, a lenta aprendizagem na gestão da “oikos” e a preocupação com a continuação das linhagens, para que, posteriormente, o homem já formado fosse reintegrado à cidade. (SARTRE, 2013)

Na narrativa de grande parte das peças gregas, a voz e o corpo dos atores eram mobilizados a fim de reforçar características como força, inteligência, esperteza e domínio masculinos sobre as mulheres e outros homens, como os mais jovens, concebidos como “homens não-acabados”, como se via na relação entre Laio e Jocasta e Laio e Crísipo, respectivamente. A voz do personagem central masculino – firme, altiva ou irônica – carregava consigo a ideia de controle discursivo sobre os demais, que se complementava à força, resistência e agilidade demonstrada pelo seu corpo, que revelava o controle físico desses homens sobre as mulheres e outros homens. Os outros personagens eram “feminilizados” pelo poder demonstrado pelo “macho viril”, cuja masculinidade não era abalada ao manter relações afetivas, eróticas ou sexuais com outros homens; ao contrário, ela era reforçada com o controle discursivo e físico do corpo desses outros homens. Como coloca Connell (1995), a masculinidade hegemônica traz consigo uma estratégia bem-sucedida para a dominação viril e a garantia da subordinação feminina, podendo, ao longo da História, ser substituída por outras formas. Ela se configura como um padrão de práticas que viabiliza a definição de uma forma predominante do que é “ser homem”, demanda que todos os indivíduos se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação feminina. Essa hegemonia não precisa ser exercida exclusivamente pela violência ou pela força, mas pode também se sustentar por meio da inteligência e da persuasão. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2005)

No desenrolar da história, essa masculinidade hegemônica que reafirma a dominação viril tomou múltiplas formas, de maneira a preservar características da “andréia grega” e a se renovar com a incorporação de novos elementos. Isso pode ser observado nas interpretações vocais e corporais dos textos teatrais e cinematográficos, por exemplo. Em obras contemporâneas, o ator torna-se um corpo marcado pela beleza e em constante busca de liberdade, e sua voz encarna a

rebeldia e a exposição aos riscos e ao perigo, como se vê, no cinema, nas atuações de James Dean ou Marlon Brando. A voz e o corpo do personagem não aparecem dissociados de uma velocidade motorizada, que traz consigo a necessidade de afirmação pelo confronto com o extremo perigo cotidiano. (BAECQUE, 2013) Como se explorará adiante, a peça “Laio & Crísipo” preserva a coragem, a força muscular e a audácia da “andreia” grega em combinação a elementos modernos, associados à confrontação do perigo no universo masculino de motociclistas, na composição do personagem Laio. Tais elementos estão presentes nas construções sonoras e imagéticas de Erom Cordeiro em torno do personagem.



CONSIDERAÇÕES METODOLÓGICAS

A coleta dos dados deu-se a partir da observação não participante da peça “Laio & Crísipo”, enquanto esteve em cartaz no Teatro Municipal Serrador, no Rio de Janeiro, em janeiro de 2016. Nessa etapa da pesquisa, o objetivo foi identificar os elementos vocais e corporais do personagem Laio e as formas como foram combinados na construção deste personagem por Erom Cordeiro. Na análise dos dados, realizou-se inicialmente a seleção de momentos representativos da virilidade de Laio ao longo da peça. Em seguida, foi feita a categorização, na qual os dados foram agrupados de acordo com suas semelhanças e analogias a partir do critério semântico, definindo-se, a partir daí, três categorias constitutivas da virilidade do personagem: a) a demonstração da força e da habilidade física e intelectual; b) a utilização da persuasão como forma de reiteração do poder masculino; c) a imposição do desejo sexual sobre outros indivíduos. Para cada categoria, foi selecionado um momento representativo da peça, no qual se procurou descrever os elementos vocais e corporais mobilizados por Cordeiro na composição de Laio, sem a preocupação de se analisar em detalhe ou profundidade o texto em si, mas as formas como a voz e o corpo conduziram a uma interpretação que reforça os aspectos viris de Laio. A partir da descrição dos dados coletados, partiu-se para a interpretação do seu conteúdo à luz da base teórico-conceitual anteriormente apresentada.

RESULTADOS

Quanto à demonstração de força e habilidade física e intelectual de Laio, o momento selecionado foi aquele em que Laio oferece a Crísipo uma série de ensinamentos éticos, filosóficos e marciais. Enquanto Crísipo aplica socos contra Laio, que se esquivava dos golpes e retribuía algumas das pancadas desferidas pelo rapaz, o futuro pai de Édipo transmite não apenas lições acerca de como os golpes deveriam ser desferidos, mas também ensina a Crísipo como um homem deve se portar com coragem, atenção e valentia diante de um combate. A voz de Laio flutua entre a segurança e a firmeza de quem é portador de conhecimento sobre técnicas de combate e conduta diante da luta e a ironia em relação à falta de habilidade de Crísipo na execução dos golpes. Ao mesmo tempo, o corpo musculoso e forte de Cordeiro dá ao personagem Laio a agilidade para se esquivar dos ataques e a força para conter o ímpeto agressivo de Crísipo, imobilizando-o ao final da luta com uma gravata, quando o rapaz já se encontra desgastado física e emocionalmente. Nesse instante, com Crísipo quase sem sentidos, Laio o ampara, abraça-o e o beija.

IMAGEM 1 – LAIO AMPARA CRÍSIPO APÓS EMBATE

FONTE: Schopke (2015).



A utilização da persuasão por Laio ficou clara no momento em que Jocasta e Crísipo disputam o amor do personagem. Diante da disputa, Laio utiliza-se de sua habilidade de convencimento para mostrar que era possível que os três mantivessem uma relação harmônica, uma vez que ele dizia ter afeto por ambos e não desejar abrir mão de qualquer um dos dois. A voz de Laio agora transita entre o teor suave e conciliatório para apaziguar a rivalidade entre Jocasta e Crísipo e a alegria e a euforia de poder ter ambos os objetos de seu desejo juntos. O corpo de Laio se aproxima intimamente dos dois demais personagens a fim de seduzi-los a aceitar a proposta de paz e de felicidade na vivência de um triângulo amoroso. Para celebrar tal momento, ele convida ambos a tomarem com ele uma bebida servida em um abacaxi – fruta tipicamente usada como uma metáfora para problema. Ambos, convencidos por Laio, comemoram a felicidade de poderem compartilhar o mesmo homem.

IMAGEM 2 – CRÍSIPPO, LAIO E JOCASTA COMPARTILHAM A MESMA BEBIDA
FONTE: Fernandes (2016).



A imposição do desejo sexual de Laio fica nítida no momento que ele reencontra Jocasta – na ocasião, uma prostituta na beira da estrada – na volta para Tebas. Ao ver que Jocasta se colocava numa posição vulnerável, ele então a submete sexualmente a um strip-tease e à condução de autoasfixia erótica. O corpo de Laio se retira do palco, onde, do ponto de vista da plateia que vê o espetáculo, ele se coloca como um espectador de show erótico e dá ordens a Jocasta para que ela gradualmente vá tirando a roupa, apalpe o próprio corpo e, aos poucos, coloque as mãos em torno do próprio pescoço e aperte com força. A voz de Laio nesse momento é sensual, inicialmente lenta e rangida. Conforme Jocasta começa a se desnudar, ele aumenta o volume, dando ordens claras para que ela acariciasse o próprio corpo e chegando a gritar, ordenando que ela apertasse o pescoço para a autoasfixia.

IMAGEM 3 – JOCASTA ANTES DE SER INDUZIDA A UM STRIP-TEASE E À AUTOASFIXIA ERÓTICA POR LAIO
FONTE: Schopke (2015).



ANÁLISE E DISCUSSÃO

As variações na voz e no corpo carregam estados inter-relacionados, que criam espaços para experiências diferenciadas, de forma que o objeto estético e a mente que o interpreta cruzam repertórios e conduzem a leituras mais intensas da ação. (FERNANDES, 2001) Tal ponto é evidenciado quando Laio oferta ensinamentos éticos, filosóficos e marciais a Crísipo. A voz firme e também jocosa de Cordeiro ao interpretar Laio reforça aspectos da “andreia” guerreira e da “andreia” política: ao mesmo tempo em que a segurança manifesta na performance vocal de Cordeiro reforça a coragem, a audácia e a firmeza das ações de Laio, as virtudes cívicas de mestre da palavra e dispensador de conselhos dão-se simultaneamente à realização do esforço físico. Nesse momento, o preparo físico do ator permite que, ao mesmo tempo em que a fala de seu personagem inculca em Crísipo elementos constitutivos da virilidade, seu corpo demonstrasse como um varão deveria se portar diante de um conflito. Tal corpo era dotado de uma musculatura preparada e robusta, bem como reflexos aprimorados para a defesa em relação a golpes de um adversário. Afastavam-se, assim, resquícios femininos na preparação do guerreiro e do cidadão, como colocara Sartre (2003). Entretanto, ao ver o corpo de Crísipo desgastado após o ensinamento e ser contido pela sua força física, Laio o acaricia, demonstrando em relação a um homem frágil seu carinho e afeto. Crísipo, colocado em uma situação de fragilidade, é alocado em posição análoga à de uma mulher, o que reforça o domínio viril de Laio sobre seu corpo.

A masculinidade hegemônica (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2005) materializada em Laio também fica explícita na exploração de suas habilidades persuasivas por meio das variações de sua voz e de seu corpo. Como aponta Zumthor (2001, p. 90), “é pelo corpo que o sentido é aí percebido”. Assim, a sensibilidade necessária ao convencimento de Jocasta e Crísipo para a aceitação de um triângulo amoroso dá-se com a aproximação sensual de Laio sobre os corpos dos dois personagens, por meio de toques suaves que exploram a sensibilidade daqueles vistos como indefesos ou frágeis. A corporeidade do devir performático de Laio casa-se à vocalidade calma e tranquila com a qual tenta apaziguar a disputa entre Jocasta e Crísipo e convencê-los da felicidade que uma relação a três poderia

proporcionar a todos eles. Ao mesmo tempo em que tal conciliação permitiria a ele o exercício pleno de seu desejo sexual, Laio também consolidava seu controle sobre Jocasta e Crísipo não apenas por meio da força, mas também por meio da palavra, tentando fazê-los aceitar uma realidade que, até aquele momento, seria impossível de ser vivida. Há, assim, uma expansão do universo perceptual dos próprios personagens (FERNANDES, 2001), bem como do público, que, na percepção performática da cultura, deixa-se seduzir pela possível satisfação de uma relação a três trazida pelo homem dominante em tal relacionamento.

A imposição do desejo sexual do homem sobre a mulher – que reitera aspectos da masculinidade hegemônica – é construída na peça quando Laio submete Jocasta a uma posição de objetificação sexual, quando ela obedece aos comandos masculinos para que se despisse, se tocasse e se autoasfixiasse. A composição de tal situação exigiu a habilidade vocal e corporal de Cordeiro para que se caracterizasse a situação de domínio de Jocasta e do próprio ambiente em que ocorre a ação. Como coloca Zumthor (2001), o corpo move-se ao compreender a presença de si; nesse sentido, ao perceber-se como espectador de um espetáculo erótico, Laio sai do palco e se coloca na mesma posição dos espectadores da peça, observando Jocasta em sua cabine, sem iniciativa ou vontade próprias. Ao mesmo tempo, a presença de Laio na situação é percebida por meio de sua voz grave e sensual na exploração do corpo de Jocasta. Aplicando-se a ideia de Fernandes (2001), o corpo de Jocasta sente a presença da voz de Laio como um comando, um elemento que resgata uma lógica de dominação do corpo da prostituta pelo cliente, da mulher pelo homem. A palavra de Laio domina os gestos de Jocasta, de forma que, conforme a intensidade e o volume da voz masculina se adensam, mais o corpo feminino se submete aos mandos da autoridade viril. Como aponta Zumthor, a palavra pronunciada participa de um processo mais amplo, que transcende o contexto meramente verbal: ela opera sobre uma situação existencial que altera os corpos dos personagens. A palavra se expande quando interpretada e age socialmente sobre o corpo do próprio personagem e dos outros, provocando neles movimentos e sensações. No caso desse momento da peça, mesmo com o corpo do personagem fora de cena, a palavra de Laio visava a despertar nele próprio prazer e satisfação com a autoasfixia erótica de Jocasta, enquanto reforça sobre a personagem o seu controle a partir das ordens emitidas pela sua voz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça “Laio & Crísipo” traz uma releitura de um dos primeiros registros na cultura ocidental de uma obra cujo tema girava em torno de uma relação homoafetiva. (SCHOPKE, 2015) Entretanto, a relação entre Laio e Crísipo não funciona, na peça, como um elemento que deprecia a virilidade de Laio; ao contrário, a posição de domínio que o preceptor exerce sobre o rapaz é reiterada por elementos como a demonstração de força e de habilidade física, a mobilização da persuasão como forma de gerir o relacionamento entre Jocasta e Crísipo e a imposição de seu desejo sexual sobre uma mulher e um homem mais jovem e frágil. Crísipo é concebido como um homem não-formado ou incompleto, que precisa da orientação de Laio para se afirmar como homem.

A virilidade dominante de Laio não é construída apenas pelo texto da peça, mas pela mobilização dos recursos vocais e corporais na interpretação desse texto, por Erom Cordeiro. A performance vocal do ator transmite a firmeza na transmissão do conhecimento pelo personagem que interpreta, a ironia que deprecia aqueles concebidos como mais fracos ou frágeis e o erotismo que seduz os personagens a cederem a suas vontades e desejos sexuais. Ao mesmo tempo, as demonstrações de força do corpo reiteram o controle que Laio exerce sobre os demais personagens e o próprio ambiente em que ocorrem as ações, bem como a atração que esse corpo provoca sobre Jocasta e Crísipo. Reforçam-se, assim, padrões da masculinidade hegemônica em torno de Laio, que agregam elementos da “andréia” grega em combinação a elementos contemporâneos que reforçam a virilidade do personagem.

REFERÊNCIAS

- BAECQUE, Antoine de. Projeções: a virilidade na tela. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (ed.). *História da Virilidade – Volume 3: a virilidade em crise? Séculos XX-XXI*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 519-553.
- CONNELL, R. W. *Masculinities*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- CONNELL, Raewyn William; MESSERSCHMIDT, James William. Hegemonic masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, v. 19, n. 6, p. 829-859, dez. 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- FERNANDES, Edson. A voz e o corpo: linguagem, estética e complexidade para uma reflexão no teatro de Antonin Artaud. *EccoS Revista Científica*, São Paulo, v. 3, n. 2, p. 63-81, dez. 2001.
- FERNANDES, Yuri. Erom Cordeiro e Ravel Andrade, de ‘Supermax’, vivem romance no teatro. *EGO*, 23 set. 2016. Disponível em: <<http://ego.globo.com/teatro/noticia/2016/09/erom-cordeiro-e-ravel-andrade-de-supermax-vivem-romance-no-teatro.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.
- FISCHER, Lionel. Laio & Crísipo. *Lionel Fischer blog*, 2 jul. 2015. Disponível em: <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2015/07/teatrocritica-laio-crisipo.html>>. Acesso em: 31 out. 2017.
- MOTA, Marcus. Tradução de “Sete contra Tebas”. *Archai*, n. 10, p. 145-168, 2013.
- PINHEIRO, Amálio. *Aquém da identidade e da oposição*. Piracicaba: Unimep, 1995.
- SARTRE, Maurice. Virilidades gregas. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. (ed.). *História da Virilidade – Volume 1: a invenção da virilidade. Da Antiguidade às Luzes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 27-70.
- SCHOPKE, Ricardo. Laio & Crísipo. *Almanaque Virtual*, 9 jul. 2015. Disponível em: <<http://almanaquevirtual.com.br/laio-crisipo/>>. Acesso em: 31 out. 2017.
- TORRES, Leonardo. Laio e Crísipo apresenta drama sexy sem deixar de ser vulgar. *Teatro em Cena*, 30 jun. 2015. Disponível em: <<http://teatroemcena.com.br/home/laio-e-crisipo-apresenta-drama-erotico-sexy-sem-deixar-de-ser-vulgar/>>. Acesso em: 26 out. 2017.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DIEGO SANTOS: é doutor em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) e docente e pesquisador do Programa de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da Escola Superior de Propaganda e Marketing do Rio de Janeiro (ESPM-Rio).

REPERTÓRIO

