

## INTRODUÇÃO

Aqui dá-se início a uma longa jornada. Escrever uma tese de doutorado é um lançar-se no abismo. É um mergulho profundo. É aceitar o imenso desafio da travessia, acreditando que é possível chegar do outro lado do oceano. É deleitar-se com as novas espessuras adquiridas pelo conhecimento e é também exaustão. É desenvolver com as palavras as habilidades de composição, articulação e precisão, tal como uma fiadeira que tece, com distintos e variados fios, um lindo manto. Aliás, não deve ter sido por acaso o meu interesse crescente pelo crochê, iniciado de forma mais sistemática justamente durante o processo de escrita desta tese. De fato, foram muitos os fios a serem conectados e, desde a partida, meu desejo não era tecer uma colcha de retalhos, na qual ficassem aparentes todos os remendos. Pretendia desenvolver uma tessitura fluida, coerente e bem amarrada. Penso que o interesse por uma atividade manual, que me põe em contato com materiais concretos, com os quais vou interagindo e criando, reforça e presentifica o assunto próprio desta investigação – criação e experimentação em arte. Uma arte enquanto experiência, prática na qual todo o corpo se encontra implicado no fazer, com olhos, mãos, ossos, pele, neurônios agindo em conjunto. Do tecer, se sabe tecendo e do dançar, se sabe dançando. A materialidade do corpo, em ação movimento pensamento, gera outras materialidades: dança, texto, manto.

Ao longo de muitos anos, venho estudando e trabalhando com Educação Somática em distintas formas de composição com a dança, sempre constatando haver aí um encontro frutífero, capaz de gerar um alargamento de repertórios conceituais e procedimentais, seja enfatizando o refinamento perceptivo, seja mais no âmbito da organização motora e do refinamento de habilidades técnicas, seja ainda do desenvolvimento de pistas e motes investigativos. Com o aprofundamento dos estudos realizados principalmente durante minha pesquisa de mestrado, pude constatar que o interesse pela articulação entre dança e somática é, na verdade, comum a um vasto número de artistas da dança, alguns dos quais foram, inclusive, sistematizadores de suas próprias abordagens somáticas. Além disso, o momento do desenvolvimento da dança contemporânea foi, em grande medida, alimentado pelos intensos fluxos com esses estudos e práticas corporais que vieram, posteriormente, a se constituir como um campo de saber.

A autora e historiadora francesa, Laurence Louppe (2012), destaca o interesse dos artistas contemporâneos em procurar fazer do corpo um projeto singular. Nas palavras da autora, “O bailarino pode inventar uma poética, executada geralmente com uma intenção,

cuja textura é dada pelo corpo e pelo seu movimento” (LOUPPE, 2012, p. 70). Corpo e movimento, sendo as matérias constituintes e edificantes do texto dança, fazem emergir questões como: quem é esse corpo que dança? O que deseja dizer esse corpo? O que procura conhecer com essa dança? Um outro ponto de vista que apresenta uma via semelhante de reflexão é o do autor e crítico de dança André Lepecki, na sua obra *Exaurir a Dança* (2017). Lepecki observa uma certa exaustão da ideia de dança sempre caracterizada por uma escrita de fluxo ininterrupto, identificada, acima de tudo, com o movimento dinâmico. Como contraponto, o autor se propõe a analisar alguns artistas e obras de dança contemporânea que a problematizam, indicando uma concepção emergente de coreografia que, dentre outras características, aponta para um pensar o sujeito como corpo.

Essas perspectivas nos levam a identificar algumas questões que são transversais à dança contemporânea e à Educação Somática. A compreensão do corpo enquanto sujeito, o cultivo de singularidades, a experiência como contraponto à representação, a percepção como um saber encarnado são algumas delas. Conseguir identificar essas aproximações, e perceber que fluxos de retroalimentação entre os dois campos estiveram sempre presentes, nutrem meu interesse de seguir investigando o tema, me dedicando, nesta presente pesquisa, a olhar mais especificamente para processos de criação e construção de conhecimento nesse trânsito dança-somática. Se na dissertação de mestrado, a ênfase foi dada ao delineamento do campo da Educação Somática e à busca de compreensão dos seus contornos, colocando em prisma alguns diálogos constituídos com a dança, em contextos formativos de artistas docentes, agora me proponho a mergulhar em processos artísticos pedagógicos, nos quais a feitura é o mote principal. As experimentações são, elas próprias, o objeto da investigação, compreendidas como processo de construção de conhecimento de si e do mundo e como formulação de pensamento.

Para as discussões aqui tecidas não se faz importante a distinção entre o que é artístico e o que é pedagógico, pois o que está no cerne da atenção é o “fazer”, o aspecto da prática no processo de feitura. Um dos principais fundamentos da Educação Somática – o fazer-perceber construído em primeira pessoa – será tomado como referência e como fio condutor da investigação, dialogando com o conceito de experiência, a partir de algumas perspectivas teóricas a serem apresentadas a seguir.

De saída, ao iniciar o mapeamento desse território conceitual, me recordo de Edgar Morin, filósofo francês da atualidade, que reflete criticamente sobre o paradigma do pensamento moderno e sobre os modos como se estruturaram epistemológica e metodologicamente os saberes científicos do século XX. Para o autor: “Vivemos sob o império

dos princípios de disjunção, de redução e de abstração, cujo conjunto constitui o que chamo de ‘o paradigma de simplificação’” (MORIN, 2011, p.11). Segundo esse paradigma, não se concebe o elo inseparável entre o observador e a coisa observada, muito menos o fluxo dinâmico de trocas e comunicações entre estes. Morin (contra) argumenta que é preciso reconhecer fenômenos como liberdade ou criatividade, que só podem ser compreendidos dentro de uma perspectiva complexa. Considerar a complexidade exige não somente a renovação da concepção de objeto, mas a reversão do entendimento do sujeito enquanto mero observador, que busca eliminar a imprecisão, a ambiguidade e a contradição. Morin defende que é preciso aceitar uma certa imprecisão tanto nos fenômenos como nos conceitos, ao que eu gostaria de complementar, inserindo a imprecisão da subjetividade do olhar e dos afetos do sujeito co-implicado no processo e no contexto da pesquisa.

Dito isso, recorro também ao filósofo e cientista cognitivo norte americano Mark Johnson, que reconhece que ainda existem estranhamentos quando tratamos do tema da pesquisa em arte exatamente porque, segundo ele, o conhecimento tem sido historicamente associado ao conhecimento científico. A arte é normalmente identificada por trabalhos de caráter imaginativo, que expressam e comunicam emoções, que constituem o corpo de uma cultura e delineiam movimentos culturais da história da humanidade, mas que, dificilmente, é considerada como forma de conhecimento. O termo “pesquisa”, de acordo com Johnson, é mais amplamente entendido por métodos de investigação teórica, formas de experimentação laboratorial, confirmação de hipóteses na/para a construção de um escopo de conhecimentos objetivos (JOHNSON, 2011).

Inseridos nesse contexto, nós, artistas, vimos, ao longo de anos, nos filiando a métodos comumente utilizados nas ciências humanas. Decerto, muitas pesquisas realizadas na área da dança têm um caráter etnográfico ou se debruçam sobre o aspecto da apreciação da obra de arte ou, ainda, procuram articular questões de ordem mais conceitual, estruturando parâmetros para se pensar teorias de Dança. Entretanto, muitas investigações em dança estão profundamente imbricadas com uma prática, com processos de experimentação de um artista – docente – pesquisador, que não atua apenas como observador do universo pesquisado, mas é ele mesmo um articulador dos processos desenvolvidos. Nesses casos, fica mais evidente a necessidade de se repensar os métodos, as estratégias e os procedimentos utilizados. Duas premissas básicas do pensamento tradicional sobre o fazer pesquisa entram em conflito direto com esse tipo de investigação: 1) a invisibilização do pesquisador, sujeito da pesquisa, sua voz, suas impressões; 2) a desvalorização dos achados que emergem de investigações artísticas, nas quais os dados produzidos estão impregnados de subjetividade, afetos e percepções individuais.

Com essas inquietações em jogo, senti grande necessidade de ir ao encontro de uma metodologia que considerasse a pesquisa em dança como produção de conhecimento em processo, que fosse permeável às emergências. O que vinha desenvolvendo se caracterizava pela imbricação entre teoria e prática e se constituía nas relações entre os sujeitos, assim como nas relações dos sujeitos com o ambiente e com seus materiais de criação. Entendi que era preciso considerar método e conceito como elementos de um todo, estabelecendo uma coerência dialógica entre ambos.

### *O território da pesquisa: definindo questões norteadoras*

A partir das considerações apresentadas, percebi, logo de início, a implicação do meu objeto de pesquisa com o conceito de Experiência e, mais especificamente, de Arte como experiência. Sendo assim, me senti mobilizada a enveredar pelo estudo de autores que lidam com esses conceitos, tomando-os como um referencial teórico de base, sendo um dos principais nomes, o filósofo norte americano John Dewey. Considerado um empirista pragmático, Dewey defende o valor da experiência na construção de conhecimento, e considera a arte uma prova da existente conexão entre o material e o ideal. Acreditando que o pensamento não se forma somente por meio de palavras, ele argumenta que o fazer em arte estreita as relações entre o agir e o sofrer, dando forma a um pensamento que se revela por meio da ação encarnada, que cria materialidades.

Uma outra corrente teórica que dialoga com as proposições de Dewey, trazendo uma perspectiva complementar e atualizada, é a abordagem enativa, vinda do campo das Ciências Cognitivas. Em particular, as contribuições dos autores Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch e Alva Noë foram de grande relevância no que tange a explicitação das imbricações entre percepção e ação e, portanto, para a compreensão dos entrelaçamentos dos processos de fazer e conhecer.

Uma grande descoberta, no percurso da pesquisa bibliográfica, foi a autora australiana Barbara Bolt, pesquisadora e artista visual. Bolt toma emprestado do filósofo Martin Heidegger o conceito de *handling* – aqui traduzido como *manuseio* –, para desenvolver a ideia de que, através do contato e interação de um artista com seus materiais de trabalho, a arte rompe as fronteiras do representacionalismo e se constitui como experiência. Esse encontro, essa prática sistemática e contínua, não somente possibilita o refinamento de habilidades específicas a cada linguagem de arte, como trata de um processo que resulta na criação de formas materiais,



implicando formulação, ou seja, a presença de um pensamento ação. Nessa reflexão, Bolt se aproxima também de um outro conceito, o *material thinking*, cunhado por Paul Carter, pesquisador da Universidade de Melbourne. Traduzido por mim como *a forma material do pensamento*<sup>1</sup>, esse e o conceito de manuseio serão amplamente discutidos, uma vez que se tornaram uma referência crucial para os questionamentos e elaborações aqui propostas.

Tendo delineado esse território conceitual, apresento duas importantes pistas que se apresentaram: 1) A primeira é a de que o princípio da Educação Somática, de percepção em primeira pessoa, estando diretamente implicado com a ideia de um corpo sujeito – um corpo vivido –, se desdobra na compreensão de que, aquilo que é percebido por cada pessoa depende diretamente de suas experiências sensório motoras anteriores. Sendo assim, esse princípio seria contíguo ao conceito de corporalização<sup>2</sup>, tal como proposto pela ala das Ciências Cognitivas que entende a cognição como situada, como é o caso da abordagem enativa. 2) A segunda é a de que, assumindo a cognição como situada – ou seja, um exercício de acoplamento entre corpo e mundo, em que os conhecimentos sensório motores são mobilizados e elaborados –, seria possível considerar as experimentações de dança como constituídas por processos de pensamento, que têm uma natureza material.

Uso o termo pistas, pois identifico que tiveram um papel norteador para a investigação sendo, ora assumidas como premissas, pontos de partida em função dos quais diversas escolhas investigativas foram sendo tomadas; ora como sínteses, formulações que se impunham e se confirmavam com o caminhar. De toda maneira, o importante é grifar que elas emergiram do e no processo de pesquisa, e não *a priori*. Outro aspecto a destacar é que alguns movimentos começaram a apresentar alguma regularidade e assumiram um caráter organizador do fluxo da investigação, tais como: a busca por pontos de aproximação entre as perspectivas da Educação Somática e do campo da cognição situada, quanto ao conceito de corporalização; o interesse de olhar mais a fundo o trabalho de artistas que se alinhavam com a ideia de arte como experiência; assim como, a necessidade de imergir, eu mesma, em processos de criação.

---

<sup>1</sup> A tradução desse termo gerou algumas inquietações, da minha parte, que julgo serem importantes de partilhar com o leitor. Na língua inglesa, o termo tem uma forma muito mais direta e objetiva do que em português, que exige uma sentença mais longa para dizer a mesma coisa. Considero que, neste aspecto, a tradução sofre uma perda. Entretanto, por compreender a relevância desse conceito, para a tese, e a importância de poder dialogar com os pares, na nossa língua, justifico a decisão de adotar o termo traduzido, ao longo do trabalho.

<sup>2</sup> Corporalização (ou cognição corporalizada) é a tradução adotada para o termo *Embodiment*, em concordância com outras obras já escritas ou traduzidas para o Português, tais como: QUEIROZ, Clélia. Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC. **Húmus 1**. Caxias do Sul: Ed. Lorigraf, 2004; COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

### *Entrelaçando conceito e método*

Ao longo de anos, nós, artistas, nos filiamos a abordagens metodológicas emprestadas das ciências sociais para desenvolver estudos críticos de processo, observações participantes e outras formas de pesquisa qualitativa. Contudo, atualmente, cresce o número de artistas pesquisadores que defendem e investem na sistematização de um campo que dê conta das especificidades dos seus fazeres. O autor e pesquisador australiano Brad Haseman faz uma convocação, em seu Manifesto pela Pesquisa Performativa (2006), argumentando que pesquisas no campo da prática artística necessitam de abordagens metodológicas que se estruturam a partir dos procedimentos próprios das suas respectivas disciplinas, e que se caracterizem por uma abertura capaz de lidar com as emergências constitutivas dos processos de investigação da área. O autor salienta ainda que, nesses estudos, o fazer prático não é opcional, mas tem, em vez disso, um papel estruturante de todo o processo investigativo.

Barbara Bolt (2007) complementa essa ideia, destacando que as escolhas e os procedimentos de experimentação, em arte, não seguem uma lógica causal, sequencial ou discursiva e, portanto, não podem ser estabelecidos todos *a priori*. Ainda que haja um levantamento de questões norteadoras e um planejamento de ações, o fazer artístico opera por singularidades que são próprias do encontro entre um sujeito (artista pesquisador) e seu(s) objeto(s) de trabalho, num dado momento, num dado contexto. É um conhecimento encarnado, local e situado.

De volta a Haseman, ele sublinha que: “O artista pesquisador não pensa simplesmente a resolução para um problema, mas pratica/experimenta para uma resolução” (HASEMAN, 2007, loc 3296). É, então, na concretude da ação, e não em termos de pensamento abstrato ou de reflexão puramente teórica, que a pesquisa se desenrola. E a “resolução” pode ser imprevisível, já que cada experimentação carrega um potencial de gerar resultados totalmente distintos e igualmente válidos, por isso, considerados como conhecimento local. A partir dessas questões, o autor propõe a fundação de um novo eixo de pesquisa, o das pesquisas performativas, que se instaura como uma alternativa aos paradigmas qualitativo e quantitativo.

Juntamente com outros artistas pesquisadores, Haseman adota a terminologia Prática como Pesquisa (PaR)<sup>3</sup>. Dois aspectos fundantes caracterizam esse paradigma emergente: 1) englobam investigações que nascem da/na prática, e é, no seu curso, que tornam-se claras as questões da pesquisa, e não o contrário; 2) a própria prática faz emergir ou fomenta a invenção de estratégias para a produção dos dados, geralmente fazendo uso de metodologias já familiares aos artistas pesquisadores. Haseman (2006, 2007, 2014) também sistematiza seis princípios fundantes das pesquisas performativas: 1-A soberania da prática; 2-O conhecimento situado; 3-A abertura para a emergência de metodologias; 4-A complexidade das relações contextuais; 5-A abertura para a invenção de métodos de produção e análise de dados; 6-A aceitação e validação de distintos modos de documentação e apresentação dos resultados.

A artista e pesquisadora Ciane Fernandes, membro do corpo docente deste Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, a partir de seu alinhamento com o pensamento de Haseman e de sua experiência de longa data no campo da Educação Somática, vem sistematizando o que chama de Abordagem Somático-Performativa. Fernandes explica que: “(...) a prática é, em si mesma, o método de pesquisa, seu eixo principal e meio de organização. Nesse contexto, o impulso criativo é bem mais importante para delinear o desenvolvimento da pesquisa do que a hipótese ou o problema” (FERNANDES, 2015, p. 26). Ela esclarece ainda que os novos conhecimentos e resultados, sintetizados com a pesquisa, podem se materializar em formas, simultaneamente, práticas e teóricas. No caso da Abordagem Somático Performativa, a prática, em questão, se situa dentro do escopo das práticas somáticas, em que o estabelecimento de processos de sintonização e integração consigo, com o meio e com os outros é o que conduz a análise de movimento, assim como a tomada de decisões, quanto ao encaminhamento que se segue (FERNANDES, 2015, 2018). Alguns princípios dessa abordagem serão retomados, em maior detalhe, no próximo capítulo.

A partir de todas essas colocações, reconheço que este projeto tem muitas identificações com a Prática como Pesquisa, tanto no que concerne a uma perspectiva mais global, de orientação metodológica e conceitual, quanto em relação aos procedimentos adotados. Seu desenvolvimento se deu em torno de duas experiências artístico pedagógicas, conduzidas por mim, que serão, ao longo da tese, apresentadas. Cada uma delas se constituiu como um território, um campo de experimentação único, caracterizado pelas relações, proposições e forças que estavam, então, em jogo. Dessa forma, atuaram como operadoras de criações e

---

<sup>3</sup> O termo Prática como Pesquisa é traduzido do inglês Practice as Research e, daí, deriva a sigla PaR que, daqui por diante, será utilizada ao longo do texto. Alguns outros autores, entretanto, adotam termos como Pesquisa guiada pela prática, Pesquisa baseada na prática em artes e outros.

formulações, nas quais a pesquisadora (eu) e o objeto se encontravam implicados, numa relação de “saber com”, e não de “saber sobre”. A partir dos desdobramentos dessas experiências, as articulações reflexivas foram sendo trançadas, numa tessitura de sentido entre o vivido e o estudado teoricamente. Essa composição foi reafirmando que a dança é capaz de disparar questões e, ao mesmo tempo, se oferecer como campo de experimentação para o levantamento de hipóteses e a síntese de conhecimento.

No que concerne a procedimentos mais específicos, uma documentação inicial desses processos de experimentação foi feita, englobando imagens fotográficas, imagens videográficas, desenhos, depoimentos escritos dos participantes e registros em diário de pesquisa. A análise desse material apontou pistas importantes para o direcionamento da investigação, compondo uma parte significativa de sua fase inicial, e deflagrando o delineamento de suas questões norteadoras e a construção de um mapa conceitual preliminar. A partir disso, novos instrumentos de coleta e criação de dados foram definidos: entrevistas; recolhimento de depoimentos, através de questionários semi-estruturados; assim como, a formulação de novas etapas dos estudos práticos, articulados às informações levantadas pela pesquisa bibliográfica e ao aprofundamento reflexivo, em torno das questões investigadas.

Nessa segunda fase, os experimentos que intitulei “A Mata” e “A Malha” – a serem detalhados, logo a seguir –, foram retomados. Tendo sido deflagrados em contextos de investigação artístico pedagógica, vinculados a componentes curriculares dos cursos de graduação e pós-graduação *latu sensu*, da Escola de Dança da UFBA, agora eram reassumidos somente por mim que, como artista pesquisadora, respondendo à pulsão de me lançar, mais uma vez, em experimentação, busquei aprofundamento da pesquisa, através da prática criativa. Os desdobramentos investigativos que daí emergiram, assim como os resultados que produziram, serão apresentados em profundidade. Entre eles, estão uma série de imagens fotográficas; três registros filmicos, com caráter de estudos em processo; e dois filmes, intitulados respectivamente: “Segunda pele” e “Entretecida”, que serão disponibilizados por meio de plataforma digital. Além disso, essa fase da pesquisa foi marcada pela oportunidade de contato presencial com algumas obras dos dois artistas aqui destacados: Lygia Clark e William Forsythe. Sublinho esse detalhe, pois a possibilidade de estudo imersivo dessas obras significou um ganho de profundidade nas reflexões e análises a elas relativas, sendo, além disso, convergente com as proposições e premissas da tese.

*Os desafios da escrita: o dizer da pesquisa*

Um dos grandes desafios enfrentados no desenvolvimento desta pesquisa tem sido o de lhe dar uma forma escrita, considerando a sua natureza tão experiencial. Partilho do sentimento da também professora e pesquisadora em dança, Thereza Rocha (2016)<sup>4</sup>, que relata suas próprias dificuldades em fazer o que chamou de travessia de uma escrita “sobre” dança para uma escrita “em” dança, apontando que a dança não se oferece tão facilmente como objeto da escrita, assim como a escrita também resiste a se flexionar às demandas da dança. Buscar regimes de dizibilidade foi uma das grandes motivações da sua escrita na tese de doutorado.

André Lepecki, na introdução do livro *Of the presence of the body* (2004), do qual foi organizador, também aborda a questão, mencionando que a obra teve como um dos seus focos exatamente as tensões existentes entre dança e escrita, no que tange o diálogo entre subjetividade e corporalidade, relação entre a materialidade dos corpos que dançam e os modos de acessá-los através das teorias críticas e os estudos culturais.

Desse modo, esta pesquisa tem sido uma oportunidade de me indagar sobre formas de escrita em dança, buscando atender à natureza da investigação (e do objeto) tanto quanto às suas especificidades de ser uma escrita acadêmica. Além das tensões apontadas por Lepecki, identifiquei que questões como temporalidade e linearidade estão presentes na relação dança e escrita e gerenciar essa articulação é um grande desafio, especialmente quando se trata de dar forma aos relatos referentes aos processos vivenciados, de maneira que não assumam uma forma meramente descritiva, linear e sequencial.

Algumas estratégias vêm se apresentando como alternativas para lidar com esse desafio, em especial, no sentido de viabilizar que a escrita se deixe flexionar às ações, sensações e afecções da dança. Lido com a necessidade de recorrer a autores de literatura e poesia, que em alguns momentos serão utilizados como referência, tanto quanto os autores teóricos. Também o uso de imagens visuais é um importante recurso, a recorrência a uma escrita poética que possa favorecer o acesso a outros canais perceptuais, assim como produzir outros afetos, uma vez que os próprios dados produzidos são de natureza subjetiva e compostos a partir de impressões dos sujeitos envolvidos nas experiências. Ademais, essa escrita se caracteriza por um grande esforço de síntese, que procura fazer dialogar estudos e contribuições de distintas áreas do saber e se estrutura a partir de práticas em dança.

---

<sup>4</sup> Em entrevista disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W0F\\_iO5HL\\_k&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=W0F_iO5HL_k&t=41s), canal Temas de Dança, publicado em 16/02/2016 e acessado em 13/10/2018.

## *O corpo do texto*

A tese se estruturou em torno da sistematização dos experimentos “A Mata” e “A Malha”, acima mencionados. Cada um deles foi descrito em um capítulo, onde também foram abordadas e discutidas suas questões mais específicas, deflagradas pelos seus respectivos desdobramentos. Antes de introduzi-los, entretanto, o primeiro capítulo foi dedicado a uma contextualização, em que o conceito de experiência foi apresentado, e o rol de referências teóricas, relativas a esse conceito – e o modo como ele está sendo tratado na tese –, detalhado. Constituído por quatro fios que se entrelaçam, esse rol é composto: 1) pelos conceitos de experiência e arte como experiência, formulados por John Dewey; 2) pelo conceito de experiência, segundo a abordagem enativa; 3) pelo conceito de *handling* (manuseio), na leitura da autora Barbara Bolt; 4) pela perspectiva de experiência oferecida pelo campo da Educação Somática. Nesse sentido, os autores consultados foram John Dewey (2010); Mark Johnson (2017); Varela, Thompson & Rosch (1991); Evan Thompson (2007); Alva Noë (2006); Barbara Bolt (2007, 2010, 2011); Richard Sennet (2008); Martha Eddy (2009); Sylvie Fortin (2009); Ciane Fernandes (2015, 2018).

O segundo capítulo, intitulado A Mata, leva o nome do estudo teórico prático, desenvolvido junto a estudantes da graduação em Dança, da escola Dança da UFBA. Nessa experiência que será, então, descrita, foram produzidas imagens fotográficas de formas e elementos da natureza, com os quais os estudantes fizeram associações a formas do corpo humano. Como desdobramento do estudo inicial, dois eixos de investigação foram traçados: o aprofundamento de um estudo de anatomia experiencial, e a exploração criativa de movimentos, a partir dos afetos produzidos pelas imagens capturadas. No decorrer do capítulo, a análise desse material será detalhada, apontando para reflexões acerca de processos de composição da imagem corporal, e possíveis relações destes com o desenvolvimento de habilidades corporais em dança. Diálogos foram tecidos com autores como Shaun Gallagher (2013); António Damásio (1996, 1999, 2011); Lakoff & Johnson (1999, 2003); Mark Johnson (2011); Alva Noë (2006, 2010, 2012); Bonnie B. Cohen (2015); Hubert Godard (2006, 2010); Neide Neves (2015).

O capítulo 3, A Malha, também recebeu o título em função da experiência artístico pedagógica, dessa vez, realizada junto aos estudantes do Curso de Especialização “Estudos Contemporâneos em Dança” (UFBA/2017). Inicialmente alimentada por um estudo prático teórico do tecido conjuntivo, em que propus a lida com alguns materiais que possuíam características elásticas marcantes, essa experiência se desdobrou em diversas camadas

investigativas, que serão apresentadas de forma minuciosa. A partir dela, um íntimo diálogo começou a ser estabelecido com os trabalhos de Lygia Clark e William Forsythe. Olhar para algumas das proposições desses artistas foi de fundamental importância para refletir a respeito de escolhas feitas, no decorrer das experimentações de “A Malha”, relacionando-as com os aspectos teóricos tratados na tese, como o conceito de experiência. Nesse capítulo será, então, evidenciado que o manuseio não está restrito ao sentido do tato, mas, principalmente, no caso das experimentações em dança, ele tem uma forte implicação com o nosso sentir cinestésico, envolvendo o desenvolvimento de habilidades refinadas de mover-perceber. Referências importantes foram os autores Paul Carter (2004); Barret & Bolt (2007); Estelle Barret (2016); Barbara Bolt (2010); John Dewey (2010); Ida Rolf (1990); Linda Hartley (1995); William Forsythe (2018); André Lepecki (2014).

A partir do apontamento indicando a íntima relação do manuseio com a percepção cinestésica, se fez necessário um aprofundamento do estudo da cinestesia, e seus possíveis entrelaçamentos com os outros sentidos, incluindo, o tato. Sendo assim, o capítulo 4 será dedicado à apresentação da revisão bibliográfica feita a respeito desse tema, evidenciando duas principais perspectivas, concernentes a modos de compreender as imbricações entre percepção e ação. Essa questão também se revelou diretamente implicada à conceituação e diferenciação dos sentidos da cinestesia e da propriocepção. No decorrer do capítulo, será argumentado que é a cinestesia que compõe o principal elemento do manuseio em dança. As principais referências foram Susan Foster (2011); Batson&Wilson (2014); Alain Berthoz (2000); Maxine Sheets-Johnstone (2015); Alva Noë (2010, 2012); Gallagher&Zahavi (2012).

No quinto e último capítulo, as relações com Lygia Clark e William Forsythe serão retomadas, destacando que, ao provocarem o encontro material entre corpo e obra, os artistas investigam o papel do corpo – e da cinestesia – na arte. Dessa vez, os “Objetos Coreográficos” de Forsythe receberão atenção especial. Criando contextos claros de imersão, nos quais, para interagirmos e agirmos, é necessário mobilizar conhecimentos de ordem cinética e cinestésica, essas obras tensionam o sentido de coreografia e de dança, assumindo o ato de dançar – com outros corpos, com materiais, com o espaço –, como formulação de pensamento. Essas reflexões serão trançadas com algumas etapas dos desdobramentos da experiência “A Malha”, assim como com autores que argumentam na direção do delineamento de um pensamento-ação. Os autores referenciados foram Barbara Bolt (2007, 2010); Ferreira Gullar (2014); William Forsythe (2016, 2018); Maxine Sheets-Johnstone (2011; 2015); Alain Berthoz (2000); Batson&Wilson (2014); Susan Foster (2011).

## CAPÍTULO 1

### TRANÇANDO FAZER E SABER: O TERRITÓRIO DA EXPERIÊNCIA

Acordava ainda no escuro, como  
se ouvisse o sol chegando atrás  
das beiradas da noite.  
E logo sentava-se ao tear.

Assim, jogando a lançadeira de um  
lado para o outro e batendo os grandes  
pentes do tear para frente e para trás,  
a moça passava os seus dias.

Nada lhe faltava. Na hora da fome  
tecia um lindo peixe, com cuidado,  
de escamas. E eis que o peixe estava  
na mesa, pronto para ser comido.  
Se sede vinha, suave era a lã cor de  
leite que entremeava o tapete.  
E, à noite, depois de lançar seu fio  
de escuridão, dormia tranquila.  
Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer. (COLASANTI,  
2004, p. 2, 4)

Nesse texto de Marina Colasanti, a moça tecelã passa seus dias tecendo. Seus fios e cores dão materialidade aos seus desejos, anseios e necessidades, criando sua própria realidade. Essa história me faz refletir sobre alguns aspectos centrais no percurso investigativo trançado nesta tese. Primeiramente, destaco o fazer artesanal presente em todo fazer artístico, aquele que envolve o desenvolvimento de habilidades específicas, que vão sendo aprimoradas com a prática cotidiana. São saberes constituídos no e pelo corpo, com os quais o corpo também modela a si próprio, adquirindo determinadas formas e especializando funções. No caso da moça tecelã, o saber dos seus dedos e de suas mãos, a precisão no toque dos fios, a postura do seu corpo, o manuseio do tear, e assim por diante. Se, no senso comum, esses saberes são tidos como conhecimento tácito, vinculados estritamente a uma prática e, assim, apartados de qualquer ato reflexivo; nesta pesquisa, essas esferas serão compreendidas como intrinsecamente vinculadas.

Em seguida, gostaria de destacar o processo de experimentação. Nele, o movimento está atrelado ao pensamento e à criação, em função do acoplamento entre artista (ou artesã, no caso da moça tecelã) e seus materiais de trabalho. O agir acontece impregnado de intencionalidade e em diálogo com o tempo presente, qualquer gesto determinando o



aparecimento de uma forma. Sendo assim, seja enfatizando o aspecto das habilidades corporais, seja enfatizando o processo de criação, é o fazer que está, aqui, no centro das atenções, um fazer-saber que se constitui em conhecimento material.

Com essas reflexões iniciais, me dou conta, de saída, que estou vinculada aos conceitos de Experiência, e de Arte como experiência. Entretanto, um desafio imediatamente encontrado é que me percebo diante de uma certa variedade de territórios práticos e conceituais que lidam com a ideia de experiência, dessa perspectiva que me interessa investigar. Consigo listar. Alguns são territórios nos quais venho transitando há bastante tempo, com os quais atuo para ensinar e para experimentar, eu mesma. Com outros, venho dialogando, me aproximando, estudando, mas onde ainda me sinto um tanto estrangeira. O fato é que, desse lugar inicial, em que me encontro no deflagrar da pesquisa, consigo já identificar diversas linhas de conexão e pontos de convergência e ressonância entre esses territórios, mas, de algum modo, ainda os enxergo separadamente.

Sem clareza exata de como vou conseguir proceder, intuo ou vislumbro que um dos meus principais movimentos com essa pesquisa será exatamente o de juntar, conectar, sintetizar. Penso que esse foi o percurso pelo qual as metáforas dos fios, das tranças, das tramas se impuseram. A ideia de síntese é, para mim, criar um tecido comum, uma soma que é muito mais do que a soma das partes, já que inaugura uma materialidade outra. Dessa forma, instaurei um eixo de ação na pesquisa, traduzido na busca de fazer dialogar algumas perspectivas sobre experiência e sobre percepção, que apresentarei a seguir.

Por outro lado, percebo a relevância que tem trazer o meu fazer para essa trança, pois meus saberes não estão desencarnados, pairando em alguma dimensão da existência. Eles não seriam esses saberes que carrego comigo e que desejo aprofundar, no curso dessa jornada, se eu tivesse um fazer distinto. Nesse eixo, encontro um terreno fértil de discussão, no campo da pesquisa em artes. O tema das metodologias de pesquisa acadêmica em artes tem estado bastante aquecido há alguns anos, em torno do qual muitos estudos têm sido produzidos, para dar conta de uma demanda crescente de artistas ocupando os espaços acadêmicos. Em um artigo especificamente sobre esse tema, Sylvie Fortin sublinha:

(...) os artistas possuem um saber encarnado, um saber que se encontra na totalidade de sua pessoa (comportamento, emoções, atitudes etc.) e que se atualiza na ação. Em arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados. (FORTIN, 2014, p. 10)

Com essa observação, me dou conta de que um outro eixo de ação na pesquisa precisaria ser instaurado, o de documentar minhas práticas. Esse seria o mecanismo através do qual eu conseguiria revelar, para mim mesma, alguns dos meus saberes encarnados, implícitos em comportamentos e escolhas no curso das experiências, mas que só seriam explicitados a um olhar atento e reflexivo sobre os processos. E assim o fiz. Documentei diversos processos artístico pedagógicos que conduzi, e com os quais colaborei. Dois desses estudos integram e dão forma a essa pesquisa. Eles foram deflagrados ainda em sua fase inicial e evoluíram ao longo do processo, se desdobrando em distintas etapas de investigação, em diálogo com todo o estudo teórico conceitual. Cada um dos capítulos subsequentes, o 2 e o 3, tratará, respectivamente, de um desses estudos, e concentrará a discussão em torno das questões disparadas pelos mesmos, descrevendo, em detalhe, encaminhamentos e formulações.

Neste capítulo, me dedicarei a delinear os quatro territórios conceituais com os quais pretendo dialogar, a saber: a perspectiva deweyana de experiência; a abordagem enativa; a leitura do conceito heideggeriano de manuseio, por parte da artista pesquisadora Barbara Bolt; e a Educação Somática. Compreendo cada um desses territórios e seus principais conceitos, que serão aqui apresentados, como um dos fios dessa trança que pretendo fiar.

O conceito de experiência proposto pelo filósofo norte americano John Dewey; assim como a perspectiva da cognição corporalizada da abordagem enativa; em especial, de autores como Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch e Alva Noë; assumem fundamental relevância para que seja possível divergir de um entendimento representacionista de arte, e assumir um argumento em defesa de uma dança enquanto materialidade, confeccionada nos e pelos encontros entre artistas e seus materiais, e entre artistas e seus contextos, em processos intrincados de ação, percepção e criação. As perspectivas dos autores citados acima serão articuladas a contribuições de pesquisadores da área das artes, buscando trazer as vozes e as reflexões de quem vive essas questões cotidianamente no corpo. Nesse sentido, um dos principais fundamentos da Educação Somática – o fazer-conhecer construído na experiência vivida, pela perspectiva da primeira pessoa – será também tomado como um conceito de referência, e um fio conector entre todas as abordagens apresentadas. Com esse diálogo, visa-se engendrar uma reflexão sobre dança enquanto experiência, e sobre dança enquanto uma forma material de pensamento.

“A existência da arte (...) é a prova de que o homem usa os materiais e as energias da natureza com a intenção de ampliar sua própria vida, e de que o faz de acordo com a estrutura de seu organismo – cérebro, órgãos sensoriais e

sistema muscular. A arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente e, portanto, no plano do significado, a união entre sentido, necessidade, impulso e ação que é a característica do ser vivo. A intervenção da consciência acrescenta a regulação, a capacidade de seleção e a reordenação. Por isso, diversifica as artes de maneira infindáveis. Mas sua intervenção também leva, com o tempo, à ideia da arte como ideia consciente – a maior realização intelectual na história da humanidade. (DEWEY, 2010, p. 93).

### *1.1 Experiência no singular*

O filósofo e educador norte americano John Dewey, considerado um dos principais representantes da escola filosófica do Pragmatismo, será uma referência de fundamental importância para o desenvolvimento do presente estudo. Na sua perspectiva, pensar é um processo que emerge do nosso engajamento com o ambiente à nossa volta, uma atividade através da qual um sujeito transforma uma situação que apresenta uma dada problemática em outra, com condições que estejam mais de acordo com suas necessidades, desejos ou finalidades (JOHNSON, 2017). Sendo assim, toda experiência educativa deveria ter a função de ajudar os educandos a resolverem questões da vida prática, envolvendo-os numa real situação de experimentação, com um problema a ser solucionado, na qual tenham a chance de testar suas ideias e hipóteses. Reflexão e ação são parte de um todo indivisível.

A importância da ação e da transformação do mundo têm maior relevância para Dewey do que os estados mentais e as operações internas no ato do pensamento, entretanto, o autor aprecia o papel crítico que têm as qualidades sentidas por um sujeito sobre uma determinada situação vivida, e o papel dos sentimentos e das emoções na construção de seus significados. Dessa maneira, Dewey (2010) irá se debruçar sobre o tema da experiência e seu papel determinante nos processos de construção de conhecimento. Uma de suas importantes observações é que experiências ocorrem continuamente, uma vez que nossas interações com o ambiente onde vivemos nunca cessam. Entretanto, se tomadas no sentido plural, grande parte dessas experiências contém momentos de profunda dispersão e desconexão entre aquilo que estamos fazendo e aquilo em que estamos pensando, entre aquilo que desejamos e aquilo que obtemos. Muitas vezes, interrompemos o curso de uma ação, não porque essa ação tenha se completado, mas por conta de atravessamentos externos que conduzem nossa atenção e nossa intenção para outra dimensão. Dessa forma, quando trata de experiência, Dewey deseja se concentrar sobre o que chama de uma experiência singular, aquela na qual “o material vivenciado faz o percurso até sua consecução” (DEWEY, 2010, p. 109). Trata-se de um todo

que carrega em si um caráter individualizador, composto de partes heterogêneas e sucessivas que se relacionam em fluxo. Fluxo este, composto por pausas e lugares de repouso que não deixam de qualificar o todo e seu movimento.

A experiência, como a de ver uma tempestade atingir seu auge e diminuir gradativamente, é de um movimento contínuo dos temas. Assim como no oceano durante a borrasca, há uma série de ondas, sugestões que se estendem e se quebram com estrondo, ou que são levadas adiante por uma onda cooperativa. Quando se chega a uma conclusão, ela é a de um movimento de antecipação e acumulação, um movimento que finalmente se conclui. A “conclusão” não é uma coisa distinta e independente; é a consumação de um movimento (DEWEY, 2010, p. 113)

De acordo com esse entendimento, a experiência no singular é então aquela que pode ser nomeada, distinguida de outras, pois tem qualidades que são próprias, e porque atingiu um certo grau de completude. Isso, em contraste com as experiências plurais, que sofrem interrupções que as levam ao esvaziamento, à mudança radical de curso, à dissipação em meio aos movimentos automáticos do cotidiano. A experiência plural pode desaparecer da nossa memória, perder a forma ou passar sem que nunca tenhamos nos dado conta, enquanto a experiência singular tem cheiro, cor e sabor e, assim, sobrevive na memória, imprimindo texturas ao que virá a seguir. “O todo duradouro se diversifica em fases sucessivas, que são ênfases de suas cores variadas” (DEWEY, 2010, p. 111).

Jorge Larrosa, professor de Teoria e História da Educação da Universidade de Barcelona, autor também dedicado ao tema da experiência, desenvolve uma reflexão muito pertinente acerca da relação entre experiência e sentido da experiência, observando que, em diversas línguas, o significado dessa palavra está relacionado com algo que *nos* acontece ou que *nos* passa, em oposição àquilo que *se* passa. Com essa observação, Larrosa nos lembra de voltarmos-nos ao sujeito da experiência, entendendo, assim, que a experiência não é um acontecimento, mas um **encontro**, no qual se dão trocas, no qual são mobilizados afetos, onde existe transformação e produção. À medida que desenvolvemos a habilidade de perceber diferenças, semelhanças, modificações e relações entre os eventos vividos, nos tornamos mais aptos a fazer discriminações cada vez mais finas, no decorrer do próprio fluxo daquilo que estamos experienciando. Na visão de Dewey, este é exatamente o processo de composição do que entende ser o sentido e o significado de uma experiência (JOHNSON, 2017, p. 55). Com esse ponto de vista, para haver experiência, é preciso haver uma superfície porosa e sensível, ou seja, uma estrutura estética.

Buscando a etimologia da palavra estesia, encontramos que vem do grego *aisthesis*, também raiz da palavra “estético” (DUARTE JUNIOR, 2010). Não por acaso, Dewey defende que uma experiência singular implica a presença de uma qualidade estética. Segundo ele, apesar do sentido de estético ser mais comumente vinculado ao aspecto da apreciação da arte, ou seja, da sua assistência, do que de sua produção, a ligação entre fazer e perceber é indissociável. Dessa forma, o autor se propõe a procurar reestabelecer a conexão entre percepção estética e processo criativo, e observa que toda forma de arte envolve a lida com materiais físicos e com o movimento do corpo no espaço, tendo em vista a produção de algo visível, audível ou tangível. Ao manipularmos, tocamos; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos; ao nos movermos, sentimos. Os sentidos corporais mediam os encontros entre o artista e seus materiais, e possibilitam um imediatismo perceptivo, uma vez que a ação, que transforma um material ou um movimento que desenha o espaço, afeta de volta o artista. Dewey argumenta que, na medida em que o desenvolvimento de uma experiência é mediado por essas relações imediatamente sentidas, essa experiência passa a ter uma natureza predominantemente estética: “O que é feito e o que é vivenciado, portanto, são instrumentais um para o outro, de maneira recíproca, cumulativa e contínua.” (DEWEY, 2010, p.131) E, desse modo, o artista tem em si, incorporada, a mesma atitude de um espectador.

O pesquisador francês, bailarino e educador do movimento, Hubert Godard explica que:

A estrutura estética, a do movimento das percepções, compõe em cada um de nós um modo singular de perceber, que tende para a formação de uma imagem do corpo numa economia estética. Essas grades de leitura, essas matrizes da sensibilidade que se constituem na história, na linguagem e na cultura próprias de cada um, formam uma memória radical da nossa relação com o mundo. (GODARD, 2010, p.13)

Essa perspectiva corrobora a ideia acima apresentada de que nosso encontro corporal, sensível, com o mundo, é também estético. Ainda segundo Godard, a dança, a improvisação, as artes, em geral, questionam essa memória radical, se oferecendo como *locus* (e como meio) de experimentação de distintas e variadas possibilidades de relação com o mundo e seus materiais, enriquecendo o repertório da nossa estrutura estética e, para usar seus próprios termos, reconfigurando nossas matrizes da sensibilidade continuamente. Esse é o sentido que compreendo da afirmação de Dewey de que “(...) nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética” (DEWEY, 2010, p.117).

Aproximando Dewey, Larrosa e Godard, é possível compreender que toda experiência é sentida por cada sujeito, em função da sua estrutura estética particular, ou seja, mediada por

seus padrões habituais de perceber, derivando daí que dois indivíduos não percebem o mesmo fenômeno da mesma maneira. O acontecimento pode ser comum, enquanto a experiência é única, pessoal e local, e não pode ser repetida. Retomaremos essa discussão um pouco mais adiante, à luz das contribuições vindas do campo da Educação Somática, construído em torno de abordagens práticas e, desde seus primórdios, comprometido com o cultivo da sensibilidade e o respeito às individualidades perceptivas.

Neste curso de reflexão, faço referência também a Mark Johnson, estudioso de John Dewey, e autor de diversos textos em que discute algumas de suas principais proposições e ideias. Para Johnson, a visão de Dewey sobre produção de conhecimento nos convoca a deixar de lado qualquer dicotomia entre o que, tradicionalmente, vem sendo compreendido como modos de conceber e conhecer versus modos de perceber e fazer. A rejeição dessa forma de dualismo tem sido apoiada por pesquisas na área das ciências cognitivas que desafiam as distinções rígidas entre as dimensões conceituais e as dimensões perceptuais, assim como entre as perceptuais e as motoras. Ele defende, firmemente, que não existe um conjunto de faculdades, relativas ao conhecer, que seja inteiramente separado e independente das faculdades sensoriais e do processamento motor, e Dewey foi um precursor dessas ideias, no seu tempo (JOHNSON, 2011). Segundo o autor, um dos maiores insights de Dewey foi perceber que o valor do trabalho de arte está nos modos como possibilita a exploração imaginativa sobre como é o mundo, ou sobre como este poderia ser, envolvendo a transformação de materiais da nossa existência e a articulação de sentido sobre a experiência vivida, de uma dada forma, que a ênfase está no aspecto qualitativo. Sendo assim, Johnson argumenta que a arte deve ser considerada como uma forma de investigação, tanto quanto a matemática ou as ciências empíricas. A principal diferença é que a arte enfoca a dimensão qualitativa da experiência, o que tendemos a desvalorizar quando se trata de atividades estritamente intelectuais.

### *1.2 Experiência segundo a abordagem enativa*

Uma outra perspectiva que trarei para a pauta, no intuito de delinear o conceito de experiência que nos interessa compor para essa pesquisa, descende de uma linhagem fenomenológica, mais especificamente, da fenomenologia do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, tratando-se da abordagem enativa. O termo, vindo do inglês *Enactive Approach*, e seu conceito associado de enação, foram introduzidos no âmbito da ciência

cognitiva por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991), no livro intitulado “A Mente Corpórea”. Enação significa a performance de uma ação, atuar<sup>5</sup> – é o traçar do caminho desenhado pelo próprio ato da caminhada. Ao cunhar este conceito, o propósito desses autores era fazer convergir algumas ideias relacionadas. No primeiro capítulo do livro, os autores começam a contextualizar e esboçar suas perspectivas:

Um cientista cognitivo com uma inclinação para fenomenologia, ao refletir sobre as origens da cognição, pode raciocinar do seguinte modo: as mentes despertam num mundo. Não projetamos o nosso mundo. Encontramo-nos pura e simplesmente com ele; acordamos para nós próprios e para o mundo que habitamos. Vamos refletindo sobre esse mundo à medida que crescemos e que vivemos. Refletimos sobre um mundo que não é feito mas encontrado, e, no entanto, é também a nossa própria estrutura que nos permite refletir sobre este mundo. Deste modo, ao refletir encontramos-nos num círculo: estamos no mundo que aparenta estar ali antes da reflexão começar, mas esse mundo não está separado de nós. (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 25)

Os autores esclarecem que, epistemologicamente, é bastante clara a existência de duas perspectivas teóricas. Uma de caráter bem objetivista (realista), que considera que o mundo tem propriedades preestabelecidas, independentemente da ação dos sujeitos que nele habitam e com ele interagem. De acordo com essa abordagem, entende-se que as propriedades do mundo existem antes do sujeito perceptor entrar em contato com elas e formar qualquer imagem no seu sistema cognitivo. Na verdade, nessa linha de raciocínio, a função perceptiva seria meramente recuperar essas imagens, ou seja, uma função de representação.

De outro lado, está uma visão subjetivista (idealista), que entende que cada indivíduo projeta o seu próprio mundo interior, e que a realidade aparente do mundo é um reflexo das leis internas do sistema cognitivo do sujeito perceptor. O que a abordagem enativa propõe, como alternativa, é uma perspectiva que integra as duas anteriores, compreendendo que “(...) o mundo e o sujeito perceptor, se especificam uns aos outros” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991, p.226). A ênfase da abordagem enativa está justamente na ideia de uma especificação mútua, como uma via intermédia entre a cognição, como recuperação de um mundo preexistente, e a cognição como projeção de um mundo interior. E sintetizam:

Estes dois extremos assumem ambos a representação com a noção central: no primeiro caso, a representação é utilizada para recuperar aquilo que é exterior; no segundo caso, é utilizada para projetar tudo aquilo que é interior. A nossa intenção é ultrapassar esta geografia lógica do interior *versus* exterior

---

<sup>5</sup> O termo *enact*, vindo do conceito *enaction*, será aqui traduzido como atuar, em consonância com a tradução portuguesa da obra “A Mente Corpórea”, edição de 1991, aqui referida. Entendendo-o como a performance de uma ação, uma atitude ativa de agir no mundo, pareceu-me coerente a opção dessa escolha.

estudando a cognição não como recuperação ou projeção mas como ação corporalizada . (VARELA;THOMPSON; ROSCH, 1991, p. 226)

A partir desta primeira obra, escrita a seis mãos, muito foi produzido e aprofundado sobre o tema. Em obra mais recente, Thompson (2007) retoma, dessa vez sozinho, a sistematização das premissas da abordagem enativa. Dentre elas, irei aqui destacar três que estão mais intimamente relacionadas com as questões tratadas nesta tese, em especial com o conceito de experiência que esta se propõe a delinear. A primeira ideia é a de que cognição é um **exercício** de constituição de conhecimentos e habilidades, em contextos de ação situada e corporalizada. Segundo Thompson, estruturas e processos cognitivos emergem de padrões sensoriomotores recorrentes de percepção e ação.

A segunda ideia é que o mundo não é um espaço pré-especificado ou preexistente, representado internamente pelo cérebro do sujeito que nele habita e com o qual interage. Em vez disso, o mundo constitui um campo relacional que toma forma a partir dos modos como o sujeito estabelece e agencia seu acoplamento com ele. O acoplamento entre sujeitos/organismos e ambiente modula, porém não determina a formação de padrões de atividade neural que, por sua vez, informam os processos contínuos de acoplamento sensoriomotor.

A terceira ideia é que experiência não é um fenômeno acessório ou indeterminante nos processos do conhecer, mas tem um papel central para sua compreensão e precisa ser investigada cuidadosamente, a partir de uma perspectiva fenomenológica. Por esta razão, a abordagem enativa mantém o posicionamento de que a ciência da mente e as investigações fenomenológicas da experiência devem ser abordadas de modo complementar e com mútua colaboração. Thompson argumenta, portanto, a favor de uma ligação de saberes entre ciência e filosofia, como revela o trecho a seguir:

(...) não é suficiente para a fenomenologia simplesmente descrever e analisar filosoficamente a experiência vivida; a fenomenologia precisa ser capaz de compreender e interpretar suas investigações, levando em conta as contribuições vindas da biologia e da ciência da mente.

Por outro lado, a ciência da mente tem muito a aprender com a análise da experiência vivida como empreendida pela abordagem fenomenológica. De fato, uma vez que a ciência volte sua atenção para a subjetividade e a consciência, para a experiência vivida, então não poderá mais seguir sem a fenomenologia, que deverá ser reconhecida e cultivada como uma parceira indispensável para as ciências experimentais da mente e da vida. (THOMPSON, 2007, p. 14)



O filósofo Alva Noë, alinhado com a abordagem enativa, enfatiza o aspecto da relação intrínseca entre percepção e ação. Para Noë, percepção não é algo que nos afeta de forma passiva ou que acontece dentro de nós. É algo que desempenhamos, é uma atuação (*acting*). O autor observa que é usual tomarmos o sentido da visão como parâmetro para compreendermos o fenômeno da percepção, partindo, entretanto, de um entendimento equivocado de que a visão acontece como uma imagem fotográfica, na qual a captura da cena inteira acontece de uma só vez, num clique. Não é assim que percebemos. Noë irá argumentar que toda forma de percepção, nas distintas modalidades sensitivas, inclusive visualmente, se assemelha ao toque, no sentido de que é uma experiência perceptual que vai ganhando conteúdo gradativamente, graças à nossa posse de habilidades corporais e de movimento. O que percebemos é determinado por aquilo que fazemos (ou por aquilo que sabemos fazer): gestos com a cabeça, atitudes de aproximação e distanciamento, mudanças de direção ou de posicionamento em relação ao objeto percebido, o tocar na superfície, carregar e sentir o peso, agarrar para sentir a forma, inclinar-se ou mover-se em direção a um som ou um cheiro.

O autor faz referência a casos clínicos, relatados em literatura, para exemplificar esse pensamento. Os casos tratam de pacientes que sofriam de cataratas congênitas e, portanto, não conseguiam enxergar. O argumento do autor se constrói em torno da defesa de dois tipos distintos de cegueira: uma devido a alguma lesão ou disfunção, seja no órgão sensível, o olho, seja no córtex visual; a outra relativa, por sua vez, a uma inabilidade de integração da estimulação sensorial com padrões de movimento e pensamento. Noë identifica essa segunda categoria como uma forma de cegueira experiencial (*experiential blindness*), já que o que ocorre é que, apesar de haver a presença da sensação visual, o indivíduo não é capaz de reconhecer e/ou compreender o que vê, salientando que admitir a existência da cegueira experiencial é comprovar a pertinência da abordagem enativa da percepção.

No caso dos pacientes relatados, sua sensibilidade visual estava comprometida por conta da obstrução à passagem da luz até a retina, causada pela catarata. Uma vez submetidos à cirurgia e recuperada, portanto, a integridade do aparato visual e sua sensibilidade, passaram a estar expostos a uma vasta e intensa variedade de sensações e estímulos visuais. Entretanto, o que eles não haviam adquirido, mesmo após algumas semanas de ocorridas as cirurgias, foi a habilidade de ver. As impressões visuais que estavam tendo ainda eram confusas e descoladas de uma informação significativa, podendo ser comparadas a palavras que escutamos em uma língua estrangeira que não dominamos. Eles têm sensações, mas sensações que não acrescentam à experiência perceptual, do ponto de vista de um conteúdo que lhes faça sentido (NOË, 2006).

Com esse exemplo, Noë respalda a ideia de que “atuamos” nossas experiências perceptuais. Fazemos uso de conhecimentos implícitos dos efeitos de certos movimentos para que a estimulação sensorial se dê com eficiência, e para que sejamos capazes de compreender aquilo que sentimos. Enquanto percebedores, todos nós vamos especializando esse tipo de padrão de comportamento, que vai se tornando habitual e automático, e atrela, de forma intrínseca, percepção, conhecimento e ação motora. Sendo assim, segundo a abordagem enativa, experiência é uma experiência perceptual, um encontro entre corpo e mundo, se especificando mutuamente.

A abordagem enativa rejeita firmemente a perspectiva representacionista da percepção, a ideia bastante difundida, dentro da área das neurociências, de que percepção/cognição são fenômenos que ocorrem dentro do cérebro. Mais à frente, retomarei essa questão, fazendo uma relação com a perspectiva representacionista na arte, e discutindo formas de ver e fazer arte e, especificamente, dança, que também se opõem a essa visão e propõem uma arte como experiência.

### *1.3 Handling – o manuseio em arte*

Apresento a terceira perspectiva sobre experiência que compõe o corpo de referências adotadas para o delineamento desse conceito. Da ação de manusear, tocar, sentir, manipular, segurar algo com as mãos, o termo *handling* (manuseio) foi tornado conceito pelo filósofo Martin Heidegger, circunscrito ao tema mais amplo do conhecimento prático (*Praxical Knowledge*), bastante explorado e desenvolvido na sua vasta obra. Heidegger, de perspectiva também fenomenológica, descendente direto de Edmund Husserl, deu ênfase ao contexto pragmático e corporalizado da experiência humana, tratando de questões bastante pertinentes às artes. A abordagem do conceito de manuseio nesta pesquisa, entretanto, será feita, em grande medida, a partir da interpretação da artista visual e pesquisadora australiana Barbara Bolt que, leitora de Heidegger e autora de diversos livros sobre pesquisa em arte e seus processos de experimentação, já tem instaurado um escopo teórico de relevância, no qual dialoga com esse e outros conceitos heideggerianos de uma perspectiva de dentro do nosso campo (BOLT, 2007, 2010, 2011).

Desse modo, quando apresenta o conceito de manuseio, Bolt está, de fato, tratando da lida concreta de um artista com os materiais envolvidos na criação. Usa como exemplo um escultor que, com sua prática cotidiana, aprende a balancear, de forma precisa, o jogo de forças

e energias no trato com a argila, a reconhecer a plasticidade e a densidade da argila na relação com as forças centrífugas e centrípetas da roda. Pequenos ajustes e acomodações no seu modo de pressionar o barro, de acelerar ou desacelerar a roda revelam que saberes habilidosos e especializados estão ali sendo mobilizados. Saberes esses que estão impregnados no seu corpo – nas mãos que tocam, mas também nos pés que aceleram a roda, nos ouvidos que escutam seu ruído, nos olhos, e numa certa postura global do corpo para lidar com todo esse aparato (BOLT, 2011). O que é enfatizado pelo manuseio não é o aspecto da projeção, da imaginação ou do pensamento abstrato, e sim do contato direto com as matérias e os materiais.

Através dessa lida é que o artista desenvolve uma apreensão muito particular, que não é estritamente sensorial, motora ou racional, mas todas relacionadas (BOLT, 2011). Compreendo a apreensão, na forma aqui empregada como um conhecimento que se constitui no corpo, a partir do que os sentidos corporais, entrelaçados, são capazes de perceber dos encontros recorrentes com os materiais com os quais se lida. Seja uma forma de arte que lide com um material específico como a argila, no caso da escultura, seja numa forma de arte como a dança, em que a matéria prima é a própria construção de relações a partir do corpo, a apreensão tem a ver com a aprendizagem e a integração de padrões de movimento, coordenação e interação que vão sendo refinados continuamente. Apreensão tem a ver com familiaridade e com especialização. Vejam o que nos diz Richard Sennet, na sua obra *The Craftsman (O Artífice)*:

Todo bom artesão conduz um diálogo entre práticas concretas e pensamento; este diálogo evolui no sentido do estabelecimento de hábitos que, por sua vez, criam uma dinâmica entre a solução de problemas e a identificação de novos problemas. (SENNET, 2008, loc. 114, versão kindle)

Assim como na perspectiva de Bolt sobre o manuseio, percebemos que, também para Sennet, técnica e criação estão intrinsecamente entrelaçadas. O autor argumenta que todas as habilidades, mesmo as mais abstratas, se desenvolvem atreladas a práticas corporais. É o caso do instrumentista que compõe música a partir do conhecimento fino e preciso das suas mãos (e de todo o seu corpo), no contato com seu instrumento. Por outro lado, compreende que o domínio técnico também só se refina através da força da imaginação. O uso de materiais de trabalho ou de ferramentas, que ora se demonstram inespecíficas, incompletas ou insuficientes, levam o artista a procurar criar estratégias de reparação e a improvisar (SENNETT, 2008).

Ao pensar sobre essas questões, reflito sobre a importância da cinestesia. Sendo o sentido do movimento, por excelência, não poderia deixar de estar ligado ao desenvolvimento

da apreensão em qualquer forma de arte. Por estar tão intrinsecamente relacionada com o estabelecimento de interações a partir da corporeidade, implicando movimento e contato consigo, com outros e com o ambiente, invariavelmente imersos no campo gravitacional que nos rege, qualquer aprendizagem ou experimentação em dança se alicerça em conhecimentos cinestésicos. Sendo assim, a cinestesia parece ser uma peça chave no manuseio em dança, e considerá-la em profundidade pode nos ajudar a compreender melhor seu funcionamento e seu papel nos processos imbricados entre percepção e ação.

Ainda sobre o acoplamento entre corpo e materiais de criação, Bolt salienta que essa intimidade nos faz compreender que estes não são totalmente passivos e, em muitos momentos, nos convidam a determinadas ações, apontando caminhos para experimentação – uma certa relação de mover e ser movido que abordaremos na próxima seção. Para tanto, é necessária uma abertura perceptiva, com uma qualidade bem particular de presença e atenção, para que seja possível registrar um ínfimo gesto e seu efeito. Nesse estado de sincronia, algo novo pode emergir; novo aqui no sentido do que ainda não foi experimentado por um artista. Quando isso acontece, existe uma descoberta. Um conhecimento prático, local, situado é sintetizado e ganha nova dimensão. Vejamos o que diz Dewey, na passagem a seguir.

Essa intimidade vital da ligação não pode ser alcançada quando apenas a mão e os olhos estão implicados. Quando ambos não agem como órgãos do ser total, existe apenas uma sequência mecânica de senso e movimento, como um andar automático. (DEWEY, 2010, p.130, 131)

Nesse sentido, é possível confirmar que o manuseio abrange tanto a dimensão das habilidades, como do processo de experimentação que materializa formas. Ao comentar essas relações, a autora faz, mais uma vez, referência a Heidegger e à relação que este propõe entre uma lida cuidadosa com os materiais de trabalho (*concernful dealing*) e a excelência (*mastery*). Com uma lida cuidadosa, atenta, integrada com as ferramentas em uso, materiais e ideias, podemos chegar a algo nunca antes concebido ou experienciado. Existe um diálogo. E algo pode se revelar. Isso difere do modo de se relacionar com os materiais que enfatiza a excelência estritamente, ou seja, o domínio técnico do artista sobre o material, quando a ideia sobre o que fazer já tem uma estrutura pré-determinada, e o foco é direcionado apenas para a precisão da realização. Em dança, podemos identificar processos caracterizados por ambas as formas de proceder, seja com maior abertura às emergências, seja com maior senso de conservação e refinamento de habilidades técnicas.

Dentro do que me sinto mobilizada a investigar, ressoo com a perspectiva que dá margem às emergências e, no percurso da realização desta pesquisa, o trabalho de alguns artistas começou a se apresentar para mim com muita força, foram eles: Lygia Clark e William Forsythe. Vinda originalmente das artes visuais, Clark, por volta dos anos 1960, começou a desenvolver uma série de Objetos Sensoriais. Esses objetos se constituíram como proposições participativas, nas quais os espectadores entravam em contato e mobilizavam materiais muito simples, ordinários e cotidianos, como bandas elásticas, sacos plásticos, sacos de cebola, pedras, água, tubos elásticos, entre outros. As diretrizes para a interação com esses objetos eram genéricas e não obedeciam a uma partitura prévia. Nessa série, a artista procura se aproximar do corpo vivo. A interação tátil cinestésica, que se constitui entre corpo e objeto, convida o corpo a se encontrar consigo mesmo e a dar-se conta daquilo que, comumente, não é percebido conscientemente. Reencontrar o trabalho de Clark e aprofundar a investigação acerca dessa coleção de obras me fizeram perceber uma aproximação com caminhos e escolhas que eu vinha traçando.

William Forsythe, por sua vez, artista contemporâneo da dança, desenvolveu peças a que chamou de “Objetos Coreográficos”. Fazendo uso de materiais, objetos cenográficos e/ou mídias, com as quais o espectador também é convidado a interagir, essas peças borram as fronteiras entre as artes visuais e a dança, problematizando o sentido de coreografia. Deslocadas da caixa cênica, algumas delas criam ambientes imersivos nos quais, para transitar, é necessário seguir as instruções, indicadas à entrada do espaço de exibição, que envolvem o engajamento de habilidades perceptuais e motoras, com um certo grau de complexidade.

Detalharei, ao longo da tese, as questões, pertinentes ao trabalho desses artistas, que se entrelaçam com as questões abordadas nesta pesquisa. Em linhas gerais, ambos trazem, para o primeiro plano de suas investigações, a conexão indissociável entre sentir e agir. Cada um a seu modo, demonstrando profundo interesse pela questão da arte como experiência, cria atrito no encontro entre corpo e obra e entre corpo e mundo e, assim, investiga o papel do corpo – e da cinestesia – na arte. Mais ainda, considero que, com suas investigações artísticas, Clark e Forsythe se perguntam sobre o que significa estar em ação situada nos processos de conhecer e criar e, assim, assumem um lugar de referencial conceitual para a discussão que será, aqui, engendrada com os autores de outros campos.

Para encerrar esta seção sobre o manuseio, ressalto ainda a intenção de Bolt de salientar as relações que podem ser estabelecidas entre esse conceito e as metodologias de investigação acadêmica em artes, especialmente no que se refere a articulações entre teoria e prática, e às possibilidades de teorização que emergem da prática. Dessa maneira, seja em processos de

experimentação artística, seja em investigações acadêmicas, o conceito de manuseio revela que a autora se concentra nos sistemas de confecção de arte, fundamentando-se na ideia de que, através do contato e do manejo dos materiais, métodos, ferramentas e ideias, a arte se torna experiência. (BOLT, 2010).

#### *1.4 O quarto fio dessa trança: a Educação Somática*

Atualmente, já considerada um campo epistemológico, a Educação Somática se constituiu a partir de distintas abordagens do corpo e do movimento, comprometidas com o cultivo da sensibilidade e com o respeito às individualidades perceptivas. Se o seu delineamento enquanto campo se deu somente nos anos 1970; com a importante e definitiva contribuição de Thomas Hanna, que começou a identificar pontos comuns entre algumas dessas abordagens, cunhando o termo que lhe deu nome; o surgimento de experiências, com essas características, remonta a períodos bem anteriores.

Os primeiros estudos somáticos surgiram de maneira pontual, envolvendo investigações individuais e de caráter experimental, orientadas pela necessidade de cada um desses indivíduos, pioneiros em compreender melhor seu próprio corpo, seus hábitos de movimento e a organização de certas funções motoras. Alguns, por motivações educacionais e/ou artísticas, enquanto outros, em busca de restabelecer algum aspecto de sua saúde; o fato é que, em comum, estabeleceram percursos de experimentação de natureza prático-vivencial, nos quais prevaleceu a perspectiva do sentir em primeira pessoa. Constataram que estar engajado num diálogo atento consigo próprio, percebendo o seu corpo, poderia levá-los a estados livres de dor, a movimentos mais fluidos e mais eficientes, e a performances mais refinadas, com grande vitalidade e expressividade (EDDY, 2009).

Martha Eddy, educadora somática e importante pesquisadora da área da dança – que vem contribuindo com investigações em torno do processo de desenvolvimento da Educação Somática e suas interseções com a dança –, observa que o período histórico, referente ao final do século XIX e início do século XX, quando se esboçaram os primeiros estudos identificados como somáticos, foi de grande efervescência e reformulação, quanto ao modo de compreender nossa relação com o próprio corpo, nas mais diversas áreas do conhecimento. Nesse período, emergiram os estudos de Freud, Jung e Reich, na psicologia; de John Dewey na educação; de Merleau-Ponty, na filosofia; para citar alguns. Eddy reconhece que o trânsito dessas ideias, sem dúvida, exerceu influências no desenvolvimento das abordagens somáticas. Além disso, os fluxos migratórios, que traziam do oriente fundamentos de sistemas milenares, como a yoga,

o chi kung, o tai chi e princípios da medicina chinesa, também impregnaram nossos solos ocidentais com as ideias de integração do corpo vivo, e não separação entre corpo e mente. (EDDY, 2009; FERNANDES, 2015 ).

Considerando, mais especificamente, formulações que surgiam na área das artes, Eddy encontra, em François Delsarte (1811–1871), Emile Jacques-Dalcroze (1865– 1950), Rudolf Laban (1879–1958), Isadora Duncan (1878–1927), e Mary Wigman (1886–1973), figuras precursoras da somática, pois, literalmente estavam reintroduzindo modelos não cartesianos às suas experimentações, algumas específicas da dança, delineando o ambiente cultural, no qual os estudos somáticos emergiriam, e viriam a tomar uma forma mais sistematizada.

A ideia aqui, entretanto, não é abordar os métodos somáticos nas suas individualidades, apesar de que, em alguns momentos, farei referência ao pensamento de algum de seus sistematizadores, especificamente. Também não pretendo me aprofundar nos detalhes do seu desenvolvimento cronológico e seus fluxos permanentes de diálogo com a dança, ainda que reconheça a grande importância dessas linhas de investigação. Empreendi essa exploração na minha pesquisa de mestrado, defendida em 2012<sup>6</sup>. Em lugar disso, o foco, agora, é abordar o campo no seu conjunto, destacando a experiência como pilar comum. Interessa fomentar uma perspectiva sistêmica que nos ajude a perceber as ressonâncias que podem ser encontradas entre a somática e o pensamento de estudiosos de outras áreas, como é o caso de Dewey e de Merleau-Ponty. A perspectiva de percepção em primeira pessoa, vinda de Merleau-Ponty, por exemplo, tanto ressoou nos pioneiros da somática, quanto exerceu determinantes influências na perspectiva da cognição situada de abordagem enativa, tomada aqui como um dos referenciais teóricos.

Um grande esforço nesta pesquisa, e na escrita deste texto, é o de operar conexões e sínteses, evitando as separações comuns entre teoria e prática, percepção e cognição, e outras. Lidando, há bastante tempo, com a Educação Somática no fazer profissional cotidiano, reconheço, no seu fundamento de sentir-saber e em diversas estratégias que integram seu vasto repertório de abordagens, caminhos que nos convidam a aprender a aprender, aprender a sentir, e aprender a investigar. Por essa razão, considero sua pertinência ao universo conceitual e metodológico da pesquisa, compondo essa trança de quatro fios.

Encontro eco em outros pesquisadores que observam que, ao longo dos anos, o campo da Educação Somática foi ganhando espaço e reconhecimento, dentro do ambiente acadêmico.

---

<sup>6</sup> Seguem algumas referências de autores que têm uma produção extensiva no tema do desenvolvimento histórico do campo da Educação Somática: FORTIN (1999), EDDY, (2009), STRAZZACAPA (2009), FERNANDES (2015).

Após um período de grande difusão dos métodos individualmente, em diálogo e interseções com campos específicos, como o das artes, da saúde, da educação e outros, um período de institucionalização foi iniciado, no qual, não somente o reconhecimento social desses métodos se ampliou, como também começou a se constituir uma comunidade de pesquisadores sobre o tema, que passaram a promover o diálogo entre o campo da somática e o universo acadêmico (FORTIN, 2009; EDDY, 2009; FERNANDES, 2015). Faz parte desse rol a artista pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia, Ciane Fernandes, que, em diversos dos seus artigos, reafirma a Educação Somática enquanto campo epistemológico contemporâneo.

Cada vez mais, a somática vem tornando-se uma referência contemporânea de relevância e consistência reconhecidas. A partir de práticas somáticas específicas e suas aplicações terapêuticas, educativas e criativas, a somática expandiu para abordagens, estudos e pesquisas em campos variados. Nomeada há menos de meio século, a somática vem justamente resolver a fragmentação entre diferentes formas e áreas do saber, entre prática e teoria, educação e contexto, estética e cura, técnica, criação e performance, experiência e reflexão, e assim por diante, permitindo um campo conectivo entre micro e macropolíticas em diferentes níveis. (FERNANDES, 2015, p. 9)

Encontro eco ainda em autores de outros campos do conhecimento, como é o caso de Evan Thompson, mencionado acima, que se posiciona quanto à importância de assumirmos a complementaridade entre ciência e filosofia, articulando os saberes (e os modos de conhecer) das ciências da mente com os da fenomenologia, para compreender percepção. Sendo assim, é possível encorpar o argumento, e defender a inclusão da voz da Educação Somática nessa ecologia de saberes, fazendo dialogar as perspectivas distintas e procurando fiar um tecido comum.

A importância de estabelecer esse tecido comum e incluir a somática como campo epistemológico é porque todo o desenvolvimento da pesquisa se organizou em torno de seus fundamentos e práticas e, ao olhar cuidadosamente para esses fundamentos e práticas, confrontando-os com as perspectivas acerca da experiência, vindas desses outros territórios conceituais aqui destacados, consigo perceber importantes aproximações. Elucidar essas zonas de aproximação é um dos objetivos desse capítulo, assim como da tese como um todo. Interessa, não somente, aprofundar o conhecimento sobre processos de percepção, sobretudo processos de percepção em situações de experimentação em dança, como também refletir sobre, e situar de que maneiras a Dança e a Educação Somática podem contribuir (e têm contribuído) com o que nos apresentam as correntes teóricas e filosóficas, a respeito da experiência. Justamente porque lida com uma prática vivencial, ancorada em saberes cinestésicos e no sentir em primeira pessoa, a somática oferece uma perspectiva que se constitui



a partir de procedimentos metodológicos alinhados com um *saber com*, e não com um *saber sobre*.

Os dois estudos, que deram estrutura e orientação à pesquisa, nasceram de experimentações de sala de aula. Seus desdobramentos foram sendo definidos a partir do vivido, e em diálogo com as reflexões provocadas pela documentação produzida. Em lugar de um cronograma ou de questões e objetivos estabelecidos *a priori*, o fluxo da experiência, assim como as pulsões mobilizadas, é que foram apontando os caminhos investigativos percorridos a seguir. E, à medida que os percorria, foi sendo possível avaliar as questões que estavam se impondo, e de que maneira poderiam ser trançadas com a teia de referências com as quais eu já estava lidando. Tanto no experimento “A Mata”, como em “A Malha”, que serão descritos e analisados em detalhe, respectivamente nos capítulos 2 e 3, parti de um convite aos alunos para perceber, conhecer e explorar o próprio corpo. Esse ponto de partida é, de certa forma, recorrente dentro do meu repertório de escolhas. Faço isso, usando alguns procedimentos característicos dos métodos Pilates e Gyrotonic<sup>®</sup>, nos quais tenho formação profissional, e com que venho atuando há mais de vinte anos, arrastando também estratégias integradas, de outras abordagens somáticas que vivenciei mais sistematicamente, como Rolfing, Feldenkrais e Método Bertazzo. Alguns professores de dança, que entrelaçam seu trabalho com fundamentos somáticos, são ainda uma referência, como é o caso de Nathalie Schulmann, Peter Goss e Lisa Nelson, com quem tive a oportunidade de estudar em oficinas e workshops.

Quanto à atuação com Pilates e Gyrotonic<sup>®</sup>, esta veio se desenvolvendo, tanto no sentido de um trabalho mais técnico, enfatizando o processo de organização corporal, dentro dos seus repertórios de movimento, quanto no sentido do uso de seus princípios enquanto pistas para a instauração de processos investigativos, criando um campo mais aberto de possibilidades, viés que exploro bastante nas conduções, dentro dos componentes que ministro na universidade. Nesses casos, tomo como fio condutor alguns princípios-procedimentos, como a relação ação-percepção-cognição, a relação corpo-ambiente, a ênfase no processo de experimentação e o cultivo de uma abertura para as emergências produzidas pela investigação, o que pode modificar o planejamento inicial, reconfigurando escolhas.

Somada a esse rol de referências, está a participação no Laboratório de Performance, componente curricular do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, no qual desenvolvo esta pesquisa, que foi conduzido pela professora Ciane Fernandes, durante o semestre letivo 2017.1. Dentre os aspectos que ficaram mais impregnados nas minhas conduções investigativas, estão a participação imersiva e a criação de uma sintonia somática (NAGATOMO, 1992; FERNANDES, 2015). É de um lugar somático, a partir de sua própria

senso percepção, que Ciane estabelece um diálogo entre seu impulso interno, sua sensação-intenção-atenção-intuição, e a análise de movimento em processo, para tomar decisões quanto a cada encaminhamento que se segue (FERNANDES, 2018). No seu último livro, ela detalha percursos vividos e reflexões que a levaram à sistematização da Abordagem-Somático-Performativa, como situa a seguir.

(...) compondo gradualmente o arcabouço integrado e flexível da Abordagem Somático-Performativa, que foi batizada como tal em 2012. A abordagem vem se configurando como uma Prática como Pesquisa, no contexto da pesquisa performativa delineada por Brad Hasman (2006), na qual a prática (no meu caso somática) determina os processos e percursos a serem traçados. (FERNANDES, 2018, p. 13)

No contexto somático-performativo não seria coerente dividir atividades em teóricas (aulas expositivas, mesas-redondas, palestras, conferências) e práticas (performances, espetáculos, ensaios, aulas de técnica corporal, oficinas). Assim, temos denominado todas as atividades de imersão somático-performativa (*somatic-performative merger*), quer sejam elas aulas, apresentações, palestras, etc. Isso porque em todas as instâncias temos desenvolvido atividades a partir da prática, integrando experiência vivida e reflexão teórica. (FERNANDES, 2018, p. 189)

O fato é que o modo de conduzir os experimentos em torno dos quais se organizou essa investigação, apresenta muitas ressonâncias com a Abordagem Somático-Performativa. Fernandes identifica alguns princípios procedimentos recorrentes que norteiam as sessões de imersão somático-performativa, que normalmente passam por quatro momentos distintos: a chegada, o mover e o ser movido, a exploração crescente, e a integração. Um dos elementos centrais é o estabelecimento, logo na chegada, de um sintonia somática, ideia referenciada no conceito de *attunement* de Shigenori Nagatomo<sup>7</sup> (1992) e do Movimento Autêntico<sup>8</sup>, um momento de pausa e silêncio dedicado à percepção do fluxo interno de cada um, e em relação ao ambiente. Tempo de perceber pulsões, impulsos, ações e relações. Toda a experiência se desenrola a partir desse procedimento que propicia a criação de um campo somático coletivo, dando suporte aos momentos de mover e ser movido, e da exploração.

---

<sup>7</sup> Nagatomo é professor do departamento de religião na Temple University, onde ensina Filosofia Comparada e Budismo da Ásia Oriental. Sua pesquisa se debruça sobre questões da conexão corpo mente, apontando para um conceito de corpo vivido, a partir de uma perspectiva fenomenológica.

<sup>8</sup> O Movimento Autêntico é uma abordagem somática relacional, uma prática que se estabelece através de uma pesquisa de investigação do movimento, do gesto, da palavra e da relação com o outro. Tem como objetivo desenvolver uma escuta apurada dos impulsos corporais, explorando a interrogação sobre o que nos leva a mover. Para maiores informações, consultar: <https://www.movimentoautentico.com>.

Em “A Mata” e “A Malha”, vigorou uma forma muito semelhante de condução, com o cuidado de apresentar algumas diretrizes no início das sessões de imersão e, em seguida, permitindo que a sintonia somática de cada um, no e com o todo, fosse criando e tecendo suas próprias coerências. Percebo a aproximação dessa forma de condução com a perspectiva de Fernandes que assume, que é de um lugar orgânico e sistêmico, que o processo da pesquisa se estrutura e evolui, demonstrando também uma preocupação de não incentivar o pensamento com uma abstração isolada, o que é muito comum na universidade, principalmente na pós-graduação.

Nosso objetivo é justamente o de integrar sensação, emoção, ação e pensamento, portanto, nesse contexto, reflexões e explicações trazem mais consciência corporal, aumentam nossa sensopercepção e sintonia somática (FERNANDES, 2018, p. 195)

Feita essa apresentação dos territórios conceituais com os quais estaremos dialogando, darei seguimento, passando ao capítulo 2, no qual o experimento “A Mata” será apresentado. Juntamente com as questões específicas que o experimento faz emergir, o que será discutido em detalhe, também o modo pelo qual o percurso investigativo foi sendo constituído poderá ficar mais evidenciado. Finalizo, assim, com uma imagem na qual, imersa na investigação e em sintonia com o ambiente onde estou inserida naquele momento, projeto o meu corpo, parecendo me debruçar para mirar algo. Uma atitude cultivada e sustentada durante o transcorrer da pesquisa.



Eu, em sessão de imersão somático-performativa no Parque da Cidade (Salvador/BA). Arquivo pessoal.  
Foto: André Fernandes.



## CAPÍTULO 2

### A MATA

#### O manuseio em dança

- Difícil de entender, me dizem, é a sua poesia, o senhor concorda?  
- Para entender nós temos dois caminhos: o da sensibilidade que é o entendimento do corpo; e o da inteligência que é o entendimento do espírito.  
Eu escrevo com o corpo  
Poesia não é para compreender mas para incorporar  
Entender é parede: procure ser uma árvore. (BARROS, 2016, p. 43)



Eu, em imersão somático-performativa no Parque da Cidade, em Salvador, janeiro de 2020. Arquivo pessoal. Foto: André Fernandes.

Com esse trecho de Manoel de Barros, dá-se início ao nosso percurso pela experiência “A Mata”. O autor faz um convite que reitero: vamos experimentar ser árvores e procurar entender com a sensibilidade, com os nossos sentidos.

Um dia, cheguei para dar aula na turma de “Estudos do Corpo<sup>9</sup>” e fui interpelada por um dos alunos que propôs que, em momento oportuno, pudéssemos ter uma aula no ambiente externo da escola. Enquanto conduzia o que já estava em curso naquele momento, comecei a articular uma proposição que atendesse ao pedido feito, ao tempo em que se estabelecessem nexos com tudo que vínhamos tecendo até ali. Vale sublinhar que, mantida a observância à ementa do módulo, cada docente tem a autonomia de propor um plano de curso, a partir dos seus referenciais prático conceituais. A ideia norteadora geral é que possamos oferecer experimentações sobre três eixos articulados: conteúdos anatômicos e cinesiológicos, desenvolvimento das capacidades perceptivas e familiarização com princípios somáticos, e vivência do movimento, segundo alguma(s) linguagem(ns) técnico-poética(s) de dança. No meu caso, trabalhando com o Método Gyrotonic<sup>10</sup> por vinte anos, tenho usado esse recurso no contexto específico dos Estudos do Corpo I e II, módulos que venho ministrando desde 2014. Faço referência a princípios e procedimentos próprios desse método, assim como a algumas sequências de movimento do seu repertório, com o objetivo de criar um contexto de experimentação que apoie um estudo anatômico cinesiológico experiencial e corporalizado, assim como ofereça pontos de partida para a criação de motes investigativos, processos improvisacionais e elaboração de sequências de dança. Esse fluxo pretende estabelecer uma cotidianidade em torno da relação não-linear entre mover, perceber, criar, e que pode, ora enfatizar o fazer cênico, ora enfatizar o exercício pedagógico em dança<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Módulo que que compõe o eixo básico da estrutura curricular dos cursos de Dança da Universidade Federal da Bahia. Na sua ementa, consta a introdução a investigações do movimento do corpo, que abordem princípios do movimento humano, segundo uma perspectiva evolutiva e de distintas qualidades técnico expressivas de danças, conectados a estudos da percepção, da cinesiologia e de abordagens somáticas, tendo assim, como foco, o enriquecimento de experiências sensíveis e motoras do aluno, e a ampliação de suas competências corporais em dança.

<sup>10</sup> Método desenvolvido pelo bailarino romeno Juliu Horvath ,que se inspirou em suas vivências em yoga, chi kung e acupuntura, além da própria dança, para sistematizar um repertório de práticas que enfatizam movimento e padrões respiratórios. Pode-se afirmar que, dentre as principais motivações de Horvath, estavam o ganho de vitalidade e a expansão da consciência, tanto de si mesmo quanto numa perspectiva cósmica. Para informações mais aprofundadas, consultar: BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo**: educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá, 2010; SOUZA, Beatriz Adeodato Alves. **Gyrotonic**: uma discussão teórica sobre seus princípios e conexões com o pensamento contemporâneo. 2004. 47 f. Monografia (Especialização em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

<sup>11</sup> Para maior detalhamento do que venho desenvolvendo nos módulos dos Estudos do Corpo (ECO), em parceria com outros colegas, recomendo a leitura do artigo: SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de; GUIMARÃES, Daniela Bemfica. O encontro entre princípios somáticos, anatomia experiencial e contato-improvisação: uma experiência nos Estudos do Corpo do Curso de Dança da UFBA. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 696-709.

Considerando todas essas questões, em minutos, cheguei a uma proposta: fazer um passeio pela mata que circunda o prédio sede da escola, localizada no *campus* de Ondina, procurando imagens e/ou objetos que capturassem nosso olhar, tendo em vista as nossas práticas cotidianas de sala de aula, e o modo como vínhamos construindo o nosso estudo do corpo. As formas de registro poderiam ser fotografias, vídeos, o objeto físico trazido para a sala de aula, ou ainda, na forma de afeto no corpo, um mote, uma motivação corporal para investigar.

Dou aqui uma pausa nessa descrição, pois os desdobramentos desse primeiro momento de contato com a mata já se constituíram como reflexões e questionamentos, cruciais na estruturação das etapas seguintes da pesquisa. Antes de continuar, considero importante apontar que decidi organizar a escrita do capítulo de uma forma em que alguns depoimentos dos sujeitos participantes da experiência – entre os quais eu – intercalarão trechos do texto. Estarão destacados por espaçamento maior que o regular e aparecerão em itálico, indicando que ali trata-se de uma reflexão ou uma percepção do vivido. Entram dessa forma, pois compõem o fluxo do texto, não estando à parte e não havendo rupturas, mas sendo apenas importante contextualizar e identificar a autoria da fala, o que será feito entre parênteses. Quando não houver qualquer indicação de autoria, trata-se de uma impressão minha, registrada no ato da experiência. Nesse fluxo, o capítulo será estruturado como um diálogo, no qual as perspectivas dos autores, que compõem o referencial teórico, terão relevância equivalente aos autores poetas de qualquer linguagem artística, incluindo os sujeitos da experiência.

*O ar fresco. Uma mudança de temperatura. O barulho das folhas embaixo dos pés. Sentimos a sombra das árvores, que imediatamente nos envolve. Uma caminhada na mata. Assim chamamos toda a área de vegetação que circunda a Escola de Dança da UFBA, localizada no Campus Universitário de Ondina, em Salvador. Um momento de dilatação do tempo, um encontro. Um lugar familiar que circunda nossa escola, e, portanto, com o qual estabelecemos contato cotidiano, entretanto, não com a qualidade de agora. Pelo menos, eu confesso que, raramente, entro na mata para experienciá-la e percebê-la, como nesta atividade. Saímos juntos da sala de aula, havia conversas e alguma dispersão até chegarmos do lado de fora. Então, pequenos grupos começaram a se formar, eu não havia dado qualquer indicação quanto a isso. Fazendo suas próprias escolhas, cada um traçou o seu percurso, eu, inclusive. Percebi o silêncio. Usando o celular, registrei algumas imagens, muitos caules, troncos e raízes. Em alguns momentos, também os sons chamaram a minha atenção, os*

*diferentes barulhos, produzidos pelo movimento das distintas espécies de plantas que havia ali.*

De volta à sala, um primeiro dado interessante foi percebido: muitas imagens fotográficas haviam sido produzidas, e retratavam formas da natureza que, logo à primeira vista, podiam ser associadas a formas de partes do corpo humano. Houve um certo alvoroço e uma inquietação com essas associações, às vezes apontadas pelo próprio autor da fotografia, ora apontadas por algum colega. Esse fato, associado à presença de um número significativamente maior de registros fotográficos, em relação às outras formas de registro propostas – eu mesma havia usado esse recurso –, me chamou a atenção, sugerindo que havia um interesse, por parte dos estudantes, por um estudo do corpo que se voltasse à investigação da arquitetura corporal e sua materialidade.

Comecei, nesse momento, a me questionar a respeito de possíveis desdobramentos, a partir dessa fase inicial da experiência, e me ocorreram duas rotas articuladas e retroalimentadas, uma pela outra: a primeira seria aprofundar o estudo anatômico e cinesiológico daquelas estruturas corporais associadas às imagens da mata, desenvolvido de uma maneira teórico-experiencial, como sistematizada por diversas abordagens somáticas. Em particular, me identifico com a abordagem da anatomia experiencial, proposta pelo Body Mind Centering<sup>®</sup>, que será discutida, em maior detalhe, quando tratarmos de processos de corporalização. A segunda seria integrar essas informações com um estudo investigativo de caráter mais autônomo, de forma que os estudantes pudessem fazer um levantamento de repertório de movimentos e de pistas para criação, a partir das ignições encontradas.

Neste curso, foram se delineando alguns questionamentos, como: ao associarem uma imagem da mata com alguma estrutura do nosso corpo, quais foram exatamente os elementos de semelhança encontrados? A forma, a função, o movimento que produz? Essas associações informam algo sobre meu próprio corpo? Alteram, de algum modo, a minha percepção habitual de mim mesmo, modificando a forma como me movo, ou apontando possibilidades ainda não experimentadas? Que pistas ou motivações investigativas podem essas associações me oferecer? Assumo que as percepções que um artista da dança tem de si, o sentido das partes e do seu corpo como um todo, em movimento e em relação, são informações relevantes que podem conduzir escolhas exploratórias e a organização do corpo para o movimento, no ato da sua realização. Ao associarem as imagens da mata com seus corpos, os estudantes revelaram interesse em seguir explorando sua materialidade corporal, e a relação corpo/mata se anunciou



como uma possibilidade de percurso investigativo em dança, tanto coletivo como autônomo, na perspectiva de primeira pessoa.

Com essas reflexões, percebo que a experiência “A Mata” e seus desdobramentos pode ser considerada um exemplo de como e do que se constitui manuseio em dança. O conceito de manuseio foi apresentado no primeiro capítulo, definido como a lida particular que artistas têm com seus materiais de criação. Uma lida que se caracteriza por um elevado grau de especialização, como também pelo poder de integrar, de forma indissociável, técnica e criação, ideia e materialidade. Diferentemente de outras linguagens artísticas, o principal material com o qual a dança lida é o próprio corpo e, dessa forma, pensar em manuseio e desenvolvimento de apreensão em dança implica em refinar coordenações entre sensação – percepção – ação, relações e interações do corpo com o ambiente e com outros corpos, percepções de pulsões, cargas emocionais e gradações tônicas dos gestos, e ainda outras. Poderíamos, em termos análogos, compará-lo ao desenvolvimento de fluência na aprendizagem de uma língua estrangeira, processo em que está em jogo a aquisição de familiaridade com o uso formal da língua, seu vocabulário, suas regras gramaticais, como também as ideias e o sentido daquilo que se quer dizer.

Sendo assim, prosseguirei descrevendo os desdobramentos que se deram a partir da visita à mata e da análise das imagens fotográficas produzidas, identificando pontos-chaves dessa exploração sensível e criativa. Quatro imagens fotográficas específicas foram escolhidas e, para discutir sua associação às respectivas partes do corpo, temas como procedimento metafórico, processos de corporalização e constituição de imagem corporal serão abordados.

## *2.1 As imagens-metáforas*

### *2.1.1 As raízes das plantas e as patas de alguns animais*

*Eu, particularmente, me vi capturada pelas raízes. Comecei a perceber diferenças muito acentuadas entre as raízes das distintas espécies. Só, num segundo momento, me dei conta da semelhança de forma entre elas e as patas de animais. Encontrei patas de galinha, patas de avestruz e patas de elefantes. Ou seriam patas de cavalo?*

	
<p>Raiz semelhante a uma pata de avestruz</p>	<p>Raiz semelhante a uma para de elefante. Ou a uma pata de cavalo</p>


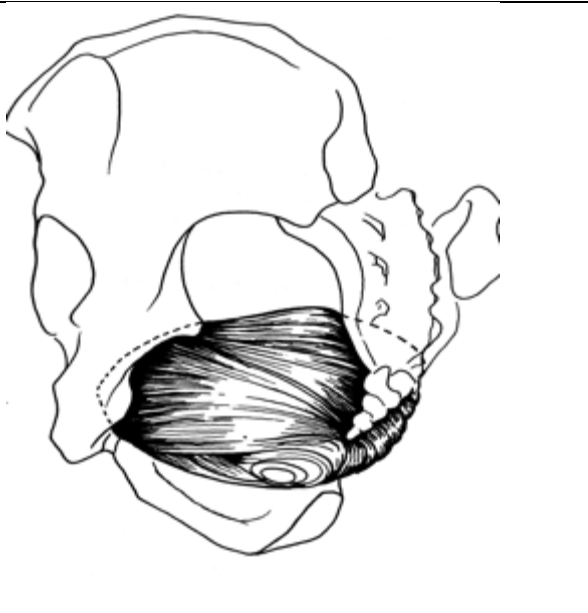
O que essas raízes, aqui associadas a patas de distintos animais, nos sugerem sobre seus respectivos corpos e sobre como esses animais se movem? Que tipo de relações podem ser feitas com nossos pés humanos? Observar essas raízes me informa algo sobre meus próprios pés? Altera, de algum modo, a forma de percebê-los? E a forma distinta de percebê-los modifica a maneira como me movo, como uso e exploro os apoios dos pés no chão, quando danço? Esse estudo deflagra camadas associativas, entre a imagem visual com a qual entramos em contato e o modo de perceber o nosso corpo, envolvendo não apenas a imagem visual do corpo, como também uma certa sensação de estar sendo tocado, de perceber a forma e o movimento da parte em que estamos concentrados. Existe, então, uma interação de sentidos, de distintas modalidades, como o toque, a cinestesia, configurando o que entende-se por sentido háptico, que será explicado em detalhe, mais adiante. A maioria dos estudantes pôde observar esse fenômeno, ainda que, por vezes, de forma pouco explícita ou demonstrando pouca especificidade no modo como se sentiram afetados.

*Posso dizer que, com o exercício, a percepção que tinha do meu corpo foi modificada, um outro entendimento surgiu através da associação lúdica com alguns elementos da natureza. Essa experiência me ajudou a observar, não apenas a forma dos elementos, como também as possibilidades de movimentações que aquela forma me sugeria (Dimmy Oliveira).*

Pude perceber que entrar em contato com as formas da mata, e estabelecer associações entre estas e partes do corpo humano, provocou uma espécie de deslocamento perceptivo, desestabilizando as imagens corporais mais habituais de cada um dos participantes, causando estranhamento, ressignificação, e convidando a novas perspectivas e possibilidades. Esse exercício deflagrou alguns desdobramentos interessantes nos eixos inter-relacionados: no refinamento de habilidades de percepção corporal, através de explorações em corporalização, e um estudo de levantamento de repertório, e motes para investigação criativa.

Essa experiência me convocou a mergulhar num estudo sobre formação de imagem corporal, e relações entre imagem e esquema corporais, pautado em importantes contribuições e posicionamentos de alguns autores sobre esse tema, convergentes no sentido de compreender que hábitos corporais estão intrinsecamente implicados com nossos hábitos perceptivos (GODARD, 2010; GALLAGHER, 2013; COHEN, 2017). Sigamos com o apontamento das outras associações estabelecidas.

### 2.1.2 O ninho de um pássaro e o assoalho pélvico

	
<p>Imagem fotográfica produzida por Dimmy Oliveira</p>	<p>Imagem do assoalho pélvico, retirada do livro <i>The female pelvis</i>, da autoria de Blandine Calais-Germain (2003)</p>

*A princípio, o que me chamou a atenção não foi o ninho em si, mas o ovo dentro dele. Em seguida, outras observações começaram a acontecer, por exemplo, a localização do ninho, que estava exatamente posicionado num local de encontro entre dois troncos de árvores. Foi*

*por conta desses troncos, servindo de apoio para o ninho, que o associei ao assoalho pélvico. Identifiquei qualidades como acolhimento e segurança (Dimmy Oliveira).*

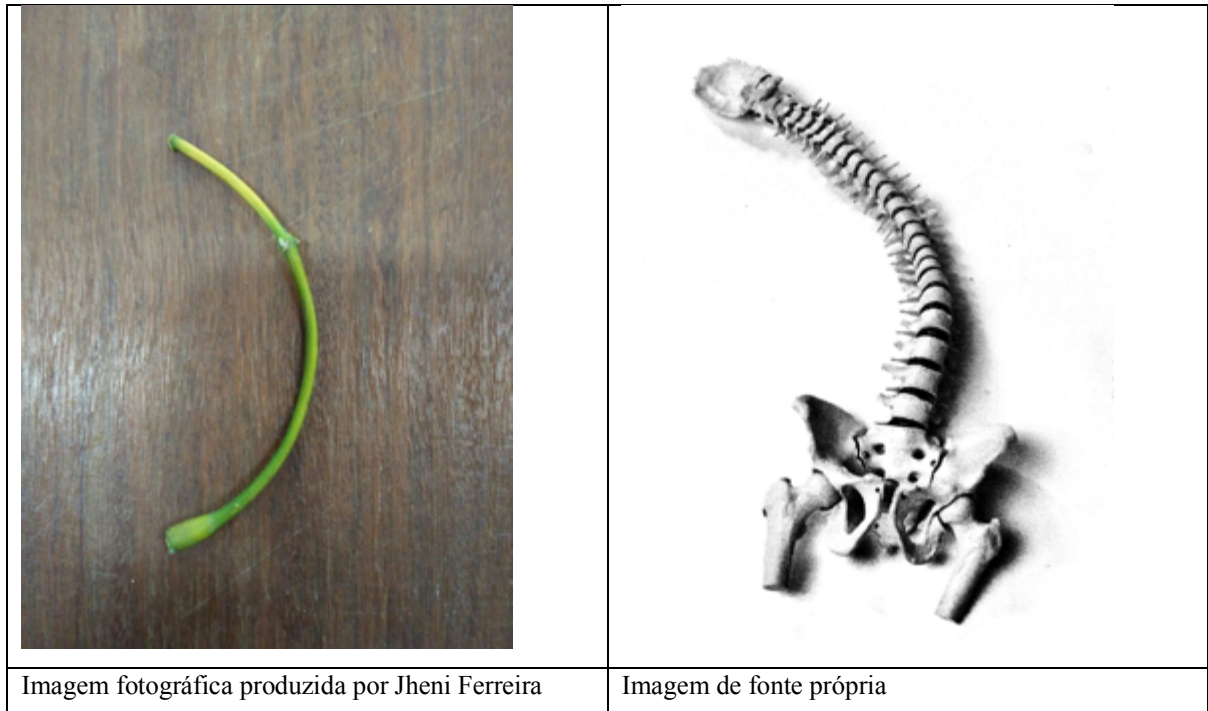
*Com certeza a foto mais forte, pra mim, foi a do ninho de passarinho. Lembro quando eu a vi, foi muito arrebatador, pois, como estava grávida, aquela foto resumia todo meu processo de mudança física e mental. O assoalho pélvico era representado naquele lugar de cuidado, desenvolvimento, proteção e suporte (Taynan Teixeira).*

A imagem do ninho foi associada, por semelhança de forma e de função, com o assoalho pélvico, o que gerou associações subsequentes a outras imagens e ideias, como: as mãos em forma de concha; outras concavidades corporais, como a cavidade torácica, por exemplo; a relação entre continente e conteúdo no/com o corpo; a ideia de acolhimento. O manuseio dessas imagens despertou ainda o contato com a sensação das vísceras abdominais, o que não era tão comum entre os participantes.

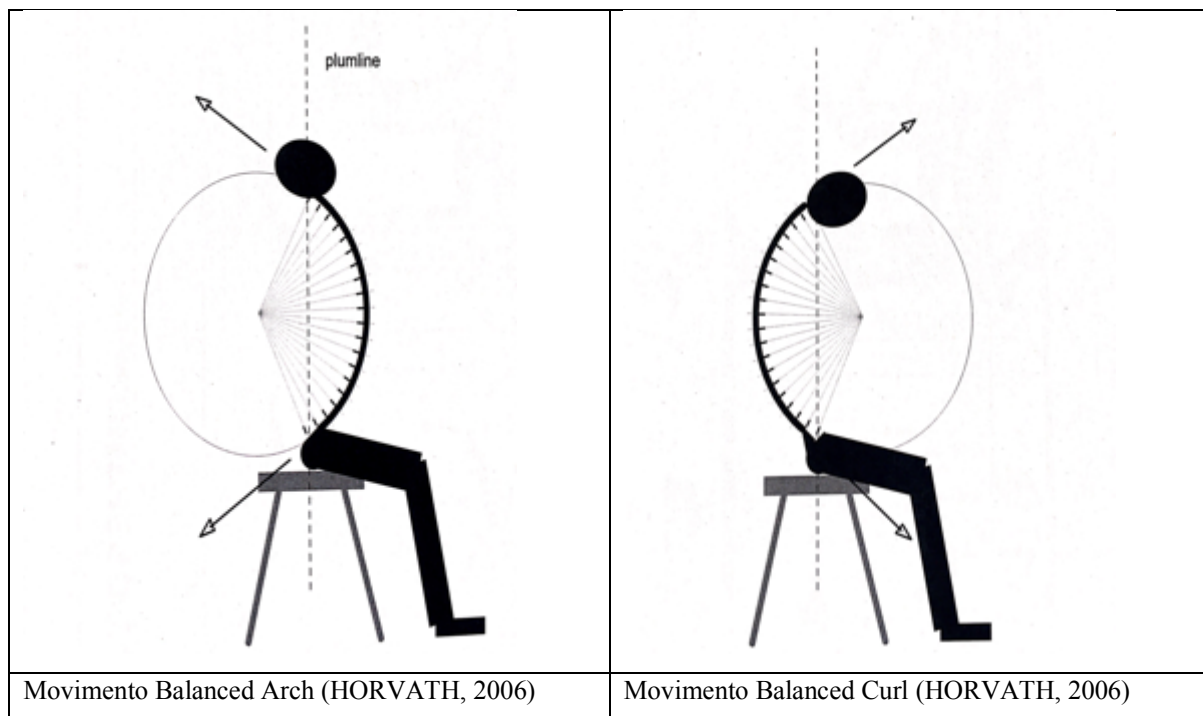
### *2.1.3 O talo de uma folha e a coluna vertebral*

*O que mais me chamou a atenção foram os troncos, galhos e talos, que me passaram uma sensação de estrutura. Fiz uma associação com nossa coluna vertebral, um eixo de conexão com os membros que se relacionam mais diretamente com o chão, e os outros que alcançam e exploram o mundo ao redor. (Jheni Ferreira).*

*Associo a imagem do talo da folha com uma biriba, uma imagem que trabalhamos bastante durante as aulas, pois tem uma qualidade de envergar, uma ação que é diferente de flexionar, e que a minha coluna também tem a possibilidade de fazer. (Cleber Vieira).*



Os movimentos da coluna vertebral vinham sendo trabalhados durante nossos encontros dos estudos do corpo, utilizando o repertório do método Gyrotonic®. Os movimentos globais foram contrastados com os movimentos sequenciais e segmentares. Nas figuras a seguir, o movimento do eixo se dá de uma forma que todo ele se move simultaneamente, quando suas extremidades (crânio e sacro) se aproximam, seja anterior ou posteriormente; por isso, são globais. Esse padrão se assemelha ao envergar de uma biriba, e foi associado a ela nas experimentações de sala de aula. Diferentemente, os movimentos segmentares e sequenciais implicam em mobilizações que migram de uma extremidade a outra do eixo, em padrões de ondulação e serpenteio, por exemplo.



#### 2.1.4 Uma palha de coqueiro e a vista do nosso dorso

*Eu produzi a imagem da palha do coqueiro, e a associei com a coluna vertebral vista por trás, junto com as costelas. Pensando em como essa imagem me afetou, acho que não foi somente sua forma, sua aparência, mas também sua movimentação. O movimento dessa folha ao vento é um movimento com uma qualidade que minha coluna também tem (Cleber Vieira).*





Imagem fotográfica produzida por Cleber Vieira



Imagem de um esqueleto. Fonte: própria

Nessa associação entre palha de coqueiro e a vista dorsal do nosso tronco, ficou enfatizada a semelhança da forma entre elas, assim como a sugestão de movimentos ondulatórios e laterais que exploram os movimentos segmentares da coluna vertebral; sequenciamentos e dissociações<sup>12</sup>; variedade de coordenações entre os volumes do crânio, tórax, pelve.

## 2.2 Olhar... e ver

*Olhar ... e se sentir tocar... e se sentir mover*

Gostaria de traçar um percurso reflexivo a partir dessas associações, concentrando-me, inicialmente, na relação entre olhar e ver, interessada em refletir, de partida, sobre a edição visual operada pelos estudantes, ao selecionarem as imagens mostradas, associando-as com as partes do corpo, como fizeram.

---

<sup>12</sup> Sequenciamentos tratam dos movimentos em que as vértebras da coluna se movem de forma sequencial, um segmento depois do outro, em contraste com os movimentos globais, em que o eixo se move como um todo e as extremidades crânio e sacro se movem sincronicamente. Dissociações se referem aos movimentos em que enfatizamos a diferenciação de ação ou engajamento de partes ou segmentos adjacentes, quando, por exemplo, uma é mobilizada enquanto a outra se mantém estável.

De acordo com a abordagem enativa ou accionista, ver não é algo que acontece em nós. Não é algo que acontece a nós ou dentro dos nossos cérebros. É algo que fazemos. É uma atividade de exploração do mundo, que faz uso de um conhecimento prático de como nosso movimento conduz e modula nosso encontro sensorial com o mundo. Ver é um tipo de atividade que exige habilidade (NOË, 2010, p.60).

Noë sublinha que ver, como toda experiência perceptual, é uma atividade de exploração que se estende no tempo. Embora seja comum a ideia de que vemos de uma forma imediata, como uma câmera fotográfica, a captura de uma determinada imagem pelos nossos olhos é apenas um episódio dessa exploração. Ver envolve entrar em contato com o mundo e seus objetos, fazendo uso, não apenas do nosso aparato visual, mas também do motor, e integrando informações vindas de outros sentidos do corpo. Para ver, engajamos o corpo todo. E ver também nos mobiliza sensações outras que não apenas visuais. Esse cruzamento de informações sensoriais, de distintas modalidades, é o que constitui o sentido háptico. Essa questão será explorada, em mais detalhe, nos capítulos 4 e 5, mas, ao tratarmos de sentido háptico, estamos tratando de uma qualidade tátil e cinestésica que pode ser acessada e mobilizada pela visão.

Com isso em consideração, Noë e outros autores da abordagem enativa se opõem à perspectiva representacionista, nas Ciências Cognitivas, que dá ênfase aos processos cerebrais de construção de imagens, e que compreende percepção, enquanto reconhecimento ou recuperação de uma imagem já existente do mundo. Apesar de não negar a propriedade de representação do nosso sistema nervoso, o foco da perspectiva enativa está no entendimento de que não existe um mundo já dado, aguardando um olho ou uma mão que o capture tal como é, mas que o mundo só existe pelas lentes e pelas habilidades de quem o acessa – sujeito e mundo se especificando, um ao outro, durante a experiência. E, como cada corpo/sujeito é um, que olha de um lugar distinto, usa lentes personalizadas e possui habilidades próprias, suas possibilidades de acesso são particulares, e o que capturam é sempre uma presença possível e parcial do mundo (NOË, 2012).

Aproximo essa perspectiva do poeta Manoel de Barros, quando diz que: “Eu bem sabia que a nossa visão é um ato poético do olhar” (2015, p. 21). Em ambas, se evidencia o entendimento do ver enquanto um fazer/agir. Compreendo ainda uma sugestão de que ver não é simplesmente reconhecimento ou recuperação, mas que existe criação. Um dos estudantes, que vivenciou a experiência da mata, relata:



*Então... Foi um trabalho, a princípio, de deixar o olhar mais perspicaz. (Cleber Vieira).*

Ao ler o depoimento de Cleber Vieira, percebo uma indicação de que houve uma preparação necessária para a construção do estado perceptivo, com o qual ele se relacionou com a mata. Parece se tratar de um estado distinto do habitual ou do mais automático do dia a dia. Compreendo o uso da palavra “perspicaz” aqui como sinônimo de sensível, agudo, aberto, mais disponível para olhar e ver. Ver algo de comum, facilmente reconhecível e capaz de ser nomeado: plantas, folhas, raízes, cascas. E ver algo não esperado: patas, assoalho pélvico, coluna vertebral, tórax. Penso que o que olharam nessa experiência foi comum, mas o que viram foi, em certa medida, inusitado – um ato poético.

A criação também pode ser considerada como compreensão, um movimento de fazer sentido a respeito daquilo para que se olha, uma vez que percepção não é simplesmente ter uma estimulação sensorial, mas ter uma estimulação sensorial que se compreenda – compreensão aqui entendida, para além dos níveis estritamente cerebrais (NOË, 2006). Levando isso em conta, Noë enfatiza sempre a importância que o desenvolvimento de certas habilidades tem, para que sejamos capazes de acessar o mundo e de compreendê-lo. Essas habilidades envolvem a integração de certos padrões de comportamento motor com aspectos sensoriais de distintas modalidades, no ato da experiência perceptual, associados com conhecimentos prévios já disponíveis para nós.

Ao entrar na mata, entendo que os estudantes fizeram uso dessas habilidades de exploração visual, de aproximação de formas que despertaram seus interesses, de ajuste de foco, em diálogo com conhecimentos trazidos por cada um deles. Neste rol, penso que estava presente um certo tipo de informação sobre corpo que vinha sendo compartilhada e desenvolvida, ao longo dos encontros dos Estudos do Corpo, e que, de algum modo, mediou as leituras que fizeram das imagens que encontraram, e que escolheram capturar. Isso se revela nas sucessivas associações que os estudantes operaram com elas, relacionando-as, tanto com a forma de determinadas estruturas corporais, como, também, com suas funções e possibilidades de movimento. Provavelmente, se outros estudantes entrassem na mata, com o corpo sensibilizado por outro tipo de informação, teríamos outras imagens e relações constituídas.

Com essa perspectiva, Noë nos convida a deslocarmos do lugar de pensar a experiência como um evento que nos afeta, para considerar que nós atuamos na experiência, que só se torna possível por conta do nosso conhecimento sensorio motor. É nesse sentido que o autor compreende a percepção-ação. No contexto de “A Mata”, entendo que, desde o registro das imagens fotográficas e suas associações com as partes do corpo, os participantes já estavam

produzindo um tipo de formulação, implicando criação e organização de conhecimento. Essas imagens foram, portanto, síntese e, ao mesmo tempo, disparo de novas camadas perceptivas de organização e investigação corporal. Quanto à conexão que se estabeleceu entre corpo e ambiente, pela perspectiva da abordagem enativa, esta seria nomeada de um acoplamento estrutural, o estabelecimento de um campo relacional no qual corpo e ambiente se constituem reciprocamente, em processos de percepção-ação. De forma semelhante, estudos somáticos compreendem que é na integração, ou seja, na relação bilateral, entre corpo e meio e entre corpos, que uma qualidade de sintonização pode ser construída. Não se trata, portanto, de uma ação apenas do corpo mover-se em relação ao ambiente, mas também a de ser movido, criando diálogo entre o fluxo interno de cada um, e em relação ao externo. Essa ideia de Sintonia Somática (NAGATOMO, 1992) faz parte das referências da Abordagem Somático Performativa, sistematizada por Ciane Fernandes, apresentada no capítulo 1.

Levantadas essas questões, retomo o foco no manuseio, constatando que “A Mata” pôs a experimentação do corpo de cada um no centro do foco, mobilizando sensações e fomentando a construção de imagens perceptuais que geraram aprendizagem, integração de padrões de movimento e criação. Percebo que um importante elemento desse processo, disparado pelas associações estabelecidas, pode ser também relacionado como o que os autores George Lakoff e Mark Johnson identificam por procedimento metafórico, que irei agora detalhar.

### *2.3 O procedimento metafórico*

No senso comum, quando falamos de metáfora, estamos geralmente considerando o seu sentido enquanto um recurso da imaginação poética, ou de um certo rebuscamento retórico – concernente a um tipo de linguagem extraordinária, em lugar da linguagem ordinária cotidiana. Ademais, a metáfora é tipicamente entendida como uma característica específica da linguagem escrita e falada, ou seja, ligada ao uso das palavras, em contraponto à esfera do pensamento e das ações. Por conta disso, pensa-se que é possível viver bem sem fazer uso de metáforas. O que o linguista cognitivo George Lakoff e o filósofo Mark Johnson nos apontam é o contrário, que o uso de metáforas está presente na vida diária, não apenas na linguagem, mas também no pensamento e na ação. O nosso sistema conceitual, em função do qual tanto pensamos como agimos, é de natureza fundamentalmente metafórica (LAKOFF; JOHNSON, 2003).

De acordo com a perspectiva desses autores, os conceitos que governam nossos pensamentos e ações estão intrinsecamente relacionados com nosso funcionamento diário, com

questões triviais do cotidiano. Nosso sistema conceitual estrutura aquilo que percebemos, como transitamos no mundo e como nos relacionamos com outras pessoas. Acontece que, normalmente, não estamos conscientes desse sistema conceitual, agimos e pensamos simplesmente, sem nos dar conta dos conceitos ou ideias aí implicados. Segundo Lakoff e Johnson, a linguagem é reveladora desses processos, formando uma trama que articula linguagem-pensamento-percepção-ação.

Para exemplificar essa perspectiva, os autores apresentam um conceito metafórico, bastante difundido em nossa cultura ocidental: *uma discussão é uma guerra*. Apontam um rol de expressões linguísticas que estão associadas a ter uma discussão, tais como: defender um argumento, apresentar pontos fortes e pontos fracos, acertar o alvo, apresentar argumentos indefensáveis, atacar, e outros<sup>13</sup>. Esse conceito metafórico, em particular, não é o foco do nosso percurso reflexivo aqui. Entretanto, o que é relevante observar, com o exemplo, é que crenças, valores e atitudes construídas culturalmente não são conceitos ou práticas que escolhemos envolver, ou não, nas experiências vividas. Toda experiência é mediada pela cultura, por algumas informações que já se tornaram corpo e, dessa forma, orientam nossos pensamentos e nossas ações. No conceito metafórico, *uma discussão é uma guerra*, podemos levantar uma variedade de gestos e qualidades tônicas, adotadas pelo corpo numa discussão, que terão formas completamente, distintas se consideradas no contexto de uma conversa amistosa.

Dessa forma, o que interessa aqui é interrogar sobre as imagens, gestos, qualidades tônicas, acionamentos corporais, repertórios de movimento, que poderiam ser levantados e/ou experienciados a partir das associações entre as raízes das plantas encontradas na mata e as patas de animais, e entre as patas de animais e os pés humanos, por exemplo. Reflito que essas camadas associativas produzidas, que aproximaram as formas da mata das partes do corpo, sintetizaram alguns conceitos metafóricos que, por sua vez, influenciaram as ações investigativas que se seguiram. A ideia de procedimento metafórico está intimamente articulada com processos de corporalização, o que será abordado mais adiante.

A essência do significado de metáfora é a ideia de compreensão, ou de experiência de alguma coisa em termos de outra. Sendo assim, um conceito metafórico, segundo Lakoff e Johnson, nos permite compreender algo a partir de outro conceito que nos seja mais claro, mais acessível ou mais familiar. Um outro dado é que um conceito metafórico pode atuar, de forma a dar destaque a determinadas características da coisa considerada, e esconder outras. Dessa

---

<sup>13</sup> Para maiores detalhamentos sobre esse e outros conceitos metafóricos, e suas implicações nos nossos hábitos perceptivos, consultar: LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

forma, como é perceber nossos pés, a partir da sua associação com a raiz de uma planta capturada na mata? Ou da associação entre um ninho e o nosso assoalho pélvico? Uma raiz, associada a uma pata de avestruz, sugere imagens sensoriais e qualidades de movimento semelhantes a outra raiz, associada a uma pata de elefante?

Para nós, artistas da dança, a construção de corporalidades distintas é uma habilidade central quando pensamos no desenvolvimento da apreensão. Cada processo de investigação se caracteriza por qualidades dramáticas específicas que, no caso da dança, se constroem principalmente no corpo do artista, e não fora dele. O momento inicial de sintonia somática vivido na mata, no qual as imagens fotográficas aqui apresentadas foram geradas, desencadeou um estudo que se bifurcou em algumas direções. Dentre estas, esteve a síntese de alguns conceitos metafóricos que se constituíram a partir das associações entre imagens do corpo-imagens da mata, que passaram a ser tomados como referência nos desdobramentos que se seguiram. Constatei que havia ali a síntese de alguns conceitos metafóricos, justamente por perceber a recorrência com a qual passaram a ser usados nas investigações individuais dos estudantes, e nos diálogos do grupo. São eles:

As raízes das plantas são patas de animais.

As patas são pés.

Nossos pés são raízes.

O assoalho pélvico é um ninho de pássaro.

A coluna vertebral é o talo de uma folha.

Nosso dorso é uma palha de coqueiro.

#### *2.4 Processos de corporalização – o saber do e no corpo*

Ao abordar processos de “corporalização”<sup>14</sup>, estou me referindo diretamente ao conceito *Embodiment*. Quando autores das Neurociências, da Filosofia e das Ciências

---

<sup>14</sup> Como tradução para o conceito *Embodiment*, originalmente cunhado em inglês, será adotado o termo “corporalização”. Enquanto diversas obras e autores fazem uso de “corporificação”, que parece enfatizar o aspecto de ser corpóreo, ou o elemento de corporeidade, como qualidade já dada, alguns autores, como é o caso de

Cognitivas que tratam de cognição situada, abordam esse conceito, concordam, em linhas gerais, que as habilidades perceptuais, de natureza sensório motora, têm um papel central na constituição de saberes complexos, implicados em processos de tomadas de decisão e formulação de pensamento. Para a abordagem enativa, com a qual estamos estreitando o diálogo nesta tese, cognição não é um construto produzido por atividade estritamente mental, e destituída de qualquer relação com a materialidade corporal. Ao contrário, é entendida como um exercício de se acoplar ao mundo em que se vive, e lidar com suas variáveis e outros sujeitos. As habilidades perceptuais de cada sujeito são, assim, particulares e desenvolvidas com a experiência, por isso, consideradas situadas e corporalizadas (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991; NOË, 2006, 2010).

O campo da Educação Somática, que também lida amplamente com o conceito de corporalização, corrobora essa perspectiva de saberes perceptuais que são mobilizados, sintetizados e integrados nos processos de acoplamento com o ambiente no qual estamos inseridos. Entretanto, no meu ver, oferece ainda um entendimento mais amplo: o de que esses saberes podem ser aprendidos, desenvolvidos e refinados, alcançando uma dimensão de saber que se sabe, que pode ser acessado de forma intencional, e modificando os estados do próprio corpo e sua forma de sintonização, consigo e com o ambiente. É, em função dessa perspectiva, que muitas abordagens somáticas organizam seu escopo de práticas, vinculando, assim, o conceito de corporalização ao princípio somático de percepção em primeira pessoa, a capacidade de perceber a si mesmo e ao entorno, fazendo leituras a partir do sentir, do nomear e do significar.

Este conceito é um divisor de águas nos mais distintos campos epistemológicos, deflagrando uma mudança radical de paradigma frente ao conhecimento. Nós, artistas e pesquisadores da área das artes, em particular, encontramos uma importante ressonância entre a perspectiva que ele oferece e nosso modo de criar e produzir conhecimento, sendo, dessa forma, crescente o número de pesquisas que vêm utilizando-o como princípio. É o caso da presente pesquisa que, com o foco direcionado para a experiência, para os encontros entre corpo e mundo em processos de experimentação em dança, adota o conceito segundo a

---

pesquisadores do campo da Educação Somática, usam “corporalização”. A tese adere a essa escolha, compreendendo que o processo de corporalizar implica ação, intenção e atenção ativas, direcionadas à sensibilização e mapeamento corporais em curso, fazendo assim, com que possamos ter acesso observacional consciente a determinados aspectos e sensações que poderiam passar completamente despercebidos. Corporalizar, nesse sentido, seria uma ação de tornar corpo. Para maior aprofundamento nessa corrente de pensamento, consultar COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

abordagem enativa, fazendo-o dialogar com o entendimento proposto pelos autores da Educação Somática.

No contexto da experimentação aqui descrita, foi perceptível que processos de corporalização tomaram forma durante a imersão na mata, e que reverberações e maturações se sucederam a esse primeiro momento de encontro. Essa observação corrobora a perspectiva da abordagem enativa, que enfatiza a natureza situada e singular de toda experiência perceptual. Apesar de aderir a esse enfoque, a referência a estudos científicos da área da neurobiologia, mais concentrados no funcionamento cerebral e nos fenômenos ocorridos no sistema nervoso durante os processos de percepção, também foi relevante. Embora haja divergências entre essas perspectivas, ao detalhar o conceito de corporalização, ambas concordam quanto à centralidade do corpo na construção de conhecimento, e serão de fundamental importância para a tessitura do nosso diálogo acerca dos processos investigativos em dança.

Na primeiras abordagens somáticas, esse conceito se constituiu de uma maneira extensivamente empírica, pautada, em diversos casos, na experiência de alguns indivíduos que imergiram em processos investigativos com o corpo e com o movimento, para lidar com situações adversas, geralmente relacionadas a sua saúde e sua integridade física. Contudo, atualmente, o diálogo entre descobertas científicas, questionamentos de ordem filosófica e a educação somática alimenta a continuidade de seu processo de aprofundamento. Alguns autores do campo da somática conseguem fazer esse trânsito com consistência, contribuindo para a sistematização do conceito.

Hubert Godard é uma dessas importantes vozes no campo. Dançarino, educador e terapeuta somático em Rolfing, professor e pesquisador do Departamento de Dança da Universidade de Paris VIII, onde foi também responsável pela implementação do curso de especialização em Análise do Movimento, toma nossa relação com a força da gravidade como parâmetro, ao formular sua perspectiva sobre o conceito de corporalização<sup>15</sup>. Segundo ele, a gravidade é uma constante que determina o contexto de fundo, no qual estamos inseridos. O jogo de oposição, esforço e colaboração com a gravidade é a matéria prima para as primeiras experiências de construção do gesto, desde a primeira infância quando, ainda bebês, sem linguagem ou construção simbólica para tecer sentido de nossas experiências, somos capazes apenas de perceber mudanças de tons, de tom, de ritmo e de melodia, assim como as

---

<sup>15</sup> Além disso, Godard realizou seus estudos universitários em química e, por vários anos, esteve envolvido em pesquisas sobre o câncer, mais especificamente na área da reabilitação pós operatória, em Milão. Sendo assim, traz a particularidade de ser um estudioso que integra saberes vindos de distintos campos do conhecimento.

intensidades e acentuações dadas aos movimentos e à voz, aos quais respondemos em espelhamento. Esse diálogo cria um campo de troca e construção de sentido que irá, posteriormente, ser usado como referência para o desenvolvimento dos movimentos mais complexos, assim como da linguagem e dos símbolos (GODARD, 2006).

Bonnie Cohen, fundadora da Escola Body Mind Centering<sup>®</sup>, por sua vez, enfatiza a importância da relação entre movimento e toque, nos primeiros estágios de desenvolvimento perceptivo, ainda na vida intrauterina. Segundo Cohen, é através do movimento que o feto entra em contato com as paredes do útero materno, que também o tocam de volta. Diferentes sensações na superfície da sua pele, provocadas pelo contato com volumes firmes, como os órgãos, e fluidos, como o líquido amniótico, compõem as primeiras impressões perceptuais que o indivíduo tem de si mesmo, e do ambiente onde se encontra.

Sublinho, com esses apontamentos, a convergência de entendimentos acerca do conceito de corporalização, presentes entre os campos da Educação Somática e das Ciências Cognitivas, em especial, da abordagem enativa. Ainda que, explicitado de formas diferentes, ambos os campos entendem que as impressões perceptivas, constituídas a partir do nosso encontro com o mundo, vão compondo a nossa estrutura estésica e, de certa forma, influenciando as experiências perceptuais que virão a seguir, assim como aquilo que compreendemos sobre o vivido. Retomando a perspectiva de Johnson (2011), à qual fizemos referência no primeiro capítulo, a estrutura estésica, ou do sentir, está intrinsecamente ligada ao do conhecer, já que não existe um conjunto de faculdades, relativas ao conhecer, que seja inteiramente separado e independente das faculdades sensórias e do processamento motor.

Apesar desses pontos de convergência, percebo que a Educação Somática apresenta uma perspectiva que expande o sentido de corporalização vindo das Ciências Cognitivas em algumas dimensões, oferecendo importantes contribuições, tanto para o contexto da dança, aqui em questão, quanto para o contexto mais amplo das ciências e da filosofia. Encontrei ressonância entre esse apontamento e uma colocação de Godard, quando o autor chama a atenção de que “há uma experiência fenomenológica do movimento quando se alcança certo nível de propriocepção que pode estar adiantada em relação aos dados científicos” (GODARD, 2010, p.4).

Digo isso, pois percebo, na maioria dos autores que tratam de corporalização, seja da área das neurociências, seja da filosofia, uma tendência de abordar a percepção enfatizando os processos de interação corpo e mundo, evidenciando os modos como o corpo /sujeito acessa o mundo, mas explorando pouco o mapeamento corporal, voltado para a percepção do sujeito sobre si mesmo. Acontece que, em dança, além da percepção do ambiente e das relações

estabelecidas pelo sujeito com outros corpos, é de extrema importância a capacidade de reconhecimento de suas sensações corporais, associadas a padrões de movimento, assim como a identificação de certos procedimentos empreendidos e suas resultantes. Esse eixo de desenvolvimento de habilidades tem íntima relação com a construção de repertório de ação e o modo como fazemos as escolhas que fazemos, durante o processo de experimentação, tornando material nosso pensamento/criação. É disso que trata o manuseio.

Por ora, gostaria de destacar que a Educação Somática, ao mobilizar uma qualidade de atenção ativa, voltada para as ações e para as sensações corporais, cultiva a habilidade de reconhecimento de imagens perceptivas que circulam no nosso corpo, no ato da experiência - um saber que se sabe. Esta forma de mapeamento se diferencia do mapeamento mais cotidiano, que nos habilita a operar no mundo com destreza, no qual os saberes sobre o próprio corpo circulam num nível pré-consciente. Na forma de mapeamento, com a qual lidamos na somática, existe uma qualidade de sintonização da atenção – *attunement* (NAGATOMO, 1992) – que faz trazer as imagens perceptivas, correntes no nosso corpo, para o primeiro plano. Essa qualidade de atenção e sintonização pode ser aprendida, e as práticas somáticas lidam com isso através de seus procedimentos, alargando, assim, nossos recursos perceptuais.

Encontrei em Alva Noë (2012), na sua obra *Varieties of presence*, um trecho no qual ele aborda essa percepção, voltada aos sinais do corpo. Nessa passagem, o autor observa que as informações sutis, vindas do mapeamento corporal proprioceptivo e interoceptivo como, por exemplo, tensões de baixa intensidade, incômodos, cócegas, vibrações, tremores, arrepios, movimentos viscerais, nunca estão totalmente ausentes, fazendo parte, entretanto, de um *background* da nossa percepção. Noë reconhece que, no senso comum, não somos educados para procurar um modo de sintonizar com as sensações do próprio corpo. Tende-se a acreditar que esta forma de presença do corpo na nossa percepção é dada, que vem sem a necessidade de fazer nenhum empenho para desenvolvê-la. Contudo, reconhece que, para trazer as informações do mapeamento corporal para o primeiro plano da nossa atenção, é necessário que, ativamente, coloquemos a percepção do mundo no segundo plano, modificando o nosso modo habitual de operar. É preciso deixar que o corpo ocupe o espaço da nossa atenção, e se deixe ser sentido por ele mesmo.

As imagens capturadas na mata parecem ter provocado um certo despertar perceptivo, nesse sentido apontado por Noë, causado por um estranhamento inicial, uma necessidade de deslocamento do olhar que, logo em seguida, abriu espaço para que o corpo fosse sentido e percebido por ele mesmo. Essa experiência colocou o corpo e suas imagens em pauta para o manuseio, imagens aqui não somente visuais, mas, de distintas modalidades perceptivas em



interação, fazendo dialogar a anatomia corporal com a anatomia de outras formas do mundo, numa arquitetura fisiológica e poética.

Retorno ao que tem sido sistematizado pelo campo da somática, no que tange ao conceito de corporalização e ao estudo do corpo e sua estrutura anatômica, enquanto recurso para a organização do movimento. Vejamos o que diz Bonnie B. Cohen:

Em geral, quando a anatomia é ensinada como eu a aprendi, e como a vejo sendo ensinada em outros lugares, você recebe imagens visuais. Nós temos uma imagem dela, mas não temos a sua cinestesia dentro de nós mesmos. Talvez até digamos ‘Oh, eu tenho esse osso ou esse músculo em mim’, mas é um conceito intelectual, não a informação entrando visceralmente dos proprioceptores. (COHEN, 2015, p.123).

Nancy Stark Smith, artista da dança, uma das principais difusoras do *Contact Improvisation* no mundo e também aluna de Cohen, nos dá seu depoimento:

(...) lembro que, quando estudei com você pela primeira vez, houve uma transformação surpreendente e sutil em minha percepção. Percebi que o esqueleto que eu estava sentindo era o meu corpo. Eu havia internalizado uma imagem do esqueleto como o vi em uma página. Eu poderia dizer sempre: ‘Sim, o fêmur existe e eu tenho um em minha perna’. Mas ir diretamente para aquele fêmur na minha perna e perceber que é uma coisa viva e que cada parte do meu corpo é acessível de alguma forma experimental é muito diferente. (COHEN, 2015, p. 38)

Godard chama a atenção para a questão da criação e da sedimentação dos hábitos perceptivos e motores. Somos seres que operam por hábito. Quando nos movemos, não inventamos um novo gesto a cada vez, mas nos apoiamos sobre dados já inscritos, sobre coordenações já corporalizadas. A questão é que, quando se trata da dança, de um aprendizado motor com este alto grau de especialização e diversificação, é necessário um repertório igualmente vasto de possibilidades, e isso implica em tecer experimentações e desenvolver a percepção, de forma que nos permita fazer escolhas.

Cohen salienta que, uma vez reconhecidos conscientemente os aspectos mapeados, podemos utilizar essa informação sem que ela continue primordial, ou seja, sempre ocupando o nosso plano de frente da atenção. O sentir não precisa ser sempre a nossa motivação, que pode também se deslocar para o agir, baseado no sentir. (COHEN, 2015). Pessoalmente, tenho trabalhado essas alternâncias de foco, pendulando entre um foco local, quando desejamos capturar detalhes, e um foco aberto, quando buscamos uma visão global da paisagem, no caso da Dança, para perceber a cena como um todo.

A ênfase no foco local/proximal é dar atenção a aspectos minuciosos que, frequentemente, passam despercebidos quando dançamos ou nos movemos, tais como:

pulsões para mover certas partes do corpo, relações entre partes do corpo movendo, peso de estruturas corporais, distribuição de forças, transição entre pontos de apoio, acionamentos musculares, qualidades tônicas, estados emocionais, temperatura, iniciações de movimento, e tantos outros possíveis e incontáveis. Nesse tipo de foco, com a capacidade de estar mais consciente do mapeamento corporal em andamento, é possível modificar alguns padrões habituais de movimento, ajustar, experimentar distintos mecanismos para a realização do mesmo movimento, o que configura um trabalho de refinamento técnico, potente e necessário para artistas da dança.

Já no foco aberto/dilatado, a ênfase se volta para a paisagem, para a cena e suas dinâmicas, nas decisões tomadas, nos deslocamentos, nas relações constituídas entre corpo e ambiente, e entre os corpos. Os aspectos tratados e burilados na fase do foco local podem agora ocupar um plano secundário da nossa percepção. Eles vão se tornando corpo, e vão sendo arrastados para a investigação na forma de pulsão, possibilidade, vocabulário e repertório. Aquilo que foi integrado, que está impresso e impregnado, vira corpo, e aparece quando o foco está aberto e que a nossa atenção está mais voltada para o agir, para a composição do texto dança, para a projeção do corpo na criação do espaço de ação.

Durante a experiência da mata, pendulamos entre esses dois tipos de atenção, transitando entre o modo de foco local, presente na composição das imagens perceptuais das partes do corpo associadas às formas da mata, entendidas como explorações em corporalização, e o modo foco aberto, enfatizado nos percursos de investigação criativa, a partir dos motes oferecidos pela experiência. Entendo o entrelaçamento desses dois eixos como constituintes do que chamamos de manuseio, como procurarei elucidar a seguir.

## *2.5 O íntimo diálogo entre imagem e esquema corporais – o manuseio em perspectiva*

Quando tratamos de imagem corporal, isto não se refere apenas às imagens de ordem visual, mas envolve as de qualquer modalidade sensorial. Nos termos de António Damásio (1996, 1999, 2011), as imagens corporais estão em constante formação e diálogo com as imagens já existentes na nossa memória, que podem ser evocadas a qualquer tempo. Os sentimentos que compõem o pano de fundo da nossa percepção de nós mesmos, indicando, sobretudo, aspectos do estado do corpo, também são considerados imagens. O autor insere essa capacidade de mapear numa habilidade cartográfica mais ampla do cérebro, que está

intimamente ligada ao desempenho de funções regulatórias, e à busca de um equilíbrio homeostático, favorável à manutenção da vida.

Quero frisar aqui a ideia da interação. Ela nos lembra que a produção de mapas, que como dito acima é essencial para melhorar as ações, com frequência ocorre em um contexto em que já existe ação. (DAMÁSIO, 2011, p.88)

Damásio deixa claro, nesse trecho, que mapeamento está implicado com movimento e com interação. Mapeamos quando movemos, e quando entramos em contato com outros corpos e com o ambiente. É preciso haver movimento para que haja mapeamento, abrangendo também o movimento do meio interno do corpo, processo que se inicia ainda na vida intrauterina, como já foi mencionado. Mapear é, portanto, um modo de constituir saber do corpo sobre si mesmo, sobre o funcionamento de seus órgãos e vísceras, sobre seu estado emocional, o movimento das articulações, das contrações musculares, entre outros. Os mapas corporais têm a função de nos informar como está o corpo a cada instante e, assim, nos possibilita atuar no sentido da adaptação, da preservação ou da reparação.

O cientista cognitivo e filósofo Shaun Gallagher (2013), interessado no tema da imagem corporal, propõe uma sistematização de seus principais aspectos constituintes.

Percepto corporal	relativo às experiências perceptivas do próprio corpo
Conceito corporal	relativo às ideias e entendimentos de corpo, que estão, por sua vez, relacionados com questões culturais, conhecimentos científicos e outros
Afeto corporal	relativo às atitudes emocionais, em relação ao próprio corpo

De acordo com Gallagher, percepto, conceito e afeto corporais abrangem tudo o que está no âmbito perceptivo: informações sensitivas a partir das interações corpo-mundo, crenças da cultura, imagens das estruturas anatômicas, experiências de dor e prazer, sensações de aceitação ou rejeição em relação a partes do nosso corpo, sentido interno sobre dimensões e peso de determinadas partes do corpo, e do corpo como um todo. Essas são informações de naturezas bastante distintas, mapeadas pelas diversas modalidades perceptuais, e convertidas em imagens visuais, auditivas, olfativas, gustativas, sensações táteis e de movimento.

Normalmente, as imagens são de natureza multimodal, combinando informações sensoriais de distintos tipos e, dificilmente, envolvem apenas um sentido. Como as interações do corpo nunca cessam, essas informações são atualizadas constantemente, de forma que a imagem corporal não é uma coisa estática, mas dinâmica, em constante formação e transformação.

Com o experimento da mata, pude perceber que as associações entre as imagens do corpo humano e algumas formas da natureza ofereceram uma nova camada de informação perceptual, desestabilizando as imagens corporais habituais de cada um dos participantes, provocando transformações, gerando complexidade e oferecendo pistas para consequentes experimentações. Quando digo isso, me refiro, por exemplo, ao fato de que o ninho não foi associado simplesmente a um assoalho pélvico encontrado em algum livro de anatomia, mas foi corporalizado. Taynan Teixeira imediatamente fez contato com o seu próprio assoalho, que, naquele momento, também se encontrava preenchido. Observem outros depoimentos que revelam esse fenômeno:

*As imagens registradas me afetaram mais num sentido de possibilitar a visualização de como as minhas estruturas corporais se assemelham com as formas e estruturas encontradas na natureza (Cleber Vieira).*

*De volta à sala, sentia que meu corpo guardava algumas impressões das imagens da mata. E, nas investigações que se seguiram, percebi que, em diversos momentos, minha memória resgatava as imagens que haviam sido registradas por mim e pelos meus colegas. Era como se eu estivesse tocando naquele objeto (Dimmy Oliveira).*

Retomando Gallagher, ele sinaliza que, apesar da difusão e do largo espectro do uso do termo imagem corporal, muitas confusões conceituais ainda persistem, inclusive quando comparado ao que se entende por esquema corporal; e nos propõe um esclarecimento que apresento no quadro a seguir.

Imagem Corporal	Esquema corporal
De ordem perceptiva	De ordem funcional
Está relacionada com as percepções, sensações, ideias e imagens que se tem do próprio corpo	Está relacionado com a função, com as habilidades e capacidades para o movimento
Engloba informações vindas dos nossos órgãos do sentido e crenças da cultura	Engloba hábitos, restrições e aquisições motoras

De acordo com o autor, imagem e esquema corporais são dois sistemas distintos, embora profundamente coordenados entre si, que se influenciam, mutuamente, de maneira contínua. Modificações no modo de perceber o corpo alteram o modo de se mover e de se relacionar com outros corpos e com o ambiente. Reciprocamente, as explorações motoras afetam nossas sensações, provocam emoções, oferecendo sempre uma nova camada perceptiva, reconfigurando, portanto, as imagens corporais. Faz parte, da composição das imagens corporais, nossa capacidade de reconhecer padrões habituais de organização e ação, enquanto o esquema corporal está na esfera da função motora, das habilidades que um certo indivíduo tem integradas, e seu repertório de movimento, mobilizado durante suas diversas interações com o mundo .

Mais especificamente sobre essa questão, ressoo com as perspectivas de Hubert Godard e Alain Berthoz. Ambos demonstram estar, também, de acordo com o entendimento de Noë, apontado anteriormente, quanto à questão da criação e da sedimentação de hábitos perceptivos e motores, reconhecendo que somos seres que operam por hábito. Godard (2010), por sua vez, especifica a questão da aprendizagem e da experimentação de movimento, afirmando, como já foi dito, que, quando nos movemos, não inventamos um novo gesto a cada vez, mas nos apoiamos sobre dados já inscritos, sobre coordenações já corporalizadas. Ao tratar da dança, e de seu aprendizado motor característico, que tem um alto grau de especialização e diversificação, argumenta que é necessária a formação de um repertório igualmente vasto. Sendo assim, é possível articularmos o que nos traz Godard com o que propõe Gallagher, e concluir que, para ampliar o repertório, é importante investir no aprofundamento da capacidade perceptiva, assim como na variação de percursos de experimentação. Entendo estar aí a espinha dorsal do manuseio em dança.

Quanto à formação de hábitos, esse tema sempre nos leva a esbarrar numa questão paradoxal, pois, ao mesmo tempo que necessitamos formá-los para alcançar eficiência e

destreza, alguns desses hábitos se tornam extremamente sedimentados e até enrijecidos, nos levando à perda de eficiência, no desempenho de alguma função motora, ou ao empobrecimento expressivo. Essa observação é válida tanto para nossas atividades cotidianas, quanto ao que concerne o desenvolvimento do manuseio específico da dança. Em contextos de formação profissional na área, reconheço ser esse um dos principais eixos de atuação da Educação Somática, intervindo no refinamento perceptivo do estudante/artista, ou seja, no alargamento da capacidade de reconhecimento de seus padrões habituais, e no convite à experimentação de outros caminhos possíveis de construção gestual.

Dentro disso, Alain Berthoz (2000) nos oferece uma perspectiva muito interessante. Entendendo que nossos sentidos não são receptores passivos, ele afirma que a antecipação é uma característica essencial do seu funcionamento, permitindo, mesmo a esse nível, alguns mecanismos de simulação interna de movimento. Isso significa dizer que, baseado em ações passadas (memória e hábitos) ou no acompanhamento das ações em curso (mapeamento corrente), o sistema nervoso integra informações perceptuais, de distintas modalidades e busca soluções pertinentes e efetivas. Antecipar tem algo de tentar adivinhar, e implica na possibilidade de prever, de imaginar e de inventar soluções. Nesse sentido, o autor afirma que o cérebro é um simulador inventivo. Por outro lado, aponta um segundo modo de operar do cérebro, este, mais antigo no processo evolutivo, e mais relacionado com o aspecto da conservação, ou seja, com o refinamento de habilidades e com a estabilização de conhecimentos.

Como neurofisiologista, Berthoz tende a enfatizar o papel do cérebro e do sistema nervoso em suas investigações, ao contrário de Noë, por exemplo, mais interessado na experiência, nas instâncias de encontro entre corpo e mundo. Entretanto, Berthoz compartilha da perspectiva de não separação entre percepção e ação, e reconhece a função primordial que tem o movimento nos processos perceptivos. Coerente com essa perspectiva, aponta a cinestesia como sendo o sentido mais importante para a nossa sobrevivência que, na verdade, se comporta mais como um sistema perceptivo do que um sentido isolado – já que recorre a uma grande variedade de receptores neuronais, de distintas modalidades sensoriais –, questão que será abordada em detalhe, no capítulo 4.

Quando arrastamos essas premissas para a discussão acerca do manuseio em dança, fica evidente que manusear engloba, tanto especializar conhecimentos e procedimentos, quanto inventar. É verdade que algumas técnicas corporais ou abordagens pedagógicas, em dança, estão mais interessadas no aspecto conservador da aprendizagem e, assim, investem mais na repetição e no aprimoramento da habilidade de reprodução de movimentos, enquanto outras

ênfatizam a investigação, a formulação de novas estratégias de trabalho e abertura às emergências, nos processos de experimentação (NEVES, 2015). No experimento “A Mata”, percebo que grande parte do trabalho se deu no âmbito perceptivo, na produção das imagens fotográficas, e no processo de leitura, avaliação e sistematização das mesmas, o que envolveu um processo criativo muito intenso. A partir disso, com o estabelecimento dos conceitos metafóricos, um aprofundamento do estudo tornou-se visível, principalmente em duas direções: a) uma mais voltada ao estudo anatômico cinesiológico de estruturas corporais e sua corporalização, assim como ao refinamento de habilidades técnicas referentes à organização corporal e à integração de certos padrões de movimento que já vinham sendo explorados, o que carregava uma característica maior de conservação, sedimentação e especialização de saberes; b) a outra, direcionada ao desenvolvimento de processos de experimentação criativa, em torno das relações sugeridas pelas imagens e conceitos metafóricos produzidos e, assim, mais vinculada aos aspectos da formulação, inauguração e invenção.

Compreendo ambas as dimensões como constitutivas do manuseio em dança, e destaco um elemento que ficou muito evidente durante todo o percurso dessa experiência, o entrelaçamento evidente dos sentidos da visão, do tato e da cinestesia. Teremos a oportunidade de nos debruçar com maior profundidade sobre essa questão, quando retomaremos a importância da cinestesia, já no capítulo 3 e, principalmente, no 4, apontada, por alguns autores, enquanto um sistema perceptivo que integra outras modalidades sensoriais, e que tem um papel primordial no estabelecimento da sintonização somática.

## *2.6 A mata revisitada*

Após a análise de todo o material produzido juntamente com os estudantes, a sistematização desses dados e sua articulação ao escopo teórico da pesquisa – o que foi apresentado nessas seções anteriores –, ficou evidente a necessidade de uma nova etapa de estudo prático, na qual eu pudesse me encontrar, mais uma vez, com a mata. Como descrito acima, avalio que a primeira fase da experiência se caracterizou por um deslocamento perceptivo que instaurou um sentido investigativo, que nos levou a transformações e ganho de complexidade nas nossas imagens corporais – tanto dos estudantes quanto minha –, nos apontando, também, pistas e motes que foram explorados em processos de criação. Ao longo desse estudo, vim argumentando pela íntima relação de co-implicação entre imagem e esquema corporais, assim como entre percepção-ação-criação, entendendo estarem aí importantes eixos

do desenvolvimento do que estou procurando delimitar como manuseio em dança. Sendo assim, me senti mobilizada a voltar à mata, dessa vez sozinha, para testar algumas questões que agora se impunham: como o meu corpo, afetado pelas imagens produzidas na mata e pelas camadas perceptivas desencadeadas e sintetizadas nessa experiência, imerge novamente na mata e dança? Que outras imagens, pulsões e formulações poderiam ser produzidas e/ou sintetizadas no novo encontro, tendo eu já caminhado todo o percurso descrito?

Com isso em mente, planejei uma sessão de imersão somático performativa, dessa vez realizada no Parque da Cidade, em Salvador, e na companhia do fotógrafo e amigo André Fernandes, co-responsável pela experiência (e seu registro). Com André, alguns encontros prévios foram marcados, nos quais pude compartilhar as imagens que haviam sido produzidas pelos estudantes, anteriormente, e as reflexões, a partir de então desencadeadas, o que lhe deu algumas referências iniciais. Um desses encontros ocorreu no próprio parque, com o objetivo de fazermos um breve reconhecimento da área. Digo “breve reconhecimento”, pois era intencional a escolha de uma locação distinta da primeira, procurando manter um certo frescor naquele outro momento investigativo. No mais, a sessão foi imersiva para ele, tanto quanto para mim. Um mergulho naquele ambiente, buscando encontros, pulsões, estados de corpo, conexões. Corpo, mata e câmera. Compartilho, a seguir, o material produzido. Reconheço que uma nova etapa de análises e reflexões poderia, certamente, ser desencadeada a partir daqui. Entretanto, o vejo também como um encerramento de ciclo, que não demanda mais esgarçamentos, e pode se bastar para a apreciação. Fiz apenas alguns agrupamentos das fotografias, por princípios e/ou relações que pareceram nortear a imersão, e que se tornaram mais evidentes pra mim, no momento em que me deparei com os registros.

### *2.6.1 Em imersão*

Relações de continência – continentes & conteúdos, côncavos & convexos





Exploração dos contornos: desenho de linhas oferecidas pelas estruturas da mata





Relações de contiguidade, continuidade, camuflagem







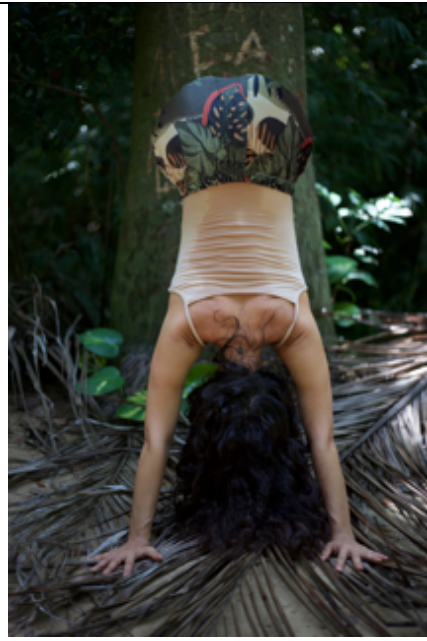
Sobreposições e semelhanças de forma



Pontos de apoio









## CAPÍTULO 3

### A MALHA

#### Poéticas materialistas de dança

Linha clara, para começar o dia.  
Delicado traço cor da luz, que ela  
ia passando entre os fios  
estendidos, enquanto lá fora  
a claridade da manhã desenhava o  
horizonte. (...)

Se era forte demais o sol, e no  
jardim pendiam as pétalas, a  
moça colocava na lançadeira  
grossos fios cinzentos do algodão  
mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens,  
escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava  
sobre o tecido. Leve, a chuva vinha  
cumprimentá-la à janela.

Mas se durante muitos dias  
o vento e o frio brigavam com as  
folhas e espantavam os pássaros,  
bastava a moça tecer com seus  
belos fios dourados para que o  
sol voltasse a acalmar a natureza. (COLASANTI, 2004, p. 2)

“A Moça Tecelã”, de Marina Colasanti (2004), aqui reaparece: a íntima relação com sua matéria prima, seus fios e linhas que, ao serem trançados, vão criando novas materialidades. A questão do fazer, da dança como experiência, continua em perspectiva, sendo que, neste capítulo, a relação direta e concreta com alguns materiais receberá especial atenção, quando esses serão considerados elementos ativos que convocam a ações, que impregnam o corpo com suas qualidades, indicando caminhos para a experimentação.

Um dos principais objetivos do capítulo é conseguir delinear o manuseio característico da linguagem da dança. Partindo, mais uma vez, de uma experiência artístico pedagógica, realizada com estudantes da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, agora em nível de Pós-Graduação Lato Sensu, a investigação, que intitulei “A Malha”, se aprofundará e se desdobrará em dimensões teórico práticas. Os dados produzidos nesse primeiro momento com os estudantes, uma vez analisados, apontaram pistas, bifurcações e conexões que foram, num segundo momento, exploradas por mim, em colaboração com outros artistas. Fios, malhas, tramas, e redes não fazem parte somente da história inicial da moça tecelã, mas integraram

mesmo o mote e a estrutura dessa composição, direcionando, inclusive, a seleção dos materiais com os quais escolhemos lidar.

A proposição de experimentar uma lida concreta com alguns materiais, tanto me apontou possibilidades de desdobramento da investigação, criando relações entre corpo, material e espaço, quanto me conectou de volta com o corpo e sua materialidade, provocando um encontro potente e estruturante com a artista Lygia Clark. Algumas de suas obras e seus processos de criação e, sobretudo, o modo como Clark propõe a interação com os materiais capturaram minha atenção, ao perceber as íntimas conexões com a maneira como vinha se desenrolando a investigação “A Malha”. A artista assumiu, assim, um lugar de destaque na tessitura conceitual da pesquisa, me convocando para um olhar mais aprofundado e cuidadoso sobre a percepção tátil cinestésica e seus entrelaçamentos com o manuseio em dança.

Enquanto a vinculação da ideia de manusear com o sentido do tato é praticamente imediata, não estão dadas suas articulações com as experiências cinéticas cinestésicas do corpo, em sua globalidade. Sendo assim, neste capítulo, ao detalhar e sistematizar cada etapa da investigação “A Malha”, procurarei esclarecer que o conceito de manuseio, adotado nesta pesquisa, extrapola o mover e o fazer contato apenas com as mãos. De forma muito mais ampla, trata de criar familiaridade com contextos diversos de interação corpo-ambiente, o que engloba o desenvolvimento de habilidades refinadas de mover-perceber. Mover-perceber a si próprio e o outro, sendo esse outro, outro corpo, um material, o espaço onde se está imerso.

Conforme o pensamento de alguns autores, que aqui serão convidados ao diálogo, a percepção tátil cinestésica é um sistema perceptivo de papel crucial para o nosso acoplamento com o mundo. A partir da sistematização e da análise de ambas as experiências, “A Mata” e “A Malha”, foi se tornando cada vez mais claro que, tanto esses dois experimentos, como as obras de Lygia Clark, como ainda, os “Objetos Coreográficos” de William Forsythe – a serem apresentados no capítulo 5 –, criam contextos claros de imersão, nos quais, para interagirmos e agirmos, é necessário recorrer a essa forma de inteligência. Especialmente, em “A Malha”, com a lida concreta com materiais específicos, ficam evidenciados os aspectos táteis cinestésicos das interações, bem como a característica situada do contexto investigativo. Essa análise trança a descrição reflexiva das etapas dos experimentos que desenvolvi com as análises dos trabalhos de Clark (algumas das quais, feitas pela própria artista), quanto com as proposições teóricas dos autores defensores da percepção ação. Importante frisar que foi de um lugar orgânico, corpóreo e sensível, que as descrições reflexivas foram tecidas, resultado da sintonia somática, constituída nos processos de experimentação.



### 3.1 MOMENTO 1 – O disparo

“Novas Abordagens do Corpo” é o título de um dos componentes curriculares do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança, oferecido pela Escola de Dança da UFBA. Como ementa, propõe que sejam discutidos modos atuais de abordar os estudos do corpo e do movimento, aplicados à dança, de forma que contextualizações e relações possam ser estabelecidas e, assim, também a dança possa ser articulada a outras áreas do conhecimento. Esse curso apresenta especificidades, como o fato de que é organizado de forma modular, o que significa que cada componente curricular é ministrado de modo intensivo, durante uma semana, com uma duração de trinta e quatro horas. Outro dado é o seu público, bem diverso, composto por pessoas vindas de distintas localidades do Brasil que, com frequência, forma a maioria do grupo, sendo apenas uma minoria aqueles estudantes que se graduaram na nossa escola. Esse foi o caso da turma do ano de 2017, quando ministrei esse módulo em parceria com a colega Profa. Dra. Márcia Mignac.

Em processo de planejamento e organização do que seria proposto, considerando as particularidades do nosso encontro e desejo de fazer dialogar as questões que mobilizavam cada uma de nós, individualmente, chegamos à ideia de partir da palavra **conexão** como um fio condutor. Seguindo uma sugestão de Márcia, adotamos, como primeira leitura, um texto da autoria de Helena Katz e Marilza Oliveira, cujo título é CO-NECTAR: uma polinização no tempo (2013)<sup>16</sup>.

Eu, imediatamente mobilizada pela proposta, e, permitindo propagarem-se as ondas associativas que se sucedem a uma primeira ideia, comecei a fazer conexões... A aproximação com os trançados da moça tecelã foi uma delas. Outros fios, tramas, telas, teias, redes e malhas começaram também a se apresentar para mim. Escutei ecoar uma convocação que sempre me acompanha, a de estudar temas performativamente e, assim, procurando relações dessas imagens com o próprio corpo, cheguei ao nosso tecido conjuntivo, um elemento corpóreo de conexão. Seguem algumas imagens que compõem esse mapa de referências:

---

<sup>16</sup> Para acesso ao texto completo: PATERNOSTRO, Carmen; OLIVEIRA, Marilza. CO-NECTAR: uma polinização no tempo. In: PATERNOSTRO, Carmen (Org.). **Trabalhos reunidos 2: conexão dança Alemanha** – Bahia. Salvador: UFBA, 2014.



Peça em macramé (espécie de crochê feito a mão)



Peça criada pelo artista visual alemão Gego, intitulada Esfera (1976, aço inoxidável). Gego, residente na Venezuela, integrou o movimento “neoconcreto” na América Latina (OLOF-ORS, 2018).



Imagem de uma teia de aranha

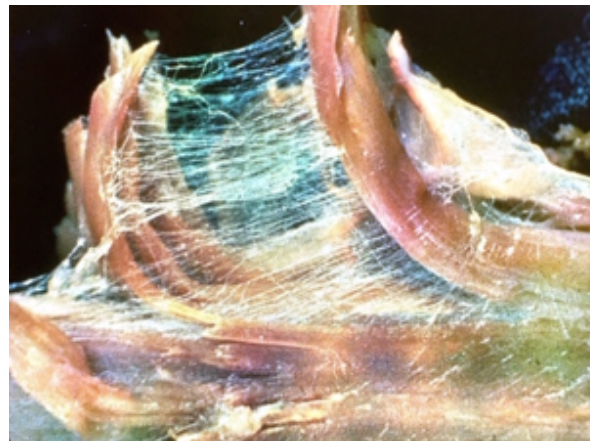


Imagem retirada do livro de Thomas Myers (2012), ilustrando uma dissecação de fibras musculares, na qual é possível perceber, além do tecido muscular, o tecido conjuntivo – a fâscia – que as envolvem.

No meu processo de pesquisa, nesse momento, já estava em fluxo com a documentação de distintas experiências que vinha desenvolvendo, procurando testar procedimentos da Prática como Pesquisa. Sendo assim, também nessa oportunidade, propus traçarmos um percurso de organização do curso, que tornasse possível trançar todo o estudo conceitual com a experiência performativa, articulando ação-percepção-reflexão. Como a moça tecelã, desafiei-me a confeccionar essa malha conceitual e performativa, concreta e metafórica, considerando as experimentações que se sucederam como percursos de fazeres, que são também percursos de construção e revelação de saberes. Eis que nasce “A Malha”, processo de investigação que será tomado como território para a construção do percurso reflexivo, proposto neste capítulo.

### 3.1.1 Focalizando o tecido conjuntivo – nossa malha conectiva

Uma vez o tecido conjuntivo tomado como metáfora para investigar a *conexão* no corpo, escolho partir de um olhar cuidadoso para a sua estrutura, função e qualidades, procurando integrar esse estudo a experimentações direcionadas à sua corporalização. Tomo, como referência, autores e investigadores do movimento, vinculados a alguma abordagem somática, um gesto deliberado, já que a Educação Somática foi assumida como um dos campos epistemológicos de referência para essa pesquisa, mas, principalmente, porque se trata de autores que sintetizam seus conhecimentos a partir do trânsito entre achados científicos e experiências em primeira pessoa, fortalecendo os entrelaçamentos e as relações de complementaridade entre arte, educação e ciência.

Reconheço, na bioquímica norte americana Ida Rolf (1896-1979), uma dessas importantes vozes. Sistematizadora do Rolfing, método somático que aborda o corpo, tanto pela via da reintegração estrutural, através de terapia manual, quanto pela via do movimento, seus achados deram contribuições relevantes acerca da anatomia, constituição e funcionamento do tecido conjuntivo, permitindo um redimensionamento do que havia sido sistematizado até então. A esse tecido, foi atribuída, por Rolf, a importante função de manutenção do equilíbrio estrutural e dinâmico do corpo, assim como um papel na distribuição de forças entre suas partes, nos levando, finalmente, a compreender melhor que músculo e fásia não deveriam ser mais olhados como unidades isoladas, mas pensados enquanto um continuum, o sistema miofascial. Segundo ela:

A fásia é um dos vários grupos de tecido conjuntivo. (...) Como camada protetora, tem que ser mais estável. No sistema miofascial como um todo, cada músculo, cada víscera, está encapsulado em seu próprio invólucro fascial. Os invólucros, por sua vez, fazem parte de um tecido ubíquo que sustenta e envolve, une e separa todas as unidades funcionais do corpo. (...) Como veremos, esse tecido fascial liga e percorre todo o corpo; as áreas mais espessas transmitem tensão em muitas direções, e sua influência é sentida em pontos distantes, assim como o nó em uma malha pode distorcer a malha inteira (ROLF, 1990, p.24, 25)

Vejam que a própria Ida Rolf já estabelecia a associação entre o sistema miofascial e a imagem de uma malha. Segue uma ilustração, retirada da obra mais importante de sua autoria:

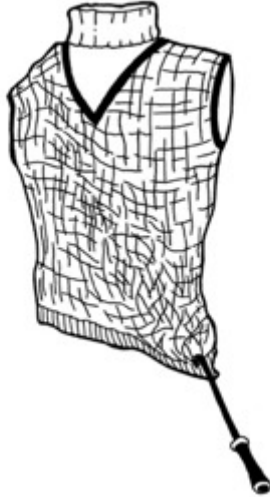


Imagem retirada do livro de Ida Rolf (1990, p. 25), na qual a autora ilustra um tecido de malha elástico que, ao ser puxado, transmite a tensão em muitas direções. Se o deslocamento exceder os limites de elasticidade, o resultado será sua deformação.

Thomas Myers, discípulo direto de Ida Rolf, que teve ainda, como professores, Moshe Feldenkrais e Emilie Conrad, é outro estudioso do tecido conjuntivo, sistematizador dos “Trilhos Anatômicos”. Esse trabalho, que oferece, tanto uma perspectiva de leitura corporal quanto estratégias terapêuticas manuais, propõe que a organização estrutural do corpo se dá em função de continuidades entre estruturas miofasciais, de modo a criar linhas de tensão, as quais Myers denominou de meridianos miofasciais. Como Rolf, Myers também se contrapõe à perspectiva de considerar músculos isolados, separados da teia de tecido conjuntivo que os acompanha (a fâscia) e defende que esses meridianos são responsáveis pela condução e distribuição de forças pelo corpo. Ele sistematizou uma variedade deles, que recebem nome em função de sua localização.

Não pretendo aqui detalhar as especificidades do trabalho de Myers. Em lugar disso, pretendo sinalizar que sua perspectiva de globalidade e complexidade se aproxima da de outros estudiosos do movimento. Um importante conceito utilizado e difundido por ele, tomado emprestado da arquitetura, é o da tensegridade. Segundo esse conceito, algumas estruturas existentes no mundo se mantêm estáveis a partir do equilíbrio de forças que as atravessam, em direções diversas. São linhas de tensão que, tracionadas, geram estabilidade, o que é o caso do corpo humano, como Myers argumenta. Essa organização indica que um pequeno movimento em uma de suas partes faz reverberar em toda a estrutura. Vejamos algumas imagens abaixo:

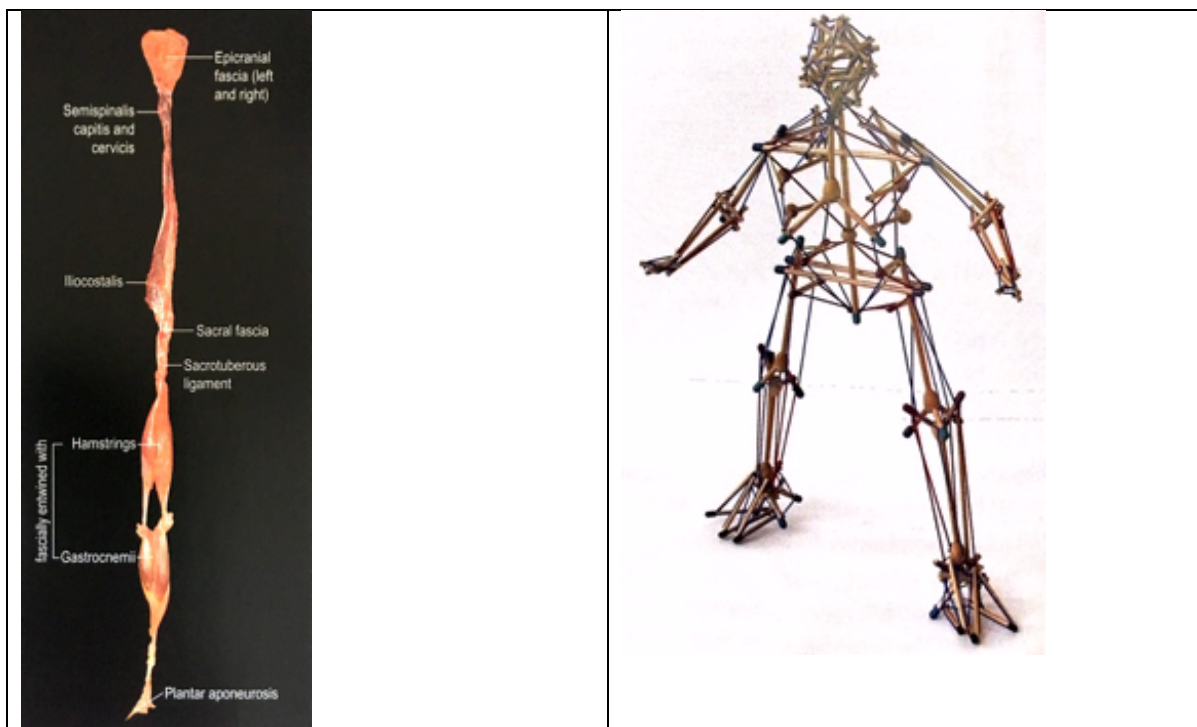


Imagem retirada do livro de Thomas Myers (2012). Ilustra a continuidade do tecido miofascial que vai do crânio até a face plantar do pé, formando uma linha de tensão denominada, por Myers, de linha posterior.

Imagem retirada do livro de Thomas Myers (2012). Ilustra um modelo de estrutura que se organiza segundo o princípio da tensegridade.



Imagem da fásia superficial do peitoral, na região do esterno, retirada do livro de Thomas Myers (2012, p. 23), que ilustra como a tensão distribuída, da parte superior direita para a parte inferior esquerda do osso esterno, está mais evidente do que a do outro lado. Interessante notar a semelhança com a imagem acima da camisa em tecido de malha

Percebo aproximações entre o trabalho de Myers e o de Juliu Horvath, fundador do Método Gyrotonic<sup>®</sup>, e ainda a técnica de Klauss Vianna<sup>17</sup>. Constituídos mais empiricamente,

<sup>17</sup> Dançarino, coreógrafo e professor mineiro, Klauss Vianna foi um pioneiro no estudo do movimento. Com um modo particular de tratar o ensino do balé clássico, chegou à conceituação de um trabalho corporal que teve grande

pela via da experiência do movimento e, fazendo uso de uma linguagem menos científica e, ora mais coloquial, ora mais poética, tanto Horvath quanto Vianna fizeram descobertas que dialogam bastante com o que Myers encontrou, através de suas pesquisas laboratoriais, dissecações e uma prática clínica em terapia manual.

Um dos princípios do Método Gyrotonic<sup>®</sup>, intitulado **estabilização através dos contrastes** (*Stabilization through contrast*), se baseia na ideia de que equilíbrio dinâmico está diretamente relacionado com criar oposições no corpo: se uma parte do corpo tem a intenção de ir para cima, a outra deve ter a de ir para baixo; se um braço se espreguiça para a direita, o outro se direciona para a esquerda; se uma parte é convocada para um movimento concêntrico, a outra desenha um excêntrico. Dessas intenções em direções opostas, chega-se a uma sensação de centro de força, de ponto de estabilidade dinâmica para o movimento. Uma perspectiva bem semelhante está presente na Técnica de Klauss Vianna que apresenta, enquanto princípios, também a oposição e a resistência. Esses dois princípios são complementares: o de resistência, indicando a ideia de tensões opostas – concêntricas e excêntricas; agonistas e antagonistas – que se equilibram e se modulam mutuamente, enquanto o de oposição enfatiza os vetores de força em direções contrárias que, a partir do conflito, geram movimento (VIANNA, 2005).

Trago ainda a perspectiva oferecida por Linda Hartley, praticante do Body Mind Centering (BMC) e autora de uma obra de referência sobre os fundamentos desse sistema. Hartley aponta que, apesar de comumente não ser considerado um fluido, o tecido conjuntivo funciona, no movimento, como um sistema de transporte e de integração. Ele consiste, em distintos níveis, de um fluido semiviscoso, de corpos celulares e de fibras, que variam em elasticidade e resistência tênsil. Segundo Hartley (1995), alguns anatomistas classificam todo o continuum que vai do sangue aos músculos, à fascia, aos ossos, como “tecido conjuntivo”, uma vez que derivam da mesma camada de células embrionárias. Fatores como sua localização no corpo, temperatura, movimento, estado de tensão e tônus geral do corpo é que afetam a consistência e o grau de resiliência desse tecido. Assim como Rolf e Myers, Hartley assemelha a sua estrutura à arquitetura de uma malha, responsável por distribuir tensões e conectar segmentos, desempenhando, assim, um papel de contrabalanço, contraponto ou contraforça, nas alternâncias entre tensão e relaxamento, descanso e ação.

Nas palavras de Bonnie B. Cohen:

---

inserção na preparação de atores e dançarinos no Brasil. Atualmente, a Técnica Klauss Vianna é reconhecida como uma abordagem somática, desenvolvida em trânsito íntimo com processos artístico pedagógicos de dança.

(...) transporta o movimento pelo corpo de maneira contínua, semelhante ao alongamento dos gatos. Ele conecta a parte superior e inferior do corpo, as costas e a frente, ambos os lados, o interior ao exterior e todos os sistemas, proporcionando uma sensação de apoio, continuidade e confiança. (COHEN, 2015, p. 49)

Com esse apanhado de informações, desejo apontar o rol de referências, alimentadores do processo associativo que me levou a escolher iniciar a investigação pela mobilização do tecido conjuntivo, convidando os participantes a experimentações que envolveram tensionar, tracionar, espreguiçar, expandir, opor, conforme será detalhado a seguir. Assim também, as perspectivas dos autores acima citados me instigaram a recorrer ao manuseio de certos materiais, de características elásticas, como forma de apoiar a corporalização do tecido miofascial, ampliando, a partir daí, possibilidades de desdobramento da investigação.

### *3.1.2 Corporalizar, experimentar, integrar – porque não manuseamos apenas com as mãos*

De uma maneira geral, é comum dar início a processos de investigação que conduzo pelo corpo; pelo despertar, sensibilizar, sintonizar, que são tarefas que demandam algum tempo e o cultivo de uma qualidade específica de atenção, distinta daquela mais comumente usada para lidar com as questões cotidianas. Na condução desse módulo, não foi diferente. Uma vez delineada a proposição de explorar o tecido conjuntivo com um elemento corpóreo de conexão, propus iniciar por práticas e experimentações, direcionadas à mobilização desse tecido.

Esse tipo de procedimento usado por artistas docentes de dança, especialmente aqueles alinhados a abordagens somáticas, tem, por objetivo, estabelecer uma sintonização da nossa atenção, de forma a construir um campo que dê suporte à percepção do fluxo interno de cada um, assim como do ambiente. Nomeado de “corporalização”, está, de fato, vinculado a formas de sensibilização que favorecem nosso acesso perceptual explícito a estruturas e/ou mecanismos corporais, tão naturalizados no nosso atuar cotidiano que, normalmente, nos passam despercebidos. Para Alva Noë, em sua perspectiva enativa, esse processo tem relação com formas e intensidades de presença que o corpo assume para si mesmo. O autor observa que informações sutis, vindas do mapeamento corporal, nunca se encontram totalmente ausentes mas, normalmente, fazendo parte de um *background* da nossa percepção. Para sintonizarmos com as sensações do corpo, precisamos ser habituados a trazer essas informações do mapeamento corporal ao primeiro plano da nossa atenção. É necessário colocar, temporariamente, a percepção do mundo em segundo plano, e deixar que o corpo seja



sentido por ele mesmo. Trata-se de uma capacidade de modulação da atenção de forma ativa e intencional, muito utilizada e desenvolvida na Educação Somática, nos processos de constituição do que tenho chamado de saber-sentir, e a que muitos artistas da dança se referem como consciência corporal.

No capítulo 2, procurei argumentar que experiências de corporalização, conduzidas com essa ênfase, alimentam a reelaboração de nossas imagens corporais, dinamizando, conseqüentemente, nosso repertório de esquemas corporais. Esses processos permeiam o desenvolvimento de habilidades motoras, a apreensão e a criação de movimentos, contribuindo, dessa maneira, para o alargamento dos recursos que um artista tem, para investigar corporalmente e dançar. Neste capítulo, daremos atenção especial para a lida com alguns materiais concretos e os desdobramentos que as interações com estes provocaram, mas partimos de uma experimentação de corporalização do sistema miofascial, como descrevo a seguir.

Organizei a turma em duplas. Conduzi uma sequência de movimentos que seria, inicialmente, realizada por um dos componentes de cada dupla, fazendo uso de um meio rolo de isopor, conforme pode ser identificado nas fotografias abaixo. Com a região pélvica apoiada sobre o rolo, uma perna se movia de cada vez, flexionando-se ao ser trazida para perto do peito e, em seguida, estirando-se para o alto e para longe do centro do corpo, em direção ao chão. A outra perna permanecia flexionada perto do tronco, sustentada pelos braços. A partir de determinada amplitude do movimento da perna, normalmente, é possível sentir um tensionamento, em algum ponto do trajeto, que percorre uma linha anterior e profunda, que vem da região torácica, passando pelo abdome e virilha, até próximo ao joelho.





Essa sequência de movimentos foi estruturada a partir de procedimentos do Método Gyrotonic. Seguindo a perspectiva de Horvath, uma estratégia para desenvolver refinamento perceptivo do alinhamento pélvico em relação à coluna e às pernas, assim como refinamento da habilidade técnica de coordenação entre um acionamento concêntrico do abdome e uma liberdade de movimento das pernas.

Uma orientação importante foi a de que, enquanto um dos componentes da dupla realizasse a sequência proposta, o outro assumisse a função de um observador atento, assim como de um ponto de apoio, oferecendo pequenas conduções manuais e verbais, no sentido de ajudar o colega movente, na sua experiência. O foco deveria estar, prioritariamente, voltado para a sensibilização dessa camada profunda de tecido miofascial, procurando ganhar acesso perceptual a ela, que nos interessava corporalizar. A estrutura da sequência de movimentos, em si, não era o mais importante, mas o direcionamento e a sintonização da atenção. O **como** no lugar do **o quê**. E, nesse sentido, o toque foi um recurso importante para o processo de sintonizar e provocar algumas reverberações perceptivas, tanto em quem toca quanto em quem é tocado.

Sugeri aos participantes que a sequência fosse inteiramente realizada sobre um dos lados do corpo e que, antes de seguirem para o segundo lado, levantassem e dessem uma caminhada pela sala, para que pudessem comparar sensações entre ambos. Sugeri também que procurassem apurar a observação quanto às sensações corporais, se havia alguma mudança ou alguma impressão distinta, de assimetria entre os lados. Nesse caso, o estudante movente deveria ter sua atenção voltada para o sentir do próprio corpo, com impressões de natureza mais cinestésica. Enquanto isso, o estudante observador deveria exercitar/afinar a capacidade de leitura do corpo do outro, através do olhar e do toque. Ao finalizar a experiência de ambos os lados do corpo, e com ambos os participantes, pedi que compartilhassem impressões entre os pares e, em seguida, com todo o grupo, e registrei alguns depoimentos:

*Minha pelve mudou de posição!*

*Me sinto mais em cima das minhas próprias pernas.*

*Percebo uma perna maior que a outra.*

*Parece uma mudança geral. Os pontos de apoio nos pés estão diferentes.*

*A virilha ficou, primeiro, mais aberta de um lado. Depois de fazer o segundo lado, equilibrou.*

Em um depoimento mais elaborado, articulando essa experiência com formulações desenvolvidas ao longo do curso, recebo de uma aluna:

*Diz respeito à influência do movimento da parte em relação ao todo. Como o fazer no micro reverbera/transforma/reconfigura a percepção do macro? Tal como um trabalho corporal focado no tecido conjuntivo, em uma região específica do corpo, redimensiona a percepção e a presença corporal como um todo, creio que a análise sobre o (meu) próprio fazer artístico contribui, potencialmente, para reflexão sobre o fazer artístico na contemporaneidade, em escala maior. (Priscilla Pontes – aluna participante do Curso de Especialização Estudos Contemporâneos em Dança/UFBA, módulo Novas Abordagens do Corpo).*

### 3.1.3 Materiais, imersões e apontamentos sobre a atenção

Dando seguimento à experimentação e procurando explorar a associação, já apontada por alguns autores, entre o tecido miofascial e a estrutura de uma malha, me senti provocada a lidar com a concretude de alguns materiais. Sendo assim, uma segunda etapa da investigação se organizou em torno da exploração de dois tipos de materiais específicos – tecidos em malha e bandas elásticas –, deliberadamente escolhidos por mim, exatamente por conta de suas qualidades elásticas, tensionáveis e de resistência.

Os materiais foram dispostos na sala e os estudantes foram convidados a tocá-los e manuseá-los, da maneira que desejassem. Ao entrar em contato com esses materiais, os corpos dos estudantes os exploraram, buscando entender e apreender a natureza e as propriedades desses materiais; ambos tensionáveis, porém, com qualidades elásticas bem distintas. A ideia desse contato inicial era testar suas resistências, suas intensidades de retorno após a distensão, suas texturas, e outras possibilidades que despertassem o interesse de cada um. A tarefa foi apresentada com uma finalidade bem aberta, indicando apenas o contato com a concretude do material, como requisito.

Pude perceber que um primeiro momento da interação foi dedicado ao toque com as mãos, um procedimento de tato discriminativo mesmo – mãos que agarram, que deslizam, que puxam, que tocam com a ponta dos dedos. Em seguida, e gradativamente, apareceram outras formas de toque, com a superfície da pele de diversas partes do corpo, assim como preensões, trações e uma variedade de ações. Em dado momento, indiquei duas possibilidades de escolha:

1) deixar o material que estava sendo manuseado de lado, mas seguir a experimentação de qualidades de movimento sugeridas por ele, ou apreendidas a partir da interação dele com o corpo; 2) o corpo poderia seguir interagindo com o material selecionado, procurando ampliar possibilidades de relação com o mesmo, com o espaço e com outros corpos.



Estudantes experimentando com tecidos de malha. Fonte: Arquivo pessoal Foto: Sthefferson Lima Edição: Bruno Novais

Essa fase da investigação se caracterizou por sua qualidade imersiva, em que cada participante – ou dupla – conduziu suas escolhas e percursos, de forma autônoma. Interessante demarcar que, distintamente da primeira fase, quando uma atenção bem ativa e direcional foi cultivada, esse momento foi marcado por um modo de sintonização da atenção um tanto paradoxal, no qual há “concentração sem focalização”. Essas palavras foram tomadas emprestadas de Virgínia Kastrup (2015, p. 57), autora que tem se debruçado sobre questões da atenção, e, no meu ver, consegue explicar algumas nuances desse tema de forma muito clara, embora não trate especificamente de processos de experimentação em arte. Kastrup aponta para um tipo de atenção em que substituímos o foco direcionado à busca de uma informação, por um estado de abertura ao encontro, uma certa errância, que nos possibilita descoberta, emergência e invenção. Penso que essa qualidade de atenção descreve bem o tipo de sintonização mobilizada, nessa fase da investigação. Segundo Kastrup, “um mergulho nas intensidades do presente” (2015, p. 57).

Como encerramento dessa etapa, solicitei que cada participante compartilhasse uma pequena célula de sua experimentação com o grupo; uma dança na forma de investigação em curso. A ideia não era buscar uma estrutura compositiva e, sim, um apontamento de percurso visitado e explorado. E, dessa forma, apareceram algumas pistas interessantes: relações entre expansão e compressão/ contenção; movimentos excêntricos, expansivos; retornos abruptos;

movimentos resistidos, densos; exploração das relações de conexão entre partes do corpo, entre pontos no espaço e entre corpos no espaço. Emergiram, também, encontros com outros corpos e a construção de pequenos duos, nos quais o material escolhido foi usado como elo de ligação entre eles, um tecido mesmo conectivo.



Priscilla Pontes e Jadson Ribeiro em experimentação. Fonte: Arquivo pessoal Foto: Stefferson Lima Edição: Bruno Novais

Após termos vivenciado esses dois momentos, a sensibilização do tecido conjuntivo e a exploração das malhas corporais – reais e metafóricas – com a lida com os materiais, uma terceira etapa de investigação foi proposta, em que a ideia disparadora foi a de construção de uma malha coletiva. Se antes havíamos trabalhado sozinhos ou em duplas, e o material manuseado, em alguns casos, havia assumido o papel de elemento de conexão entre os corpos, agora a ideia era expandir essa condição. Todos os participantes foram convidados a trazer uma variedade de materiais – tecidos, elásticos, pedaços de malha, cordões, linhas, plásticos, agulhas, fita crepe – que estivessem relacionados com o tecer. Após um momento de preparação e diálogo sobre as ideias e possibilidades dessas tessituras, fomos gradualmente entrando num estado corporal de experimentação performativa. Sem definição prévia de condições a serem cumpridas ou restrições claras ao jogo, a única regra norteadora era se deixar guiar por uma ideia de busca de conexão, fazendo uso ou não dos materiais que tínhamos

disponíveis. Durante cerca de quarenta minutos, o grupo – eu incluída – mergulhou na constituição de elos e relações que poderiam acontecer individualmente, consigo mesmo(a), em pequenos núcleos, ou em encontros entre todo o grupo. Reconheço, no curso dessa sessão imersiva, momentos que se assemelham com aqueles sistematizados por Fernandes (2018) para a Abordagem Somático-Performativa, a saber: 1 – um momento de chegada, de estabelecimento de sintonia somática; 2 – momento de mover e ser movido; 3 – uma exploração crescente; e 4 – momento de harmonia e integração<sup>18</sup>.



O grupo se preparando para iniciar a imersão. Fonte: Arquivo pessoal Foto: Stefferson Lima Edição: Bruno Novais

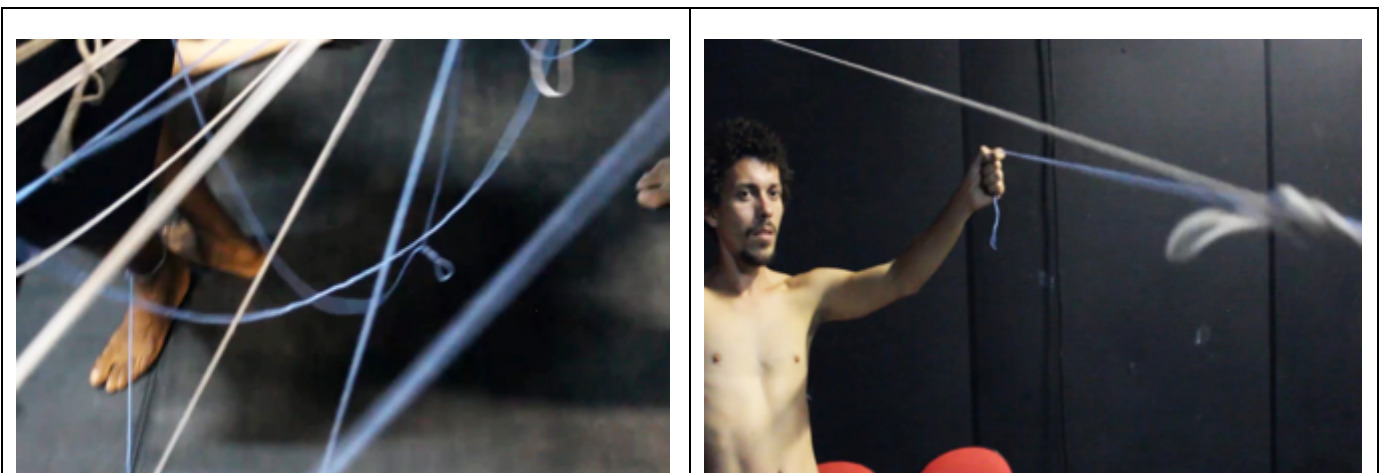


Imagem de um dos momentos da sessão de imersão. Fonte: Arquivo pessoal Foto: Stefferson Lima Edição: Bruno Novais

Diogo Lins Lima Fonte: Arquivo pessoal Foto: Stefferson Lima Edição: Bruno Novais

<sup>18</sup> Para detalhamento da sistematização proposta por Fernandes, consultar o capítulo “Integração: princípios e procedimentos”, em FERNANDES, Ciane. Dança cristal: da arte do movimento à abordagem Somático Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

Se, no capítulo anterior, no intuito de delinear o manuseio em dança, abordei a apreensão, vinculando desenvolvimento de habilidades à construção e reorganização de hábitos perceptuais e motores, agora, aponto a questão do modo como fazemos nossas escolhas, durante os processos de experimentação. A experiência “A Malha” me levou a refletir que o manuseio está, também, entrelaçado ao estabelecimento de estados corporais de engajamento e sintonização, trançando hábitos e habilidades com emergências, condições particulares do encontro único entre corpo e ambiente. Na constituição desse diálogo, nosso agir é a condição material do nosso pensamento.

Nessa etapa da investigação, alguns momentos pareceram especialmente caóticos, com explorações diversas ocorrendo ao mesmo tempo, aparentemente desarticuladas umas das outras. Os mecanismos de criação em dança, especialmente dentro de uma estrutura de improvisação, como foi o caso dessa experimentação, têm formas de operar que seguem pistas diversas e, aparentemente, desconexas, bem distintas de uma narrativa articulada de forma linear, encadeada e lógica como a linguagem escrita de um texto, o que ficou, aqui, bastante evidenciado.

Ao falar sobre práticas de corporalização, Bonnie B. Cohen salienta que, uma vez reconhecidas conscientemente, podemos utilizar informações perceptuais mapeadas, sem que elas continuem ocupando o plano de frente da nossa atenção. O sentir não precisa ser sempre nossa motivação, que pode também se deslocar para o agir baseado no sentir (COHEN, 2015), o que parece ter prevalecido nessa etapa. Os aspectos tratados e burilados, na fase inicial de sensibilização do tecido conjuntivo, puderam, em seguida, ocupar um plano secundário da percepção dos participantes, e foram arrastados para a segunda e terceira etapas da investigação na forma de pulsão, possibilidade, vocabulário e repertório. O que foi integrado, ou ficou impregnado, virou corpo e pôde reaparecer, quando a nossa atenção estava mais voltada para o agir, para a projeção do corpo na criação do espaço de ação.

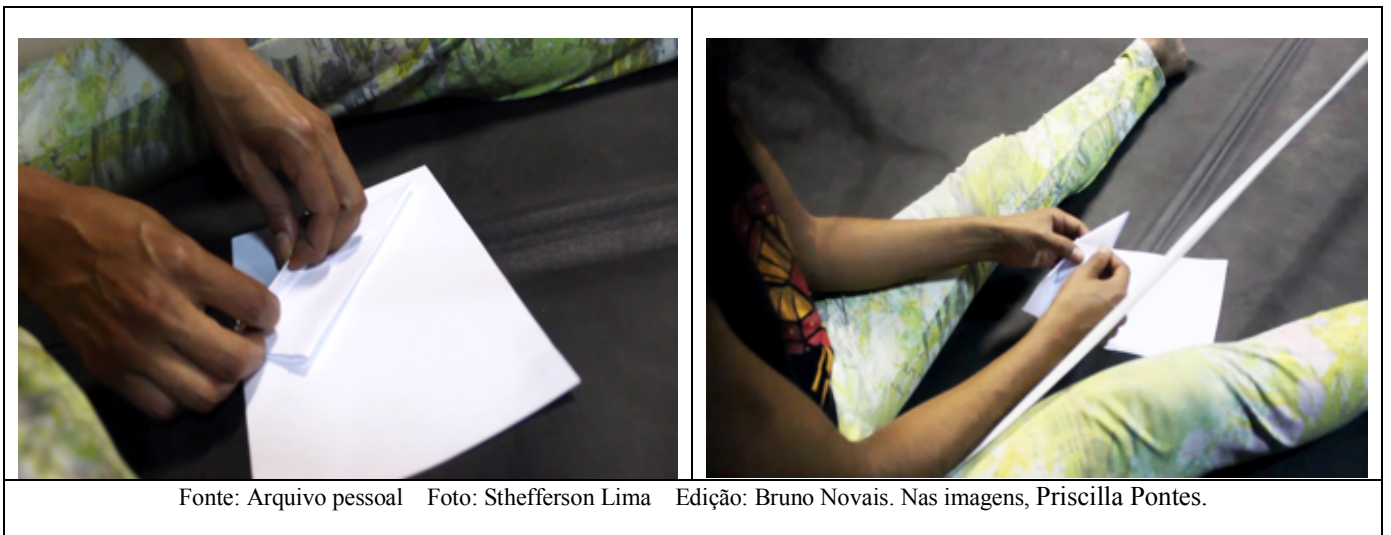
“(…) a experiência estética tem dois lados: um em que a atenção está voltada para o exterior, e outro em que a atenção está voltada para o interior, numa espécie de atenção a si. Por sua vez, esses dois lados devem trabalhar com uma atenção de uma qualidade especial, capaz de acessar a dimensão de virtualidade tanto do mundo quanto da subjetividade”. (KASTRUP, 2012, p.24)

No momento final da nossa imersão performativa, quando todos pareciam estar encerrando seus percursos de investigação, a música que tocava cessou. Havia uma única



dançarina no centro da sala, envolta nos fios da malha que havia sido tecida. Enquanto dobrava um barco de papel, cantava uma canção:

Como é que eu vou fazer para desenrolar?  
Para desenrolar  
Como é que eu vou fazer para desenrolar?  
Para desenrolar  
Na linha do céu  
Eu sou estrela  
Na linha da terra  
Eu sou rei  
Mas na linha das águas  
Eu sou triste  
Pelos mares que eu não naveguei  
Na linha do céu  
Eu sou estrela  
Na linha da terra  
Eu sou rei  
Mas na linha do fogo  
Eu sou triste  
Pelo fogo que um dia apaguei



### 3.2 MOMENTO 2 – Os materiais e suas presenças

“If you hold a stone, hold it in your hand  
If you feel the weight, you’ll never be late  
To understand” (Caetano Veloso)<sup>19</sup>

#### 3.2.1 O encontro com Lygia Clark



Meses após ministrar o módulo “Novas Abordagens do Corpo”, e realizar as experimentações acima descritas, voltei à documentação então produzida, com o intuito de sistematizá-la, integrando-a à pesquisa, e eis que um dado interessante salta: faço, de repente, uma articulação com o trabalho de Lygia Clark. Sim, uma emergência! Já conhecia o trabalho de Clark e, entretanto, não havia pensado nela como referência para a proposição realizada, esse elo se fez *a posteriori*. Além disso, tinha mais viva na memória sua série “Os Bichos” e

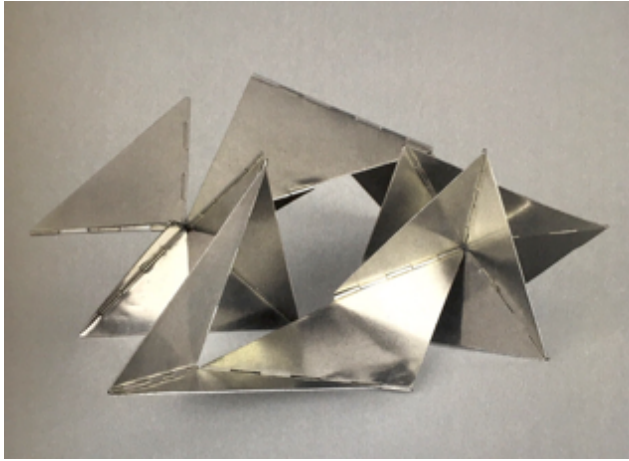

---

<sup>19</sup> Canção composta por Caetano Veloso, em 1971, inspirado na obra de Lygia Clark, conforme depõe o próprio artista, no seu livro *Verdade Tropical* (2017)



seus objetos articuláveis, e, agora, eram outras obras e relações que se apresentavam com mais força.

Artista visual brasileira, Lygia Clark formou-se em pintura dentro dos parâmetros mais tradicionais de arte, à sua época. A partir dos anos 50, depois de um breve estágio como pintora representacionista, ainda no Brasil, começou a assumir um papel importante no desenvolvimento da abstração geométrica, o que resultou na emergência do Movimento Neoconcretista da década, ocorrido não apenas no país, como em outras partes da América Latina. Data de 1946, a primeira exposição da *Asociación Arte Concreto-Invenición* da América Latina, que ocorreu em Buenos Aires e reuniu dezesseis artistas visuais. No seu manifesto, os artistas afirmam: “A era da ficção representacional na arte chegou ao fim”, defendendo que a pintura não deve ter a função de simbolizar ou significar nada além dela mesma, que nada é mais concreto e real que uma linha, uma cor, uma superfície (OLOF-ORS, 2018, p. 9). Já nesse período, se percebia como o trabalho de Clark estava imbuído dessa preocupação com o aspecto da solidez da pintura, o que, em seguida, se desdobrou em investigações com esculturas que, além de se assumirem enquanto um objeto no mundo, convidavam o espectador à interagir, modificando suas formas.

	
<p>Lygia Clark, Bicho, 1960/1984, alumínio, 12.7x45.7x33cm. In: OLOF-ORS, Matilda (Org.). Concrete Matters. London: Koenig Books, 2018.</p>	<p>Lygia Clark, Estudo para obra mole, 1964, borracha, 49,5x49,5cm. In OLOF-ORS, Matilda (Org.). Concrete Matters. London: Koenig Books, 2018.</p>

A partir disso, uma evolução gradual foi operada por Clark, que não só migrou da pintura para a escultura, como enveredou por composições participativas, envolvendo a ação

corporal dos espectadores, até alcançar o que ela chamou de “o abandono da arte”, práticas que promoviam o encontro da artista, às vezes, com apenas um participante espectador, e se aproximavam de abordagens terapêuticas, tanto na intenção quanto na estrutura.

A presente pesquisa, no entanto, volta sua atenção para obras desenvolvidas ao longo dos anos 1960, toda uma série de “Objetos Sensoriais” que foram, mais tarde, agrupados sob o título de “Nostalgia do Corpo”. Esses objetos foram catalisadores do desenvolvimento de proposições participativas, envolvendo o uso de materiais muito simples, ordinários e cotidianos, tais como: bandas elásticas, sacos plásticos, sacos de cebola ou de laranja, pedras, água, tubos elásticos, entre outros. O manuseio desses objetos estava intimamente conectado com as ações, percepções e sensações compartilhadas entre os participantes envolvidos, e não possuíam uma partitura prévia, mas orientações genéricas bastante simples. (LEPECKI, 2014). Na passagem abaixo, a artista fala um pouco dessas criações.

Através de pequenos objetos sem valor, como elásticos, pedras, sacos plásticos, formulo objetos sensoriais, cujo toque provoca sensações que se identificam imediatamente com o corpo. Daí o nome Nostalgia do Corpo (1966), fase analítica em que decompunho corpo em partes, mutilando para reconhecê-lo através de toques com grande sensualidade. (CLARK, 2004, p. 54, 55, 56)

Ao reencontrar o trabalho de Clark e começar a aprofundar a investigação acerca dessa coleção de obras mencionada – os “Objetos Sensoriais” –, percebo uma ressonância entre o percurso conduzido na experiência “A Malha” e algumas das escolhas investigativas da artista. Nessa série, Lygia procura se aproximar ainda mais do corpo vivo. O contato com as obras, a interação tátil cinestésica que ali se constitui entre corpo e objeto convidam o corpo a se encontrar consigo e a dar-se conta daquilo que, já dado, muitas vezes não é percebido conscientemente. Isso se evidencia em algumas falas da própria artista sobre suas obras, como apresento a seguir, cada passagem de texto se relacionando a sua respectiva imagem.

Formulo grandes máscaras órgãos com plásticos, sacos de cebola com pedras. Quando se coloca essas máscaras se percebe um grande espaço abismal e ao tocá-las ainda é reconhecimento do corpo. (CLARK, In: “Respire Comigo”, no Studio OM.art, Rio de Janeiro, 2019, exposição em comemoração ao seu centenário)

(...) uma traqueia quando acionada perto do ouvido dá a medida da respiração do corpo e descobre-se o próprio pulmão vivo. Não se esquece tão cedo, pois torna-se consciência do ritmo do corpo. Essa traqueia chama-se respire comigo. (CLARK, In: “Respire Comigo”, no Studio OM.art, Rio de Janeiro, 2019, exposição em comemoração ao seu centenário 1966)



Máscara abismo (1967)



Respire comigo (1966)

Essas observações, feitas pela própria Lygia, me fazem refletir sobre sua busca e sobre o ponto onde demonstra ter almejado chegar – provocar o encontro puro e simples do corpo

consigo, a percepção de sua materialidade, de sua fisiologia, de suas pulsões motoras e sensíveis, emergentes no ato mesmo da interação com a obra. Observo que esse ponto de chegada da artista foi o ponto de partida deflagrador da investigação “A Malha”. A proposição de manusear os tecidos e as bandas elásticas surgiu, em primeira instância, como uma busca por recursos externos ao corpo que o provocassem perceptualmente, oferecendo um novo parâmetro de encontro consigo, e catalisando, por outra via, a corporalização do tecido miofascial. A partir daí, desdobramentos foram tomando forma e apontando direcionamentos para a investigação, extrapolando os contornos do módulo curricular das “Novas Abordagens do Corpo”, como irei descrever na última seção deste capítulo.

A importante descoberta sedimentada, neste momento do processo, foi a pertinência de seguir investigando a lida com alguns materiais concretos, explorando suas possibilidades de tanto favorecer a percepção do próprio corpo, rota explorada por Clark, quanto de fazer relacionar distintos corpos, criando composições e espacialidades. Em todas essas vertentes, foi ficando evidente a centralidade de um modo de percepção e constituição de relação tátil cinestésica, que procuro, a seguir, abordar.

### *3.2.2 A presença tátil cinestésica*

Tocar e sentir. Sentir e saber. Essa é a associação feita por Caetano Veloso, na sua composição citada acima: ao tocar uma pedra e sentir o seu peso, é possível compreendê-la. Uma das principais características do sentido do tato é ser proximal, uma percepção de contato direto com a nossa pele. Alain Berthoz (2000), neurocientista francês da atualidade, que usamos também como referência no capítulo passado, explica e diferencia os numerosos receptores que nossa pele contém, cada tipo sendo sensível a distintos aspectos do mundo externo, como pressão, fricção, temperatura, estímulos dolorosos. A distribuição desses receptores na superfície da nossa pele não é regular, havendo algumas áreas onde estão especialmente concentrados e, por isso, têm maior acuidade na percepção tátil, como a boca, as mãos, os órgãos genitais, a sola dos pés. Não é à toa que movimentos intencionais de exploração geralmente envolvem dedos e mãos.

O autor também chama a atenção para o fato de que alguns receptores táteis são sensíveis ao torque muscular ou ao esforço resultante de uma ação, contribuindo, dessa forma, para a percepção do movimento. Assim como, na via contrária, percepções cinestésicas podem apoiar as sensações cutâneas, uma vez que o encontro tátil com objetos é, geralmente, acompanhado de movimentos exploratórios.

Essa visão de Berthoz descende de James Gibson (1904 – 1979). Psicólogo americano e importante autor no tema da percepção, foi uma das primeiras vozes a defender o entrelaçamento dos sentidos. Na sua obra *The senses considered as perceptual systems*, datada de 1966, Gibson já argumentava que os sentidos fossem considerados como sistemas perceptivos, e não simplesmente órgãos sensíveis, e identificava essa associação tátil cinestésica como um aspecto característico do que chamou de sistema háptico. Este seria constituído de um complexo de subsistemas, envolvendo o sentido muscular e do movimento das articulações, o sentido da captação térmica, o sistema tátil cutâneo superficial e profundo.

Gibson, Berthoz e diversos outros autores compreendem que, na interação com objetos do mundo, atuamos de forma exploratória através do movimento, percebendo, dessa maneira, tanto as propriedades do ambiente e dos objetos com os quais estamos interagindo, quanto o nosso próprio corpo, em ação. Os movimentos de exploração ocorrem de forma sucessiva, sequencial, viabilizando uma apreensão sempre parcial e nunca total do objeto. Isso nos indica que o sistema háptico tem uma função de integração e síntese dessas informações (KASTRUP, 2007).

Na investigação “A Malha”, ao entrar em contato com os tecidos e bandas elásticas, os corpos dos estudantes os exploraram, buscando compreender, através dos sentidos, a natureza e as propriedades desses materiais, que assumiram um papel de estímulo propioceptivo, elemento gerador de atrito, provocador de sensações, que fizeram despertar impressões. Esse processo engendra conexões e circuitos afetivo cognitivos, deflagrando associações na busca por construção de sentidos. Essa é a perspectiva adotada e defendida por Alva Noë, que estende a percepção háptica também para o sentido da visão, conforme mencionado no capítulo dois.

Não é controverso o fato de sermos capazes de perceber apenas aquilo que existe. Contudo, para que a percepção aconteça é necessário que uma outra condição seja satisfeita: apenas percebemos o que existe quando a coisa em questão está lá. Presença perceptual – estar lá para que possamos perceber – não é meramente uma questão de existência ou de proximidade. É uma questão de disponibilidade. E o que estabelece o escopo do que está disponível, para além da mera existência ou proximidade, é a capacidade de entendimento. Por entendimento, me refiro a um conhecimento conceitual, mas também a formas mais práticas de conhecimento, incluindo o que irei chamar de conhecimento sensório motor. (NOË, 2012, p.15)

Nesta perspectiva, o encontro com os materiais convocou para um redimensionamento da investigação, desencadeando desdobramentos que serão descritos e discutidos na próxima seção.

### 3.3 MOMENTO 3 – A malha em suas variações

A análise do material produzido nas três etapas iniciais da investigação “A Malha”, junto com os estudantes, entrelaçada ao aprofundamento do estudo acerca do trabalho de Lygia Clark, apontaram para o desejo e a pertinência de seguir investigando a lida com os materiais, explorando suas possibilidades de, tanto favorecer a percepção do próprio corpo – rota explorada por Clark –, quanto de fazer relacionar distintos corpos, criando composições e espacialidades. A necessidade de ampliar a variedade de materiais explorados, assim como também, de diversificar suas possibilidades de exploração, se fez presente, já que cada material, com sua forma, textura, densidade, tensesidade específica, poderia convidar a modos distintos de interação.

A partir disso, convidei a cenógrafa Renata Mota para colaborar, apoiando no processo de seleção de materiais que carregassem as qualidades que interessavam explorar, e que pudessem dialogar com as questões investigadas. Fizemos um levantamento cuidadoso de possíveis materiais que tivessem as características de resistência, elasticidade e aderência, para que fossem testados. Esse momento também foi marcado pela busca de associações e ressonâncias com o trabalho de outros artistas. Eis que os “Objetos Coreográficos”, de William Forsythe, saltaram diante de mim. Dedicarei tempo para a apreciação dessas obras, e suas relações com esta pesquisa, no capítulo 5. Tratam-se de instalações que também criam um ambiente de interação tátil cinestésica entre espectador e obra e, neste caso, com um componente cinético – de movimentos e deslocamentos no espaço – bastante acentuado. Além disso, algumas delas se constituem como espaços imersivos, nos quais alguns materiais e/ou objetos estão dispostos, e com os quais os espectadores participantes devem interagir. Deixo-o para o capítulo 5, exatamente para dar conta de detalhar essas particularidades, que também foram exploradas na última fase do experimento “A Malha”, como irei apontar.

Contei, ainda, com a participação da amiga Luciane Pugliese, artista da dança, docente da Escola de Dança da UFBA, e de André Fernandes, fotógrafo que também colaborou com a produção das imagens do experimento “A Mata”. Nos nossos encontros preparatórios, compartilhei o curso da investigação desenvolvida junto aos estudantes, e apresentei as referências encontradas nas obras de Clark e de Forsythe. O plano era lidarmos com o frescor da experimentação, assim como ocorreu com as propostas de sala de aula. Quero dizer com isso que, uma vez feito o estudo de levantamento dos materiais, ficou a cargo de Renata providenciá-los e levá-los, no dia marcado, para a nossa filmagem, sem que eu ou Luciane

tivéssemos contato com nenhum deles antes. Assim também se deu com o registro das imagens. Trabalhamos com sessões de improvisação, cada uma delas dedicada à interação com um dos materiais por vez, e nas quais André precisou seguir o fluxo até o seu fechamento. Não houve ensaio, não houve “corta e refaz”. Considero importante pontuar esse detalhe, pois, tanto as imagens fotográficas como as imagens que compuseram os vídeos, foram feitas no curso da experimentação, no ato do acontecimento, cada sessão de improvisação sendo um acontecimento em si. Essa é uma questão central para a constituição de coerência, tanto com as proposições investigativas dos artistas referidos, como com a ideia de experiência que estamos delineando, imbuída da perspectiva enativa de percepção ação.

Sendo assim, tivemos dois dias dedicados às experimentações e seus registros, com diversas sessões de improvisação em cada um deles. Selecionamos três materiais distintos para lidarmos, que foram: o plástico-filme, o plástico-bolha e uma tela. Sem regras ou restrições específicas estabelecidas, desenhei uma orientação geral para nos guiar. Tocar e sentir. Sentir e saber. Aprender a presença e as qualidades de um material através da sensibilidade tátil cinestésica, deixar-se impregnar por elas, e deixar-se mover com e a partir delas. Ao tocar e explorar o contato, o corpo se impregna de sensações, que compõem uma paleta tônica, sendo convidado a distintos modos de interação. O material também oferece caminhos para o estabelecimento de relações entre os corpos dos dançarinos, elo de ligação entre eles, um tecido conectivo, propagador de forças e aproximador de pontos. E aponta, ainda, para a possibilidade de instalação, o que faz criar novas espacialidades.

Compartilho, a seguir, o que foi produzido nessas sessões. Consigo identificar algumas ações/procedimentos comuns, que surgiram nas interações com todos os materiais, assim como experimentações específicas que emergiram, de forma pontual, com cada um deles. De modo geral, percebe-se que os primeiros contatos com um material se deram através das mãos, dos pés ou da face, direcionados para o reconhecimento de sua natureza e características – textura, peso, dimensões, resistência, tensegriedade. Reconheço que uma nova etapa de análises e reflexões poderia, certamente, ser aprofundada a partir deste momento. Compreendo, por outro lado, que, com estas experimentações, um ciclo se encerra, e que as fotografias e os vídeos expressarão o que foi investigado, de forma poética. Fiz alguns apontamentos e uma sistematização, que apresento a seguir.

Materiais	Plástico Bolha	Plástico Filme	Tela
<p>Primeiros contatos com o material: foco no reconhecimento de sua natureza e características</p>	<p>Mãos reconhecem material</p> <p>Ação – tocar: com as mãos e os pés, intenção de tato discriminativo, reconhecer superfície, texturas</p>	<p>Mãos são as primeiras partes do corpo a fazer contato com o material. Uma descoberta importante que logo se dá: o material se enrugando muito facilmente, se fechando. Aberto, tem uma qualidade / natureza semelhante a uma segunda pele, adere ao corpo. Fechado, ele vira um cordão. Ou seria um tendão?</p> <p>Buscamos o contato através das mãos, face, braços, pés.</p>	<p>Mãos e pés reconhecem a natureza do material e descobrem uma característica bem marcante, que é sua capacidade de deslizamento no contato com o chão.</p>
<p>Desenvolvimento da experimentação</p>	<p>Ação – soar: estouro das bolhas</p> <p>Ação – balançar: reconhecimento do peso e da resistência do material – jogar, esvoaçar, cobrir (material como casulo, manto, véu)</p> <p>Ação – ver através: filtro ou tela</p>	<p>Ação – soar: com o filme esticado sobre a face, colado à boca, sugamos o material até que esse estoure.</p> <p>Ação – ver através: criação de máscaras. Com o filme esticado, aderido à pele da face, criar furos para os olhos, nariz e boca.</p> <p>Ação – amarrar / imobilizar</p>	<p>Ação – deslizar:</p> <p>Ação – tensionar: descobrir a relação entre maleabilidade e resistência da tela</p> <p>Ação – apoiar: descobrimos que o material, uma vez tensionado, poderia oferecer apoio ao corpo, sendo capaz de suportar o seu peso.</p> <p>Ação – enrolar: envolver(se) e envolver o outro</p> <p>Ação – envolver: mover o outro</p> <p>Ação – conectar:</p>



Imagens de malha, rede, trama:



Imagens de tato discriminativo:

Os primeiros contatos com o material têm foco no reconhecimento de sua natureza e características. Na maioria das vezes, iniciamos pelas mãos, mas, também, logo buscamos o contato com os pés, a face, a boca e a pele dos braços.

Ação – tocar: intenção de tato discriminativo, para reconhecer superfície, texturas, peso, tensesidade, resistência.





### *3.3.1 Desenvolvimento da experimentação com o plástico bolha*

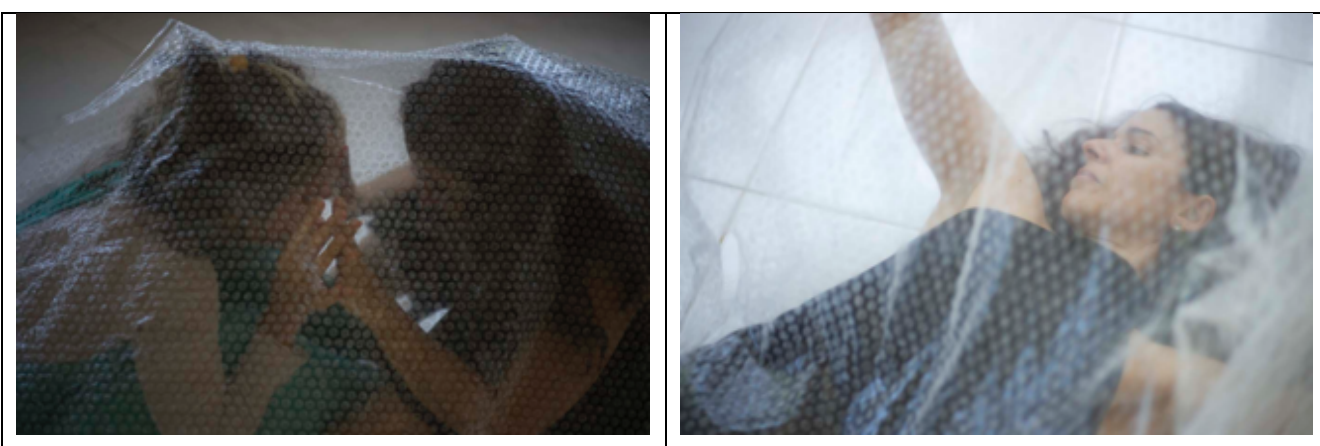
Ação – soar: estouro das bolhas



Ação – balançar: reconhecimento do peso e da resistência do material – jogar, esvoaçar



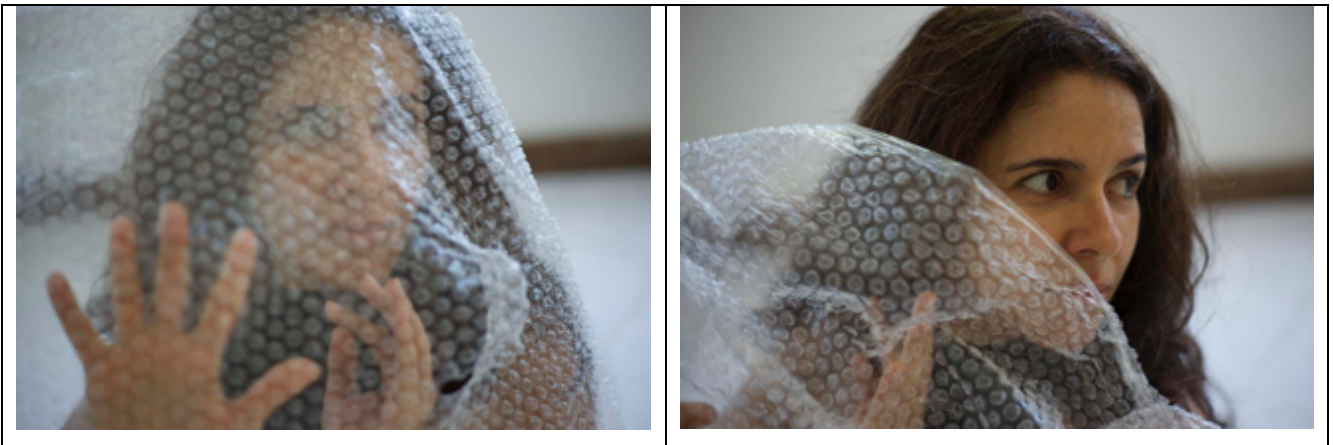
Ação – envolver: (se) cobrir (material como casulo, manto, véu)





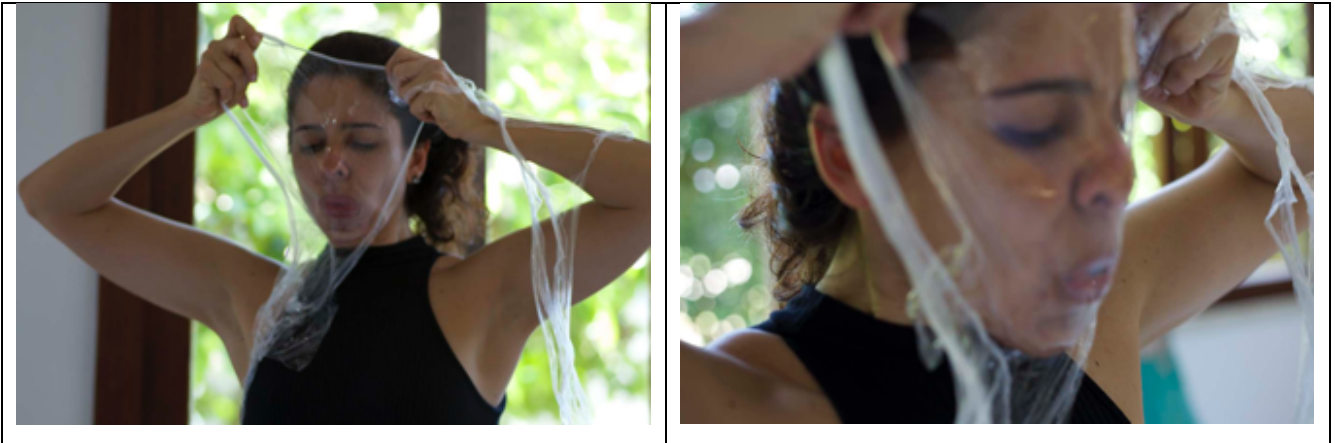


Ação – ver através: filtro ou tela



### *3.3.2 Desenvolvimento da experimentação com o plástico filme*

Ação – soar: com o filme esticado sobre a face, colado à boca, sugamos o material até que esse estoure.



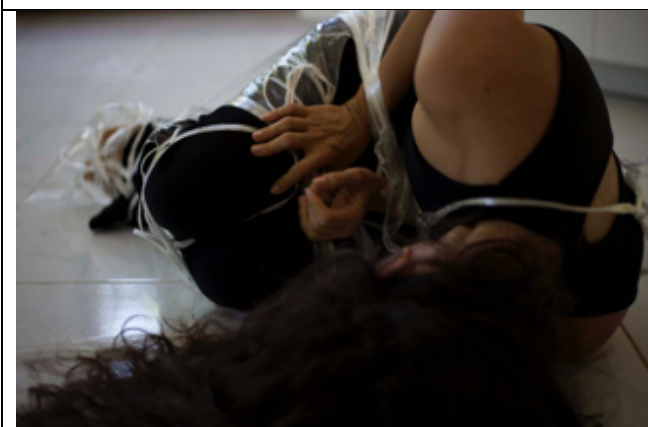
Ação – colar / aderir: sentir o material como uma segunda pele



Ação – ver através: criação de máscaras. Com o filme esticado, aderido à pele da face / do rosto, criar furos para os olhos, nariz e boca.



Ação – amarrar / imobilizar / trançar







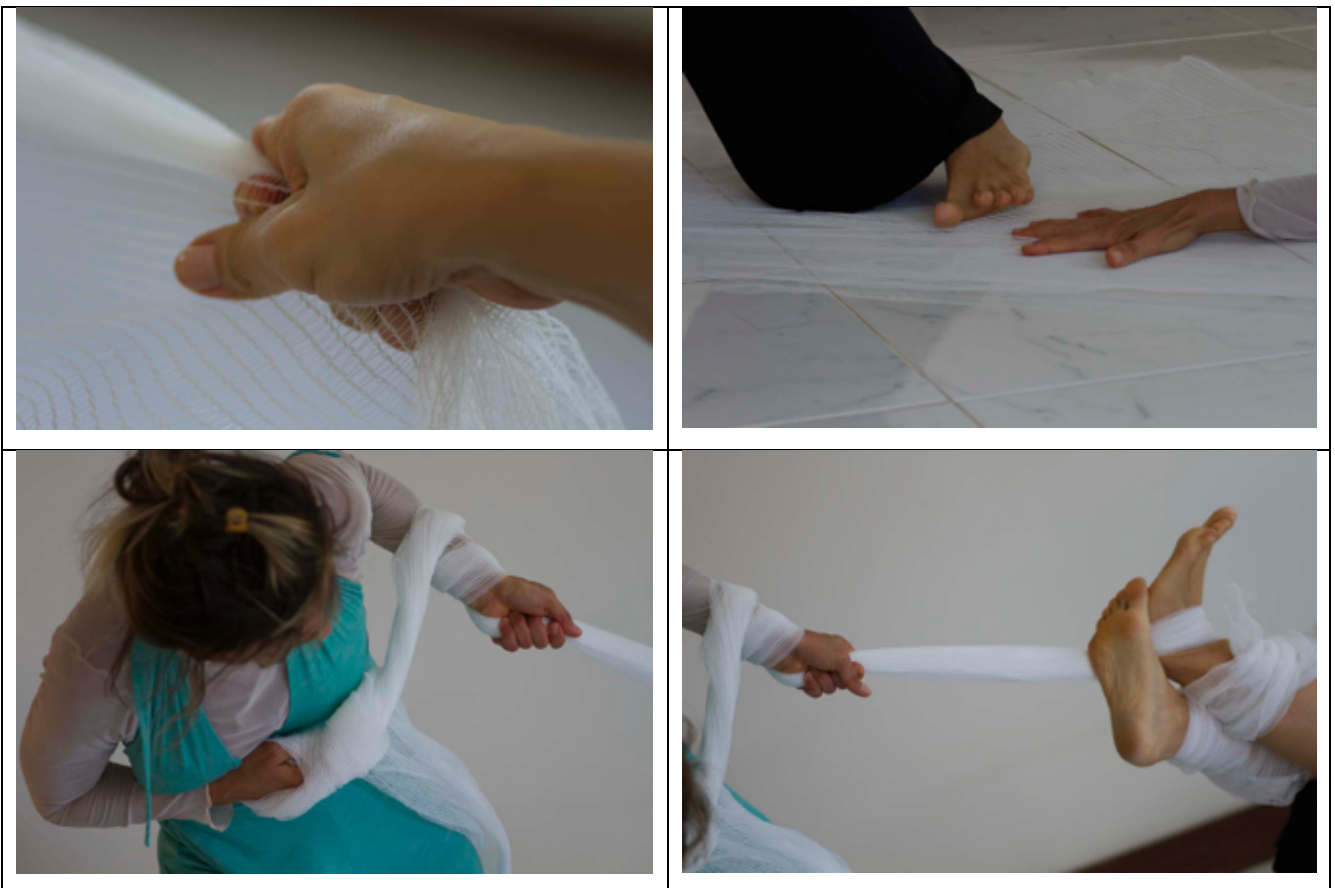
### *3.3.3 Desenvolvimento da experimentação com a tela*

Ação – deslizar: aproveitar o escorregamento do material no seu contato com o solo



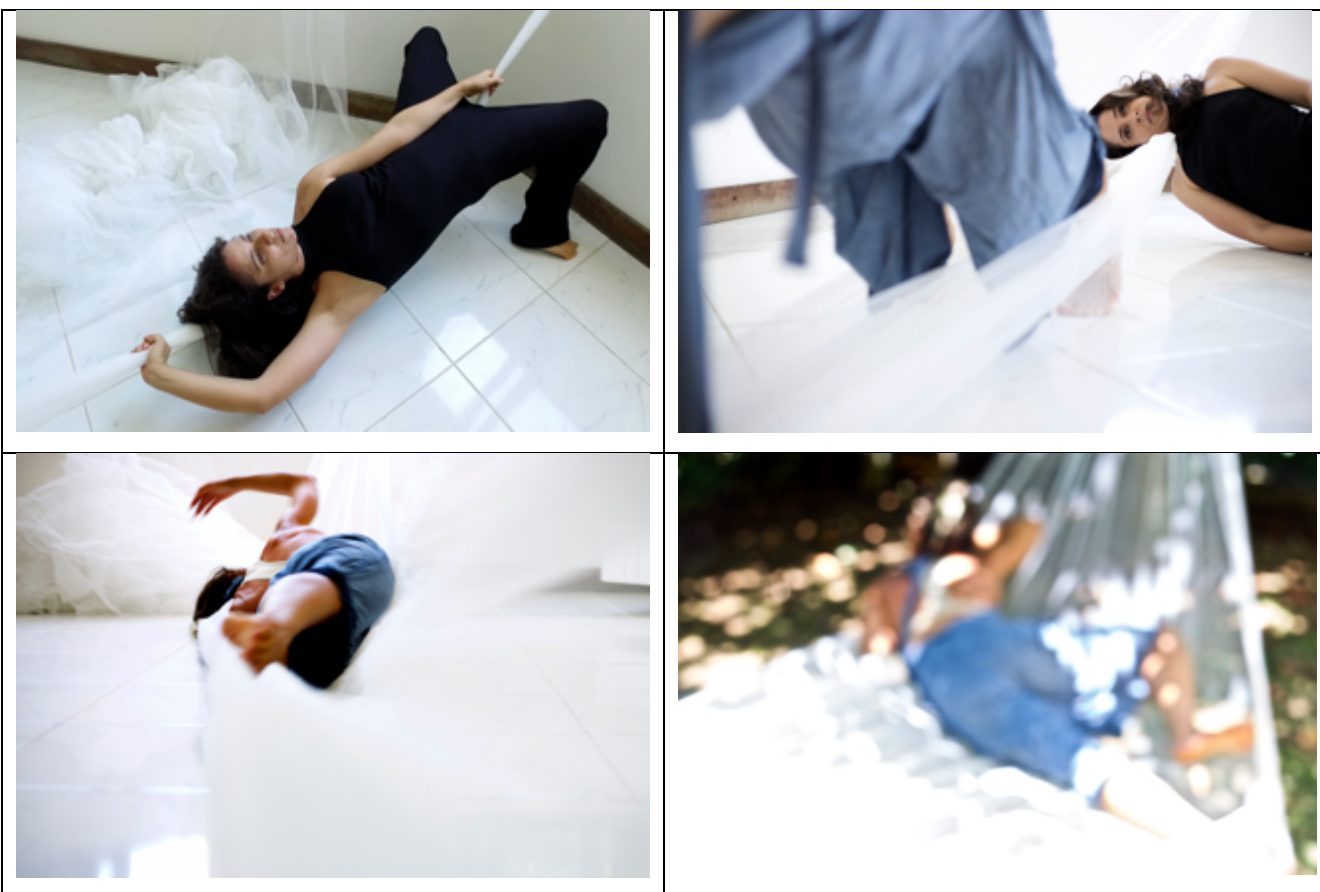


Ação – tensionar: descobrir a relação entre maleabilidade e resistência da tela

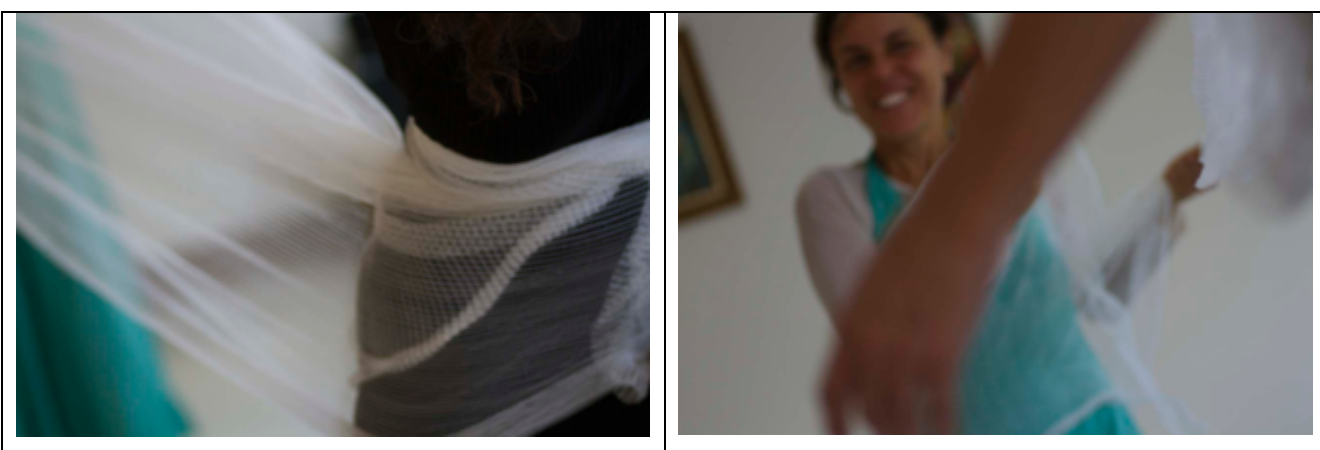


Ação – apoiar: descobrimos que o material, uma vez tensionado, poderia oferecer apoio ao corpo, sendo capaz de suportar o seu peso.





Ação – enrolar: envolver(se) e envolver o outro





Ação – envolver: mover o outro



A relevância dos materiais nos experimentos foi tomando forma e dimensão, à medida que a pesquisa avançava. Suas concretudes e o atrito que provocavam, no contato com o corpo, o sensibilizavam de uma maneira que, operando certos estranhamentos e deslocamentos, nos

levaram a alargar impressões, ofertando variações de perspectiva e trazendo um frescor perceptual de si, do espaço e do outro. Ademais, os materiais carregam algumas qualidades e propriedades que nos convidaram a determinadas ações e interações. Ficou muito evidente a presença de um estado de corpo aberto a negociações e associações que ocorreram em tempo real, e mediadas por uma ressonância entre as dançarinas, eu e Luciane. Abordarei, de forma mais aprofundada, essa questão da ressonância no capítulo 5, quando procurarei tecer alguns arremates, com o que tenho identificado por um pensamento de natureza material. O que emergiu, de forma bastante clara, nessa etapa da investigação, foi o explorar, o conhecer, o comunicar, que se deram pelo e com o saber tátil cinestésico.

Iniciamos pela interação com os materiais usados de forma solta. À medida que realizamos algumas sessões de improvisação com cada material, fomos identificando peculiaridades e pistas para o aprofundamento da investigação, conforme indicado no quadro acima. Desse modo, surgiram alguns parâmetros norteadores para as sessões seguintes. Esse foi o caso, por exemplo, da constatação da qualidade de aderência presente no plástico-filme, especialmente quando conseguíamos mantê-lo aberto. Criamos um mecanismo de posicionamento do material, para garantir que ele fosse desenrolado sem enrugurar, e selecionamos um figurino que deixasse o corpo mais desnudo, para favorecer a aderência com a pele. Essa rota investigativa gerou as imagens que deram vida ao filme “Segunda Pele”.

Um outro exemplo foi a exploração da tela. Na primeira sessão de improvisação com a tela, a qualidade que, imediatamente, se apresentou foi o seu deslizamento no contato com o solo. Levamos bastante tempo na experimentação de diversas formas de deslizamento até que, em dado momento, percebemos que o material tinha uma resistência interessante e suficiente para suportar o peso do nosso corpo, o que redirecionou nossa investigação. Sentimos a necessidade de dedicar outras imersões na exploração dessa qualidade, e culminamos com a proposição de instalar o material no espaço, o que definiu uma arquitetura bem específica. Esse experimento também foi organizado na forma de filme, e intitulado “Entretecida”. Decidi deixar sua análise para o capítulo 5, pois percebi que, ao instalarmos a tela, a espacialidade criada assumiu uma centralidade muito marcante e poderia, assim, conversar com as obras de Forsythe que serão então abordadas.

Procedo ao próximo capítulo, dedicando tempo para tratar, com mais detalhamento e profundidade, a percepção tátil cinestésica. Como mencionado acima, essa terceira etapa de “A Malha” trouxe uma constatação clara de que esse sistema perceptual tem um papel fundamental no modo como nós, artistas da dança, construímos conhecimento, desenvolvemos nossas habilidades específicas, criamos e nos comunicamos com outros corpos que dançam,

fortalecendo, dessa forma, as pistas que me levam a defender a ideia de que seja ele o elemento central do manuseio característico da dança. O entrelaçamento da dança com a cinestesia já é algo estabelecido. O que se apresenta aqui, como uma nova dimensão de síntese, é a compreensão da percepção cinestésica como um saber constituído e corporificado, no fazer e criar da dança.

## CAPÍTULO 4

### **UM OLHAR MAIS APURADO SOBRE A CINESTESIA – O ELEMENTO-CHAVE DO MANUSEIO EM DANÇA**

Com a evolução da pesquisa, e os muitos trançados constituídos entre os autores dos diferentes campos epistemológicos com os quais estamos lidando, algumas questões bem importantes começaram a se evidenciar, particularmente, no que circunda a cinestesia. Habitados ao uso frequente desse termo na nossa área, muitas vezes, nós, profissionais da dança, não consideramos alguns pontos cruciais. Um deles é relativo ao modo de entender a cinestesia que, por alguns autores, é considerada um sentido corporal, enquanto, por outros, um sistema perceptual responsável, inclusive, por integrar informações sensoriais, de distintas modalidades. Um outro ponto, que revela posicionamentos divergentes, diz respeito à conceituação da cinestesia frente à conceituação da propriocepção. É comum o intercâmbio dos termos, assim como a escolha por fazer uso de um deles, sem ser, entretanto, explicitado, pela maioria dos autores, se há e quais são as diferenças entre ambos. Em diversas obras consultadas, pareceu-me que eram tratados como sinônimos, e que a escolha por um dos dois era uma questão de mera preferência ou hábito. Contudo, com o aprofundamento da investigação, passei a reconhecer algumas pistas de que questões mais complexas estavam aí envolvidas. Havia, sim, uma preferência pelo uso de um ou outro termo, em função do campo epistemológico a que pertenciam os autores, mas que parecia estar implicada com suas perspectivas, frente aos processos de percepção ação, assim como com o entendimento de cinestesia, enquanto um sistema perceptual ou apenas como uma modalidade sensorial. Com essas divergências se apresentando, fui mobilizada a dedicar um capítulo para essa apreciação, uma vez que já conseguia esboçar, a partir do mapeamento inicial, que era a cinestesia, segundo uma visão sistêmica e integrada, que atuava de forma determinante na constituição do manuseio em dança. Sendo assim, neste capítulo, parto de uma retrospectiva histórica da conceituação da cinestesia e da propriocepção, bem como dos principais estudos neurofisiológicos que revelaram os mecanismos sensorio motores, para, então, demarcar, de forma mais explícita, a perspectiva que se mostra mais coerente e que está, portanto, sendo adotada por esta tese.

Ao longo do século dezenove, os mecanismos fisiológicos, responsáveis pelo nosso senso de posicionamento e movimento do corpo no espaço, começaram a ser desvendados e explicados. O médico e filósofo britânico Thomas Brown foi um dos primeiros a observar que

ossos músculos, além de serem responsáveis por nossa locomoção, funcionavam como órgãos do sentido. Em seguida, entre os anos de 1820 e 1830, o anatomista, cirurgião e fisiologista escocês Charles Bell se referiu a um “sentido muscular” para descrever três tipos de sensações decorrentes da ação dos músculos – dor e fadiga; peso e resistência; movimento e posição. Considerado por muitos como o fundador da neurologia clínica, Bell deu ainda a importante contribuição de diferenciar um nervo sensorial de um nervo motor. Henry Charlton Bastian, outro neurofisiologista inglês, expandiu a ideia do “sentido muscular”, argumentando que as sensações vindas de outras estruturas além dos músculos, como tendões, articulações e pele, também forneciam informações importantes para nosso sentido de posição e movimento. Nos anos de 1880, além de identificar a localização desses distintos sensores neurais, Bastian investigou sua conexão com o córtex cerebral, conseguindo, assim, delimitar uma modalidade sensorial a que ele nomeou de cinestesia, a partir do grego *kine*, movimento, e *aesthesia*, sensação. (FOSTER, 2011; BATSON, WILSON, 2014).

Mais tarde, por volta de 1890, Charles Sherrington, neurologista britânico, ganhador de um Prêmio Nobel em fisiologia e reconhecido como um dos principais precursores da neurociência moderna, cunhou o termo propriocepção para se referir a essas sensações relativas ao estado dos músculos (e outros tecidos), associadas à percepção do posicionamento e do movimento corporais. O termo foi escolhido em função de sugerir um senso de si próprio e, tendo em vista o objetivo de diferenciá-lo da exterocepção, nossos outros cinco sentidos que estabelecem relação direta com o ambiente externo ao corpo. Para Sherrington, a propriocepção era um sentido secreto, como ele próprio sugeriu, um sexto sentido, contrastante com os outros cinco, por sua vez, mais óbvios e manifestos. Oliver Sacks, neurologista e autor de diversos livros, nos quais relata seus casos clínicos numa forma literária de contos, em uma de suas histórias, declara que a propriocepção seria “indispensável para o nosso senso de nós mesmos”, caracterizando-se por ser:

(...) o contínuo mas inconsciente fluxo sensorial das partes móveis do nosso corpo (músculos, tendões, articulações) por meio do qual a posição e tono destas são continuamente monitorados e ajustados, porém de um modo que se mantém oculto de nós por ser automático e inconsciente. (SACKS, 1997, p. 59)

A ideia de que a propriocepção tem participação nos processos de cada pessoa de se perceber, enquanto um indivíduo singular, indica um reconhecimento da relevância desse sentido corporal, tanto no desempenho de funções, como no papel do corpo na formação do sujeito. Entretanto, a afirmativa de que este é um sentido oculto e inconsciente, presente tanto

em Sherrington quanto em Sacks, assim como em outros autores, demanda cuidados. Faço aqui essa sinalização para retomar a questão mais adiante, pois, embora pertinente na maioria das vezes que nos referimos ao nosso agir habitual no mundo, quando a nossa atenção se volta para os objetos ou seres com os quais estamos interagindo e não, propriamente, para o nosso corpo em ação, não pode ser aplicada indistintamente a alguns contextos, como, por exemplo, o da aprendizagem e das experimentações motoras em dança.

Um dos argumentos centrais que estou procurando construir com essa pesquisa é o de que o tipo de manuseio, com o qual lidamos em dança, tem estreitas relações com a ampliação da percepção consciente das informações sensoriais, decorrentes do movimento, posicionamento e deslocamento do corpo no espaço. Essa é uma habilidade que se aprende e se refina com a prática e o direcionamento intencional da nossa atenção, sendo, por exemplo, um dos aspectos cultivados pela Educação Somática. Sendo assim, se, ao longo do nosso desenvolvimento, automatizamos certos padrões de percepção e ação que são, de tal forma, integrados que tornam-se ocultos para nós – ou seja, não os percebemos conscientemente –, existem também contextos de experimentações motoras, assim como um agir cênico na dança, que exigem uma qualidade de presença e sintonização da atenção que não perde de vista o corpo e suas impressões. Ou, pelo menos, treina-se para que seja possível modular essas qualidades de atenção. Retomaremos essa discussão mais adiante.

De volta ao sobrevoio histórico pelo percurso de conceituação científica e filosófica dos processos perceptivos do movimento, identifica-se que, uma vez cunhado, o termo propriocepção passou a ser dominante no campo das ciências, em especial, na neurofisiologia, substituindo, em grande medida, cinestesia. Os estudos deixados por Sherrington apontavam para uma função de guiança e de refinamento das ações musculares, um papel de relevância para a aprendizagem e memória de movimentos, fosse nas atuações cotidianas, fosse na realização de atividades físicas. Contudo, se ainda, nos dias atuais, os termos propriocepção e cinestesia são comumente utilizados alternadamente como sinônimos, considero importante apresentar algumas nuances conceituais divergentes entre eles, informadas por investigações vindas de diferentes áreas de conhecimento, que podem apontar para modos distintos de entender percepção e ação, questão bastante cara para essa pesquisa.

Sherrington, que cunhou o termo propriocepção, conseguiu detalhar seu mecanismo fisiológico, identificando que os proprioceptores disparavam sensações conduzidas até a medula espinhal e o córtex cerebral, através de nervos sensoriais, onde esses eram conectados a nervos motores, responsáveis por produzir uma resposta, na forma de movimento. Nesse modelo, presume-se a existência de um circuito aferente-eferente, um padrão de ação reflexa,

no qual uma informação sensória provoca uma resposta motora correspondente, o que conhecemos, atualmente, como arco reflexo (FOSTER, 2011). Interessante pontuar aqui que essa concepção de arco aferente-eferente sugere que a informação sensória ocorre antes da ação motora e indica um sequenciamento linear de uma coisa, e depois a outra.

Apesar de bastante difundida, essa concepção foi também contestada por alguns investigadores, ainda contemporâneos a Sherrington, que, desde então, já nutriam uma perspectiva mais integrada de percepção e ação. Datado de 1896, um texto de John Dewey revela seu posicionamento crítico frente ao tema, colocando em prisma uma perspectiva mais ampla e complexa dos processos perceptivos, em lugar de um olhar mais focal, direcionado a situações pontuais:

O velho dualismo entre sensação e ideia está sendo repetido no presente dualismo entre estruturas (centrais e periféricas) e funções; o velho dualismo entre corpo e espírito encontra um eco distinto no presente dualismo entre estímulo e resposta. No lugar de interpretarmos o caráter das sensações, das ideias e das ações, a partir do seu papel e função no circuito sensorio motor, ainda estamos inclinados a interpretar a ação a partir das nossas ideias preconcebidas e pré formuladas, de distinções rígidas entre sensação, pensamento e ato. O estímulo sensorio sendo uma coisa, a atividade central, a ideia, sendo outra, e a resposta motora, o próprio ato, uma terceira. Como resultado, o arco reflexo não representa uma unidade orgânica, mas um patchwork de partes desarticuladas, uma conjunção mecânica de processos desalinhados. (...) Mais especificamente, o que é necessário é que os estímulos sensoriais, as conexões centrais e as respostas motoras sejam entendidas, não como entidades separadas e inteiras em si mesmas, mas enquanto divisões de trabalho, fatores funcionais, integrantes de um todo concreto, que está sendo atualmente conceituado como arco reflexo. (DEWEY, 1896, p.357, 358)

Ressoando com Dewey, encontramos James Gibson, psicólogo norte americano introduzido no capítulo anterior, que tornou-se reconhecido por sua perspectiva complexa, acerca dos fenômenos perceptivos. Na metade do século XX, Gibson já estava bastante envolvido com o desenvolvimento da ideia de que os sentidos corporais eram muito mais do que órgãos sensíveis, tendo, em vez disso, uma função de sistemas perceptuais. Especificamente sobre a cinestesia, o autor apontou para sua função de síntese de informações, vindas de modalidades sensoriais distintas como, por exemplo, visuais, auditivas e táteis, integrando-as, de modo a construir um senso de posicionamento, movimento e orientação do corpo no espaço (FOSTER, 2011). Gibson tomou, ainda, como referência, investigações acerca do sistema vestibular - nosso ouvido interno – que indicavam funções relativas à manutenção do equilíbrio corporal. Essas contribuições foram extremamente relevantes para a ampliação do conceito de cinestesia que vigorava antes dele.



Na sua importante obra, *The senses considered as perceptual systems*, publicada em 1966, o autor argumenta que a percepção é um processo ativo, no qual o sujeito percebedor atua para extrair informações do ambiente, em lugar de ser passivamente afetado pelos estímulos. Essa concepção sugere uma experiência de acoplamento entre corpo e ambiente, que requer a participação dos sistemas aferente e eferente, simultânea e coordenadamente. De acordo com Gibson, e sua abordagem conhecida como Abordagem Ecológica, a cinestesia seria um elemento central no processo de lidar com tudo que é variante, no ambiente ao nosso redor, associado ao fluxo de sensações percebidas por distintas modalidades sensoriais. É possível reconhecer as aproximações que essa concepção apresenta, com referenciais contemporâneos usados aqui, como a abordagem enativa da cognição situada e a perspectiva da conexão percepção-ação, de Alain Berthoz (2000). Em contraponto, apresenta divergências em relação à perspectiva fundada por Sherrington, que vigorou e ainda vigora em áreas como a neurofisiologia e a neurociência, nas quais fica mais evidenciada a distinção entre percepção e ação, de forma que a percepção pode ser entendida como um evento passivo, e a ação, essa, sim, a parte ativa do processo, uma resultante do estímulo sofrido.

Penso ser interessante demarcar aqui essa questão, pois, como dito, fazendo o levantamento de dados para essa revisão bibliográfica, constatei que os termos propriocepção e cinestesia, apesar de apresentarem muita proximidade e, com frequência, serem substituídos um pelo outro, vêm, cada um, impregnados de nuances conceituais, características das respectivas tradições científico filosóficas nas quais foram gerados e/ou aprofundados. A decisão de dedicar essa seção da tese para o evidenciamento e discussão desse aspecto emergiu da necessidade de esclarecer que, a partir do avanço da pesquisa, entendo que é a cinestesia (e não a propriocepção) que compõe o principal elemento do manuseio em dança. Essa diferenciação só foi ficando clara ao longo do processo de investigação e a partir da consulta a obras de autores vindos de distintos campos do conhecimento.

Pude identificar que “propriocepção” vigora como o termo mais comumente usado nas áreas das Neurociências, da Fisiologia e da Neurologia, enquanto na Filosofia, na Psicologia e na Dança, demonstra-se uma preferência clara por “cinestesia”. O hábito do uso desses respectivos termos, de certa forma, cultivado no coletivo de um campo epistemológico, revela pistas sobre as premissas conceituais com as quais se está alinhado. O conceito de propriocepção vem impregnado de uma certa ideia de separação entre percepção e ação, apresentando uma ênfase ao senso de posicionamento e da postura corporal, mas pouco relativo às dimensões dinâmicas do gesto e da interação do corpo/sujeito com seu campo relacional. Vale sublinhar que o próprio modo de construir conhecimento, por parte das ciências,

amplamente difundido na era moderna, se caracterizou, em grande medida, por experimentos que se desenvolveram no sentido de dissecar, de separar e de especializar o saber sobre a estrutura e o funcionamento de partes cada vez menores do nosso organismo. E o sentido de propriocepção foi delineado, de forma coerente, com essas premissas e práticas. Em contrapartida, o conceito de cinestesia se apresenta com uma perspectiva mais integrada e sistêmica da percepção, que enfatiza o entrelaçamento dos sentidos, assim como os componentes dinâmicos e relacionais do movimento. Qualquer situação de interação do corpo no/com seu campo relacional implica a presença do movimento e de deslocamentos espaciais, e campos como a Filosofia, a Psicologia e a Dança demonstram voltar seus interesses mais nessa direção.

Em suporte a essa ideia, encontro o estudo desenvolvido pela pesquisadora norte-americana Susan Leigh Foster, em sua obra *Choreographing Empathy* (2011). Nela, a autora analisa os entrelaçamentos de coreografia, cinestesia e empatia, procurando evidenciar como a noção de coreografia está sempre impregnada de uma determinada concepção de cinestesia, uma dada maneira de experienciar fisicalidade e movimento, o que, por sua vez, se relaciona com o cultivo de um modo específico de conectar com outros corpos, convocando-os a ressoarem empaticamente. Ao fazer referência especificamente à pedagogia da dança, Foster destaca que o estudo da cinestesia foi bastante relevante no trabalho de diversos artistas da dança moderna, que começaram a pensar em estratégias intencionalmente direcionadas ao refinamento da percepção cinestésica, uma vez que haviam constatado, empiricamente, que essa habilidade estava diretamente relacionada com a capacidade dos dançarinos de reconhecerem hábitos posturais e motores e diferenciarem qualidades de movimento, o que os levava ao ganho de precisão, à ampliação de repertório de movimento e ao aprimoramento técnico e expressivo.

Outro exemplo é a dançarina e filósofa Maxine Sheets-Johnstone. Adepta de uma perspectiva fenomenológica, a autora faz coro à linha de argumentação que procura evidenciar as distinções entre cinestesia e propriocepção, reconhecendo que a Dança esteve, tradicionalmente, mais vinculada ao estudo da primeira. Fazendo referência a artistas da grandeza de Doris Humphrey e Merce Cunningham e seus posicionamentos acerca da aprendizagem e do refinamento de habilidades corporais em suas respectivas linguagens, assim como a sua própria pesquisa em improvisação em Dança, a autora confronta alguns artigos contemporâneos das Neurociências e da Filosofia. Nessa revisão, Sheets-Johnstone (2015) salienta que pôde identificar uma certa negligência, no que tange a uma apreciação detalhada acerca do papel da cinestesia, na experiência e no movimento. Essa observação se dá em função

do fato de que os autores consultados reconhecem a importância da propriocepção, em termos de informação sensorial do posicionamento do corpo no espaço e em relação à gravidade, sem, entretanto, considerar o movimento nas suas variáveis espaciais, temporais, dinâmicas e de qualidades energéticas. Vejam, como exemplo, o trecho abaixo, da autoria de Shaun Gallagher e Dan Zahavi:

Toda percepção e ação envolve um componente de experiência em primeira pessoa. Se estou sentado num restaurante e desejo começar a comer, necessito pegar o garfo. Como posso fazer isso? Para pegar o garfo, preciso, de algum modo, ter a noção de sua posição em relação a meu corpo. Isso quer dizer que minha percepção do garfo deve conter alguma informação sobre mim mesmo ou, do contrário, não conseguiria atuar sobre ele. Na mesa de jantar, percebo o garfo à minha esquerda e a faca à minha direita, o prato e a taça de vinho à minha frente. Esse senso de posicionamento está registrado de forma subconsciente no meu sistema sensorio motor, contribuindo, entretanto, para o delineamento da minha experiência. Toda perspectiva é um ponto de vista, que implica que o percebido é, ele mesmo, o ponto de referência de toda experiência vivida, e em relação ao qual os objetos com os quais interage estão orientados. (...) como Merleau-Ponty diria, quando eu percebo o mundo, o corpo é simultaneamente revelado em termos imperceptíveis no centro do mundo, em relação ao qual os objetos se mostram. (GALLAGHER; ZAHAVI, 2012, p.161)

Embora afirmem a centralidade da experiência em primeira pessoa, nos processos de percepção, reconhecendo o papel do sentir o próprio corpo e do perceber o espaço a partir do seu ponto de vista, é interessante notificar que toda a exemplificação construída por Gallagher e Zahavi, em torno da ação de manusear os talheres à mesa, é feita com base em informações relativas à posição do sujeito em relação aos objetos com os quais está interagindo, sem mencionar qualquer variável dinâmica dos seus gestos. Sheets-Johnstone (2015) sublinha essa imprecisão, nos lembrando que os gestos assumem uma imensa variedade de intensidades, amplitudes e mudanças de direção. Postura e posicionamento são aspectos relevantes na percepção do movimento dinâmico, contudo, não dão conta de englobar os aspectos espaciais, temporais e tônicos, ou seja, aspectos da realidade cinética do movimento.

Ao que parece, não há qualquer divergência entre Sheets-Johnstone e Gallagher & Zahavi, e mesmo entre os demais autores aqui referidos, quanto à definição geral de que propriocepção e cinestesia são, ambos, sentidos do movimento, da postura e do posicionamento do corpo e suas partes. As divergências aparecem no detalhamento conceitual de cada um deles, não ficando explícito se estão sendo considerados como absolutos sinônimos para lidar com a

mesma modalidade sensorial, ou se estão tratando de sistemas perceptuais distintos, ou, ainda, de formas distintas de compreender a percepção de movimento. Vejam este outro trecho:

Embora eu não tenha acesso observacional ao meu corpo em ação, sou capaz de ter um acesso não observacional, na forma de uma consciência proprioceptiva e cinestésica do meu corpo em ação. Propriocepção é o sentido inato e intrínseco de posicionamento que tenho a respeito dos meus membros e postura geral do corpo. É um “sexto sentido” que me permite saber se minhas pernas estão cruzadas ou não, sem ter que olhá-las. É literalmente inato, já que se desenvolve ainda na vida intrauterina. (GALLAGHER; ZAHAVI, 2012, p.162)

Aqui ficam evidentes a ambiguidade e a falta de clareza apontadas. Parece que os autores estão tratando propriocepção e cinestesia como sinônimos, contudo, explicam propriocepção, sem oferecer qualquer detalhamento sobre cinestesia. Refletindo sobre essas constatações e sobre o ponto de vista apresentado por Sheets-Johnstone, penso sobre o fato de que ela, diferentemente dos autores que revisou, tem a experiência do movimento e da dança. Ao enfatizar a importância de considerarmos as variedades dinâmicas do movimento e seu elemento relacional, para compreendermos percepção cinestésica, ela faz isso, não apenas do lugar de quem sabe sobre, mas do lugar de quem sabe com, mobilizando memórias inscritas no seu próprio corpo do vivido.

Ao me dar conta disso, suponho que é provável que a ambiguidade percebida, quanto às diferenças de conceituação entre propriocepção e cinestesia, estejam mesmo mais relativas às divergências quanto às formas de compreender percepção de movimento. É possível que alguns autores, como parece ser o caso de Gallagher e Zahavi, estejam considerando propriocepção e cinestesia como sinônimos, sem, entretanto, serem capazes de dar conta e/ou envolverem a dimensão das variáveis dinâmicas e relacionais do movimento. Sua ênfase fica direcionada ao senso de posicionamento, como também acontece com os estudos neurocientíficos clássicos, que recaem mais sobre o detalhamento dos processos neurofisiológicos, olhados nas suas especificidades. As dimensões dinâmicas e relacionais são mais claramente reconhecidas por aqueles que cultivam perspectivas sistêmicas dos fenômenos perceptuais, assim como pelos que são movedores, por excelência, aqueles que, para além de seus afazeres e interações cotidianas, manuseiam o movimento, como os artistas cênicos.

O manuseio característico da dança é um conhecimento cinestésico constituído a partir da intimidade que se cultiva e se atualiza constantemente com o gesto, na experiência. De novo, trata-se de um “saber com”, de um saber fazer, e não de um “saber sobre”. Constatado, uma vez

mais, que ainda há um abismo entre esses modos de conhecer e como eles são reconhecidos nas instâncias científico acadêmicas. E reafirmo a responsabilidade, que tem a área da Dança, de produzir investigações que se voltem a construir algumas das pontes necessárias.

É perceptível que existe, por parte de muitos dos autores estrangeiros à área das artes, uma tentativa de construção de algumas dessas pontes e de aproximação com esse “saber com”, como se evidencia na abordagem enativa, e na perspectiva de Berthoz (2000). Estando ambas alinhadas com a conexão entre percepção e ação, e convergentes quanto à centralidade do movimento em qualquer interação perceptual, colocam a cinestesia em um lugar de destaque, dando-a uma dimensão mais ampla do que à propriocepção, e reconhecendo seu papel de integração de informações, vindas de distintas modalidades sensoriais.

Berthoz nos põe uma pergunta interessante, questionando sobre que tipo de deslizamento levou a linguagem a deixar de fora o sentido mais importante à sobrevivência. Sua hipótese aponta para o fato de que as inúmeras células sensíveis, responsáveis pelo sentido do movimento, estão, na sua maioria, localizadas em partes do corpo a que não conseguimos ter um acesso direto – articulações, órgãos e fibras musculares –, em contraste aos sentidos da visão, tato, audição, paladar e olfato, por exemplo. Pode ser óbvio reconhecer um movimento de elevação de um dos nossos braços, porém não temos uma evidência clara de que temos receptores para força e estiramento nos nossos músculos, para torção nas nossas articulações, para pressão e fricção na nossa pele ou para movimentos da nossa cabeça, localizados dentro do nosso ouvido. É comum encontrarmos referências ao sentido do movimento, como um “sexto sentido”, sugerindo não apenas que este se soma aos outros cinco mais conhecidos do senso comum, como, também, ficando implícita sua associação com a ideia de um saber oculto, um saber que não se sabe. É possível identificar esses traços, tanto no trecho de Gallagher e Zahavi, citado logo acima, como em Sacks (1997), e mesmo em Berthoz. A verdade é que nosso movimento corporal não recebe uma atenção ativa ou consciente durante a realização das nossas atividades da vida cotidiana. A menos que haja uma lesão em alguma parte do corpo que provoque qualquer restrição, de forma habitual, operamos com certo grau de automatismo. Muitos autores se debruçam sobre essa questão e consideram que esses saberes cinestésicos são saberes que se encontram num nível pré-reflexivo, como demonstra o trecho abaixo.

Nossa atenção não está no nosso movimento corporal. Uma parte significativa das ações é controlada por processos do esquema corporal que ocorrem abaixo do nível da percepção consciente. Nossa mão assume uma dada forma, ao alcançar algo, e o faz automaticamente sem que estejamos cientes disso, explicitamente. Assim também ocorre com nosso caminhar que se ajusta de

maneira automática às superfícies do terreno. Esse tipo de automatismo, contudo, não é um simples movimento reflexo. É parte da nossa ação intencional, que envolve o alcançar algo, por alguma razão, ou decidir entre caminhar ou correr para um destino, por exemplo. Ao executar um movimento, mesmo que certos detalhes dos processos de controle permaneçam não conscientes, os movimentos em si nunca são meramente mecânicos ou involuntários, pois, são parte do meu agir intencional e, portanto, são imediatamente e pré-reflexivamente percebidos. (GALLAGHER, ZAHAVI, 2012, p. 164)

Na passagem anterior, Gallagher e Zahavi trouxeram a ideia de que não temos um acesso observacional ao corpo em ação, e sim um acesso não-observacional, na forma de um saber cinestésico não-consciente. Para mim, não fica tão clara a distinção entre o que seria um acesso observacional e um não-observacional. De toda forma, neste último trecho, ao detalharem esse pensamento, os autores explicam que não monitoramos conscientemente nossos movimentos de um modo explícito, mas que temos uma consciência pré-reflexiva<sup>20</sup> do nosso corpo. Isso significa dizer que o saber cinestésico gerencia comportamentos e intencionalidades. Contudo, para que sejamos capazes de dar seguimento às nossas tarefas diárias, com eficiência e precisão, é necessário que automatizemos certos comportamentos motores, atenuando a percepção de nós mesmos e voltando nosso foco intencional para a tarefa que está sendo performada, para o projeto em desenvolvimento, ou para algum evento do mundo que pareça relevante para nossa ação.

Essa ideia é, até certo ponto, compartilhada por Noë (2010). Em seu livro, *Out of our heads*, o autor reforça o papel dos hábitos na organização de nossas ações cotidianas. Hábitos, impregnados de saberes cinestésicos, de procedimentos já integrados e automatizados, fazem com que possamos atuar com presteza e eficiência na vida diária, sem ter que refletir, a cada vez, sobre cada estratégia de ação. Em contrapartida, para nós, artistas da dança que manuseamos o movimento, que aprendemos, testamos, refinamos, especializamos, variamos e inventamos, é bastante importante construir hábitos, integrando movimentos com alta precisão, mas não é suficiente. Tendo em vista o objetivo de ampliação de repertório, é extremamente necessário que também aprendamos a desconstruir e a redesenhar hábitos. Esse é um dos importantes eixos de atuação da Educação Somática em diálogo com a Dança, cultivando nossa capacidade de acessar o próprio movimento corporal, perceptualmente. Entendo esse processo como um tipo de acesso observacional, ainda que não seja um acesso visual. Movimentos de

---

<sup>20</sup> Aqui a palavra “consciência” foi traduzida do inglês “*awareness*”, carregando o sentido de um saber que não está inteiramente explícito. A expressão “consciência pré-reflexiva” vem indicar essa ideia, sendo o “termo pré-reflexivo”, também usado no texto original, em inglês.

distintas qualidades, intencionalidades e amplitudes, – mesmo alguns que se dão em partes bem internas do nosso corpo –, podem ser acessados pelo sistema cinestésico de uma forma explícita. Esse é um saber que está passível de ser aprendido e refinado e que, no meu entender, integra o escopo do manuseio em dança.

Em *Varieties of presence*, num raro momento no qual aborda a percepção voltada aos sinais do corpo, Alva Noë (2012) observa que as informações sutis, vindas do mapeamento corporal proprioceptivo e interoceptivo, nunca estão totalmente ausentes, fazendo parte de um background da nossa percepção. Noë avalia que, no senso comum, não somos educados para desenvolver modos de sintonizar com as sensações do próprio corpo. Contudo, ele reconhece que, para trazer as informações do mapeamento corporal ao primeiro plano da nossa atenção, é necessário que, ativamente, coloquemos a percepção do mundo em segundo plano, modificando o nosso modo habitual de atuar. É preciso deixar que o corpo ocupe o espaço da nossa atenção e se deixe ser sentido por ele mesmo. Grifo essa passagem porque traz uma reflexão extremamente relevante para o entendimento de que a percepção cinestésica é um tipo de conhecimento passível de ser aprendido e desenvolvido, se tornando, inclusive, um saber que se sabe, portanto, explícito. Vale demarcar que, identificar essa reflexão em Noë significa encontrar um ponto de convergência importante entre as perspectivas do autor e aquelas vindas da Dança e da Educação Somática.

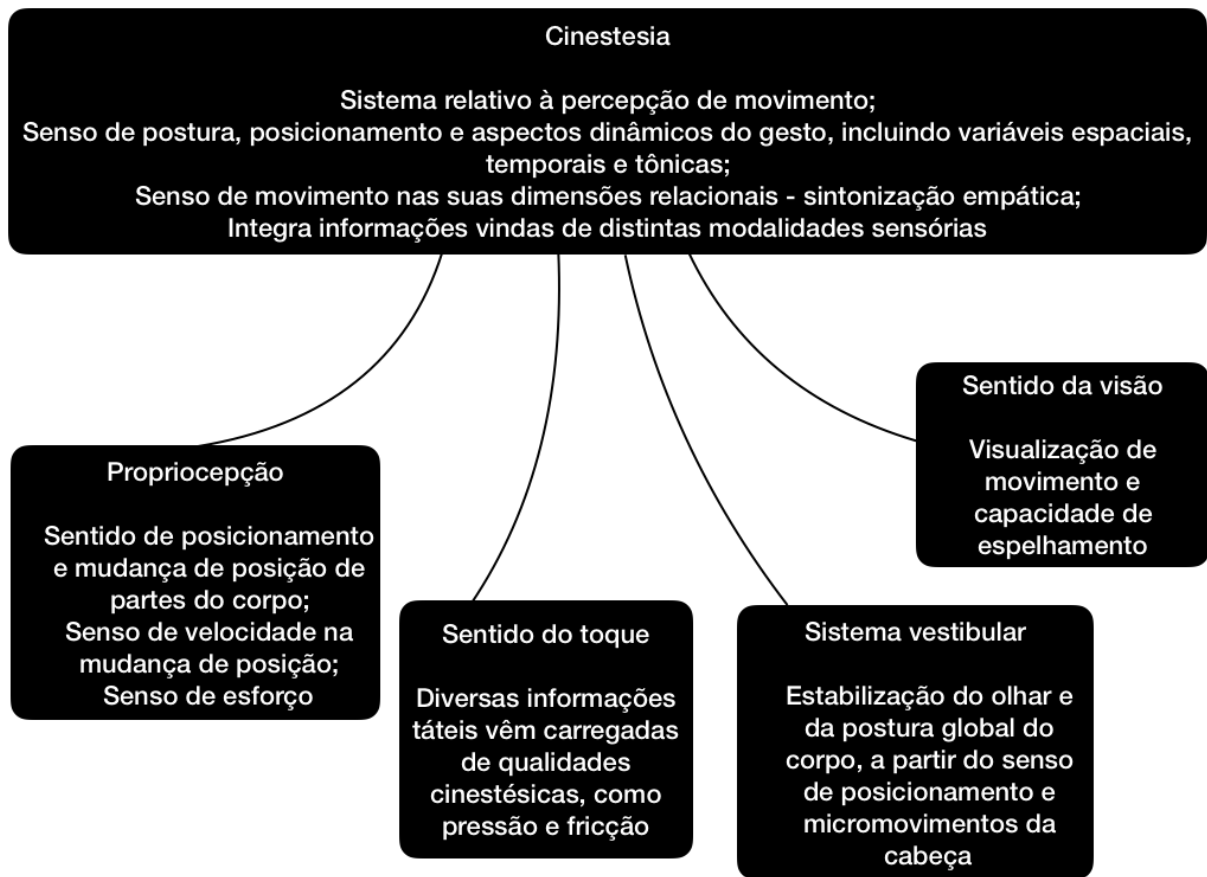
Ao longo deste capítulo, procurei elucidar as convergências e distinções entre os conceitos de propriocepção e cinestesia, procurando analisar formulações propostas por distintos campos do conhecimento, e constituídos a partir de dois modos principais de conhecer. Seguindo algumas pistas que indicavam que era a cinestesia o elemento central do manuseio em dança, parti de uma revisão bibliográfica, que retomou uma evolução histórica desses conceitos, para conseguir mapear que o conceito de propriocepção está mais ligado a determinados campos de conhecimento, enquanto a cinestesia a outros. No caso da Dança, o termo “cinestesia” sempre foi o mais comumente utilizado. Para além das questões de hábito quanto ao uso dos termos, foi ficando claro que o conceito de cinestesia é mais abrangente do que o de propriocepção – pelo menos, é com essa perspectiva que esta tese se alinha. Autores como Gibson e Berthoz reconhecem a cinestesia enquanto um sistema perceptual (e não apenas um sentido), responsável pela integração de sinais vindos de distintas modalidades sensoriais e, no modelo apresentado por Berthoz (2000), a propriocepção é umas dessas modalidades abrangidas pela cinestesia. Ampliando essa perspectiva, Sheets-Johnstone chama a atenção para o fato de que, diferentemente da propriocepção, a cinestesia engloba as variáveis dinâmicas do movimento como aspectos espaciais, temporais e tônicos, o que adiciona à

mesma uma dimensão relacional. Nesse quesito, as vozes de Foster (2011), Batson e Wilson (2014) fazem coro em concordância, salientando que o refinamento da percepção cinestésica é um importante eixo da formação em dança, que tem um papel importante no desenvolvimento das habilidades específicas dessa arte, bem como no estabelecimento de uma sintonização empática (*empathic attunement*), que se dá, tanto entre estudantes e dançarinos que aprendem e dançam juntos, assim como entre artistas e audiência. Especificamente sobre essa questão, Berthoz também se posiciona de forma semelhante, vinculando a apreensão do outro (a empatia) com a experiência física de si mesmo (a cinestesia).

Esse apontamento será retomado com maior profundidade no próximo capítulo, quando me dedicarei a explorar a questão do pensamento-ação, que será discutida a partir das descrições e análises das situações específicas de interação com a obra *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, da autoria de William Forsythe, assim como da última fase de experimentações de “A Malha”. Ambas criam contextos bem definidos de relação com outros corpos, com materiais e com o espaço, fortemente caracterizadas por interações cinéticas e cinestésicas que serão compreendidas, na perspectiva desta tese, como formulação de pensamento.

Por ora, como encerramento deste capítulo, apresento um diagrama que desenhei, a partir da composição das contribuições dos autores James Gibson, Alain Berthoz, Glenna Batson, Margaret Wilson, Susan Foster e Maxine Sheets-Johnstone, acerca da conceituação da cinestesia. Esses autores me levam à compreensão de cinestesia como um sistema perceptual, e não apenas como uma modalidade sensória, diretamente implicado com as relações que todo corpo sujeito constitui, com e no ambiente no qual está inserido. Dessa maneira, esse modo de entender a cinestesia, não só reforça a conexão entre percepção e ação, como reafirma as pistas de que, em dança, seja ela o elemento-chave do que estamos identificando como manuseio.





## CAPÍTULO 5

### DANÇA COMO FORMA MATERIAL DE PENSAMENTO

Depois de dedicar o capítulo 4 ao aprofundamento da discussão acerca da cinestesia, compreendendo seu papel de integração de distintas informações perceptuais e, afinal, assumindo-a como elemento principal daquilo que estou entendendo como manuseio em dança, retomarei o fluxo da reflexão, agora mergulhando mais a fundo na questão do pensamento-ação. As criações e interações próprias do ato de dançar – com outros corpos, com materiais, com o espaço –, que se caracterizam, principalmente, por suas qualidades cinéticas e cinestésicas, serão compreendidas aqui como formulação de pensamento.

Para a construção dessa reflexão, principal argumento da tese, revisitarei a discussão, iniciada no capítulo 3, sobre “tocar-mover-perceber”, em que olhamos cuidadosamente para algumas proposições de Lygia Clark, considerando, especialmente, os modos de interação com os materiais e tecendo relações com o experimento “A Malha”. Constatei que, tanto em Clark quanto em “A Malha”, o encontro entre corpo e material era bastante revelador: movimento e toque conduzindo as explorações, nos levando ao conhecimento do outro – o próprio material –, mas também de nós mesmos. O empreendimento de então foi o de procurar formular uma trama, na qual as impressões e análises descritivas, vindas das experimentações artísticas – tanto minhas, quanto as observadas em Clark –, pudessem dialogar horizontalmente com a perspectiva de investigadores do movimento do campo da Educação Somática, assim como, com autores e pesquisadores da cognição corporalizada. A ênfase estava em conseguir delinear o manuseio característico da dança, em função de uma íntima aproximação com o princípio da percepção ação. Nos vídeos anexados ao capítulo, desdobramentos do experimento “A Malha”, lidamos com os materiais, dispostos de forma solta no espaço, partimos do movimento da sensorialidade, e do mover que deseja conhecer.

Agora, proponho retomar o que foi, então, sintetizado, para avançar no trançado de algumas outras análises. Para isso, trago William Forsythe, através dos seus “Objetos Coreográficos”, sua visão sobre coreografia, minhas impressões da experiência com uma dessas obras, em particular, e, de novo, o experimento “A Malha”, em mais uma camada de exploração, que gerou complexidades. Dessa vez, um dos materiais, a tela, foi instalado, desenhando uma espacialidade com a qual tivemos que lidar, escolha tomada a partir da busca de aproximação com as obras de Forsythe, e da lida com a natureza própria do material. A

discussão será, assim, pautada pelo diálogo com os princípios de percepção-ação que vieram, ao longo da tese, compondo nosso trançado, além da ideia de um pensar em movimento, desenvolvida pela autora Maxine Sheets-Johnston, um “pensar-agir”, característico das decisões tomadas no tempo presente de uma improvisação em dança, por exemplo, território de observação dessa autora. Com esse último movimento, pretendo arrematar a ideia de que fazer dança implica a formulação de pensamentos cinéticos cinestésicos que, portanto, têm uma natureza material.

### *5.1 Representação e materialidade*

A ligação que a arte tem com a representação é muito antiga. Representação de realidades, de formas encontradas na natureza, de formas constituídas a partir de um referencial de belo. Barbara Bolt (2010) salienta que a perspectiva representacionista está geralmente associada a uma prescrição *a priori*, ou seja, com o estabelecimento de certos parâmetros e/ou padrões que têm, por função, orientar os processos de criação de determinada linhagem poética. O historiador e crítico de dança Ramsey Burt vincula ainda a questão da prescrição a um anseio, comum a muitos artistas, de expressar formas e sentimentos que transcendem suas experiências individuais e enfatizam valores, sentimentos e questões mais universais (BURT, 2006). Burt chama a atenção para o fato de que, tanto a dança clássica quanto a dança moderna, da primeira metade do século XX, estiveram fortemente impregnadas dessa ideia.

Esse traço se dá a ver, tanto no modo de tratar as temáticas como na estrutura da peças, quanto, ainda, na maneira como se pensava a construção do corpo dos dançarinos, que era pautada pelos respectivos referenciais de forma, estilo, qualidades de movimento, linguagem cênica dos artistas e/ou diretores. As grandes companhias de dança, na sua maioria, priorizavam, e ainda priorizam o desenvolvimento de um corpo coletivo, que tende para a unidade e para a homogeneidade, imprimindo marcas e criando corporalidades que caracterizam o todo, o conjunto, em lugar das individualidades. Essa observação não carrega um juízo de valor, mas procura estabelecer um parâmetro com o qual iremos estabelecer, aqui, futuras tessituras e contrapontos.

A historiadora francesa e pesquisadora em dança Laurence Louppe (2012) usa o termo “corpo de origem” para designar esse referencial de corpo que as distintas escolas e companhias cultivam como modelo e, em torno do qual, constroem o seu sistema de treinamento e formação. Uma característica de algumas danças que começaram a emergir por volta dos anos

1960, segundo Louppe, é justamente um movimento de descolamento desse “corpo de origem”, ou, pelo menos, de estabelecimento de uma relação não linear entre formação de corpo e poética. Essa ruptura veio acompanhada por uma busca, empreendida por diversos artistas no sentido de aprofundar o conhecimento de si, tornando o corpo um projeto singular de cada sujeito. Trisha Brown faz a seguinte observação, corroborando esse pensamento: “As pessoas se moldam no corpo daquele que dirige uma certa companhia. Eu tive que encontrar o meu por mim mesma”. (BROWN, 1996 *apud* BURT, 2006, p.14). Nesse período, muitos artistas passaram a empreender trabalhos independentes, em formato solo, assim como grupos de artistas foram formados com características distintas das tradicionais companhias de dança. Muito interessante também observar os estreitos laços que nasceram e se intensificaram entre Dança e Educação Somática, criando uma via de investigação de mão dupla entre esses campos.

Diversos artistas da dança, cultivando a ideia de um corpo vivido e experimentando modos de investigar e aprender movimentos centrados na singularidade de cada corpo, vieram a sistematizar práticas que, posteriormente, foram abarcadas pelo que hoje reconhecemos como abordagens somáticas. Esse momento histórico, ao qual faço referência, teve uma notória importância na fundação de uma nova cultura, relativa ao entendimento de corpo, dentro do campo da dança, e deu contribuições significativas para o futuro delineamento do campo da Educação Somática. As experimentações somáticas sempre se ofereceram à dança como *locus* de investigação acerca do movimento, da construção do gesto, da percepção em primeira pessoa, da organização de uma individualidade motora e expressiva, enquanto a criação em dança disponibilizava à somática um território de experimentação poética de corpos sujeitos que se percebiam e se constituíam nas suas experiências individuais e dramáticas de movimento.

Retomando a observação, demarcada por Burt, sobre o aspecto da transcendência, as danças que começaram a emergir nesse período, ao contrário, valorizavam a concretude de uma experiência singular. Nesse viés, a dança podia tomar uma forma, em cada sujeito/artista, em função da materialidade do seu corpo, do modo como desenvolvia seu manuseio, de suas interações com o ambiente e de sua história. Burt (2006) exemplifica essa observação com uma peça de Yvonne Rainer, apresentada em 1967, em Nova Iorque, durante uma série de eventos artísticos que protestavam contra a guerra do Vietnã. Rainer, que convalescia de uma cirurgia, intitulou a obra de “Convalescent Dance”, assumindo, em cena, a fraqueza do seu próprio corpo, naquele momento específico.

Um outro entendimento que se anunciava era o de que a dança podia se aprontar em cadeias de escolhas e ações sucessivas, em tempo presente. Entre esses artistas, se configurou a proposição de explorar o processo compositivo na presença e na relação com o espectador, através do uso da improvisação e de jogos que lidavam com a aleatoriedade, enquanto elementos organizativos das obras, um procedimento que assumiu uma certa centralidade em movimentos *avant garde* na dança americana dos anos 1960, por exemplo. Guardadas todas as especificidades das proposições de cada artista, e seus distintos modos de lidar com esses elementos, existia, em comum, um certo entendimento de que a improvisação e a aleatoriedade criavam um sentido de presentificação – uma prontidão de resposta, um engajamento com o tempo do agora, a formulação de pensamentos-ação. Apresentavam, com isso, problematizações, não somente a respeito do processo de criação de uma dança, como também frente à visão dualista do dançarino, enquanto um executor de movimentos primorosos. Propunham o corpo enquanto estrutura pensante, que cria e formula na forma de dança. Essa é uma perspectiva que se revela na passagem de Trisha Brown, a seguir.

Existe uma qualidade de performance que aparece na improvisação que até o momento não aparecia na dança memorizada. Se você está improvisando dentro de uma estrutura, seus sentidos estão despertos, você estará usando sua percepção, seu pensamento, tudo estará trabalhando junto para encontrar a melhor solução para um dado problema, sob a pressão do olhar da plateia. (BROWN, 1978 *apud* BURT, 2006, p. 14).

Deslocando, ligeiramente, a atenção para as artes visuais, também é possível identificar importantes rupturas ocorridas nesse mesmo período. Tomando, em especial, o movimento neoconcreto, do qual a artista Lygia Clark faz parte, um conceito básico revisitado foi a convicção de que a obra de arte não deveria ser mera ilustração de conceitos apriorísticos. Uma questão motivadora desse movimento foi retomar a questão, que já havia sido posta pela arte contemporânea de uma forma mais geral, de propor uma linguagem não representativa e, assim, passaram a rejeitar qualquer formulação que considerasse a obra de arte como máquina ou como objeto, buscando, em lugar disso, aproximar a obra de uma noção orgânica (GULLAR, 2014). Essas formulações levaram alguns artistas, como é o caso da própria Lygia, a problematizar as formas de exibição de suas obras, a redefinirem alguns dos seus processos de experimentação e a considerarem, de forma mais evidente, o papel e a implicação do corpo na criação e na apreciação. Um dos primeiros caminhos testados, nesse sentido, foi a não separação entre obra e moldura, propondo, em algumas peças, borrar essa fronteira, exibindo algumas obras diretamente no espaço, em paredes do ambiente, por exemplo, ou sem os apoios

convencionados na moldura (para o quadro) e na base (para a escultura) (GULLAR, 2014). Junto com isso, surgiram questionamentos quanto à primazia, até então, assumida pela apreensão visual, e passaram a emergir configurações que implicavam interações táteis e motoras no processo de apreciação, dilatando, dessa forma, as próprias concepções sobre modalidades perceptuais e materialidades.

Trago essas incursões da arte neoconcreta, como um movimento deliberado de aproximação desta com a dança, esboçando um trançado que se evidenciará nas relações que serão estabelecidas entre o trabalho de Clark e o de Forsythe, artista contemporâneo que será olhado em maior profundidade, neste capítulo. A coleção “Bichos”, de Lygia Clark, por exemplo, é reveladora de diversas dessas ressonâncias. Partindo de uma abertura intrínseca ao desenho de sua composição, se apronta em cadeias sucessivas na experimentação de um espectador, acolhendo as emergências e assumindo distintas e variadas formas, a cada interação. A interação, por sua vez, implica em tocar e mover, além do ver, o que inaugura, nas artes visuais, um campo de ação cinética-cinestésica antes inexplorado. Se a relação com os materiais e com a criação de materialidades – o que implica movimento e toque – sempre foi praticado nas artes visuais, o que é novo é o envolvimento do espectador nesse processo. Em “Bichos”, Clark utilizou o metal em chapas articuladas por dobradiças, as quais funcionavam como uma espinha dorsal da estrutura, segundo a explicação detalhada de Ferreira Gullar:

O movimento que se faz com qualquer das partes de uma das placas promove o desdobrar progressivo das outras, de modo que a estrutura toda se levanta e vai se transformando à medida que continuamos a movimentá-la. Esses movimentos implicam o deslizar das placas umas nas outras, no aparecer e desaparecer de formas, planos e vazios, como se desse o nascimento e a elaboração sucessiva do espaço e da forma. (GULLAR, 2014, p. 255)

Essa coleção de obras é um bom exemplo do novo problema do tempo perceptivo que esboçam, em que à percepção visual se acoplam, de forma acentuada, conotações táteis peculiares, as quais, também, não estão dissociadas de solicitações motoras. Ao atender a essas solicitações, o espectador participante move a estrutura inteira e deflagra uma cadeia ininterrupta de entrelaçamentos entre percepção e ação. Seguem mais algumas observações de Ferreira Gullar, nas quais ele revela suas reflexões nesse sentido:

Aqui, entretanto, as conotações táteis se somam à solicitação motora e, se atendermos a essa solicitação, se movermos a estrutura e a transformarmos, já uma segunda contemplação se nos oferecerá mais rica de conotações: a nossa própria experiência motora aderiu à estrutura e é como se nos tivéssemos vertido nela: contemplamo-la agora não mais como uma coisa exterior a nós,

mas com um produto também de nosso esforço, de nossa ação: a obra torna-se, até certo ponto, também obra nossa.

E nisso reside outro aspecto novo e importante desses não-objetos de Lygia Clark. É que, com eles, a relação entre o espectador e a obra se modifica. O espectador – que já então não é apenas o espectador imóvel – é chamado a participar ativamente da obra, que não se esgota, que não se entrega totalmente, no mero ato contemplativo: a obra precisa dele para se revelar em toda a sua extensão. Mas aquela estrutura móvel possui uma ordem interna, exigências, e por isso não bastará o simples movimento mecânico da mão para revelá-la. Ela exige do espectador uma participação integral, uma vontade de conhecimento e apreensão. (GULLAR, 2014, p. 255, 256)

Essa perspectiva evidencia, assim, uma recusa a uma objetividade exterior ao indivíduo, ditada pelas prescrições apriorísticas, e uma afirmação de uma objetividade mais profunda, resultante da íntima integração das faculdades mentais e sensoriais do homem. Rejeitam o primado da razão sobre a sensibilidade, para colocar a percepção estética como uma faculdade capaz de apreender e formular, sinteticamente, as complexas experiências humanas. “E se assim pensam é por terem do corpo a noção de totalidade simbólica e simbolizadora que a tudo apreende como significação e a toda significação reage e transfere” (GULLAR, 2014, p. 247). Essas observações de Gullar, referentes às obras de Clark, também caberiam perfeitamente em relação aos “Objetos Coreográficos” de Forsythe, como será evidenciado mais adiante.

Com isso, é importante afirmar que não pretendo tecer uma cartografia da dança contemporânea – e muito menos das artes visuais – mesmo porque são muitas as artes e as danças que seguem sendo produzidas e coexistindo no vasto universo de produções da área. Tampouco interessa estabelecer qualquer tipo de juízo de valor entre os distintos modos de se pensar e de se produzir dança. O intuito é, exatamente, conseguir destacar um pensamento que vai tomando uma forma mais definida, a partir dos meados do século XX, que se dá a ver nas artes, assim como nas ciências e, na fundação de campos epistemológicos que, como a Educação Somática, surgem, exatamente, da necessidade de dar conta de criar trânsitos e sínteses entre saberes antes circunscritos a uma dada área, em particular. No caso dessa pesquisa, me refiro às questões relativas ao entendimento da cognição corporalizada, ao princípio de percepção-ação, a uma visão de corpo como “totalidade simbólica e simbolizadora que a tudo apreende como significação e a toda significação reage e transfere” (GULLAR, 2014, p. 247). Um dos maiores esforços aqui empreendidos é, justamente, sintetizar, articular, trançar os questionamentos, reflexões e formulações produzidas acerca desses temas, por diferentes campos do conhecimento, de maneira não hierarquizada.

Por conta disso, considero Lygia Clark e William Forsythe, através de suas ideias, obras e processos de criação, não somente um referencial artístico para esta pesquisa, mas um referencial conceitual. Cada um, ao seu modo, demonstra estar profundamente interessado na questão da arte como experiência e, com suas proposições que provocam o encontro material entre corpo e obra (e entre corpo e mundo), investigam o papel do corpo – e da cinestesia – na arte. Mais ainda, procuram compreender o que significa estar em ação situada nos processos de conhecer e criar.

## *5.2 William Forsythe – a mobilização de saberes cinéticos cinestésicos nos seus Objetos Coreográficos*

Importante artista da dança da contemporaneidade, norte americano, de formação clássica, William Forsythe atuou como bailarino do Stuttgart Ballet e, por vinte anos, como diretor e coreógrafo do Frankfurt Ballet. Entre 2005 e 2015, dirigiu a sua própria companhia, The Forsythe Company. Ao longo de sua carreira, destacou-se por diversas produções que redefiniram o repertório do balé clássico, como também por experimentações relativas a modos de criar e pensar composição em dança, talvez sua principal via de investigação. Apesar de Forsythe ter vindo da dança clássica, e ter tido um percurso artístico bastante distinto daquele traçado por outros artistas da dança contemporânea, existem alguns traços comuns entre suas inquietações, tais como o jogo, a aleatoriedade, a improvisação, a perspectiva da dança como materialidade a ser explorada e/ou modelada com a participação do espectador.

A partir dos anos 90, William Forsythe começou a desenvolver uma série de obras a que ele chamou de “Objetos Coreográficos”. Fazendo uso de materiais, objetos cenográficos e/ou mídias, com as quais o espectador é convidado a interagir, essas peças têm um caráter experimental, fazem uso de alguns procedimentos comuns nas artes visuais, se organizando na forma de instalações, esculturas e filmes, borrando, assim, as fronteiras entre artes visuais e dança e problematizando o sentido fundamental do que se entende por coreografia<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Forsythe continua desenvolvendo alguns “Objetos Coreográficos” e esteve também envolvido na criação do Motion Bank, um projeto da The Forsythe Company em parceria com diversas outras instituições, que teve, como intuito, estabelecer e fomentar um campo amplo de pesquisa acerca da prática coreográfica. Um dos seus principais objetivos foi a criação de partituras digitais para que as abordagens de criação de distintos artistas pudessem ser compartilhadas e tornadas acessíveis através do website do projeto. Toda a primeira fase (2010-2013) foi documentada e se encontra disponível no endereço: [www.motionbank.org](http://www.motionbank.org).



Os “Objetos Coreográficos” também se deslocam da caixa cênica e são pensados para salas de museu ou espaços outros, que não o teatro. A maioria deles abdica dos corpos ultra treinados dos dançarinos profissionais, para lidar com a poesia do corpo leigo e cotidiano em ação movimento. É nesse viés que identifico aproximações entre o trabalho de Forsythe e o de Clark. Se Clark opera um movimento de aproximação do performativo, Forsythe, por sua vez, escolhe uma espacialidade completamente distinta para sua dança, se propondo também a experimentar visualidades outras, mais tradicionalmente afinadas com as artes visuais. Ambos, entretanto, colocam, no primeiro plano de suas investigações, a integração entre sentir e agir, entre tocar, mover e perceber. Sua obras concretizam aquilo que compreendo por pensamento material.

Sendo assim, é essa parte da produção de Forsythe que pretendo aqui enfatizar, dando destaque a duas obras: *The Fact of Matter* (2009) (Figura 1) e *Nowhere and Everywhere at the Same Time* (2015) (Figura 2). Ambas se destacam por criarem ambientes imersivos nos quais, para transitar, é necessário o engajamento de diversas habilidades perceptuais e motoras, envolvendo os sistemas visual, tátil e cinestésico, de maneira completamente entrelaçada. Instruções indicadas à entrada do espaço de exibição orientam a performance dos espectadores.



**Figura 1.** William Forsythe, *The Fact of Matter*, 2009. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Argolas de policarbonato, cintos de polyester e ganchos de aço. Instrução referente: Por favor, atravesse o espaço, usando apenas as argolas.



**Figura 2.** William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time No. 3*, 2015. Foto: Dominik Mentzos. Fonte: Acervo do artista (gentilmente cedida por sua produção). Pêndulos presos a fios de prumo, cilindros de ar comprimido, computador e software para controlar o movimento dos pêndulos. Instrução referente: Por favor, entre, evitando o contato com qualquer um dos pêndulos.

Cada uma das obras, de forma um pouco distinta, obriga o espectador participante a se confrontar com suas possibilidades corporais. Colocados frente a frente, com a constatação de que “nossos recursos físicos realmente não são infinitos” (FORSYTHE, 2016, p. 49), nos impõe a tarefa de nos darmos conta de quais são os recursos que temos disponíveis para lidar com as demandas específicas que cada obra propõe, e acessá-los, no momento da interação. De acordo com Forsythe: “As ações do espectador são, claramente, uma estratégia construída a partir de seu repertório de competências físicas e coordenações habituais de movimento, postas em uso com o objetivo de alcançar os resultados desejados” (FORSYTHE, 2016, p. 48). Uma característica comum a essas duas obras, que merece ser evidenciada, é o fato de ambas mobilizarem uma combinação de sistemas perceptuais, tendo a cinestesia enquanto um ator principal.

*Nowhere and Everywhere at the Same Time* esteve em exibição no SESC Pompeia, em São Paulo, em 2019, e tive a oportunidade de interagir presencialmente com ela. A essa altura, eu já estava estudando os “Objetos Coreográficos” e, dessa forma, a experiência foi mediada pelos interesses e questionamentos que também permeiam esta pesquisa. Não fui com nenhum

plano ou roteiro preestabelecido mas, à medida que interagiu com a obra, sentia necessidade de testar coisas distintas e documentar minhas impressões, de maneira que fui construindo um mapa de proposições e percepções do vivido, que compartilho aqui com o intuito de fomentar a discussão sobre a inteligência cinestésica e o pensamento de natureza material.

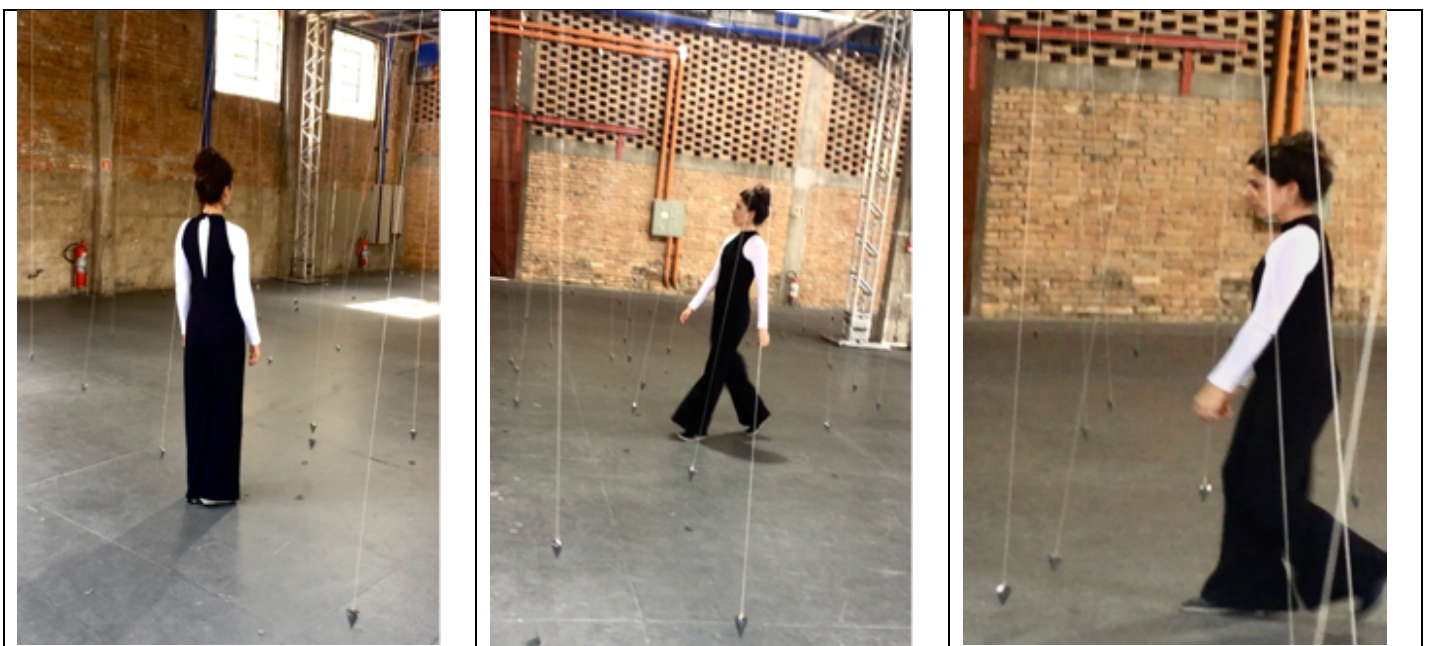
Em termos gerais, o que pude perceber é que cada movimento que produzia ou cada deslocamento espacial desenhado por mim era, em princípio, uma hipótese endereçada à obra que, por sua vez, respondia. Todas elas deveriam lidar com as complexidades desse ambiente inteiramente cinético, composto por pêndulos balançantes. Tomo um escrito de Thereza Rocha sobre o espaço, que traduz, com precisão, o que senti relativamente às condições criadas por esta experiência:

O espaço não é lugar, mas *partner*. É sempre em relação a um outro que se dança. Este outro, para longe de qualquer personagem imaginária, é antes o próprio espaço que paradoxalmente contém o corpo e é por ele contido; é nele que o corpo se expande ao mesmo tempo em que ele é, pelo corpo, expandido. (ROCHA, 2016, p.73)

Ao total, realizei quatro encontros performances com *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, significando dizer, quatro sessões de imersão no ambiente da obra, intercaladas com tempo dedicado ao registro das impressões acerca de cada um delas, e para o estabelecimento de proposições para a sessão seguinte. Cada encontro performance teve uma proposta distinta, compondo passos de investigação que assumiram níveis de complexidade crescente.

Na primeira performance, não estabeleci qualquer proposição ou tarefa prévia, simplesmente, adentrei. A atenção, rapidamente, se voltou para os pêndulos, o olhar baixou e, de maneira focal, mirei o chão e o espaço que estava mais acerca de mim. A tarefa imediata que se impôs foi a tentativa de compreender o *timing* e as trajetórias dos pêndulos e me livrar do choque contra algum deles, o que já era uma tarefa e tanto, uma vez que as trajetórias pareciam bem aleatórias e havia, eventualmente, mudanças de aceleração no movimento dos mesmos. Apesar disso, meus movimentos não eram lentos; ao contrário, tendi a manter movimentos mais acelerados, com mudanças de direção abruptas, caminhando ou com pequeninos saltos, num modo mesmo responsivo de me relacionar com aquele ambiente que ainda não era familiar para mim. À primeira impressão, era preciso mover rápido e mudar sempre de posição, para que nenhum pêndulo me tocasse. Uma sensação inicial também foi a de que era sempre preciso enviesar o corpo, realizando uma pequena torção no tronco, mantendo-o em diagonal, ao passar por entre os fios de prumo, para garantir que não fosse

tocada. Comecei a perceber, em algum momento, a existência de alguns pontos cegos no espaço, locais onde os pêndulos não alcançavam, pelo menos enquanto mantinham um mesmo percurso, e, assim, passei a experimentar pausar nesses pontos. Durante esses micro segundos, conseguia alternar ligeiramente o meu olhar, tão focal durante os períodos de movimento dinâmico, para um olhar mais dilatado, buscando uma visão mais ampla do ambiente. À medida que o tempo passava, pareceu-me que o corpo já reconhecia melhor aquele espaço, começando a desenvolver uma capacidade de identificar algumas regularidades e de se acoplar a ele. Começou a emergir um espírito de jogo, de prazer, pelo êxito em conseguir sustentar um tempo maior sem me esbarrar a nenhum pêndulo.



William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2019, SESC Pompeia. Fonte: Acervo próprio.

Para a segunda performance, já mais familiarizada com o *timing* e as trajetórias dos pêndulos, me propus a tarefa de explorar um pouco mais os pontos cegos do espaço, identificados na sessão anterior. A cada pausa em um ponto cego encontrado, procurava mudar de nível e/ou a direção do corpo, modificando o meu ponto de vista e, portanto, a perspectiva que tinha do ambiente. Testei pausas mais longas, enquanto movia o meu olhar pelo espaço. Do nível baixo, conseguia perceber melhor os fios de prumo e não somente os pêndulos, que priorizei na primeira performance, e, assim, comecei a integrar uma dimensão do espaço mais distante de mim. O olhar passou a mirar horizontalmente em alguns momentos, alternando com o olhar direcionado ao chão, e esse jogo de alternância desencadeou a experimentação de me

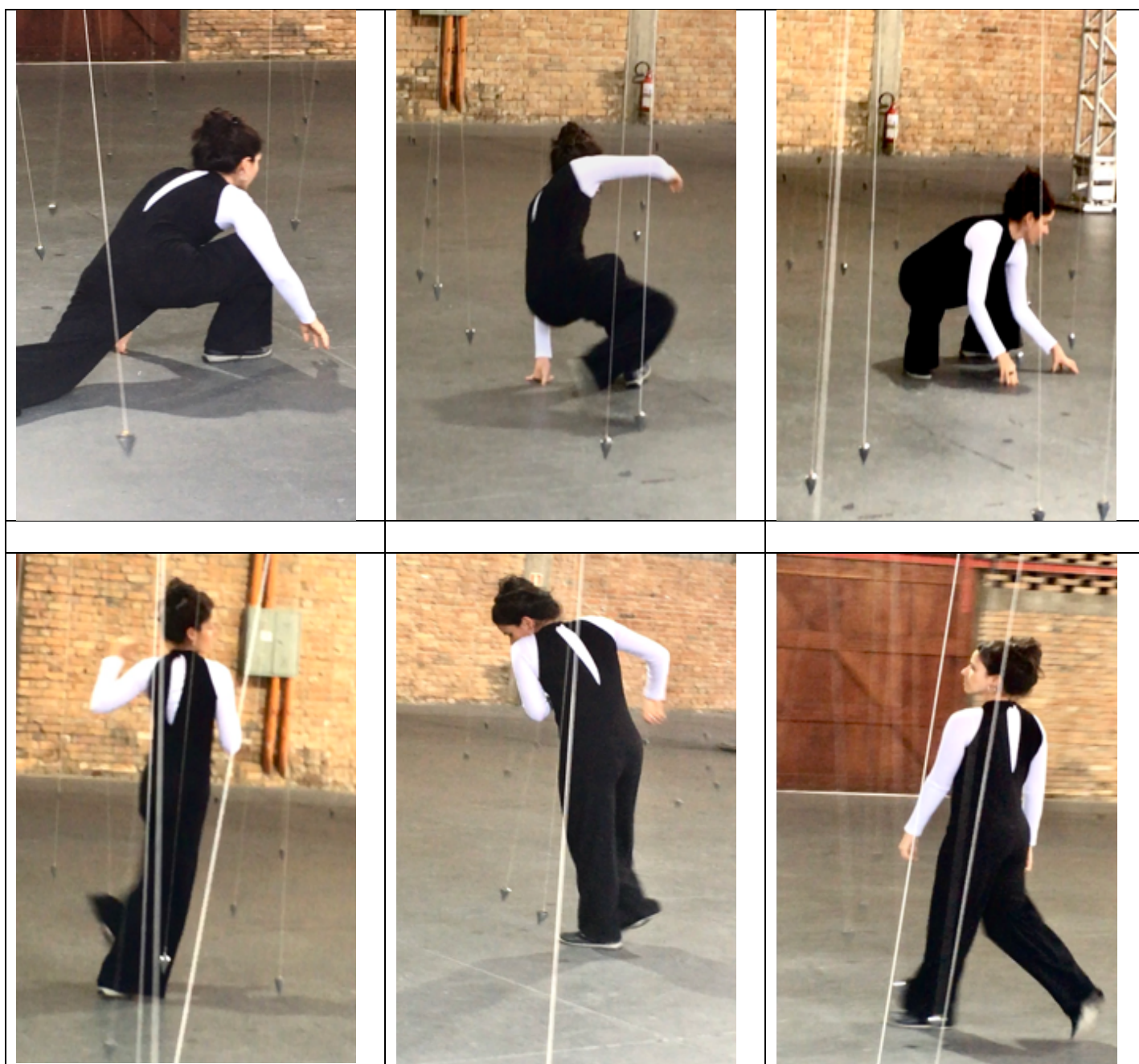


deslocar pelo ambiente da obra, procurando transitar, do foco local/proximal para o foco dilatado, de uma maneira fluida e menos preocupada com os possíveis choques com os pêndulos.



William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2019, SESC Pompeia. Fonte: Acervo próprio.

Para a terceira performance, estabeleci duas tarefas: a primeira, experimentar sustentar por mais tempo o olhar dilatado, procurando, inclusive, me deslocar por grandes distâncias no espaço. A segunda era testar alguns desses deslocamentos no nível baixo – até então, havia-o explorado durante as pausas, operando nele apenas pequenos deslocamentos. Com o foco dilatado por períodos mais longos, pude perceber mais precisamente o desenho que os fios de prumo iam criando no espaço, ora formando corredores, ora escondendo-os, como um labirinto que, de repente, revela uma passagem secreta e, depois de alguns segundos, a esconde de novo. Deslocando-me pelo chão, constatei que precisava integrar a noção dos pontos cegos com a do *timing* e das trajetórias dos pêndulos, assim como deveria me mover de forma um pouco mais lenta. À essa altura, a sensação era de que eu havia corporalizado, de certa forma, a cadência dos pêndulos, e não sentia mais uma certa ansiedade quanto a ser surpreendida pelo choque de algum pêndulo, a qualquer momento.

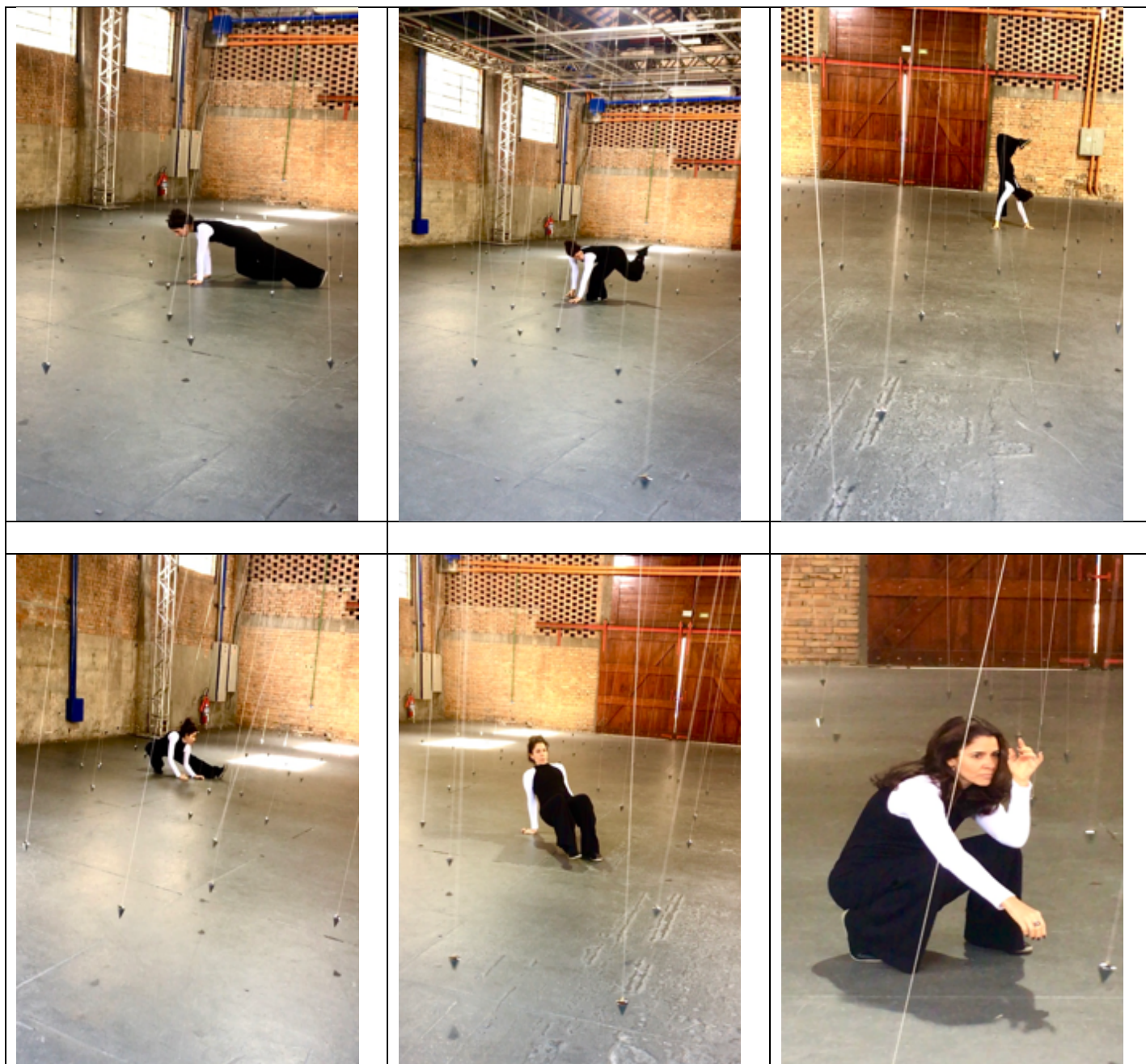


William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2019, SESC Pompeia. Fonte: Acervo próprio.

Na quarta performance, mantive as tarefas da terceira, procurando desenvolver maior fluidez nesse habitar o ambiente com o olhar dilatado, e aprofundando também a exploração dos deslocamentos no nível baixo. Percebendo que o corpo já reconhecia alguns dos corredores que se formavam, tive a possibilidade de desenhar deslocamentos de forma lenta e contínua, segura de que não seria atingida por nenhum pêndulo. Experimentei caminhadas, com passos lentos e regulares, assim como arrisquei movimentos mais complexos, giros e elevações de



pernas. À saída dessa sessão, já fora do ambiente da obra, olhando para ele, me dei conta de que os pêndulos também dançavam. Fiquei de pé, ali, e pude observar o espaço sem nenhum visitante, os pêndulos compondo uma dança, suas sombras se movendo no chão, oferecendo uma outra camada perceptiva da obra.



William Forsythe, *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, 2019, SESC Pompeia. Fonte: Acervo próprio.

O que se evidenciou para mim, com essa experiência, é que, ao convocar os espectadores à performance, através da situação problema que apresenta, Forsythe assume que



nós seremos capazes de pensar fisicamente sua solução. Fazemos isso, movendo, dançando, compondo, nos confrontando com nossas habilidades e limitações corporais. Em lugar da transcendência, a materialidade do corpo e suas possibilidades reais e concretas de mover e criar. Quando relatei que, a uma certa altura dos meus encontros performances com *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, percebi que havia, de alguma maneira, internalizado a cadência dos pêndulos e não sentia mais a inquietude, inicialmente vivenciada, quanto a ser tocada por algum deles, o que compreendo é que um saber, então, se instaurou. Eu me acoplei àquele ambiente, desenvolvi conhecimento sobre ele (e sobre mim mesma em relação com ele). Um conhecimento do tipo sentir-agir. Um conhecimento constituído pela via direta do encontro, do contato, do movimento, através de um entrelaçamento de sistemas perceptuais, dentre os quais a cinestesia é um elemento chave.

A provocação que Forsythe apresenta, com essa obra, tensiona o entendimento mais comum de corpo, que nela é visto como uma estrutura pensante, capaz de estabelecer estratégias de relação com o ambiente e seus materiais e... dançar. Em observação feita pelo próprio autor, *Nowhere and Everywhere at the Same Time* é uma obra emblemática, pois revolve a ideia de que “para conhecer, você deve mover, já que o movimento é, fundamentalmente, formulação de conhecimento” (FORSYTHE, 2016, p. 49). Essa proposição vai ao encontro das questões norteadoras desta pesquisa e alimenta o processo de reflexão sobre as mesmas.

Quando, no primeiro momento do experimento “A Malha”, realizado ainda com os estudantes do Curso de Especialização, escolhi usar alguns materiais na investigação, essa motivação surgiu de uma maneira intuitiva. A intencionalidade mais claramente notada, naquele instante, foi a de provocar alguns deslocamentos perceptuais, criando associações que imaginei que pudessem apoiar o processo de sensibilização e corporalização do tecido conjuntivo. A partir daí, e do encontro mais íntimo com a obra de Lygia Clark, entrelaçado ao aprofundamento do estudo sobre a percepção tátil cinestésica, surgiram a necessidade e o desejo de explorar novos e distintos materiais, o que trouxe complexidade investigativa. Toda essa etapa do processo foi descrita e discutida no capítulo 3, incluindo a apresentação do filme “Segunda Pele”, no qual lidamos com o plástico filme, um elemento de características peculiares, como a aderência e a resistência.



Segunda Pele, 2020. Fotos: André Fernandes

O estudo acerca dos “Objetos Coreográficos” de Forsythe e a experiência com *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, por sua vez, trouxeram, além de impressões semelhantes às acima relatadas, o ímpeto de explorar mais o aspecto da espacialidade. Como detalhei, os pêndulos, em *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, criam um ambiente no qual imergimos. A relação com o espaço da obra ganha uma dimensão central, pois se impõe com suas regras e condições próprias, com as quais devemos nos relacionar. Com as sessões de improvisação lidando com a tela de forma solta, pudemos perceber que esse material tinha uma qualidade de elasticidade e resistência que era capaz de suportar o peso dos nossos corpos, o que acenou para a possibilidade de experimentá-lo instalado no espaço. Decidimos, assim, dedicar algumas sessões de improvisação a essa condição, enfatizando a interação do corpo com a arquitetura criada pelo modo de disposição da tela. A instalação, propriamente dita, foi feita de maneira extremamente simples. Aproveitamos a grande extensão do material de que dispúnhamos e o tencionamos através do espaço interno da sala, passando por uma janela e chegando até uma área externa, onde o amarramos em torno de uma árvore.







Apreendido pela sensibilidade tátil cinestésica, cada material, com sua forma, textura, densidade, tensegridade específica pode, nos sugerir ações e nos convidar a modos variados de interação. No caso da tela instalada, fomos mobilizadas pela sua alta resistência, que se oferecia como estrutura de suporte para o peso dos nossos corpos. Servindo, ora como rede, ora como corda, ora como balanço, a arquitetura criada pelo material, assim como suas qualidades e natureza específicas, foram elementos ativos no processo de criação. O filme “Entretecida” é uma leitura-síntese das experimentações desenvolvidas nessa fase.





Entretecida, 2020. Fotos: André Fernandes

A maneira como Clark propõe a lida com seus objetos e materiais, de certa forma, os atribui um papel mediador do encontro do corpo consigo mesmo – o que também foi uma motivação no experimento “A Malha”, inicialmente, bastante intuitiva. A percepção tátil cinestésica, direcionada ao reconhecimento do material e à sua manipulação, convida o espectador participante a dar-se conta de si enquanto materialidade, sensível e movente. William Forsythe, à sua maneira, também o faz. Nas duas obras destacadas nesta tese, ele cria uma espacialidade com características particulares, nas quais o espectador imerge e é imediatamente convidado para uma conversa de natureza cinética e cinestésica. O ambiente, no caso de Forsythe, oferece um elevado grau de complexidade, no qual fica evidenciado, não somente o eu dando-se conta do seu corpo, como o eu e suas possibilidades corporais para lidar com este ambiente que lhe apresenta um rol de condições, restrições, provocações, obstáculos e desafios. Segundo o próprio Forsythe, seus objetos coreográficos “são equações diagnósticas que levam o participante a se perguntar: ‘Como estou no mundo enquanto corpo?’” (FORSYTHE, 2018, p. 32). Em outras palavras, colocam-nos em contato com um sentido de nós mesmos, com a percepção de nossa imagem e nosso esquema corporais, nos fazendo dar conta do fenômeno cinético do movimento, no fluxo mesmo da interação, da ação pensamento dança.

Clark e Forsythe carregam, em comum, um propósito de arte como experiência, uma síntese entre a perspectiva de Dewey, na qual a arte se oferece como *locus* do encontro entre o

agir e o sofrer – a ação que interfere e aquilo que se percebe imediatamente como resultado da ação –, a abordagem enativa de percepção ação, e o conceito de manuseio, segundo a leitura de Barbara Bolt (2007), afirmando que é, no nível das mãos e dos olhos, como vias de contato e comunicação entre sujeito e mundo, que o trabalho de arte pode escapar da moldura do representacionalismo. Às mãos e aos olhos, da minha parte, acrescentaria a pele, os tendões, os músculos, as articulações e cada micro estrutura sensível e movente do corpo – uma vez que, em dança, não manuseamos apenas com as mãos – para afirmar que é, nessa moldura outra, que os “Objetos Coreográficos” de Forsythe, assim como o experimento “A Malha”, tomam a forma de poéticas materialistas de dança.

Complementando essa discussão, uma observação interessante é que, mesmo abandonando a composição prévia de partitura e deslocando o fenômeno do palco para outros espaços, assim como, dos corpos dos dançarinos profissionais para os cidadãos comuns, Forsythe segue nomeando essas obras de “Objetos Coreográficos”. Por quê? O que resiste enquanto elemento coreográfico? O artista explica que “Coreografia não está necessariamente ligada à dança, assim como a dança não está estritamente ligada à coreografia – você pode simplesmente levantar e dançar” (FORSYTHE *apud* RESPINI, 2018, p.12). Com essa fala, ele explicita que seu entendimento é de que dança e coreografia são coisas distintas, sendo coreografia esquemas constituídos a partir de procedimentos e condições que viabilizam que certas danças tomem forma. Por conta disso, implicam a presença de uma alta complexidade organizacional e de um planejamento estratégico. Em determinadas condições, dança e coreografia podem coincidir, a coreografia se oferecendo como um meio para o desejo de dançar e se expressar com o movimento corporal. Sendo assim, ao formular as situações-problema de cada obra, o autor desenha uma estratégia organizativa e mantém seu papel de diretor que orienta, delimita, edita os encontros performances.

Entrar em contato com essa perspectiva de Forsythe me leva a reconhecê-la como um importante elo na trança aqui empreendida, que é acercar-me e procurar delimitar o que vem a ser essa natureza material do pensar constitutivo do fazer/criar dança. Vamos olhar para esse aspecto ainda mais a fundo, a partir daqui, dialogando com autores que vêm abordando essa temática de forma mais específica, procurando conduzir as reflexões da tese para um fechamento.

### *5.3 Pensar em movimento ou coreografia como ato de pensamento*

Quando Forsythe identifica seu objeto coreográfico enquanto uma equação diagnóstica que põe uma questão ao espectador participante, observando que este, por sua vez, irá levantar hipóteses, experimentações e possíveis respostas com o seu mover, através de interações cinético cinestésicas, ele se aproxima de formulações feitas pela autora Maxine Sheets-Johnstone. Na sua obra *The primacy of movement* (2011), Sheets-Johnstone discute a questão do pensar em movimento, argumentando que a condição *sine qua non* para iniciar qualquer discussão nesse sentido é partir de uma não-separação entre o pensar e o fazer. Ela constrói sua análise, abordando a improvisação em dança pelo viés fenomenológico, considerando que pensar é, antes de tudo, estar imerso em um fluxo dinâmico, destacando, entretanto, que o que é distintivo a respeito do pensar em movimento não é a questão do fluxo do pensamento ser cinético. Dizer que um artista da dança está pensando em movimento não significa que ele(a) pensa por meio de movimento, ou que seus pensamentos estão sendo transcritos para a linguagem movimento, mas que a própria natureza do seu pensamento é cinética. Como já apontado, Sheets-Johnstone se debruçou sobre o estudo da dança, em particular, da improvisação cênica, procurando delinear um argumento de que o tipo de criação que se dá ali é exemplar de um modo de constituir pensamento que tem uma natureza material: o movimento.

Sua abordagem metodológica para a produção dos dados de pesquisa é a de analisar processos criativos e tomadas de decisão de dançarinos, durante suas investigações cênicas, a partir de suas próprias narrativas, através de descrições e depoimentos feitos em primeira pessoa. Com isso, fica evidente que seu interesse não está nas ações objetivas que ocorreram, ou no resultado cênico da obra, mas, sobretudo, nas sensações e nas percepções da experiência, o que reconheço ter sido também um parâmetro norteador na condução do experimento “A Malha”, bem como durante minha interação com *Nowhere and Everywhere at the Same Time*.

Sheets-Johnstone considera a improvisação como um processo de compor uma dança a partir do diálogo com as possibilidades que se apresentam para nós, dançarinos, em qualquer dado momento. Significa dizer que estamos explorando o mundo em movimento, ou seja, que estamos movendo e, simultaneamente, percebendo o mundo tal como ele aparece, também dinamicamente, para nós, no tempo presente, o que tem profundas conexões com o entendimento de percepção de Noë, Thompson e Varela. Assim como alguém pode refletir sobre o mundo em palavras, ao dançar/improvisar, podemos refleti-lo pelo contato direto, com/em movimento. O que percebemos, no curso de uma experimentação, se mistura com o nosso mover, não de uma forma sequencial, primeiro registrando a percepção e, em seguida, respondendo com uma ação, mas de uma maneira que qualidades e presenças percebidas são



imediatamente absorvidas e amalgamadas às nossas qualidades e presenças cinéticas. Uma densidade ou uma fluidez, uma qualidade de precisão ou uma angularidade percebida em outro dançarino podem, inclusive, imediatamente contagiar nossa própria exploração (SHEETS-JOHNSTONE, 2011). O movimento, por sua vez, é também condição necessária para que possamos acessar, perceptualmente, outras dimensões da cena e/ou do ambiente. Essas formulações indicam um entrelaçamento da cinestesia com a ressonância e a empatia; e explicitam a criação de conhecimentos que se dá a partir dessas funções.

Os mecanismos de criação em dança, especialmente quando lidam com processos de improvisação, seguem pistas diversas e, com frequência, aparentemente desconexas, que nada têm a ver com uma narrativa previamente estruturada de forma linear, encadeada e lógica. Um tipo particular de atenção e sintonização consigo, com o outro e com o ambiente é solicitado e se constitui como mediador das relações que se estabelecem, inclusive das relações de sentido, leituras e narrativas tecidas por cada um dos envolvidos. Posso reconhecer essa dinâmica como sendo predominante, tanto na interação com *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, quanto nas diversas experimentações que compuseram “A Malha”. Na sequência de imagens que apresento abaixo, um momento chave foi capturado pela terceira fotografia, reafirmando essas observações. No momento em que eu me movia, engatinhando, em direção a Luciane, ela subiu e se apoiou completamente sobre a tela, que passou a ficar mais tensionada e próxima ao chão, à uma altura acessível à minha cabeça, fazendo um convite para que eu a apoiasse – ao qual atendi. O encadeamento e as sincronizações das ações de cada uma de nós se trançaram, compondo a escritura da experimentação. As leituras e as relações de sentido, constituídas por nós a cada momento, alimentavam a nossa atuação e apontavam pistas para nossas ações seguintes. Quando falo de leituras e relações de sentido, não se trata de uma compreensão conceitual ou de uma análise consciente do contexto da cena. Trata-se de um processo enativo, de cognição enquanto percepção-ação, implicado e encarnado com o momento presente, o que significa que se materializa e se revela no ato das interações do corpo com outros corpos e com o mundo. Por esse motivo, é ressonante e empático.



Ao tentar discriminar ressonância e empatia, recorro inicialmente a Glenna Batson e Margareth Wilson (2014), referências importantes na definição de cinestesia no capítulo 4. As autoras sublinham que as sensações de movimento, iniciadas na vida intrauterina, fazem parte da nossa busca por conexão, estabelecimento de relações de vínculo, o que seria um processo precursor da sintonização empática e da comunicação intersubjetiva, articuladas, assim, com a capacidade humana de ressoar. As formas de diálogo que se estabelecem entre dançarinos que atuam juntos, assim como com as leituras e relações de sentido que cada dançarino faz de si, do outro e da cena dependem dessas habilidades, como mencionei acima.

Muitos neurocientistas, dentre eles, Alain Berthoz (2000), consideram o sistema dos neurônios espelhos como sendo um elemento subjacente à sintonização empática, já que está diretamente relacionado ao desenvolvimento da nossa capacidade de responder a uma dada situação com uma ação motora. Esse é um mecanismo funcional ao qual Berthoz dá o nome de uma simulação corporalizada – a possibilidade de prever a ação dos outros e de imaginar o resultado de determinada ação. Observar um movimento evoca a ativação dos mesmos músculos e estruturas motoras responsáveis pela sua realização, reafirmando a mutualidade entre agir e observar. Vamos, assim, encontrando convergências cada vez mais evidentes quanto à indissociabilidade entre percepção e ação, ressaltando que, de acordo com a perspectiva enativa aqui adotada, consideramos que, em todo processo perceptivo, está implicado um exercício cognitivo de compreender aquilo que é percebido. Vejamos o que diz Sheets-Johnstone, organizado com outras palavras:

Nós não nascemos com neurônios espelho; eles definitivamente não estão entre os dez bilhões de neurônios que se formam durante nosso desenvolvimento fetal, nem tampouco são pré-especificados geneticamente. (...) Considerando que não nascemos com eles e que, até aqui, compreendemos que as primeiras sensações que temos de nós mesmos (e do nosso corpo) ocorrem na vida intrauterina, e que é ainda na infância que aprendemos sobre nossos corpos e desenvolvemos a capacidade de mover com destreza (...), parece incontestável que a capacidade de espelhamento que certos neurônios adquirem e especializam deriva basicamente das experiências cinestésicas de cada corpo/sujeito, ou seja de suas experiências de movimento. (SHEETS-JOHNSTONE, 2015, p. XXII)

Com essa passagem, percebe-se o argumento veemente da autora quanto ao entrelaçamento fundante da sintonização empática com a cinestesia. Não está no rol das proposições dessa tese aprofundar a discussão sobre a empatia, esse é um universo bastante vasto e complexo, e enveredar por sua exploração seria desviar o percurso. Entretanto, ao longo das diversas etapas investigativas aqui empreendidas, foi ficando evidente que a cinestesia é um sistema perceptual que integra diversos outros sistemas, incluindo as percepções motoras, táteis e visuais e, sendo assim, se oferece como via de mão dupla: uma ativa e uma reflexiva – quando observamos os outros se movendo, e quando sentimos nossa própria experiência de movimento. Se, ainda, olharmos para as origens do termo empatia, cunhado por estéticos alemães, também será possível perceber os laços indissociáveis que, desde então, foram identificados entre ambas<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> No livro *Choreographing empathy: kinesthesia in performance* (2011), Susan Foster explica que o termo empatia, ao ser cunhado por estéticos alemães, carregava o sentido de indicar a existência de um tipo de conexão entre o espectador e a obra, de forma que o corpo do espectador era mobilizado pelas características da

Seguindo o curso da discussão, trago um esclarecimento, no que tange ao uso dos termos coreografia e improvisação, já que, no rol das referências feitas a Forsythe, ele segue fazendo uso do termo coreografia, enquanto Sheets-Johnstone elege “improvisação”. É comum olharmos para esse binômio (coreografia-improvisação) a partir de uma perspectiva do coreografado enquanto uma partitura previamente escrita, que pode ser ensaiada em toda a sua estrutura, em contraponto à dança improvisada, aquela que, ainda que possua alguma estrutura norteadora, é escrita no tempo presente. Contudo, é possível notar que o cerne do argumento de Forsythe não se encontra aí, mas em evidenciar os princípios organizativos de seus “Objetos”, enquanto elemento coreográfico. Para ele, coreografias são esquemas desenhados a partir de certos procedimentos e condições que tornam possível a produção, a manifestação e a percepção de conhecimentos da ordem da ação motora intencional (FORSYTHE, 2018). Tanto em *Nowhere and Everywhere at the Same Time*, quanto em *The Fact of Matter*, embora a situação problema e sua respectiva estratégia organizativa tenham sido pensadas previamente, os movimentos empreendidos por cada corpo, para lidar com seus ambientes, serão improvisados, significando que a partitura será sempre escrita em tempo real, e a cada encontro performance. Vejam essa passagem:

Um objeto coreográfico é por natureza aberto a uma gama de interações perceptuais não mediadas, sem estabelecer qualquer prioridade de tipos de participantes sobre outros. Esses objetos são exemplos de circunstâncias físicas específicas que delimitam a ativação e a organização de uma certa variedade de movimentos fundamentais. Eles deflagram processos que estimulam o corpo a desenvolver prontidão de ação, o que ocorre em função das nossas faculdades preditivas que atuam incessantemente no sentido da busca de respostas físicas e mentais preferenciais. A formulação dessas respostas preferenciais é uma forma de produção de conhecimento e uma característica central do objeto coreográfico é que ele irá disparar tais processos

---

obra, sendo, dessa forma, convidado a habitá-las. Quando o termo chegou a uso na língua inglesa, no início do século vinte, ainda mantinha essa forte conotação de uma responsividade física, tanto a pessoas, como a objetos. No curso do século, contudo, o termo sofreu algumas transformações de sentido, passando a ser bastante usado no domínio da psicologia e, por vezes, denotando uma experiência emocional e não física – como se essas duas dimensões pudessem ser apartadas. De toda forma, o fato é que alguns teóricos nunca abriram mão de considerar o forte componente cinestésico da empatia, identificando que o senso da própria fisicalidade desempenha um papel central no processo de perceber e/ou sentir os sentimentos do outro, para além da dimensão exclusiva da apreciação de uma obra de arte.

A empatia foi também tema da pesquisa de doutorado da artista e pesquisadora Lilian Graça, defendida por este Programa de Pós-graduação, em 2019, sob o título **A percepção cinestésica na videodança - reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela**. Graça faz um mergulho profundo e extremamente detalhado do processo de conceituação da empatia estética, se concentra no universo da videodança e constrói o argumento central de que o princípio da corporeidade é subjacente à empatia estética. Essa afirmação revela sua compreensão de que o corpo e o movimento estão constitutivamente implicados no processo empático, significando que não há processo empático sem a participação do corpo.

em qualquer pessoa que se engaje na experiência, engendrando a ativação da percepção corporal fina dentro do seu contexto específico de movimento. (FORSYTHE, 2018, p. 49) (Tradução nossa).

Diante disso, é possível perceber que, apesar de elegerem termos distintos, existe uma aproximação entre as perspectivas de Forsythe e Sheets-Johnstone, especialmente porque, conforme pode ser apreendido da citação acima e das demais reflexões que vim apresentando ao longo do capítulo, ambos estão muito interessados na questão da não-separação entre sentir-pensar-agir, compreendendo a criação-ação própria da dança dentro de um espectro de formulação de pensamentos cinéticos.

Nessa confluência, encontro exatamente o que venho argumentando ser a natureza material do criar e experimentar em dança. Enlaçando as perspectivas de todos os autores e artistas aqui referidos com as investigações práticas que compuseram essa pesquisa, revela-se o sentido complexo do manuseio. O contato direto e concreto consigo e com o outro – objeto, corpo, espaço –, que se traduz em ação habilidosa, movimento, gesto que busca conhecer e criar. Manuseio que é saber e fazer. E, assim: “Onde mais, se não no corpo, poderia esse conhecimento formulado fisicamente residir?” (FORSYTHE, 2018, p. 49).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa sessão, que não deve ser considerada como uma sessão conclusiva, mas de encerramento de um importante ciclo, proponho retomar o percurso da pesquisa, destacando as principais questões que foram exploradas e pontuando as reflexões e sínteses mais importantes.

Uma pulsão que esteve presente, desde o início, se direcionava no sentido de tecer conexões entre fazer e saber. A temática, as questões conceituais e as perspectivas metodológicas convergiam nesse sentido, apontando para questionamentos acerca do próprio modo de desenvolver a pesquisa e materializá-la na forma escrita. No que considero seu ponto de partida, eu já conseguia ter mapeados alguns campos de saber com os quais eu estaria dialogando, tendo, entretanto, a noção de que os via, ainda, de uma forma circunscrita em si mesmos. Seria necessário empreender movimentos no sentido de traçar elos de conexão mais estreitos entre os mesmos. Eram estes: 1) Dança e Educação Somática; 2) Cognição Situada (abordagem enativa); 3) Prática como Pesquisa.

O argumento central da pesquisa também ainda não havia se revelado de forma nítida. Decidi, como estratégia metodológica, proceder com uma documentação sistemática dos processos de experimentação que eu estava conduzindo, tanto em sala de aula, na docência, quanto em projetos de pesquisa e de extensão em que estava participando. Uma vez com a documentação, a análise desse material começou a apontar pistas, me proporcionando clareza quanto a procedimentos e recorrências presentes no meu modo de investigar, mas que ainda não estavam sendo percebidas por mim, de modo consciente.

Observando essa dinâmica, *a posteriori*, posso afirmar que, de fato, as perguntas da pesquisa se estruturaram a partir da prática, e não o contrário. Demarco esse ponto, já que, na maioria dos livros e manuais de metodologia de pesquisa, encontramos a orientação de procurar delimitar nosso objeto e nossas questões de pesquisa primeiro. Um dos fundamentos da Prática como Pesquisa é, justamente, questionar esse ponto de vista e reconhecer que, muitas vezes, nossas questões só se especificam na prática, no fazer, nos processos de experimentação que seguem cursos indefiníveis *a priori* e, com frequência, inimagináveis, especialmente, quando se trata de investigações no campo das artes.

Do material documentado, dois experimentos se impuseram com maior força: “A Mata” e “A Malha”. Havia, nestes, uma forma de síntese das diversas questões que estavam sendo mobilizadas. Foi, a essa altura do processo, que me deparei com os conceitos de *material*

*thinking* e de manuseio. Essa foi uma chave que virou. Uma agulha e uma linha, capazes de trançar tudo que ainda se encontrava desconexo. Até esse momento, ainda percebia os três campos de saber, mencionados acima, como instâncias em si mesmas, e o conceito de manuseio teve um certo efeito de condensação. A autora Barbara Bolt foi uma referência importante nesse sentido pois, sendo uma artista visual, pensadora do campo da Prática como Pesquisa, trouxe sua experiência encarnada de fazer e criar e é, desse lugar, que ela lê e reelabora esse tópico da filosofia de Heidegger. O manuseio diz respeito à concretude do contato, o sentir agir como condição e meio próprios do desenvolvimento de habilidades específicas e da criação em arte. Barbara Bolt o entrelaça com o conceito do *material thinking* – que traduzi como pensamento de natureza material –, cunhado por Paul Carter, criando, entre eles, uma relação de co-implicação, viés que teve uma função importante na pesquisa, promovendo um significativo aprofundamento da discussão. Esse movimento de maturação, por sua vez, trouxe a necessidade de um novo momento imersivo de exploração prática, processo de retroalimentação entre teoria e prática, que foi constitutivo do modo característico como a pesquisa foi sendo fiada. Dois eixos de atuação foram, então, se definindo: 1) Desdobramentos dos experimentos “A Mata” e “A Malha”, detalhados ao longo dos capítulos 2 e 3, respectivamente; 2) O estudo aprofundado do trabalho de outros dois artistas, Lygia Clark e William Forsythe, referências que também fomentaram os desdobramentos dos experimentos mencionados.

Com suas obras, proposições e provocações investigativas, Clark e Forsythe se constituíram fio na trança reflexiva da pesquisa: fazer e saber; teoria e prática; ação motora – sensação – cognição. Conversando diretamente com alguns dos conceitos fundamentais, como é o caso da experiência, tanto na perspectiva da abordagem enativa, quanto da filosofia de Dewey, a produção de ambos assumiu um lugar de referencial artístico e conceitual. No meu ver, são a própria encarnação do conceito de pensamento de natureza material, me convocando a refletir mais a fundo acerca do manuseio, e a procurar entender as especificidades do manuseio em dança.

A partir disso, pude também articular o pensamento de outros autores vinculados com o estudo da prática, e da prática enquanto ação/movimento implicado na nossa relação com o mundo, como Richard Sennett e Mark Johnson. Sem utilizarem-se da mesma terminologia, os dois convergem no modo de compreender o fazer artesanal característico de toda linguagem de arte, um fazer que, ao se dar pelo contato direto com os materiais de experimentação, funde técnica e criação, percepção e cognição. Interessante foi perceber que, entre esses diversos autores, ao procurarem dar exemplos práticos daquilo que estavam procurando elucidar, faziam referência a ofícios muito caracterizados pelo contato através do toque, citando atividades



como fiar, modelar, talhar, esculpir, tocar um instrumento, em que fica evidenciada a relação do toque das mãos (sentido do tato que também envolve o movimento) com o olhar. Precisar esse aspecto me colocou frente a frente com alguns questionamentos. Tentando criar parâmetros com a dança, me questionei sobre as modalidades perceptuais que estariam entrelaçadas em nossas experimentações – se eram distintas daquelas mobilizadas nas atividades acima mencionadas, ou se o entrelaçamento entre elas se dava de forma diversa – já que não manuseamos apenas com as mãos, mas com todo o nosso ser, especializando o mover com as mais diversas partes do corpo. Ao levantar esse questionamento, me dei conta de que, mesmo no caso das atividades acima mencionadas, nas quais as habilidades manuais estão mais claramente evidenciadas, o movimento não se dá de maneira local, apenas. É necessário o engajamento do corpo como um todo. E, nessa linha de raciocínio, compreendi que era preciso um olhar mais cuidadoso e aprofundado para a cinestesia, o sentido do movimento, e seu entrelaçamento com o tato e com outros sistemas perceptivos.

O avançar da revisão bibliográfica, acerca da cinestesia, revelou nuances quanto às distinções de entendimento em torno da mesma, assim como uma certa ambiguidade em relação ao fato de “cinestesia” e “propriocepção” serem tomadas como sinônimos. Para além do hábito, havia indícios de que a preferência por um termo ou por outro era devida a questões conceituais, modos divergentes de compreender percepção-ação, o que ia ao encontro das problematizações centrais da pesquisa. Desse modo, decidi que seria importante dedicar um capítulo para tais esclarecimentos: seria a cinestesia ou a propriocepção, o sistema perceptual que se apresentava enquanto elemento chave para o manuseio em dança?

Ao longo do quarto capítulo, procurei, então, elucidar as convergências e discordâncias. Retomando uma evolução histórica dos dois conceitos em distintos campos do conhecimento, foi ficando mais evidente que, enquanto “propriocepção” foi se estabelecendo como o termo de preferência nos campos da neurociências e da neurofisiologia, a cinestesia permaneceu sendo mais utilizada nas áreas da filosofia, psicologia e dança. O aprofundamento desse estudo apontou para uma compreensão do conceito de cinestesia como tendo um sentido mais amplo do que propriocepção, um sistema perceptual (e não apenas um sentido) responsável pela integração de sinais vindos de distintas modalidades sensoriais. De acordo com essa perspectiva, a propriocepção seria umas das modalidades abrangidas pela cinestesia. É com essa perspectiva que a tese foi se alinhando, inicialmente desenhada por James Gibson, e também adotada e desenvolvida por Alain Berthoz. Encorpando-a, estão ainda, vozes da dança como Sheets-Johnstone, que enfatiza que a cinestesia engloba variáveis dinâmicas do movimento, como aspectos espaciais, temporais e tônicos, incluindo, assim, uma dimensão

relacional à mesma. Nessa linha, Foster (2011), Batson e Wilson (2014) argumentam que a percepção cinestésica tem um papel central no estabelecimento de uma sintonização empática (*empathic attunement*) que se dá, tanto entre dançarinos dividindo a cena, como entre artistas e audiência, vinculando a apreensão do outro (empatia) à experiência física que o sujeito tem de si mesmo (cinestesia).

Com tudo isso, foi ficando claro que, quando tratamos de manuseio, estamos, sim, tratando de um entrelaçamento de sistemas perceptuais, entre os quais tato e cinestesia têm um papel fundamental. Manusear implica a dimensão sensória atrelada à dimensão motora do gesto; o gesto exploratório que vai sendo guiado pelo desejo de conhecer, reconhecer, se familiarizar, como também gesto que se especializa em movimento preciso e habilidoso, e que, no encontro com o outro – outro corpo, material, ambiente –, sempre cria e se recria. É nesse sentido que manusear carrega saberes e funda saberes que são de uma natureza material.

Os experimentos “A Mata” e “A Malha” e seus desdobramentos foram laboratórios de criação, e me proporcionaram a chance de testar essas conexões. Em “A Mata”, a ênfase estava na relação corpo e ambiente, sendo que o encontro com o ambiente da mata deflagrou um (re)encontro do corpo consigo mesmo, deslocando e modificando modos habituais de se perceber. Ao voltar à mata sozinha, impregnada das imagens e relações que haviam sido estabelecidas, fui mobilizada pela pulsão que buscava acoplamento, integração, continuidades, camuflagens: corpo e ambiente amalgamando-se. Em “A Malha”, por sua vez, a ênfase esteve voltada para o encontro com o outro – outros materiais e outros corpos –, sendo os materiais, com frequência, um elemento de conexão entre os corpos. Nesse viés, senti a necessidade de trabalhar em parceria, o que me levou a fazer o convite a Luciane Pugliese. Esse encontro evidenciou a dinâmica relacional da percepção cinestésica apontada acima, e nos possibilitou explorá-la, de forma deliberada e intencional, assumindo, inclusive, a sintonização empática como um dos focos da experimentação. Considerando que todo o experimento foi conduzido a partir de sessões de improvisação, e que poucas regras ou restrições foram estabelecidas *a priori*, toda comunicação foi sendo constituída no fluxo do tempo presente. A escritura desse diálogo não se deu de acordo com uma lógica de causa e efeito, nem operou segundo uma ordem linear de “eu digo” e “você responde”. Em lugar disso, estamos falando de uma sintonização relacionada com um modo de engajamento ativo e dinâmico com o ambiente e com os outros. Qualquer qualidade apreendida se funde ao rol das possibilidades de proposição e ação.

O estudo teórico prático da cinestesia me faz percebê-la como um fio que conecta os princípios da Educação Somática, o conceito de experiência segundo a abordagem enativa e a

filosofia de Dewey, o conceito de manuseio e os fundamentos da Prática como Pesquisa. Olhando de onde me encontro agora, um tecido que já se fez manto, e não mais uma coleção de fios independentes. Dito isso, reconheço, mais uma vez, que o percurso desta pesquisa reafirma uma visão que vai de encontro àquela adotada ao longo de séculos, em que a percepção de si e do movimento ficou restrita ao domínio das sensações, e em que a dança foi considerada um fazer do corpo, apartado de qualquer forma de formulação ou processo cognitivo. As investigações aqui desenvolvidas encorpam a perspectiva da integração, da complexidade, da percepção ação. Encerrei o último capítulo com a passagem de Fosythe: “Onde mais, se não no corpo, poderia esse conhecimento formulado fisicamente residir?” (FORSYTHE, 2018, p. 49). Encerro, agora, acrescentando: O que mais, se não a dança, poderia todo esse conhecimento somaticamente formulado revelar?

## REFERÊNCIAS

BARRET, Estelle. Introduction. In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Practice as research: approaches to creative arts enquiry**. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. Versão Kindle.

\_\_\_\_\_. Materiality, affect, and the aesthetic image. In: In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Carnal knowledge: towards a new materialism through the arts**. New York: I.B. Tauris & Co, 2016.

BARROS, Manoel de. **Menino do mato**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

\_\_\_\_\_. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

BATSON, Glenna; WILSON, Margaret. **Body and mind in motion: dance and neuroscience in conversation**. Chicago: University of Chicago Press, 2014. Versão Kindle.

BERTHOZ, Alain. **The brain's sense of movement: perspectives in cognitive neuroscience**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BOLSANELLO, Débora Pereira. **Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde**. Curitiba: Juruá, 2010;

BOLT, Barbara. The magic is in handling. In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Practice as research: approaches to creative arts enquiry**. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. Versão Kindle.

\_\_\_\_\_. **Art Beyond representation: the performative power of the image**. New York: I.B. Tauris & Co, 2010. Versão Kindle.

\_\_\_\_\_. **Heidegger reframed: interpreting key thinkers for the arts**. New York: I.B. Tauris & Co, 2011.

BURT, Ramsey. **Judson Dance Theater: performative traces**. New York: Routledge, 2006.

CARTER, Paul. **Material thinking: the theory and practice of creative research**. Carlton: Melbourne University Press, 2004.

CALAIS-GERMAIN, Blandine. **The female pelvis: anatomy & exercises**. Seattle: Eastland Press, 2003.

CLARK, Lygia. **O mundo de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Imprinta Gráfica e Editora, 2004.

\_\_\_\_\_. **Outras obras de Lygia Clark: arte dos séculos XX/XI**. Disponível em URL: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/frente/clark/outras.html>. Acesso em: 16/12/2018.

COHEN, Bonnie B. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

COLASANTI, Marina. **A moça tecelã**. São Paulo: Global, 2004

DAMÁSIO, António. **O Erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **The feeling of what happens**: body and emotion in the making of consciousness. New York: Harcourt, 1999.

\_\_\_\_\_. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DEWEY, John. **A arte como experiência**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. The reflex arc concept in psychology. **The Psychological Review**. Chicago: University of Chicago, v.3, n. 4, 1896.

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 and Somatic Practices**, London, 2009.

\_\_\_\_\_. **Mindful movement**: The evolution of the somatic arts and conscious action. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista Dança**, Salvador, jul/dez 2013, v.2, n.2, p.18-36.

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

\_\_\_\_\_. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem Somático-Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

FORSYTHE, William. Choreographic objects. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). **William Forsythe**: Choreographic Objects. New York: Prestel Publishing, 2018.

FORSYTHE, William; Neri, Louise. Unhoused and unsustainable: choreography in and beyond dance – William Forsythe in dialogue with Louise Neri. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). **William Forsythe**: Choreographic Objects. New York: Prestel Publishing, 2018.

FORTIN, Sylvie. In: GREENE, Lila (director). **Somatic approaches to movement**: interviews with founders, teachers and coreographers (DVD). Recherche en Mouvement, 2009. 127 min.

\_\_\_\_\_. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n.2, p.40-55, fev. 1999.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte**, Brasil, jan/jun 2014, v. 1/1, p.1-17.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

GALLAGHER, Shaun; ZAHAVI, Dan. **The phenomenological mind**. New York: Routledge, 2012

GALLAGHER, Shaun. **How the body shapes the mind**. Oxford: Oxford University Press, 2013.

GODARD, Hubert. Foreword. In: MCHOSE, Caryn; FRANK, Kevin. **How life moves**: explorations in meaning and body awareness. Berkeley: North Atlantic Books, 2006.

\_\_\_\_\_. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, jul/dez 2010, v.2, n.2, p.1-21.

GAENSHEIMER, Susanne; KRAMER, Mario. **William Forsythe**: the fact of matter. Bielefeld: Kerber Verlag, 2016.

GRAÇA, Lilian Seixas. **A percepção cinestésica na videodança**: reverberações empáticas entre corpos de carne e da tela. 2019. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/UFBA), 242p. Salvador.

GULLAR, Ferreira. **Étapas da arte contemporânea**: do cubismo à arte neoconcreta. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2014.

HARTLEY, Linda. **The wisdom of the body moving**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

HASEMAN, Brad. Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm. In: BARRET, Estelle; BOLT, Barbara (ed.). **Practice as research**: approaches to creative arts enquiry. New York: I.B. Tauris & Co, 2007. Versão Kindle.

\_\_\_\_\_. A manifesto for performative research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, fevereiro 2006, n.118, p. 98-106.

HORVATH, Juliu. **Gyrotonic**: foundation teacher training course level 1. Miami Beach: Gyrotonic Sales Corp, 2006. (mimeo).  
Porto

\_\_\_\_\_. **The essentials of bodykinetics level 1**. New York: GYROTONIC Sales Inc., 2002. (mimeo).

JOHNSON, Mark. Embodied knowing through art. In: BIGGS, Michael; Karlsson, Henrik (ed.). **The Routledge companion to research in the arts**. New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **Embodied mind, meaning, and reason**: how our bodies give rise to understanding. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.

KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: PASSOS, E.;VIRGÍNIA, K.; ESCÓSSIA, L. (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

KATZ, Helena; OLIVEIRA; Marilza. Co-nectar: uma polinização no tempo. In: PATERNOSTRO, Carmen (Org.). **Trabalhos reunidos 2**: conexão dança Alemanha-Bahia. Salvador: UFBA, 2014. 120 p.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

\_\_\_\_\_. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

LEPECKI, André (ed.). **Of the presence of the body**: essays on dance and performance theory. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Affective geometry, immanent acts: Lygia Clark and performance. In: **Lygia Clark**: the abandonment of art, 1948-1988. New York: The Museum of Modern Art, 2014.

\_\_\_\_\_. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2011.

\_\_\_\_\_. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011.

MYERS, Thomas W. **Anatomy Trains**: myofascial meridians for manual and movement therapists. New York: Churchill Livingstone Elsevier, 2012.

NERUDA, Pablo. O coração amarelo. Porto Alegre: L&PM, 2012.

NEVES, Neide. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões no corpo. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (Orgs.). **Arte & cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015.

NOË, Alva. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2006.

\_\_\_\_\_. **Out of our heads**: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness. New York: Hill and Wang, 2010.

\_\_\_\_\_. **Varieties of presence**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

OLOF-ORS, Matilda. Concrete Matters. In: OLOF-ORS, Matilda (Org.). **Concrete Matters**. London: Koenig Books, 2018.



RESPINI, Eva. The body is a thinking tool. In: NERI, Louise; RESPINI, Eva (Orgs.). **William Forsythe: Choreographic Objects**. New York: Prestel Publishing, 2018.

ROCHA, Thereza. Entrevista disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=W0F\\_iO5HL\\_k&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=W0F_iO5HL_k&t=41s), canal Temas de Dança, acesso em 13/10/2018.

ROLF, Ida P. **Rolfing: a integração das estruturas humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

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

SANTAELLA, Lúcia. **Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica**. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SENNETT, Richard. **The craftsman**. London: Yale University Press, 2008. (Versão Kindle)

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. The primacy of movement. **Advances in consciousness research**. Philadelphia: John Benjamins, 2011, v. 82.

\_\_\_\_\_. **The phenomenology of dance**. Philadelphia: Temple University Press, 2015.

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves. **Gyrotonic: uma discussão teórica sobre seus princípios e conexões com o pensamento contemporâneo**. 2004. 47 f. Monografia (Especialização em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de; GUIMARÃES, Daniela Bemfica. O encontro entre princípios somáticos, anatomia experiencial e contato-improvisação: uma experiência nos Estudos do Corpo do Curso de Dança da UFBA. **Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**. Natal: ANDA, 2017. p. 696-709.

STRAZZACAPA, Márcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Revista Repertório Teatro e Dança**, São Paulo, v.2, n.13, p.48 – 54, 2009.

THOMPSON, Evan. **Mind in Life: biology, phenomenology, and the sciences of mind**. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana**. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

VIANNA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.