





**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE TEATRO / ESCOLA DE DANÇA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**DIEGO PIZARRO**

**ANATOMIA CORPOÉTICA EM (DE)COMPOSIÇÕES:  
TRÊS *CORPUS* DE PRÁXIS SOMÁTICA EM DANÇA**

Salvador  
2020

**DIEGO PIZARRO**

**ANATOMIA CORPOÉTICA EM (DE)COMPOSIÇÕES:  
TRÊS *CORPUS* DE PRÁTICA SOMÁTICA EM DANÇA**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro / Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Albertina Silva Grebler.

Co-orientadora: Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins.

Salvador  
2020

Pizarro, Diego.

Anatomia corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança / Diego Pizarro  
. - 2020.  
446 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Albertina Silva Grebler.

Coorientadora: Profa. Dra. Maria Virgínia Gordilho Martins.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2020.

1. Dança. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Sentidos e sensações na arte. 4. Linguagem corpo  
ral na arte. 5. Body-Mind Centering. 6. Sistema musculoesquelético. I. Grebler, Maria Albertina Silva. II.  
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3



TERMO DE APROVAÇÃO

Diego Pizarro

“ANATOMIA CORPOÉTICA EM (DE)COMPOSIÇÕES: TRÊS CORPUS DE PRÁXIS SOMÁTICA EM DANÇA”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

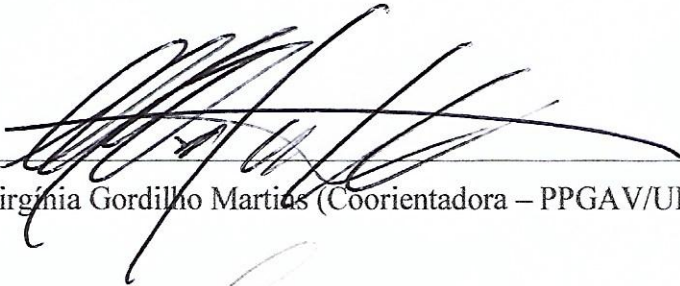
Aprovada em 15 de dezembro de 2020.

*cert. grebler*

---


Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Albertina Silva Grebler (Orientadora)

---



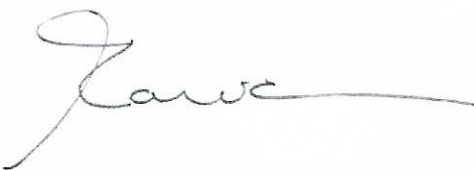
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Virginia Gordilho Martins (Coorientadora – PPGAV/UFBA)

---



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)

---



Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez (UNICAMP/UFPB)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Júlia Ziviani Vitiello (UNICAMP)

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marila Annibelli Vellozo (UNESPAR)

  
\_\_\_\_\_  
Dr. Laura Maria Brito Sales de Campos (Pesquisadora Independente)

Para

Profa. Dra. Silvia Adriana Davini (*in memoriam*), por ter feito despertar em mim o desejo pela pesquisa em arte, tanto na graduação quanto no mestrado.

E Suzana Bianchini Pizarro, mãe querida, minha fonte eterna de amor incondicional.



## AGRADECIMENTOS

### Especiais

Maria Albertina Silva Grebler

Maria Virgínia Gordilho Martins

Jill Green

Ciane Fernandes

Tom Lima

Bonnie Bainbridge Cohen

Suzana Bianchini Pizarro

Laura Campos

Cecília Stephan

Deborah Maia de Lima

Ludimila Mota Nunes

Victória Ponte Oliveira

Alisson Araújo

Adriano Roza

Departamento de Dança da University  
of North Carolina at Greensboro

Colegiado da Área de Dança do  
Instituto Federal de Brasília

Universidade Federal da Bahia

CAPES – Coordenação de  
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível  
Superior

Louise Lucena

Thaís Cordeiro

Rafael Alves

Laura Pires

Lisiane Queiroz

Tarina Quelho

Marila Vellozo

Adriana Almeida Pees

Nayara Brito

Enjolras de Oliveira

*Cada coisa tem um instante em que ela é.*

*[...]*

*O próximo instante é feito por mim ou se faz sozinho?*

*[...]*

*A harmonia secreta da desarmonia: quero não o que está feito mas o que tortuosamente ainda se faz.*

*[...]*

*Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas o que é passível de fazer sentido. Eu não:*

*quero é uma verdade inventada.*

*[...]*

*mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta.*

Clarice Lispector

*Água viva*

(*Água viva*, 1973, p. 9, 12, 22)

PIZARRO, Diego. Anatomia Corpoética em (de)composições: três *corpus* de práxis somática em dança. 446 f. il. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro / Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

## RESUMO

A partir de um emaranhado de espirais poéticas suscitadas pela pesquisa, desenha-se uma prática de criação em dança movida pela Somática e que pode ser denominada de Anatomia Corpoética, isto é, a arte de sensibilizar a existência multidimensional e multirreferencial para a criação de mundos (im)possíveis. Promove-se, assim, um inventário de parâmetros para a criação em dança, que estimulam redes somáticas processuais e emancipatórias em movimento de crescimento. O tema fundamental aqui tratado é a integração de dois sistemas somáticos complexos e abertos – *Body-Mind Centering*<sup>™</sup> (BMC) e Cadeias Musculares e Articulares GDS – em suas formas de mover anatomias corporalizadas, a fim de transformar a poética de processos de composição em dança. Para tanto, são identificados, descritos, tensionados, performados e somatizados três *corpus* de práxis somática em dança como um caminho poético à organização e corporalização da tese e dos processos artísticos movidos pelo autor: CorpoEstuário, CorpOásis e CorPoÉtico. Cada *corpus* se correlaciona, numa paráfrase alegórica, com ambientes específicos da natureza e com três folhetos embrionários ontogenéticos: endoderme (corpo da frente), ectoderme (corpo de trás) e mesoderme (corpo do meio). Partindo de narrativas em primeira pessoa e da Abordagem Somático-Performativa, são apresentadas, discutidas, dançadas e desenhadas cinco obras coreográficas que atravessaram a tese ao longo de seu desenvolvimento. Evidencia-se, sobretudo, uma virada epistemológica contemporânea pela definição da Somática como campo epistemológico contemporâneo ocidental transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural. A busca pela promoção de uma cultura somática em processos de composição em dança solicita uma visão ampliada do campo da Somática como um modo de estar no mundo, para além de visões limitantes e disciplinares promovidas no século XX; por vezes, de forma reducionista, especialmente, quando nomeada como Educação Somática. Por meio das experiências artísticas movidas pela anatomia corporalizada da Somática, foram identificados três eixos temáticos discutidos ao longo dos três folhetos da tese: 1 – a Somática como campo epistemológico; 2 – a Dança em modulação de estados de presença: a mente das células; 3 – a Somática como modo de criação composicional embrionária/fluida em dança. Tais temas se relacionam, respectivamente, com os procedimentos artísticos processuais identificados como: a autorregulação organísmica, por meio dos fluidos corporais e dos padrões celulares, movendo multiplicidades; a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade, encontrando abertura; a experimentação criativa de movimentos no caminho da performatividade.

**Palavras-chave:** Somática. Composição em dança. Anatomia corporalizada. Anatomia Poética. *Body-Mind Centering*<sup>™</sup>. Cadeias Musculares e Articulares GDS.



PIZARRO, Diego. *Corpoet(h)ics Anatomy in (de)compositions: three corpus of somatic praxis in dance*. 446 pp. ill. 2020. Doctoral Dissertation – Theater School / Dance School, Performing Arts Graduate Program, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

## ABSTRACT

Starting from an entanglement of spiraling poetics that came into fruition with this research, we develop a practice of dance composition that is driven by Somatics, also known as Corpoet(h)ics Anatomy, or the art of sensitizing a multidimensional and multireferential existence to the creation of (im)possible worlds. This study provides an inventory of parameters for dance creation that drive procedural and emancipatory somatic networks towards a movement of growth. The fundamental theme addressed herein is the integration of two complex and open somatic systems: Body-Mind Centering™ (BMC) and the GDS Articulation and Muscle Chains. Both systems encompass embodied anatomy principles that hold the power to transform the poetics of dance composition processes into new scopes of possibilities. For this, we identify, describe, tension, perform and somaticize three bodies (*corpus*) of somatic praxis in dance as a poetic means to organize and embody the statements and artistic processes proposed: *CorpoEstuário* (CorpoEstuary), *CorpOásis* (CorpOasis), and *CorPoÉtico* (Corpoet(h)ics). Each *corpus* correlates, in an allegorical paraphrase, to specific natural environments as well to three ontogenetic embryonic layers: endoderm (front body), ectoderm (back body) and mesoderm (middle body). From the standpoint of first-person narratives and the Somatic-Performative Approach, we present, discuss, dance, and develop five dance pieces created simultaneously with this study (2016-2020). In this context, we shine light on the field of Somatics as a contemporary epistemological turn and support a new definition: a contemporary cross-domain Western epistemological field of deep ecology in the first-person plural. The search for the advancement of a somatic culture in dance composition processes calls for an expanded view of the field of Somatics as a way of existing in the world. This movement goes beyond the limiting disciplinary views that were common in the 20<sup>th</sup> century, when Somatics was usually, though reductively, referred to as Somatic Education. Based on artistic experiences driven by the embodied anatomy of Somatics, we discuss three thematic axes over the three layers of this dissertation: 1 – Somatics as an epistemological field; 2 – Dance in modulation of states of presence: the mind of cells; 3 – Somatics as a form of embryonic/fluid compositional creation in dance. These themes are related, respectively, to the artistic processes known as: organismic self-regulation, through body fluids and cellular patterns, moving multiplicities; posture and functional gesture organization to create verticality, finding openness; and the creative exploration of movements in the pathways of performativity.

**Keywords:** Somatics. Dance composition. Embodied anatomy. Poetic anatomy. Body-Mind Centering™ . GDS Articulation and Muscle Chains

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b>	Apresentação de três <i>corpus</i> de práxis somática em dança no corpo adulto. Visão no plano sagital.	29
<b>Figura 2</b>	Três <i>corpus</i> de práxis somática em dança com inspiração na terceira semana de gestação.	31
<b>Figura 3</b>	Fluxo embriológico e cardíaco da tese.	39
<b>Figura 4</b>	Ilustração de três corpos e suas cavidades no plano sagital.	44
<b>Figura 5</b>	Apresentação de três corpos embrionários integrados com seis cadeias musculares. Visão no plano sagital.	49
<b>Figura 6</b>	Apresentação de três folhetos embrionários (endoderme, ectoderme e mesoderme) e dos sacos vitelino e amniótico. Visão no plano horizontal.	55
<b>Figura 7</b>	Rastros fotográficos da obra (v) <i>ESTUÁRIOS</i> , Salvador, BA, 2017.	62
<b>Figura 8</b>	Rizoma típico. Sistema radicial de um trevo	78
<b>Figura 9</b>	Apresentação do processo de ovulação, fertilização, migração e implantação. Sem código de cores.	88
<b>Figura 10</b>	Estuário do Rio Picinguaba com o Oceano Atlântico na praia da fazenda, litoral norte do estado de São Paulo.	89
<b>Figura 11</b>	Cena imersão morte-vida 1.	92
<b>Figura 12</b>	Cena imersão morte-vida 2.	95
<b>Figura 13</b>	Cena imersão morte-vida 3.	95
<b>Figura 14</b>	Cena meio-termo.	96
<b>Figura 15</b>	Cena do Pó 1.	96
<b>Figura 16</b>	Integração do movimento infinito das cadeias musculares e suas cores, com o movimento espiralado do diagrama da tese.	100
<b>Figura 17</b>	Dançando com colar de lemniscatas.	101
<b>Figura 18</b>	Cena do pó 2.	103
<b>Figura 19</b>	Cena Arrastão.	114

<b>Figura 20</b>	Imagem do Deus Soma e suas representações.	161
<b>Figura 21</b>	Diagrama arborescente de Koestler representando uma hierarquia de quatro níveis. (a) A árvore; (b) a caixa chinesa, derivada de um corte no nível 4 da árvore.	175
<b>Figura 22</b>	Estrutura hierárquica complexa da natureza.	183
<b>Figura 23</b>	Esquema transdisciplinar da Somática.	226
<b>Figura 24</b>	Fluxo espiral da linhagem da Somática: influências e referências.	232
<b>Figura 25</b>	Momento da meditação sentada na performance <i>CorpOásis</i> (2017). Visão do Palácio do Planalto.	240
<b>Figura 26</b>	Imagem de satélite da Lagoa dos Patos, Rio Grande do Sul (NASA, maio de 2018).	246
<b>Figura 27</b>	Apresentação artística <i>A Cena lá Fora</i> (2012)	255
<b>Figura 28</b>	Momento da Prática de Consciência Pessoal, de <i>A Cena lá Fora</i> (2012).	256
<b>Figura 29</b>	Momento da Espaço Aberto, de <i>A Cena lá Fora</i> (2012)	257
<b>Figura 30</b>	Momento do Espaço Aberto da performance <i>CorpOásis</i> (2017). Visão do Supremo Tribunal Federal.	258
<b>Figura 31</b>	Momentos finais da performance <i>CorpOásis</i> (2017). Visão do Congresso Nacional.	258
<b>Figura 32</b>	Momento da meditação da performance <i>CorpOásis</i> (2017). Visão do Panteão da Pátria.	259
<b>Figura 33</b>	Acordagens das ações musculares na face anterior, segundo GDS.	281
<b>Figura 34</b>	Acordagens das ações musculares na face posterior, segundo GDS.	282
<b>Figura 35</b>	(v)estuário PM (pósterio-mediano).	287
<b>Figura 36</b>	Expressões de PM no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.	288
<b>Figura 37</b>	(v)estuário AM (ântero-mediano).	289
<b>Figura 38</b>	Expressões de AM no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.	290



<b>Figura 39</b>	(v)estuário PA (pósterio-anterior).	291
<b>Figura 40</b>	Expressões de PA, AP e PA-AP na infância, na biomecânica e na morfologia postural. Ritmo PA-AP.	292
<b>Figura 41</b>	(v)estuário AP (ântero-posterior).	293
<b>Figura 42</b>	(v)estuário PL (pósterio-lateral).	294
<b>Figura 43</b>	Expressões de PL no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.	295
<b>Figura 44</b>	(v)estuário AL (ântero-lateral).	296
<b>Figura 45</b>	Expressões de AL no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.	297
<b>Figura 46</b>	A onda GDS com os três ciclos principais.	300
<b>Figura 47</b>	A onda GDS com todas as fases de dinâmica e de estática.	301
<b>Figura 48</b>	A onda infinita.	302
<b>Figura 49</b>	Símbolos da estratégia da Lemniscata.	303
<b>Figura 50</b>	As idades do meu corpo e as idades que vivo.	304
<b>Figura 51</b>	A estratégia da estrela.	305
<b>Figura 52</b>	Acesso <i>QR code</i> dois registros de <i>Mitopoiesis</i> , realizados em 2016.	314
<b>Figura 53</b>	Acesso <i>QR code</i> das duas versões de <i>Mitopoiesis</i> , realizadas em 2018.	314
<b>Figura 54</b>	Jogo da membrana celular. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	315
<b>Figura 55</b>	Dança da membrana celular. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	315
<b>Figura 56</b>	Dança dos lisossomos. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	316
<b>Figura 57</b>	Dança do citoplasma. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	316
<b>Figura 58</b>	Dança do DNA e RNA. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	317

<b>Figura 59</b>	Dança de contato: retículo endoplasmático e complexo de Golgi. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	317
<b>Figura 60</b>	Dança do citoesqueleto. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	318
<b>Figura 61</b>	Dança do núcleo celular. Primeira versão de <i>Mitopoiesis</i> para palco italiano, em 2015.	318
<b>Figura 62</b>	Dança dos lisossomos.	319
<b>Figura 63</b>	Dança com centríolos, peroxissomos e lisossomos.	319
<b>Figura 64</b>	Estruturas celulares.	325
<b>Figura 65</b>	Victória Oliveira corpoetizando o complexo de golgi, em cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 03/05/2018, no Centro Educacional 02 de Brazlândia, Brasília, DF.	328
<b>Figura 66</b>	Rafael Alves corpoetizando fluxos intracelulares. Cena da obra <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, DF.	329
<b>Figura 67</b>	CEDA-SI corpoetizando membranas celulares. Cena da obra <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, DF.	329
<b>Figura 68</b>	Adriano Roza corpoetizando um retículo endoplasmático. Cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 17/05/2018, no Centro Educacional INCRA 08, Brazlândia, DF.	330
<b>Figura 69</b>	CEDA-SI corpoetizando fosfolipídeos da membrana celular. Cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em junho de 2018, no Centro Olímpico da Cidade Estrutural, DF.	330
<b>Figura 70</b>	Jogos interativos mitopoiéticos. Cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, Brasília, DF.	331
<b>Figura 71</b>	CEDA-SI corpoetizando o universo subcelular. Cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 17/05/2018, no Centro Educacional INCRA 08, área rural, Brazlândia, DF.	331
<b>Figura 72</b>	Louise Lucena corpoetizando um ribossomo. Cena de <i>Mitopoiesis</i> , apresentada em 24/05/2018, na Escola Classe Polo Agrícola da Torre, setor rural, Brazlândia, Brasília DF	332
<b>Figura 73</b>	CEDA-SI em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018).	335

<b>Figura 74</b>	CEDA-SI em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018): citoesqueletos.	336
<b>Figura 75</b>	Louise Lucena e grupo em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018).	336
<b>Figura 76</b>	CEDA-SI em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018).	337
<b>Figura 77</b>	Laura Pires corpoetizando o citoplasma em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018).	338
<b>Figura 78</b>	CEDA-SI em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018): interações homeostáticas.	339
<b>Figura 79</b>	CEDA-SI em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018): o trabalho celular.	339
<b>Figura 80</b>	Adriano Roza e Laura Pires em cena de <i>Mitopoiesis</i> (2018): dançando a relação do retículo endoplasmático com o citoplasma.	340
<b>Figura 81</b>	Possível grafia da marca Body-Mind Centering.	342
<b>Figura 82</b>	Diferentes aspectos e linhagens do BMC.	347
<b>Figura 83</b>	Progressão do giro do tubo cardíaco do 22° ao 29° dia de gestação.	350
<b>Figura 84</b>	A espiral da evolução.	361
<b>Figura 85</b>	Gráfico da contemplação somática: corporalização.	364
<b>Figura 86</b>	Fotografia microscópica do embrião humano.	369
<b>Figura 87</b>	Anatomia Corpoética: a tese em uma só imagem.	375
<b>Figura 88</b>	Cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	378
<b>Figura 89</b>	Acesso QR code de registro em vídeo da obra coreográfica <i>O [não] Costume de Adão</i> , apresentada em dezembro de 2014, Brasília-DF.	381
<b>Figura 90</b>	“Desfile amorfo”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	386
<b>Figura 91</b>	“Desfile amorfo”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	386
<b>Figura 92</b>	“Manipulação dos corpos”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	389
<b>Figura 93</b>	“Manipulação dos corpos”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	389



<b>Figura 94</b>	Dança edênica”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	390
<b>Figura 95</b>	Dança edênica”, cena da obra coreográfica <i>O [não] costume de Adão</i> .	390
<b>Figura 96</b>	Acesso QR code para registro em vídeo da obra coreográfica <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	396
<b>Figura 97</b>	Cena inicial de <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	404
<b>Figura 98</b>	Victória Oliveira em <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	404
<b>Figura 99</b>	Cena de <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	405
<b>Figura 100</b>	Cena de <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	405
<b>Figura 101</b>	Agrupamento final da cena inicial de <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	406
<b>Figura 102</b>	CEDA-SI em <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2018).	406
<b>Figura 103</b>	Victória Oliveira, Thaís Cordeiro e Laura Pires corpoeticalizando a mesoderme embrionária.	407
<b>Figura 104</b>	Victória Oliveira em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança <i>violência</i> (2019).	410
<b>Figura 105</b>	Rafael Alves em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança <i>violência</i> (2019).	410
<b>Figura 106</b>	Rafael Alves em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança <i>violência</i> (2019).	411

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Organização sintética dos conteúdos pelos folhetos da tese.	41
<b>Quadro 2</b>	Síntese da teoria do <i>Archesoma</i> , de Thomas Hanna.	276

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS










AFCMD	Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado
AL	Ântero-lateral
AM	Ântero-mediana
AMS	Amnésia sensório-motora
AP	Ântero-posterior
ASP	Abordagem Somático-Performativa
BA	Bahia
BMC	<i>Body-Mind Centering™</i>
CEDA-SI	Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação
CI	Contato-Improvisação
C	Corporalização
CSCE	Ceder Simultâneo em Condensação e Expansão
DF	Distrito Federal
EBA	Escola de Belas Artes
FAC-DF	Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal
GDS	Cadeias Musculares e Articulares Método Godelieve Denys-Struyf
ICTGDS	<i>Institut des Chaînes et Techniques G.D.S</i>
IFB	Instituto Federal de Brasília
ISMETA	International Somatic Movement Education and Therapy Association
NASA	Agência Espacial Norte Americana
NY	<i>New York</i>
PA	Pósterio-anterior
PA-AP	Pósterio-anterior/Ântero-Posterior
PaR	Performance como Pesquisa/ <i>Performance as Research</i>
PAR	Prática Artística como Pesquisa
PCP	Prática de Consciência Pessoal
PDC	Prática de Dança Contemplativa
PPGAC	Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
PPGAV	Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
PL	Pósterio-lateral
PM	Pósterio-mediana

PS	Pesquisa Somática
S	Somatização
SCEY	<i>Simultaneous Condensing and Expanding Yield</i>
SMA	<i>Sensory-Motor Amnesia</i>
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UnB	Universidade de Brasília
V	Visualização

## LISTA DE SOMATIZAÇÕES

<b>Somatização 1 – explorando os três corpos embrionários</b>	<b>45</b>
<b>Somatização 2 – corpos embrionários e cadeias musculares</b>	<b>51</b>
<b>Somatização 3 – experiência do espaço embriológico</b>	<b>53</b>
<b>Somatização 4 – vivenciando transições intrauterinas primárias</b>	<b>84</b>
<b>Somatização 5 – mobilizando diferentes diafragmas corporais</b>	<b>89</b>
<b>Somatização 6 – as diferentes camadas dos ossos</b>	<b>148</b>
<b>Somatização 7 – o ciclo Ceder e Empurrar / Alcançar e Trazer (<i>Yield &amp; Push / Reach &amp; Pull</i>)</b>	<b>215</b>
<b>Somatização 8 – consciência celular</b>	<b>324</b>
<b>Somatização 9 – reverenciando com o coração</b>	<b>348</b>
<b>Somatização 10 – a performatividade dos três corpos embriológicos.</b>	<b>401</b>

## LEGENDA DE CORES\*

-  Endoderme, saco vitelino e desdobramentos – Corpo da frente (BMC)
-  Ectoderme, saco amniótico e desdobramentos – Corpo da frente (BMC)
-  Mesoderme e desdobramentos – Corpo da frente (BMC)
-  Cadeia muscular ântero-mediana – AM (GDS)
-  Cadeia muscular pósterio-mediana – PM (GDS)
-  Cadeia muscular ântero-lateral – AL (GDS)
-  Cadeia muscular pósterio-lateral – PL (GDS)
-  Cadeia muscular ântero-posterior – AP (GDS)
-  Cadeia muscular pósterio-anterior – PA (GDS)

\*O código de cores utilizado no *Body-Mind Centering*<sup>™</sup> refere-se à representação dos três folhetos embrionários e às estruturas derivadas de cada um deles. O código de cores utilizado nas Cadeias Musculares e Articulares GDS refere-se à representação de cada uma das seis tipologias de cadeias musculares listadas. Quando não houver código de cores estabelecido na imagem correspondente, haverá uma nota informando que o desenho não utiliza código de cores.



## SUMÁRIO

<b>CARTA AO(À) LEITOR(A): MAPEAMENTO DA TESE</b>	25
<b>PRÓLOGO SOMÁTICO</b>	43
<b>Folheto I      CorpoEstuário</b>	59
<b>1.              DANÇANDO EM LUGARES DE TRANSIÇÃO</b>	61
1.1            (V)ESTUÁRIOS	61
1.2            DO RIZOMA AO CORPOESTUÁRIO	73
1.2.1 <b>Fazendo Rizoma</b>	76
1.2.2 <b>Somatização performativa para CorpoEstuário</b>	83
1.3 <i>éLice</i>	89
1.3.1 <b>Poética de um fracasso no campo expandido</b>	103
1.4            EM BUSCA DE METODOLOGIAS PERFORMATIVAS	114
1.4.1 <b>Reflexões com a Prática Artística como Pesquisa</b>	121
1.4.1.1 <i>Prática como Pesquisa, Performance como Pesquisa e Somática como Pesquisa</i>	125
1.4.2 <b>Abordagem Somático-Performativa (ASP)</b>	129
1.4.3 <b>Narrativas corporalizadas em primeira pessoa</b>	132
<b>2.              EPISTEMOLOGIAS SOMÁTICAS E(M) MOVIMENTO</b>	138
2.1            QUEM A SOMÁTICA PENSA QUE É?	150
2.2            HOLISMO E(M) SOMÁTICA: UMA ALTERNATIVA AO REDUCIONISMO E AO MECANICISMO	168
2.2.1 <b>Entre a biomedicina e o holismo</b>	171
2.2.2 <b>Abordagem holística e complexidade</b>	174
2.2.3 <b>Integração holística versus reducionismo</b>	180
2.3            FORMANDO O CORPO VIVO	186
2.3.1 <b>O projeto de Thomas Hanna</b>	195
2.3.2 <b>Modulações das pessoas da experiência</b>	204
2.3.2.1 <i>Alteridade coletiva: a primeira pessoa do plural</i>	211

2.4	SOMÁTICA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA: PERSPECTIVAS (IN)DISCIPLINARES	219
2.4.1	<b>Sistemas, métodos e técnicas somáticas: fluxo espiral</b>	227
2.5	EPISTEMOLOGIA SOMÁTICA DO SUL DO SUL	233
<b>Folheto II</b>	<b>CorpOásis</b>	237
<b>3</b>	<b>DANÇANDO EM LUGARES DE DESVANECIMENTO</b>	239
3.1	PRÁTICAS DE DANÇA CONTEMPLATIVA NO MEIO DO CERRADO	250
3.2	AS QUATRO DIMENSÕES DO SOMA: A TEORIA DO ARCHESOMA	260
3.3	A SERPENTE, A ONDA E A ESTRELA: UMA VISÃO DAS CADEIAS MUSCULARES E ARTICULARES GDS	277
3.3.1	<b>Os arquétipos e as tipologias GDS: pulsões psicocomportamentais como (v)ESTUÁRIOS</b>	283
3.3.2	<b>Símbolos de modulações encadeadas</b>	300
<b>4.</b>	<b>MICROPOLÍTICAS CELULARES</b>	307
4.1	<i>MITOPOIESIS</i> : DANÇANDO O UNIVERSO SUBCELULAR	308
4.2	<i>BODY-MIND CENTERING™</i> : OPORTUNIDADES PARA TRANSCENDER	340
4.2.1	<b>Amor, empatia e compaixão: fonte dos processos de corporalização</b>	348
4.3	TRANSDISCIPLINARIDADE CORPORALIZADA	356
<b>Folheto III</b>	<b>CorPoÉtico</b>	367
<b>5.</b>	<b>POR UMA ÉTICA DAS RELAÇÕES E DO SABER-FAZER</b>	369
5.1	UMA IMAGEM CORPOÉTICA	374
5.2	<i>O [não] COSTUME DE ADÃO</i> : NUDEZ SOMÁTICA	378
5.2.1	<b>Por que eles(as) estão nu(as)?</b>	382
5.2.2	<b>Corpos vestidos de graça</b>	385
5.2.3	<b>Da nudez mítica à nudez somática</b>	391

5.3	<i>PEQUENO TRATADO DE VIOLÊNCIAS COTIDIANAS</i>	393
5.3.1	<b>Coreografar danças somáticas</b>	397
5.3.2	<b>Articulando procedimentos corpoéticos</b>	401
6.	<b>CARTA DE DESPEDIDA: ENCONTRANDO UM FINAL...</b>	415
7.	<b>REFERÊNCIAS</b>	423



## CARTA AO(À) LEITOR(A): MAPEAMENTO DA TESE<sup>1</sup>

Brasília-DF, 09 de junho de 2020.

*Inverno. Tempo seco. População mais ou menos em quarentena.*

*Cerrado candango.*

Amigo(a) leitor(a),

Dirijo-me a você inicialmente a fim de informá-lo(a), desde já, que proponho uma escrita não linear, como me parecem ser os fluxos criativos e os processos mesmos da vida e da arte, bem como os mapas somáticos da totalidade corporeamente.

Chamo-lhe de amigo(a) sem nem conhecê-lo(a), convocando a lembrança do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 90, *italico original*), para quem,

No ponto em que eu percebo a minha existência doce, a minha sensação é atravessada por um *com-sentir* que a desloca e deporta para o amigo, para o outro mesmo. A amizade é essa des-subjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si.

Conto com seu consentimento nesse projeto, no intuito de convidá-lo(a) a enveredar-se em caminhos espiralados pelos processos vivenciados por mim durante as práticas somáticas de corpos vivos, que tanto me ensinaram, transformaram-me e me movem continuamente. Antes, contudo, de pensar que o que se segue é um projeto ensimesmado, devo adverti-lo(a) de que este texto não é um memorial, somente porque me dirijo a você na primeira pessoa do singular ou porque me utilizo de narrativas as quais evocam experiências vividas. As ideias aqui inclusas também já moveram muitas outras pessoas com quem compartilhei esses caminhos previamente, desde salas de aula, salas de ensaio e espaços artísticos (PIZARRO; CUNHA, 2017; PIZARRO, 2017b). Ademais, a espiral é símbolo da

---

<sup>1</sup> Carta escrita na manhã seguinte ao exame de qualificação de doutorado.

complexidade intrínseca à imagem da transdisciplinaridade, conforme nos apresenta Basarab Nicolescu (1999) e Américo Sommerman (2006).

Busquei a todo custo iniciar esta tese sem precisar me explicar, mas não foi possível. A Academia insiste em nos cobrar algo que, em vários momentos, nem mesmo ela sustenta: a fixação em um rigor, às vezes desnecessário, por seguir modelos previamente estabelecidos, o que, em determinadas ocasiões, impede-nos de alçar outros voos imagéticos. Talvez se eu fosse um filósofo, teria uma maior liberdade em espiralar as ideias logo de início; talvez se eu estivesse num palco, também teria a permissão da ousadia que se dá a quem se arrisca perante um público ao vivo. Mas como estamos na página, ou na tela, meio que suspensos no tempo e no espaço, quero lembrá-lo(a) do respeito que tenho por você e por seu interesse em ler minhas ideias, seja você minha avó, minha vizinha, minha colega, minha avaliadora ou quem quer que seja, apesar de que o conteúdo aqui exposto não parece ser para iniciantes ou leigos(as). De fato, a experiência corporalizada dificilmente se realiza com palavras lidas, mas tentarei ser o mais claro possível dentro das complexidades inerentes à própria profundidade que a tese pede.

Neste trabalho utilizo cinco tipos de apresentação das ideias, dos dados e das reflexões: 1 – poesias; 2 – narrativas; 3 – imagens (criativas e de registro); 4 – dissertações; 5 – somatizações. Dito isso, prepare-se para fluir entre conceitos apresentados em formato **poético**; fugir para uma memória atualizada de outro tempo, reavivada em **narrativas**; ceder na experiência da prática de **somatização**; viajar nas **imagens criativas**, que são desenvolvidas como conteúdo; fruir pelos **registros** de obras performativas e/ou coreográficas em fotos e vídeos; e, finalmente, mas não necessariamente nessa ordem, refletir pelos meandros de uma escrita dialógica **dissertativa**, em que as vozes de diversos autores ressoam e ecoam junto à minha, promovendo tens(c)ionamentos.

Esta tese é dividida em três folhetos embrionários: Folheto I – **CorpoEstuário**; Folheto II – **CorpOásis**; Folheto III – **CorPoÉtico**. Os folhetos são, em si, germen pulsantes de pesquisa que podem se (des)dobrar em teses específicas por si só, transformando-se, inclusive, em algo outro. Contudo, considero humildemente que o aprofundamento dado a eles aqui é necessário e suficiente para subsidiar os intentos da tese. É também com humildade que lhe peço um voto de confiança na tentativa de adentrar ao universo aqui proposto de coração aberto, disposto(a) a



articular as formas de criação de mundos aqui expostas, despindo-se daquele vício arraigado que muitos de nós temos ao adentrar à cosmologia alheia: querer que tal universo tenha uma forma diversa da que ela tem. Convido-lhes à abertura para a diferença, num diálogo entre o si e o outro.

A importância desta carta reside na necessidade de comunicar e ilustrar como percebo os procedimentos desenvolvidos nos processos criativos em dança – compreendendo a arte da dança de forma ampliada, como o faz a pesquisadora Marie Bardet (2014, p. 150): “composição em movimento em uma variabilidade dos lugares e dos modos de agenciamentos possíveis dessa composição.” É pensando na(s) potência(s) da dança em sua capacidade de agenciamentos compositivos com o mundo, que esta pesquisa se move por diversos tipos de práticas: somáticas, artísticas, reflexivas, escritas, figurativas, etc.

Além disso, esta correspondência que lhe dirijo busca esclarecer de que modo a tese se organiza, seguindo os fluxos dos processos artísticos em discussão. Cada parte lida com o par descrição/reflexão de, ao menos, uma obra coreográfica e/ou performance artística. Abaixo, na figura 1, apresento o que denomino de três *corpus* de práxis somática em dança, conforme já citado: **CorpoEstuário**, **CorpOásis** e **CorPoÉtico**. A noção expandida de *corpus* nesse contexto também surgiu como referência à linguística de *corpus*, que é “[...] o estudo da linguagem baseada nos exemplos do uso da linguagem na vida real” (BAKER, 2010, p. 6). Nesse sentido, *corpus* é um “‘corpo’ de linguagem, ou, mais especificamente, uma coleção (geralmente) muito grande de linguagem que ocorre naturalmente, armazenada como arquivos de computador.” (BAKER, 2010, p. 6). Para Kennedy (2010, p. 1), *corpus* é um “[...] corpo de texto escrito ou discurso transcrito que pode servir como base para a análise e a descrição linguística.” Para o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2000, p. 118),

Um corpo é uma imagem oferecida a outros corpos, todo um *corpus* de imagens lançadas de corpo em corpo, cores, sombras locais, fragmentos, grãos, aréolas, lúnulas, unhas, pêlos, tendões, crânios, costelas, pélvis, ventres, meatos, espumas, lágrimas, dentes, babas, fendas, blocos, línguas, suores, líquidos, veias, penas e alegrias, e eu, e tu.

Nesse contexto de uma coleção de imagens, sentidos, percepções e ações, todos os três *corpus* desta tese coincidem, na sequência, com corpo da frente, corpo

de trás e corpo do meio, indicando sua pré-disposição com a corporalização de espaços de forma ampliada e poética (como arte de fazer). Nesse caso, além das imagens anatômicas que são o fundamento de visualização do *Body-Mind Centering*<sup>TM2</sup> (BMC) e das Cadeias Musculares e Articulares GDS – sistemas somáticos que informam os processos artísticos que desenvolvo – são incluídas aqui imagens vividas de espaços naturais específicos (figura 2) e suas transfigurações poéticas.

Escolho, assim, a palavra latina *corpus* (plural *corpora*), que significa corpo, para tratar dos conhecimentos dialógicos de uma práxis somática em dança desenvolvida em cada um dos três folhetos nomeados acima. A práxis, compreendida como um entrelugar do saber prático e teórico (VAN DER MAREN, 1996; FORTIN, 2011), cabe muito bem no campo da Somática e também no campo da dança. As epistemologias somáticas são justamente este lugar do saber corporalizado emergindo das respostas e perguntas corporais. As reflexões sobre/com tais saberes subjetivos promovem *corpus* de conhecimento prático-teórico que favorecem a consolidação de novos campos de estudos e práticas. A poética desta pesquisa atravessa os saberes de práxis dos três *corpus* que aqui se apresentam.

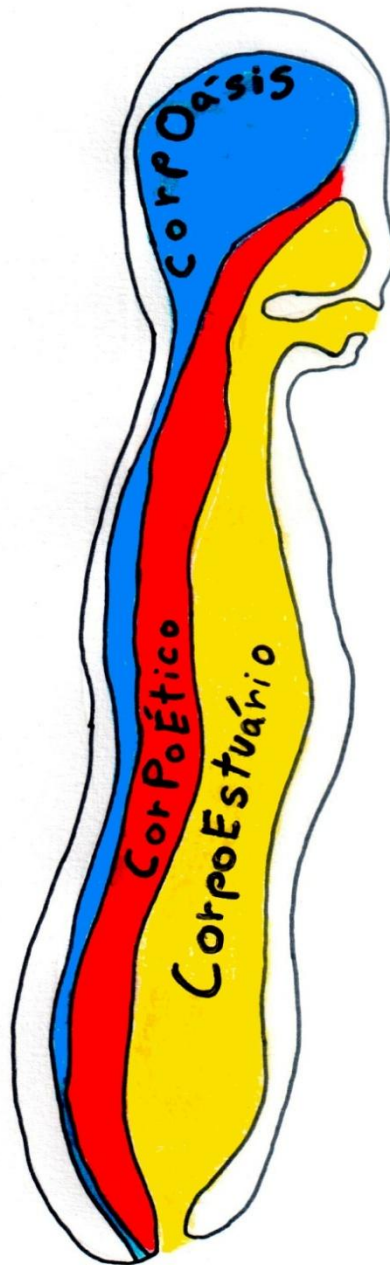
Em síntese, embriologicamente falando, na primeira semana de gestação somos uma camada de células, na segunda semana somos duas camadas. Da relação íntima de contato entre duas camadas embriológicas fluidas potencialmente poéticas – dispostas à criação – surge um terceiro espaço, uma terceira camada de potência. Esta terceira camada “controla” as outras duas, guiando o processo de criação de um ser humano dali por diante, entre forma e fluxo (FORM, 2017). Posteriormente, veremos que o corpo de trás possibilita a forma, e o corpo da frente possibilita o fluxo. Nesse sentido, conforme a proposta de organização da tese, **CorpoEstuário** mobiliza sensação, **CorpoOásis** mobiliza percepção e **CorpoÉtico** mobiliza ação. Organizo este trabalho, então, em três folhetos embrionários poéticos

---

<sup>2</sup> A grafia de *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup> (BMC), nesta tese, será sempre acompanhada com o sinal de *Trade Marketing* (TM). Mesmo que algumas pessoas no Brasil grafem o nome (que é uma marca) com o sinal de marca registrada (®), no contrato de uso da marca junto da *Body-Mind Centering*<sup>®</sup> Association, é recomendado que o sinal de ® não seja utilizado em países onde a marca ainda não foi legalmente registrada, que é o caso do Brasil. A marca somente pode ser usada com permissão dos seus detentores para quaisquer fins de divulgação e de aplicação de seus princípios. Vide: <<https://bmcassociation.org/about/bmca>>. Acesso em: 5 out. 2019.

integrados. Na figura 1, logo abaixo, é possível visualizar este esquema no corpo adulto.

**Figura 1** – Apresentação de três *corpus* de práxis somática em dança no corpo adulto. Visão no plano sagital.



Caneta hidrográfica e lápis colorido sobre papel canson branco.

**Fonte:** Inspirado em Bainbridge Cohen (2019).

Já a figura 2, em seguida, apresenta o início da terceira semana de gestação, em que, do contato entre um saco frontal e um saco traseiro, surge um terceiro espaço no meio – o ponto de contato entre esses dois sacos é a pessoa em formação. Este ponto de contato é os três folhetos embrionários, denominados na embriologia como endoderme, ectoderme e mesoderme. Nessa terceira semana, o surgimento de uma linha primitiva que dará origem à notocorda – um primeiro tubo crânio-caudal com a consistência de uma polpa de uva – traz a primeira noção de eixo vertical e uma simetria bilateral para o embrião (primeiro lado-lado, depois frente-trás). Na paráfrase alegórica aqui proposta para a pesquisa, o corpo da frente (endoderme) é aproximado à noção de estuário (região de encontro de rios com o mar) – **CorpoEstuário**; o corpo de trás (ectoderme) é aproximado à noção de oásis (uma região ímpar de vida orgânica, vegetação e água doce no meio de ambientes desérticos, ou mesmo oceanos) – **CorpOásis**. Finalmente, o corpo do meio (mesoderme) é puro processo de ação e formação do encontro desses dois *corpus*, ou seja, é o próprio movimento poético em processo de criação, sem paralelo específico com um ambiente natural, pois pode aproximar-se de qualquer ambiente – **CorPoÉtico** –, ele cria e recria seus próprios ambientes, entre forma e fluxo.

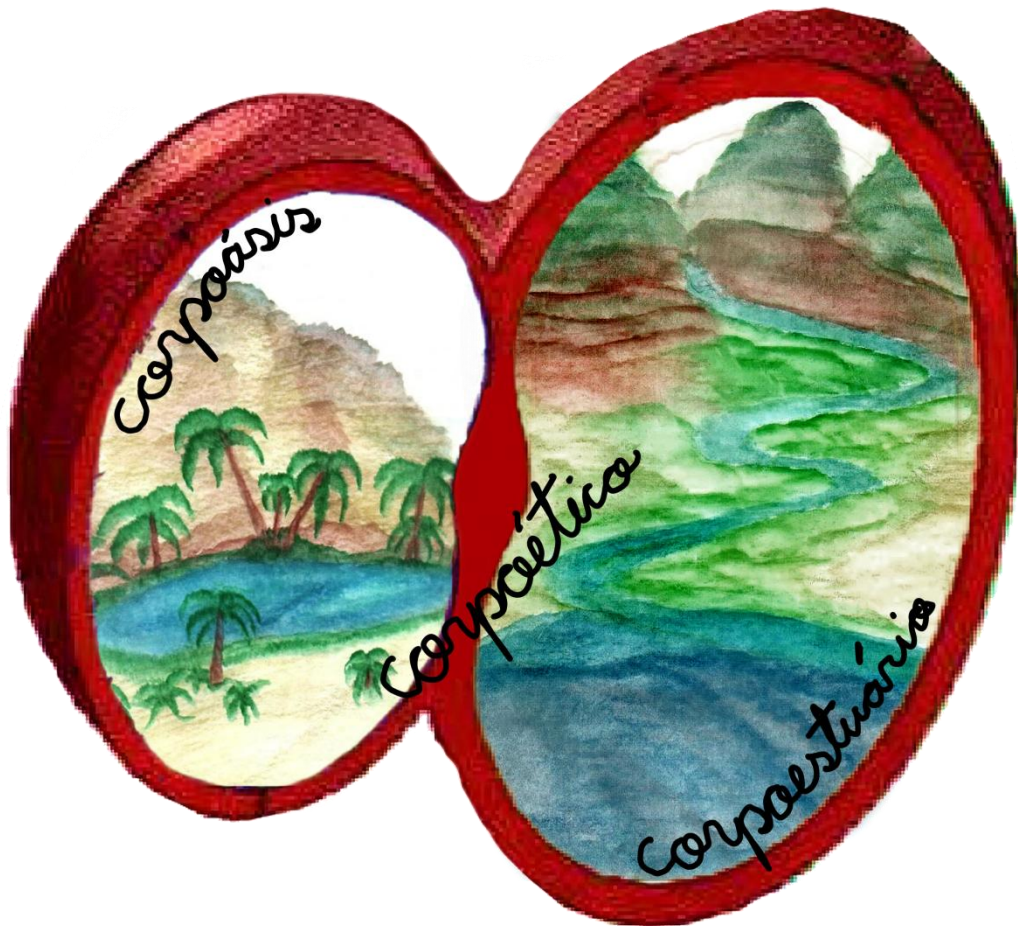
De uso corrente no meio acadêmico, uma paráfrase é a interpretação de um texto, trocando as palavras originais por outras cujos significados se equivalem. Já a metáfora é uma figura de linguagem que realiza uma comparação não explícita, como “dar asas à imaginação”, por exemplo. Já uma alegoria cria um significado, uma apresentação de ideias subentendidas, geralmente mitológicas, conforme utilizada pelos gregos na antiguidade clássica; é a expressão figurada de um pensamento ou sentimento. Uma alegoria de escola de samba, por exemplo, consiste numa ornamentação que apresenta elementos do enredo para o público. Enfim, uma alegoria parece convidar a uma amplitude figurativa. Assim, quando me refiro a cada *corpus* da tese como uma paráfrase alegórica, quero trazer à tona sua dimensão figurativa, interpretativa, abstrata, múltipla e performativa, no tocante ao seu potencial de corporalização. Aqui, cada *corpus* é uma coleção de possibilidades figurativas, conceituais e expressivas.

Cada Folheto desta tese – cada *corpus* – é composto de capítulos agrupados que dialogam entre si, atravessando noções e fundamentos para o desenvolvimento de uma Anatomia Corpoética. Nesse universo, cor, corpo, poética e ética se

entrelaçam em uma proposta de práxis para processos de (de)composição em dança.

Entre composições e decomposições, o processo artístico vai se formando e se deformando no caminho, fluindo nos encontros e na “sensualidade somática” (JOHNSON, 1992) – fruto da corporalização de espaços (embriologia), estruturas (sistemas corporais e cadeias musculares) e(m) danças (experimentações abertas de desejos poéticos e estéticos de expressões vivas de movimentos e pausas em ebulição).

**Figura 2** – Três *corpus* de práxis somática em dança com inspiração na terceira semana de gestação.



**Fonte:** Criação pessoal. Montagem gráfica de Tom Lima. Aquarelas de Diego Pizarro.

Na figura 2 acima, a forma do embrião está no plano horizontal, enquanto as imagens do estuário (frente [lado direito da imagem]) e do oásis (trás [lado esquerdo da imagem]) são imagens em profundidade.

Antes, contudo, caro(a) leitor(a), de delimitar os meus intentos com esta pesquisa, gostaria, ainda, de fazer dois alertas importantes. Em primeiro lugar, a noção de anatomia aqui é completamente diversa daquela que significa etimologicamente “cortar em partes”, do corpo anatômico da biomedicina tradicional ocidental – processo este que vai ao encontro daquela fixação masculina ocidental presente na figura cientificista do anatomista cartesiano. Em uma paráfrase do psicanalista francês Pierre Fédida (1971), o filósofo francês e pesquisador do corpo e da dança Michel Bernard (2016, p. 157) afirma que:

[...] a objetividade da representação anatômica do corpo é a manifestação disfarçada de desejos e de fantasmas arcaicos da primeira infância. Nada justifica, portanto, o privilégio que lhe é geralmente acordado, exceto a eficácia que ela confere à ação médica.

Para Fédida (1971, p. 110), “O inconsciente cartesiano é corporal desde que retire a atividade dos órgãos da consciência, e a anatomia é o que permanece na consciência do corpo como pensamento da mente.”<sup>3</sup> Ao justificar que este modo de fazer anatomia só serve mesmo à medicina, corroborado pela localização do inconsciente cartesiano apontado por Fédida, Bernard sinaliza que uma anatomia para a dança ou para a Somática, de fato, deveria ter outra abordagem, diferente da que é de uso corrente na abordagem cientificista.

A abordagem anatômica da Somática é inteiramente corporalizada, e cada sistema, método e técnica deste campo significam a vivência de um modo singular. Meu alerta aqui, então, visa apontar que uma anatomia corporalizada, dadas as suas particularidades, é vivencial, movente e poética. E, nesta tese, cada prática de somatização proposta já é anatomia corporalizada; até que, em certo ponto, discutirei a fundo o recorte da anatomia pelo BMC e pelo GDS. Assim, a anatomia tradicional científica ocidental, estabelecida como a ciência de cortar cadáveres, passa a ser vivenciada como a arte de sensibilizar a existência. Deveria ainda ser

---

<sup>3</sup> No original: “L’inconscient cartésien est corporel en tant qu’il retranche de la conscience l’activité des organes, et l’anatomie est ce qui reste dans une conscience du corps au titre de pensée de l’entenduel.”

chamada de anatomia? Anatomia Poética; poética como criação de mundos (im)possíveis.

O segundo alerta visa esclarecer que cada Folheto da tese pode ser lido em qualquer ordem, numa perspectiva rizomática (DELEUZE; GUATTARI, 1980), de cima para baixo, a partir do meio, destacável em diversas direções. Apesar de se articularem, cada um apresenta uma organização *autopoiética* (MATURANA; VARELA, 1992), ou seja, produzem a si próprios continuamente em sentidos coerentes e autônomos em acoplamentos com o mundo. As inúmeras referências bibliográficas apontadas estão dispersas ao longo dos folhetos, consolidando uma revisão bibliográfica desterritorializada, ou seja, espalhada. Tal estratégia valoriza a experiência enquanto diálogo com outros autores, tratando-os como intercessores das ideias e reflexões que são apresentadas e discutidas, dando a eles a importância que lhes cabem, não mais nem menos do que isso.

De todo modo, um possível percurso da tese é sugerido pelo próprio movimento da embriologia, como **CorpoEstuário** (endoderme), **CorpOásis** (ectoderme) e **CorPoÉtico** (mesoderme), assim como no movimento sugerido pelo percurso da figura 3, numa circularidade de natureza espiralada com diversas entradas.

Outrossim, esta tese é um desejo de obra artística na exaltação de seus processos. Ao longo de uma vida, que parece entrar em suspensão durante quatro anos, narrativas e outros textos não menos importantes criam uma poética que, por si só, preencheria todas as páginas em branco (se é que elas existem). Na verdade, esta suspensão não coincide com uma separação de dada realidade ou com um momento de análise do que se passou até ali, mas sim com um processo de mergulho entre imersão e emersão, fluxos internos e externos, sedimentação, flutuação, nutrição, afogamentos e renascimentos; ações como “linhas de fuga”<sup>4</sup> (DELEUZE; GUATTARI, 1980) em todas as direções, negociações com o que passa e com o que quer voltar: **ondas**, marés, fluidos **serpenteantes** e **estrelas** de diversas categorias: as do céu, as da água e as da gente.

---

<sup>4</sup> “Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10).



A noção de “linhas de fuga” (*lignes de fuite*), de Deleuze e Guattari (1980), é operativa nesta tese, por isso não será discutida filosoficamente. O termo reaparecerá momento ou outro, considerando seu significado de alternativas possíveis, de não fixação, de movimento do desejo. De forma alguma significa fugir, mas colocar em fuga, correr linhas é estar aberto para o imprevisível – As linhas de fuga

[...] não consistem nunca em fugir do mundo, mas antes em fazê-lo fugir, como se estoura um cano, e não há sistema social que não fuja/escape por todas as extremidades, mesmo se seus segmentos não param de se endurecer para vedar as linhas de fuga. Nada de imaginário nem de simbólico em uma linha de fuga. Não há nada mais ativo do que uma linha de fuga, no animal e no homem (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 72).

Minha curiosidade com esta pesquisa consiste em experimentar modos somáticos em processos criativos de dança. Assumo como verdadeira a premissa de que a Somática promove o desenvolvimento das capacidades expressivas, tomando emprestado o sentido que a pesquisadora portuguesa Maria José Fazenda confere ao termo “expressão”, ao prefaciar o livro da historiadora Laurence Louppe (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, “O termo <<expressão>> é aqui utilizado no sentido de manifestação corpórea e não no sentido da comunicação de um sentimento ou de uma ideia precisa.” (FAZENDA, 2012, p. 16).

O ponto que mais me interessa parte da pergunta: “**Como criar uma cultura Somática em processos de criação em dança?**” Não é de fato sempre verdadeiro que, ao aplicar métodos somáticos específicos, o processo será somático. Assim como qualquer apropriação, os sistemas, métodos e técnicas somáticas podem ser utilizados em contextos não somáticos, com pedagogias que, nem de longe, seriam reconhecidas como uma forma somática de aprender-ensinar. Assim, a **Somática como modo de estar no mundo** é mais do que um desejo de vida, é um desafio artístico, pois o campo da arte também é amplo e dominado por discursos e estéticas tais, que variam conforme a moda, o tempo, os artistas e as tendências teórico-geracionais.

Como dar espaços para uma originalidade somática em cada novo processo criativo? Como fazer do processo um organismo vivo em crescimento e expansão? Seria correto e inspirador falar em procedimentos criativos somáticos? Como

desenvolver procedimentos criativos para a existência de processos criativos somáticos? O que seriam modos somáticos de propor processos? Essas perguntas todas permeiam esta tese, que é baseada em experiências pessoais e no potencial intrínseco a diversos encontros: em minha trajetória artística formal iniciada em 1996; em minha trajetória somática disparada literalmente pela química entre meus pais e pelos movimentos uterinos de minha mãe, em 1982; em minha trajetória docente (ensino-pesquisa-extensão) iniciada com intensidade em 2009; nos deslocamentos do desejo e na eterna curiosidade por modos somáticos de estar no mundo. Já, a formação em *Body-Mind Centering*<sup>™</sup>, realizada de 2009 a 2019, e a formação em Cadeias Musculares e Articulares Método GDS, realizada de 2012 a 2017, promoveram um terreno fértil para as investigações aqui esboçadas.

Dito isso, amigo(a) leitor(a), acredito que toda pesquisa de doutorado movimenta ao menos uma hipótese, não no sentido de querer provar ou verificar algo, mas no intuito de informar o caminho, dando foco ao que se busca, mesmo que os movimentos sejam todos circulares e espiralados. Partindo da **hipótese** de que se aproximar da anatomia corporalizada do BMC e do GDS potencialmente promove processos criativos em dança múltiplos, abertos e performativos, alguns objetivos são estabelecidos previamente.

Como **objetivo geral**, a pesquisa busca promover um inventário de parâmetros para a criação em dança que estimulem redes somáticas processuais e emancipatórias em movimento de crescimento. Para dar conta de um objetivo tão amplo, como a própria Somática se apresenta, alguns **objetivos específicos** são detalhados: a) Caminhar pelos terrenos instáveis da Prática Artística como Pesquisa; b) viajar pelo universo da anatomia tradicional e sonhar com uma anatomia corporalizada como materialização de mundos possíveis; c) Escrever uma tese com arte; d) dançar a tese, sendo a tese a própria dança; e) compartilhar coletivamente uma poética anatômico-performativa; f) integrar BMC e GDS pela experiência da dança somática; g) aprofundar-se na Somática como conteúdo e método.

O campo da Somática não tinha este nome e nem era considerado um campo quando se deu o surgimento das primeiras pesquisas pessoais iniciadas na segunda metade do século XIX. Foi no florescer do asoberbado século XX, e suas inúmeras transformações, que as inspirações vindas de diversas disciplinas, como a Dança, o

Teatro, a Filosofia, a Psicologia, a Biologia, entre outras, além da inspiração na tradição oriental, que os(as) ditos(as) pioneiro(as) somáticos(as) (EDDY, 2009, 2016) encontraram o terreno necessário para transformarem suas inquietações em procedimentos contínuos de experimentação. Posteriormente, na década de 1960, o filósofo e profissional do método Feldenkrais<sup>5</sup>, Thomas Hanna (1928-1990), acabou agrupando diversas práticas que considerou comungarem de fundamentos similares, nomeando-as como somáticas. Desde então, muito já foi discutido e desdobrado, entre criticismos e ativismos, movendo comunidades inteiras em busca de uma vida mais plena nas relações intersubjetivas e ecológicas.

Atualmente, na organicidade desta pesquisa, penso a Somática como um campo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinadas. De fato, tal definição engloba aspectos fundamentais do campo da Somática, segundo minha experiência, observação, trânsito por diversos contextos de formações de práticas somáticas e leituras, tanto históricas quanto atualizadas de referências sobre o tema. A Somática considera e evidencia os conceitos de transdisciplinaridade, ecologia e alteridade; respectivamente, palavras que poderiam exalar desses conceitos seriam: abertura, enação (*en acción*) e relação, ou ainda, atravessamento, cocriação e singularidade.

As espirais da complexidade se embaralham ainda mais quando a Somática se mistura à dança e cria um espaço intermediário de fricção relacional, promovendo não só mudanças e transformações nas perspectivas criativas, mas alimentando instabilidades, pois o espaço “entre” é escorregadio e, por vezes, desconhecido, no mínimo, desconcertante. Assim, situando-me entre a Somática e a dança, tendo sido gerado com intensidade, de forma intensiva e extensiva, tanto no seio de uma quanto no colo da outra, e escalpelado pelas bofetadas do teatro, discuto na tese três postulações originais e fundamentais para a reflexão e a prática artística contemporânea: 1 – a Somática como campo epistemológico; 2 – a Dança em modulação de estados de presença: a mente das células; 3 – a Somática como modo de criação composicional embrionária/fluida em dança.

---

<sup>5</sup> O método Feldenkrais foi desenvolvido pelo engenheiro, físico e mestre de judô ucraniano-israelense, Moshé Pinchas Feldenkrais (1904-1984). Esse método busca o equilíbrio e a saúde corporal por meio da consciência através do movimento (FELDENKRAIS, 1977) Vide: <<https://feldenkrais.com/>>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Assim sendo, o Folheto embrionário I, **CorpoEstuário**, lida especialmente com a performatividade dos espaços de transição, na relação ecológica dos encontros de rios com o mar. É nesse lugar de alta fertilidade que a Somática como campo de conhecimento ocidental contemporâneo é discutida, na gênese frutífera de uma *episteme* rizomática, movida pelas sabedorias que já moram com a gente, que já estão presentes na autenticidade e na autoridade sensual das nossas células. **CorpoEstuário** move estados fluidos de nutrição poética como inspiração de Prática Artística como Pesquisa, gerando multiplicidades, e tem na obra coreográfica *éLice* (2016), o mote de inquirição da pesquisa. Nessa obra, o fracasso foi elemento de potência criativa e a noção de campo expandido ganhou uma nuance transcendental. Neste Folheto, uma ode à narrativa da experiência em primeira pessoa se atualiza para a corporalização do primeiro princípio fundante do que denomino de abordagem anatômico-performativa: a autorregulação orgânica. Nesse ínterim, a Somática é relacionada com o holismo, e o *soma* é compreendido como o próprio princípio da vida. A formação do corpo vivo, por Thomas Hanna, constitui aqui uma importante referência para as modulações das pessoas da experiência, na compreensão profunda do princípio da singularidade para a noção de alteridade coletiva, um movimento próprio da primeira pessoa do plural. O Folheto finaliza com a indicação de algumas perspectivas indisciplinadas da Somática, com o apoio de um esquema espiral histórico, em que me incluo performativamente, como dupla articulação de uma necessária epistemologia somática do sul do sul.

O Folheto embrionário II, **CorpOásis**, move práticas composicionais em abertura contemplativa. Partindo da performance *CorpOásis* (2017), é discutida a prática meditativa como contemplação somática. No movimento de compreender a teoria do *Arquesoma*, de Thomas Hanna (1993), além da apresentação do sistema somático GDS, formula-se o segundo princípio fundante da abordagem anatômico-performativa: a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade. Ainda, articulo aqui o sistema somático do BMC como uma micropolítica celular, tendo a obra coreográfica *Mitopoiesis* (2015-2018) como fundamento poético. A noção de **corpoeticalização** é apresentada como procedimento criativo, tensionando corpo, poética, ética e corporalização. Discuto também, neste folheto, a transdisciplinaridade como a própria face de uma abertura

criativa, espiralando a noção de corporalização e sua fundamental relevância na práxis somática em questão. Os fundamentos de uma ética relacional são esboçados pela compreensão e a corporalização do amor, da empatia e da compaixão como condição dinâmica dos seres vivos.

O folheto embrionário III, **CorPoÉtico**, toca no significado de coreografia para os processos artísticos aqui apresentados e esboça a noção de saber-fazer ético. O terceiro princípio fundante se estabelece: a experimentação criativa de movimentos. Para tanto, a obra coreográfica *O [não] Costume de Adão* (2013-2014) e o projeto *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2015-2019) completam a narrativa poética, articulando o registro multissensorial da pesquisa. A Anatomia Corpoética aqui sugerida é materializada tanto nas obras coreográficas e nas performances como em seus processos de criação.

Amigo(a) leitor(a), esta carta acabou sendo um pouco maior do que eu havia previsto, mas ainda quero lhe confessar algumas intenções. Você talvez esteja se perguntando agora: “qual é o coração desta tese?” Digo a você, então, que a tese não possui um coração, mas ela é um coração, pois o coração é o centro da espiral. Mas o que isso quer dizer? Vou deixar isso bem claro no Folheto II, quando vivenciarmos somaticamente o significado do amor na corporalização.

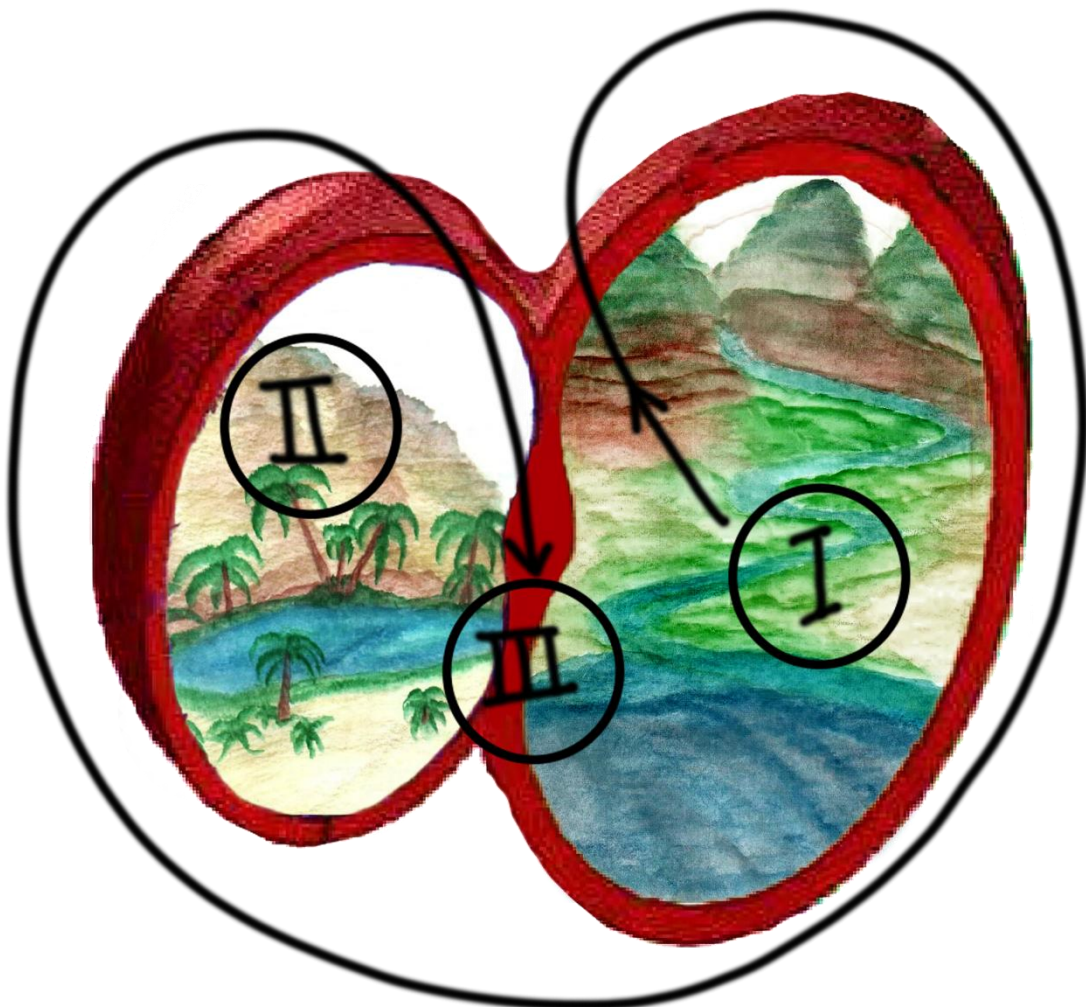
De todo modo, de antemão, ofereço-lhe um diagrama dos fluxos direcionais da tese, logo abaixo. Nele, podemos testemunhar alguns símbolos que deslocam nossa atenção para o que está em desenvolvimento. Primeiro, tem-se a figura do embrião humano no início da terceira semana de gestação com seus três folhetos embrionários, conforme previamente apresentado na figura 2: saco vitelino e endoderme (amarelo) na frente: **CorpoEstuário**; ectoderme e saco amniótico (azul) atrás: **CorpoOásis**, e a mesoderme embrionária no meio (vermelha), completando-se com a mesoderme extraembrionária ao redor (vermelha): **CorPoÉtico**. A tese flui do Estuário (Folheto I), caminhando por um looping que dá a volta por cima, do lado direito, atravessa toda a superfície inferior, abraça toda a plenitude do Oásis (Folheto II), faz um looping por cima do lado esquerdo e finalmente chega à mesoderme no espaço intermediário: **CorPoÉtico**.

A potência transformadora da mesoderme intraembrionária corre linhas por dentro de si mesma, levando com ela os folhetos ao redor; nesse movimento, ela espirala sua existência e corre um novo fluxo que inclui agora o *container* da

mesoderme extraembrionária. O processo se repete até que, de transformação em transformação, composição e decomposição, teremos uma criação, uma exegese total, que pode ser o nascimento de um novo ser humano, o surgimento de uma obra de arte, a vivência de um processo criativo ou o esboço de uma prática performativa.

Vide nesta imagem também o percurso circular sugerido na organização da tese: Folheto I → Folheto II → Folheto III → Folheto I → Folheto II → Folheto III → ...

**Figura 3** – Fluxo embriológico e cardíaco da tese.



**Fonte:** Criação pessoal. Montagem gráfica de Tom Lima. Aquarelas de Diego Pizarro.

A semelhança desses caminhos espiralados da figura 3, com o coração e o sistema circulatório, está longe de ser uma coincidência aqui. Conforme afirma Bonnie Bainbridge Cohen (1941-presente), criadora do BMC, o coração não é só

uma bomba, como era exposto por uma visão científica ocidental amplamente aceita, com sua visão mecanicista do corpo, mas é uma expressão densa de tecidos, uma continuidade da espiral dos vasos circulatórios que formam este sistema. Assim, suas células e tecidos especializaram-se para possibilitar um fluxo eficiente da seiva da vida humana – sangue embebido de oxigênio (O<sup>2</sup>) entrando e sangue embebido de gás carbônico (CO<sup>2</sup>) saindo.

O coração é, de fato, organizado muscularmente como uma espiral, conforme evidenciado pela descoberta realizada a partir de centenas de dissecações de corações variados em 1972, pelo cardiologista espanhol Paco Torrent-Guasp (1938-2005). Esta nova descoberta é comumente chamada de coração helicoidal (*helical heart*) (TORRENT-GUASP et al, 2005, THE HELICAL, 2000). Desse modo, segundo Bainbridge Cohen (informação verbal<sup>6</sup>), é por meio do coração e de todas as partículas as quais ajuda a distribuir, que se pode afirmar que nós estamos em tudo e tudo está em nós. É por meio dessa espiral da seiva da vida que as partículas oxigenadas do mundo nos invadem e se distribuem para todas as nossas células e tecidos; do mesmo modo, as partículas de gás carbônico nos deixam e invadem o mundo, alimentando a natureza. Mais do que uma metáfora, essa é uma realidade passível de ser sentida. Os movimentos da nossa atenção para dentro e para fora são capazes de promover mudanças e modulações nessa experiência real das nossas células. Mais do que uma imagem, isso é um processo biológico real que, quando corporalizado, ou seja, quando faz parte de nossa experiência consciente, transforma-se num processo poético de criação de mundos de diversas categorias.

É nesse lugar que se move a dança considerada nesta pesquisa. Ela se move desde a corporalização de estruturas, de espaços e de movimentos de desenvolvimento, possibilitando experimentações improvisacionais, vivenciadas como dança e, possivelmente, organizadas em composições artísticas. Tais composições são feitas, então, de uma dramaturgia celular que repadroniza gestos, hábitos, posturas e posicionamentos. Nesse movimento de transformação holística, um processo de decomposição pessoal se faz presente. Para compor, há que se decompor, num ciclo de autoconhecimento eterno pelo *soma* (corpo vivo) e suas sabedorias inatas.

---

<sup>6</sup> Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de estudantes e assistentes durante o curso *Embodying the Embryological Foundations of Movement*, realizado de 18 a 29 de agosto de 2018, em Berkeley, Califórnia.



**Quadro 1** – Organização sintética dos conteúdos pelos folhetos da tese.

FOLHETO I	FOLHETO III	FOLHETO II
<b>CorpoEstuário</b>	<b>CorPoÉtico</b>	<b>CorpOásis</b>
Endoderme	Mesoderme	Ectoderme
Frente	Meio e ao redor	Trás
Sensação – nutrição, foco mais interno	Ação – multifoco, caminhos múltiplos de atenção	Percepção – foco mais externo, mais amplo
Somática como campo epistemológico	Somática como modo de criação composicional embrionária/fluida em dança	Dança em modulação de estados de presença: a mente das células
Somática	Dança	Anatomia Performativa
<i>CorpoEstuário</i> (2014) <i>éLice</i> (2016) <i>(v)ESTUÁRIOS</i> (2017)	<i>O [não] Costume de Adão</i> (2013-2014) <i>Pequeno Tratado de Violências Cotidianas</i> (2015-2019)	<i>CorpOásis</i> (2017) <i>Mitopoiesis</i> (2015-2018)
Autorregulação orgânica	Experimentação criativa de movimentos	Repadronização postural e gestual no eixo vertical
Multiplicidade	Performatividade	Abertura
Lugares de transição, movimento genuíno, impulsos internos, somatização, holismo, <i>soma</i> , sistema nervoso autônomo, linhas de fuga, poética, fracasso, campo expandido, teoria da formatividade, Prática Artística como Pesquisa, Pesquisa Somático-Performativa, narrativa, singularidade, alteridade, epistemologias do sul, indisciplina	coreografia, composição, saber-fazer ético, embriologia corporalizada, sistema nervoso somático, nudez, violência	Lugares de desvanecimento, consciência celular, meditação, Prática de Dança Contemplativa, contemplação, <i>Archesoma</i> , gravidade, verticalidade, individuação, Cadeias Musculares e Articulares GDS, modulação, transdisciplinaridade, micropolítica celular, <i>Body-Mind Centering™</i> , membranas, transformação, transcendência, visualização, corporalização
Thomas Hanna, Don Hanlon Johnson, Bonnie Bainbridge Cohen, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Luigi Pareyson, Brad Haseman, Stephen Crites, Ciane Fernandes, Jan Christian Smuts, Arthur Koestler, Loojien, Depraz, Varela e Vermersch, Larrosa Bondía, Calasso, Martha Eddy, Sylvie Fortin, Boaventura de Sousa Santos	Bonnie Bainbridge Cohen, Francisco Varela, Giorgio Agamben Susan Leigh Foster, André Lepecki, Laurence Louppe	Barbara Dillely, Bonnie Bainbridge Cohen, Godelieve Denys-Struyf, Thomas Hanna, Don Hanlon Johnson, Linda Hartley, Américo Sommerman, Basarab Nicolescu, Daniel Goleman e Richard Davidson, Susan Lanzoni, Humberto Maturana
<b>A TESE É UM CORAÇÃO</b> <b>Coração como centro da espiral</b>		

Com o quadro embriológico acima, espero que sua viagem pela tese possa fluir e provocar seus sentidos, ativar as percepções e suscitar composições instantâneas advindas de movimentos do desejo. Agradeço desde já por sua disposição.

Saudações,

Diego Pizarro

## PRÓLOGO SOMÁTICO

Dentre os diversos significados e transformações de sentido do que se entende por “prólogo” no teatro ocidental “(Do grego *prologos*, discurso que vem antes.)” (PAVIS, 2008, p. 308), um deles interessa particularmente a este prólogo somático: “O prólogo é essencialmente um discurso misto (realidade/ficção, descrição/ação, seriedade/lúdico, etc.). Faz sempre o papel de metalinguagem, de intervenção crítica antes do e no espetáculo.” (PAVIS, 2008, p. 309). Este prólogo somático se mistura também à ideia de párodo, que é a primeira entrada do coro cantando e dançando na tragédia grega clássica. Quero pensar este prólogo somático como prólogo/párodo de imersão na tese, em que nossas células possam, juntas, expressar-se, respirando e pulsando ritmicamente.

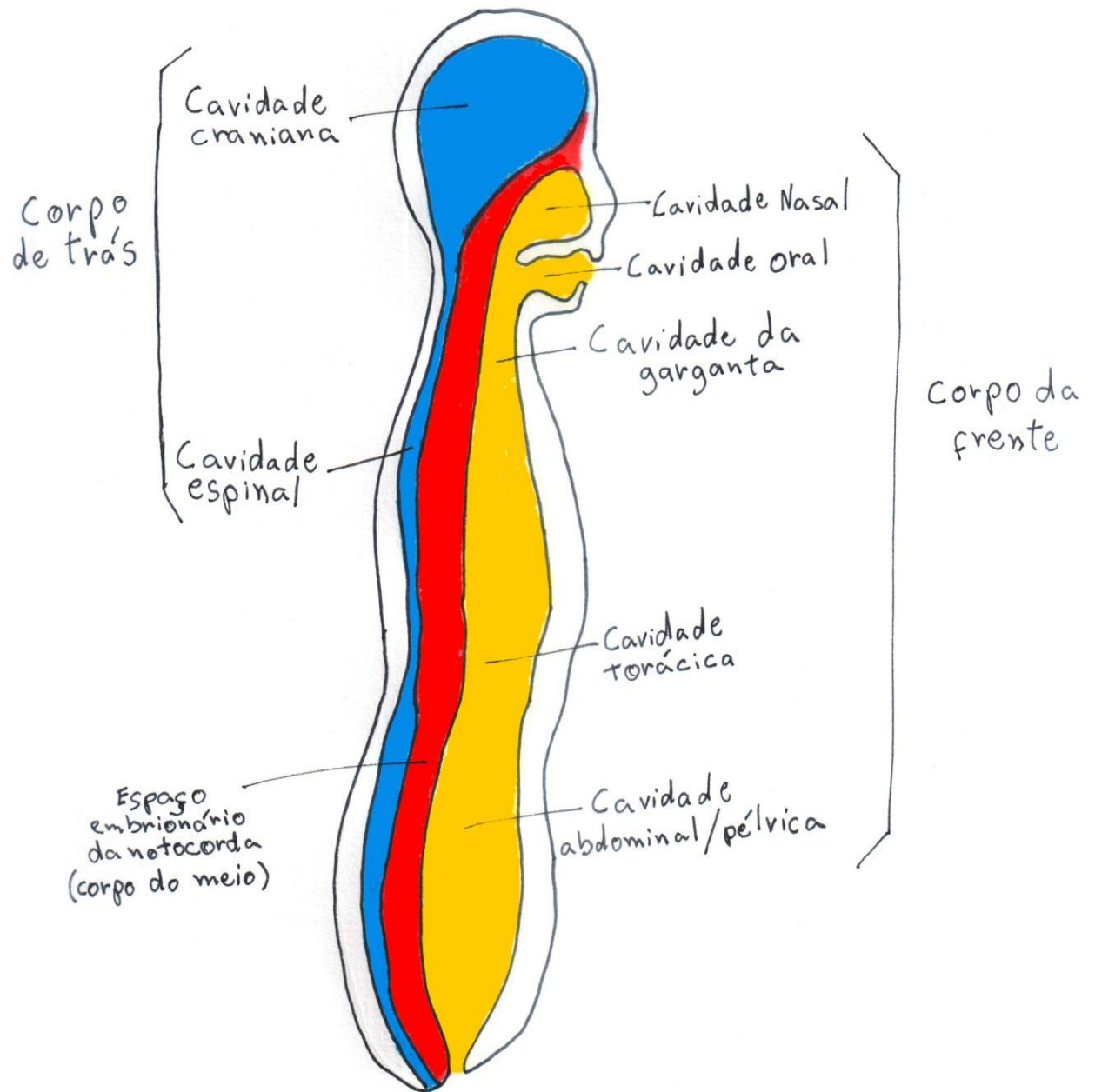
Observe a imagem abaixo (figura 4). Nela, os três corpos (frente, trás e meio) representam, no corpo humano formado, os três folhetos embrionários conforme sua configuração na terceira semana de gestação do embrião humano. O corpo da frente (cor amarela) representa a endoderme, o corpo de trás (cor azul) a ectoderme e o corpo do meio (cor vermelha) a mesoderme. Contudo, como nos lembra Bonnie Bainbridge Cohen (2015a, 2018a, 2019) – criadora do sistema somático *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup> (BMC) a partir dos anos 1960 –, o processo de desenvolvimento embrionário é espiralado, ou seja, as três camadas se entrelaçam, integrando-se na formação de um todo interconectado.

Com o apoio desta imagem, convido as pessoas que leem este texto a vivenciarem uma somatização desses três corpos. O termo “somatização” (*somatization*) foi criado por Bonnie Bainbridge Cohen a partir do termo *soma* proposto por Hanna (1970), que foi quem recuperou o termo grego *σῶμα* (*soma*). A apropriação deste termo por Hanna deu origem ao que ele denominou de “campo da Somática” (*the field of Somatics*) (1976b). Assim,

Somatização é o processo pelo qual os sistemas sensoriais cinestésicos (movimento), proprioceptivos (posição) e tácteis (toque) informam o corpo de sua própria existência. Nesse processo, há uma testemunha, ou seja, uma consciência interna.<sup>7</sup> (COHEN, 2015b, p. 6, tradução minha<sup>8</sup>).

<sup>7</sup> No original em inglês: “Somatization is the process by which the kinesthetic (movement), proprioceptive (position), and tactile (touch) sensory systems inform the body that it (the body) exists. In this process, there is a witness, an inner awareness of the process.”

**Figura 4** – Ilustração de três corpos e suas cavidades no plano sagital.



Caneta hidrográfica e lápis colorido sobre papel canson branco.

**Fonte:** Decalque após Bainbridge Cohen (2019).

<sup>8</sup> Todas as traduções realizadas no decorrer desta pesquisa foram feitas por mim e estão acompanhadas de notas de rodapé com o trecho traduzido em sua língua original.

A proposta que se segue é uma sequência de três experiências complementares sobre os referidos corpos, apoiada pelas figuras 1, 2, 3 e 4. Vivenciar essas somatizações é um convite para que acessemos nossa consciência celular e nossa consciência embriológica no intuito de adentrar ao universo desta tese. Juntas no embrião por volta da terceira semana de gestação, essas três camadas carregam potencialmente os primórdios de um ser humano completo e funcional. No caso, na terceira semana de gestação, nós somos essas três camadas pulsando num oceano interno, nutridos pelo saco vitelino à frente e protegidos pelo saco amniótico atrás. Como será lembrar a experiência dessas três camadas em nossa existência hoje?

### **Somatização 1 – explorando os três corpos embrionários**

- Como você está agora? Como você se sente agora? Como está sua respiração? Sem mudar nada, observe como está seu fluxo respiratório. Observe quais partes corporais estão pulsando juntas de sua respiração e quais estão mais inertes.
- Nessa observação, procure levar sua atenção para seu tronco e cabeça globalmente. Qual camada parece estar mais presente enquanto você respira? O **corpo da frente**, o **corpo de trás** ou o **corpo do meio**? Você observa nitidamente esta presença mais intensa de um dos três corpos ou sua percepção é mais global, sem distinção de três camadas (frente, trás e meio)?
- Seja qual for a sua sensação, siga-a e use-a de apoio para ficar em pé. Literalmente, posicione-se em pé, utilizando os três corpos como um todo ou a presença mais intensa de um deles como apoio. Como foi essa transição? O que você percebeu?
- Uma vez em pé, observe se algo muda em relação à sua percepção desses três corpos. A partir dessa segunda observação, inicie uma caminhada pelo espaço. Pause sempre que precisar e tiver vontade. Entre caminhadas e pausas, vá dando espaço para que esses três corpos se façam presentes.
- Após realizar essa experiência por alguns minutos, leve sua atenção para o **corpo da frente**. Tocar-se com uma mão na barriga e com outra em seu peitoral pode

ajudá-lo(a) a trazer a presença desta camada. Qual volume tem seu corpo da frente? Qual temperatura?

- Quais estruturas você percebe aí? Órgãos digestórios (boca dentro e fora, esôfago, estômago, intestinos, pâncreas, fígado, vesícula biliar...), órgãos respiratórios (nariz dentro e fora, faringe, traqueia, brônquios, pulmões...), bexiga urinária. O que mais? Algo muda em sua percepção de volume e temperatura do **corpo da frente** quando você encontra essas estruturas orgânicas?

- O **corpo da frente** estimula-o(a) mais a caminhar ou a encontrar pausas? Como você se sente a partir do corpo da frente enquanto caminha ou pausa?

- Como é viver no espaço **corpo da frente**? Como é interagir com o espaço à sua volta e o espaço do corpo da frente? Qual a sensação de caminhar para frente com o apoio do corpo da frente? Qual a sensação de caminhar para trás com o corpo da frente?

- Encontre uma pausa e deixe a respiração fluir. Descanse na pausa. Algo se alterou em sua respiração em relação a quando você iniciou esta prática? Seu foco neste momento está mais externo ou mais interno? Observe e descanse.

- Em seguida, deixe seus braços cederem à gravidade e leve sua atenção para seu **corpo de trás**. Você tem vontade de realizar alguma ação quando faz isso? Como caminhar (para frente ou para trás), estender o tronco ou agaixar-se? Algo se modifica ou não?

- Siga qualquer estímulo de movimento ou vocalização que esta mudança de atenção para o **corpo de trás** possa proporcionar-lhe.

- Após um tempo, independente do que estiver fazendo, inicie uma caminhada. Para frente ou para trás? Como é caminhar para trás com o **corpo de trás** e para frente com o corpo de trás?

- Enquanto caminha, alterne com pausas mais curtas ou mais longas se tiver vontade. Ou, então, fique somente em pausa. Faça o que você tem desejo durante este momento entre pausas e caminhadas, movimentos, gestos e vocalizações.

- Quais estruturas você percebe aí no **corpo de trás**? Cérebro, medula espinal, fluido cérebro espinal (pulsando ao redor de seu cérebro e medula espinal), pele... O

que mais? Algo muda em sua percepção de volume e temperatura do **corpo de trás** quando você encontra essas estruturas nervosas?

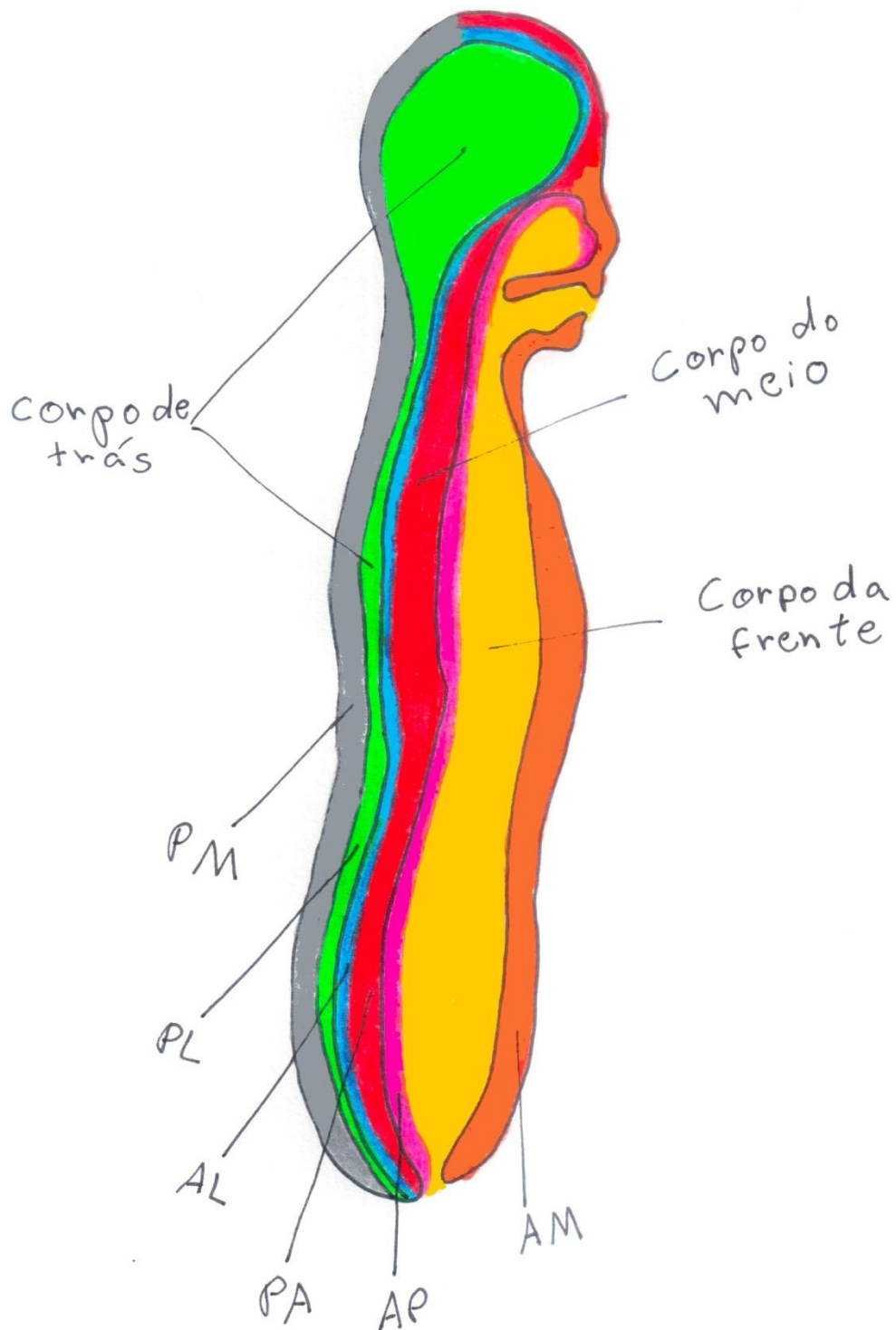
- Como é viver no espaço do **corpo de trás**? Como é interagir com o espaço à sua volta e o espaço do corpo de trás? Seu foco enquanto vivencia a presença do corpo de trás está mais interno ou mais externo?
- Encontre apoio no **corpo de trás**. Explore-o por algum tempo.
- Em seguida, brinque de mudar sua atenção entre o **corpo da frente** e o **corpo de trás**. Como você se sente mais confortável? Qual deles é mais desafiador para você? Você percebe uma afinidade maior com um ou com o outro? Como está seu foco de atenção durante este processo?
- E se você caminhar com a atenção voltada tanto à camada da frente quanto à camada de trás igualmente? Qual a relação que surge entre esses dois volumes na sua experiência?
- Descanse na pausa ou como você achar melhor.
- Depois de um tempo, leve sua atenção para o **corpo do meio**. Respire profundamente. Esta mudança de foco modifica seu estado de alguma forma? Há algum desejo de se deslocar pelo espaço em uma direção frente e trás ou as laterais se fazem mais presentes nesse caso? Como seria expandir seu corpo do meio pelas laterais de sua estrutura, talvez movendo os braços ou encontrando formas de se expandir lateralmente. Investigue se mover em diferentes dimensões do espaço a partir de seu corpo do meio. A relação espacial cima-baixo está presente em você de alguma forma? E a relação espacial frente-trás?
- Conecte-se com possíveis estruturas do **corpo do meio**: coração, rins, ureteres, baço, gônadas (ovários ou testículos), tubas uterinas ou próstata, dentes...
- Nessa investigação, você tem mais vontade de se mover ou de ficar em pausa? Mover-se em um lugar específico ou em deslocamento?
- O **corpo do meio** (mesoderme no embrião) é responsável pelo desenvolvimento de todas as nossas estruturas de movimento e deslocamento pelo espaço: ossos, tecido conjuntivo, fáscia, músculos, sangue...
- Qual a sensação de se mover em deslocamento ou não, apoiando-se no espaço do **corpo do meio**, a partir dessas estruturas que envolvem nossa vida em

movimento? Você se sente confortável ou desafiado(a) com a atenção aí nesse espaço?

- Em seu cotidiano, você consegue identificar em quais desses três corpos (frente, trás e meio) você costuma se apoiar mais ou menos para atividades diversas? Como seria balancear os corpos que garantem a você mais ou menos apoio na vida a partir de seus padrões do dia a dia?
- Para finalizar, encontre uma posição confortável, seja em pé, sentado(a), ou deitado(a) e descanse. Se desejar, após o descanso, faça anotações ou desenhos sobre essa experiência.



**Figura 5** – Apresentação de três corpos embrionários integrados com seis cadeias musculares. Visão no plano sagital.



Caneta hidrográfica e lápis colorido sobre papel canson branco.

**Fonte:** Inspirado em Bainbridge Cohen (2019) e Godelieve Denys-Struyf (1995 [1978]).

A figura 5 apresenta uma integração entre os três corpos embrionários, conforme a visão de Bonnie Bainbridge Cohen (2015a, 2018a, 2019), e a posição das seis cadeias musculares, conforme desenvolvidas por Godelieve Denys-Struyf (1995) – criadora do sistema somático Cadeias Musculares e Articulares GDS a partir dos anos 1960 –. As seis cadeias musculares aqui especificadas são: 1 – as do plano sagital: **AM** – ântero-mediana e **PM** – pósteromediana; 2 – as do plano horizontal: **AL** – ântero-lateral e **PL** – pósterolateral; 3 – as do plano vertical: **AP** – ântero-posterior e **PA** – póster anterior.

De modo semelhante à afirmação anterior, que versa sobre a realidade espiralada dos três corpos embrionários, as cadeias musculares integram-se umas às outras num processo simbiótico de reciprocidade e compartilhamento. Elas interagem umas com as outras num *continuum* de predisposições comportamentais, variando suas predominâncias de acordo com nossas variações emocionais e com as atividades que realizamos em diversos âmbitos da vida.

Tanto os corpos embrionários quanto as cadeias musculares são dinâmicas. Sua representação gráfica em um único plano pictórico tende a dar uma ideia estática e isolada de sua predisposição espiralada e integrada. De todo modo, as representações gráficas nos dão estímulos para o processo de visualização, que é complementado com imagens suscitadas pelas palavras proferidas durante o processo de somatização. Para Bainbridge Cohen (2015b, p. 6), visualização é o processo pelo qual o cérebro imagina aspectos do corpo, e assim informa-o de sua própria existência. “Nesse processo existe um diretor ou um guia. Por exemplo, ao olhar para a imagem de uma estrutura corporal específica, mantenha-na em mente enquanto você busca conscientizar-se de tal parte corporal (visão cinestésica interna).”<sup>9</sup>

No caso das Cadeias Musculares e Articulares GDS, contudo, o foco é no corpo já formado. No *Body-Mind Centering*<sup>™</sup>, nesse caso, o foco é na lembrança de um desenvolvimento embrionário gravado na memória viva de nossos tecidos no corpo adulto. O foco, assim, é no processo embriológico, uma consciência embriológica do espaço. Enquanto este último se concentra tanto em imagens

---

<sup>9</sup> No original em inglês: “In this process, there is a director or guide. For instance, after looking at a picture of a particular structure in the body, hold the image in mind as you search to become aware of that part of your body (inner kinesthetic vision).”

anatômicas do corpo humano formado quanto no corpo em formação antes do nascimento, o primeiro se concentra exclusivamente em imagens do corpo formado após o nascimento. Essa distinção traz diferenças significativas no tipo de estímulo que é suscitado pelo uso das imagens nos processos somáticos propostos por ambos os sistemas. Além disso, cabe salientar que visualização e somatização se interconectam frequentemente nesses processos. Uma acaba levando à outra e vice-versa.

Cabe, então, observar previamente que ambos os sistemas somáticos do BMC e do GDS se baseiam na corporalização de estruturas corporais, contudo, o trabalho embriológico do BMC se fundamenta na corporalização de espaços.

## **Somatização 2 – corpos embrionários e cadeias musculares**

Esta pode ser realizada logo em seguida à somatização 1, após uma breve pausa de descanso, ou em outro dia. Sinta-se à vontade para seguir seu processo pessoal. No decurso da leitura deste texto, se você sentir que é demasiada a realização dessas práticas, primeiramente, leia as sequências e volte a elas quando puder ou quando quiser experimentá-las somaticamente, ou seja, no corpo vivo em movimento.

- Posicione-se em pé e busque se conectar com o espaço ao seu redor. Qual parte desse espaço o(a) estimula a deslocar-se até lá? Caminhe até pontos específicos do espaço, seguindo a intuição daquilo que chama a sua atenção.
- Observe, contudo, sua caminhada. Enquanto se dirige para um novo ponto no espaço, quais pulsões você percebe em sua predisposição postural? Ou seja, você percebe uma pulsão postural de seu corpo no espaço que o(a) impulsiona mais para frente, para trás, para cima ou para baixo?
- Enquanto caminha, existe uma pulsão que o(a) segura para trás? Ou existe uma pulsão que lhe impele para frente? Ou, ainda, uma pulsão que lhe impele em direção ao céu, ou, contrariamente, em direção à terra? Ou você percebe que sua pulsão condensa um equilíbrio entre céu e terra?

- Como sua configuração estrutural se comporta enquanto caminha, ou enquanto fica em pausa? Como você se comporta quando alguém lhe pede para caminhar ou para pausar?
- Em pausa, na posição em pé, você se sente mais direcionado(a) para cima, para baixo, para frente ou para trás?
- Você consegue perceber suas predisposições posturais e comportamentais durante esta atividade? E enquanto lê este texto? Que pulsão você percebe? Existe uma predisposição em concentrar-se atentamente aqui, ou sua atenção se dispersa com facilidade? Sua tendência é continuar lendo, ou largar estas palavras escritas e experimentar tais sugestões em movimento no espaço?
- Descanse como quiser, buscando sempre dar espaço para a respiração.
- Onde você estiver neste momento, seja sentado(a), deitado(a), em pé, em pausa, ou em movimento, observe como estão seus membros: braços, pernas, cabeça e cóccix. E sua língua?
- Seu ombro direito está mais rotado para dentro ou para fora? Suas mãos estão fechadas, abertas, apertadas ou soltas, expandidas? Algo muda enquanto as observa? O braço direito está posicionado muito diferente do esquerdo ou estão similares?
- Seu quadril esquerdo está mais rotado para dentro ou para fora? Seu quadril dói do lado esquerdo ou sorri livremente respirando sem dor alguma? Algo muda no quadril direito enquanto você observa o esquerdo?
- Caminhe pelo espaço livremente.
- Observe sua postura enquanto caminha. Seus ombros estão mais para dentro ou mais para fora? Suas mãos e dedos escorrem e se expandem junto à força da gravidade, ou se contraem e giram ao redor de si?
- Se você possui uma tendência ao fechamento de ombros ou de quadris, experimente fazer exatamente o contrário enquanto caminha, mesmo que isso lhe pareça estranho. Qual é a sensação?
- Se você possui uma tendência à abertura de ombros ou de quadris, experimente fazer exatamente o contrário enquanto caminha, mesmo que isso lhe pareça estranho. Qual é a sensação?

- Descanse um pouco.
- Em pausa, na posição em pé, observe se o movimento de sua respiração se manifesta mais nos ombros e na região peitoral, ou na região abdominal, ou nas laterais das costelas e costas. Por onde corre sua respiração?
- Enquanto respira, o ar na inspiração direciona sua postura para o céu ou para a terra? E na expiração? Há uma tendência ao colapso, à retenção ou à reorganização equilibrada de sua postura?
- Caminhe por uma última vez percebendo novamente suas pulsões pelo espaço. Algo mudou em sua postura? Existe algum desejo de movimento para além da pausa ou da caminhada? Existe algum desejo de vocalização? Se sim, explore esses caminhos. Caso contrário, descanse e finalize.

### **Somatização 3<sup>10</sup> – experiência do espaço embriológico**

Observe a figura 6, em que está apresentada uma fase de desenvolvimento do embrião humano na terceira semana de gestação. Na imagem, podemos observar o corpo da frente (cor amarela), com seu saco vitelino. O corpo de trás (cor azul) aparece com seu saco amniótico. O corpo do meio (cor vermelha) representa a mesoderme intraembrionária. Os folhetos embrionários estão representados no meio, próximos à borda dos sacos vitelino e amniótico: a endoderme (corpo da frente), ectoderme (corpo de trás) e mesoderme (corpo do meio). Ao redor está representada a mesoderme extraembrionária, que envolve todo o embrião nesta fase do desenvolvimento.

- Deite-se no chão com seu lado direito ou esquerdo. Qual o primeiro lado que você escolhe por impulso? Você decide ficar deste lado ou escolhe o menos comum em sua experiência?

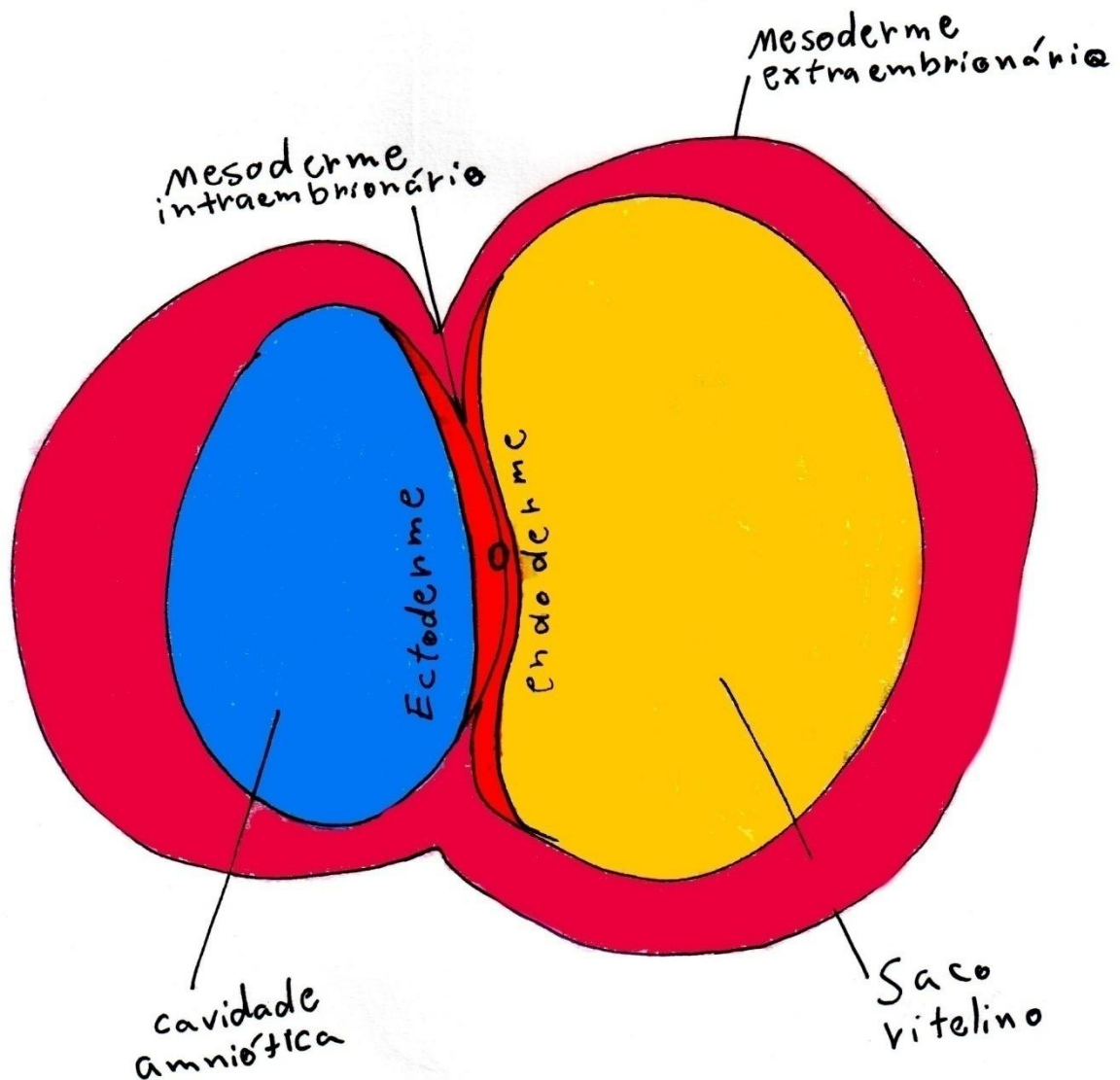
---

<sup>10</sup> Enquanto me preparava para escrever esta somatização, decidi experimentar o exercício que escreveria. Apesar de já tê-lo vivenciado em diversas outras ocasiões, busquei fazer isso agora, porque estava muito cansado. Levei uns 15 minutos nessa experimentação e, ao finalizá-la, senti como se tivesse descansado uma noite inteira. Depoimento pessoal da potência revigorante da corporalização de espaços promovida pela embriologia corporalizada.

- Ao acomodar-se lateralmente, procure deixar as pernas juntas e estendidas ao longo do chão, o braço de baixo também estendido acima da sua cabeça e a mão do braço de cima apoiada no chão à sua frente. Caso seja confortável para você, pode optar por estender o braço de cima ao longo do corpo ou acima da cabeça junto do braço de baixo. Busque o conforto nesta posição, sem a necessidade de esforçar-se muito muscularmente para mantê-la.
- Leve sua atenção para o corpo da frente e o corpo de trás presentes em sua experiência de descanso nesta posição. Em vez de procurar pelo espaço, descanse no espaço. Somos o espaço o tanto quanto somos o corpo.
- Enquanto percebe seu corpo da frente (endoderme), que é a camada embrionária frontal (cor amarela) a qual dá origem ao saco vitelino, busque se nutrir de sua presença. Acesse o volume de seus órgãos digestórios e respiratórios, percebendo sua qualidade de ponderação, reflexão e sentimento. Abra seu foco e sua percepção para o que está imediatamente à sua frente, dentro de você.
- Enquanto percebe seu corpo de trás (ectoderme), que é a camada embrionária traseira (cor azul) a qual dá origem ao saco amniótico, busque acolher-se na proteção que ele oferece. Abra seu foco e sua percepção para o abraço que este casulo oferece a você, envolvendo-o(a). Atente-se para o espaço expandido ao seu redor. Acesse a leveza e a sensibilidade de seus nervos e de sua pele, abrindo seu foco e sua percepção para o que está imediatamente atrás de você e ao seu redor.
- Descanse no espaço.
- Descanse no espaço entre o corpo da frente e o corpo de trás.
- Descanse no espaço fluido entre o corpo da frente e o corpo de trás.
- Descanse no espaço até que você encontre o apoio do corpo do meio para levantar sua cabeça lentamente e realizar uma flexão lateral da coluna.
- O corpo do meio (mesoderme), que é a camada embrionária central (cor vermelha), dá origem às estruturas com as quais nos movemos: ossos, músculos, ligamentos, fáscia, coração e vasos circulatórios, células sanguíneas vermelhas e brancas, além dos rins, do baço e das gônadas.

**Figura 6** – Apresentação de três folhetos embrionários (endoderme, ectoderme e mesoderme) e dos sacos vitelino e amniótico. Visão no plano horizontal.

3ª semana de gestação



Caneta hidrográfica e lápis colorido sobre papel canson branco.

**Fonte:** Inspirado em Sweeney (1998) e Bainbridge Cohen (2019).

- Qual é a experiência de se apoiar na mesoderme e se mover a partir dela? Qual é a experiência de se mover por uma camada embrionária que surge da migração de células vindas do corpo de trás, dando forma, e do movimento do corpo da frente, dando fluxo, em direção ao espaço entre eles?
- As células do corpo de trás favorecem uma sensação de forma, já as do corpo da frente favorecem uma sensação de fluidez. Enquanto o saco vitelino nos nutre, alimenta-nos e configura-se como nossa fonte primária de respiração pelos fluidos antes da conexão iniciada posteriormente pelo cordão umbilical, o saco amniótico vai lentamente dobrando-se ao nosso redor, protegendo-nos, com leveza e sensibilidade.
- Após experimentar um pouco o apoio do corpo do meio, descanse e finalize. Desenhe, anote e/ou compartilhe sua experiência com alguém.

Corporalizar espaços significa se lembrar do espaço em vez de criá-lo. Podemos reavivar esta memória a partir da experiência registrada em nossas células e tecidos. Bainbridge Cohen (informação verbal<sup>11</sup>) nos lembra de que o físico Albert Einstein (1879-1955) defendia a tese confirmada posteriormente de que a gravidade da Terra causa uma dobra no espaço-tempo, ou seja, literalmente o planeta dobra o espaço. No desenvolvimento humano, a dobra do embrião em uma curva “C”, por volta do fim da terceira semana de gestação, move o espaço. A pergunta das três somatizações realizadas aqui é: “Como posso encontrar apoio nos espaços embrionários?” O saco vitelino, por exemplo, não está mais aqui, mas ainda está aqui. Isso porque o espaço contém a informação (BAINBRIDGE COHEN, 2015a, 2015c, 2018a). Assim, no processo de embriologia corporalizada, estamos corporalizando espaço em vez de estrutura. Nossas células e tecidos contêm a memória do espaço movido pelo embrião.

*Corporalização* é a consciência das células sobre si mesmas. Você abandona o seu mapeamento consciente. É uma experiência direta; não há passos intermediários nem mudanças. Não há guia nem testemunha. Há uma consciência muito conhecida do momento experimentado, iniciado nas próprias células. Nesse caso, o cérebro é o último a saber. Há um

---

<sup>11</sup> Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de estudante e assistentes durante o curso *Embodying the Embryological Foundations of Movement*, realizado de 18 a 29 de agosto de 2018, em Berkeley, Califórnia.



conhecimento completo. Há um entendimento tranquilo. Desse processo de corporalização surge o sentimento, pensamento, testemunho, compreensão. A fonte desse processo é o amor. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 279).

No BMC, o processo de corporalização ocorre através de um processo de conscientização do indivíduo a fim de estabelecer uma relação consigo mesmo. Ou seja, com seus próprios espaços internos e externos para relacionar-se com as pessoas e com os espaços onde elas se movem e que são movidos por elas. Para a pesquisadora e educadora somática Patrícia Caetano (2015), por exemplo, nossa primeira alteridade é criar o outro em cada um dos nossos sentidos, ou seja, reconhecendo que estamos imersos em um ambiente povoado e relacional, sempre informados por nossas próprias experiências. Já, “A primeira corporalização, antes de corporalizar a estrutura, é que corporalizamos o espaço vazio.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 288). Assim, é possível encontrar o lugar do espaço partindo do processo embriológico, no sentido de que as estruturas embriológicas não mais existem, mas abrindo-se para a experiência de que esse processo do passado ainda informa quem somos hoje, por meio da corporalização de seus espaços. Espaços estes vivenciados como nossa primeira alteridade. As noções de corporalização e alteridade – as relações entre eu e outro – serão aprofundadas ao longo desta tese.





Carpocestuanico



## 1. DANÇANDO EM LUGARES DE TRANSIÇÃO

### 1.1 (v)ESTUÁRIOS<sup>12</sup>

Trama tecida. Fluxo. Soma.

(tr)amo tecidos

Em carne viva, organismos cadenciados no leito mais precioso.

Dádiva.

Lugar de potência: um braço de mar na desembocadura de um rio.

Deserto biológico ou proliferação de sonhos e desejos pulsantes como o próprio diafragma que ela é?

Transição intensa entre o ir e o vir.

Vestindo posturas e ressignificando diferentes existências.

Quando eu vi, eu pensei que hoje não era mais o tempo de...

Aqui estamos, então, entrelaçados de fluidos

glândulas

...celulose

padrões

reflexos

respostas nêu(t)rons

ciclos perceptuais

fibras

pó de cores

membranas

partes duras musicais

Em ritmo fisiológico a orquestra microscópica se constrói em tensegridade e resiliência.

Em autorregulação – de pé – se move.

Do pó ao pólen.

<sup>12</sup> Este texto de artista acompanhou a exposição da obra (v)ESTUÁRIOS, realizada durante processo da disciplina Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos (PPGAV/EBA/UFBA), ministrada por Maria Virgínia Gordilho Martins (Viga Gordilho) em 2017.2. Durante este processo, articulei os objetos desta pesquisa de doutorado, elaborando desenhos, colagens, coleção de objetos e dobraduras. Foram utilizados os seguintes materiais: pastel seco, partituras musicais, livros, dobradura, colagem, estampa adesiva, cartaz, cartilha, linha de costura, objetos didáticos. A obra é uma resposta poética em interlocução com os temas que atravessam a experiência da pesquisa e apresenta alguns de seus rastros registrados ao longo da tese.



Figura 7 – Rastros fotográficos da obra (v)ESTUÁRIOS, Salvador, BA, 2017.



Fonte: Acervo pessoal. Foto e montagem: Tom Lima.

*É fim de tarde no litoral norte de São Paulo. Estou na Praia da Fazenda, a 42 km da cidade de Ubatuba. O estuário do Rio Picinguaba fica bem no início da praia. São dois rios na verdade, o outro vem das montanhas da reserva ecológica logo atrás. Quando eu piso na areia, sinto uma gratidão infinita pela água do mar à frente e pelas águas dos rios atrás de mim; o banco de areia que separa temporariamente a água doce da água salgada ferve no sol. É janeiro de 2014 e toda a turma do módulo de Padrões Neurocelulares Básicos do curso de formação em Body-Mind Centering™ (BMC) está aqui. Estou atuando como assistente dos professores. Este encontro com a natureza me leva para outro estado, entro em imersão corpo-ambiente quase que de imediato. Enquanto me movo, e danço, e sorrio, arriscando sons e palavras na orquestra das ondas, dos pássaros e do vento de areia e folhagens, algo muda dentro de mim, as intensidades performativas encontram morada em um galho de árvore encontrado no fundo dessas águas rasas... eu não sei mais o que é mar e o que é rio; sem que eu perceba, a maré sobe e mostra um ambiente ecológico que até então para mim era significado de escoamento de rejeitos. Já se passaram duas horas de performance – movimento, águas, galho de árvore devir-cajado –, e realmente me dou conta de que estou no exato espaço do encontro de dois rios com o mar, dançando com eles. Meu mar interno se expande, minhas células sentem profundamente e a modulação em meu corpo se expressa em movimentos aquáticos e terrestres. Está quase escuro... sinto medo da natureza... tenho receio do que pode chegar com os rios... eu rio... subo a montanha... volto para casa... movido... chacoalhado... pleno em fluidos.*

Percebo o processo desta pesquisa como se fosse um estuário. Basicamente, em sua morfologia geológica, um estuário é um ambiente aquático semiconfinado com relevo característico, tanto de processos fluviais quanto marinhos, contendo sedimentos transportados pelos rios, pelo vento, pelo escoamento de água da chuva, pelas ondas e pelo movimento das marés. Por ser um ambiente de transição entre rio e mar, além de estar sujeito a muitas interferências, não somente as biológicas, mas também econômicas e sociais, uma vez que também podem ser locais de recreação e habitação em seus arredores, é um dos ecossistemas mais complexos que existem. Em sua versão ecologicamente sustentável, é rico em nutrientes, uma vez que algumas espécies animais podem ser encontradas somente

aí, especialmente, por sua adaptação à água salobra – nem doce, nem com a salinidade da água do mar –; em sua versão alterada pela ação da degradação humana, pode ser um deserto biológico, capturado pela poluição. Ou seja, muitas forças agem nas regiões estuarinas – ambiente altamente sujeito a fluxos de energia e materiais de diversos tipos e procedências. É lugar de potência (FONTES; MIRANDA; ANDUTTA, 2016; KENNEDY, 2016; LEVINGS, 2016).

Os movimentos listados acima acontecem nesse ecossistema aquático, configurando-se como um lugar de potência biológica. Neste processo artístico de pesquisa como um estuário, a paráfrase alegórica refere-se, então, a um lugar de potência poética, com demandas diversas para se negociar antes, durante e após o processo criativo.

Os ecossistemas e subsistemas estuarinos podem apresentar estados de existência alternados e múltiplos. A habilidade de um ecossistema em absorver os distúrbios e resistir à mudança de estados é nomeada como resiliência ecológica [...]. Nas últimas décadas do século passado, ecologistas observaram que os ecossistemas não são entidades estáticas, mas que parecem se transformar em resposta às forças externas e internas<sup>13</sup> (DAME, 2008, p. 1412).

Inspirando-se nas experiências artísticas e somáticas vividas em ambientes biológicos, esta é uma pesquisa artística embebida em diversos tipos de fluidos, desde os que vêm da metáfora aquática ecológica até os que materialmente fluem em nossas veias e artérias (sangue), em um processo de absorção e transfiguração de gradiente de saturação e inúmeras dinâmicas expressivas ao atravessar diferentes canais e membranas de nossa existência.

O resultado da experiência com os padrões pré-vertebrais do BMC junto desse estuário foi revelador e movimentou o projeto de doutorado que aqui se desvela. Os padrões pré-vertebrais se referem à categorização realizada por Bonnie Bainbridge Cohen, entre estes e os padrões vertebrais. Os primeiros se referem aos padrões de desenvolvimento do movimento, que podem ser encontrados em animais sem coluna vertebral; os segundos, referem-se aos animais com coluna vertebral.

---

<sup>13</sup> No original: “Estuarine ecosystems and subsystems can and do exhibit alternate or multiple states of existence. The ability of an ecosystem to absorb disturbance and resist a change in state is termed ecological resilience, [...]. In the last decades of the twentieth century, ecologists observed that ecosystems were not static entities, but appeared to change in response to external and internal forces.”



Os padrões pré-vertebrais para o BMC são: vibração, respiração celular, esponja (absorção), pulsação, irradiação umbilical, *mouthing* e pré-espinal – todos eles profundamente conectados com o sistema dos fluidos. Os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) são movimentos sequenciais que idealmente aparecem em integração durante a infância (COHEN, 2018b).

No mesmo ano do encontro com a experiência estuarina em Picinguaba, iniciei a segunda etapa da formação neste complexo sistema somático, a fim de me tornar *Practitioner of Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>. Depois, em 2019, formei-me como *Teacher of BMC* e, após dez anos de imersão nos sistemas corporais, nos padrões de desenvolvimento do movimento, nos aspectos psicofísicos e na embriologia corporalizada, em experimentações intensivas e extensivas com movimento, toque, som e voz – além de suas aplicações na educação, na saúde e na arte –, outras possibilidades se desdobram e me dizem que uma vida é pouca para se aprofundar nessa complexidade. Ou, então, ela é a própria vida.

Ao decidir realizar uma pesquisa de doutorado que envolvesse BMC e dança, percebi que precisava fazer isso depois de ter uma longa experiência com esse sistema somático, pois acredito que a integralidade de suas práticas e fundamentos deveria ser considerada de forma abrangente e não limitada à primeira etapa da formação, o curso de Educação do Movimento Somático. De fato, no meio desse caminho investigativo, meu interesse pelas práticas somáticas foi maior que meu foco em um só sistema, por mais complexo que ele fosse. Por isso, também cursei a formação brasileira<sup>14</sup> de Cadeias Musculares e Articulares GDS® (*Chaînes Musculaires et Articulaires* GDS). Cursei também a curta formação oferecida no Brasil em Coordenação Motora, pelos estudos de Suzanne Piret e Marie-Madeleine

---

<sup>14</sup> A formação no Método GDS apresenta dois aspectos: um psicocomportamental, aberto a todos os interessados, e um biomecânico, relacionado à terapia manual, destinado exclusivamente aos profissionais da fisioterapia. Felizmente, quando ingressei nessa formação, minha turma foi a última autorizada a cursar a parte dos aspectos biomecânicos sem a exigência da formação em fisioterapia. Assim, graduei-me como cadeísta profissional GDS, o que influenciou deveras as aulas de dança e toda a pesquisa de movimento que desenvolvo. O Brasil é o único país que oferece a formação completa em GDS, fruto da vinda de Godelieve Denys-Struyf ao Brasil por algumas vezes, e das investidas de Ivaldo Bertazzo nesse campo. Na Europa, a parte dos aspectos psicocomportamentais é cursada na Bélgica, na sede de origem do método – o *Institut des Chaînes et Techniques G.D.S* (ICTGDS). Vide: <<http://www.ictgds.org/>>. Já, a parte dos aspectos biomecânicos é cursada na França, no *Centre de Formation Professionnel Campignon* (CFPC), uma vez que foi Philippe Campignon quem acabou desenvolvendo esta parte do método, principalmente, após a morte de Godelieve em 2009. Vide: <<http://www.philippe-campignon.com/>>. Acesso em: 03 jun. 2020.

Béziers (1992), e Yva Hunsinger, bem como o Método Bertazzo<sup>®15</sup>; além disso, a formação continuada em Gyrotonic<sup>®</sup> e Gyrokinesis<sup>®16</sup> me acompanha desde 2008, fazendo coro às buscas somáticas.

O interesse por práticas somáticas não é aleatório, ele surge de um contexto amplo. Parte disso foi a necessidade também de aprofundamento sobre aspectos anatômicos e fisiológicos com mais ênfase a partir de 2010, quando realizei concurso para uma vaga na área de dança do Instituto Federal de Brasília (IFB), onde atuo desde então no curso de Licenciatura em Dança. Nos três primeiros anos, fui responsável pelo ensino de Anatomia Humana, Cinesiologia e suas aplicações à dança, o que me levou a cursar dois anos de uma graduação em Fisioterapia, aproximando-me dos aspectos mais tradicionais e científicos, ao mesmo tempo em que me dedicava à profundidade poética desses conhecimentos por meio dos sistemas somáticos citados acima. Cursar parte de um curso de Fisioterapia também buscou contemplar alguns requisitos básicos dos conteúdos científicos tradicionais de anatomia, fisiologia e cinesiologia exigidos para a continuidade na formação em BMC. Eventualmente, alguns gestores do IFB preferiram direcionar essas disciplinas para pessoas com formação científica na área da saúde, assim pude me dedicar à aplicação desse conhecimento somático mais especificamente à formação e composição em dança. Quais aspectos dos estudos anatômicos seriam mais importantes para estudantes de dança? O tradicional ou o somático? Como uma investigação de tais questionamentos ultrapassam o escopo deste trabalho, limito-me a afirmar que uma reforma no ensino de anatomia para a dança é urgente, considerando também os caminhos curriculares que os programas de ensino superior têm adotado para a formação de professores(as) de dança e dançarinos(as).

---

<sup>15</sup> O Método Bertazzo foi desenvolvido pelo artista da dança Ivaldo Bertazzo (1949-presente) que, em 1975, abriu sua influente Escola do Movimento, em São Paulo. Bastante popular no Brasil entre profissionais da dança, da saúde e dos esportes, o método é uma integração entre as Cadeias Musculares e Articulares GDS, a Coordenação Motora de Piret, Béziers e Hunsinger, diversos estudos sobre motricidade e os movimentos da cultura indiana e africana, entre outras. Vide: <<https://metodobertazzo.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

<sup>16</sup> Gyrotonic<sup>®</sup> e Gyrokinesis<sup>®</sup> fazem parte do sistema de movimento desenvolvido pelo romeno-húngaro Juliu Horvath (1942-presente) (tendo recebido asilo nos EUA em 1970). Inspiradas nos princípios de variadas disciplinas, como Yoga, tai-chi-chuan, natação, ginástica artística, balé clássico e dança moderna, as séries de exercícios envolvem seis movimentos básicos da coluna vertebral em conexão com técnicas de respiração, visando o bem estar integral da pessoa (PIZARRO, 2010). Vide: <<https://www.gyrotonic.com/>>. Acesso em: 13 jan. 2020.

Somática é geralmente definida a partir da experiência do corpo em primeira pessoa, conforme o termo e o seu uso forjado por Thomas Hanna no final dos anos 1960, tendo colaborado intensamente para o desenvolvimento deste campo, especialmente, por meio do periódico *Somatics: Magazine-Journal for the Bodily Arts and Sciences* (1976-). Apesar de não dizer respeito diretamente à dança, muitos pesquisadores, professores e artistas se remetem à Somática na busca por abordagens bastante próximas às práticas do corpo em movimento nos diversos âmbitos da dança. Historicamente, a filosofia que orienta as práticas que fazem parte do campo da Somática também foi impulsionada por artistas do movimento no início do século XX, como Rudolf Laban, Mary Wigman e Isadora Duncan. Uma discussão ampliada sobre o campo da Somática e seus dilemas será tema central do Capítulo Segundo desta pesquisa.

Quando falamos, nos movemos, pesquisamos e ensinamos, partindo de experiências em primeira pessoa (VARELA; SHEAR, 1999), por si só subjetivas, já nos colocamos em um espaço de discurso marginal em relação a discursos dominantes – como o científico, ou como formas tradicionais de ensino de dança, conforme apontam Fortin, Vieira e Tremblay (2009). O discurso dominante é altamente objetificante e tende a homogeneizar a diversidade de conhecimentos e formas de ensino em diversos âmbitos, regulando corpos, gestos e danças. O discurso marginal da Somática, apesar de não ser dominante, não deixa também de ser um paradigma regulador; especialmente, pela forma como alguns sistemas pretendem “corrigir” posturas, por exemplo. Apesar dos equívocos relacionados a ideais de corpo presentes em diversos métodos (JOHNSON, 1992, 1994), uma abordagem somática no ensino de Anatomia, de fato, tem muito a oferecer para a ampliação da formação profissional em dança. Meu interesse atualmente, que se desenvolve com esta pesquisa, não consiste em utilizar a Somática para ensinar conteúdos científicos, mas, sim, em forjar uma cultura somática em dança por meio da anatomia poética de práticas somáticas.

Meu interesse por anatomia despertou muito cedo na infância, desde quando dissequei uma rã na aula de ciências na escola e quando a professora de ciências biológicas levou um coração de boi para a aula. Depois, já adulto, quando tive a oportunidade de “dissecar” corpos sem cortá-los, por meio do toque e do movimento no BMC e no GDS, um universo criativo se abriu e isso afetou profundamente

minhas danças, entre ensino, pesquisa e atuação artística. Assim, a anatomia, estabelecida como a ciência de cortar cadáveres, passaria a ser vivenciada como a ciência de destilar camadas por meio da arte de mover-se em camadas sensíveis integradas, e se transformaria radicalmente na arte de sensibilizar a existência.

Esta transformação da anatomia pela Somática seria mesmo uma Anatomia Poética – chamada assim também pelo fisioterapeuta belga e professor de teatro Alain D’Ursel, para se referir à corporalização da anatomia nos processos somáticos, conforme vivencia e ensina em seus cursos. D’Ursel colaborou extensivamente com Godelieve Denys-Struyf no desenvolvimento do sistema GDS e, claramente, inspira-se no corpo poético (*corps poétique*) do pedagogo teatral francês Jacques Lecoq (1921-1999), tendo frequentado seus cursos em Paris. Apesar de a pedagogia poética da anatomia, por D’Ursel, estar, de fato, mais relacionada com uma forma criativa e poética de ensinar anatomia e biomecânica pela visão GDS do que realmente uma corporalização somática da anatomia, sua inspiração em *L’Anthropologie du Geste (A Antropologia do Gesto)* (1974), do pesquisador, antropólogo e pedagogo francês Marcel Jousse (1886-1961), fornece pistas interessantes para o que se pretende desenvolver aqui nesta pesquisa. As práticas anatômicas de “mimismo” (*mimisme*) (JOUSSE, 1974) de D’ursel recriam estruturas ósseas e musculares, bem como seu funcionamento pela visão GDS – prática também desenvolvida com ênfase por madame Denys-Struyf (2009), que desenha e se aprofunda em práticas gestuais para uma vivência psicocomportamental da anatomia humana.

Segundo Danis Bois (2010, p. 12), as pessoas orientadas através de uma experiência em Educação Somática<sup>17</sup> são levadas “a sair de seus hábitos perceptivos, motores e conceituais por intermédio de uma inteligência corporal orgânica, solicitada através do movimento, da postura e da expressividade corporal interiorizada e conscientizada.” Os sistemas, métodos e técnicas que compõem o campo da Somática são diversos e começaram a ser desenvolvidos desde o final do século XIX, como é o caso da Técnica de Alexander<sup>18</sup>, e tiveram, sobretudo, no

---

<sup>17</sup> O termo Educação Somática será discutido no Capítulo Segundo como uma redução disciplinar do campo da Somática, que parece ser mais amplo e transdisciplinar, rumo à indisciplina.

<sup>18</sup> “A Técnica Alexander (TA) é um método educacional prático que ensina os indivíduos a desfazerem tensões desnecessárias no corpo causadas por limitações habituais na maneira como pensam e se movem, a fim de recuperar a liberdade, a postura e o equilíbrio no movimento” (CAVALCANTI, 2020, p. 48, tradução minha).

século XX – por meio das novas pesquisas dos “reformadores do movimento” (STRAZZACAPA, 2012) –, o espaço propício para o seu desenvolvimento. Esta pesquisa se aprofunda em aspectos específicos de dois sistemas somáticos desenvolvidos a partir dos anos 1960, como é o caso do GDS, e dos anos 1970, caso do BMC, em interação com a dança. O conhecimento da Coordenação Motora, segundo Piret e Béziers (1992), e Béziers e Hunsinger (1994), entra aqui como complementar ao GDS, uma vez que tais práticas possuem afinidades não só pela trajetória de suas fundadoras, mas também pela parte que lhe cabe no programa de formação brasileiro de GDS.

*Body-Mind Centering*<sup>TM</sup> é um sistema somático desenvolvido pela terapeuta ocupacional e dançarina estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen e por seus/suas colaboradores/as. Essa prática envolve experiências profundas com o desenvolvimento da criança (**Corporalização do Desenvolvimento do Movimento**), os sistemas corporais (**Anatomia Corporalizada**) e a **Embriologia Corporalizada**<sup>19</sup>, bem como as inter-relações psicofísicas de todos esses aspectos<sup>20</sup>. É um território poético de cura e descobertas sobre si e o mundo que realiza uma cartografia dos tecidos corporais e repadronização por meio de: toque, movimento, som e voz. Sua didática lida basicamente com três aspectos fundamentais: visualização, somatização e corporalização – procedimentos já introduzidos no prólogo somático deste trabalho.

O BMC é uma marca registrada e uma marca de serviço de Bonnie Bainbridge Cohen, contudo, todo o desenvolvimento deste sistema desde os anos 1970 foi experienciado junto de diversas pessoas que, além de participarem de sessões investigativas guiadas por ela, contribuíram com seu conhecimento somático a partir das vivências realizadas. Muitos dos conteúdos apresentados nos manuais de formação são registros de tais experiências. Além disso, Bonnie agradece a cada uma dessas pessoas sempre que for o caso, nomeando-as em seus textos de apresentação do BMC e de seus conteúdos.

<sup>19</sup> Originalmente em língua inglesa, respectivamente: *Embodied Developmental Movement, Embodied Anatomy e Embodied Embryology*.

<sup>20</sup> A quem tiver interesse, sugiro assistir a uma aula recente *online* de Bonnie Bainbridge Cohen, oferecida em 11 de junho de 2020 como introdução ao BMC e à série de aulas que, pela primeira vez, ofereceu virtualmente entre junho e agosto de 2020. Vide: *Exploring the Embodiment of Cellular Consciousness Through Movement: a Body-Mind Centering Approach*<sup>®</sup> (2020). <<https://youtu.be/xtU8s-r3-IY>>. Acesso em: 07 set. 2020.

O Método GDS de Cadeias Musculares e Articulares foi desenvolvido pela fisioterapeuta, osteopata e artista plástica belga (nascida no Congo Belga, África) Godelieve Denys-Struyf (1931-2009) (daí a sigla homônima), que estudou aspectos do comportamento humano, observando como é que a musculatura se organiza e estrutura a corporeidade das pessoas de acordo com a função e com os hábitos posturais condicionantes. O método trouxe a contribuição para uma terapêutica baseada na totalidade e na integração das tipologias de cadeias musculares, ou seja, como um problema postural em uma parte do corpo afeta o todo precisamente e vice-versa. É uma abordagem que muda paradigmas na prescrição de atividades físicas, afirmando que cada pessoa precisa fazer exercícios específicos e que não é possível, nem recomendado, uma prescrição geral e única para grupos de pessoas sem, antes, verificar-se quais cadeias musculares precisam ser liberadas, equilibradas ou potencializadas em cada indivíduo. As aulas em grupo, segundo este trabalho, levam em consideração a diversidade dos corpos.

A Coordenação Motora, conforme abordada pelas fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Béziers (1927-2003) e Suzanne Piret, em colaboração com Yva Hunsinger, influenciou a formação do método GDS, possibilitando uma visão da organização do gesto no espaço, focando em seu aspecto infinitamente tridimensional. Ou seja, os sistemas reto e cruzado, e a formação do gesto nos membros superiores e inferiores são conectados em um todo que interage sinergicamente. Para a formação desse gesto tridimensional e a inovação trazida por este método, podemos observar, por exemplo, como essa experimentação prevê que mesmo os movimentos de flexão e extensão dos cotovelos se dão por meio de torções dos músculos do braço e do antebraço, os quais, em direção contrária, encontram um grau ideal de tensão, até que o braço se flexione a partir de uma estrutura adaptada para este fim – a articulação do cotovelo. Similar ao GDS, este método considera o ser como totalidade, ou seja, comportamento, função e estrutura são realidades integradas. A grande diferença com o GDS, a meu ver, é que enquanto este funciona como um sistema aberto, aquela funciona mais como um método.

Quando informo a intenção de integrar BMC e GDS (mais Coordenação Motora), grande parte dos interlocutores me pergunta se esses não são sistemas com abordagens muito diferentes. De fato, são sistemas abertos que possuem

lógicas bastante diversas; suas portas de entrada, a forma como lidam com o toque, a forma como lidam com a anatomia, o privilégio que dão a certos sistemas corporais em detrimento de outros e a teoria funcional específica que desenvolveram para a vivência do movimento – integrando arte, saúde e educação – são bastante singulares e aparentemente não conversam entre si. Contudo, sem a necessidade de entrar em detalhes neste momento sobre as intersecções e semelhanças que percebo na vivência prática dos dois sistemas, existe um ponto em comum e fundamental entre eles: ambos propõem a **modulação de estados de corpo, visando a livre expressão do ser pela jornada da vida.**

É justamente este ponto que conecta a Somática à dança, a qual se nutre de diferentes estados corporais para a expressão cênica. Segundo Fortin (2011, p. 33), “A criação necessita de uma grande capacidade de deslocar sua atenção, a fim de notar novas opções, novas possibilidades, novos detalhes.” De modo parecido, uma das “pistas somáticas” que Caetano (2017, p. 173) denomina como procedimentos criativos na construção de um corpo intenso nas Artes Cênicas é a “modulação das sensações”, em que “[...] o corpo é experimentado em sua potência performativa por meio de processos de modulações e variações no nível das matérias qualitativas.”

Assim, enquanto o BMC transita entre as diferentes dinâmicas expressivas de variados sistemas corporais – Sistema dos Sentidos e Percepções, Sistema Esquelético, Sistema dos Órgãos, Sistema Nervoso, Sistema dos Fluidos, Sistema Endócrino, Sistema dos Ligamentos e Fâscias e do Sistema Muscular, além do Desenvolvimento Ontogenético, dos RRR (Reflexos Primitivos, Reações Posturais e Respostas de Equilíbrio) e dos Padrões Neurocelulares Básicos –, o GDS transita entre as diferentes dinâmicas psicocomportamentais de variadas tipologias corporais, classificadas em cadeias musculares e articulares – AM (ântero-mediana), PM (pósterio-mediana), AL (ântero-lateral), PL (pósterio-lateral), AP (ântero-posterior), PA (pósterio-anterior) e uma articulação entre as últimas duas, PA-AP. Ambos os sistemas propõem a não fixação de padrões, tipologias, comportamentos e posturas em detrimento de um fluxo livre de expressão e funcionalidade em que possamos estar disponíveis para lidar com as demandas complexas de nossa existência. Assim, repadronizar-se, reprogramar-se, coordenar-se constantemente em resposta às necessidades relacionais corpo-ambiente são, em si, não apenas

um convite à modulação, mas também à criação artística. Nesse sentido, qualquer fixação deve ser superada para uma vida saudável e criativa.

As práticas somáticas, em específico o BMC e o GDS, compartilham a vivência de anatomias corporalizadas desenvolvidas segundo seus objetivos específicos. Mais do que repetir o que a anatomia tradicional propõe, recriam a abordagem anatômica sugerindo novas classificações. A anatomia corporalizada pode ser pensada, então, como anatomia poética. Precisamente, porque não visa vivenciar conceitos forjados sobre as topografias de cadáveres, mas, antes, busca experimentar a sensibilidade de (co)mover-se nos caminhos dos tecidos vivos. Caetano (2012, 2017), por exemplo, diferencia dois aspectos da anatomia na Somática, um sendo o mapa anatômico e o outro a cartografia do corpo afetivo:

O mapa anatômico é o mapa das representações formais do corpo enquanto topologia extensiva. Ele é estável e exterior à própria experiência. Já a cartografia do corpo afetivo é um mapa dos campos de forças e fluxos energéticos da matéria-corpo enquanto topologia extensivo-intensiva. Ele é instável e imanente à própria experiência, ou seja, ele se atualiza na experiência vivida. Cada um cria para si a sua própria cartografia do corpo afetivo. (CAETANO, 2017, p. 175).

Desse modo, sugiro explorar uma nova anatomia para processos criativos em dança, talvez até alcançar o ponto de esboçar o desenvolvimento de uma abordagem anatômico-performativa. Nesse caso, a anatomia também pode ser inventada, criada e recriada conforme o sentir, o perceber e o agir:

Uma realidade [possível] é que, para se aproximar de um método somático qualquer, não basta ler textos e assistir a vídeos, mas há que se vivenciar seus princípios na prática, desde uma experiência de primeira pessoa, no próprio *soma*. Para se aprofundar, é necessário mergulhar na pesquisa sobre si mesmo. Especialmente pelo motivo de que cada pessoa vai (re)organizar sensações e percepções diferentes, inclusive das que foram vivenciadas pelos criadores de determinado método. Além de lidar com a contingência de seus padrões a fim de repadronizar hábitos e processos. Assim, sentir, perceber e agir é um processo cíclico, singular e subjetivo inerente a cada praticante, com possíveis similitudes quando compartilhadas no coletivo. (PIZARRO; BRITO, 2018, p. 268).

A tríade sentir, perceber e agir é fundamental para o BMC. De maneira simples e sem se aprofundar nas diversas teorias sobre a percepção, o sentir seria o



próprio estímulo mecânico dos receptores sensórios do organismo, já o perceber seria a relação que cada pessoa desenvolve com a informação que chega, num caminho interpretativo (BAINBRIDGE COHEN, 2012). Já a ação

[...] é um tipo de atividade que nos leva novamente a perceber como a experiência é gerada pelos nossos sistemas corporais, organizada pelo sistema somatossensorial, visual ou vestibular. A percepção dessas informações reforça ou bloqueia os aspectos da situação vivenciada, e emerge sentimentos relacionais, pela dinâmica entre o ambiente interno e externo, o qual é produzido pela própria experiência. (PEES, 2016, p. 34).

Uma pesquisa estuário é um convite para vivermos em transição, não no intuito de somente promover desterritorialização, mas, sim, no desejo de poder lidar com as mudanças, as quais estamos sujeitados diariamente, superando fixações e congelamentos. Na dança – terreno estético sujeito a transformações muito rápidas – a ideia de estuário pode favorecer nossa sobrevivência na contemporaneidade. Ademais, especificamente nesta pesquisa, favorece a intenção de forjar poéticas, tendo o processo criativo como leito.

## 1.2 DO RIZOMA AO CORPOESTUÁRIO

*Jodenbreestraat, 3 – Estou no topo do prédio da Escola Superior de Artes de Amsterdã. Sentindo o vento gelado espetar o meu rosto e o sol refletir sua memória do fogo no chão cinza do terraço, vejo a antiga casa de Rembrandt do outro lado da rua, o moderno teatro de ópera mais à frente, e uma infinidade de monumentos históricos seculares furando o espaço em uma insistência quase desmedida em apontar suas torres e mastros em direção ao céu da cidade, que nesse pôr do sol parece mais uma pintura de Van Gogh do que um skyline. Meus pensamentos derretem-se com as imagens da cidade. A geometria organizada dos anéis de canais concentricamente dispersando o fluxo de água por toda a região me afoga em contradições. Em um só jato sou arrastado pela memória de uma citação de Deleuze e Guattari (1995, p. 24) que eu havia lido anos atrás: “Amsterdã, cidade não enraizada, cidade rizoma com seus canais em hastes, onde a utilidade se conecta à maior loucura, em sua relação com uma máquina de guerra comercial.” Por um*

*instante, prendo a respiração... os pontos doloridos pelo corpo e a musculatura inflamada pelo excesso de repetições diárias de técnicas de dança desaparecem e uma ansiedade toma conta do meu peito: como é que num mesmo prédio pode existir um curso<sup>21</sup> em que devo dançar oito horas por dia tudo o que me mandam (com uma abordagem de dança altamente tecnicista), e outro curso<sup>22</sup> em que os estudantes passam mais tempo discutindo e elaborando os conceitos e procedimentos utilizados para desenvolver suas coreografias e bem menos tempo experimentando as possibilidades de sentido e movimento no próprio soma? Num fim de tarde gelado da “cidade rizoma”, sou alfinetado do avesso por essa dicotomia... meus tecidos se reconfiguram na certeza de que a confiança na memória celular de um desejo lancinante se transformaria e minha experiência sofreria uma transição sem volta, rumo a um CorpoEstuário.*

Quando cursei uma graduação em dança (não finalizada) na Universidade de Artes de Amsterdã, eu já tinha me formado em outra graduação, em Brasília, para ser ator. Já tinha sido chacoalhado em muitos sentidos pelos meandros do teatro, pelo autoconhecimento, pela prática contínua de diversos estilos de dança e por uma introdução a alguns conceitos dos pensadores franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Selecionando conceitos e teorias a fim de escrever esta tese, eu havia decidido não utilizar autores distantes da prática artística, da prática de movimento ou da prática somática. Ademais, eu queria (e ainda quero) dialogar com autores mais próximos de uma experimentação do movimento. Acontece que o conceito de rizoma me acompanha desde a primeira graduação, atravessa os desejos da

---

<sup>21</sup> *Modern Theatre Dance* (Dança Cênica Moderna) é um Bacharelado em dança oferecido pela Academy of Theatre and Dance, da Amsterdam University of The Arts. No prospecto do curso em seu website oficial, promete-se treinar o aspirante a se tornar um dançarino versátil com um estilo singular, estando apto a participar em processos criativos de variados coreógrafos da cena contemporânea. Cursei esta graduação de 2006 a 2008, e me retirei antes de me formar. A partir de 2019 este curso juntou-se à graduação em *Jazz Musical Dance* e formou um novo curso que promete uma integração mais apropriada à realidade contemporânea da dança, o bacharelado em *Expanded Contemporary Dance* (Dança Contemporânea Expandida). Vide: <<https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/modern-theatre-dance/>>. Acesso em: 10 fev. 2020.

<sup>22</sup> A SNDO – *School for New Dance Development* – é um bacharelado em coreografia, fundada em 1975. Após 40 anos de existência, seu foco continua sendo na dança experimental. Inicialmente, entre as décadas de 1970 e 1990, houve um foco intenso na improvisação em dança, na educação somática e nas, então, emergentes formas de composição instantânea. Cada direção da escola, contudo, variou seu foco segundo objetivos curriculares diferentes. No Brasil, alguns artistas se formaram nesta escola, como Tica Lemos, introdutora do Contato-Improvisação no Brasil, e Andrea Jabor. Vide: Fabius (2009), Gilbert (2014) e o website da escola em: <<https://www.atd.ahk.nl/en/dance-programmes/sndo/>>. Acesso em: 10. Fev. 2020.

segunda graduação incompleta, infiltra-se em minha dissertação de mestrado defendida em 2011 e, agora, relendo os *Mil Platôs* (1980), não consigo – e não quero – desvencilhar-me da abertura e do estremecimento que esses autores franceses me provocam.

De fato, escolho trazer alguns desses conceitos aqui, neste capítulo introdutório, para deixar claro de onde venho, identificando por quais atravessamentos o conceito de rizoma, por exemplo, provocam-me. Durante a defesa de minha dissertação de mestrado, intitulada *Fazendo Contato: a dança contato-improvisação na preparação de atores* (2011), eu trouxe esses conceitos e fui questionado sobre o porquê de trazê-los. Apesar da estranheza em ter que justificar escolhas conceituais já dadas no texto, compreendo que o uso desses autores virou um clichê no meio da pesquisa artística no Brasil. Imagino como seria para André Lepecki (1965-presente) – ensaísta, crítico e dramaturgo, professor na Tisch School of the Arts da Universidade de Nova Iorque – ter que explicar por que motivo utiliza a teoria de Deleuze, entre outros, como enquadramento conceitual. Tendo se estabelecido como uma das referências na discussão contemporânea da dança, sobre coreografia e performance, o autor é atualmente uma das principais referências para pesquisadores de dança no Brasil. Estariam os críticos aos usos conceituais de Deleuze e Guattari na pesquisa em dança hoje dispostos também a abrir mão de André Lepecki?

O que percebo neste âmbito é que muitos desses usos acabam sendo superficiais, sem fazer jus à complexidade do pensamento desses filósofos. É patente como algumas pesquisas em arte se apropriam do vocabulário geológico de Deleuze e Guattari – platôs, desterritorialização, rizoma, cartografia, estratificação, etc. – sem necessariamente explicar para o interlocutor não versado na filosofia pós-estruturalista francesa o que esses termos significam (e sua significação é dependente do pensamento dos dois autores para além dos *Mil Platôs*, mas no mínimo fundada também no primeiro volume de *Capitalismo e Esquizofrenia – O Anti-Édipo*). É como se este complexo vocabulário se transformasse numa ficção dada como realidade no meio acadêmico da arte. Como afirmam Bonta e Protevi (2004, p. 3), “‘Seja fiel à terra’, escreveu Nietzsche, e a geofilosofia de Deleuze e

Guattari procura fazer exatamente isso. Mas como a noção de verdade é sempre ética e performativa, isso significa construir uma ‘nova terra’.”<sup>23</sup>

Outro motivo para trazer esses conceitos aqui na introdução é porque não busco pautar as discussões desta pesquisa a partir desses autores, pois percebo que, para fazer tal uso, seria necessário um mergulho muito mais profundo em sua obra, para além de um deslocamento desses mesmos conceitos para o universo desta tese.

Minha resposta à pergunta feita pela banca na ocasião foi: “Quando danço Contato-Improvisação, sinto como se estivesse dançando o conceito de rizoma”. É como se essa dança fosse a própria corporalização do rizoma, ou seja, aberta e pronta para promover linhas de fuga, propícia à mudança e à estase, entre substância e forma, conteúdo e expressão, intensidade e extensividade, desterritorialização/reterritorialização e codificação/decodificação. Assim, rizoma faz parte da minha memória celular e cabe, aqui, ser apresentado brevemente para seguir com o que se configura hoje nesse processo como CorpoEstuário = lugar de potência.

Além disso, enquanto estava lá no topo do prédio da Escola Superior de Artes de Amsterdã, e, por muito tempo depois, a pergunta suscitada por Deleuze e Guattari não cessou de me inquietar: Como posso fazer da minha vida em dança um rizoma? Tal pergunta provocou uma radical transformação em minhas escolhas, afetando profundamente minha trajetória. As linhas de fuga corridas por tal pergunta têm como atravessamento a realização desta pesquisa que aqui se apresenta.

### 1.2.1 Fazendo Rizoma

Rolar células na gramínea

esmagar-se em filamentos horizontais

Comer frutos de uma árvore

(sair e não olhar para trás)

plantar uma árvore no chão duro

não no pensamento

---

<sup>23</sup> No original: “‘Be true to the earth’, Nietzsche wrote, and the geophilosophy of Deleuze and Guattari seeks to do just that. But as their notion of truth is always ethical and performative, this means constructing a ‘new earth’.”

Curar a ressaca da vida e da alma com gengibre cortado em mil pedaçoS contínuos

sernômadEparasEmprE

presentear uma orquídeA em forma de VespA

usar peruca de samambaia

“explode coração...”

Voltar-se ao bambu orientaL

Deitar-se num filamento horizontal

escorrer por uma linha anormaL

subverter retrevbus os so sexos soxes gêneros sorenêg suigeneres èta começar

raçemoc odut ed ovon

moc amu Avon arac amu avon adiv me fluxos constantes de rived diver devir

entrar pelo meio

sair a qualquer momento

fácil

difícil

plano de insistência

consistência em PlanoS de imanência.....

.....fugA!

Erva-daninha tomando conta de tudo

colher uma árvore ao contráriO

Qual o oposto de uma árvore?

erovrá amu ed otsopo o lauQ?

quantas árvores enterradas no pensamentO

milhões de linhas convidando raízes a pararem de nos fazer sofreR

Vir a ser como zilhões de multiplicidades

intensidadeS

combater ideologiaS

Parar de somaR

Continuar

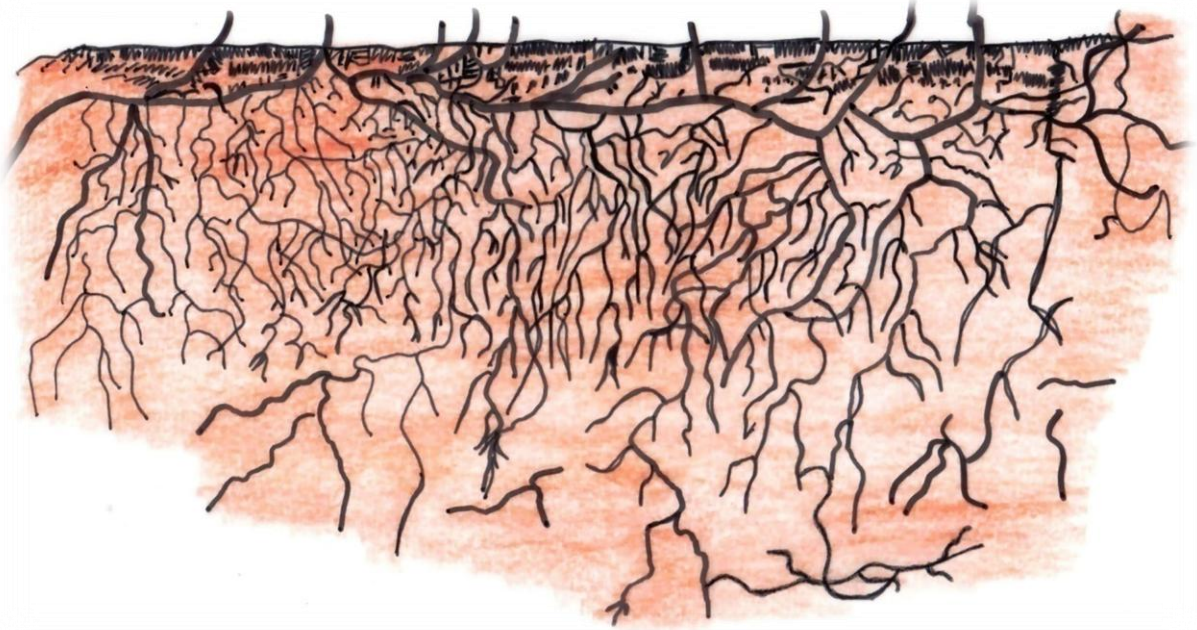
e... e... e... e... e... e... e... e... ? e... e... e...

“tudo é possível”

Hanna (...1970...)

Meio

**Figura 8** – Rizoma típico. Sistema radicial de um trevo.



Caneta hidrográfica e giz de cera sobre papel vegetal.

**Fonte:** A partir de Munns (1922).

[...] o devir-intenso dentro de n-dimensões sugere que todos os corpos são capazes de agenciamento criativo e político enquanto extraem seus movimentos contrastantes e singulares. Ao fazer isso, o foco está sempre nas potencialidades ilimitadas do corpo: o que ele pode fazer em vez do que ele não pode fazer. (GAROIAN, 2013, p. 141)<sup>24</sup>.

Corporalizar um rizoma significa deixar emergir multiplicidades desconhecidas, inerentes à subjetividade dos indivíduos, permitindo que a diferença apareça para nos provocar, de modo a desestabilizar os automatismos enraizados na razão. Só assim deixaremos de sofrer pelas hierarquias dominantes que insistem em nos esmagar em direção a uma raiz pivotante reprodutora de si mesma. É preciso abandonar o vício do decalque infinito. O *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup> é exemplar da prática conceitual rizomática, tendo em vista que aposta na transformação através da especulação de um “não saber”. Nela, costuma-se buscar a predisposição à abertura da parte de trás do sistema nervoso, dando espaço para

<sup>24</sup> No original em inglês: “[...] becoming-intense within the n-dimension suggests that all bodies are capable of creative and political agency as they extract their differing and particular movements. In doing so, the focus is always on the limitless potentialities of the body: what it can do rather than what it cannot do.”

que novas informações acessem nossa existência por uma parte mais primitiva do cérebro. Esta busca existe no sentido de aliviar os padrões repetitivos já gravados pelo sistema nervoso central, que são distribuídos a partir do cérebro aos tecidos pela parte da frente do corpo, numa repetição incessante de si mesmo. A ideia geral é sair da resposta automática para se autorregular e permitir que modos inusitados de pensamento e ação possam emergir e se ajustar mais adequadamente ao momento específico. A educadora somática e professora de Yoga, a austríaca Gitta Stagl (2017), recentemente encontrou também a potencial conexão entre a Somática (em especial, o BMC) e a imagem do rizoma. Ela utiliza tanto a imagem do rizoma (especialmente, o gengibre) quanto a imagem da estrela do mar, como formas de dar e receber linguagem e pensamento, e nos lembra de que centro e periferia estão sempre se informando e se reconectando, podendo ainda mover e criar novos centros.

Portanto, o BMC, entre as práticas somáticas, propõe aquilo que se chamou de repadronização, ou seja, uma forma renovada de engajar as sensações atuais presentes no corpo em vez de mobilizar os automatismos, para, assim, encontrar novas formas de agir (mover-se, dançar, falar, pensar, operar...). Nesse sentido, o modelo botânico do rizoma (figura 8), em que Deleuze e Guattari se inspiraram ao escrever seu livro sem início nem fim, *Mil Platôs* (1980), tem demonstrado ser uma ferramenta muito apropriada para dar conta da variedade de estados sensoriais e psicológicos dos seres humanos. Nessa representação da figura 8, vemos um rizoma típico – um tipo de raiz sem eixos centrais, com hastes horizontais, ou seja, “[...] uma antigenealogia” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 20) – cujo potencial de criação e recriação pode se dar em qualquer lugar, em qualquer haste, em qualquer filamento. E cada nova conexão possui uma diferente e inusitada intensidade em potencial.

O modelo rizomático abandona a hierarquia da verticalidade e, desse modo, amplia deveras as possibilidades de conexões que se associam em redes complexas, informando multiplicidades em suas infinitas conexões, todas possíveis. Todas as multiplicidades são planas, não importa o seu tamanho e elas devem ser achatadas a um mesmo nível, formando um ‘plano de consistência’, ou seja, o rizoma não propõe um pensamento de cima para baixo, ou da esquerda para a direita, ou de dentro para fora, ou o inverso. A proposta é entrarmos pelo meio, pelo desconhecido. É como se mergulhássemos num rio turvo que adquire movimento no

meio do caminho e que corrói suas bordas enquanto acelera (DELEUZE; GUATTARI, 1980).

Ser rizomorfo é produzir hastes e filamentos que parecem raízes, ou, melhor ainda, que se conectam com elas penetrando no tronco, podendo fazê-las servir a novos e estranhos usos. Estamos cansados da árvore. Não devemos mais acreditar em árvores, em raízes ou radículas, já sofremos muito. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 25).

A busca por um pensamento nômade, cuja tática articulada de dispersão para subverter a linguagem se relaciona à performatividade, parece dar conta de insurgir-se às prisões totalizantes. O conceito de rizoma não busca fixar pontos, mas correr linhas. Essas linhas compõem um plano de consistência e, por si só, agitam noções polarizadoras sobre corpo, sujeito e identidade. O rizoma não tem início nem fim, ele é o “entre” as coisas. Ele não vai de um ponto a outro, ele passa por eles perpendicularmente e de forma a-paralela. O rizoma possui vários centros, conecta-se a tudo, mas não se fixa de forma cristalizada a nada. Esses gengibres, essas gramíneas, essas samambaias, essas orquídeas, essas ervas daninhas, esses trevos de quatro folhas nos dão a sorte de acreditar na descentralização do poder, corporalizando multiplicidades. Isso só parece ser possível ao se excluir do pensamento a noção de unidade.

O Uno deve ser sempre subtraído das dimensões. Não há centralização de poder, não há unidade. Então, a fórmula  $(n - 1)$  é a própria multiplicidade, que não se dá por somatória  $(n + 1)$ , mas por subtração do pensamento unificado. O “n” não é uma quantidade, ou um número em somatória, mas refere-se à quantidade de dimensões. As dimensões são conectáveis, mas não dependem umas das outras, são a-significantes. O rizoma “não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32).

Para Deleuze e Guattari (1980), as dimensões da multiplicidade variam metamorfoseando-se, mudando de natureza: “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras.” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 17). Isso é o oposto de variar correlações binárias entre pontos, ou seja, a multiplicidade não se dá como subdivisão do Uno em dois e então em quatro e em



oito, mas se dá pela subtração do Uno, formando novas dimensões, deveras desconectadas de um eixo central que tem a ilusão de multiplicidade, ao reproduzir dois de si mesmo, dependentes dele.

O *soma* (corpo vivo), por exemplo, nunca age por adição, nunca se acopla às operações matemáticas, pois exprime “uma unicidade indivisível e integradora.” (FORTIN, 2011, p. 27). Nesse sentido, é per se gerador de multiplicidades, ou seja, de possibilidades criadoras infinitas. Nesse sentido, uma somatização é pura multiplicidade. É ser quem quisermos ser, é criar universos possíveis, é conectar-se conosco e com o mundo a partir de uma narrativa pessoal na alteridade.

A multiplicidade é o terceiro princípio do rizoma, após seguir o primeiro e o segundo, que se referem à conexão e à heterogeneidade, respectivamente. As infinitas conexões que observamos no rizoma do trevo na figura 8, e que tanto repetimos aqui neste tópico, referem-se às linhas de fugas, um lugar onde algo novo é criado, sujeitos a uma tendência contínua para a mudança. Conforme já apontado, uma linha de fuga não significa de forma alguma fugir, mas colocar em fuga; correr linhas significa estar aberto para o imprevisível. E, a cada nova conexão, temos de lidar com diferentes agenciamentos, ou seja, lidar com a interconexão de coisas incrivelmente diversas.

Basicamente, o quarto princípio do rizoma, o de ruptura a-significante, sugere que um rizoma não busca linhas claras de relação, como em uma herança genealógica ascendente, mas, antes, busca escalar possíveis códigos a fim de criar novas conexões. Já, o quinto e sexto princípios, os da cartografia e da decalcomania, respectivamente, sugerem as possibilidades oferecidas pela ideia de mapa. Um mapa é completamente performativo. Nele, podemos criar o caminho no próprio trajeto, corporalizando coisas em processos de transformação. Já, a mania de decalque é estéril, é pura reprodução (cópia) mal-acabada de modelos antigos e arraigados (ADKINS, 2015).

A dança e a Somática são campos de conhecimento bastante subjetivos e nos oferecem mapas performativos em que fazer rizoma se torna uma constante. Vivemos de fazer conexões entre teoria e prática, vida e arte, paixão e necessidade, e muitas outras. Desde o início, dança e Somática situam-se como marginais (EDDY, 2009). A primeira, inclusive, em relação às próprias artes; a segunda, especialmente em relação à ciência e à saúde, por vezes, em relação à própria

dança. Fazer parte de ambas é um convite diário para se fazer rizomas: conexão, dispersão e subversão de multiplicidades contrastantes. Compartilho abaixo três cenas marcantes em minha experiência nesse caminho.

### **Cena 1**

*Estou sentado. A ansiedade é maior do que o abafado da sala toda fechada em vidros muito finos. Do outro lado da transparência vitral, vejo todo tipo de gente de dança, aspirantes, profissionais, professores, estudantes, coreógrafos... enfim, ela chega: meia calça preta, sapatilha preta, collant preto. Um sobretudo preto que se abre na altura da cintura... se ela quisesse, poderia voar... cabelos loiros escuros... as marcas de expressão no rosto me distraem a pensar em sua tristeza. Não quero ser triste com a dança! “Por que você veio aqui para outro país? Para esta escola?” “Vim aqui para estudar dança”. “Vou te contar um segredo: dança não se estuda”. E assim foi minha primeira e última avaliação por uma professora da técnica de dança moderna de Martha Graham. Minha pélvis agradece. Fim.*

### **Cena 2**

*Estou em pé. Encaro um público altamente especializado em Medicina e Ciência da Dança. Apresento minhas pesquisas com arte e Somática. Reafirmo – meio tímido, mas com máscara de confiança – que faço pesquisa artística e não científica. Pausa. A professora norte-americana levanta-se e afirma que eles precisam de nós artistas, que não precisamos nos desculpar por não fazer ciência. Fato 1: nunca me desculpei. Fato 2: os cientistas precisam de nós como cobaias. Nada mudou. Fim.*

### **Cena 3**

*Uma troca intensa de e-mails. Cada resposta é uma tese. Cada direito de resposta é uma luta instigante. A professora mais famosa do que é conhecido por “Dance Studies” quer entender minha pesquisa e por qual motivo quero passar uma temporada em seu departamento na Universidade da Califórnia. Educadamente, já havia dito em seu primeiro e-mail que somática não é a sua área e que não poderia me receber. Mas ela quer entender que tipo de produção de conhecimento é esta*

*que surge da sabedoria somática, dos impulsos internos. Escrevo em inglês e defendo a Pesquisa Somática em diálogo com uma pessoa extremamente teórica, que só tem criticismo sobre o que ela entende como corpo anatômico da Somática, ou seja, um corpo limitado, em sua opinião. “Entendo o seu ponto, mas não me interessa.” Fim. Ninguém é obrigado(a) a se interessar por nada.*

Nas três cenas acima, há diferentes desejos de conexão com dança e Somática, tanto na prática artística, quanto na prática de pesquisa interdisciplinar e na prática de pesquisa com dança. As premissas das cenas são as de que dança é para se dançar, pesquisa é para ser científica e pesquisa em dança deve seguir um modelo pré-estabelecido. Chacoalhado desde cedo pela noção de rizoma, a qual nos ensina que todas as conexões são possíveis, e pela previsão de Thomas Hanna (1970) para o século XXI de que “Tudo é possível”, respondi respeitosamente às minhas interlocutoras com gestos, expressões faciais, voz, palavras e texto, explicitando minha incredulidade.

Esta pesquisa como estuário é justamente uma resposta desejante às prisões totalizadoras de qualquer categoria, mesmo que elas surjam de dentro da dança e/ou da própria Somática. Partindo do movimento que a noção de rizoma provocou em mim logo no início da vida como pesquisador, 15 anos atrás, compartilho em seguida a experiência fluida de um CorpoEstuário.

### **1.2.2 Somatização performativa para CorpoEstuário**

A noção de rizoma é uma ode à erva, pois esta nasce nos entremeios onde nada é cultivado, invadindo espaços não ocupados, esquecidos. A noção de estuário carrega esta convicção de lugar sorrateiro de potência. Como já apontado, é lugar de transição. CorpoEstuário é uma paráfrase alegórica de lugares de potência, pois estes são entremeios de transição. Inicialmente, são lugares para serem atravessados, seja a endoderme (corpo da frente) e o saco vitelino, que nutrem o embrião e, posteriormente, transformam-se no trato digestório, seja o desaguar de um rio no mar, um espaço onde há a proliferação de nutrientes e seres vivos exclusivos daí.

Este primeiro *corpus* de práxis é um momento importante para os processos criativos que desenvolvo nesta pesquisa, é nele que entramos em contato inicialmente com nossa autoridade somática (JOHNSON, 1992). É nele que somos convidados a ceder e a escutar nossas células e a sua consciência ancestral. Este *corpus* é sobre autorregulação organísmica profunda. Aqui, entramos em contato com os fluidos (especialmente, o fluido base e o fluido intersticial), os Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), a respiração embriológica e as tipologias musculares comportamentais das cadeias AM (ântero-mediana) e AL (ântero-lateral), bem como seu contraponto nas cadeias PM (póstero-mediana) e PL (póstero-lateral).

#### **Somatização 4<sup>25</sup> – vivenciando transições intrauterinas primárias**

- Deite-se no chão em uma posição confortável. Uma em que você possa realmente descansar. Se precisar, acomode almofadas embaixo de seus joelhos para evitar uma hiperextensão da coluna lombar. Se estiver com frio, cubra-se com um cobertor fino.
- Respire profundamente como se você fosse uma única célula, condensando e expandindo, enquanto o ar entra e sai por sua pele, fluindo pelo seu oceano interno.
- Perceba este fluido base, que chamamos de oceano interno, em que nadam células e tecidos.
- Lentamente, mude sua atenção para uma experiência em que esta única célula se transforme em duas. Como é perceber que você é duas células respirando juntas, condensando e expandindo? Quando um espermatozoide alcança um óvulo e penetra em seu seio de vida, formando agora duas células, pela primeira vez há potencial para o surgimento desse fluido base (BAINBRIDGE COHEN, 2016), como se fosse um elixir criado a partir desse encontro. Este ser fertilizado é você pela primeira vez, um zigoto, coberto por uma resistente camada protetora chamada zona pelúcida.
- Enquanto você – um ser de duas células protegido por uma forte camada protetora – viaja através do fluido da tuba uterina, estas duas células se transformam em quatro, e então em oito. Neste estágio, cada uma das oito células possui potencial

---

<sup>25</sup> Inspirada em Bainbridge Cohen (2015a, 2018) e Sweeney (1998).

de se tornar um ser humano completo. Como é sentir esta multiplicidade sem órgãos? Como é vivenciar este estágio de pura intensidade em devir?

- Ainda neste estágio, como você reconhece suas predisposições? Você se mantém numa unidade integrada com o coletivo de células irmãs ou busca sua diferenciação rapidamente? Como seria entrar em equilíbrio com essas duas predisposições comportamentais? Respire profundamente. Descanse. Ceda.

- Em seguida, 16 células se agrupam e formam a mórula – uma bola de células idênticas que possui exatamente o mesmo tamanho do zigoto de duas células. Você agora é composto(a) de muitas células ocupando o mesmo espaço inicial.

- Qual a sensação de sentir-se preenchido(a) de células em comparação com ser duas células? Volte sua atenção para a experiência de ser somente uma célula com seu oceano interno. O foco aqui não é necessariamente a quantidade de células que compõem sua existência, mas, sim, a mudança de tons e densidade enquanto você se multiplica em células.

- Enquanto você transita seu foco entre menos e mais divisões celulares, o que você percebe em seu tônus corporal, em relação a volume, densidade e espacialidade?

- Continue respirando e observe o que acontece com as células mais centrais e com as células mais periféricas, onde você percebe mais tons? No centro ou na periferia?

- Como é esta experiência? O que ela informa a você?

- Agora, numa composição de 32 a 58 células, este ser em transição transforma-se de uma mórula em um blastocisto, ou seja, as células se agrupam em uma massa celular interna (embrioblasto) e uma estrutura epitelial (tropoblasto), este num formato de anel. A massa celular interna secreta um fluido que preenche o espaço interno deste anel, enquanto tudo fica protegido por ele. Assim, seu espaço agora é preenchido por um anel externo, uma massa interna de células de um lado e uma bolsa de fluidos de outro. Essa é uma primeira diferenciação deste ser em **uma camada** de existência. Como você se sente nesse lugar?

- A partir do terceiro ou quarto dia de sua existência como um ser multicelular, nadando pelo ambiente fluido da tuba uterina, o blastocisto alcança o espaço do

útero, passando da tuba uterina para o lúmen uterino. Experimente o blastocisto alcançando este espaço enquanto nada pelo fluido turvo do útero.

- Lentamente, em algum momento a membrana protetora (zona pelúcida) se rompe, descolando do corpo de células e fazendo a mórula eclodir em direção a este espaço. Esta eclosão é como se fosse um primeiro nascimento, um momento ímpar de transformação. Como um pinto liberto de sua casca, o blastocisto nada livremente pelo útero e aumenta o seu tamanho, enquanto se intumescce pela absorção do fluido externo. Como você se sente nesta experiência até agora? Como é ser fluido e nadar livremente num ambiente líquido cheio de potencial de transformação? (CorpoEstuário).
- Por volta do sexto dia, então, o anel externo do blastocisto toca pela primeira vez a parede do útero da pessoa que o gera. A massa interna que divide o espaço de dentro com uma bolsa de fluidos migra para o ponto de contato e toda esta configuração se achata para penetrar o tecido uterino e entrar em estado de transformação. Como é a sensação de estar com uma forma e de repente estar disponível para se transformar intensivamente e extensivamente?
- No processo de implantação, a massa interna de células (embrioblasto) se desenvolve em um disco embrionário com duas camadas: a endoderme (corpo da frente) e a ectoderme (corpo de trás). Em seguida, forma-se a cavidade amniótica e o saco vitelino primário. Como é ser duas camadas?
- Uma vez dentro da parede do útero, o blastocisto pode se alojar, crescer e se transformar. Qual a sensação de vivenciar sua implantação na parede do útero?
- Como você está agora? O que você tem vontade de fazer? Continuar onde está? Refazer o caminho desta somatização? Focar mais demoradamente em uma parte do caminho? Mover-se no lugar? Mover-se em deslocamento? Compartilhar a experiência? Quais são seus impulsos agora?

Para Bainbridge Cohen (informação verbal<sup>26</sup>), o processo de implantação do embrião é um momento único de transformação em potencial. É um estágio em que células, fluidos e sangue migram em direção a uma parte específica, motivados por

---

<sup>26</sup> Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de alunos e assistentes no dia 14/07/2019, durante o curso *Embodying Authenticity, Organicity, and Expression*, realizado de 13 a 28 de julho de 2019, no Pomona College, em Claremont, Califórnia.

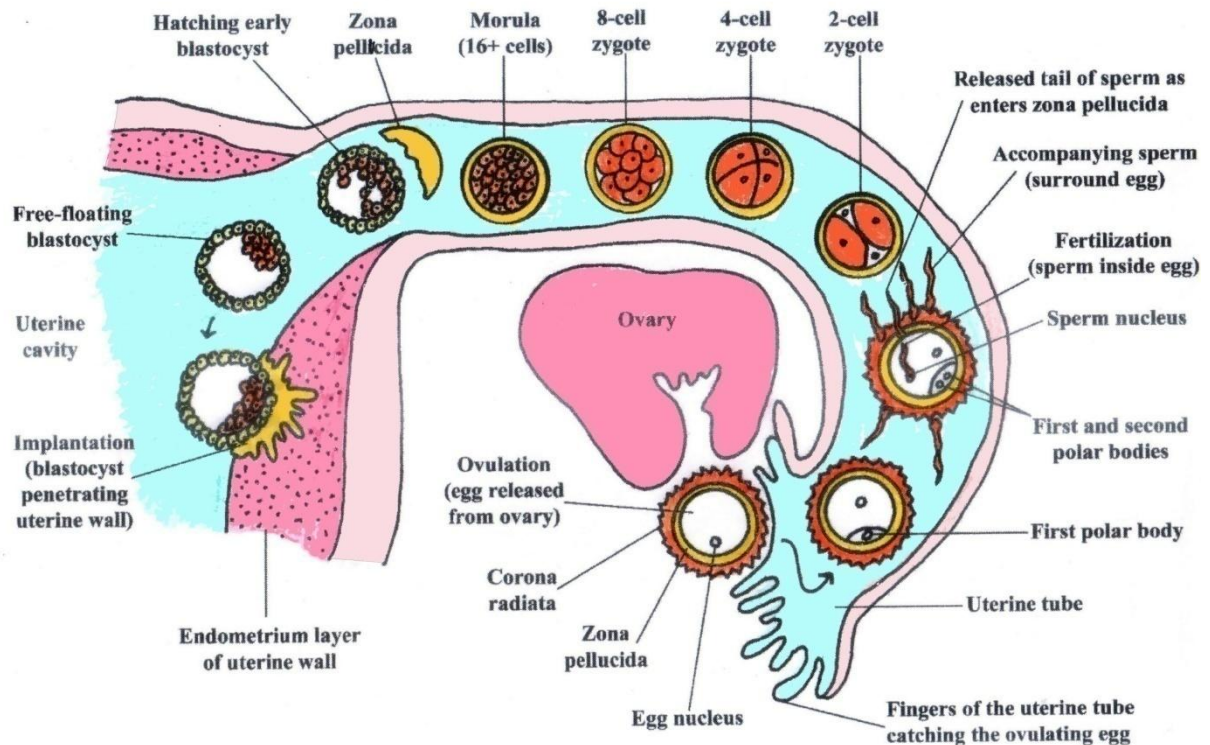
um ponto de contato. Podemos vivenciar este potencial ao tocar alguém com nossa mão, percebendo como células da nossa mão migram para a parte tocada e como células da parte tocada migram para nossa mão. Ambos se transformam enquanto se tocam, em interação e comunicação. Além disso, o processo de implantação promove uma assertiva ainda mais profunda, ao sugerir que não existe um sem o outro, nem o outro sem o um. O contato relacional desde o embrião parece ser fundamental no processo de alteridades. Em adição, nas semanas seguintes de gestação, a relação entre eu e o outro, entre dar e receber, entre compartilhar pontos de contato com movimento e tato, atinge níveis de intensidade cada vez maiores. Esta relação atinge um alto grau de diferenciação quando o feto empurra a parede do útero da mãe com seus pés a fim de apontar sua cabeça pelo canal vaginal e, afinal, vir ao mundo externo pela primeira vez. Seja por esta passagem, ou por um corte outro.

Em mais de uma oportunidade de passar de um ambiente para outro diferente, o feto (antes, embrião), agora bebê recém-nascido(a), é lambido(a) pelas mucosas intravaginais enquanto atravessa o canal (quando parto normal), recebendo uma informação proprioceptiva importante em sua pele. Toda a relação de toque por meio de tato e contato que se segue entre mãe (ou pai) e filho(a) durante esse primeiro ano de vida influenciará seu processo de diferenciação e identidade. Esse processo afeta o desenvolvimento de seu comportamento, conforme exaustivamente discutido por Ashley Montagu (1988) e razoavelmente por Michel Bernard (2016), por exemplo.

A figura 9 apresenta em imagem pictórica diferentes estágios do processo vivenciado na somatização acima. Não me parece coincidência que o fluxo parta de uma fonte situada no ovário em direção ao lúmen do útero e encontre um lugar de potência propício para sua transformação e seu crescimento. Curiosamente, rios que nascem do seio da terra escorrem terreno abaixo até encontrar o mar. Os ambientes estuarinos entre a água doce e a água salgada formam um entremeio com propriedades singulares, mostrando características tanto de um quanto de outro. Ao mesmo tempo, o estuário não é rio e nem é mar, é uma nova potência. Um lugar de transformação que possibilita e estimula a criação de inteiros novos seres, novas obras artísticas, novas pesquisas e novos caminhos performativos. CorpoEstuário é

ambiente inteiramente performativo, englobando sucessos e fracassos, de acordo com cada linha de fuga percorrida.

**Figura 9** – Apresentação do processo de ovulação, fertilização, migração e implantação. Sem código de cores.



**Fonte:** Lápis colorido e edição de photoshop sobre desenho de Bainbridge Cohen (2018a, p. 10).

A performance vivenciada no estuário do Rio Picinguaba em 2014 (figura 10), e que foi narrada no início deste capítulo, foi impulso criativo para a vivência de um processo no desenvolvimento da obra coreográfica *éLice* (2016). Esta tem como tema a inspiração no universo musical da cantora Elis Regina<sup>27</sup> (1945-1982) e se configura como um primeiro exercício coreográfico realizado durante esta pesquisa de doutorado. No tópico seguinte, detalharei aspectos processuais de criação da obra e como esta prática artística mostrou caminhos entre a Somática e a dança no desenrolar desta pesquisa. Foi durante seu processo criativo que descobri a inquirição autêntica da pesquisa, seus interesses genuínos e os caminhos a serem percorridos nos exercícios que se seguiram. Cabe apontar aqui, segundo Fernandes

<sup>27</sup> Cantora brasileira conhecida por sua competência e seu virtuosismo musical, além de sua presença de palco. Suas gravações do repertório da Música Popular Brasileira atingiram um nível de interpretação tão singular que ela chegou a ser chamada de uma verdadeira atriz da música.



(2018), que autêntico significa de fato seguir impulsos variados e suas reverberações, e não condiz necessariamente com a ideia de algo inédito.

**Figura 10** – Estuário do Rio Picinguaba com o Oceano Atlântico na praia da fazenda, litoral norte do Estado de São Paulo.



**Fonte:** <https://guiadeareasprotegidas.sp.gov.br>. Foto: Luisa Garcia Sando. Acesso em: 05 mar. 2020.

### 1.3 *éLice*<sup>28</sup>

#### **Somatização 5 – mobilizando diferentes diafragmas corporais**

- Observe como você está agora: como está sua postura? Quais partes do seu corpo estão mais soltas e quais partes estão mais esmagadas? Como está sua

---

<sup>28</sup> Este tópico contém trechos de um outro texto de minha autoria sobre o processo da obra coreográfica *éLice*, publicado durante o curso do doutorado nos Anais do Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. Ver Pizarro (2017a).

respiração? Ela flui confortavelmente por todas as partes do seu ser? (no momento em que você se faz essas perguntas, mudanças provavelmente já começam a ocorrer em seu campo somático).

- Sente-se em uma posição tranquila (o intuito é deixar o seu tronco na posição vertical).
- Feche uma de suas mãos em forma de punho e coloque-a na palma da outra mão em frente ao seu corpo. Assim, uma mão em punho se encaixa na outra mão em formato de concha, formando um acoplamento côncavo-convexo. Evite pressionar, busque um equilíbrio tensional. Sinta a suavidade desse contato de mãos em acoplamento.
- Inspire profundamente pelas narinas e expire suavemente pela boca em diálogo com este posicionamento de tronco (vertical), mãos (acopladas) e braços organizados à sua frente, mais ou menos na altura do plexo solar (região entre o osso esterno em seu peito e o umbigo).
- Observe um movimento sutil de condensação e expansão que talvez já tenha surgido em suas mãos. Este movimento é próprio de nossas células, enquanto realizam as trocas de diversas categorias entre meio interno e externo imersas em seus fluidos característicos.
- Assim que você começar a perceber essa resposta condensação/expansão em suas mãos, observe quais outras partes do seu corpo são afetadas por este movimento.
- Você percebe uma conexão pulsante onde? Na sola dos pés? Em seu tórax? Em seus ombros? Em seu assoalho pélvico? Em seu pescoço? Em sua cabeça? Onde?
- Leve sua atenção para este novo local (seja ele qual for) e possibilite a ampliação do movimento de condensação e expansão.
- Vá mudando sua atenção de uma parte corporal para outra, afetando-se por este movimento respiratório.
- Independentemente das partes corporais escolhidas por você, tome um tempo para passar em algum momento pelas solas dos pés, assoalho pélvico, diafragma torácico, ombros, pescoço e cabeça (não necessariamente nessa ordem).
- Como está a sensação em suas mãos neste momento?

- Solte as mãos, fique em pé, se quiser, e perceba o seu corpo como um todo neste movimento de condensação e expansão, de forma geral e específica (partes e todo);
- Como seria direcionar a sensação de condensação e expansão para dentro de algumas articulações? Como joelhos, quadris, tornozelos, cotovelos, punhos?
- Quais reverberações você sente a partir desta experiência?
- Qual o seu desejo agora? Acalmar-se? Movimentar-se? Dançar? Caminhar?
- Em termos de movimento, invista um tempinho em uma rápida (ou demorada) pesquisa de movimentos a partir dessa sensação que você tem agora, neste momento.
- Quando achar que deve, encontre uma pausa, volte à calma, respire tranquilamente.
- Encontre uma boa posição para você neste momento, talvez deitado(a), talvez sentado(a), talvez em pé...
- Perceba a diferença de seu estado agora e antes desta experiência. O que mudou? O que resistiu? O que se abriu? O que se fechou?
- Se tiver vontade, faça um desenho sobre suas sensações, ou escreva umas palavras, ou um texto, ou grave um depoimento.
- Compartilhe a experiência com outra pessoa.

A somatização acima é seguida de uma improvisação em dança – significando aqui experimentação e investigação de movimentos oriundos dos estados de corpo e modulações sugeridas por uma vivência somática específica – para experimentação de movimentos inspirados nos princípios do BMC sobre os cinco diafragmas corporais: pélvico, torácico, peitoral, vocal e craniano (BAINBRIDGE COHEN, 2012, 2014, 2015d). Foram acrescentadas as palmas das mãos, as solas dos pés e as articulações sinoviais como possibilidades de expandir a ideia de diafragmas corporais (em conexão com práticas marciais orientais). Articulação sinovial é um tipo de junção entre ossos que possibilita grande amplitude de movimentos, desde deslizamentos até rotações e circunduções completas. Uma característica marcante é a presença de fluido sinovial que facilita o movimento e

direciona os ossos, posicionando-os com o auxílio da membrana sinovial, possíveis discos articulares e os ligamentos específicos de cada articulação.

Diafragmas são estruturas que demarcam os limites entre nossas cavidades corporais, em diferentes níveis, dos pés à cabeça. Além disso, eles garantem a conexão da parte anterior do corpo com sua parte posterior (frente-trás/trás-frente), além de lado-lado e cima-baixo, integrando a realidade do movimento tridimensional à postura e à mobilidade. Regular os processos fisiológicos da respiração por meio da reorganização rítmica dos diafragmas corporais é um convite para que lidemos com a pulsão de nossa vida no espaço-tempo. A mim, esta atividade proporciona estados específicos de impulsos criativos em arte. Mas, antes de tudo, traz uma presença contemplativa de estados meditativos (DILLEY, 2015), os quais serão discutidos com ênfase no Folheto II (CorpOásis) desta pesquisa. Os princípios da referida experiência somática em processos exploratórios de somatização informaram especialmente a composição da primeira cena da obra coreográfica discutida aqui.

**Figura 11** – Cena imersão morte-vida 1.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

A figura 11 apresenta um registro estático da cena “imersão morte-vida” – da obra coreográfica *éLice*<sup>29</sup> (2016) – em que desenvolvo uma movimentação surgida nos fluidos celulares, nos processos embriológicos e anatômicos explicitados nas somatizações 1 a 5 e na orquestra ritmada dos diafragmas corporais em relação um ao outro. Ao fundo, há uma projeção de imagens em movimento em que figuras amorfas se formam e deformam-se enquanto a dança se desenrola. A experimentação de movimentos que deu origem a esta cena partiu inicialmente do ritmo de condensação e expansão entre os diafragmas corporais.

Um dos princípios de movimento mais básicos na prática do BMC é a relação condensação-expansão, vivenciada nos padrões pré-vertebrais iniciais, entre vibração, respiração celular, absorção (esponja), pulsação e irradiação umbilical. O ritmo de Ceder Simultâneo em Condensação e Expansão (CSCE)/*Simultaneous Condensing and Expanding Yield* (SCEY) é um padrão fetal intrauterino que organiza as diferentes partes corporais em um todo integrado (BAINBRIDGE COHEN, 2015a). Talvez, seja esta a primeira oportunidade do ser humano em perceber sua existência holística, ou seja, a realidade de ser um todo integrado. Isso pode ser deduzido especialmente porque o CSCE é padrão de corpo inteiro, ou seja, em condições favoráveis ele se manifesta em todas as células e em todas as partes corporais ao mesmo tempo.

**Ceder em condensação** implica na aceitação de que todas as partes corporais se dobram em direção à linha média da frente do corpo, e, ao mesmo tempo, afastam-se da linha média de trás do corpo. Os gânglios nervosos desse padrão estão à frente da coluna vertebral e nos convidam a flexionar, fechar-se trazendo os membros para perto do centro, rotacioná-los internamente, deixar as palmas das mãos olharem para baixo e deixar que as solas dos pés se posicionem cada vez mais em contato com o chão. Nesse padrão, há uma predisposição mental eterna a um dobrar-se em direção ao centro de si mesmo. Este é um movimento que busca o aconchego, o estar em si mesmo (BAINBRIDGE COHEN, 2015a). Em relação ao GDS, podemos trazer a figura comportamental presente nas tipologias da cadeia muscular AM (ântero-mediana), e AL (ântero-lateral), dobrando-se em

<sup>29</sup> *éLice* é uma obra coreográfica concebida, dirigida e dançada por Diego Pizarro. O projeto foi financiado pelo Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC-DF e estreou em 25/11/2016, no Teatro SESC Newton Rossi, em Ceilândia-DF. A temporada seguiu para o Teatro SESC Paulo Autran, em 26/11/2016, em Taguatinga-DF, finalizando entre os dias 30/11 e 01/12/2016, na Sala Loyola, do Centro Cultural de Brasília, na Asa norte, Brasília DF.

direção a si mesmo. Esta última no plano horizontal (lado-lado) e aquela no plano sagital (frente-trás), fechando-se tridimensionalmente ao redor de um eixo vertical.

**Ceder em expansão** implica na aceitação de que todas as partes corporais se abrem a partir da linha média da frente do corpo e se aproximam progressivamente da linha média de trás do corpo. Os gânglios nervosos desse padrão estão atrás da coluna vertebral e nos convidam a estender, afastar os membros de nosso centro, rotacioná-los externamente, girar as palmas das mãos para cima e deixar que as solas dos pés gradualmente olhem para nós em direção ao céu. Nesse padrão, há uma predisposição mental eterna a um abrir-se para fora em direção ao universo (BAINBRIDGE COHEN, 2015a). Em relação ao GDS, podemos trazer a figura comportamental presente na tipologia da cadeia muscular PM (pósteromediana) e da cadeia PL (pósterolateral), num movimento de abertura e expansão. Esta última no plano horizontal (lado-lado) e aquela no plano sagital (frente-trás), abrindo-se tridimensionalmente ao redor de um eixo vertical.

O padrão que dá apoio ao CSCE é a respiração celular, ou seja, o processo de respiração que atravessa o fluido intracelular de cada célula. Nesse processo, é criada uma ressonância registrada diretamente pelo sistema nervoso autônomo. Então, o ritmo autonômico apresenta-se como um fundamento importante desse ritmo de condensação e expansão em alternância. O fluxo energético e fluido atravessa todas as células da frente para trás do corpo no ceder em condensação, e de trás para frente do corpo no ceder em expansão. Isso significa que, em condensação, a tendência é encontrarmos uma experiência mais introvertida em descanso – relacionada com o sistema nervoso parassimpático (ritmo autonômico fluindo de frente para trás) –; em expansão, a tendência é encontrarmos uma experiência mais extrovertida em despertar da atenção – relacionada com o sistema nervoso simpático (ritmo autonômico de trás para frente).

O registro em imagens da obra coreográfica *éLice*, nas figuras 12, 13, 14 e 15 testemunham estes padrões de movimento em ação. As danças aí apresentadas inspiraram-se, inicialmente, em uma pesquisa de movimentos que integrou os padrões pré-vertebrais, a iniciação a partir dos diafragmas corporais em pulsação, o ritmo de Ceder Simultâneo em Condensação e Expansão (CSCE) e qualidade dos fluidos celulares.



**Figura 12** – Cena imersão morte-vida 2.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 13** – Cena imersão morte-vida 3.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 14** – Cena meio-termo.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 15** – Cena do Pó 1.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Hugo Barreto.



Na suspensão transicional da figura 14, cena meio-termo, a atenção está voltada para o fluido celular quando atravessa a membrana plasmática. É um momento de pausa celular, uma pausa dinâmica. A relação imagética com o fundo azul intensifica essa inspiração, sugerindo o infinito de nosso oceano interno, o fluido base.

Enquanto os padrões celulares e pré-vertebrais serviram de mote para a pesquisa de movimentos das danças de *éLice*, outros princípios mais estruturantes envolvendo as dinâmicas do esqueleto, por exemplo, começaram a ser inseridas no processo. No campo da Somática, em geral, entre diversos métodos, percebo uma tendência em referir-se ao sistema esquelético e muscular como estruturantes, como no caso do GDS, da Coordenação Motora e do Método Bertazzo, por exemplo. No BMC, vivenciamos fásia, fluidos e glândulas, entre outros, também como suporte de uma ideia de estrutura. Cabe salientar que cada novo princípio de movimento e/ou padrão de movimento precisa encontrar apoio em algo anterior a ele; e esse algo não precisa ser um osso. Assim, talvez o princípio mais fundamental do BMC seja “apoio precede movimento” e, em seguida, “apoio orgânico precede a iniciação da respiração, a qual precede movimento.” Tais princípios permeiam todas as possibilidades de experimentação de movimentos que esta prática somática proporciona aos seus praticantes. Além disso:

Utilizamos o princípio de movimento contrário. Isto é, segundos antes de escolhermos qual apoio ancora o movimento almejado, ocorre um contraimpulso, possibilitando mais base e ao mesmo tempo fazendo oposição ao gesto. Esse movimento contrário não é rígido, mas trabalha em sintonia entre a mobilidade/estabilidade. (PEES, 2016, p. 42).

Quando Adriana Almeida Pees descreve o princípio do movimento contrário (uma tradução do original *countersupport*) como importante para a mobilidade corporal segundo o BMC, ela sugere a necessidade que nossas estruturas anatômicas possuem de se ancorar entre si de forma dialógica entre opostos em equilíbrio dinâmico, pois as mesmas estruturas de ancoragem e apoio estão também em movimento. Salienta-se que o princípio de mobilidade/estabilidade já fora delimitado pela fisioterapeuta e pioneira somática alemã, naturalizada estadunidense, Irmgard Bartenieff (1900-1981) – que foi professora de Bonnie

Bainbridge Cohen nos anos 1960. De fato, Bonnie inspirou-se no sistema Laban-Bartenieff como uma dentre suas inúmeras influências. Ademais, muito além de ter desenvolvido seu sistema a partir de Bartenieff unicamente – como insistem em afirmar alguns profissionais desse sistema, especialmente no Brasil –, Bonnie contribuiu para a própria transformação desse sistema, tendo colaborado para os padrões respiratórios em uma dimensão celular, conforme afirma a pesquisadora estadunidense e profissional da Somática, Martha Eddy (2019). Esta, inclusive, desenvolveu seus próprios métodos na intersecção entre Laban-Bartenieff e BMC.

Ao explorar e vivenciar o “movimento contrário” e uma ampliada gama de princípios fundamentados na anatomia corporalizada para a composição performativa, a conhecida anatomia de cortar partes se transforma em Anatomia Poética, conforme afirmado anteriormente. O caminho é uma prática composicional fundada na Somática como vocação primeira. Nesse sentido, talvez o que chamo aqui de dança somática (somática como adjetivo nesse caso) se refira justamente a uma dança cênica e suas composições, partindo de processos criativos forjados no seio da Somática; experimentada desde o princípio em sistemas, métodos e técnicas somáticas específicas, numa improvisação que explora movimentos compositivos a partir dos novos estados qualitativos suscitados. Estados estes que se influenciam pelo movimento da atenção em modulação por diferentes tecidos corporais. Nesse caminho, ao mesmo tempo em que as danças cênicas se compõem, os modos de operar dos corpos dançantes se decompõem em reprodutibilidade de seus próprios padrões, corporalizando diferentes possibilidades.

Em uma das sessões guiadas por Ciane Fernandes na disciplina Laboratório de Performance, do Curso de Doutorado em Artes Cênicas da UFBA, descobri, pela prática, a partir de sua Abordagem Somático-Performativa (FERNANDES, 2012, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018), um eixo norteador para a minha pesquisa a partir de três procedimentos específicos que identifiquei atualmente como: 1 – a autorregulação orgânica, por meio dos fluidos corporais e dos padrões celulares; 2 – a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade; 3 – experimentação criativa de movimentos. Esses três procedimentos possibilitadores dos processos artísticos e investigativos que tenho desenvolvido se dão em qualquer ordem e em qualquer conexão, dadas as particularidades de cada sessão

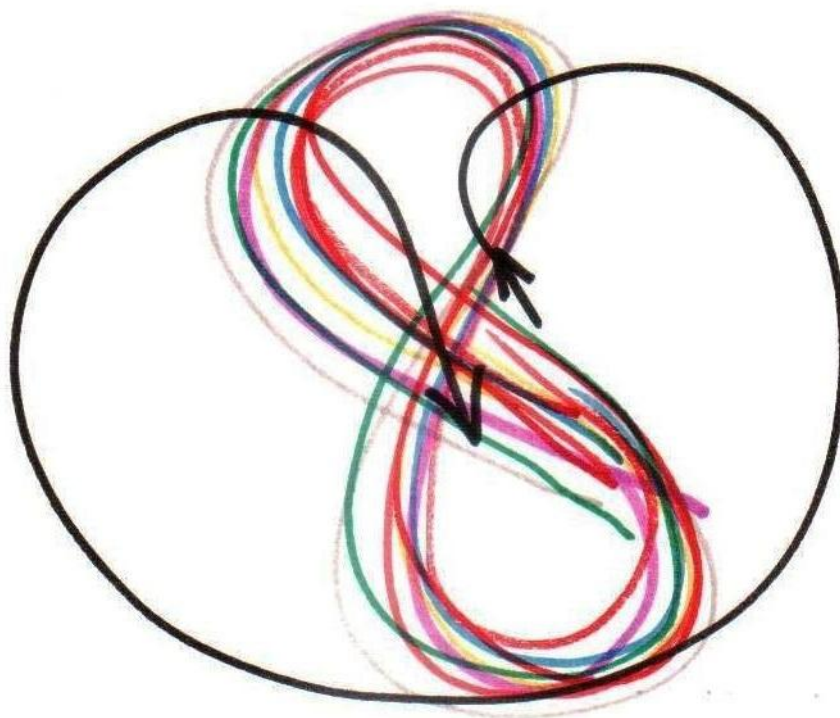
e/ou processo criativo. Novamente, CorpoEstuário, CorpOásis e CorPoÉtico se manifestam de forma espiralada na organização desses processos.

Durante o Laboratório de Performance, eu tinha total autonomia para seguir os processos mais genuínos dentro de minhas questões de pesquisa, enquanto contemplava as necessidades individuais, ao mesmo tempo em que interagia com o campo somático-performativo gerado pelo coletivo. Cada encontro gerava uma pulsão somática de novas descobertas. Em alguns dias eu ficava deitado durante bastante tempo, sentindo e percebendo os movimentos dos fluidos, a respiração celular e a memória do espaço embriológico; em outros, eu seguia tais micromovimentos investigando onde me levariam. Certo dia eles me levaram para a necessidade de organizar toda a minha verticalidade. Peguei-me numa atitude performativa de organização dos gestos no eixo vertical, apoiando-me nas estruturas pré-vertebrais e expandindo os sete membros (cabeça-cóccix, braços, pernas e língua!) num modo de trabalhar a tridimensionalidade, típico do GDS e da Coordenação Motora. Tal experiência me levou para uma improvisação livre de movimentos enquanto interagia com o ambiente e com as demais propostas das pesquisas moventes de outras pessoas no espaço-tempo do compartilhamento somático-performativo coletivo. Apesar de esta sequência ter acontecido um dia nessa ordem, ela se alterou em outras sessões; às vezes a experimentação livre de movimentos iniciava tudo, até que um descanso celular se fazia presente e a organização do gesto na verticalidade estava subentendida na improvisação. Em outra ocasião eu não conseguia (e não queria) sair do estado de pausa, toda a experiência acontecia na micropolítica performativa da presença celular.

Um dia levei para o encontro uma caixa cheia de canetas e lápis coloridos diversos. Na ocasião, tudo o que foi vivenciado no encontro, entre pausas e ebulições, fez emergir o significado e sentido das cores nesta pesquisa. Mesmo que as cores já estivessem sistematicamente presentes no GDS e no BMC, conforme apontado na legenda de cores desta tese, foi na prática somático-performativa que as cores encontraram seu sentido nos procedimentos criativos que desenvolvo aqui. Posteriormente, na disciplina Documentos de Percurso: Registros e Reflexões em Processos Criativos, ministrada por Viga Gordilho no PPGAV/EBA/UFBA, as cores continuaram reverberando e pintando minhas células e tecidos. Nos documentos visuais produzidos durante o processo, a criação Cor-Poética continuou se

processando e se recriando conforme me movia, escrevia, desenhava e organizava o processo de pesquisa (figuras 16 e 17).

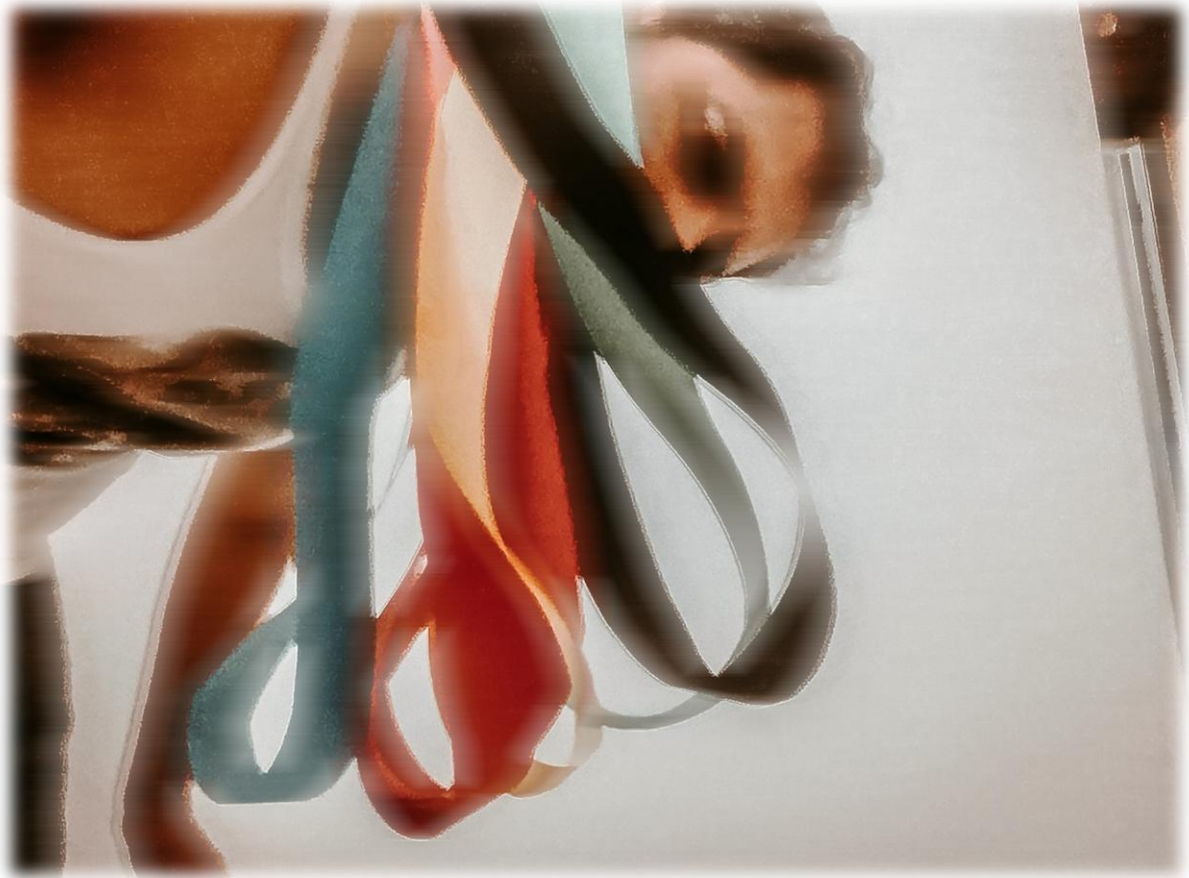
**Figura 16** – Integração do movimento infinito das cadeias musculares e suas cores, com o movimento espiralado do diagrama cardíaco da tese.



**Fonte:** acervo pessoal

A figura 16 apresenta o sentido integrador das cores e movimentos contínuos de todas as Cadeias Musculares GDS, conforme descritas por Godelieve Denys-Struyf (1995), e do movimento espiralado desta tese. Cabe salientar aqui que este gráfico, apesar de ter sido desenhado posteriormente, teve como inspiração as duas disciplinas mencionadas anteriormente e o estímulo de Prática Artística como Pesquisa que instilaram no decorrer deste trabalho. A figura 17 é uma prática performativa com as lemniscatas de cada uma das cadeias musculares e suas cores referentes. Ambos os registros de processo identificam o percurso multissensorial da tese e sua influência nos procedimentos criativos em dança aqui desenvolvidos. Novamente, corpo, cor e poética são reiteradamente explorados aqui num processo de retroalimentação composicional.

**Figura 17** – Dançando com colar de lemniscatas



**Fonte:** Acervo pessoal.

A importância de iniciar esta pesquisa com o solo *éLice* no primeiro semestre do doutorado se manifesta na transformação de minha presença e nos interesses enquanto professor, pesquisador e artista. Esta prática artística, bem como as demais citadas acima, me possibilitaram observar o que não quero fazer, ou seja, do que quero me distanciar progressivamente e do que desejo me aproximar intensivamente. Assim, o termo “imersão”, usado por Ciane Fernandes (2017) a fim de evitar proceder com a separação teoria e prática, começa a fazer cada vez mais sentido nesse processo, pois, nas atividades desenvolvidas, “experimentamos gradações entre imersão e diferenciação, identificando-nos afetivamente com a alteridade e separando-nos, redescobrimo nossas particularidades, como ocorre nos processos de desenvolvimento humano” (FERNANDES, 2017, p. 3).

Ciane Fernandes (2018) propõe o termo Imersão Corpo Ambiente, inspirada no analista de movimento britânico Warren D. Lamb<sup>30</sup> (1923-2014) (discípulo de Rudolf Laban), que foi quem criou um sistema de análise e interpretação do comportamento do movimento denominado *Movement Pattern Analysis*:

Enquanto a Imersão Postura Gesto (*Posture Gesture Merger* – PGM) pode ser percebida ao longo das ações de uma pessoa em qualquer contexto, mapeando seu comportamento como um eixo integrador [...] a Imersão Corpo Ambiente ocorre exatamente pela diluição das ações e comportamentos em todos os níveis, permitindo então a reintegração como abertura, criação e repadronização. (FERNANDES, 2018, p. 211).

A imersão corpo-ambiente vivenciada no estuário de Picinguaba (figura 10) forneceu a inspiração inicial de um CorpoEstuário em busca de espaços de transição e transformação. A corporalização desse primeiro corpo, o corpo da frente, nutrindo o processo desta pesquisa se fez presente com mais ênfase na última cena de *éLice* (figura 15). Nela, a ação que guiava a dança partia de uma aspiração de minha pele pelo nariz de forma constante e fluida, sem pausas, quebras, nem interrupções. Quase em câmera lenta, eu aspirava a pele dos dedos das mãos até a sola dos pés, até que tudo se desvanecia: em mim, no palco, na luz, na música, no som, e na respiração. Ao final desta cena eu me transformava em pó. Os fluidos se secavam e eu me fragmentava em zilhões de micro partículas desintegradas, desarticuladas, prontas a serem sopradas pelo vento. Tal descrição apresenta com acuidade meu sentimento e intuito ao dançar esta cena. Para a apreciação/testemunho do registro em vídeo de uma seleção de cenas da obra coreográfica *éLice*, ver o vídeo<sup>31</sup> disponibilizado tanto em QR code quanto em link logo abaixo.

**Acesso QR code** para o vídeo de registro de cenas da obra coreográfica *éLice*.



<sup>30</sup> Vide: <<http://www.warrenlambtrust.org/home.html>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

<sup>31</sup> Vide cenas da obra coreográfica *éLice* em: <<https://youtu.be/TKj9NderoZE>>. Acesso em: 16 nov. 2020.



**Figura 18** – Cena do Pó 2.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

### 1.3.1 Poética de um fracasso no campo expandido

Inspirando-me a partir do repertório musical da cantora Elis Regina, remeto-me à experiência arrebatadora que tive aos 14 anos de idade quando ouvi uma coletânea de músicas escolhidas e vivi um processo de imersão dentro de um quarto fechado, sendo transportado para outro campo existencial por meio de sua voz e interpretação musical apuradas. Desse modo, a obra *éLice* é mesmo uma expansão desse quarto, tomando o termo emprestado acerca do conceito de campo expandido<sup>32</sup>, de Rosalind Krauss (1979) e algumas de suas reverberações (DIÉGUEZ, 2014; QUILICI, 2014; MONTEIRO, 2016). Este tal quarto expandido é

<sup>32</sup> As reflexões sobre a noção de campo expandido aqui neste tópico apresentam alguns trechos de um artigo já publicado anteriormente em anais de evento, durante o curso de doutorado, em coautoria com a colega Ludimila Mota Nunes. Incluo aqui, contudo, somente trechos de minha autoria, ou inspirados neles. *Dilúvio(s): somática e improvisação em dança como poética do encontro no campo expandido* (PIZARRO; NUNES, 2017).

pura hibridização no entrecruzamento entre Somática e dança, prática meditativa e improvisação.

O termo campo expandido<sup>33</sup> foi discutido, inicialmente, no estudo seminal da teórica e crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss, *Sculpture in the Expanded Field* (1979). Contudo, dez anos antes, o historiador e crítico de arte Michael Fried já “alertava sobre uma transformação radical que vinha se produzindo no campo da escultura e que ameaçava instalar-se entre as artes.” (DIÉGUEZ, 2014, p. 126). Mas foi Krauss quem problematizou a questão, apontando que o termo escultura estava sendo utilizado de forma muito abrangente, por vezes, claramente, não cabendo para denominar certas obras. Para Krauss (1979), a possibilidade de transitar por vários suportes, materiais e recursos definiria uma estratégia abrangente e consideravelmente diferente daquela realizada pelo modernismo na arte, ou seja, a de negação a algum movimento artístico anterior. Nesse sentido, a inclusão e a possibilidade expandida de atuação artística parece realmente convidar para a experimentação. Essa atitude dificulta qualquer tipo de classificação ou enquadramento das produções artísticas, em um movimento contrário às abordagens historicistas que se valem da sucessão de escolas e movimentos (QUILICI, 2014).

A transição fluida entre diferentes suportes e mídias numa hibridização de linguagens situa o(a) artista contemporâneo(a) na zona da complexidade. O que propõe o campo expandido é um afrouxamento das fronteiras entre as diversas artes, e destas com outras disciplinas, compondo um espaço transdisciplinar (NICOLESCU, 1999; SOMMERMAN, 2006) que reverbera em diversas direções: na forma do espetáculo, nos processos criativos, na formação dos artistas, assim como nas formas de recepção. Desse modo, segundo Quilici (2014, p. 17), “a ‘cena expandida’ exigiria um ‘campo teórico expandido’.” Tal afirmação é visível na profusão de conceitos que tendem a ser associados com a ideia de campo expandido na produção reflexiva de pesquisadores, tais como rizoma e multiplicidade (já esboçados anteriormente), transdisciplinaridade, hibridismo, teatralidade, performance. De fato, Zonno (2008) situa o trabalho de Krauss como a

---

<sup>33</sup> O termo *expanded field* foi traduzido no Brasil como “campo ampliado”, dando título ao texto de Krauss, *A Escultura no Campo Ampliado* (1984). Contudo, devido ao uso corrente nos meios especializados (campo expandido, cena expandida, experiência expandida), utiliza-se aqui “campo expandido”.



própria imagem da multiplicidade, com suas tendências a ir além de possibilidades disciplinares e pelo convite à inclusão, rumo ao desconhecido e às potências criativas ampliadas.

Ao mencionar o movimento que a arte faz em direção à filosofia, Quilici (2014, p. 19-20) afirma que “a mudança qualitativa dos modos de existência é um aspecto fundamental na construção de uma experiência mais profunda da realidade”. O autor aponta que, semelhantemente a algumas escolas filosóficas da antiguidade, certas práticas artísticas em performance, dada a sua liberdade de atuação, muitas vezes “se apoiam no cultivo de estados de corpo-mente.” (QUILICI, 2014, p. 19). Ora, cultivar corpo-mente, seja por exercícios específicos, seja pela meditação, seja pelo conhecimento de si e das energias que nos movem em impulso e pulsão, são práticas muito caras ao campo da Somática, podendo ser, ela mesma, considerada um campo expandido, situando-se, de início, numa interdisciplinaridade entre arte, educação, saúde e filosofia. No capítulo segundo, vou sugerir o campo da Somática como um campo transdisciplinar rumo à indisciplina, característica própria de uma ideia de campo expandido.

Esse tipo de prática, intimamente conectada com a sabedoria milenar oriental (ao menos como inspiração), parece um convite para a transcendência. Apesar de sugerir este movimento, Quilici (2014) conclui que os tipos de exercícios realizados por alguns artistas da performance, como o silêncio e outros tipos de privações estariam um pouco distantes do propósito de “uma verdadeira transformação ontológica.” Desse modo, “[...] Trata-se mais de produzir estados intensificados de percepção a partir de dispositivos criados ‘experimentalmente’, que podem proporcionar momentos sutis de relação e comunicação.” (QUILICI, 2014, p. 20). Contudo, no âmbito de minha proposta para a composição em dança, pretendo sustentar a tese de que a Somática, que vai muito além de privações e de práticas meditativas, possui o potencial de ser o próprio procedimento criativo da cena.

Nesse sentido, enquanto seres relacionais e experimentais por natureza, aptos a mover a atenção dentro e fora de nós mesmos, além de projetá-la em intenção para outros seres animados e inanimados, tendemos a compartilhar campos e expandir nossa percepção para além de dada realidade. Pizarro e Nunes (2017) chegam à conclusão que, de fato, nós mesmos somos o campo expandido. Com todas as possibilidades que nos atravessam e que realizamos, situamo-nos

num contexto de experimentalismo desde a nossa presença somática. E todo artista (quicá também muitos cientistas) sabe que o experimentalismo é um lugar de dúvida, de tateação e de ousadias do desejo. Por isso, a presença da possibilidade de fracasso está sempre aí, no encaço de quem se atreve.

Quando decidi realizar a obra coreográfica *éLice*, depois de mais de 15 anos ensaiando-a na mente, o medo do fracasso era mais forte do que o próprio desejo de realização. A expectativa pessoal era elevada e, por isso mesmo, alcei voos tão altos que me ative mais no ideal da obra do que na obra em si. Sua manifestação foi precisamente um fracasso; toda a obra final apresentada foi um fracasso generalizado. Com exceção da cena inicial e da cena final, as demais cenas não passaram de um exercício de processo que precisaria de mais tempo e experimentação. Apesar de ter sido um fracasso de crítica e de eu ter sentido que faltava ainda uma maior maturação do processo, foi aí, então, que encontrei perguntas-chave desta 'Prática Artística como Pesquisa' que aqui se apresenta. A dor do fracasso é inigualável e o efeito reverso que ele pode causar é alimento de fome voraz.

Lembro-me de uma ocasião, entre 2002 e 2003, quando presenciei uma sessão de conversa entre estudantes de Artes Cênicas de Brasília-DF com a atriz Fernanda Montenegro (1929-presente). Nessa conversa, ela afirmou (informação verbal)<sup>34</sup>, para minha surpresa, e desmistificando alguns mitos sobre a sua figura, que sua trajetória foi feita de inúmeros fracassos. Segundo ela, a quantidade de fracassos foi muito maior do que a quantidade de sucessos em sua carreira artística, mas estes foram tão incrivelmente satisfatórios em realização profissional que superaram os incontáveis fracassos. Sempre que me lembro desse depoimento, sinto um alívio no peito, o meu tórax se alivia de imediato, o que não significa que ficou mais fácil encarar os fracassos da vida e da arte, mas dá um alento saber que nós fracassamos, que todo mundo fracassa e que isso é parte de qualquer processo. A obra *éLice* foi fracasso intenso e dolorido em termos de obra (in)acabada, no entanto, configurou-se como laboratório de descobertas em termos de processo, entre pesquisa artística e Prática Artística como Pesquisa, sendo

---

<sup>34</sup> Conversa entre estudantes de Artes Cênicas e Fernanda Montenegro. Sala Martins Penna do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília-DF, entre 2002 e 2003.

tomada como ponto de partida para o eixo norteador do início do inventário de indagações da pesquisa.

Para Werry e O’Gorman (2012a, p. 1, 2012b), no editorial de seu dossiê “sobre o fracasso”, publicado pelo periódico *Performance Research*, há, ao menos, dois espectros políticos relacionados ao fracasso. De um lado, a máxima inspiracional popular das duas primeiras décadas do século XXI no mundo dos negócios corporativos, que banalizou e “memeficou” a citação mais famosa do dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1983), “*Try again. Fail Again. Better again*”, insinuando o “fracasso como parceiro da inovação fetichista neoliberal e uma necessidade em um mundo sem garantias.” (WERRY; O’GORMAN, 2012a, p. 1). De outro lado, a relação do fracasso com a criatividade, em sua recuperação como resistência, implicando em uma dissolução das certezas do “conhecimento, da competência, da representação, da normatividade e da autoridade.” (WERRY; O’GORMAN, 2012a, p. 1). No primeiro espectro, acostumando-nos com o fracasso, podemos também nos aproximar de outro parceiro íntimo do neoliberalismo, a precariedade. Além disso, deslocando a citação de Beckett de seu contexto, deram a ela um caráter excepcionalmente inspiracional, o que de fato não cabe ao pessimismo do dramaturgo, quando nos inteiramos da citação completa de seu texto *Worstward Ho*:

Primeiro o corpo. Não. Primeiro o lugar. Não. Primeiro os dois. Ora um. Ora o outro. Farto do um tentar o outro. Farto deste de volta farto do um. Assim por diante. De algum modo adiante. Até farto dos dois. Vomitar e ir. Onde um. Até farto de lá. Vomitar e de volta. O corpo de novo. Onde nenhum. O lugar de novo. Onde nenhum. **Tentar de novo. Falhar de novo. Melhor de novo. Ou melhor pior. Falhar pior de novo. Ainda pior de novo. Até farto de vez. Vomitar de vez.** Ir de vez. Onde nenhum deles de vez. De uma vez por todas. (BECKETT, 2012 [1983], s.p., grifos meus)<sup>35</sup>.

A continuidade da citação nos mostra completamente o contrário de qualquer inspiração e esperança na melhora por tentativa e, no contexto da reflexão de Werry e O’Gorman, evidencia-se uma estratégia neoliberalista de conformismo, porque a

<sup>35</sup> Apesar da excelente tradução de Ana Helena Souza, julgo necessário registrar aqui o texto em sua língua original, pela diferença de sonoridade que suscita: “First the body. No. First the place. No. First both. Now either. Now the other. Sick of the either try the other. Sick of it back sick of the either. So on. Somehow on. Till sick of both. Throw up and go. Where neither. Till sick of there. Throw up and back. The body again. Where none. The place again. Where none. **Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.** Till sick for good. Throw up for good. Go for good. Where neither for good. Good and all.” (BECKETT, 1983, s.p., grifos meus).

única coisa certa nesse sistema é o fracasso e a precariedade. A citação de Beckett mostra seu interesse no fracasso como fim, e não como caminho para o sucesso.

Já no segundo espectro, o da criatividade, o fracasso é encarado como parte de todas as tentativas a serem realizadas. Esta visão se aproxima da noção de fracasso e sucesso do filósofo italiano Luigi Pareyson (1993 [1954], 2001 [1966]), em sua teoria estética da formatividade, para se atingir o bom êxito da obra artística.

Para Pareyson (1993, p. 59), “[...] formar significa, antes de mais nada, “fazer”, *poiein* em grego.” *Poiein* é o radical de “poética”, fazer, a arte de fazer. Então, formar significa fazer, e o fazer artístico é pura práxis, ou seja, pensar e fazer, saber-fazer depende da reflexão sobre/com aquilo que se faz e durante aquilo que se faz. Práxis e *poiesis* são fazeres que envolvem a complexidade de uma referência integrada entre reflexão e prática, é puro conhecimento vivido, somático. O fazer define a regra da obra enquanto a realiza, o *modus operandi* é inventado no decorrer do processo. Tal ideia também se relaciona com a metodologia da Prática Artística como Pesquisa, discutida no próximo tópico, que se faz enquanto é feita, ou seja, descobre-se no processo, como pedido do próprio organismo vivo que é a pesquisa. Segundo o artista visual e pesquisador Fábio Gatti (2018, p. 1), por exemplo, “[...] para uma pesquisa que tenha como foco o próprio trabalho do artista, texto e obra devem ser pensados como um só organismo.” Tanto no caso do fazer artístico, como no caso do fazer artístico como pesquisa, as regras não devem ser prefixadas, elas precisam respirar e se transformar junto ao processo vivo que se estabelece.

Em sua teoria da formatividade, Pareyson (1993, p. 61) afirma que: “O formar, portanto, é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso.” Assim, este pensador da estética reafirma que formar a obra é o trabalho da arte, e, se não conseguimos fazer o que a obra pede, não há êxito, não há formatividade, mas somente processo, ou seja, a obra ainda não se fez, as tentativas de esboço de obra são ainda processo e não obra. A formatividade se completa quando a obra tem fim, quando tem êxito. “Uma vez atingido, o êxito é indissolúvel e se mantém por uma sólida e férrea lei de coerência, e mostra com evidência a própria regra.” (PAREYSON, 1993,

p. 60). E o artista sabe quando acabou, quando atingiu o êxito, quando a obra tomou forma, pois a coerência interna da obra é tácita.

E o fato de que a regra seja inventada pelo artista no ato de fazer a obra não elimina que a legalidade da arte seja rigorosa e muito severa: a operação artística consiste precisamente no instaurar com livre inventividade uma necessidade férrea e inviolável, uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça. (PAREYSON, 2001, p. 172).

Afirmando que a arte não pode ficar somente no âmbito do interno, senão limita-se somente ao propósito, nem no âmbito puramente executivo ou extrínsecador, senão vira artesanato, Pareyson (2001) engloba a importância do processo na formação da obra de arte, mesmo que seu principal foco de atenção esteja na formação da obra enquanto fim primeiro da arte. Ou seja, funda-se na consideração da forma como organismo inteiro da obra (GATTI, 2018), por meio da qual todas as camadas do processo podem ser testemunhadas. No caso desta pesquisa de doutorado, intuir, conhecer, contemplar / fazer, produzir, realizar são ações complementares que se retroalimentam e fazem parte do processo de criação em sua integridade absoluta. Pareyson afirma que o significado da operação artística é fazer um objeto com uma consistência física e uma realidade sensível, as quais são encontradas e presenciadas tanto em sua materialidade quanto nas diferentes camadas forjadas durante o processo. Mas, de fato, cada obra artística com sua materialidade é capaz de, em sua forma final, conter todas as informações necessárias, corroborando ao pensamento de que a arte é pura formatividade:

[...] o ato artístico é toda extrínsecação, e o corpo da obra de arte é toda a realidade dela. A pintura não é nada diverso de uma superfície colorida, a estátua nada diverso do bronze fundido, a poesia nada diverso de uma série de palavras, a música nada diverso de uma sucessão rítmica de sons e a dança nada diverso de corpos em movimento. (PAREYSON, 2001, p. 155).

Assim, para o autor, obra de arte é o que se mostra, o que é experienciado enquanto presença da obra de arte e o que nos é apresentado via presentificação de sua(s) materialidade(s). Nesse caso, para Pareyson (2001, p. 155), o corpo físico da obra “basta a si mesmo e constitui a totalidade da arte”, ou seja, o que se escolheu e o que se decidiu por configurar e se chamou de obra para apresentação. No caso de danças em processo, como as que foram realizadas nesta pesquisa e estarão

detalhadas em cada um de seus capítulos, foram criadas versões diferentes das obras ao longo dos anos, na busca pelo melhor sentido em seu progresso contínuo de descobertas. Segundo Pareyson, isso ocorre porque a obra ainda não está acabada, ainda não foi formada em sua síntese processual, não chegou ao fim, e, por isso, pode-se ter um fracasso, mesmo que momentâneo. Mas, as obras de dança contemporânea e suas poéticas (LOUPPE, 2012), em suas gêneses e afinidades altamente experimentais, são feitas de pequenos e grandes fracassos, e cada apresentação pública é um estágio do processo, configurando-se como mais uma tentativa. A obra continua se formando na relação empática com o público, que, num movimento único com o(a) artista, transforma a obra a cada nova oportunidade de fruição.

Pareyson discute sobre as leis determinantes que condicionam a obra artística, por causa da constituição natural de seus materiais, que, no caso da dança, ele afirma ser a anatomia humana. No modo como guiamos os processos relacionados aos procedimentos indicados nesta pesquisa, a anatomia é corporalizada, ou seja, vivida no movimento, transcendida em sua natureza científica, inventada, recriada, relacional: Corpoética. Isso significa recuperar todo o aspecto sensível gravado nas células, antes coberto e velado por duras camadas de mecanicismo anatômico cotidiano, ou mecanicismo anatômico de estilos consolidados de se mover, ou ainda, mecanicismo anatômico do próprio desejo.

Assim, é possível afirmar que a materialidade Corpoética é a própria expressão oriunda de uma sensibilização da existência relacional, conforme já apontado em referência a uma possível definição de anatomia corporalizada, entre toque, movimento, som, voz e palavra. A questão das materialidades da arte e da Somática remete-me à questão que um professor do doutorado dirigiu a mim em uma aula. Ele queria saber qual era a materialidade da Somática. Ele fez esta pergunta com um tom de ceticismo e deixou clara a sua própria desconfiança sobre o termo e o campo ao qual a Somática se refere. Antes mesmo que eu pudesse respondê-lo, ele interrompeu minha tentativa para descrever sua experiência vivida em aulas diretamente com o pioneiro somático brasileiro Klauss Vianna (1928-1992). Seu relato foi de uma profundidade tão bonita, detalhada e sensível a partir das aulas que vivenciou com o mestre da “Somática brasileira”, que só pude dizer: “Aí está a sua resposta. A materialidade da Somática está na sua experiência pessoal,

em sua trajetória. Você já tem esta informação nas suas células”. Mesmo assim, seu rosto esboçava incredulidade, foi quando resolvi mencionar que a materialidade da somática era a mesma que encontramos, por exemplo, no teatro e na dança, ou seja, a voz, o movimento, a corporeidade, a expressividade, a poética, ou seja, a própria presentificação de variados estados corporais. Ele ficou em silêncio, mas seu vazio sonoro me pareceu mais um grito.

As práticas somáticas buscam dar espaço para que possamos seguir impulsos desconhecidos, impulsos que não seriam seguidos se não parássemos e fechássemos os olhos, ou se não meditássemos sentados, impulsos que não surgiriam se não investigássemos as dinâmicas expressivas de partes diversas do corpo ou da memória espacial de nossa embriologia. Seguir esses impulsos significa parar, escutar, parar, mover e ser movido, como afirma Fernandes (2018), deixar-nos mover por algo conhecido ou desconhecido, modulando aspectos da mesma realidade.

Em determinado momento do curto processo da obra *éLice*, precisei organizar as cenas para a apresentação pública que se aproximava. Nessa necessidade, acabei apoiando-me em meus próprios automatismos de movimento, dançando os aprendizados mais formais das danças que vivenciei ao longo da trajetória de uma vida (figura 19). Segui diversos caminhos já conhecidos entre técnicas de dança e improvisação, porque seria mais fácil e rápido fazer assim. Contudo, as únicas cenas que tiveram retorno positivo do público em geral foram aquelas forjadas numa busca por autenticidade, ou seja, em seguir impulsos internos desconhecidos: a cena imersão morte-vida (1ª cena, vide figuras 11, 12 e 13) e a cena do pó (última cena, vide figuras 15 e 18).

No sentido de sua formatividade, *éLice* é toda fracasso, primeiramente porque mostra como obra artística algo inacabado, pela pressa e a urgência em cumprir alguns prazos estabelecidos (leis externas); segundo, porque os processos que chamo aqui de práxis somática em dança não tiveram espaço e tempo apropriados para um destilar dos tecidos corporais em busca de uma expressão de autenticidade. Se a obra artística é um organismo vivo em pulsão, num movimento somático de máquina rizomática desejante, a obra pede, para além de nosso querer, mesmo que sejamos nós quem garantimos a sua forma. Foi esse também outro ponto que corroborou para o fracasso de *éLice*, quando considerei elementos

quistos de fora e não solicitados de fato pela obra. Eu quis uma banda ao vivo, quis cantar, quis dirigir a mim mesmo, a produtora quis que o cenário fosse feito de *video mapping*<sup>36</sup>. Os desejos externos eram mais importantes do que os desejos e pedidos da própria obra em desenvolvimento, assim, ela não se completou, e, por isso mesmo, acredito, falhou como obra, como espetáculo, mas serviu profundamente à investigação processual da pesquisa.

E assim, de tentativa em tentativa, através de êxitos e fracassos, a procura avança rumo à descoberta, a menos que por intrínseca fraqueza e pobreza a espiritualidade não consiga definir-se e continue fluida, incerta e caótica, ou por exiguidade de espírito inventivo a vocação formal não consiga precisar-se melhor e permaneça na etapa de tentativa e busca. (PAREYSON, 1993, p. 37).

O artista da dança, enquanto mergulha no processo de feitura da obra, descobre-a enquanto faz, e, ao mesmo tempo, descobre a si mesmo, pois estamos lidando com experiência corporalizada em movimento como um dos materiais dessa arte. Incluindo a perspectiva da Somática, o artista da dança envolvido em sua poética (sua singular arte de fazer), encontra também possibilidades de repadronização postural, gestual, em novos processos e caminhos pessoais. Isso afeta a obra por fazer, porque afeta o como fazer, transformando profundamente quem a faz.

Temos aqui um duplo desafio; de um lado, o próprio fazer artístico que, de tentativa em tentativa, vai desenvolvendo seu próprio processo formativo da obra de arte. Processo desafiador por si só, envolve toda a afetividade e sensibilidade do artista intuindo êxitos e fracassos. Além, ainda, dos desafios socioeconômicos e políticos de se fazer arte, especialmente no Brasil. De outro lado, a própria práxis somática, que institui no ser uma orientação profunda à mudança, à modulação, à reinvenção de ser e estar no mundo pela escuta profunda dos seus mais íntimos registros celulares, num processo que, antes de ser cognitivo e formativo, é puro

---

<sup>36</sup> *Video mapping* ou mapeamento de vídeo consiste na projeção de vídeo em superfícies e objetos variados, desde fachadas de edifícios, esculturas, até objetos cenográficos construídos para este fim. As imagens em três dimensões são geradas por *softwares* específicos e projetados no intuito de dar movimento a objetos estáticos. Tais projeções podem incluir som e interagir com as pessoas em tempo real. O primeiro uso parece ter sido em 1969, na *Disneyland*, em Orlando, EUA, quando foram projetadas figuras animadas sobre cinco bustos que passaram, então, a cantar. Foi nos anos 1980, contudo, que esta técnica se desenvolveu em inovadoras instalações artísticas. Vide: <<https://sites.google.com/site/projectionmappingcmul/home>>. Acesso em: 30 ago. 2019



processo do inconsciente. No caso, aqui, falamos de inconsciente como consciência celular, informações registradas nos contínuos processos da vida, de novos padrões que, antes de serem informados ao cérebro e chegar a uma dita consciência como razão, registram-se como processo somático nos nossos tecidos. A Somática, também por tentativas, nos guia no caminho de selecionar o que é essencial para nossa vida, e o que pode ser transformado e ressignificado. O resultado de todo o processo somático é a corporalização (*embodiment*).

Finalmente, é patente que o artista da dança contemporânea está inserido em profunda complexidade, imerso em experimentalismos de todo tipo, com sua situação agravada pela subsistência da profissão. As exigências do campo expandido em sua noção alargada, ou seja, não somente pelo hibridismo artístico, mas também como própria expansão da consciência, numa abordagem somática, desafiam os meandros desse fazer nos seus processos de investigação. Nesse contexto, de tentativa em tentativa, o fracasso é a própria escola que move pesquisas. Assim, como uma ode ao fracasso em seu estímulo criativo, consta abaixo um inventário sobre o tema, com foco no registro somático que a falha provoca em nossa existência.

O fracasso é paradoxal; é um fim e um começo, uma dissolução e uma demarcação. Permanente e transitório, ele inaugura tanto a deterioração quanto a renovação. [...] O fracasso é produtivo, porque exige reparação. No fracasso, somos forçados a pensar criticamente, a reimaginar, a fazer algo novo. [...] O sucesso pode ser uma armadilha da conformidade, estabelecendo expectativas, exigindo performances repetidas. [...] O limiar do fracasso também é uma abertura, um estado crucial e muitas vezes doloroso da imaginação. [...] O fracasso é um ponto de transformação, quando um objetivo, um resultado, um futuro, um sujeito, uma instituição se tornam algo diferente de si mesmos. [...] O fracasso também aponta além, marcando o limite do que é possível em um determinado momento e local. [...] Mas se a falha é sintomática, é também diagnóstica, apontando para o que temos que mudar. A coisa que não podemos mais suportar. [...] Se o fracasso revela, também expõe. E a exposição é dolorosa. [...] O fracasso gera medo. E o medo primitivo do fracasso é mais destrutivo que o próprio fracasso. Lutar, fugir, congelar ou desmaiar: nos deixa presos no lugar. Enfrentar o medo do fracasso é reentrar no processo. Não pode continuar, deve continuar. [...] O fracasso se desfaz e os inventa repetidamente, revelando a identidade não como o monólito que frequentemente imaginamos ser, mas como o processo fluido de nos reinventar diante das circunstâncias e na companhia de outras pessoas. [...] Corpos falham. Registramos a falha corporalmente.<sup>37</sup> (WERRY; O'GORMAN, p. 105-110).

<sup>37</sup> No original: "Failure is paradoxical; it is an end and a beginning, a dissolution and a demarcation. Permanent and transitory, it inaugurates both decay and renewal. [...] Failure is productive, because it demands redress. In failure we are forced to think critically, to reimagine, to make something new. [...] Success can be a trap of conformity, setting expectations, demanding repeat performances. [...]"

**Figura 19** – Cena Arrastão.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

#### 1.4 EM BUSCA DE METODOLOGIAS PERFORMATIVAS

Meu lugar de ação nesta pesquisa situa-se na experiência integrativa entre a Somática e a dança. Para realizar este projeto, decidi fazer um mergulho profundo nas práticas que participam do objeto desta pesquisa, como o BMC e o GDS. Além disso, a experiência com a Somática e a dança nos âmbitos do ensino, da pesquisa

---

Failure's threshold is also an opening, a crucial, often painful state of imagination. [...] Failure is a point of transformation, when a goal, an outcome, a future, a subject, an institution becomes something other than itself. [...] Failure also points beyond, by marking the limit of what is possible at a particular time and place. [...] But if failure is symptomatic, it is also diagnostic, pointing us to the thing we have to change. The thing we cannot bear any more. [...] If failure reveals, it also exposes. And exposure is painful. [...] Failure breeds fear. And the primitive fear of failure is more destructive than failure itself. Fight, flight, freeze or faint: it gets us stuck in place. To face the fear of failure is to re-enter process. Can't go on, must go on. [...] Failure unmakes selves, and makes them up again and again, revealing identity not as the monolith we often imagine it to be but as the fluid process of reinventing ourselves in the face of circumstances and in the company of others. [...] Bodies fail. We register failure bodily."

e da extensão durante seis anos consecutivos (2010-2016)<sup>38</sup> no IFB foram fundamentais para o desenvolvimento dos questionamentos que movem este processo. O desejo aqui sempre foi falar, escrever e dançar do ponto de vista da experiência, uma vez que tanto a Somática quanto a dança compartilham afinidades com a oralidade, a prática corporalizada, a perspectiva da primeira pessoa e a abertura sensorial como principais instrumentos de disseminação de conhecimento. Assim, a proposição desta pesquisa surgiu dos atravessamentos da experiência sensorial, cinestésica e celular em aplicação na arte e na educação, na educação em arte e na formação de docentes-artistas.

Metodologicamente, esta pesquisa se afina com as propostas da Prática Artística como Pesquisa, forjando formas maleáveis, performativas e somáticas de se desenvolver pesquisa acadêmica em arte, como sugerem e defendem Haseman (2006), Fernandes (2014, 2018) e Midgelow e Bacon (2015). Pelo viés dessa abordagem metodológica, um dos desafios é encontrar caminhos específicos da pesquisa com arte e da escrita performativa. Este texto é um exercício nesse sentido.

De fato, a pesquisa com arte exige outros posicionamentos e procedimentos diferentes dos modelos tradicionais vigentes na pesquisa acadêmica, pois o pesquisador é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, ou ainda, sempre sujeito em sua atuação do devir-artista-pesquisador. Assim, a própria obra de arte concebida em processo tende a encontrar outros paradigmas de funcionamento. No caso da obra *éLice*, em sua primeira versão discutida anteriormente, o formato do processo e da cena ainda parece bastante próximo de modos um tanto quanto tradicionais de se apresentar publicamente com dança.

Nesse sentido, refletir dançando/escrever performando sobre o processo de composição das obras aqui discutidas parece ser um exercício performativo, em que já apontam no horizonte novas formas de lidar com a Anatomia Poética compartilhada e vivenciada entre dançarino-público-ambiente. “O trabalho somático é, por definição, uma interação criativa”<sup>39</sup>, como afirma Martha Eddy (2009, p. 8);

---

<sup>38</sup> A partir de agosto de 2016 recebi uma licença de dois anos para cursar o doutorado em Salvador-BA, tendo sido prorrogada por mais dois anos no intuito de realizar estágio de pesquisa (doutorado sanduíche) na University of North Carolina at Greensboro – UNCG, nos EUA.

<sup>39</sup> No original em inglês: “[...] somatic work is, by definition, a creative interplay.”

quando se junta à dança, então, compartilhando afinidades, esta pesquisa encontra coerência interna para integrar-se performativamente.

As narrativas focadas na experiência pessoal começaram a ser utilizadas nesta pesquisa inicialmente para que eu pudesse compreender um pouco mais sobre as origens de minhas inquietações artísticas. Posteriormente, elas ganharam outro sentido por introduzirem temas contundentes à investigação dos modos de fazer dança que proponho aqui e que foram exploradas longamente nos últimos dez anos com grupos variados de pessoas. Os discursos e práticas de que me apropriei ao longo de uma trajetória intensa de práxis foram gradativamente se desestabilizando e se (re)formando conforme o trânsito e a instabilidade da mudança de terrenos, culturas e relações interpessoais com as quais tive a oportunidade de conviver. Apesar de achá-las interessantíssimas, as complexidades vivenciadas entre tantas mudanças promoveram inúmeras camadas de transformação do desejo, a ponto de provocarem um questionamento existencialista premente. Nunca os movimentos do desejo, através de seus movimentos visíveis e invisíveis, fizeram tanto sentido para mim. Conforme esclarece a psicanalista e pesquisadora paulista Suely Rolnik, desejo como “Processo de produção de universos psicossociais.” (ROLNIK, 2007 p. 31). Vontade de vida. Criação de mundo[s]. Rolnik (2007) aponta três movimentos do desejo que se dão em agenciamento. Os dois primeiros movimentos são encontros de corpos, fluxo[s] entre corpos, ambos invisíveis a olho nu, perceptíveis pelo corpo vibrátil. Linha dos afetos e linha da simulação. O terceiro movimento é um plano em que os afetos tomam corpo, agora uma linha visível, finita e consciente, resultado dos processos imperceptíveis dos dois primeiros movimentos. “Toda e qualquer formação de desejo no campo social se dá através dessas três linhas – sempre emaranhadas, sempre *imanescentes umas às outras.*” (ROLNIK, 2007, p. 52, *itálicos originais.*)”

Mas esse processo movediço de transformação é conhecido de quem vivencia a Somática intensiva e extensivamente, considerando que a instabilidade é própria desse campo, especialmente em relação aos discursos dominantes da dança, como afirma Fortin (2011). A propósito, Fortin, já na década de 1990, apresentou três ferramentas da Somática para a dança: 1) A melhora da técnica; 2) O desenvolvimento das capacidades expressivas; 3) A prevenção e a cura de lesões.

Em 2001, em uma primeira disciplina de corpo e movimento que cursei na graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, logo de início me identifiquei com a experiência anatômica do corpo em movimento, mesmo sem entender o abismo que já existia ali naquela prática em comparação com um dos textos das francesas Thérèse Bertherat e Carol Bernstein, *O corpo tem suas razões: antiginástica e consciência de si* (1985), cuja leitura foi solicitada à turma. A abordagem somática da renovada educação física promovida pela antiginástica francesa, conforme percebido na literatura, entrava em contradição com uma visão quase instrumental do corpo anatômico vivenciado nas aulas. As vivências que tive nos anos seguintes, bastante pontuais entre o BMC, a Técnica de Alexander e a Eutonia, sugerida por professores de dança sem formação nos referidos métodos e técnicas mostrou novos caminhos, apesar de sua falta de profundidade justificada por um interesse maior nas possibilidades exploratórias da dança. Tudo era justificado pela dança; a dança era o mais importante. A presença da Somática em aulas era somente uma apropriação de alguns princípios deveras descolados de seus contextos complexos imbuídos nos sistemas de origem. Foi somente quando comecei a cursar as formações oficiais em BMC, GDS e Coordenação Motora, Gyrotonic® e Gyrokinesis®, que a existência autônoma da Somática enquanto um campo começou a fazer sentido. Antes, parecia que a Somática era um anexo menor da dança.

Nem por isso os conflitos diminuíram, pelo contrário, eles se estabeleceram e levaram ao projeto que aqui se desenrola em uma tese de doutorado. As contradições e perguntas aumentaram ainda mais quando comecei a atuar como docente do curso de Licenciatura em Dança no IFB. No processo intenso de articular as práticas somáticas com as disciplinas ministradas, os desafios ficaram cada vez maiores. Por exemplo: como dar continuidade à manutenção dos estados somáticos adquiridos durante uma aula ou sessão e que se perdiam na aula seguinte? Como facilitar o conhecimento somático e perpetuar os novos padrões e estados corporais que eu percebia nos/nas estudantes após uma somatização com o sistema dos fluidos do BMC, por exemplo? Foi com a criação do grupo de pesquisa e extensão que coordeno desde 2012 – Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e

Improvisação (CEDA-SI)<sup>40</sup> – que tive a oportunidade de pesquisar essas questões mais a fundo.

No início, eu mesmo rejeitei a Somática em prol da dança e do tema pesquisado em cada processo de composição coreográfica. Nos anos de pesquisa que se seguiram, a Somática servia mais como preparação e disparadora do que uma cultura processual em si. Peguei-me utilizando procedimentos do teatro e da dança contemporânea muito mais do que da Somática em determinado ponto do processo, mesmo querendo experimentar o contrário. Tentativa após tentativa, eu observava que, a partir de um certo momento, as práticas somáticas perdiam a inserção no processo. Percebi que o pior aliado era o tempo.

Com o objetivo de apresentar publicamente os resultados dos processos e propiciar aos estudantes a experiência das apresentações públicas, eu acabava fazendo o que era necessário para que a apresentação acontecesse, independente ou não de uma quebra brusca no processo, porque a apresentação era uma fase importante daqueles projetos iniciais desenvolvidos junto ao grupo.

Em síntese, percebo a relação entre a dança e a Somática tão intensa e tão complexa<sup>41</sup>, que submeter uma à outra não parece razoável. A relação entre elas é fundamental nos processos que tenho desenvolvido, mas sua existência enquanto sistemas autônomos abertos também é levada em consideração. Diferente da pesquisadora da dança Paloma Bianchi (2014, p. 43), para quem “As práticas pelas práticas não se sustentam sozinhas”, comecei a perceber a autonomia das práticas somáticas como sistemas complexos passíveis de articulação – ou seja, conectáveis com o mundo –, mas com uma autonomia ímpar, que não depende necessariamente de outro campo para se sustentar. Concordo com a pesquisadora, contudo, no sentido de que “[...] é preciso buscar o encontro, a relação, para que seja possível a partilha do sensível.” (BIANCHI, 2014, p. 43).

Quando iniciei minha trajetória na cena da dança contemporânea em Brasília-DF, minha ética pessoal era descolada de minha autoridade somática, no sentido em que, mesmo me sentindo ameaçado, subjugado ou atacado em quaisquer

---

<sup>40</sup> Vide website oficial do grupo: <<https://cedasi.com.br/index.html>>, e espelho de registro no diretório de grupos de pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/17190>>. Acesso em: 29 jan. 2020.

<sup>41</sup> Para uma discussão crítica sobre o tema, ver a tese de doutorado de Duncan G. Gilbert, *A Conceit of the Natural Body: the universal-individual in somatic dance training* (2014).

circunstâncias, estava disposto a fazer o que fosse preciso conforme a cena em questão demandava. Mesmo que doesse, ou que fosse difícil emocionalmente, o mais importante era ultrapassar meus próprios limites, custasse o preço que fosse. A subjugação de nossa própria autoridade somática – termo proposto pelo psicólogo, filósofo e rolfista<sup>42</sup> Don Hanlon Johnson (1992) – a que somos submetidos desde a infância por instituições e seus representantes, que não poupam esforços para que possamos nos adaptar a regras alheias à nossa própria sabedoria e sensualidade corporalizadas, faz-se presente nos âmbitos variados da vida.

Na companhia de dança em que iniciei meu aprendizado artístico como dançarino contemporâneo – a cujos integrantes e diretores serei eternamente grato por todo o aprendizado e as oportunidades oferecidas – percebo, hoje, que a ideia de busca por um corpo homogêneo parecia pairar no inconsciente coletivo do grupo, mesmo que o discurso fosse o contrário. Costumava-se afirmar que uma das características do grupo era que cada espetáculo realizado parecia ser feito por um grupo diferente, pois as qualidades de movimento encontradas eram bastante diversas em cada obra, o que na realidade não parecia evidente, pois características de uma corporeidade própria do grupo eram perceptíveis quando observadas pelo público mais atento e/ou especializado. Além disso, os fluxos hierárquicos internos do grupo seguiam uma lógica velada, cujos dançarinos mais antigos, especialmente homens, serviam como modelo a ser alcançado – mesmo para as mulheres, que reconheciam as habilidades interpretativas de tais homens e buscavam alcançar uma presença e um estado corporal em cena parecido com o deles.

De fato, inspirei-me também não somente nesses homens, mas, muitas vezes, nas mulheres que se inspiravam neles, aceitando o contrato tácito que se estabelecia nas relações intersubjetivas do grupo. A busca por um corpo homogeneizado rumo a um ideal me levou equivocadamente a acreditar que os padrões estéticos pregados pelas poéticas deste grupo eram o melhor modelo de dança contemporânea a ser vivenciado. Ao observar os outros grupos da cidade, e mesmo os de fora que vinham se apresentar ali, eu também queria enxergar neles o

---

<sup>42</sup> Rolfista é o nome usado informalmente entre os profissionais certificados em Rolfing® Integração Estrutural e/ou Rolf® Movimento, método somático desenvolvido pela cientista estadunidense Ida Rolf (1896–1979). Para uma visão crítica sobre o Rolfing, consultar o livro *The Protean Body: a rolfing's view of human flexibility* (1977), além dos outros livros de Johnson (1992, 1994) sobre somática. Vide também o site do movimento Rolfing no Brasil: <<https://rolfing.com.br/>>. Acesso em: 28 mai. 2020.

que eu via nos modelos internos do grupo do qual eu participava. A busca por um olhar homogeneizante na dança é endógena e pode desdobrar-se em intransigências éticas. Quando aceitei o contrato invisível e coloquei-me no papel do seguidor de tal modelo, aceitei também minha diminuição dentro de um esquema hierárquico em que o que era bom era um modelo único fora do meu corpo, aceitando inclusive o menosprezo por ideias e movimentos divergentes. Somente percebi minha submissão a tal contrato quando me mudei para outro país e tive contato com outros modelos relacionais de dança. Tais modelos não eram nem piores nem melhores, mas a heterogeneidade formativa por si só ofereceu um convite propício para que minha sensibilidade somática ganhasse voz.

O projeto existencial da dança contemporânea, conforme afirma Louppe (2012, p. 62), prevê uma nova concepção do corpo em movimento, ou seja, “[...] a descoberta de um corpo que encerra um modo singular de simbolização, alheio a qualquer modelo preconcebido”. Nesse sentido, este projeto afina-se com a Somática, ao fornecer subsídios para que a sabedoria somática de cada pessoa se manifeste em sua singularidade.

Quando me vi estudando dança em outro país, fui confrontado com a realidade de que não conseguia me expressar propriamente com meu tronco, mesmo já tendo uma experiência técnica e criativa com dança naquele momento que já contava com dez anos de práticas. Não entendia como eu nunca tinha percebido essa questão. Consegui corporalizar esta importante forma de expressão mais focada no centro do que na periferia corporal a partir das aulas de dança moderna das técnicas de Cunningham, Graham e Limón. Quando, finalmente, integrei a maleabilidade do tronco em minha movimentação, fui surpreendido pela triste realidade de que eu não tinha noção do real tamanho do meu corpo. Uma vida de subjugações institucionais, da família à escola e da sociedade à religião, abafou minha sensualidade somática, subjugando-me em minha timidez devido a várias questões pessoais, como formação, sexualidade (não binária), forma corporal (obesidade na infância), etc. Finalmente, tive noção de meu tamanho real, física e psicologicamente. De como sou alto e largo e sempre fui e de como sou grande como ser humano. Abri mão da minha própria autoridade somática para obedecer à autoridade externa, exercida pelas instituições.



Nos últimos tópicos deste capítulo, buscarei identificar os procedimentos metodológicos fundamentais desta pesquisa. Os tópicos partem da leitura e da reflexão sobre três manifestos e seus desdobramentos, que promovem uma virada epistemológica na pesquisa com arte e se complementam metodologicamente para o que se pretende desenvolver aqui: 1 – *The Narrative Quality of Experience* (1971), de Stephen Crites, um manifesto sobre a narrativa, em que o autor argumenta que a forma narrativa é inerente à consciência humana; 2 – *A Manifesto for Performative Research* (2006), de Brad Haseman, que examina as dinâmicas da prática como pesquisa rumo a um paradigma completamente inovador, a Performance como Pesquisa/*Performance as Research* (PaR); e 3 – *Movimento e Memória: manifesto da pesquisa somático-performativa* (2012), de Ciane Fernandes, que inova no cenário da pesquisa com arte na academia brasileira ao propor a Somática como Pesquisa, um processo em que o conhecimento somático está no cerne da questão, estimulando processos performativos na busca por coerências e lógicas internas à pesquisa que surgem no/do corpo em movimento no espaço.

#### **1.4.1 Reflexões com a Prática Artística como Pesquisa**

Primeiramente, a Prática Artística como Pesquisa parece promover um deslocamento fundamental sobre a produção artística, isto é, uma visão para além do entretenimento. De fato, a Prática Artística como Pesquisa suscita uma produção singular de conhecimento, não somente por sua materialidade, mas também pelas articulações que promove. Os elementos em diálogo, tanto no processo como na cena, pedem por uma articulação de seus significados, de forma a mover outras pesquisas artísticas, sejam as nossas próprias ou as de outrem. Devemos, ainda, nos lembrar de que, nas Artes Cênicas, os processos que se assemelham aos nossos nos interessam muito como pesquisadores, mas não como modelos a serem seguidos. Todas as nossas escolhas precisam ser justificadas por um processo que encontra coerência na própria prática artística; tais justificativas podem ser sensíveis ou de ordem prática, dadas as circunstâncias.

Em artes cênicas, percebemos o exercício da escrita e da teorização como palavra encarnada, como fruto do conhecimento, como aventura encantada.

[...] Tal dinâmica aponta para a inexistência de um rigor universal e único de pesquisa em artes cênicas. Postulamos a abertura ao pluralismo de pensamento, entre decisões e escolhas, as quais incluem a coragem de violar o cânone, o colonialismo intelectual, entendendo-se que aquilo alcançado em uma pesquisa são aproximações e conversações. (BRAGA; BAUMGARTEL; SANTOS, 2017, p. 183).

Assim, percebe-se como a subjetividade está intrincada nesses modos de conhecimento que são movidos pela Prática Artística como Pesquisa, e que a pesquisa artística não funciona como texto isolado nesse âmbito, mas sempre em rede de conexões rizomáticas que são estabelecidas. Ou seja, uma dança, por exemplo, nunca está isolada como texto a ser lido, mas sempre entrelaçada à subjetividade do(a) artista. No caso, pesquisadores artistas desenvolvem uma série de textos<sup>43</sup> (danças, performances, desenhos, diálogos) que devem ser articulados em conjunto a fim de garantir a coerência do conhecimento que se desenvolve. Tal lógica opera uma mudança direta da obra de arte enquanto produto e repositório do conhecimento para a noção da arte como um campo cujo conhecimento é produzido dentro de uma rede integrada de subjetividades (VINCS, 2007). Ou seja, conectável, performativo, sujeito aos movimentos do desejo – um terreno que se baseia no nomadismo do mapa como processo, caminho e congruência.

O mapa não nos conta de que forma os elementos estão conectados, mas nos convida a vivenciar os caminhos e a criar conexões por nossas próprias performatividades em processo. Desse modo, minha tese se torna uma máquina desejante de dançar-escrever-somatizar-desenhar-colecionar. Inclusive, esse é o significado dos mapas anatômicos da biomedicina ocidental no apoio imagético que oferecem às sessões de anatomia corporalizada. Especificando os caminhos desta tese, a Anatomia Poética funciona mesmo como uma prática performativa de criação de sentidos desejantes. A escrita e/ou qualquer outra forma de produção não traduz nada, mas cria uma nova linha de fuga em que não há primazia de nada sobre nada. Há somente intensidades articuláveis.

Os resultados são as próprias danças e também o pensamento sobre a dança realizado ao fazer e escrever sobre a dança. Fazer danças passou a ser uma metodologia para pensar a dança, não no sentido de a dança ser um objeto a ser observado (cutucado, espicaçado, documentado e

---

<sup>43</sup> Villar e Da Costa (2006) afirmam, em seu texto-manifesto pela emancipação do método na pesquisa em Artes Cênicas, que a noção de texto pode e deve ser expandida.

interpretado), mas no sentido de que a dança funciona com a análise e a escrita. (VINCS, 2007, p. 111)<sup>44</sup>.

Esta predisposição performativa que a Prática Artística como Pesquisa suscita é fundamento do que o pesquisador Brad Haseman (2006) denomina de Pesquisa Performativa, em seu *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. Para o autor, este é um novo paradigma de pesquisa. Tensionando o termo, o pesquisador brasileiro do teatro, Fernando Villar (informação verbal<sup>45</sup>), afirma que, mais do que paradigmas, as novas práticas metodológicas em arte produzem paradoxos. Tal provocação terminológica parece manter a arte em seu lugar de abertura e de conexão, em vez de fechá-la num lugar paradigmático que tende a fixar modelos, mesmo que inovadores.

Haseman (2006) nos lembra de que a pesquisa quantitativa, com sua matemática de comprovações, tão querida à tradição científica, não se interessa pelas relações do(a) pesquisador(a) com o objeto em questão e se situa num universo dedutivo, ou seja, de questões específicas para conclusões gerais. De outro modo, toda a abertura trazida pela pesquisa qualitativa no seio das ciências humanas se interessa pelas relações que são criadas com as populações estudadas, por exemplo. O fundamento, aqui, é o método indutivo, ou seja, de questões gerais para conclusões específicas. Contudo, o apontamento que o autor faz, nesse caso, é que a pesquisa qualitativa prioriza uma tradição textual (de modo restrito às palavras escritas) como resultado das pesquisas. Assim, enquanto a quantitativa se ocupa de números, a qualitativa se ocupa de texto escrito.

A virada da pesquisa performativa, então, como uma alternativa às duas formas anteriores, estaria em desenvolver mecanismos e modos de produção de conhecimento que priorizassem as próprias formas de apresentação da arte como resultado, isto é, danças, peças teatrais, romances, poesias, instalações, etc. Conforme o autor, a noção de performatividade trazida por Austin (1962) é

---

<sup>44</sup> No original: "The outcomes are the dances themselves and also the thinking about dance that was done by making and writing about the dance. Making dances became a methodology for thinking about dance, not in the sense of the dance being an object to be observed (poked, prodded, documented and interpreted), but in the sense that the dancing functions with analysis and writing."

<sup>45</sup> Fernando Villar tem afirmado esta questão em suas palestras e aulas nos últimos anos. Pessoalmente, ouvi tal afirmação pela primeira vez durante sua participação no evento de extensão Tubo de Ensaio Transcendental, no dia 24 de setembro de 2020, produzido pela Coordenação de Arte e Cultura, do Decanato de Assuntos Comunitários da Universidade de Brasília. Vide: <<http://cultura.unb.br/index.php/noticias01/192-tubo-de-ensaios-transcendental>>. Acesso em: 10 out. 2020.

fundamental nessa compreensão. Para Austin, nossas declarações – as palavras que proferimos – carregam o poder de criar algo. Mais do que provocarem consequências, elas são ações por si só: “[...] pode-se dizer que produzem um mundo diferente, mesmo que apenas para um único locutor e um único destinatário.” (LOXLEY, 2007, p. 2)<sup>46</sup>. Apoiando-se em Austin, Haseman (2006) afirma que os dados simbólicos na pesquisa performativa funcionam performativamente: expressam a pesquisa e se tornam pesquisa eles mesmos.

Situando, ainda, a noção de performatividade, o pesquisador James Loxley (2007) afirma que há dois usos não necessariamente coincidentes do termo. Enquanto, para Austin, este pode ser usado tanto como adjetivo como substantivo, indicando um significado técnico e especializado; na teoria da performance, tem sido usado para adjetivar e descrever aspectos performativos de objetos e práticas. Nesse segundo sentido, “‘Performatividade’ significaria, portanto, apenas a qualidade bastante geral que algo pode ter em virtude de ser uma performance.” (LOXLEY, 2007, p. 140)<sup>47</sup>.

No universo desta pesquisa de doutorado aqui articulada, considero que corporalizar a anatomia seja um ato performativo, isto é, posso não somente iniciar voz e movimento de uma parte e/ou tecido corporal, mas também tornar-me tal parte e/ou tecido. A anatomia corporalizada, enquanto ato performativo, possibilita que eu me presentifique enquanto expressão das qualidades e das tendências expressivas de um tecido corporal específico. Tais devires teciduais não são meras representações, mas ações performativas que possibilitam a criação de mundos. Nesse processo, enquanto performo, transformo-me pelo convite próprio que a Somática faz nas conexões poéticas com o mundo. Uma Anatomia Poética é inteiramente performativa enquanto abertura para criação de mundos, presentificação de estados, (re)criação de estruturas e criação de mundos (im)possíveis.

Com esta reflexão acima, situo não somente a metodologia desta pesquisa, mas também a metodologia dos procedimentos criativos que tenho desenvolvido nos últimos dez anos, com ênfase na performance artística; todavia, com conexões na

---

<sup>46</sup> No original: “[...] it could be said that they produce a different world, even if only for a single speaker and a single addressee.”

<sup>47</sup> No original: “‘Performativity’ would therefore mean only the rather general quality something might have by virtue of being a performance.”

performance pedagógica e na performance relacional, tanto em ambientes educacionais como terapêuticos com a Somática.

Voltando para a questão da pesquisa performativa de Haseman (2006), vale afirmar que esta é diferente da conhecida virada da performance promovida nas ciências sociais, especialmente nos anos 1990, que começou a usar com ênfase a narrativa e a contação de histórias em seus modos de realizar pesquisa, acompanhando também uma dita virada da narrativa, nesse âmbito. A virada da pesquisa performativa vai além desse aspecto, pois enxerga a prática como a principal atividade da pesquisa e os resultados materiais da prática possuem foco e prioridade, assim sendo:

[...] expressos [...] em forma de dados simbólicos que não sejam palavras em texto discursivo. Isso inclui formas materiais de prática, de imagens estáticas e em movimento, de música e som, de ação ao vivo e código digital. (HASEMAN, 2006, p. 103)<sup>48</sup>.

Desde 2006, passados 14 anos de seu manifesto, muitas pesquisas foram realizadas, além de modos de fazer pesquisa e de lidar com os dados foram inventados, numa superação dos limites que a pesquisa qualitativa definia anteriormente, quando apropriada pela pesquisa em arte. Movimentos iniciais, assim como o de Haseman, possibilitaram certo frisson ao afirmarmos que fazemos pesquisa com arte.

#### 1.4.1.1 *Prática como Pesquisa, Performance como Pesquisa e Somática como Pesquisa*

Para Lewis e Tulk (2016), a terminologia *Performance as Research* (PaR) (Performance como Pesquisa) possui uma origem na Austrália no início dos anos 1990, seguindo a ruptura trazida pelos estudos da performance e de seu reconhecimento enquanto campo, na contramão aos aspectos mais tradicionais do teatro. Eles afirmam ainda que a tentativa de definir, tanto a Prática como Pesquisa como a Performance como Pesquisa, é uma atividade complexa por causa do

---

<sup>48</sup> No original: “[...] expressed [...] in forms of symbolic data other than words in discursive text. These include material forms of practice, of still and moving images, of music and sound, of live action and digital code.”

espaço fluido que movem, uma vez que cada pessoa interage de forma específica com tais termos. Poderíamos dizer o mesmo da Somática, conforme será exposto em sua discussão como campo no próximo capítulo. Nesse caso, a reflexão dos autores pode também ser trazida para a Somática. Assim, de que modo nossa escrita sobre a performance reperforma, redefine e recria o trabalho? Ou, de que modo, nossa prática somática, mobilizada em diversos contextos, redefine e recria os métodos, as técnicas e os sistemas somáticos específicos ou transforma o campo da Somática em si? Como seria então uma Somática como Pesquisa?

Fernandes (2019, p. 123) afirma que Somática como Pesquisa é uma modalidade de Prática como Pesquisa, entendendo o sujeito da pesquisa tal “como imerso no ambiente pesquisado, e enfatiza a criação de conhecimento a partir da perspectiva do pesquisador, que passa a ser em si mesmo, e em suas relações com/no meio, o próprio mote da pesquisa.” Nela, a ênfase está na Somática como modo de explorar, estruturar e organizar os processos de pesquisa. Vide, por exemplo, o próprio modo de organização desta pesquisa de doutorado que organicamente emergiu do modo espiralado de formação do embrião a partir da Anatomia Corporalizada do BMC.

De fato, a performance e a Somática, como experiências vivas, nos atravessam (BONDÍA, 2002, 2011) – a nós praticantes, artistas e público. São experiências daquilo que se passa conosco. Elas se transformam e nos transformam, são registros articulados na consciência celular, por meio de reverberações empáticas e cinestésicas (FOSTER, 2011). Por isso, poderíamos previamente aferir que a experiência da performance e da Somática não é efêmera, nem momentânea. No sentido espaço-temporal, ela acontece num determinado momento tido como presente, mas continua nos estimulando e se reconfigurando na experiência a longo prazo. Toda experiência é assim, enquanto tal, nos atravessa e continua recriando/suscitando significados, especialmente conforme vamos nos conectando com novos acontecimentos.

Segundo a pesquisadora Patrícia Leavy (2008, p. 346)<sup>49</sup>, “Teorias da corporalização buscam oferecer uma visão holística ou sinérgica da

---

<sup>49</sup> No original: “Embodiment theory seeks to offer a holistic or synergistic view of experience, noting that all experience is bodily and disrupting a long-standing paradigm that seeks to artificially separate the mind and body.”

experiência, observando que toda experiência é corporal e rompendo um paradigma de longa data que busca separar artificialmente a mente e o corpo”. Para a autora, os avanços teóricos pós-modernos em geral, em consonância à luta social emancipatória, especialmente dos anos 1960 e 1970, trouxeram uma consciência inspiradora para o desenvolvimento de novos métodos de pesquisa. Já, Witkin (2011) coloca uma pergunta fundamental: qual a relevância da pesquisa para a prática? Tal pergunta sugere que é necessário nos questionarmos a respeito do intuito de nossa prática, e o que ela quer mover precisamente, com o que quer se articular no mundo. Nesse sentido, mais uma vez, precisamos abraçar a multiplicidade de modo geral, dentro e fora de nossos próprios projetos.

Segundo Fernandes (informação verbal<sup>50</sup>), qualquer pesquisa pode ser guiada pela prática artística. E, considerando que os(as) cientistas sociais<sup>51</sup> historicamente se inspiraram na prática artística para promover uma virada em seus processos investigativos (LEAVY, 2008; FORTIN; GOSSELIN, 2014), pareceria estranho que a arte como campo de pesquisa e produção de conhecimento não se inspirasse em si mesma como método. A proposta de Fernandes, nesse caso, é exemplar, especialmente porque não cai na armadilha reiteradas vezes de criar uma relação teoria e prática, mas desenvolve procedimentos de pulsão interna da pesquisa como organismo vivo, tendo a arte em processo e a Somática como eixo central da pesquisa. Sua Abordagem Somático-Performativa é justamente uma prática que permite gerar pesquisas pela experiência. Assim, a sugestão de Fortin e Gosselin (2014, p. 10), de que “[...] artistas e professores devem estudar suas experiências para desenvolverem um saber próprio ao seu domínio”, encontram, na proposta de Fernandes, já um leito experiencial dessa ideia, isto é, sua própria materialização.

A pesquisa artística sempre se articula com as experiências pessoais. Nesse sentido, aproximo-me, nesta pesquisa, muito mais à tradição filosófica pós-moderna/pós-estruturalista, vinculada à etnografia pós-moderna, desestabilizando e desconstruindo caminhos, usando metodologias criativas como narrativa, poesia, relatos – entre ficção e teoria –, colagens de imagens, danças e performances, como elementos questionadores da inquirição de pesquisa que surge durante a prática.

---

<sup>50</sup> Anotações durante a disciplina Laboratório de Performance, entre 2017 e 2018, no PPAC/UFBA.

<sup>51</sup> Exponentes dessa inspiração no século XX, tanto na sociologia quanto na antropologia, são Erving Goffman (1922-1982) e Victor Turner (1920-1983).

Quando Stephen Crites (1971) afirma, em seu manifesto, que propõe uma fenomenologia 'em casa', isso me estimula a narrar meus processos para compreender a figura geral da pesquisa, considerando a experiência vivida e a experiência com a Somática como lugar de potência criativa na pesquisa. Percebo também está reverberação na pesquisadora estadunidense Jill Green (2018, informação verbal<sup>52</sup>), quando aponta que se relaciona profundamente com o pós-modernismo em sua lógica de hibridização e desconstrução questionadora de tudo, mas que não abre mão da experiência vivida como acesso advindo de uma sabedoria somática, tal como é parte de um paradigma em crescimento da Prática Artística como Pesquisa.

Desse modo, uma práxis de pesquisa se faz presente; práxis sempre compreendida como uma imbricação da teoria com a prática, num entrelugar, numa nova perspectiva de processo. Robin Nelson (2013) também utiliza os termos prática inteligente e pensamento material para se referir a esta práxis como o entrelugar que se faz presente na prática como pesquisa. E é justamente no sentido da práxis que os textos escritos de pioneiros(as) somáticos(as) não são suficientes para dar conta da práxis da Somática sobre as quais versam, pois ela envolve uma tradição oral e cinestésica; empática por natureza; vocação e projeto, cujo texto escrito, mesmo com o uso de narrativas, não dá conta de nos levar ao cerne da questão: a sabedoria somática. Em suma, a sabedoria somática não está nos livros de seus pioneiros(as), mas sim na práxis contínua, no engajamento com seus métodos, cuja vivência é compartilhada nas comunidades somáticas gerais e específicas.

Penso que seja relevante as distinções que Nelson (2013) propõe entre os termos correntes que envolvem a prática como pesquisa: **pesquisa pessoal** envolve buscar e selecionar o que é conhecido; **pesquisa profissional** envolve criação de redes, localização de fontes e comparação de informações; **pesquisa acadêmica** envolve a realização de uma investigação para contribuir com novos conhecimentos. A autora salienta que somente a pesquisa acadêmica proporciona novos *insights* substanciais, desafiando doxas estabelecidas. Afirma, contudo, que inovação na pesquisa em arte é uma coisa rara, geralmente não reconhecida em seu próprio tempo.

---

<sup>52</sup> Anotações durante a disciplina *Dance Studies I: Theories and Method*, ministrada por Jill Green no outono de 2018 no Departamento de Dança da Universidade da Carolina do Norte.



A práxis da Prática Artística como Pesquisa e da Somática como Pesquisa envolve leitura, escrita (em diversos formatos), movimento, pausa, e recuperação, tendo a prática artística como centro, onde reside o eixo que tudo espirala. Como diz Nelson (2013), é um processo multimodal, em que o uso do termo indagação de pesquisa (*research inquiry*) é preferível em vez de pergunta de pesquisa, pois esta pressupõe a obrigação de encontrar respostas e pode levar à égide do método científico muito facilmente. Ela afirma, entretanto, que é fundamental uma clareza sobre a linha de indagação a qual nos propomos a seguir, abrindo espaços para tais *insights*. Além disso, todo tipo de escrita é uma prática. Nesse sentido, “saber como”, “saber o quê” e “saber que” estão no cerne da prática e envolvem modos de saber que só foram mais recentemente reconhecidos pela Academia, como o conhecimento tácito, corporalizado, somático, performativo. Conforme a autora (2013),

A reflexão sobre este processo de construção de conhecimento [...] permite tornar visível uma inteligência que, no entanto, permanece fundamentalmente localizada no conhecimento corporalizado. (NELSON, 2013, p. 40).

#### **1.4.2 Abordagem Somático-Performativa (ASP)**

A Abordagem Somático-Performativa, de Fernandes (2012, 2014, 2018), é uma proposta que intenta propor novos caminhos para a pesquisa em Artes Cênicas e envolve diversos princípios, classificados em fundantes, temáticos e contextuais. É uma abordagem que inclui diversas possibilidades e parte da Arte para a Arte como elemento fundamental de seus procedimentos. Sujeito e objeto são integrados em seus papéis dentro da pesquisa. Ao afirmar a habilidade única do(a) artista-pesquisador em “transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea” (FERNANDES, 2014, p. 77), a autora privilegia a mobilização de outro tipo de inteligência: a inteligência somática. Contudo, esse tipo de inteligência, que, geralmente, parte da consciência celular, bem antes de ser gravada pelo sistema nervoso central, possui outro tempo bem diferente ao tempo corrido das demandas produtivas do universo acadêmico. Portanto, este é um

primeiro paradigma a ser superado na Somática como Pesquisa: o da produtividade compulsória. As produções da pesquisa incluem, inclusive, registros multissensoriais dos dados, como desenhos, textos, depoimentos, imagens em movimento, imagens fixas, sons, dentre outros. As imagens somáticas criadas transformam a pesquisa em artes “em um processo criativo coerente, no qual o conteúdo é o próprio método – permeando e fundindo pesquisador e pesquisado, arte e vida.” (FERNANDES, 2018, p. 161). Nada disso deve ser confundido com falta de rigor na pesquisa, mas o rigor da Somática se alinha com outros paradigmas, que podem ser falíveis, pois não têm necessariamente que ser comprovados.

Posso afirmar de antemão que esta pesquisa de doutorado aqui tensionada se baseia na prática e na inteligência somática como ponto de partida para o caminho a ser traçado, dirimindo dicotomias corpo-mente e sujeito-objeto. Assim, atravessada pela Somática, a pesquisa parte da prática e finaliza na prática, considerando, inclusive, que a escrita também é uma prática, conforme já mencionado anteriormente. A escrita é, inclusive, realizada em suportes materiais diversos, bem como em momentos e situações variadas durante o processo.

Existe, contudo, um desafio generalizado da Somática como Pesquisa. Primeiramente, porque a maioria dos editais de pesquisa exige a descrição de um método “aceito” e talvez consolidado; segundo, porque, em minha própria experiência, ao longo dos últimos anos, tive de adequar as pesquisas a métodos qualitativos, a fim de encontrar subsídios financeiros para o seu desenvolvimento na instituição de ensino na qual leciono. Brad Haseman (2006) é radical ao dizer que a própria dança é o meio de se publicar uma pesquisa em dança, por exemplo. Entretanto, dentro dos esquemas institucionais consolidados, é raro conseguir encontrar uma brecha nesse sentido.

Paul Feyerabend (2011, p. 42) adere ao que chama de anarquismo epistemológico e profere que “tudo vale”, defendendo que este é o único princípio a não inibir o progresso. O autor afirma ainda que “todas as metodologias, até mesmo as mais óbvias, têm seus limites.” (FEYERABEND, 2011, p. 47). Em uma crítica aberta à ciência enquanto única concepção aceita para as pesquisas, o autor apresenta basicamente dois pontos de vista: no primeiro, “a ciência pode ficar em pé sobre suas próprias pernas e não precisa da ajuda de racionalistas, humanistas seculares, marxistas e movimentos religiosos semelhantes” (FEYERABEND, 2011,

p. 47); já, no outro, as culturas e os pressupostos não científicos têm sua autonomia. Seu pensamento *Contra o Método* traz um alento para nós, pesquisadores em Artes Cênicas, instilando coragem para seguir na tentativa de forjar o(s) método(s) de nossas pesquisas.

Nesse caminho, a Abordagem Somático-Performativa é um antimétodo de pesquisa. Entretanto, antes de se configurar como uma negação e um niilismo, o prefixo “anti” parece significar algo parecido com o que Hal Foster (1983, p. xv) apresenta em sua reflexão sobre antiestética, isto é, o sentido da “crítica que desestrutura a ordem das representações a fim de reinscrevê-las.”<sup>53</sup>. No pensamento pós-estruturalista, seguindo o caminho de Deleuze e Guattari (1980), não se busca reafirmar dicotomias pela criação de outras novas, mas sim a abertura para a crítica e o questionamento, a fim de forjar novos caminhos interconectados não hierárquicos. Nesse caso, a Abordagem Somático-Performativa é interartística, justamente pela abertura integrativa às diversas possibilidades que se apresentam.

Na Prática Artística como Pesquisa, a criação artística precisa gerar procedimentos específicos para criar novos conhecimentos e modos de estar no mundo. Quando a Somática e seus métodos, sistemas e técnicas entram no jogo, novas formas de subversão política são expressos. Aqui nesta pesquisa, já descrevi anteriormente alguns exemplos de como a Abordagem Somático-Performativa serviu de mobilização e de leito criativo para seu desenvolvimento. Ademais, percebo que tal abordagem se coloca também como um convite emancipatório para que possamos desenvolver nossas próprias abordagens metodológicas, não somente de uma pesquisa, mas de nós enquanto pesquisadores. Por exemplo, enquanto Ciane Fernandes se fundamenta no Movimento Autêntico, no Sistema Laban-Bartenieff, na Performance e na Dança-Teatro como práticas somáticas e artísticas geradoras dos processos de pesquisa e de sua abordagem, alimento minhas buscas nas práticas somáticas do BMC, do GDS, Gyrotonic<sup>®</sup> e Gyrokinesis<sup>®</sup>, e nas práticas artísticas da Dança Contemplativa, do Contato-Improvisação e da Dança Contemporânea (numa formulação mais ampla deste termo). Obviamente que delimitar uma abordagem metodológica de pesquisa é um processo mais longo, que requer uma imersão profunda e diversos experimentos, como o trajeto realizado por Fernandes.

---

<sup>53</sup> No original: “[...] a critique which destructures the order of representations in order to reinscribe them.”

Limito-me, por enquanto, a delimitar os princípios fundamentais gerados nesta pesquisa, os quais repito como princípios fundantes dos procedimentos práticos aqui desenvolvidos:

1 – Autorregulação organísmica (consciência celular, respiração, embriologia, padrões neurocelulares) – BMC e PDC (meditação em dança-dança em meditação);

2 – Repadronização postural (organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade) – GDS, Coordenação Motora, BMC e PDC;

3 – Experimentação criativa de movimentos (todos os sistemas corporais, desenvolvimento infantil, embriologia) – BMC, PDC, Dança Contemporânea.

### **1.4.3 Narrativas corporalizadas em primeira pessoa**

Partindo do atravessamento que a imersão celular na pesquisa me provocou, durante o processo de desenvolvimento da tese, a presença de narrativas em primeira pessoa passou a ser uma contundente ferramenta de escrita e de interação com os conteúdos discutidos e performados. Antes, durante e após o processo de escrita, variando conforme a necessidade e o desejo, busquei realizar sessões somáticas, seja me deitando no chão e escutando os tecidos, seja me movendo pelo espaço. Em alguns casos, demorei até duas semanas para começar a escrever algo, pois eu queria que o processo de escrita partisse de impulsos somáticos genuínos e não forçados pela necessidade e pela atividade compulsória de registro e discussão teórica. Este caminho fez nascer em mim o desejo de investigar mais profundamente a questão da escrita somática, tema que não desenvolverei aqui, pois não tive tempo suficiente de me aprofundar minuciosamente na questão como metodologia a ser compartilhada; por isso, limito-me a apontar sua presença no processo.

Assim, ao entrar em imersão profunda com minhas células para uma escrita somática, começaram a surgir memórias que pediam por um compartilhamento específico. A narrativa se tornou, então, a porta de entrada para muitos dos temas aqui discutidos. A poesia também foi um elemento de escrita que motivou outros tópicos. Contudo, mesmo a poesia utilizada em alguns momentos significou, para

mim também, uma espécie de narrativa poética. Em seguida, especificarei de forma sucinta alguns pontos fundamentais sobre o tema da narrativa como metodologia da pesquisa e sua conexão com o que é movido por esta tese.

Quando escolho trazer uma citação de Clarice Lispector (1973, p. 22) na epígrafe, afirmando que “[...] quero me alimentar diretamente da placenta”, esta imagem me remete diretamente ao processo embriológico de desenvolvimento ontogenético dentro do útero. Curiosamente, tanto Crites (1971), em seu manifesto pela narrativa, como Delafield-Butt e Trevarthen (2015), em sua pesquisa sobre a ontogênese da narrativa, afirmam algo que nos é muito caro nos processos somáticos da embriologia corporalizada do BMC: primeiramente, que a narrativa se inicia no útero, em seguida, que a narrativa tem como origem o movimento. De fato, Bainbridge Cohen (informação verbal<sup>54</sup>) nos lembra com frequência de que nossa primeira linguagem é o movimento. Os pesquisadores supracitados trazem uma argumentação contundente sobre as origens ontogenéticas e culturais da narrativa.

Para Delafield-Butt e Trevarthen (2015), desde o feto, passando às imitações sociais pelo neonato, e em protoconversações iniciais, além do jogo colaborativo, já existe um agenciamento criativo que inclui a estrutura em quatro partes da narrativa: introdução, desenvolvimento, clímax e resolução. Em seu intento, os autores “[...] identificaram as origens da narrativa na inteligência sensoriomotora inata de um corpo humano hipermóvel [...]” e traçam “[...] a ontogênese da forma narrativa desde sua primeira expressão em movimento”. (DELAFIELD-BUTT;TREVARTHEN, 2015, p. 1)<sup>55</sup>. Assim, a narrativa está presente no próprio desenvolvimento da vida humana, pois o desejo interativo e comunicacional é intrínseco e denota a importância da narrativa nas nossas vidas e também na ciência.

Para os autores, os impulsos das narrativas mais complexas e sofisticadas derivam das brincadeiras dinâmicas e vitais da infância, pela percepção das coisas externas a partir da projeção das atividades autônomas internas. Uma consciência narrativa é o princípio organizativo da vida da cognição humana. De fato, o processo de criação de significado narrativo se dá desde as primeiras experimentações

---

<sup>54</sup> Durante anotações tomadas, mais de uma vez, a partir dos encontros ao vivo realizados em workshops de Bonnie Bainbridge Cohen, seja no papel de estudante ou de assistente de ensino, de 2013 (Brasil) a 2019 (EUA).

<sup>55</sup> No original: “We identify the origins of narrative in the innate sensorimotor intelligence of a hypermobile human body and trace the ontogenesis of narrative form from its earliest expression in movement.”

intrauterinas. Tal conclusão a que chegam Delafield-Butt e Trevarthen (2015), por meio de uma minuciosa análise de movimento e interação comunicacional em bebês recém-nascidos, prematuros ou não, levam a crer que os três princípios fundantes da Anatomia Corpoética já são espiralados desde a vida intrauterina, entre autorregulação organísmica, o desenvolvimento da verticalidade e a experimentação livre de movimentos. A diferença é que o meio aquático e específico do útero, ainda livre da gravidade, promove possibilidades anteriores e fundamentais, que continuarão em desenvolvimento na vida extrauterina, com suas novas demandas de acoplamentos estruturais e sociais relacionados. Em síntese, a narrativa se desenvolve desde os movimentos no útero e segue em diferentes níveis de complexidade nos diversos estágios da vida.

Delafield-Butt e Trevarthen (2015) afirmam que existe uma regulação emocional e de performance das narrativas em cada estágio do desenvolvimento: nas intenções produzidas pelo movimento fetal, na imitação intersubjetiva dos recém-nascidos, nas protoconversas iniciais e nos jogos colaborativos de crianças maiores, nas conversas inventivas entre crianças e adultos e na prática efetiva do ensino. Para os autores, cada um desses estágios exibe os quatro estados que regulam o fluxo de interesse e de prazer de envolvimento intersubjetivo – novamente, introdução, desenvolvimento, clímax e resolução. Para uma investigação profunda, os autores voltam sua atenção para a geração e a regulação dos movimentos dos animais:

Existe uma inteligência simples no movimento animal, uma lógica motora básica que se esforça para preservar e expandir a vitalidade do organismo em suas relações com seus objetivos percebidos. (DELAFIELD-BUTT;TREVARTHEN, 2015, p. 3)<sup>56</sup>.

Em sua visão, as narrativas embriológicas são movimentos pré-conceituais de criação de significado, sendo que os movimentos espontâneos e autogerados de torções e enrolamentos se desenvolvem na sétima semana de gestação. Contudo, na narrativa embriológica corporalizada do BMC, consideramos o próprio estado de presença do óvulo e do espermatozoide como realidades de sentido por sua consciência celular, ou seja, a percepção das células por elas mesmas. Em suma,

---

<sup>56</sup> No original: “There exists a simple intelligence within animal movement, a basic motor logic that strives to preserve and expand the vitality of the organism in its relations with its perceived objectives.”

cultivamos também como narrativa o estado de presença celular tanto do óvulo, quanto do espermatozoide, antes de fecundarem, e seguimos o caminho orgânico, conforme vivenciado nas somatizações anteriores e apresentados pela figura 9.

Ainda, para Delafield-Butt e Trevarthen (2015), as ações propositais de corpo inteiro ou de partes específicas motivariam uma ampliação do uso imaginativo do corpo no futuro. No BMC, todos os estados de pausa e de movimento, desde a existência individual do óvulo e do espermatozoide, carregam uma memória celular capaz de ampliar o uso imaginativo do corpo no futuro. Nesse sentido, coincidindo com Bainbridge Cohen (2018a), os autores afirmam que toque, movimento e vibração (seja da voz da mãe, seja das próprias células em sua coletividade ressonadora) mobilizam o feto num processo imaginativo de corpo futuro. É interessante notar, nesse sentido, que a gênese humana é de fato uma narrativa inscrita nas nossas células:

*Significado é alcançado pelo movimento, com a assimilação de estimulação sensorial contingente e com a emoção; não por um mecanismo passivo de estímulo-resposta da mente, mas pela criatividade viva de um organismo psicofísico corporalizado. (DELAFIELD-BUTT; TREVARTHEN, 2015, p. 5)<sup>57</sup>.*

Com esta visão, o significado das experiências passa a ser corporalizado a cada novo ciclo narrativo, cabendo salientar que as etapas da narrativa não são lineares e que cada ciclo se inicia e finaliza de acordo com sua coerência interna, em camadas sobrepostas. Tais afirmações possibilitam a compreensão de que narrativas não precisam ser linguísticas e que o entendimento de suas origens pré-verbais são fundamentais para uma abertura ao modo como lidamos com nossa presença criativa no mundo. Desse modo, “[...] histórias de vida, com sua vitalidade narrativa intrínseca, criam um arcabouço de experiências, memórias, compreensão e propósito – a cultura de uma sociedade cooperativa.” (DELAFIELD-BUTT; TREVARTHEN, 2015, p. 13)<sup>58</sup>.

A presença das narrativas celulares pré-verbais corporalizadas pela prática somática são fundamentais nos procedimentos criativos aqui desenvolvidos. Já as

<sup>57</sup> No original: “*Meaning* is achieved by moving with assimilation of contingent sensory stimulation, and with emotion, not by a passive stimulus-response mechanism of mind, but by the living creativity of an embodied, psycho-physical organism.”

<sup>58</sup> No original: “[...] life stories with their intrinsic narrative vitality create a store of experience, memories, understanding and purpose – the culture of a cooperative society.”

narrativas verbais, no formato de texto escrito, fundamentam-se nos significados previamente explorados enquanto experiência. Este mecanismo metodológico foi utilizado com ênfase durante a escrita da tese.

As narrativas em primeira pessoa, aqui suscitadas em formato de texto escrito e também em somatizações – um convite à corporalização –, visam convidar o(a) leitor(a) a interagir com os dados e os temas da tese, e não somente a manter uma visão sobre eles. No processo de interação com as narrativas, cabe lembrar que elas são escritas sobre a experiência, mas não são a experiência em si, isto é, nossa relação com eventos e pessoas do passado se modifica com o tempo, e o mesmo acontece com histórias e estórias do passado e o que elas significam agora. Assim, toda narrativa é um ato de significado (BOCHNER, 2012), na recapitulação de experiências. As novas experiências que suscitam, na interação narrador-ouvinte-observador, são convites para criarmos juntos novos significados, lembrando-nos de que a questão não é o que aprendemos com as histórias/estórias, mas sim como podemos nos envolver com elas.

Para Crites (1971) a qualidade narrativa da experiência envolve uma **autoridade ética**, pela criação de mundos que suscita e pelos significados que recria. Em seu argumento de que a experiência é moldada e totalmente fundada no aspecto primitivo da qualidade narrativa, há um clamor subliminar de superação a qualquer tipo de dualismo. Desse modo, a qualidade narrativa da experiência torna possível “[...] recuperar um passado vivo, para acreditar novamente no futuro, para performar novos atos que têm significância para a pessoa actante. Ao fazer isso, restaura uma forma humana de experiência.” (CRITES, 1971, p. 311)<sup>59</sup>. Portanto, a narrativa não é uma representação, mas uma comunicação efetiva e significativa.

Bochner e Riggs (2014) nos recordam algumas questões fundamentais da narrativa. Por exemplo: tempo, memória e narrativa estão inextricavelmente conectados; nossas vidas estão fundadas em narrativas e em práticas narrativas; a condição humana é amplamente uma condição narrativa; contar histórias e estórias significa apresentar nossas experiências para nós mesmos e para os outros; é isso o que nos faz criar sentido em nossas vidas. Com isso, é possível afirmar que diferentes formas de apresentação da pesquisa – poéticas, somáticas, imagéticas –

---

<sup>59</sup> No original: “[...] to recover a living past, to believe again in the future, to perform acts that have significance for the person who acts. By so doing it restores a human form of experience.”



buscam não só nos aproximarmos um pouco mais da prática de mundo que conhecemos e vivemos, mas também criar um universo poético em si mesmo. Isto é, uma poética criada para a própria apresentação de poéticas de dança, num entremeio entre o objeto, sua apresentação e o sujeito. Isto é basicamente o que busco realizar nesta tese. É auspicioso notar também que escrever a tese em diferentes formatos é como aprender uma segunda língua, assim como aponta Richardson (2011) sobre o aprendizado da poesia, a qual exige novas habilidades.

Enquanto vou forjando novos modos de escrita, vou aprendendo com a prática, tentando me libertar de algumas amarras academicistas, mas sem fugir delas totalmente, pois parece que ninguém ainda está preparado para isso. É curioso, contudo, reconhecer que foram os escritos de cientistas sociais e de filósofos, muito mais do que escritos de pesquisadores(as) da dança e do teatro, que me fizeram enxergar como a prosa não é a única forma legítima de descrever conhecimento. A Somática instilou também esta possibilidade em mim, mas sua afirmação enquanto campo ainda precisa ser discutida mais profundamente, conforme farei no capítulo seguinte.

## 2. EPISTEMOLOGIAS SOMÁTICAS E(M) MOVIMENTO

Neste capítulo, busco articular a defesa de uma virada da Somática para o século XXI – defesa esta iniciada por Thomas Hanna nos anos 1970 –, abordando-a como uma nova forma de *episteme*, ou seja, um modo corporalizado de conhecimento. A dança como área de conhecimento, por si só, já propõe uma forma de conhecer particular que envolve, pelo menos, ritmo, espaço e movimento; contudo, é a Somática que parece conter as licenças irrestritas para se fazer o que é necessário a fim de sobreviver num mundo em transformação. Nem sempre a dança nos dá a opção do descanso, por exemplo, conforme longamente exposto pela pesquisadora da ciência e medicina da dança e profissional da Somática, a estadunidense Glenna Batson (2009a). Esta autora aponta, em suma, que, enquanto estética, a pausa possui lugar cativo na dança contemporânea ocidental – conforme já longamente elaborado por Lepecki (2006) –, mas que, enquanto descanso fisiológico intencional, a pausa é bem menos compreendida e aceita.

Para Glenna Batson e Margaret Wilson (2014), tanto a Somática, assim como a dança cênica ocidental, manifestaram-se desde o início do século XX, precisamente a fim de liberar o potencial do movimento humano, rebelando-se contra os reducionismos mecanicistas empregados pelo Ocidente ao longo de séculos a fio em todas as áreas do conhecimento e da vida. Entretanto, reafirmo que a dança, devido a sua tendência natural de se afiliar a projetos estéticos específicos, parece não oferecer sempre e irrestritamente as opções de abertura que a Somática continuamente tende a apresentar. Ainda assim, é necessário reconhecer, precisamente, conforme afirma Don Johnson (1992, 1994), que tampouco a Somática está livre de ideais de corpo, que se alternam entre um método e outro. A diferença, talvez, esteja precisamente em pensar a Somática como um campo transdisciplinar rumo à indisciplina, na contramão de quaisquer reducionismos que o termo Educação Somática parece sugerir, deixando-se capturar em disciplinas específicas, ou em estéticas específicas, como as disciplinas da dança acabam por fazê-lo.

O conhecimento corporal, ou conhecimento do corpo (*body knowledge*), é discutido por diversos autores na busca pela valorização do conhecimento tácito – subjacente, implícito, invisível. O sociólogo britânico Harry Collins (2010), por

exemplo, distingue conhecimento explícito de conhecimento tácito, lembrando-nos, contudo, de que estudos científicos a partir dos anos 70 começaram a revelar que, mesmo o conhecimento explícito, isto é, dados científicos mensuráveis e quantitativos, é apreendido somente pelo conhecimento tácito subjacente à experiência: “Apesar da possibilidade de explicação científica em princípio, continua sendo verdade para a maioria dos indivíduos, senão todos, que o corpo é central para a aquisição de conhecimento.” (COLLINS, 2010, p. 8)<sup>60</sup>. Essa discussão gira em torno da noção de que, se não fosse pelo explícito, nunca teríamos notado algo de especial sobre o tácito, ou seja, aquilo que não pode ser facilmente explicitado.

O autor classifica o conhecimento tácito em três categorias: relacional, somático e coletivo; e conecta cada um deles com graus de resistência para se tornarem explícitos, respectivamente: fraco, médio e forte. Sucintamente, o conhecimento tácito relacional tem a ver com a forma com que a sociedade é constituída; é uma questão de se considerar como as pessoas se relacionam entre si em grupos específicos, seja por suas inclinações individuais ou culturais; é o conhecimento que não pode se tornar explícito por razões as quais envolvem a natureza e o lugar do conhecimento ou, ainda, pelo modo como os humanos são feitos. O conhecimento tácito somático tem a ver diretamente com as propriedades singulares dos corpos e dos cérebros em sua materialidade física; nesse caso, engloba-se o conhecimento somático dos animais e de todos os seres vivos. Sua explicitação seria possível somente pelos seres humanos de forma científica. Por fim, o mais alto grau de explicitação, o forte, seria o conhecimento tácito coletivo, associado diretamente com uma mente coletiva e não individual. Nesse caso, considera-se que a coletividade de cérebros é uma versão em grande escala do cérebro de cada indivíduo: “[...] é apenas uma coleção maior de neurônios interconectados.” (COLLINS, 2010, p. 132)<sup>61</sup>. Um exemplo disso seria a própria linguagem verbal. O conhecimento localizado na sociedade de forma coletiva seria, no caso, o mais misterioso.

Entre o que se chama de conhecimento somático e conhecimento corporalizado, penso ser de fundamental relevância esclarecer que opto por utilizar o qualitativo “somático” como adjetivo quando me refiro às sabedorias somáticas,

---

<sup>60</sup> No original: “In spite of the possibility of scientific explanation in principle, it remains true that for most individuals, if not all, that the body is central to the acquisition of knowledge.”

<sup>61</sup> No original: “[...] it is just a bigger collection of interconnected neurons.”

quando estão envolvidas práticas explicitamente somáticas, seja em métodos, sistemas e técnicas estabelecidas, sejam em práticas mais abrangentes das culturas nativas de diversos povos, inclusive, as práticas tradicionais orientais. Em outros casos, referindo-me às formas de conhecimento que surgem do/no corpo, não necessariamente informados por práticas somáticas gerais ou específicas, prefiro utilizar conhecimento corporalizado – que não deixa de ser quase um sinônimo, porém, assim, se diferenciam os procedimentos de abordagem logo de início. Conhecimento somático implica em procedimentos específicos em todos os casos, já conhecimento corporalizado parece guiar nossa atenção para quaisquer práticas de movimento, mesmo as que não compactuam com uma metodologia ou forma de existir somática. Corporalização consente também com as novas pesquisas do campo da cognição (*embodied cognition*), que passam a compreender finalmente o elo perdido pela ficção cartesiana, ou seja, a conexão corpo-mente. Esta diferença de terminologia possivelmente ficará mais clara com a apresentação de uma compreensão do campo da Somática realizada neste capítulo, de suas fundações e de seus desenvolvimentos entre a Somática ativista e a Somática crítica, além de uma reflexão sobre as relações dança-Somática-ciência.

O termo “corporalização” utilizado ao longo desta tese é uma escolha de tradução do inglês *embodiment* – implicando, por si só, um enorme campo de estudos. “Como uma ciência relativamente nova da experiência e interação humanas, a cognição corporalizada implica o fenomenológico e o neurológico.”<sup>62</sup> (BATSON; WILSON, 2014, p. xiv). Esta perspectiva neurofenomenológica envolve aspectos profundos das realidades autônomas do organismo incluídas nas práticas artísticas. As autoras citadas optam, inclusive, por utilizar corpo (*body*) e corporalização (*embodiment*) em vez de *soma* e *Somática*. Primeiramente, por acreditarem que aquelas palavras comunicam mais rapidamente com os cientistas da dança (seu enfoque), enquanto estas últimas possuem uma conotação específica na medicina relacionada a doenças.

Deve-se registrar, contudo, que Maxine Sheets-Johnstone (2009, p. 197) coloca em xeque o cognitivismo ao problematizar o uso do termo *embodiment*, sendo este “[...] um *band-aid* lexical cobrindo uma ferida de 350 anos, para a

---

<sup>62</sup> No original: “As a relatively new science of human experience and interaction, embodied cognition partakes of the phenomenological and the neurological.”

observação de que formas animadas não são máquinas e que a (meta)física cinética e qualitativa segue naturalmente do estudo da animação e das formas animadas.”<sup>63</sup> A autora fundamenta-se em estudos empíricos sobre a emoção para afirmar que movimento não é comportamento, mas experiência vivida. Em suma, ela afirma que esta simples noção traz implicações fundamentais para o cognitivismo, como a realidade de que um cérebro não é um corpo; que emoções são fenômenos de corpo inteiro em movimento, implicando na afirmação de que a cognição é uma dimensão da animação; que sistemas de notação e análise de movimento fornecem concepções reais da vida, em oposição a quaisquer noções ou mapeamentos computacionais; que máquinas estão ancoradas num lugar fixo, enquanto a vida animal é móvel, ou seja, que todas as formas de vida são organismos inteiros – corpos vivos integrais –, diferentemente de cérebros ou máquinas; e que a tendência em referir-se à vida como *embodied* (corporalizada) evoca diretamente uma relação *disembodied* (descorporalizada). Finalmente, a evocação derradeira traz em si o espectro do cartesianismo.

*Embodiment* desvia nossa atenção da tarefa de compreender formas animadas por negligência conceitual, convenientemente empacotando de antemão algo já rotulado como “o mental” ou “mente” e algo já rotulado como “o físico” ou “corpo” sem explicar – parafraseando Edelman (1992, p. 15)<sup>64</sup> – “como ‘o pacote’ chegou ali em primeiro lugar”. (cf. Sheets-Johnstone 1998<sup>65</sup>, 1999<sup>66,67</sup>).

De fato, a ficção cartesiana ocidental que propagou uma cisão corpo/mente foi tão traumática que até hoje nos referimos a ela, seja para superá-la ou para contextualizá-la. Nem mesmo a argumentação dos pesquisadores Marie Bardet e Florencio Noceti (2012) consegue redimir este trauma. Os autores demonstram a

<sup>63</sup> No original: “a lexical band-aid covering a three-hundred-fifty-year-old wound, to the observation that animate forms are not machines and that a kinetic, qualitative (meta) physics follows naturally from the study of animation and animate form.”

<sup>64</sup> EDELMAN, Gerald. **Bright Air, Brilliant Fire**. New York: Basic Books, 1992.

<sup>65</sup> SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Consciousness: a natural history. **Journal of Consciousness Studies**, Cincinnati, v. 5, n. 3, p. 260-294.

<sup>66</sup> SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Primacy of Movement**. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 1999.

<sup>67</sup> No original: “*Embodiment* deflects our attention from the task of understanding animate forms by conceptual default, by conveniently packaging beforehand something already labeled “the mental” or “mind” and something already labeled “the physical” or “body” without explaining – to paraphrase Edelman (1992, p. 15) – “how ‘the package’ got there in the first place.” (cf. Sheets-Johnstone 1998, 1999).”

consideração de que René Descartes (1596-1650) afirmara, em cinco cartas trocadas em 1643 com a princesa filósofa, Elisabete da Boêmia (1618-1680), que somos de fato uma pessoa, e não duas entidades separadas em corpo e mente. Para os autores, isso atesta que linhas divergentes coexistem no pensamento de Descartes e como seria errado afirmar que o filósofo francês não considerava a união corpo-mente. Ele teria apontado nas cartas que não trata das questões relativas à união corpo-mente, porque se dedica às propriedades distintivas que podem ser explicadas e justificadas.

Esta relação problemática é explicada à medida que a correspondência prossegue: cada momento da vida torna óbvio que a vida é a experiência da *união* da alma e do corpo. Esse fato é suficientemente fácil de reconhecer, mas é mais difícil saber como funciona. Na verdade, o que designa os termos da união não é uma terceira substância cuja essência pode-se conhecer. É uma experiência não apenas desconhecida, mas incognoscível; ela não pode ser analisada pelo entendimento filosófico, mas deve ser sentida e experimentada. A partir daí, em um parêntese da maior importância, Descartes explica que, em seus livros, insiste deveras nas ‘razões que comprovam’ a distinção e nas formas de examiná-las e compreendê-las, mas negligencia a experiência que parece óbvia para ele: ‘a união que cada um de nós experimenta’. (BARDET, NOCETI, 2012, p. 199)<sup>68</sup>.

Bardet e Noceti (2012) seguem, então, seu argumento, afirmando que é pela experiência do movimento que encontramos o fundamento necessário para conectar as divergências da problemática corpo-mente em Descartes e a integração com as práxis que lidam com a mesma questão na contemporaneidade. Se a práxis somática é justamente este lugar da experiência do fazer-dizer e do fazer-pensar, podemos, assim, encontrar e privilegiar esta dada realidade da virada da Somática como uma oportunidade de superar o “trauma”.

Desde que o filósofo e pedagogo estadunidense John Dewey (1928) utilizou pela primeira vez o termo *body-mind* (corpo-mente) em 1927 – numa palestra proferida à Academia de Medicina de Nova Iorque, buscando uma palavra

---

<sup>68</sup> No original: “This problematic relationship is explained as the correspondence proceeds: every moment in life makes it obvious that life is the experience of the union of soul and body. This fact is easy enough to recognize, but it is harder to know the way it functions. Indeed, what designates the terms of union is not a third substance whose essence we can know. It is an experience that is not only unknown, but unknowable. It cannot be analysed by philosophical understanding, but must be felt and experimented. From there, in a parenthesis that is of the greatest importance, Descartes explains that in his books he insists a great deal on the ‘reasons that prove’ the distinction and on the ways to examine and understand them, but he neglects the experience that seems obvious to him: ‘the union that each one of us experiences’.”

inexistente em língua inglesa para falar da integração corpo-mente –, ainda perpetuamos essa fissura na aventura ocidental. Vale salientar que no mesmo período de sua fala, diversas práticas de movimento já davam conta de tal perspectiva sem precisar de nome nenhum para denominar a experiência da totalidade corporal, e sem mencionar que a noção oriental (e também dos povos originários) de corporeidade já a considerava em sua tradição milenar. Um exemplo próximo a Dewey geograficamente é o trabalho da estadunidense Mabel Elsworth Todd (1880-1956), que utilizava imagens criativas com inspiração na anatomia e o movimento consciente livre de tensões exageradas para uma melhor coordenação neuromuscular. A publicação de seu livro *The Thinking Body* (1937) influenciou toda uma geração de artistas da dança e educadores(as) corporais, unindo a fisiologia e a psicologia do movimento para uma forma inovadora de lidar com o corpo em movimento. Ademais, é conhecida a relação e o interesse de Dewey por tais práticas; especialmente, por advogar a Técnica de Alexander como fundamental para a educação, por exemplo<sup>69</sup>.

Assim, afirmar que a Somática é um campo contemporâneo ocidental significa justamente considerar que mesmo sua apropriação/inspiração em práticas e princípios orientais caminha sob a sombra de uma cisão, à qual, ora ou outra, referimo-nos. O problema corpo-mente já foi aprofundado em diversos contextos com propriedade, mas a Somática não é uma elucubração sobre esta cisão, ela supera na prática, logo de início, toda essa ficção, porque seu terreno é a experiência, corroborando ao pensamento de Bardet e Noceti sobre Descartes: difícil de explicar e defender, fácil de sentir e perceber. De fato, tanto no discurso falado quanto no escrito, nem a Somática consegue superar a sombra desta ficção abismal promovida no ocidente, até mesmo após os pensamentos rizomáticos da filosofia contemporânea já terem propagado outro modo de operar.

Esta é a própria face do Ocidente, que ainda luta para viver a realidade óbvia de uma inteligência natural. Esta, segundo a pesquisadora da psicologia somática Susan Aposhyan (2007), significa integrar a inteligência e a criatividade do corpo inteiro, uma inteligência que surge da devida consideração de todos os tecidos e fluidos corporais. Isso significa entender que a consciência celular é a própria

---

<sup>69</sup> Para uma reflexão mais aprofundada sobre a remissão somática de Dewey, vide o capítulo 6 de *Body Consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetic* (2008), de Richard Shusterman.

inteligência inata dos corpos vivos. Salienta-se, ainda, que corpo inteiro significa a corporalização das diversas nuances e dimensões que formam a realidade corporal: corpo físico, corpo mental, corpo energético e corpo emocional, relacionando-se com corpo da alma e corpo espiritual. Falar em conhecimento somático significa afirmar que o conhecimento corporal é atravessado por camadas variadas e complexas da existência humana.

Acredito, portanto, na importância de se referir ao campo da Somática como um novo paradigma epistemológico, dado que seus/suas ditos(as) pioneiros(as) já realizavam pesquisas individuais, experienciais, autônomas e autorreflexivas (ainda que em diálogo com o mundo) no final do século XIX, muito antes ou concomitantemente com todas as viradas promovidas por filósofos e cientistas influentes no século XX, os quais viriam a comprovar e/ou advogar a primazia dos sentidos, da percepção, do corpo e do movimento na aprendizagem e nos modos de operar dos organismos vivos e do que se entende como mente. Uma sucinta lista de tais pensadores e/ou praticantes poderia previamente incluir: Sigmund Freud (1853-1959), Carl Gustav Jung (1875-1961), Wilhelm Reich (1897-1957), John Dewey (1859-1952), Edmund Husserl (1859-1938), Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), George Lakoff (1941-presente) e Mark Johnson (1949-presente), Howard Gardner (1943-presente); Francisco Varela (1946-2001), Maxine Sheets-Johnstone (1930-presente), Thomas Hanna (1928-1990) e Don Hanlon Johnson (1934-presente). Nesta pesquisa, entro em interlocução mais efetiva com os dois últimos, devido à dedicação de suas vidas ao desenvolvimento de possíveis teorias da Somática. Considera-se ainda que, talvez, falar de “teoria da Somática” seja um equívoco, uma vez que a Somática é a própria integração teoria e prática: uma práxis mesma, com suas camadas e níveis de experiência em diversos níveis, dimensões e interfaces.

Ademais, a tradução de *embodiment* como “corporalização” visa dirimir equívocos relacionados a outros significados que indicariam outra noção completamente diferente, como “incorporação” ou “corporificação”, que tendem a indicar um caminho espiritual conectado a outros contextos no português do Brasil, inclusive religiosos. Conforme afirma a pesquisadora da dança e praticante de BMC, Lela Queiroz (2004, 2012), a corporalização é justamente um processo de rotinas cognitivas do organismo, isto é, os processos adaptativos de desenvolvimento dos organismos vivos. Tal escolha terminológica para a língua portuguesa visa sanar



minimamente o equívoco de que este processo signifique trazer para dentro algo que estivesse fora, caindo nas garras dualistas do senso comum ou do mecanicismo da ciência empírica. Grosso modo, as noções de tornar corpóreo e crescer por dentro, conforme sugeridas pela autora, coadunam-se com a noção do BMC de que corporalização não implica à causalidade de fazer alguma coisa, mas de permitir a consciência das células por elas mesmas. É sobre deixar acontecer.

Há conhecimento no corpo todo e em cada uma de suas partes. Práticas somáticas reconfiguram o todo do nosso ser, fazendo com que as partes se reorganizem em outras formas e em outros níveis de complexidade. Se a inteligência somática, ou seja, o conhecimento que surge no/do próprio corpo vivo em movimento, possui sabedorias tais em si, existem também diferentes níveis de complexidade nesse tipo de inteligência. A diferença aqui é de que um nível não é melhor do que outro, mas simplesmente diferentes em graus de complexidade. Além disso, os níveis não são como escadas, pois cada todo terá uma complexidade muito diferente, deveras singular. O modo com que as partes se agregam forma diferentes “todos” complexos. A hierarquia não se dá no nível qualitativo, mas no nível da experiência e de como ela se organiza em tal realidade singular na espiral da complexidade. Por isso, a sabedoria somática não se compara, não se mede, não se compete: cada um possui a sua e a sabe por si próprio. A pesquisadora finlandesa Eeva Anttila (2007) sugere que incrementar esta relação aumenta a autoconsciência, bem como a consciência sobre/dos outros. Essa perspectiva, por si só, pode modificar o que compreendemos como conhecimento e como produção de conhecimento.

Assim, nesta tese, o foco dado à corporalização reside em como o BMC lida com este processo em sua forma de operar, intimamente relacionado à tríade sentir, perceber e agir (*sensing, feeling and action*), na conexão com o que Bainbridge Cohen (2015c) denomina de Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) e Consciência Celular – aspectos fundamentais para a transformação potencial que a Somática promete oferecer. Incluí-se, aqui também nessa tríade, o desenvolvimento das noções de propriocepção e cinestesia, trazendo o aspecto esquecido pela ciência em relação aos estados mais autônomos, como as sensações viscerais e a consciência celular. Esboçarei os aspectos teóricos e fundamentos da perpetuação da Somática como campo de conhecimento, primeiramente movido pelo

pensamento de Thomas Hanna (1870, 1976b, 1977, 1979, 1980, 1983, 1986, 1986/1987, 1987, 1987/1988, 1988, 1991b, 1993) e Don Johnson (1977, 1990, 1992, 1994, 1995, 2018), e como, desde o início, este postulado supera a fixação ocidental no problema corpo-mente. A filiação de Hanna com o holismo é apresentada aqui como atravessamento do campo. São listados métodos, sistemas e técnicas somáticas desenvolvidos ao longo dos séculos, num histórico que se move desde as visões mais focadas no contexto euroamericano para as visões da perspectiva epistemológica do sul (SANTOS, 2010a, 2010b).

O termo epistemologia, contudo, parece criar uma fricção com o termo Somática, pois, enquanto aquela acompanha uma tradição milenar do pensamento filosófico profundamente conectado com a razão (mesmo que para criticá-la), esta encontra no movimento corporal e nas suas sensações todo o fundamento de sua existência. Para o pesquisador da história da epistemologia Jan Wolenski (2014), a teoria do conhecimento pertence profundamente à filosofia, contudo, o termo epistemologia só foi finalmente empregado em 1854 e que, extensivamente, inclui tudo o que se concentra no conhecimento e na cognição. De forma restritiva, diz respeito aos limites do conhecimento. Assim, dada a fricção que já existe na própria filosofia entre a noção contemporânea de epistemologia e de seu sentido mais clássico – que forma uma tradição relativamente estável –, que dirá os fogos que podem surgir da fricção com a Somática, pois esta se coloca enquanto um paradigma diferente do científico, provocando paradoxos para uma nova forma de estar e viver no mundo, indefectivelmente fenomenológica. A Somática não serve à ciência, mas se utiliza do conhecimento científico também para se nutrir, já que sua natureza é rizomática e conectiva, num movimento cíclico de ceder e empurrar / alcançar e trazer.

O conhecimento somático e o sentido de corporalização mencionado anteriormente como consciência celular num lugar de não saber, pode se aproximar do que o filósofo e pesquisador brasileiro, do Maranhão, Hilton Ferreira Japiassu (1934-2015), afirma como sendo de reconhecimento da epistemologia contemporânea<sup>70</sup>, isto é, “Todo saber humano relaciona-se a um pré-saber. [...]. O *pré-saber*, devemos notar, é uma realidade cultural *relativa* ao saber ou à ciência: é

<sup>70</sup> Japiassu (1991, p. 29) concentra sua reflexão sobre o que ele denomina de “epistemologias vivas e significativas”: a fenomenológica (Edmund Husserl), a construtivista e estruturalista (Jean Piaget), a histórica (Gaston Bachelard), a arqueológica (Michel Foucault) e a racionalista-crítica (Karl Poppers).

relativamente ao saber que há um pré-saber.” (JAPIASSU, 1991, p. 18-19, itálicos originais). Nesse sentido, o conhecimento seria em si resultado de um processo de *dever*, que se realiza enquanto acontecimento e não como realidade dada; a inteligência depende de fato da experiência vivida e da capacidade de articular em algum momento os aspectos do que é vivenciado. Desse modo, para Japiassu (1991, p. 27): “A tarefa da epistemologia consiste em conhecer este *dever* e em analisar todas as etapas de sua estruturação, chegando sempre a um conhecimento provisório, jamais acabado ou definitivo.” Inexoravelmente, então, a noção de epistemologia na contemporaneidade é utilizada de modo bastante flexível.

Um aspecto característico desse processo seria a interação entre Sujeito e Objeto, retirando a fissura exclusivista ocidental em focar somente neste ou naquele. Vivemos um momento frutífero de transformação, em que as pessoas movidas pelo conhecimento somático, e também (as)os artistas, estão mais do que nunca interessados em refletir sobre/com o que fazem. E, para o filósofo maranhense, isso não invalida de modo algum o trabalho da filosofia, a qual ainda se ocupa de problemas de epistemologia geral que, segundo ele, ultrapassariam a competência dos especialistas.

Neste capítulo, pretendo desenvolver as camadas que constituem uma noção ampliada de Somática, conforme os desdobramentos qualitativos temporais suscitam. **Somática é um campo epistemológico contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinadas.** De fato, tal conceituação<sup>71</sup> engloba aspectos fundamentais do campo da Somática, segundo minha própria experiência e observação, meu trânsito por diversos contextos de formações de práticas somáticas e de leituras atualizadas sobre o tema. Consideram-se também e se evidenciam palavras tão amplas quanto à própria Somática, como transdisciplinaridade, ecologia e alteridade; respectivamente, outras palavras que poderiam exalar delas individualmente seriam: abertura, enação e relação, ou, ainda, atravessamento, cocriação e singularidade. Em tempo, estas palavras já foram mencionadas introdutoriamente na carta ao(à) leitor(a).

---

<sup>71</sup> Esbocei previamente tal ideia em entrevista registrada em livro organizado por Débora Bolsanello, numa reflexão sobre o *Body-Mind Centering*<sup>™</sup>. Vide: Pizarro (2020).

Por conter uma perspectiva mais dialógica e reflexiva sobre conceitos específicos, talvez a experiência de leitura deste capítulo seja um pouco mental demais, quase deslocada da percepção sensorial. Por isso, para abrir de vez este capítulo, gostaria de iniciar com uma somatização das diferentes camadas dos ossos. O objetivo aqui continua sendo apontar mais um aspecto do CorpoEstuário, isto é, a autorregulação organísmica como fundamental para a corporalização da sabedoria somática. Nesse sentido, o despertar da presença de diferentes camadas dos ossos pode nos convidar a decidir com qual qualidade estrutural escolhemos fruir com uma forma textual mais tradicional de escrita dialógica, em que muitos autores são trazidos para a conversa.

### **Somatização 6 – as diferentes camadas dos ossos**

- Encontre uma posição confortável. Uma em que você possa descansar e respirar tranquilamente, sem sentir dores, mesmo que fique aí, em quietude, num tempo mais prolongado.
- Respire profundamente e tranquilamente, observando quais partes corporais recebem mais fluido oxigenado (sangue arterial) e quais partes recebem menos. Outra forma de atentar-se a isso seria observar quais partes condensam mais ou menos e quais partes expandem mais ou menos.
- Escolha uma parte corporal para focar a sua atenção. Sugiro a coxa ou o braço.
- Leve sua atenção para a pele que envolve a parte escolhida, respire aí, observe de que modo esta parte respira, condensando e expandindo. Sinta a temperatura, a carícia do ar e o contato com o chão e com as roupas, se for o caso.
- Enquanto respira na pele da parte corporal escolhida, leve sua atenção para a camada de gordura logo abaixo da pele, como continuidade dela. Camada esta entrelaçada com as fâscias superficiais que recobrem os músculos.
- Respire um tempo aí nessa tela subcutânea feita de gordura e fâscia – este tecido maleável e integrador de nossa experiência corporal.
- Em seguida, leve sua atenção para os músculos da parte escolhida. Perceba o volume dessa região; esta massa volumosa irrigada de fluidos sanguíneos e

entrelaçada de fáschia por todos os lados e camadas. Sempre respirando a cada nova camada enfocada, abrindo-se para a percepção das intrínsecas condensações e expansões dessa região.

- Continue aprofundando sua atenção até chegar à camada mais externa de osso da parte escolhida. Como é respirar na pele do osso? Como é estar aí na pele do osso – perióstio: um tecido que conecta os ossos com a rede fascial tridimensional?
- Na continuidade desta experiência, leve sua atenção para a camada de osso compacto, logo abaixo do perióstio, nessa camada mais rígida repleta de minerais, que promovem uma resistência ímpar para nossa sustentação, proteção e locomoção.
- Como é viver no osso compacto? Como é estar aí em relação à camada anterior? Você se sente mais confortável na rigidez do osso compacto ou na maleabilidade do perióstio? O que você sente estando ora em uma camada, ora em outra?
- Permita que a respiração flua sempre por você como um todo e que o oxigênio imerso em sangue arterial flua para esta parte corporal.
- Em seguida, aprofunde-se um pouco mais, na camada mais interna de seu osso, isto é, na região de sua medula óssea. Medula óssea vermelha, produtora de sangue – hematopoiética; medula óssea amarela, composta de tecido adiposo, armazenando energia.
- Qual a temperatura na camada de dentro do seu osso. Como é estar aí nesta camada profunda? É confortável? Ou você continua indo e vindo para a experiência das camadas anteriores? Você encontra afinidade de presença em qual dessas três camadas?
- Depois de um tempo, mude lentamente de posição, mas busque fazer isso por uma das três camadas vivenciadas. Qual você escolhe de imediato, ou qual camada chama você mais enfaticamente?
- Vá lentamente mudando de posição no espaço, uma após a outra, verificando quais camadas se fazem mais presentes nesse processo. Mude de posição até chegar numa posição sentada, seja no chão, ou sobre algo.
- Para finalizar, feche as duas mãos e comece a soltar o peso de suas mãos e braços sobre os ossos maiores do corpo, batendo no osso, vibrando-o dos pés à

cabeça. Regule o peso que você coloca em cada parte de acordo com a fragilidade de cada região.

- Vibre seus ossos a cada nova batida: pés, canelas, coxas, pélvis, costelas, braços, antebraços, uma mão e outra, coluna vertebral, ossos do crânio e ossos da face (batendo aqui com a ponta dos dedos).
- Acorde seu sistema esquelético, vibrando-o. Mobilize pela vibração as diferentes camadas dos ossos.
- Encontre uma pausa em pé e atente-se às sensações desse momento, observando as respostas internas de seu tecido ósseo.
- Em qual camada óssea você costuma viver. Com qual camada você decide continuar a leitura que se segue?
- Faça o que for necessário para finalizar a experiência, seja deitando, descansando, caminhando, sentando-se, movendo.

## 2.1 QUEM A SOMÁTICA PENSA QUE É?

*“Soma, o fluido que penetra em todas as partes e torna tudo desejável.”*  
(CALASSO, 2016, pos. 5545).

*Estou em meados de 2004; o ar quente e seco do Cerrado já não faz mais o nariz sangrar, após três anos vivendo em Brasília, nem por isso é menos incômodo para a disposição diária. Em meio à ansiedade de progredir na vida artística, enquanto cursava Artes Cênicas na UnB em período integral e fazendo todas as aulas de dança possíveis intercaladas às aulas da graduação, seja em academias de dança espalhadas pela cidade, seja no Núcleo de Formação Basirah – gerida pela Cia. de Dança de mesmo nome –, finalmente, uma ótima oportunidade de participar de um processo criativo profissional em dança se abriu como um raio de sol certo, ressecando ainda mais a pele por fora e os pulmões por dentro (a ansiedade arrepia o soma): eu e meu colega fomos convidados a participar do novo processo, mas não necessariamente da obra artística que seria apresentada. As regras são claras e a luta pela sobrevivência no meio artístico é diária, desde cedo fui ensinado que mostrar serviço nessa profissão é uma máxima, sempre temos que dar mais de nós*

*se quisermos ser selecionados. “No palco, ou mata ou morre”, como já dizia uma sábia professora que já vive em outro plano da existência. Em meio a tantos desafios por ter que fugir incansavelmente dos padrões habituais de movimento, duas experiências foram fundamentais. Uma sessão focada nos órgãos, especialmente os digestórios, e outra focada no sistema nervoso central – cérebro e medula espinal. Enquanto mastigo um biscoito e salivo, despertando os movimentos do esôfago e o tônus de todo o sistema digestório, desde a boca até o ânus, camadas desconhecidas de minha existência se afloram. Uma flexão integral se faz presente, com volume, com memórias despertadas e um oceano inteiro de questões mal resolvidas. Depois, deitado no chão, em processo de somatização do cérebro e da medula espinal, algo inusitado acontece, é como se meu sistema nervoso existisse além do que posso ver, sentir e tocar, conectando outros planos, outras pessoas, e outras sutilezas. Estou desperto e mais vivo do que nunca, energizado, sinto-me, mesmo que momentaneamente, curado de mazelas que nem sei quais são, pronto para encarar os desafios por vezes massacrantes dos processos artísticos. Eu me pergunto, precisa ser assim?*

Nessa narrativa conto um momento marcante em minha trajetória artística, que foi a primeira experiência com elementos do BMC. Após duas aulas com duração de duas horas cada, foi como se um milagre tivesse acontecido, reconheci e vivenciei outras formas de presença pessoal nos espaços interno e externo. Algo mudou em mim imediatamente, como em um passe de mágica, dissipando-se qualquer sofrimento guardado e reprimido. Experiência assim, nenhuma prática técnica ou criativa de dança e teatro havia me proporcionado ainda. Em outras oportunidades, ouvi e li relatos da mesma categoria vindos de meus alunos do Curso de Licenciatura em Dança nas diversas disciplinas<sup>72</sup> que ministrei de 2010 a 2016<sup>73</sup>. Eventualmente, novas possibilidades de movimento surgiram também nesse contexto artístico-educacional.

---

<sup>72</sup> Desde 2010, atuo como professor efetivo do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília, o primeiro do Distrito Federal e o primeiro da região Centro-Oeste. De 2010 a 2016, ministrei as seguintes disciplinas: Anatomia Humana, Cinesiologia, Anatomia e cinesiologia aplicadas à dança, Práticas Corporais II, Contato-Improvisação, Composição Coreográfica I, Dança Contemporânea I, Tópicos Especiais em Artes Corporais, Tópicos Especiais em Artes Cênicas.

<sup>73</sup> De agosto de 2016 a agosto de 2020, aproveitei-me de uma licença capacitação para cursar o Doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Thomas Hanna (1980, 1993) também nos apresenta diversos relatos de seus clientes e de si mesmo maravilhados com os “milagres” empreendidos pela Somática. Em adição, Don Johnson (1992) enfatiza uma predominância feminina no que Hanna chamou de terapia somática, cujo foco é a saúde do corpo, e chega a usar a palavra “feitiçaria” como metáfora para os procedimentos geradores de resultados tão inusitados:

Aqui, as mulheres predominam: Elsa Gindler, Bess Mensendieck, Ilse Middendorf, Lillemore Johnsen, Gerda Alexander, Ida Rolf, Gerda Boyesen, Charlotte Selver, Jean Ayres, Emilie Conrad, Judith Aston e assim por diante. **A tecnologia que elas empregam apresenta curiosa semelhança com a antiga feitiçaria.** Em contraste com os complicados diagnósticos e métodos terapêuticos da medicina científica, a terapia somática é baseada no empirismo direto. Da mesma forma que na dança moderna, seus praticantes são peritos em perceber. O diagnóstico é feito pelo olhar, pelo sentir e pelo ouvir. A cura é simples: às vezes, dá-se através da manipulação de músculos e membros; noutras, guiando a consciência das pessoas para específicas partes de seu corpo ou ensinando-lhes formas básicas de movimento e exercício. (JOHNSON, 1990, p. 168, grifos meus)<sup>74</sup>.

De fato, na artesanaria das práticas somáticas, há espaço para a intuição e para a percepção profunda das trocas de energia entre as pessoas, e mudanças significativas são nítidas após um mergulho inusitado em nós mesmos; o que não quer dizer que houve um milagre, uma mágica ou qualquer ação sobrenatural. De tão esquecidas, as nuances do encontro conosco mesmo e com o mundo de forma simples e sincera – como perceber o ritmo respiratório, por exemplo –, quando emergem e trazem à tona sua potência negligenciada por anos a fio, acabam por nos surpreender milagrosamente.

Hanna (1993 [1980], p. 59) nos lembra de que o sucesso das disciplinas somáticas reside em sua capacidade de nos ensinar a modificar funções orgânicas tidas como imutáveis: “Por se preocuparem com o ‘como’ do sistema vivo e não com ‘o quê’ do corpo estrutural, as disciplinas somáticas consistentemente realizam ‘milagres’<sup>75</sup>; ou seja, proporcionam experiências e mudanças geralmente dadas como impossíveis pelo paradigma estrutural da medicina científica ocidental.

<sup>74</sup> Para as citações diretas de Don Hanlon Johnson, utilizarei a tradução da versão Brasileira *Corpo* (1990), de seu livro *Body* (1992 [1983]).

<sup>75</sup> No original: “Because they are concerned with the “how” of the living system and not with the “what” of the structural body, the somatic disciplines consistently perform “miracles””.



O **ativismo somático** de Hanna fez com que ele defendesse veementemente o que denominou como “disciplinas” somáticas ao longo de toda a sua obra escrita a partir de 1970, culminando no desenvolvimento de seu próprio método, a *Hanna Somatics*<sup>76</sup>. Apesar de a importância de Hanna ter sido muito mais abrangente que a de um ativista – como a própria criação do campo da Somática e de suas teorias iniciais – percebo sua atuação principal como a de um ativista que trabalhou pelo estabelecimento deste campo, em detrimento de uma visão crítica da Somática. Esta empreitada funda o que conhecemos hoje como campo da Somática, cujo impulso inicial é mérito de Hanna em sua busca incansável por delinear os elementos científicos pertinentes a este novo campo de conhecimento. Entretanto, na mesma velocidade com que delineia academicamente um campo já esparsamente esboçado nas práticas reconhecidas desde finais do século XIX, como a Técnica de Alexander, por exemplo, ele se afasta da **somática crítica**. Esta última atinge níveis aprofundados de reflexões e estudos já com as publicações de Johnson (1992 [1983]; 1994), e com a defesa de teses de doutorado, a partir dos anos 1990, como as de Sylvie Fortin (1992) e de Jill Green (1993), tidas como as primeiras teses desenvolvidas nos Estados Unidos da América sobre Somática e dança.

A fundação da revista *Somatics*<sup>77</sup>, por Thomas Hanna e Eleanor Criswell Hanna em 1976, ecoou os princípios da Somática e aglutinou em torno de si um grupo de praticantes e pessoas interessadas, que antes formavam um grupo disperso. Contudo, percebo esta revista como parte do projeto ativista de Hanna, em que a maioria dos artigos funciona como dados contundentes da eficácia da Somática na clínica e na educação. Já a Somática crítica atinge seu apogeu com a fundação do *Journal of Dance and Somatic Practices*<sup>78</sup>, editada pela *Coventry University*, na Inglaterra, desde 2009. Nesta última, estudos que questionam a Somática em seus diversos aspectos e aplicações se fazem presentes. De fato,

<sup>76</sup> O método desenvolvido por Thomas Hanna fundamenta-se, especialmente, em sua extensa experiência clínica como terapeuta do Método Feldenkrais. Para informações sobre a *Hanna Somatics*<sup>®</sup>, ou *Hanna Somatic Education*, ver: Hanna (1988), Bennet (1991) e *Association for Hanna Somatic Education*<sup>®</sup>, Inc.: <<https://hannasomatics.com/>>. Acesso em 05 fev. 2020.

<sup>77</sup> Ver: *Somatics Education Resources*, <<http://www.somaticsed.com/magJournal.html>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

<sup>78</sup> Ver: <<https://www.intellectbooks.com/journal-of-dance-somatic-practices>>. Acesso em: 05 fev. 2020.

crítico e ativismo podem andar juntos, pois nenhum excesso nesse caso parece ser razoável.

Estudos que se debruçam sobre aspectos históricos, identificando sistematicamente pioneiros e linhagens somáticas se inspiraram também em Hanna e Johnson. Eles foram, na verdade, os primeiros pesquisadores a relacionarem, mesmo que discretamente – no caso de Hanna (1979)<sup>79</sup> – e mais enfaticamente – no caso de Johnson –, trajetórias históricas, curtas biografias de ditos(as) pioneiros(as) somáticos(as) e textos inéditos escritos pelos(as) próprios(as) pioneiros(as). Posteriormente, as pesquisas de Michele Aim Mangione (1993), Thecla Schiphorst (2009) e Martha Eddy (2009, 2016) fizeram retrospectos detalhados e mais ou menos rigorosos dos entrecruzamentos entre os(as) pioneiros(as) iniciais – de meados do século XIX a início do século XX – e as linhagens ou gerações que prosseguiram dos anos 1930 até os anos 1980. Vale lembrar de que os autores citados acima, com exceção de Johnson, mantêm uma visão puramente euroamericana centrada em uma visão colonialista da história da Somática. Historicamente, a produção de conhecimento vinda da Europa, dos Estados Unidos da América e do Canadá sobre Somática enfatizam aspectos limitados sobre culturas diversas da ocidental e também de países ditos “subdesenvolvidos”, como os da América Latina em geral, da África, da Índia, etc. Os limites da língua e outros fatores socioeconômicos contribuem para as barreiras na difusão do conhecimento prático desses países. Além disso, há de se considerar que a Somática é um campo eminentemente ocidental.

A Somática é abordada como campo contemporâneo ocidental tanto por Fernandes (2015) quanto por Bainbridge Cohen (2015c). De fato, há uma íntima inspiração oriental nas práticas somáticas, contudo, seus modos de organização, aplicação e modulação do discurso são explicitamente ocidentais. “Não acho que o que fazemos é novo; o que acho é que oferecemos algum tipo de tradução para o vocabulário ocidental.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 38).

Antes de apresentar mais detalhadamente a construção do campo do conhecimento empreendido por Thomas Hanna e que fundamenta esta pesquisa,

---

<sup>79</sup> Em seu livro *Explorers of Humankind* (1979), Hanna explora questões referentes à natureza humana e inclui a biografia e textos originais de alguns(mas) pioneiros(as) somáticos, como Moshe Feldenkrais, Ida Rolf e Charlotte Selver, lado a lado com antropólogos e psicólogos, como Ashley Montagu, Carl Rogers e Margaret Mead.

cabe identificar as origens etimológicas e significantes desse *soma*. Para tal, parece fazer mais sentido modificar a pergunta. Em vez de “O que é a Somática?”, questionarei “Como é a Somática?”, ou, ainda, “Quem a Somática pensa que é?”. Tal pergunta retórica é inspirada no título que Deleuze e Guattari (1995, p. 53) dão para o terceiro capítulo de seu platô 1: “10.000 a.C. – A Geologia da Moral (quem a Terra pensa que é?)”. Os autores versam aqui sobre estratificação<sup>80</sup>, afirmando que “Os estratos não se limitam a grupar-se, no mínimo, aos pares; de uma outra maneira, cada estrato em si é duplo (terá, ele próprio, várias camadas).” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, p. 54.).

As acepções de “*soma*” e “Somática” são tão diversas quanto as práticas que compõem este campo, sendo compostas por várias camadas de significados. Hanna buscou maior clareza sobre o que estava propondo ao acrescentar a letra “s” e criar o neologismo *Somatics*, no intuito de diferenciá-lo do adjetivo comum “*somatic*”, que pode ser encontrado em “psicossomático”, por exemplo – termo este que, segundo Johnson (1995), tem sido usado para significar a parte física do corpo em distinção à mente e à alma de uma pessoa. O adjetivo serve ainda para designar a estrutura musculoesquelética do corpo. De fato, na língua portuguesa tem-se utilizado o termo “somático” para designar pesquisas<sup>81</sup> e práticas relacionadas ao campo da Somática. Escolho escrever Somática com “S” maiúsculo para designar um substantivo e diferenciar quando estou me referindo ao campo ou qualificando alguma prática, ação ou pensamento com o adjetivo somático.

Para Hanna (1993), o corpo da vida humana é singular e, por isso, precisamos de uma palavra melhor para não o confundir com os outros corpos físicos do mundo. Assim, ele recupera do idioma grego antigo a palavra *σῶμα* (*soma*), cujo significado se desenvolveu para referir-se ao corpo vivo em sua integridade. Segundo Johnson (1995, p. xv, ênfases originais),

---

<sup>80</sup> “Os estratos eram Camadas, Cintas. Consistiam em formar matérias, aprisionar intensidades ou fixar singularidades em sistemas de ressonância e redundância, construir moléculas maiores ou menores no corpo da terra e incluir essas moléculas em conjuntos molares.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 54).

<sup>81</sup> No Brasil, parece que o termo *soma* já era utilizado desde os anos 1960, em plena ditadura militar a partir de 1964, por Roberto Freire, um terapeuta brasileiro com influências de Wilhelm Reich, e da Gestalt terapia (DA MATA, 2009). Em 1974, Roberto Freire funda sua terapia anarquista sob o nome *somaterapia* ou Soma, que é quando inclusive cita o *soma* conforme discutido por Hanna (1985 [1970]). Ver Freire (1988).

Hanna descobriu o uso místico cristão mais antigo do termo, cuja fonte encontra-se no Novo Testamento. Paulo distingue entre a palavra grega *sarx*, que tem o sentido de “um pedaço de carne”, e a palavra *soma*, que Paulo usou para designar o corpo luminoso transformado pela fé<sup>82</sup>.

Esta recuperação teológica do termo faz sentido, especialmente, quando nos lembramos da potência que a Somática carrega em modificar estados corporais, conforme encontramos em tantas narrativas e relatos, publicados ou não. Mas, o único significado apresentado por Hanna se limita à referência ao grego antigo em uma de suas acepções. Ele, inclusive, adverte que não devemos confundi-lo com o significado védico de *soma*, referida por ele como uma droga alucinógena<sup>83</sup> (HANNA, 1993).

Em seu livro seminal *Bodies in Revolt* (1970) (*Corpos em Revolta*), Hanna apresenta seu pensamento somático ao trazer diversos filósofos e cientistas para a conversa, a quem ele chama de filósofos e cientistas somáticos. Hanna finalizou a escrita de seu livro clássico sobre o pensamento somático em junho de 1969, em Guadalajara, México, dedicando-o à população estadunidense de até 28 anos de idade, na suposta expectativa de que o século XXI seria o século de uma cultura somática. Enquanto leio a tradução publicada no Brasil em 1976, tocando suas páginas amareladas pelo tempo e por sua textura porosa e envelhecida, pergunto-me sobre a relevância da Somática para o Brasil de hoje, e lembro-me de que o mundo corre perigo e que a cultura somática ainda é uma promessa. O odor intenso de grama, ácidos, baunilha e mofo, que invade minhas narinas a cada folha virada, suscita certo desespero em compreender como o velho está vestindo roupas novas e seduzindo a todos com um perfume falso.

Esse é um livro filosófico, em que constam mais pensadores do que praticantes do movimento como referências, a não ser os psicanalistas Wilhelm Reich e Alexander Lowen (1910-2008). Aqui, um primeiro esboço da definição de *soma* aparece:

---

<sup>82</sup> No original: “Hanna discovered the older Christian mystical use of the term, whose source is in the New Testament. Paul distinguishes between the Greek word *sarx*, which has the sense of “a hunk of meat”, from *soma*, which Paul used to designate the luminous body transformed by faith.”

<sup>83</sup> A noção védica de *soma* citada por Hanna (1993) como uma droga alucinógena baseia-se em sua leitura do romance futurista do escritor inglês Aldous Huxley, *Brave New World* (*Admirável Mundo Novo*) (1932).

“Soma” não quer dizer “corpo”; significa “Eu, o ser corporal”. “Body” tem, para mim, a conotação de um pedaço de carne – carne pendurada de um gancho no açougue ou estendida sobre uma mesa de laboratório, privada de vida e pronta para ser trabalhada ou usada. O soma é vivo; ele está sempre contraindo-se e distendendo-se, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternando com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade. Os somas humanos são coisas únicas que estão ejaculando, peidando, soluçando, trepando, piscando, pulsando, digerindo. Somas são coisas únicas que estão sofrendo, esperando, empalidecendo, tremendo, duvidando, desesperando. Somas humanos são coisas convulsivas: contorcem-se de riso, de choro, de orgasmos. Os somas são os seres vivos e orgânicos que você é *nesse* momento, *nesse* lugar onde você está. O soma é tudo o que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre, e que foi separada do cordão umbilical que unia você – até o momento da separação – a milhões de anos de história genética e orgânica dentro desse cosmos. (HANNA, 1976a, p. 28, ênfases do original)<sup>84</sup>.

Esta introdução de Hanna ao conceito de *soma* indica pistas conclusivas sobre o que ele desenvolveria nas duas décadas seguintes em seus estudos e em suas práticas, ou seja, a substituição do vocábulo “corpo” por “*soma*”, a função holística, o primado da experiência do sujeito e a adoção do ponto de vista da primeira pessoa do singular, a visão evolutiva e biológica, a busca pela função homeostática e o foco na vida humana.

Ao investigar um pouco mais sobre as origens etimológicas do termo e os seus usos em diferentes contextos, é possível, no entanto, chegar a algumas conclusões, às vezes diversas e às vezes coincidentes com as de Hanna, cujo apego ao significado de *soma* como “corpo vivo” parece ser insuficiente para uma consideração mais profunda e atual sobre o tema.

Dicionários da língua grega em português (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2010), em inglês (LIDELL; SCOTT, 1996) e francês (BAILLY, 1935) apresentam, dentre os diversos significados de *soma*, “corpo com vida”, “corpo vivo”, “vida”, “ser vivo” e “pessoa”. Em contraponto, o termo aparece sempre significando “cadáver” ou “corpo morto”, em Homero (2018). Já nos sentidos bíblicos, a que se acrescentam Danker (2000) e Strong (1997), significa “corpo de Cristo”, “corpo da igreja cristã”, “comunidade cristã” e “planta” (ou “estrutura semente”). Outras acepções mencionam ainda: “parte do corpo”, ou “corpo sólido”; na geometria, “corpo”,

---

<sup>84</sup> Para as citações diretas de Thomas Hanna, utilizarei a tradução da versão Brasileira *Corpos em Revolta: uma abertura para o pensamento somático* (1976a), de seu livro *Bodies in Revolt: a primer in somatic thinking* (1970).

“totalidade”, “conjunto”, “sistema”. O significado de “escravo” sempre aparece também, e todos apresentam simplesmente “corpo” como uma acepção genérica. Na mesma lógica, *σωματικός* (*somatikos*) refere-se ao “corpo físico” e “relacionado ao corpo”, “corporalmente”.

Sobre a origem etimológica de *soma*, Watkins (1985) apresenta a raiz protoindoeuropeia “*teue-*”, ou “*teu-*”<sup>85</sup>, que significa inchar, intumescer, dilatar, crescer, enfumar, intensificar. Esta noção de crescimento e expansão presente em um termo que teria dado origem à palavra *soma* encontra ecos na forma que Hanna (1976b, 1980, 1987, 1988, 1993) confere ao corpo vivo. Seja quando cita esta origem no feto (antes, embrião) crescendo no útero, ou quando observa que os seres humanos continuam se desenvolvendo enquanto envelhecem (*growing older*)<sup>86</sup>, seja ainda afirmando que os *somas* crescem, como uma das premissas básicas da ciência somática: “Somas perseveram e sobrevivem, porque tencionam perseverar e sobreviver; eles tencionam o crescimento, a diferenciação e a integração de seus próprios processos.”<sup>87</sup> (HANNA, 1976b, p. 33).

Na noção de Hanna, o corpo vivo integrado está em pleno crescimento e busca a mutação pelo desenvolvimento de si no mundo:

Esse espectro que agora se corporifica não é um monstro. É um ser humano – um mutante e emergente ser humano: tão frágil, tão jovem, tão indecisamente orgulhoso quanto os primeiros elementos da proto-

<sup>85</sup> “**teue-**. Also **teu-**. To swell. 1. Extended form 'teuk- in Germanic 'theuham, "the swollen or fat part of the leg," thigh, in Old English theoh, thigh: thigh. 2. Extended form 'tus- in Germanic compound 'thushundi-, "swollen hundred," thousand ('hundi-, hundred; see dekm), in Old English thusend, thousand: thousand. 3. Suffixed zero-grade form 'tu-l- probably in Germanic 'thul- in Old English tholf), oar pin, oarlock (< "a swelling"): thole pin. 4. Extended zero-grade form "turn- in: a. Germanic 'thumon- in Old English thuma, thumb (< "the thick finger"): thimble, thumb; b. suffixed (stative) form 'tum-e- in Latin tumere, to swell, be swollen, be proud: tumescent, tumid, tumor; detumescence, intu- mesce, tumefacient, tumefy; c. suffixed form 'turn- olo- in Latin tumulus, raised heap of earth, mound: tumulus. 5. Extended lengthened zero-grade form "tubh- in Latin tuber, lump, swelling: truffle, tuber; protuberate. 6. Suffixed zero-grade form 'tu-r-yo- in Greek turos, cheese (< "a swelling," "coagulating"): butter, tyrosine, tyrothricin. 7. Suffixed variant form 'tuo-ro- in Greek soros, heap, pile: sorites, sorus. 8. Suffixed variant form 'two-mn, in Greek soma, body (< "a swelling," "stocky form"): soma, somato-, -some2 ; prosoma. 9. Suffixed zero-grade form 'tua-wo- in Greek saos, sos, safe, healthy (< "swollen," "strong"), with derivative verb sozein, to save, rescue: creosote, sote- riology. 10. Perhaps nasalized extended form 'tu-m-bfh)- (or extended zero-grade form 'turn-) in Greek tumbos, barrow, tomb: TOMB. [Pok. teu- 1080.]” (WATKINS, 1985, p. 71).

<sup>86</sup> “As we grow older, our bodies – and our lives – should continue to improve, right up until the very end. I believe that all of us, in our hearts, feel that this is how life really should be lived.” (HANNA, 1988, p. xiv).

<sup>87</sup> No original: “Somas endure and survive because they intend to endure and survive; they intend the growth, differentiation and integration of their own process.”

humanidade que abandonaram a proteção das árvores e atingiram a terra assustadora e provocante. (HANNA, 1976a, p. 04).

Esse processo tem como premissa a integração corpo-mente, intrínseca à vida humana. Ideia similar se encontra em Johnson (1992), que verifica as origens diferentes dos vocábulos *body* e *corpus*. Enquanto *body* provém do anglo-saxão antigo (*bodig*), significando a pessoa inteira; *corpus*<sup>88</sup> (plural: *corpora*, do sânscrito *krp*) é mais recente em sua origem latina e marcou a fratura secular entre corpo e mente, sendo usada durante a história intelectual europeia como uma pequena parte do que conhecemos como humano, ou seja, um corpo físico apartado de mente ou alma. Aliás, o autor dedica um livro inteiro analisando esta fratura ainda presente na sociedade ocidental contemporânea, conforme já mencionado.

Nomeando seu livro de *Body: recovering our sensual wisdom*, Johnson (1992) remete-se à história da língua inglesa para afirmar que as dicotomias que culminariam na separação corpo e mente têm origem na própria língua:

A palavra *body* é derivada da anglo-saxã *bodig*, da alemã de antes do século XII *botah*, e da alemã atual *bottich*, que significa barril, tonel de preparação de bebida fermentada, ou tanque. Através de seus doze séculos de história, a palavra tem tido como principal significado “o organismo material como um todo visto enquanto entidade orgânica”; “o ser material do homem como sinal e parte palpável de sua individualidade, tomado por inteiro”; a “pessoa”, como no *Book of Common Prayer* (livro de orações da Igreja Anglicana) de 1549: “Com esta aliança eu te desposo... com meu corpo eu te venero.” Ou, como John Locke escreveu: “Um corpo enraivecido desintegra a companhia inteira.” (JOHNSON, 1990, p. 19-20).

Corpo (*body*), como um cântaro de hidromel inebriante ou então uma barrica de carvalho de conhaque envelhecido, suscita diversas imagens curiosas. A preparação de bebida fermentada, por si só, remete-nos à cultura e a todo o processo demorado que ela pressupõe, desde a escolha minuciosa de todos os produtos até o refinamento dos sentidos para chegar aos aromas e sabores ideais da bebida que se quer criar. Aqui, a noção de crescimento é a própria característica da fermentação, uma transmutação de espíritos. Se considerarmos ainda a tradição ritualística desse tipo de processo, congregando comunidades em torno de sua

<sup>88</sup> “Esta é a única palavra latina para corpo, e as únicas palavras nas línguas romanas são derivadas de *corpus*: *corpo* (italiano), *cuervo* (espanhol), *corps* (francês). *Corpus* foi transformado no alemão *korper* e no inglês *corse*, eventualmente em *corpse*.” (JOHNSON, 1990, p. 21).

feitura, lembramo-nos, inclusive, de sua potência criativa, fonte de danças e expressões as mais coloridas possíveis.

A concepção do organismo humano como sendo um barril de preparação de bebida fermentada implica que seu gênio – sabedoria, senso de justiça, inteligência, amor – deve ser conquistado pacientemente, num trabalho em cooperação com a realidade palpável. (JOHNSON, 1990, p. 23).

A relação de corpo (*body*) com cântaros de fermentação de bebidas e seus processos remete a uma memória ainda mais antiga, a da mitologia da tradição hindu, cujos vedas reiteradamente se remetem ao *soma*. A nona mandala do *Rigveda*<sup>89</sup> – o documento mais antigo da literatura hindu que se tem conhecimento – é inteiramente dedicada ao *Soma Pavamana*, a planta da poção sagrada da religião védica. Fernandes (2015, 2016) tem apontado em seus textos esta origem milenar do termo hindu *soma*, como bebida sagrada, o que, de fato, é assunto de muitas especulações pelos estudiosos da cultura védica.

---

<sup>89</sup> “**Rig Veda** ou **Rigveda** (em sânscrito: ऋग्वेद , transl. *rgveda*, de *ṛc*, 'louvor', 'brilho', e *veda*, 'conhecimento'), também chamado *Livro dos Hinos*, é uma antiga coleção indiana de hinos em sânscrito védico. O Primeiro Veda e é o mais importante *veda*, pois todos os outros derivaram dele. Rig Veda é o Veda mais antigo e, ao mesmo tempo, o documento mais antigo da literatura hindu, composto de hinos, rituais e oferendas às divindades. Possui 1.028 hinos, sendo que a maioria se refere a oferendas de sacrifícios, algumas sem relação com o culto. Passagens geográficas e etnológicas no *Rigveda* são uma evidência de que a obra foi escrita em Punjab (Sapta Sindhu), por volta de 1.700-1.100 a.C., durante o período védico, o que o torna um dos mais antigos textos escritos em qualquer das línguas indo-europeias e um dos textos religiosos mais antigos do mundo.” Ver: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Rigveda>>. Acesso em: 15 fev. 2020.



**Figura 20** – Imagem do Deus Soma e suas simbologias.



**Fonte:** autor desconhecido. Disponível em: <<https://www.ancient-origins.net/myths-legends/secret-substance-soma-bringing-human-beings-closer-gods-005943>>. Acesso em 20 mar. 2020.

*Soma* (Sânscrito: सोम), nessa cultura, é, ao mesmo tempo, um sumo inebriante, uma planta, um corpo celeste (a lua), um rei e um deus, mas isso “[...] não tem em si nada que perturbe o pensamento védico. Em sua manifestação real, Soma foi o primeiro de uma dinastia – a *dinastia lunar* – que atravessa toda a história mítica da Índia até o *Mahabharata*.” (CALASSO, 2016, pos. 5526). A figura 20 ilustra tal complexidade multissignificativa; no Deus *soma*, aqui ilustrado, podemos observar símbolos figurativos de animais (cauda de peixe, pele de onça), possivelmente uma gota de chuva sendo colhida em um cântaro sagrado, cabelos longos e fluidos representando o lugar em que se encontra (a atmosfera), metade do corpo na cor azul (como se fosse água escorrendo) e a outra metade em um tom de pele, os seios fartos indicando a fertilidade, o círculo amarelo representando o sol, ou seja, sua relação com Agni (fogo), uma forma ao redor do círculo que

parece uma flor, representando sua existência como planta ou erva, as oito fases da lua nas bordas da imagem e o fundo azul característico de sua morada atmosférica das nuvens ou da profundidade das águas.

Sharma (1996), contudo, na busca pelo conceito original de *soma*, afirma que a noção que remete a uma planta não é indicativa dos textos. Para ele, a análise crítica das porções iniciais do *Rigveda* ilumina inexoravelmente esta noção, já que não há ali nenhum indicativo de *soma* como planta, noção que aparecerá somente na nona mandala:

O *soma* é tido genericamente como uma planta, mas originalmente denotava o princípio da água, que é a fonte da criação e sustento da vida. *Soma*, junto de Agni, desempenha um papel fundamental nesse processo. Inicialmente, em sacrifícios, o *soma* era representado pela água pura da chuva. Essencialmente, *soma*, o princípio da água, apóia a lua e as plantas e, como tal, posteriormente começou a denotar a lua e, por outro lado, foi tipificado por uma erva coroada como o rei das plantas. [...]. (SHARMA, 1996, p. 109, ênfases do original)<sup>90</sup>.

Originalmente, segundo o autor, *soma* é o princípio da água, a própria água da chuva, nesse sentido, o sustentáculo da vida por si só. Ou seja, carrega em si um significado subjacente de criação, relacionado à fertilização, à reprodução e a todos os fenômenos biológicos da vida, controlados por Agni e Soma:

O soma absorvido pelos raios solares ascende à região atmosférica onde copula com Agni (o princípio do fogo). É essa cópula de Soma e Agni que resulta na formação do embrião aquático (*apam garbhah*) que faz o núcleo se desenvolver no útero das nuvens, levando à entrega de água em forma de chuva. (SHARMA, 1996, p. 111)<sup>91</sup>.

A mitologia védica é complexa. Nela, *soma* aparece como objeto de desejo de muitas divindades. De fato, como uma bebida sagrada, inicialmente servida como água pura da chuva, possivelmente purificada, encantada com hinos sagrados e

<sup>90</sup> No original: “*Soma* is generically taken as a plant but originally it denoted the water-principle which is the source of creation and sustenance of life. *Soma* along with Agni plays a pivotal role in this process. Initially in sacrifices *soma* was represented by pure rain-water. Essentially *soma*, the water-principle, supports them moon as well as plants and as such later on *soma* began to denote the moon and on the other hand was typified by a herb coronated as the king of plants [...]”

<sup>91</sup> No original: “Soma absorbed by sun-rays ascends to the atmospheric region where it copulates with Agni (the fire-principle). It is this copulation of soma and Agni that results in the formation of the water-embryo (*apam garbhah*) which makes nucleus developing into the womb of clouds leading to the delivery of water in form of rains.”

reservada em cântaros para o consumo ritualístico. Posteriormente, como princípio ativador de uma erva alucinógena. “A planta faz um Soma completo somente quando combinada com água.” (SHARMA, 1996, p. 114). A relação com a lua é apontada por Fish e Kurczak (2012), na astrologia védica, como lugares aquáticos, lugares onde as pessoas são alimentadas e cuidadas (CorpoEstuário?).

Assim, Sharma (1996) apresenta o conceito original de *soma* em diferentes níveis: *Soma* (relativo à divindade), água da chuva (relativo ao ritual de sacrifício), várias formas de água (de forma genérica) e seiva da vida (no nível biológico), simbolizada por uma erva. *Soma*, como seiva sagrada da vida, advinda de uma erva, regada pelas águas sagradas, nutritivas e purificadoras da chuva, cultuado como uma divindade presente em todas as formas da água, possui o poder de nos alimentar, de nos preencher de luz e vida para os impulsos motrizes do movimento. A noção de crescimento, seja como néctar divino que desce como chuva e irriga as plantações e preenche os mananciais, seja como erva alucinógena que nos faz crescer em outros planos da existência (*soma* como campo expandido), é bastante presente também na tradição védica. Tanto em Hanna, como em Johnson, e na mitologia hindu, *soma* parece ser um forte princípio criador e regulador da vida.

Se se perguntasse aos homens védicos por que não fundaram cidades, nem reinos, nem impérios (embora concebessem cidades, reinos e impérios), poderiam ter respondido que não buscavam o poder, mas sim a embriaguez – se embriaguez for a palavra que mais se aproxima do efeito do *soma*. Assim o descreveram, com palavras claras e diretas: “Agora bebemos o *soma*, tornamo-nos imortais, alcançamos a luz, encontramos os deuses. Agora, o que poderão nos fazer o ódio e a malícia de um mortal?” [*Rgveda*, 8, 48, 3] (CALASSO, 2016, pos. 377-398).

Mesmo em Homero (2018), onde *soma* adquire majoritariamente o significado de “corpo morto” ou “cadáver”, o termo indica uma forte relação com a vida e suas intensidades ao se opor a ela. *Soma* como cadáver ou pessoa em vias de morrer está presente em diversos textos gregos, conforme aponta Gundry (2005). A *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, são tidas como escritas entre os séculos XI e VIII a.c., e aí a noção de “corpo morto” prevalece, bem como a visão de “escravo”<sup>92</sup>. O corpo como agregado de partes, corpo como coisa, como mercadoria. Diferentes acepções, no

<sup>92</sup> “We shall therefore rest with the observation that slaves are *sōmata* in Greek idiom because of their common treatment as solely physical entities.” (GUNDRY, 2005, p. 28).

entanto, aparecem no século V a.C. nas tragédias de Eurípides e Sófocles, por exemplo, significando corpo como presença física.

Na verdade, como apontam George Mascarenhas e Ivani Santana (2019, p. 7) no editorial do nº 32 da revista *Repertório*, “o debate linguístico acerca do significado de *soma* parece longe de estar apaziguado, considerando-se a existência de estudos sobre o grego antigo que contrariam ou que dão suporte à ideia de “corpo vivo”. Renehan (1979), por exemplo, questiona em seu estudo a visão amplamente aceita de “corpo morto” como única acepção de *soma* em Homero. Das oito vezes em que a palavra grega para corpo aparece na obra do autor da *Ilíada*, duas delas, talvez, possam significar seres vivos. Além disso, o pesquisador nos lembra de que a palavra *σῶμα* certamente é muito mais antiga do que o século VIII a.C.:

A palavra *σῶμα* nunca foi um fundamento legítimo para construir a tese de que o homem homérico tinha apenas um conceito muito fragmentado de si mesmo. [...] Para Homero, assim como para os gregos posteriores, o homem era um todo unificado e um agregado de partes separadas.<sup>93</sup> (RENEHAN, 1979, p. 280).

A falta de unanimidade entre os pesquisadores, tanto antigos quanto modernos, que chegaram a diferentes conclusões sobre o assunto, reside também, segundo Renehan (1979), na questão de que a língua grega é ambígua, dando margem às diversas interpretações. A mesma dificuldade de apreensão se dá no significado védico, pois os textos do *Rigveda* são versos que só fazem real sentido quando dançados e cantados, ou seja, quando imersos em sua cultura. Segundo Fernandes (informação verbal)<sup>94</sup>, sânscrito é linguagem sonora, movendo vibração e energia, é sonoridade sagrada e corporeidade sagrada.

Já o estudo minucioso e exaustivo de Gundry (2005 [1976]) sobre os significados de *soma* na teologia bíblica com ênfase na antropologia do apóstolo Paulo traz uma investigação sobre a definição holística<sup>95</sup> de *soma* – a pessoa como

<sup>93</sup> No original: “The word *σῶμα* never was a legitimate foundation of which to build the thesis that Homeric man had only a very fragmented concept of himself. [...]. For “Homer,” as for later Greeks, man was both a unified whole and an aggregate of discrete parts.”

<sup>94</sup> Troca de mensagens via aplicativo *whatsapp* sobre o *soma* védico em 22 de janeiro de 2020.

<sup>95</sup> “**holism**, any of a wide variety of thesis that in one way or another affirm the equal or greater reality or the explanatory necessity of the whole of some system in relation to its parts. [...] holism with respect to some system maintains that the whole has some properties that its parts lack. This doctrine will ordinarily be trivially true unless it is further held, in the thesis of *descriptive emergentism*, that

totalidade em todos os aspectos. Ao examinar evidências linguísticas nos textos disponíveis, o autor reafirma que *soma* como “cadáver” ou pessoa em vias de morrer está presente em diversos textos gregos, de Homero às tragédias gregas, num período de no mínimo seis séculos de diferença. Contudo, conforme já apontado, esta não é a única acepção do termo utilizada para o mesmo período. Em suas conclusões, Gundry (2005) afirma que passagens fora da Bíblia não apoiam a definição holística. Antes, os contextos em que *soma* aparece enfocam sempre no físico, na presença física, na pessoa como coisa. O mesmo acontece para a *Septuaginta* (ou *Versão dos Setenta*) – a mais antiga tradução do Velho Testamento do Hebraico para o Grego, realizada entre os séculos III e I a.C., em Alexandria –, em que ele afirma, de mesmo modo, que o texto não oferece nenhum apoio convincente para a definição de *soma* como pessoa inteira.

É em Paulo que Gundry (1979) encontra as maiores evidências para apoiar o significado de pessoa inteira para *soma*, mas encontra também referências em outras passagens do Novo Testamento. Contudo, ele também refuta o conceito holístico nessa análise, pois a atenção é sempre colocada no corpo como meio humano para servir a Deus, ou seja, um corpo físico vivo, e não na totalidade de sua existência.

Paulo personaliza plenamente o *sōma* como uma parte necessária da constituição humana e da existência autêntica. No entanto, ele não desmaterializa o *sōma* no uso teológico nem o faz significar a pessoa inteira. Fazer qualquer um deles colocaria no termo um fardo mais pesado do que ele pode suportar. Antes, sem ter que cumprir o duplo dever pelo espírito, o *sōma* ganha significado teológico como corpo físico, o meio concreto de serviço do homem para Deus.<sup>96</sup> (GUNDRY, 2005, p. 244).

Na contemporaneidade, a noção holística de *soma* caminha junto à noção de corpo vivo, pois a Somática, enquanto campo epistemológico ocidental contemporâneo, superou a dificuldade etimológica dos linguistas e também a simplificação do termo por Hanna para se estabelecer como um paradigma alternativo às epistemologias dominantes da ciência (graças aos empreendimentos iniciais do

---

these properties of the whole cannot be defined by properties of the parts.” (AUDI, 1999, p. 390-391, grifo e ênfases do original).

<sup>96</sup> No original: “Paul fully personalizes *sōma* as a necessary part of the human constitution and of authentic existence. However, he neither dematerializes *sōma* in theological usage nor makes it comprehend the total person. To do either would lay upon the term a burden heavier than it can bear. Rather, without having to do double duty for the spirit, *sōma* gains theological significance as the physical body, man’s means of concrete service for God.”

próprio Hanna). Os paradigmas e os paradoxos da Somática, enquanto campo epistemológico, chegam para criar novos posicionamentos que desafiam as dicotomias tradicionalmente estabelecidas.

Pode-se afirmar que o campo da Somática é holístico, pois “[...] assume uma realidade independente e mais ampla do que a soma das partes.” (WOODRUFF, 2020, p. 31). Nesse sentido, as transformações que o termo *soma* sofreu com a gênese deste campo superam suas múltiplas origens. Além disso, o *soma* de Hanna é tão somático quanto o *body* de Johnson. O que parece importar nesse caso é a compreensão que se tem de corpo na contemporaneidade. A visão somática de corpo é holística, ou seja, integrada, inclusiva, ampla em seus processos, permeável à fluidez dos processos da vida; definitivamente, não mecânica, sintética e sempre considerada nas dimensões energéticas do todo. É desse modo que as práticas somáticas experimentam o corpo vivo em sua totalidade, em suas diversas camadas de sentido e existência, investigando e vasculhando possibilidades de estar no mundo a partir da autorregulação de seus processos entre o ser humano e a coabitação com o ambiente e os outros seres que compõem o *continuum* seres vivos/meio ambiente.

Apesar de as pesquisadoras francesas da dança e da Somática, Joanne Clavel e Isabelle Ginot (2015), afirmarem que os estudos da alteridade excluem a reciprocidade do homem com os outros seres, fixando-se num antropocentrismo que impediria a Somática de alçar voos mais amplos em relação à ecologia, encontrando o que elas propõem como uma “utopia ecossomática” (p. 85), existem diversos projetos artísticos em andamento dando respostas ecossomáticas aos questionamentos das autoras. Exemplos disso vão desde os projetos de imersão corpo-ambiente em diversos espaços naturais entre rios, cachoeiras, montanhas e mares realizados por Ciane Fernandes na Bahia durante as duas últimas décadas (inclusive com publicações internacionais), até outros projetos internacionais descritos no livro *Attending to Movement: somatic perspectives on living in this world* (2015), editado por Whatley, Brown e Alexander.

Corpos vivos imersos no ambiente junto de outros seres reagem a pulsões internas e externas constantemente, num atravessamento incessante. Levar a atenção para esse processo desperta a consciência e favorece a repadronização de hábitos, gerando aprendizado e conhecimento. “Todos os somas são processos

holísticos de estrutura e função, cujo nexos exato não é nem mais nem menos claro que o nexos e o intercâmbio de matéria e energia.”<sup>97</sup> (HANNA, 1976b, p. 32).

As forças que trazem dimensões únicas ao todo numa organização singular de suas partes, cujo todo só existe por causa das configurações singulares e específicas de cada *soma*, suscita uma curiosidade sobre o que move os corpos vivos. Fernandes (2016) contribui para a noção de *soma* como impulso e força motriz, ao trazer reflexões sobre o termo original *Antrieb*, de Rudolf Laban, cuja tradução tanto em inglês quanto em português, “*effort*/esforço”, não seria apropriada para seu significado original. Ela argumenta a favor da inadequação dessa tradução em relação à prática a que se refere. De fato, a pesquisadora traduziu o termo em seu livro *O corpo em movimento* (2006), como “expressividade”; e, mais recentemente, expandiu o argumento e passou a traduzi-lo como “pulsão”. A compreensão de Irmgard Bartenieff (1900-1991), criadora do sistema Laban/Bartenieff, a respeito dessa questão é deveras semelhante, ao ser entrevistada por Rubinfeld (1977, p. 11, ênfases da autora):

A palavra [esforço] vem, na verdade, do alemão, onde significa *Antrieb*. *Antrieb* é como a motivação de um motor: *trieb* é como “drive” [conduzir] e *An* é “on” [acionado] – driving on, como sua energia se aciona. Essa é realmente a melhor explicação para esforço. Estamos realmente lidando com a motivação central do movimento, o uso de energia – chame isso de uso do espaço-força-tempo<sup>98</sup>.

Então, se os *somas* são movidos pelas propriedades energéticas ‘latentes’ da pulsão, de acordo com a organização única e coletiva de suas partes, formando um todo singular, cada corpo vivo terá um jeito todo peculiar de se relacionar, seja com outros *somas*, com o mundo, seja consigo mesmo. Compreensivelmente, a questão central para Bartenieff se referia à capacidade de influenciar as pessoas, “[...] como você influencia alguém ao modificar a energia, como você influencia os aspectos

<sup>97</sup> No original: “All somas are holistic processes of structure and function, the exact nexus of which is neither more nor less clear than the nexus and interchange of matter and energy.”

<sup>98</sup> No original: “The word [effort] comes actually from German where it means *Antrieb*. *Antrieb* is like the motivation of a motor: *trieb* is like “drive” and *An* is “on” – driving on, how your energy drives. That is really the best explanation of effort. We are dealing really with the central motivation in movement, the use of energy – call it space-force-time use.”

corporais e expressivos de uma pessoa – como você acalma ou como você excita.”<sup>99</sup> (RUBENFELD, 1977, p. 11).

Tudo é relação corpo-ambiente-corpo. Enquanto escrevo este tópico e continuo as leituras sobre a filosofia holística, especialmente na biologia, começo a compreender que todo o meu discurso e a maioria dos discursos que tenho lido e ouvido nos meios acadêmicos da dança (com raras exceções) e da Somática, por onde ando e andei, fazem parte do organicismo, uma ideologia que “[...] enfatiza não apenas as influências causais do todo em suas partes componentes, mas também as influências causais exercidas sobre o próprio todo por seus arredores, pelo ambiente ou pelo todo maior do qual o todo é parte.”<sup>100</sup> (LOOIJEN, 2010, p. 18). O debate filosófico e científico que afasta ou aproxima visões reducionistas e holísticas pode contribuir nessa discussão e possivelmente iluminar mais alguns aspectos intrínsecos ao campo da Somática.

## 2.2. HOLISMO E(M) SOMÁTICA: UMA ALTERNATIVA AO REDUCIONISMO E AO MECANICISMO

*“[...] o organismo e seu campo, ou o organismo como “todo” – o organismo holístico – contém seu passado e grande parte de seu futuro em seu presente.”<sup>101</sup>*  
(SMUTS, 1926, p. 115).

Visões holísticas estão presentes como premissa de grande parte das formações profissionais contemporâneas que envolvem práticas corporais no ocidente. Percebo em minha experiência que este foi o caso das vivências corporais em pelos menos dois cursos de graduação em artes da cena dos quais compartilhei, um em Brasília (teatro) e outro em Amsterdã (dança). O indivíduo como global e indissociável do meio ambiente; uma visão sintética que preza pelo todo em detrimento às partes, em constante troca com aquilo que o cerca.

<sup>99</sup> No original: “[...] how you influence someone by changing the energy, how you influence bodily and expressive aspects of a person – how you calm down, or how you excite.”

<sup>100</sup> No original: “[...] stresses not only the causal influences of the whole on its component parts, but also the causal influences exerted on the whole itself by its surroundings, by the environment or by the larger whole of which the whole itself is a part.”

<sup>101</sup> No original: “[...] the organism and its field, or the organism as a “whole”—the holistic organism—contains its past and much of its future in its present.”



As práticas somáticas utilizam a mesma definição holística de indivíduo como premissa de suas articulações com o mundo. Clavel e Ginot (2015, p. 86) afirmam que a “abordagem holística é um pilar fundamental na diversidade das técnicas que existem”. Percebo como esta premissa, muitas vezes inadvertida, porque é assumida como a única via possível, também é um dos fatores que incentivam um dito ativismo somático, que vocifera contra quaisquer outras práticas – contra grande parte da medicina científica ou práticas desportivas, como a musculação, por exemplo. Eventualmente, este tipo de ativismo intenta propor que a Somática seja um antídoto ou uma panaceia para todas as mazelas do mundo, como afirma Green (2015).

Aqui, neste tópico, busco compreender um pouco mais sobre a visão holística como pilar da Somática e o que isso significa para o desenvolvimento de uma cultura somática em processos artísticos. A Somática tem muito a oferecer no intuito de ajudar a compreender a desorientação que permeia nosso tempo; não no sentido de agir como um antídoto a todos os males, mas como um caminho para questionar nossa presença no mundo. Ou, ainda, como uma “utopia ecosomática” e suas “éticas ambientais contemporâneas.” (CLAVEL; GINOT, 2015, p. 86).

No mesmo período em que as práticas somáticas parecem ter iniciado seus projetos mais duradouros, entre o final do século XIX e início do século XX, Di Stefano (2006) afirma que houve uma mudança considerável na formação médica, a qual passou do sistema de aprendizes para programas científicos estabelecidos em universidades. É curioso pensar que, enquanto a medicina fechou-se cada vez mais em uma visão reducionista da saúde, focando em partes específicas do corpo e em especializações restritivas, a Somática e as terapias complementares foram se abrindo progressivamente para a integração com o contexto circundante. Por mais que alguns pesquisadores desavisados mantenham a tendência de afirmar o mito do individualismo como parte da Somática – discutirei tal aspecto logo mais neste capítulo –, esta não é uma característica própria da Somática, mas sim dos usos tendenciosos que foram feitos de suas práticas no final do século XX. A filosofia holística é fundamental no pensamento somático e também nas práticas médicas que se baseiam em sistemas outros que não a filosofia reducionista da medicina ocidental científica.

[...] o campo da medicina pode evoluir para se tornar uma grande parte do campo geral da educação holística. Este seria um campo expandido da medicina que incluiria a prevenção de doenças – "físicas" e "mentais" – a gestão do processo de vida e a melhoria da vida individual. (HANNA, 1976b, p. 32)<sup>102</sup>.

É curioso notar que Hanna atuava na defesa da educação holística, desejando a expansão da medicina como uma prática de prevenção de doenças, que é um desejo compartilhado pelos profissionais da Somática ainda hoje. A saúde como prevenção, contudo, tem ultrapassado os guetos do movimento holístico e adentrado a tradição médica com mais ênfase. Hanna (1977) situa a década de 1960 como a que desestabilizou a tranquilidade da medicina comum, com o florescimento de novas terapias, tanto da psicologia somática como do movimento somático, além disso, diversas disciplinas tradicionais asiáticas foram disseminadas como alternativa para o ocidente.

É sabido, contudo, que as práticas de saúde não coincidentes com o paradigma científico reducionista foram relegadas ao charlatanismo durante boa parte do século XX – o que não impediu os(as) pioneiros(as) somáticos(as), nem os(as) terapeutas holísticos(as) de continuarem suas pesquisas. Contudo, é a partir da década de 1960 que uma grande mudança se fez presente, quando a procura por práticas de saúde conhecidas como “alternativas” começou a aumentar drasticamente. Nesse momento, o termo “holístico”, que vinha sendo lentamente articulado nas décadas anteriores, passou a ser amplamente aplicado para descrever práticas que propunham uma filosofia diferente da medicina ocidental científica. Tais práticas consideram a prevenção, a integração, a totalidade do corpo e a abertura para as sutilezas a que estamos expostos no mundo em seus múltiplos contextos – como as nuances dos estados mentais, das relações sociais, das condições econômicas e ambientais, e dos ciclos da natureza em nossa saúde diária.

---

<sup>102</sup> No original: “[...] the field of medicine may evolve toward becoming a large part of the general field of holistic education. This would be an expanded field of medicine which would include the prevention of disease – “physical” and “mental” – the management of living process and the enhancement of individual life.”

### 2.2.1 Entre a biomedicina e o holismo

O discurso relacionado à medicina ocidental não tradicional usou o termo “medicina alternativa”, especialmente nos anos 1960 e 1970. Posteriormente, nos anos 1980, especialmente na Inglaterra, o termo “medicina complementar” passou a ser utilizado com mais frequência. Nos EUA, o termo “medicinas complementares e alternativas” passou a ser usado como referência às inúmeras práticas e abordagens de saúde não relacionadas à biomedicina, contemplando desde sistemas medicinais de comunidades nativas, medicina tradicional chinesa e Ayurveda, quiropraxia, até medicina vibracional, massagem e medicina iogue. No desenvolvimento atual, num momento em que a biomedicina reconhece tais práticas como úteis para o campo da saúde, usam-se os termos “medicina integrativa”, ou “medicina integrada” (DI STEFANO, 2006).

O ressurgimento do movimento holístico da saúde possivelmente esteve relacionado com a insatisfação generalizada ao sistema de saúde ligado a uma medicina científica que não atendia integralmente às demandas dos consumidores, tornando-se também um problema econômico. Berliner e Salmon (1980) listam alguns desses motivos: o prolongamento de duração da vida, mas que, em condições precárias, com idosos vivendo em camas de hospitais e asilos, privados de dignidade humana, não se faz possível; o acesso limitado às fontes de tratamento que demandam um investimento financeiro muito elevado; a consciência da ineficácia da medicina em curar certas doenças; a falta de atenção à prevenção em diversos níveis; e o aumento progressivo dos custos de tratamento disponíveis.

Basicamente, por cinco séculos, construiu-se uma medicina que separava ao invés de agregar. Uma ideia de atomismo, em que quebrar em pedaços, cortar em partes e analisar por isolamento, reduzindo os todos em partes cada vez menores, foram práticas constantes de um mundo cujo conhecimento popular fora relegado ao último posto de relevância. Tais práticas culminaram, em meados do século XX, em uma crise do sistema médico, que continuou seu caminho, passando aos poucos a relativizar suas posições, dando espaços (mesmo que de forma bastante restrita) para outras formas de conhecimento.

Os métodos científicos implantados por René Descartes (1596-1650) e Isaac Newton (1643-1727) desde o século XVII, e que influenciariam todo o pensamento moderno, descartaram todo o conhecimento sensível para se deslocar em direção a uma compreensão exclusivamente analítica e mecânica do mundo. Segundo Di Stefano (2006), a moderna medicina ocidental científica deixou para trás todo um conhecimento médico acumulado durante séculos. Já no século XVI, o médico belga Andreas Vesalius (1514-1564), considerado o pai da anatomia moderna, registrou e reproduziu imagens de dissecações humanas, publicando-as em seu livro *De Humani Corporis Fabrica* (1543), naquela que seria a primeira obra de divulgação da nova ciência da anatomia. A observação a olho nu da complexidade do corpo humano levaria a uma fixação pelo interesse em reduzir e isolar os elementos a partes cada vez menores a serem examinadas. Tal intento seria levado ao extremo com o advento da microscopia, um século depois, e a separação entre os mecanismos físicos do corpo deixaria a mente e a alma de fora dessa busca pela intrincada geografia corporal humana. Para Di Stefano (2006, p. 60), “As descobertas dos anatomistas contaram uma história muito diversa daquela contada pelos antigos sobre a natureza do corpo.”<sup>103</sup>

Quando Jan Christian Smuts<sup>104</sup> (1870-1950) cunhou o termo “holismo” (do grego ὅλος = *holos*, “todo”) em 1925, afirmou-se a perspectiva de um mundo em que matéria e energia eram intercambiáveis e tempo e espaço nunca andaram separados.

O holismo, em todas as suas infinitas formas, é o princípio que elabora a matéria-prima ou as unidades de energia desorganizadas do mundo, as utiliza, assimila e organiza, dotando-as de estrutura, caráter e individualidade específicos e, finalmente, de personalidade, criando beleza, verdade e valor para elas.<sup>105</sup> (SMUTS, 1926, p. 108).

<sup>103</sup> No original: “The discoveries of the early anatomists told a very different story to that told by the ancients regarding the nature of the body.”

<sup>104</sup> Jan Christian Smuts foi líder militar, político, filósofo e estadista sul-africano. Foi Primeiro Ministro da União da África do Sul entre 1919 a 1924 e 1939 a 1948, quando perdeu as eleições para o grupo político que instauraria o *Apartheid*, que durou até 1994. Mesmo tendo enfatizado a noção de liberdade como fundamento para qualquer compreensão de holismo, inicialmente, ele defendia uma visão separatista e racista em relação aos direitos dos negros no governo do país. Felizmente, sua visão modificou-se e ele passou a afirmar que políticas de segregação racial total eram inviáveis. Além disso, teve discussões com Mahatma Gandhi sobre os direitos dos trabalhadores indianos na África do Sul (DI STEFANO, 2006).

<sup>105</sup> No original: “Holism in all its endless forms is the principle which works up the raw material or unorganised energy units of the world, utilises, assimilates and organises them, endows them with

Apesar de Di Stefano (2006) afirmar que a obra de Smuts, *Holism and Evolution* (1926) (*Holismo e Evolução*), passou despercebida quando publicada, o termo “holismo” foi uma afirmação potente, que lentamente cresceu para se tornar uma posição filosófica amplamente divulgada nas décadas seguintes. Inclusive, dois anos depois da obra de Smuts ser publicada, o termo já passaria a constar a partir da *Encyclopaedia Britannica* como um ponto de vista complementar ao da ciência (DI STEFANO, 2006). O termo carrega a compreensão de que o todo é maior do que a soma das partes e, além disso, a interconexão dos organismos vivos com o ambiente forma uma unidade em sinergia. Desse modo,

O holismo oferece uma visão sistêmica da realidade que reconhece tanto a autonomia e a interdependência e aceita que a matéria, a vida e a mente estão implicadas e são parte integrante do mundo fenomenológico.<sup>106</sup> (DI STEFANO, 2006, p. xix).

Uma consciência holística implica em uma abertura para a sensibilidade e para a percepção das diversas nuances e sutilezas das forças que influenciam o mundo em sua realidade. Assim, uma formação mais humanista dos profissionais da saúde é urgente. Pois, enquanto as formações em arte em nível de graduação tendem a afirmar o holismo enquanto única realidade existente, as formações em saúde tendem a afirmar o reducionismo enquanto única forma de se fazer pesquisa – mesmo após diversos cientistas já terem questionado os limites do método científico, como Thomas Khun (2012) e Paul Feyerabend (2011), por exemplo.

O trabalho que Eline Gomes de Araújo<sup>107</sup> desenvolve no Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão (LABSHEX), do curso de medicina do Núcleo de Ciências da Vida (NCV)/Centro Acadêmico do Agreste (CAA), da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), por exemplo, mostra que a formação profissional e acadêmica de médicos tem se aberto (mesmo que de forma limitada)

---

specific structure and character and individuality, and finally with personality, and creates beauty and truth and value from them.”

<sup>106</sup> No original: “Holism offers a systemic view of reality that acknowledges both autonomy and interdependence, and accepts that matter, life and mind are implicate in and integral to the phenomenal world.”

<sup>107</sup> Eline Gomes de Araújo é mestra em dança (UFBA), médica, professora do curso de medicina da UFPE em Caruaru, onde coordena o Laboratório de Sensibilidades, Habilidades e Expressão (LABSHEX), praticante e facilitadora de contato improvisação e educadora do movimento somático em formação.

para formas somáticas de estar no mundo. A pesquisadora afirma que este espaço, criado por ela dentro do curso, não deixa de ser controverso e suscita resistências por parte de diversos alunos e professores do curso, mesmo situando o trabalho num espaço pedagógico e não terapêutico, na busca por favorecer o desenvolvimento humano. Sobre suas escolhas pedagógicas, ela ressalta: “A dança e as suas interfaces a partir do movimento têm sido a minha principal abordagem como ferramenta de linguagem para a proposição temática das aulas no espaço do laboratório.” (ARAÚJO, 2019, p. 92).

### 2.2.2 Abordagem holística e complexidade

Uma abordagem holística da vida já era presente desde a era primitiva até os tempos medievais, antes mesmo de o termo ter sido cunhado em 1926 por Smuts (DI STEFANO, 2006). Além disso, Poynton (1987) indica que diversos pesquisadores ao longo do século XX publicaram textos sobre a ideia de holismo sem nem citar Smuts (1926), tendo inclusive outorgado as origens do termo aos teóricos da Gestalt, contemporâneos de Smuts. Poynton (1987) especula que estes autores nem leram o autor sul-africano criador do termo. Ludwig von Bertalanffy (1901-1972) formulou a *Teoria Geral dos Sistemas*<sup>108</sup> (1968), por exemplo, e defendeu que nada pode ser compreendido em isolamento, necessitando, ao contrário, ser visto como parte de um sistema, é um dos que outorga aos teóricos da Gestalt o desenvolvimento das primeiras abordagens científicas sobre o problema da totalidade. Para Poynton (1987, p. 187), “Ambos Smuts e os teóricos da Gestalt enxergaram a necessidade de ir além da abordagem particularista e reducionista transmitida ao longo do pensamento do século XIX.”

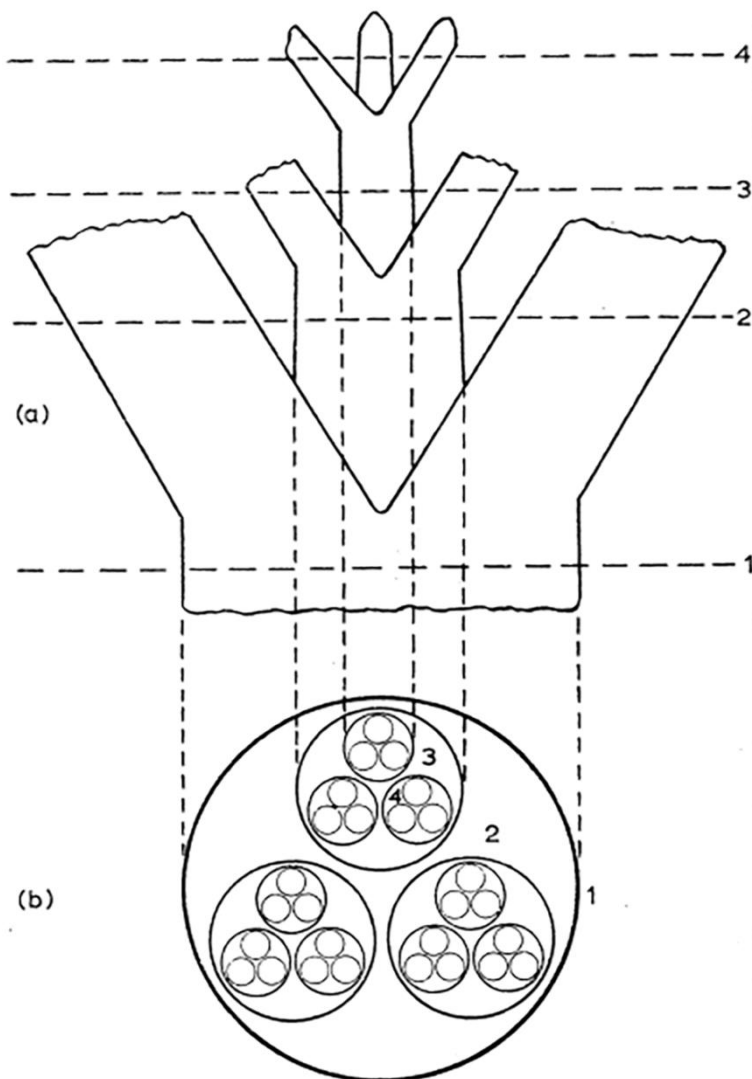
Koestler (1969) se soma ao rol dos pesquisadores que não citam Smuts, mas que compartilham da mesma filosofia. Koestler propôs a palavra *holon* (do grego ὅλος = *holos*, “todo”), com o sufixo *on* (nêutron, próton), sugerindo uma partícula ou parte, para designar os subconjuntos de “todos” autônomos que, ora olham para um nível inferior de organização, ora para um nível elevado, como a imagem de Jano

---

<sup>108</sup> Poynton (1987) afirma que o livro de Smuts (1926) ajudou a inaugurar a Teoria Geral dos Sistemas, iniciada por Ludwig von Bertalanffy com *Problems of Life* (2014 [1952]).

(latim *Janus*) – deus romano das mudanças e transições, representado com sua dupla face, simbolizando também o passado e o futuro. Esta imagem e este termo sugerem que um todo holístico se encontra num espaço “entre”, numa transição fluida entre um todo de complexidade inferior e um todo de complexidade superior. Nesse sentido, Koestler compreende hierarquias não como uma escada, mas como uma árvore viva, multinivelada, estratificada, ramificada; não como um modelo único reproduzindo cópias de si mesmo por divisão, mas como estruturas encapsulando subestruturas entre todos mais ou menos complexos. Sua forma é nitidamente esférica, numa tridimensionalidade específica, assim como nos corpos vivos (*somas*) de Hanna (1993).

**Figura 21** – Diagrama arborescente de Koestler representando uma hierarquia de quatro níveis. (a) A árvore; (b) a caixa chinesa, derivada de um corte no nível 4 da árvore.



Uma parte, como geralmente usamos a palavra, significa algo fragmentado e incompleto, que por si só não teria existência legítima. Por outro lado, existe uma tendência entre os holistas de usar a palavra “todo” ou “Gestalt” como algo completo em si mesmo que não precisa de maiores explicações. Mas todos e partes nesse sentido absoluto não existem em lugar nenhum, nem no domínio dos organismos vivos nem nas organizações sociais. O que encontramos são estruturas intermediárias numa série de níveis em ordem crescente de complexidade, cada uma das quais tem duas faces olhando em direções opostas: a face voltada para os níveis inferiores é a de um todo autônomo, a voltada para cima, a de uma parte [ou todo] dependente.”<sup>109</sup> (KOESTLER, 1969, p. 197).

O conceito de *holon* procura superar o dualismo parte/todo, evidenciando sua natureza complexa e afirmando que a organização hierárquica dos todos faz com que estes não possam ser reduzidos a partes fundamentais. Mesmo assim, dissecações podem ser realizadas, revelando *holons* de diferentes complexidades. “Assim, holons biológicos são ‘sistemas abertos’ autorreguladores”<sup>110</sup> (KOESTLER, 1969, p. 197), independentes, mas interconectados, relacionais e com potencial de novas configurações constantes, sem a obrigação de responder a um modelo, porém tendo esta opção como possibilidade fluida.

O modelo arborescente de Koestler causa estranheza se nos lembrarmos da figura 8 (p. 78), na qual está ilustrado um rizoma típico, proposta completamente alheia às estruturas arborescentes. Contudo, aqui é possível dar uma chance à árvore, pois, no diagrama da figura 21, enquanto ela se mistura com a imagem da caixa chinesa (uma caixa dentro de outra e assim por diante), verificamos a lógica da hierarquia como algo complexo e integrado, em que as menores partes são todos de complexidades inferiores. Por exemplo, o ápice dessa árvore no nível 4 está presente também no nível 1, onde também está presente uma complexidade superior. A lógica aqui não é a de uma reprodução de si mesmo, própria da genealogia arborescente, que faz uma parte dependente da outra em sequência

---

<sup>109</sup> No original: “A part, as we generally use the word, means something fragmentary and incomplete, which by itself would have no legitimate existence. On the other hand, there is a tendency among holists to use the word “whole” or “Gestalt” as something complete in itself which needs no further explanation. But wholes and parts in this absolute sense do not exist anywhere, either in the domain of living organisms or of social organizations. What we find are intermediary structures on a series of levels in ascending order of complexity, each of which has two faces looking in opposite directions: the face turned towards the lower levels is that of an autonomous whole, the one turned upward that of a dependent part.”

<sup>110</sup> No original: “Thus biological holons are selfregulating “open systems”.”



reprodutiva. Aqui, o foco está nos níveis de complexidade entre partes e todo, sempre integrados, sempre holísticos.

O exemplo de Kostler (1969, p. 198, ênfase do original) sobre o desenvolvimento ontogenético termina de ilustrar tal ideia:

Na *ontogenia*, o ápice da hierarquia é o zigoto, e os holons em níveis sucessivos representam estágios subsequentes no desenvolvimento dos tecidos. Cada estágio de diferenciação e especialização impõe restrições adicionais.<sup>111</sup>

Assim, a noção de corporalização de espaços a partir da embriologia corporalizada de Bonnie Bainbridge Cohen, apresentada no capítulo primeiro, pode ser percebida nessa perspectiva do *holon* de Koestler. Possivelmente, a partir desse modelo, o zigoto ainda faz parte deste todo adulto que somos hoje, configurando-se como mais uma evidência da possibilidade de se lembrar os espaços embriológicos. Nesse sentido, novamente, corporalizar espaços não significa criá-los, mas lembrar-se deles.

O indivíduo único constitui o ápice da hierarquia organísmica e, ao mesmo tempo, a unidade mais baixa da hierarquia social. Olhando para dentro, ele se vê como um todo único e independente, olhando para fora, ele se vê como uma parte dependente. Nenhum homem é uma ilha, ele é um hólon. Sua tendência *auto-afirmativa* é a manifestação dinâmica de sua totalidade única como indivíduo; sua tendência *integrativa* expressa sua dependência do todo maior ao qual ele pertence, sua incompletude.<sup>112</sup> (KOESTLER, p. 209, ênfases do original).

No intuito de desenvolver o pensamento da multiplicidade, Deleuze e Guattari (1980) se concentram nas raízes, enquanto Koestler (1969) se concentra nos galhos. Este afirma que as árvores são estruturas verticais e que os galhos de árvores vizinhas formam uma rede horizontal em diversos níveis, formando a

<sup>111</sup> No original: “In *ontogeny*, the apex of the hierarchy is the zygote, and the holons at successive levels represent successive stages in the development of tissues. Each step in differentiation and specialization imposes further constraints”.

<sup>112</sup> No original: “The single individual constitutes the apex of the organismic hierarchy, and at the same time the lowest unit of the social hierarchy. Looking inward, he sees himself as a self-contained, unique whole, looking outward as a dependent part. No man is an island, he is a holon. His *self-assertive* tendency is the dynamic manifestation of his unique wholeness as an individual; his *integrative* tendency expresses his dependence on the larger whole to which he belongs, his partners.”

floresta. Nesse sentido, segundo o autor, sem esta rede interconectada em níveis horizontais, não haveria integração de funções, ou seja, só haveria isolamento estéril e nunca multiplicidades. Para ele, arborização (vertical) e reticulação (horizontal) manifestam-se como princípios complementares na arquitetura dos organismos e das sociedades.

A imagem da árvore é usada por Hanna (1980) como metáfora do crescimento somático. Contudo, o modelo da árvore pego de forma aleatória suscita somente um desdobramento de si mesma, criando ramificações do que já é. A imagem do rizoma parece ser mais útil no sentido de crescimento somático, uma vez que novas informações chegam, novos processos sensório-motores são estabelecidos, novos padrões são gravados, novas relações se criam e possibilidades de transformação se presentificam. A árvore depende de um centro pivotante, que delimita e define as prerrogativas de forma e de função. O desafio somático é um desafio rizomático, é um desafio de mutação contínua, em processo. A imagem da árvore é muito bonita, mas pouco funcional, tanto para a prática quanto para o pensamento. Ouso dizer que a imagem da árvore não favorece nem a ideia de enraizamento, tanto utilizada em aulas de práticas corporais no teatro e na dança. A complexidade do rizoma nos traz uma outra perspectiva, um outro paradigma, bastante conectado ao paradigma somático, previamente esboçado por Hanna (1980) de acordo com as seguintes premissas: a vida é histórica; toda vida é individual; a vida individual é autônoma; indivíduos são seres temporais em processo; a vida é predominantemente funcional em vez de estrutural; todos os seres vivos buscam o crescimento; consciência de si é consciência corporal.

O modelo de árvore com caixa chinesa de Koestler, que ilustra seu conceito de *holon*, parece aproximar-se, contudo, mais do rizoma do que da arborescência. A teoria da multiplicidade de Deleuze e Guattari (1980) parece seguir a mesma lógica, pois, no rizoma, os planos de consistência e suas linhas de fuga possibilitam novas conexões complexas a cada novo ponto. Além disso, o rizoma não exclui outros modelos, englobando tudo em sua lógica. O problema não é seguir a árvore, é fixar-se nela. O que importa é possibilitar uma rede de conexões. Os dois modelos apresentados – rizoma e *holon* – parecem propor realidades muito semelhantes, dadas as diferenças das respectivas escolas de pensamento a que se filiam.

Apesar de Koestler (1969) ter trazido imagens potentes numa elucidação mais clara para a ideia de subconjuntos do “todo” pelo conceito de *holon*, Poynton (1987) acredita que ele pouco acrescentou à formulação original de holismo por Smuts (1926), para quem:

Totalidades naturais, como organismos, não são simples, mas complexos ou compostos, consistindo de muitas partes em relação e interação ativas de um tipo ou de outro, e as partes podem ser elas mesmas totalidades menores, como as células de um organismo.<sup>113</sup> (SMUTS, 1926, p. 102).

Nesse sentido, a noção holística de que **o todo é maior que a soma de suas partes** não quer dizer que este “maior” seja feito por adição, erroneamente compreendido como algo melhor resultado de uma ideia cumulativa, mas sim pela distinta conexão das partes em uma configuração singular toda própria, que só é possível pelas propriedades internas adquiridas de uma relação criada neste todo. Sendo assim, “O organismo consiste em partes, mas é mais do que a soma de suas partes. E se essas partes são desfeitas, o organismo é destruído e não pode ser reconstituído por uma nova reunião das partes cortadas.”<sup>114</sup> (SMUTS, 1926, p. 101).

As relações internas de um todo provocam intensidades tais pela proximidade e potência de todas estas partes juntas promovendo outro tipo de existência, que só é possível em cada configuração específica oportunizada por todos integrados. Portanto,

Um todo, que é *mais* do que a soma de suas partes, tem algo interno, alguma interioridade de estrutura e função, algumas relações internas específicas, alguma interioridade de caráter ou natureza, que constitui esse mais.<sup>115</sup> (SMUTS, 1926, p. 103, ênfase do autor).

---

<sup>113</sup>No original: ““Natural wholes such as organisms are not simple but complex or composite, consisting of many parts in active relation and interaction of one kind or another, and the parts may be themselves lesser wholes, such as cells in an organism.”

<sup>114</sup>No original: “The organism consists of parts, but it is more than the sum of its parts, and if these parts are taken to pieces the organism is destroyed and cannot be reconstituted by again putting together the severed parts.”

<sup>115</sup>No original: “A whole, which is *more* than the sum of its parts, has something internal, some inwardness of structure and function, some specific inner relations, some internality of character or nature, which constitutes that more.”

### 2.2.3 Integração holística versus reducionismo

Assim, numa visão holística, não se pode conceber a ideia de que um organismo seja reduzido a um saco de moléculas. Por outro lado, no reducionismo, a visão de organismo passa pela ideia de que ele é uma complexa organização de átomos e moléculas, sendo possível compreender o todo em cada uma dessas micropartículas.

O reducionismo, em sua forma extrema ou radical, é a afirmação de que é possível, se não na prática, então em seus princípios, reduzir todos os conceitos, leis e teorias que foram desenvolvidas para um nível superior de organização a conceitos ou teorias que foram desenvolvidos para um nível inferior de organização.<sup>116</sup> (LOOIJEN, 2010, p. 11).

Ao se concentrar numa discussão sobre o holismo e o reducionismo na biologia e na ecologia, Looijen (2010) desenvolve um argumento para a cooperação entre programas de pesquisa holísticos e reducionistas. Ele argumenta, especialmente, que reduções conceituais são de ordem epistemológica e não ontológica, ou seja, são os conceitos que são reduzidos e não as coisas que elas representam. Assim, o autor acredita que reduzir as teorias em partículas analisáveis não fará com que os organismos deixem de existir e crescer.

Afirmar que mudanças de ordem epistemológica não promovem mudanças ontológicas parece uma ideia bastante reducionista. Talvez biologicamente isso faça sentido em algum nível, mas, somaticamente, a experiência vivida nos mostra algo deveras diferente. Para a Somática, reducionismos de ordem epistemológica alteram modos de ver e de sentir as coisas, definindo pontos de vista, princípios e posturas, afetando as ações e suas qualidades. Eventualmente, nossa expressão no mundo se altera.

As práticas somáticas lidam com a atualização do comportamento humano, ou seja, se possuímos posturas rígidas em vários âmbitos da vida, nossos músculos, fluidos, ossos e demais estruturas começam a ser moldados e coordenados de

---

<sup>116</sup> No original: "Reductionism, in its extreme or radical form, is the claim that it is possible, if not in practice then in principle, to reduce all the concepts, laws and theories that have been developed for a certain higher level of organization to concepts or theories that have been developed for a lower level of organization."

acordo com a rigidez ou com a maleabilidade dos pensamentos e vice-versa. Ao menos, todo o sistema complexo que forma o Método GDS se baseia na necessidade de modular estados corporais por meio de atividades físicas diversas que liberariam certas cadeias musculares, promovendo maior equilíbrio entre elas. Igualmente, o BMC também possui como premissa o convite à livre experimentação e à modulação de diferentes estados corporais pelo movimento, toque e voz. Ultimamente, se o comportamento – evidenciado pelos modos de sentir, perceber e agir – modifica-se, assim o faz o todo organísmico do *continuum* corpo-mente-ambiente.

A visão holística da Somática reafirma que corporalizar ideias, princípios e métodos afetam a forma de interagir com o mundo. Tal ideia é defendida por Johnson (1992), quando afirma, por exemplo, que o autoritarismo tem o poder de penetrar nossos ossos: “O autoritarismo é mais do que uma ideia ou uma força psicológica; ele está entrelaçado com nossa medula óssea, fazendo com que nos comportemos como máquinas, em vez de organismos autorreguladores.”<sup>117</sup> (JOHNSON, 1992, p. 17).

Qualquer visão reducionista não permite a noção de totalidade e integração como aspecto fundamental da vida. Reiterando, o reducionismo muitas vezes não condiz com a realidade vivida e observável a olho nu, por isso, talvez, as diversas terapias holísticas nos anos 1970 emergiram como uma revolução na busca por métodos alternativos para a saúde. Um movimento que surgiu das próprias pessoas que desejavam uma melhor qualidade de vida e encontraram algum alívio nas práticas alternativas de saúde.

Quando trabalho com anatomia corporalizada com pessoas em geral e com dançarinos(as) em específico, observo que, no mínimo, dois eventos acontecem com frequência. Um grupo de pessoas pode ter dificuldade em mergulhar numa viagem sensorial para dentro de si mesmo, para um lugar onde possa emergir a expressão da consciência celular, fazendo da proposta uma impossibilidade esotérica e se fechando para qualquer experiência nesse sentido. Contrariamente, um outro grupo de pessoas poderá ter facilidade para se entregar à experiência, abrindo-se para as mudanças suscitadas pela percepção de que algo se deslocou. Mesmo sem

---

<sup>117</sup> No original: “Authoritarianism is more than an idea or a psychological force; it is woven into our bone marrow, causing us to behave like machines rather than self-regulating organisms.”

saber o que mudou e sem saber nomear os processos – porque este é um lugar próprio do “não saber” (BAINBRIDGE COHEN, 2012) –, a percepção do potencial de mudança suscita a curiosidade e começa a alimentar a crença em algo desconhecido, ou melhor, implícito.

A anatomia corporalizada é completamente holística, porque não analisa partes, reduzindo-as, porém foca a atenção e a intenção em partes sempre em relação ao corpo como um todo em movimento. Ou seja, nunca a somatização de um órgão é somente sobre aquele órgão, nem na teoria, nem no direcionamento do(a) educador(a), nem na vivência prática, por fim.

Por isso, seria também reducionista, a meu ver, e apoiado pela filosofia holística, realizar uma pesquisa sobre um sistema corporal específico, como acontece, por exemplo, com pesquisadores(as) que cursaram somente a primeira parte da formação em BMC, o Educador do Movimento Somático, em que os módulos são separados por sistemas. Na verdade, BMC é uma práxis somática que visa integrar os sistemas corporais, sem separá-los. A divisão dos módulos em sistemas corporais é uma estratégia pedagógica.

Assim, quando se decide fazer uma pesquisa sobre o sistema esquelético, por exemplo, sobre seus princípios, seus estados e suas qualidades no movimento, acreditando que isso seja um recorte de pesquisa devido à complexidade do BMC, há uma fratura epistemológica, ontológica e metodológica na própria pesquisa. Ou, ainda, cabe salientar que a pesquisa não é necessariamente uma que envolve a filosofia do BMC em sua integralidade. O sistema esquelético no corpo vivo não é um “esqueleto do esqueleto” (JUHAN, 2003, p. 93), como vemos nos modelos anatômicos e nas imagens da grande maioria dos livros de anatomia, uma imagem reducionista<sup>118</sup> por si só.

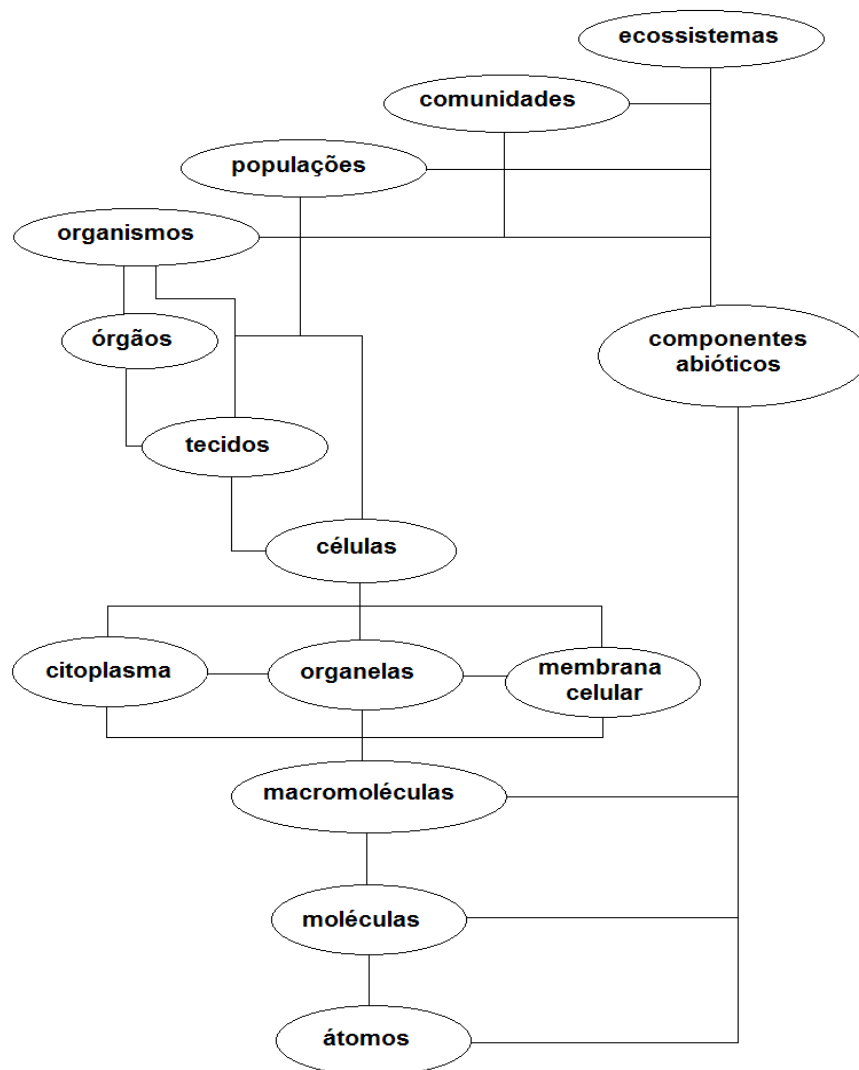
O sistema esquelético no corpo vivo pelo BMC é um convite para vivenciarmos os ossos como órgãos e também como o tipo mais rígido de tecido conjuntivo. Os princípios mecânicos de movimento ósseo, usados nas técnicas de toque do BMC, devem ser considerados junto aos fluidos e à respiração celular, nunca como se o nosso corpo fosse uma máquina. A visão e o trabalho integral do

---

<sup>118</sup> “The word ‘skeleton’ is derived from the Greek *skeletos*, which means ‘dried.’ That is, when everything else has been removed by drying and brushing, it is the ‘skeleton’ which remains. But this remainder is really only the skeleton of a skeleton; it is a brittle, white substance that has little in common with the remarkable properties of living bone.” (JUHAN, 2003, p. 93).

BMC não têm nada a ver com a visão mecanicista da manipulação e da dissecação. Como já afirmado anteriormente, a anatomia corporalizada pode ser vivenciada como a ciência de destilar camadas por meio da arte de se mover em camadas sensíveis integradas, por fim, então, seria a arte de sensibilizar a existência.

**Figura 22** – Estrutura hierárquica complexa da natureza.



**Fonte:** recriação a partir do modelo de Looijen (2001, p. 09).

A tentativa de Looijen (2010), contudo, de aproximar duas epistemologias tão díspares, no âmbito da biologia e da ecologia, não é totalmente sem sentido. Um exemplo é a nova classificação que ele propõe para as hierarquias dos níveis de organização da natureza. Enquanto a hierarquia clássica desses níveis pressupõe a

progressão de partículas quânticas até os ecossistemas e a biosfera, ou seja, de partes menores (todos de níveis inferiores) para partes maiores (todos de níveis superiores), a nova classificação proposta por ele considera a autorregulação e a independência mesmo dos todos de níveis inferiores, como é possível visualizar na figura 22.

Nesta estrutura, o autor inclui a relação com as substâncias não orgânicas (componentes abióticos) e considera, por exemplo, que células podem ser organismos independentes, sem formar tecidos e órgãos, e que podem também formar populações e comunidades. De mesmo modo, células não são formadas somente de organelas, mas também de plasma e membrana. A noção holística de “todo” autorregulador de uma célula, então, aproxima-se inexoravelmente da noção de *soma* de Thomas Hanna, conforme veremos em seguida. Na figura 22, inclusive, refiz a estrutura proposta por Loojien (2010), trocando os retângulos ao redor das palavras originais em inglês por estruturas esféricas, cuja forma Hanna propõe ser a mais adequada para se referir a corpos vivos – esféricos por natureza.

A diferença que se percebe entre a noção do todo complexo do holismo (*holos* ou *holon*) e a noção de Somática (*soma*) é que esta se refere exclusivamente aos corpos vivos (humanos e não humanos), enquanto aquela se refere também às estruturas inorgânicas. As duas correntes do holismo, conhecidas como emergentismo e organicismo, evidenciam também esta particularidade. No emergentismo, um “todo” possui propriedades emergentes cujas partes isoladas não possuem, seja em separado ou em outras combinações que formariam diferentes todos. Esta noção se aplica a qualquer substância, orgânica e inorgânica. No organicismo, que considera organismos vivos como complexos e “todos” hierarquicamente complexos, as partes se comportam de forma diferente do que fariam se estivessem isoladas, agindo em totalidade e integração, numa coordenação total (LOOJIEN, 2010).

A Somática, para Hanna (1976b), é composta por *somas* (corpos vivos) em sinergia com o ambiente. A visão holística do organicismo, então, é parte fundamental de seu pensamento e prática, tendo sido destrinchada ao longo de seus escritos por duas décadas. A visão do emergentismo, entretanto, também é evidente ao fundamentar-se em Charles Darwin, na busca por compreender de que forma a vida e as suas funções e estruturas “emergiram nesse universo com uma ordem



significativa própria e que não pode ser reduzida a componentes menores.”<sup>119</sup> (HANNA, 1976b, p. 30). Assim, para Hanna, o *soma* é definitivamente um processo holístico, entre organicismo e emergentismo.

Gostaria de acrescentar, ainda sobre o termo, que Poynton (1987) afirmava décadas atrás que holismo é um jargão (a *buzzword*), ou seja, um clichê, utilizado em contextos diversos sem muita especificidade e acuidade. O mesmo termo (a *buzzword*) foi utilizado pela pesquisadora estadunidense Kelly Ferris Lester (2017), enquanto prometia definir o jargão “Somática” em seu curto texto publicado sobre o tema. A autora, ao tentar definir tal clichê, acaba caindo no mesmo lugar-comum de não desenvolver um posicionamento claro sobre os sentidos do termo “Somática” e de suas diversas expressões, trazendo exemplos de como seria uma aula de dança somática ou como poderíamos reconhecer a Somática em uma aula de dança. Acertadamente, a autora nos lembra de que “Simplesmente iniciar uma aula com um escaneamento corporal não a qualifica como uma aula de dança somática. Assim como não acontece quando se faz referência à anatomia ao longo da aula.” (LESTER, 2017, p. 32). Contudo, ao tentar definir o termo com a ajuda da dança, ele acaba ficando ainda mais escorregadio, seguindo sua própria característica fluida e fugidia. De tão indisciplinar, a Somática escorre por entre os dedos quando sequer direciona-se a ela um gesto de captura. A indisciplinaridade aqui é entendida como abolição das molduras disciplinares (GREINER, 2005), que regulam, controlam, apoderam-se e roubam o que há de mais espontâneo em qualquer manifestação de conhecimento. Somática é a própria vida em constante mutação e adaptação, por isso, não pode ser controlada ou predita.

O objetivo da ciência somática nunca pode ser previsão e controle total – o processo somático está sempre além da previsão e do controle; em vez disso, o objetivo é uma compreensão sempre revisada do processo somático e um conjunto de guias sempre modificado para seu aprimoramento e realização. Isso quer dizer que a ciência somática é tão adaptativa e mutacional quanto a própria vida.<sup>120</sup> (HANNA, 1976b, p. 32).

<sup>119</sup> No original: “[...]emerged in this universe with a meaningful order that is their own and which cannot be reduced to lesser components.”

<sup>120</sup> No original: “The goal of somatic science can never be total prediction and control – somatic process is always just beyond prediction and control; instead, the goal is an ever revised understanding of somatic process and an ever modified set of guides for its enhancement and fulfillment. This is to say that somatic science is just as adaptive and mutational as is life itself”.

Prometer uma definição para uma palavra que nomeia um campo tão diverso de estudos e práticas significa, no mínimo, dar um salto no abismo das incertezas. O termo Educação Somática, por exemplo, como uma captura disciplinar do campo da Somática, insiste em ser usado pelas pessoas, atualmente, no intuito de enquadrá-la dentro de aplicações possíveis que, por vezes, tendem até a espelhar uma experiência mecanicista. Um exemplo disso é o que foi feito do Yoga no ocidente, que, de uma busca por estados profundos de ampliação da consciência, foi reduzido em diversos casos a uma prática *fitness* completamente deslocada de sua origem.

Por outro lado, pesquisar a genealogia dos termos parece abrir portas e caminhos a serem percorridos. Fico aqui no desejo de percorrer um pouco mais o caminho da compreensão do holismo, que parece ter ecos em Aristóteles, na antiguidade, no Monadismo, de Leibniz, no século XVI, do Vitalismo, e da Teoria Geral dos Sistemas, de Von Bertalanffy. Nesse momento, porém, falta fôlego para tanto, além de ser um projeto maior que foge ao escopo desta tese. Além disso, prefiro seguir no intento de me apoiar inicialmente no conhecimento produzido por autores(as) mais relacionados à dança e à Somática. Assim, debruço-me a seguir, especialmente, na obra de Hanna, no caminho de compreender as formas que ele oferece ao Corpo Vivo, enquanto delineia um novo campo disciplinar, o campo da Somática.

## 2.3 FORMANDO O CORPO VIVO

[...]  
*Sabedoria não é uma coisa é um caminho*  
*Um caminho de afinar o ouvido à*  
*Melodia tocada pelo universo*  
*E a canção do mundo*  
*É também minha canção*  
*Minha melhor canção*  
*O homem de sabedoria é um homem que aprendeu a cantar*  
*E a reconciliação*  
*Do homem*  
*Com seu mundo*  
*É sua canção”<sup>121</sup>*

---

<sup>121</sup> No original:

[...]  
 Wisdom is not a thing it is a way  
 A way of attuning the ear to  
 The melody played by the universe

Thomas Hanna  
05 de maio de 1972  
(HANNA, 1991a, p. 29)

A produção da práxis somática de Thomas Hanna se concentra no período de 1970 a 1991. Busco desenvolver aqui uma reflexão crítica sobre sua visão do campo da Somática, fazendo jus à importância de seu legado para a atualidade. Tal legado é também um cerne motivador da presente pesquisa. Por mais que se possa acertadamente associar sua obra escrita a uma prática ativista, carecendo de uma dimensão crítica e mais contextualizada sobre a Somática, justamente porque não mediu esforços para sua legitimação, foi ele quem praticamente possibilitou que estivéssemos discutindo-a como um campo e nos abrindo para seus desdobramentos no século XXI, assim como concorda a pesquisadora canadense da dança e da Somática, Sylvie Fortin (2017). Nesse sentido, também questiono neste tópico a crítica que a pesquisadora italiana Margherita de Giorgi (2015) desenvolve sobre Hanna, especialmente por deixar de referenciar a obra *The Body of Life* (1993 [1980]), em que ele desenvolve com clareza e riqueza de detalhes o que chamou de teoria do *Archesoma* (o *soma* original). Neste livro, Hanna consegue articular e condensar a maioria dos escritos anteriores, deixando mais aparente a forma com que confere ao corpo vivo (*soma*), e delimita de modo mais organizado, por vezes sintético, como pensava o, então recente, campo da Somática. Nesse sentido, sem uma figura clara sobre sua teoria – possível de ser vislumbrada no livro supracitado – acredito que as críticas sobre seu discurso escrito perdem força consideravelmente ao se basear especialmente nos diversos artigos publicados, onde ele apenas esboça a questão, inclusive, avisando em mais de uma ocasião que estava a propor um esboço preliminar (HANNA, 1976b).

De fato, desde que Thomas Hanna anunciou a Somática como um campo de estudos e práticas nos anos 1970, ela tem se desenvolvido como um plano de

---

And the song of the world  
Is also my song  
My own best song  
The man of wisdom is a man who has learned to sing  
And the reconciliation  
Of man  
With his world  
Is his song”

consistência repleto de linhas de fuga por vários cantos do mundo. Além disso, ainda antes dos anos 1970, já é possível perceber práticas que comungam dos princípios somáticos presentes em outros continentes, inclusive, com a presença de toda a cultura oriental, a qual serviu de inspiração primeira para o surgimento de métodos específicos.

Em um movimento questionador que segue na linha de forjar epistemologias somáticas, Isabelle Ginot (2010) analisa o discurso escrito de alguns fundadores de práticas somáticas, situando-os como precursores de um conhecimento somático (*savoirs somatiques*), como Matthias Alexander (1869-1965), Moshé Feldenkrais (1904-1984), Elsa Gindler (1885-1961) e Bonnie Bainbridge Cohen, e afirmando que todos se valem da ciência e dos relatos de experiência e estudos de caso como forma de alimentar a crença em seus métodos, produzindo discursos endógenos que não se relacionam uns com os outros. Tanto Ginot (2010) quanto De Giorgi (2015) afirmam que Hanna seguiria na mesma linha, especialmente, quando começa a focar seus escritos no intuito de divulgar e comprovar a eficácia de seu próprio método somático.

A despeito da relevância dos estudos das duas pesquisadoras, devemos primeiramente considerar que, nas práticas somáticas, o discurso escrito não se sustenta apartado de sua prática e de sua tradição oral, tátil e descentralizada. O tipo de verdade que os discursos somáticos propõem parecem estar muito próximos do que Richardson (2011, p. 209) apresenta como o ponto de vista do contador de histórias/estórias das ciências sociais: “[...] o tipo de verdades a que ele aspira não são verdades literais, mas verdades emocionais, dialógicas e colaborativas. Não Verdade, mas verdade; não verdade, mas verdades.”<sup>122</sup> Novamente, a figura de um(a) narrador(a) que recria uma experiência enquanto conta uma história, criando novos sentidos, se presentifica na Somática.

Ginot (2010) afirma, positivamente, que, ao sair da zona de conforto dos contextos dos discursos fundadores, diferentes praticantes têm experimentado a Somática em âmbitos diversos de precariedade, interculturalidade e grupos desprivilegiados. Tais práticas têm desenvolvido discursos inovadores por si só,

---

<sup>122</sup> No original: “Like most social science inquiry, the kind of social science writing that takes the standpoint of the storyteller aspires to truth, but the kind of truths to which it aspires are not literal truths; they’re emotional, dialogic, and collaborative truths. Not Truth but truth; not truth but truths.”

afastando-se do domínio da crença travestida de ciência evidenciada pelos discursos fundadores. Para Ginot, desenvolver uma epistemologia somática carece de um afastamento dos discursos endógenos e de um posicionamento crítico perante a falsa assepsia e homogeneização dos corpos presentes nas ideologias fundadoras das somáticas.

Apesar de concordar, em parte, com os estudos de Ginot (2010) e De Giorgi (2015), reconhecendo a importância de suas investigações para o campo, penso que a dita “epistemologia radical”, que questiona discursos somáticos (escritos) endógenos, proposta pela primeira e seguida pela segunda, eventualmente, perde-se num excesso de criticismo (mesmo que relevante), quase que por prazer, e deixa de enxergar aspectos da figura em seu espectro mais amplo. Por exemplo, Hanna era um filósofo antes de tudo e, se sua teoria tende ao universalismo, homogeneizando uma noção de corpo e a diversidade das práticas somáticas – o que, de fato, ele faz –, a sugestão das pesquisadoras de que ele criou “ficções” (e quem não criou?), deixando de considerar suficientemente uma consciência relacional da Somática, impedindo conexões mais coletivas e contextualizadas de comunidade, parece-me equivocada. Especialmente, porque Hanna, em sua tentativa de teorizar a Somática, apresenta todos os aspectos que foram desenvolvidos na prática por diversas pessoas posteriormente, como a coletividade e a intersubjetividade, a relação íntima com o meio ambiente e a noção de ecologia. Tudo isso já consta na definição mais formal que ofereceu em 1983, após anos de exercício reflexivo e vivências somáticas intensivas e extensivas:

SOMATICS (so ma' tiks) s. pi. (interpretado como singular) 1. A arte e a ciência do processo inter-relacional entre consciência, função biológica e meio ambiente, todos os três fatores compreendidos como um todo em sinergia: o campo da somática. 2. O estudo do soma, sendo este o corpo biológico de funções pelas quais e através das quais a consciência e o ambiente são mediados. Entende-se que a palavra soma designa qualquer organismo vivo, animal ou planta. Entende-se também que todos esses somas possuem, até certo ponto, a capacidade de conscientização (sensorium) e ação intencional (motorium) do/no meio ambiente. 3. No uso comum, a Somática refere-se a somas da espécie humana, cujos sensoria e motoria são relativamente livres da determinação de padrões de comportamento fixados geneticamente, permitindo assim que o aprendizado determine o processo inter-relacional entre a consciência, a função biológica e o ambiente. [Gr. somatikos, soma, somat-corpo. Fr. somatique.]<sup>123</sup> (HANNA, 1983, p. 1).

<sup>123</sup> No original: “SOMATICS (so ma' tiks) n. pi. (construed as singular) 1. The art and science of the inter-relational process between awareness, biological function and environment, all three factors

Percebe-se que esta definição da Somática apresentada por Hanna é bem mais completa e ampliada que uma outra apresentada anteriormente a esta, qual seja, a experiência do corpo vivo na primeira pessoa. Muitas pessoas, tanto pesquisadores(as) experientes quanto iniciantes desavisados(as), insistem em utilizar esta última, que também faz parte do escopo da teoria da Somática. Contudo, é possível inferir seus limites e vislumbrar, talvez, a origem de afirmações equivocadas que tendem a perpetuar – até recentemente – a Somática como um campo que convida a uma vivência ensimesmada, voltada eternamente para dentro de si, convidando a pessoa somente para a noção do “Eu”. Inclusive, a recente prática de uma ecossomática teria surgido como uma oposição à egossomática das últimas décadas do século XX, como afirma Fortin (2011).

De fato, Hanna nunca postulou que a Somática é um campo do individualismo e de um mergulho sem volta nos meandros do *self*. Pelo contrário, desde o início, o *soma* é abordado por Hanna como corpo vivo em pulsão relacional, jamais dentro de uma bolha eterna e sem saída. “Os corpos vivos (ou seja, *somas*) são sistemas autônomos de movimento autodirigido que originam seu próprio comportamento e respondem a estímulos externos”.<sup>124</sup> (HANNA, 1980, p. 58). Além disso, há mais partes omitidas no uso generalizado da definição sobre a questão da experiência em primeira pessoa: “O soma tem um talento duplo: ele pode sentir suas próprias funções individuais através da percepção em primeira pessoa, e pode perceber estruturas externas e situações objetivas através da percepção em terceira pessoa.”<sup>125</sup> (HANNA, 1986, p. 6). Não podemos, tampouco, aferir que Hanna teria perpetuado um individualismo somático simplesmente por não ter gerado experiências coletivas e/ou comunitárias em suas práticas, nem por ter se limitado

---

being understood as a synergistic whole: the field of somatics. 2. The study of the soma, soma being the biological body of functions by which and through which awareness and environment are mediated. It is understood that the word soma designates any living organism, animal or plant. It is also understood that all such somas have, to some degree, the capacity for awareness (sensorium) of the environment and intentional action (motorium) in the environment. 3. In common usage somatics relates to somas of the human species, whose sensoria and motoria are relatively free from determination of genetically fixed behavior patterns, thus allowing learning to determine the inter-relational process between awareness, biological function and environment. [GK. somatikos, soma, somat-body. F. somatique.]”

<sup>124</sup> No original: “Living bodies (i.e. somas) are autonomous systems of self-directed movement which originate their own behavior as well as respond to external stimuli.”

<sup>125</sup> No original: “The soma has a dual talent: it can sense its own individual functions via first-person perception, and it can sense external structures and objective situations via third-person perception.”

ao contexto de sua cultura norte-americana. Ademais, se ele seguiu o modelo prescritivo de Feldenkrais, é porque tal modelo fez sentido para seu trabalho clínico. De forma alguma, porém, isso afeta e limita a teoria da Somática proposta por Hanna ao campo do individualismo.

Em geral, há uma tendência de se criticar as práticas somáticas, reduzindo-as a um mito que captura a individualização e o trabalho individual como sendo destacados do ambiente e do mundo externo. Para realizar uma crítica como essa, a pessoa deve se aprofundar na práxis (teoria junto da prática) somática, a fim de obter uma compreensão corporalizada de que qualquer “olhar interior” está sempre conectado ao ser vivo como um todo, que nunca se desapega da experiência com o outro e o ambiente, mesmo que a pessoa esteja trancada em uma sala com os olhos fechados. Este pressuposto é evidenciado com ênfase por Maturana e Varela (1992) ao exporem os âmbitos ecológicos da vida, afirmando que criamos a nós mesmos num movimento autopoietico de acoplamentos estruturais e sociais com o mundo, e por Varela, Thompson e Rosch em seu estudo influente para as ciências cognitivas, *The Embodied Mind* (1991), onde reafirmam que o mundo é criado por acoplamentos estruturais entre ser e meio. Além disso, o pesquisador francês Michel Bernard (2016 [1974]) dedica um livro inteiro, *O Corpo (Le Corps)*, para discutir, entre diversos estudos e tópicos, a noção do corpo e de sua afinidade com o processo de desenvolvimento da personalidade como dependente de estruturas de relacionamento, que nós, como seres humanos, desenvolvemos progressivamente desde o dia em que nascemos.

Já no BMC, como já informado, a consideração da realidade integrada corporeamente se apresenta desde a presença do óvulo no útero e de sua primeira dança de contato com os espermatozoides, um movendo o outro, reconhecendo-se quimicamente, como diferentes, e interagindo para formar um zigoto. Portanto, qualquer afirmação que alegue a Somática como propícia a um fechamento do organismo em si mesmo é reducionista e totalmente desapegada, ao menos, das teorias somáticas que se baseiam na relação contínua entre “eu” e “outro”.

A Somática está fundada, desde Hanna, na noção de *soma* como corpo vivo relacional, a partir da experiência singular em primeira pessoa. De fato, vale a pena também notar que individuação, individualização e individualismo dizem respeito a processos diferentes. Individuação refere-se, por exemplo, ao aprendizado somático

do que sou “eu” e do que é “outro”. O embrião em formação vai lentamente vivenciando no ambiente fluido intrauterino sua diferenciação, até um momento único em que o saco vitelino é absorvido pela frente, para dentro, e uma extensão (membrana alantoide) alcança logo abaixo para abrir caminhos ao que será em breve o cordão umbilical. Incrivelmente, nesse momento, o embrião passa da imersão total com o corpo da progenitora, onde vive sua respiração embrionária do saco vitelino, nutrindo-se e nutrindo-o, para um primeiro esboço de respiração externa, ainda embrionária, mas dependente da mãe. Este seria um momento inicial da percepção do que sou eu e do que é outro; apesar de que esta percepção é celular, mais como consciência celular. É um momento celular de corporalização de dar e receber, ou seja, enquanto recebo meu saco vitelino, entrego o alantoide para conectar com o meio externo (progenitora) naquele momento. Nós mesmos criamos nesse processo, enquanto embrião/feto<sup>126</sup>, uma conexão para a relação com o que passa a ser percebido como fora de nós.

A visão organicista do holismo, conforme já discutida anteriormente, explicita que a diferenciação celular no embrião só poder ser compreendida de acordo com sua fase de desenvolvimento, na qual o embrião passa a existir de acordo com o ambiente em que está imerso e com a posição que cada célula embrionária assume no embrião como um todo.

Uma vez conectado ao cordão umbilical já formado, o embrião se permite continuar aprendendo através do movimento que vivencia em simetria radial, tendo como centro seu umbigo. É nesse momento que temos a oportunidade, segundo a educadora somática inglesa Linda Hartley (1994, 2008, p. 27), de começar a desenvolver um “sentido de coerência”, ou seja, de perceber-nos um todo com diferentes partes integradas. Bainbridge Cohen (2018a, 2018b), fundada em Bartenieff, denomina este padrão de “irradiação umbilical”, uma oportuna expressão da memória simbólica filogênica de um ser marinho, a estrela do mar, que explora a noção centro-extremidades-centro enquanto adquire coerência de si como um ser unificado e delimitado por barreiras membranosas entre dentro e fora, eu e outro.

Em seguida, o momento do nascimento é a poderosa expressão literal da individuação. Nesse momento, experimentamos uma extensão corporal global para

---

<sup>126</sup> Segundo a literatura científica, o ser humano em formação no útero é chamado de “embrião” nas primeiras oito semanas de gestão e de “feto” na fase que vai de oito semanas até o nascimento.



nascer e encontrar o mundo externo, sendo o toque das mucosas vaginais, durante o parto, e o toque e contato com suas(seus) cuidadores(as) nos dois primeiros anos de vida um elemento fundamental nesse processo. A partir de então, expostos à gravidade, somos, enfim, provados constantemente pelas adaptações posturais e comportamentais, numa constante geração de individualização, entre ceder, empurrar, alcançar e trazer – processo especialmente importante no primeiro ano de vida. Nesse primeiro ano, lentamente, passamos a nos reconhecer como indivíduos soltos no mundo, mesmo que dependentes. Percebemos a barreira permeável da pele como superfície de tato e contato. Nessa fase da vida, damos vazão a uma performatividade de desenvolvimento, apoiando-nos no toque e no movimento como linguagem primeira, sendo despertados pela formação completa de todos os outros sentidos – altamente excitados e excitáveis nesse primeiro ano. Antes, ainda no útero, por exemplo, os órgãos especializados dos sentidos localizados na cabeça, começam a ser mielinizados um a um, ou seja, os nervos cranianos começam a ser formados funcionalmente.

Fora do útero, enquanto criamos vínculo com o(a) cuidador(a), passamos a interagir com o mundo pelo alfabeto do movimento. Segundo Bonnie Bainbridge Cohen (2018b), nosso alfabeto do movimento é formado pelas camadas dos Padrões Neurocelulares Básicos (PNB) e os Reflexos Primitivos, as Reações Posturais e as Respostas de equilíbrio (RRR). Estes últimos seriam as letras, e os PNB seriam as palavras. Nessa linguagem interativa do movimento com o mundo gravitacional, vamos nos formando progressivamente enquanto indivíduos – puro processo de alteridade, que nunca está apartado da singularidade. Reconhecer quem somos, onde estamos e por que estamos depende profundamente de uma performatividade experimental com o mundo.

Ainda nessa fase, imediatamente após o nascimento, Denys-Struyf (2016) delimita o trabalho de seu sistema de cadeias musculares e articulares frisando a importância de uma boa vivência da tipologia AM (ântero-mediana). O arquétipo proporcionado por AM é o da flexão, uma base fundamental de contato consigo mesmo, com o chão, com a terra, com a progenitora e cuidadoras(es). Uma boa fundamentação deste momento da vida na estabilidade de AM traz para a criança a noção de membranas, de encapsulamento e de proteção. A partir daí, no processo de desenvolvimento psicocomportamental, a criança está bem ancorada para se

alçar a outras experimentações relacionais a partir de outros padrões comportamentais, expandindo-se para o espaço e se retraindo, até que esteja pronta para modular-se em outras fases sucessoras.

Ainda sobre esta performatividade relacional com o mundo, podemos aferir que, se os projetos da dança e da Somática a partir dos anos 1970/1980 se voltaram para um ego específico em que o individualismo dos projetos estéticos prosperaram (GILBERT, 2014), tais aspectos foram resultados de usos que as pessoas fizeram a partir de uma deturpação dos processos próprios da vida. Além do mais, o individualismo capitalista exacerbado pelas políticas do liberalismo dos anos 1960 e do neoliberalismo dos anos 1990 proporcionou um terreno propício para os fechamentos individualistas no ocidente. Os regimes somáticos foram também movidos por uma noção capitalista de mercado, uma vez que sistemas, métodos e técnicas somáticas passaram a formar profissionais para atuarem num mercado em expansão, especialmente, movidos pela cultura estadunidense de mercado de trabalho e de proteção da propriedade intelectual. Posteriormente, discutirei um pouco mais sobre o assunto na visão do filósofo sul-coreano radicado alemão Byung-Chul Han (2017a, 2017b, 2017c, 2017d).

Em síntese, Fortin (2011, p. 27) contribui para a questão aqui exposta quando afirma acreditar “[...] que uma prática de consciência sobre si pode ajudar numa transformação da dinâmica relacional com o nosso entorno. O desenvolvimento da sensibilidade é visto então como um trampolim para alcançar o outro.” Assim, apesar de a autora afirmar que passar da “egossomática” para uma “ecossomática” não se faz de forma espontânea, compreendo e concordo que devemos caminhar na direção de realizar projetos mais comunitários e sociais, reconhecendo-nos definitivamente como seres coletivos. O que podemos fazer em relação a isso, porém, não retira de Hanna o mérito de seu projeto, inicialmente mais teórico do que prático, ao anunciar a Somática como um campo relacional de uma inspiração singular em processo.

A vida sempre se manifesta na forma de somas, isto é, corpos de funções individuais – e esses corpos funcionais estão sempre em processo. É

essencial para a atitude somática que os seres vivos sejam reconhecidos como seres temporais.”<sup>127</sup> (HANNA, 1980, p. 60).

Este tema é amplo e renderia um trabalho específico, o que não é o propósito desta pesquisa. Por ora, parece ser suficiente esta introdução para que possamos refletir sobre as especificidades da Somática e os diversos usos que fazem(os) dela.

### 2.3.1 O projeto de Thomas Hanna

Em sua utopia somática, Hanna (1988) idealizou um projeto factível de bem-estar e autogestão da vida, vislumbrando um envelhecimento saudável em que amadurecer significa superar as causas e os efeitos do que denomina de amnésia sensório-motora (ASM) (*sensory-motor amnesia – SMA*) – literalmente, uma perda da memória sensível de grupos musculares – e de que modo podemos guiá-los com eficiência. Para ele, contudo, este “esquecimento” não tem nada a ver com a idade, pois pode ocorrer em vários momentos da vida, desde a infância, geralmente, mais aparente entre os 30 e 40 anos de idade. E por ser uma resposta adaptativa do sistema nervoso, pode ser desaprendida, ou, como prefere Bainbridge Cohen (2015c), “repadronizada”. Ainda em seu visionário projeto, Hanna (1988) afirma que ASM não é uma patologia que pode ser tratada segundo a tradição ocidental da medicina, pois é uma situação que requer educação em vez de tratamento.

Estou convencido de que um programa de treinamento precoce pessoal em consciência sensorial e controle motor causaria, no período de uma geração, uma reversão dos principais problemas de saúde pública – doenças cardiovasculares, câncer e doenças mentais.”<sup>128</sup> (HANNA, 1988, p. xiii-xiv).

Esta afirmativa já delimita aspectos relevantes de seu projeto, pensando a Somática como uma prática clínica preventiva para as questões da saúde. E, o mais

---

<sup>127</sup> No original: “Life always manifests itself in the form of somas i.e., individual bodies of functions – and these functioning bodies are always in process. It is essential to the somatic attitude that living beings be recognized as temporal beings.”

<sup>128</sup> No original: “I am convinced that a program of early training in personal sensory awareness and motor control would cause, within the span of one generation, a reversal of the major public health problems – cardiovascular disease, cancer, and mental illness.”

importante, que não é possível aplicar os mesmos procedimentos para todas as pessoas, pois cada *soma* consiste em uma realidade orgânica psicocomportamental única: “[...] as melhores possibilidades de saúde e cura ocorrem quando cada ser humano é tratado como um caso especial”.<sup>129</sup> (HANNA, 1980, p. 60). Esta noção já era uma preocupação fundamental de Godelieve Denys-Struyf nos anos 1960, na Bélgica, bem antes da teoria de Hanna, e está no cerne de seu sistema de cadeias musculares e articulares. Isso marca uma mudança de paradigma tanto nos tratamentos fisioterápicos quanto em qualquer prescrição de exercícios físicos.

Em seu livro *Somatics: reawakening the mind's control of movement, flexibility and health* (1988), Hanna apresenta cinco estudos de caso referentes à sua prática clínica somática. De Giorgi (2015) aponta que somente neste livro os casos parecem ser verdadeiros, diferentemente dos casos apresentados em outros textos. Entretanto, parece imprudente este tipo de observação da autora, uma vez que ela não argumenta em sua crítica de que modo pode afirmar como os casos descritos anteriormente seriam uma ficção criada por Hanna. Parece que o desejo de acusar Hanna de criar ficções fala mais alto em seu estudo do que realmente o fato de comprová-las. Além disso, reitero que somente uma análise do discurso escrito não é suficiente para lidar com a complexidade do campo da Somática. Em relação à crítica de De Giorgi sobre o pseudocientificismo de Hanna, poderíamos contrapor dizendo que a descrição de casos também serve como evidência dentro do paradigma somático, levando em consideração práticas não documentadas cientificamente. Ademais, quando li o primeiro livro que me despertou ao universo somático em 2001, *O Corpo tem suas razões*, de Bertherat e Bernstein (1985), os casos clínicos apresentados em forma de narrativas me estimularam deveras a buscar formas alternativas para o corpo vivo em movimento no teatro e na dança.

Claramente inspirado pelo método criado pelo físico e mestre de judô ucraniano-israelense Moshé Feldenkrais, Hanna foi cooptado por esta forma sensível de pensar a saúde humana e trabalhou por uma unidade e representatividade de todos os métodos que reconheceu como similares, nomeando-os como somáticos. É curioso, contudo, que toda a prática de Somática clínica empreendida por Hanna se inspire no método Feldenkrais, identificado nas

---

<sup>129</sup> No original: “[...] the optimal possibilities for health and healing occur when each human is treated as a special case”.

inúmeras vezes em que ele menciona esta influência decisiva em seu trabalho. A título de conhecimento, para Johnson (1994), Feldenkrais teria se inspirado em Matthias Alexander. De início, este dado de Hanna suscita a percepção de que o surgimento do campo da Somática com este nome, com este agrupamento de métodos que foram coletados e descritos, e com este ativismo próprio, tenham emergido a partir da expansão de Hanna na crença de um método específico.

Quero, particularmente, concentrar-me na prática da Integração Funcional, a forma mais eficaz e clinicamente específica de educação somática. Inventada pelo Dr. Moshe Feldenkrais, um cientista israelense, a Integração Funcional parece ser, à primeira vista, um tipo de mágica. O que ele realiza com o corpo humano parece, inicialmente, impossível.<sup>130</sup> (HANNA, 1980, p. xii).

De início, a partir da escolha de Hanna e o que ela implica, temos dados significativos, isto é, Hanna era um homem estadunidense, intelectual (filósofo e acadêmico) branco e de classe média, que se inspirou em outro homem branco para desenvolver sua práxis. Isso nos dá pistas significativas para contextualizar o seu projeto. Assim como Johnson (1994, p. 97) afirma ter sido moldado a pensar que “apenas um espectro limitado de homens brancos tinha acesso a uma voz universal com a capacidade, e até a obrigação moral, de falar por todas as outras pessoas”<sup>131</sup>, eu, particularmente, sei bem o quão difícil é para um homem branco, de classe média, com acesso à educação de qualidade lutar contra a crença que nos é incrustada desde o nascimento – por diversas instituições, senão pela família, pela escola e/ou a sociedade – que somos realmente privilegiados e que podemos ser porta vozes de tudo e de todos universalmente. Para Johnson (1994), etnia, sociopolítica e gênero são três potentes forças primárias que moldam nossos posicionamentos e que, de tão incrustadas em nossa experiência formativa, forçamos a acreditar que as pressões exercidas sobre nós são naturais. A luta e o policiamento devem ser diários, se quisermos nos situar contra os valores e as crenças egocentristas do homem branco ocidental com os quais somos imbuídos e estimulados, quase que excitados por uma dita noção inata de poder.

<sup>130</sup> No original: “I particularly want to focus on the practice of Functional Integration, the most effective and clinically specific form of somatic education. Invented by Dr. Moshe Feldenkrais, an Israeli scientist, Functional Integration seems upon first acquaintance to be a kind of magic. What it accomplishes with the human body appears, initially, to be impossible”.

<sup>131</sup> No original: “only a narrow spectrum of white men had access to a universal voice which had the capacity, even the moral obligation, to speak for all other people.”

Nesse sentido, é necessário insistir que os esforços iniciais de Hanna deveriam ser abordados e contextualizados em vez de serem seguidos cegamente. Novamente, isso não desmerece a originalidade de seu projeto. É necessário, contudo, conceber sua realidade na compreensão de que, por exemplo, outros sistemas, métodos e técnicas anteriores, vindas de uma linhagem diferente da de Feldenkrais podem não se coadunar com aspectos do que Hanna nomeia como somáticos. De todo modo, negar a Somática como campo pelo não reconhecimento de afinidades com Hanna, parece ser um argumento quase pueril. Hanna, de fato, abriu um arcabouço de possibilidades para a expansão de um novo paradigma. Seu projeto geral não se propunha como prescritivo, como, pelo contrário, parece ser o foco do método que ele criou. Por isso, nada mais justo de como ele delimitar o que era seu método e o que era o projeto maior por uma virada epistemológica da Somática. É particularmente o empreendimento de tal virada que mais interessa aqui. Ao mesmo tempo, penso ser necessário apresentar, ainda que sinteticamente, seu projeto específico, pois o geral e o específico se entrelaçam em sua teoria do *Archesoma*.

Insisto em uma revisão dos escritos de Hanna, pois não encontro facilmente uma visão crítica satisfatória sobre seu legado, além do mais, seus diversos artigos são germens de ideias desenvolvidas em seus livros mais recentes publicados nos anos 1980. A visão disciplinar do campo é tão presente para Hanna que ele encaminha seu projeto para a criação de seu próprio método: *Hanna Somatics*<sup>®</sup> ou *Hanna Somatic Education*. Baseando-se nos estudos de caso vivenciados clinicamente, Hanna aponta alguns aspectos referentes à sua abordagem como: os problemas são funcionais, e não estruturais; os problemas funcionais são casos de amnésia sensório-motora; tal amnésia se dá devido à qualidade de vida, não à quantidade de vida; tal amnésia afeta o sistema somático inteiro, com origem no centro do corpo humano; vista internamente, tal amnésia sensório-motora é um problema único, vista externamente é uma multiplicidade de problemas médicos misteriosos. Assim, no final da década de 1980, seu sistema de trabalho com a Somática clínica parece estar já bastante bem delineado.

Philip Golabuk (1991) descreve um encontro que teve com Hanna um ano antes de sua morte, em 1990, no *Novato Institute for Somatic Research and Training*. Ele afirma o seguinte sobre a *Hanna Somatics*<sup>®</sup>:

O método de Tom superou em eficácia o trabalho pioneiro de seu professor Moshe Feldenkrais, proporcionando extraordinário alívio a muitos clientes que sofrem de distúrbios que a medicina tradicional considerava intratável.<sup>132</sup> (GOLABUK, 1991, p. 36).

Esta afirmação aponta uma reflexão importante: que os métodos se adéquam à realidade socioeconômica e cultural e aos contextos específicos em que são aplicados. Não é que o Método Feldenkrais seja menos efetivo que o de Hanna, mas para aquela população, naquele contexto, possivelmente, seu método se mostrou mais eficiente para lidar com a realidade em que trabalhava. Justamente, porque ele conhecia as pessoas presentes nessa realidade e interagiu com elas do seu jeito, desenhando uma abordagem mais bem adequada às suas necessidades.

Num vídeo gravado no final dos anos 1980 (UNLOCKING, 1990), é possível observar Hanna fazendo uma exposição sobre seu método e realizando uma sessão somática com o próprio entrevistador, o psicólogo estadunidense Jeffrey Mishlove<sup>133</sup> (1946-presente). Além da interessante tarefa de observar um registro de Hanna em ação, vários aspectos da Somática são e estão aí perceptíveis. Explicando os princípios de seu método, ele precisa destrinchar alguns elementos, pois o interlocutor não compreende de imediato a explicação. Isso evidencia a linguagem por vezes hermética utilizada pelos profissionais somáticos em respeito à comunidade em que transitam; e, por isso mesmo, Hanna se levanta para demonstrar os princípios em movimento, o que faz mais sentido dentro desse campo eminentemente prático e fundado na integração do toque e da oralidade – a própria práxis. Apesar do formalismo do cenário e das vestimentas – os dois estavam vestidos com trajes sociais (ternos) – Hanna sucede em demonstrar o que deseja, ou seja, que a vida deveria ser uma curva ascendente pelo aprendizado de como nos libertar das amarras as quais nos fazem encolher.

Enquanto trabalha com Jeffrey em uma maca, suas orientações se parecem muito com as sequências do método Feldenkrais. Entre orientações verbais e toques

---

<sup>132</sup> No original: “Tom’s methods had surpassed the pioneering work of his teacher Moshe Feldenkrais in effectiveness, and were bringing dramatic relief to many clients suffering from disorders that traditional medicine had written off as untreatable.”

<sup>133</sup> Para uma série de entrevistas relacionadas a temas significativos da psicologia, vide o canal de Jeffrey Mishlove no youtube: <<https://www.youtube.com/channel/UCFk448YbGITLnzplK7jwNcw>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

precisos, a sessão alcança o final e o apresentador está visivelmente modificado, sorrindo, leve e confortável consigo mesmo, num estado deveras diferente do que apresentava no início do vídeo. Ele, inclusive, afirma que se sente tão bem que tem vontade de celebrar e dançar o estado de presença desse despertar sensorial. Essa vontade de querer dançar a partir do estado de presença que a Somática suscita é o que me moveu desde cedo a investigar o tema, assim como percebia uma mudança significativa nos meus estudantes quando motivados por práticas somáticas. Acredito que Hanna teve sensação parecida quando descobriu o trabalho de Feldenkrais no final dos anos 1960, pois, a partir daí, toda a sua ação no mundo acadêmico e profissional se alterou para o projeto de formar o que denominou de campo da Somática. As promessas transformacionais da Somática nos fazem, logo de início, considerar a sua capacidade de mudar o mundo. E isso é capaz de ocorrer se considerarmos que a sua capacidade poética inata parte principalmente de mudar o nosso mundo – o nosso modo de estar no mundo.

O movimento de Hanna em teorizar sobre a criação desse campo caminhou claramente rumo a uma busca disciplinar, conforme já mencionado, frisando a diferença entre ser curado e aprender a viver bem. Segundo Hanna (1977), enquanto terapeutas somáticos oferecem alternativas para doenças específicas, educadores somáticos buscam ajudar a pessoa a encontrar um alto nível de saúde, crescimento e felicidade. Nesse sentido, falar em Educação Somática parece significar como a educação oferece uma moldura sobre a qual se apoiar, a partir de um certo formalismo, inferindo uma busca da Somática como uma disciplina regularizada e reconhecida – obviamente, um dos objetivos de Hanna.

Curiosamente, Bainbridge Cohen (2015c), por meio de seu trabalho com o BMC, também se apresenta como educadora em vez de terapeuta, porque, “filosoficamente, alguém procura um educador para aprender sobre si mesmo, embora peça a um terapeuta para curá-lo.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 40). Também Johnson (1994) nos lembra sobre a referência às pessoas como clientes e não como pacientes, evidenciando, inclusive, seu papel ativo no trabalho. Elucidando mais especificamente a diferença entre terapeutas somáticos e educadores somáticos, Hanna aponta que o ponto fundamental de distinção seria o desejo de curar de um lado e a busca por ajudar a pessoa a encontrar seu próprio bom funcionamento integral de outro.



A Educação Somática e a terapia compartilham o mesmo objetivo: mudar a vida de uma pessoa para melhor. O terapeuta melhora as coisas, curando suas doenças. O educador melhora as coisas ajudando-a a se tornar mais capaz. A terapia remove obstáculos à nossa sobrevivência, a educação nos torna mais capazes de viver com sucesso. Os seus motivos diferem, bem como seus métodos. Os educadores somáticos realizam muitas formas de trabalho corporal que, na superfície, se parecem com as dos terapeutas somáticos, mas não são.<sup>134</sup> (HANNA, 1977, p. 50).

Na visão educacional, o foco está em encontrar conhecimento e controle sobre processos tidos inicialmente como inconscientes do organismo. E a Educação Somática mostra que é possível se tornar consciente de movimentos orgânicos ditos como autônomos. O que se compreende como corporalização quer dizer justamente isso. Um elemento fundamental também para perceber este processo é a busca da autorregulação orgânica. Esta profunda relação entre sentir e mover é o foco dos processos somáticos e de seus modos de saber.

Creio ser fundamental compreender os postulados de Hanna na fundação do campo da Somática para seguir na investigação dos desdobramentos que o campo assumiu ao longo das décadas. Se até hoje estamos em conflito para falar sobre este campo, pois cada um o assume conforme o seu desejo, baseado em suas experiências singulares, como seria diferente quando Hanna começou a introduzir a Somática no campo acadêmico, científico e da pesquisa?

Hanna baseia-se em referenciais científicos para inaugurar a Somática como campo de conhecimento, talvez, por isso, sempre se refira à Somática como ciência. Nesse sentido, De Giorgi (2015), acertadamente, interroga os procedimentos de Hanna como ativistas, especialmente por sua insistência em se utilizar de referenciais científicos de forma questionável para justificar a criação do campo. Hanna (1976b, p. 32) afirma que “O enorme significado dessa descoberta do campo da Somática é que ela envolve uma reconciliação comum das ciências com a vida”.<sup>135</sup> Mas isso não significa perpetuar o paradigma científico. Ele afirma que um ser vivo imóvel em uma mesa de dissecação não é uma imagem muito convidativa

---

<sup>134</sup> No original: “The Somatic Education and therapy share the same goal: to change a person's life for the better. The therapist improves things by curing his ailments. The educator improves things by helping him become more able. Therapy removes obstacles to our survival-, education makes us more capable of successful living. Because their motives differ, so do their methods. The somatic educators do many forms of body work which on the surface look like those of the somatic healers, but are not.”

<sup>135</sup> No original: “The enormous significance of this discovery of the somatic field is that it involves a common reconciliation of the sciences with life”.

para se compreender de que forma seu corpo vivo funciona no mundo. Assim, reafirma reiteradamente a necessidade de um paradigma que considere o ponto de vista somático (*somatic viewpoint*), deslocando sempre o foco para o corpo vivo em funcionamento. Um processo em que “[...] o indivíduo vivo é um sistema em processo e [em] que possa ser alterado pela inclusão de novas informações ao sistema.”<sup>136</sup> (HANNA, 1980, p. 58).

O ponto de vista somático refaz a exploração do corpo realizada pela medicina tradicional ocidental partindo de um novo paradigma, o somático, ou seja, partindo da experiência em primeira pessoa do corpo vivo em movimento. Para Hanna (1980), este novo paradigma se desloca do estrutural para o funcional. Se o paradigma científico estrutural tinha em Leonardo Da Vinci (final do séc. XV) e em Vesalius (início do séc. XVI) seus principais referentes, o paradigma científico funcional se desloca para os referenciais de Charles Darwin (final do séc. XIX) e Charles Sherrington (início do séc. XX). Hanna os denomina de cientistas somáticos preocupados com o processo em vez do fim.

A herança filosófico-científica de Hanna é evidente no projeto teórico que esboça. Assim fazendo, ele define o campo, prega o surgimento de uma ciência somática: a Somatologia – uma ciência das funções vivas; uma anatomia dos processos somáticos; uma ciência da experiência humana. Hanna enumera, portanto, premissas para esta ciência e abre caminhos para um paradigma somático, promovendo o surgimento e o estabelecimento de epistemologias somáticas. A este novo paradigma, ele dá o nome de ponto de vista somático e defende que o foco, nesse caso, está mais no como do que no quê, defende que o ponto de vista é mais funcional e bem menos estrutural. As premissas básicas de um ponto de vista somático seriam, então: a vida como histórica; toda vida como individual; vida individual como autônoma; indivíduos como seres temporais em processo; vida como predominantemente funcional em vez de estrutural; a busca infinita dos seres vivos pelo crescimento; consciência de si como consciência corporal (HANNA, 1980).

Para Hanna, o *soma* está no centro do campo da Somática, denotando a importância da experiência vivida pelos organismos vivos em processo, ou seja, o

---

<sup>136</sup> No original: “[...] the living individual is a system-in-process and that the individual can be changed by adding new information to the system”.

campo é guiado e estabelecido a partir das experiências somáticas dos seres vivos. Ele indica aqui, possivelmente, que o conhecimento deste campo é gerado e maturado no *soma* em adaptação pelo espaço-tempo da vida. Um processo somático é um processo a ser corporalizado ao longo da vida, cada um com seu tempo, suas regras, suas funções, suas possibilidades. As condições internas e homeostáticas (de partida, dependentes do ambiente externo) dão a tônica sobre como o *soma* irá lidar com as questões do mundo. Somática é a própria vida em constante mutação e adaptação, por isso não pode ser controlada ou predita.

A denominação da Somatologia como uma ciência somática reafirma e situa a herança científica e filosófica de Hanna. Ao refletir sobre uma filosofia somática e uma psicologia somática, Hanna (1991b) afirma sua grande afinidade com o pragmatismo e a pouca afinidade com a fenomenologia. Ele se diz desconfortável com esta última, devido ao seu modo autolimitante. Ou seja, apesar de compartilhar das preocupações fenomenológicas com a experiência em primeira pessoa, ele se incomoda com sua ausência de aplicabilidade, levando-o a afirmar que o campo da Somática é o herdeiro direto da tradição pragmatista. A Somática seria, para ele, o próximo feliz passo da filosofia: uma filosofia de “mudança, adaptação, evolução, crescimento, aprendizado e, finalmente, autocontrole e autonomia de comportamento”.<sup>137</sup> (HANNA, 1991, p. 14). Tudo isso em busca da liberdade humana. Define, assim, sua posição filosófica da Somática:

A Somática reconhece a natureza dual sensório-motora dos humanos, ao mesmo tempo cientificamente e somaticamente. O conhecimento é somente uma de nossas necessidades básicas; ação é a outra. De fato, nossa ação presente é sempre baseada em conhecimento prévio. Em suma, conhecimento e ação são circulares: eles são ciclo sensório-motor. Isso significa que conhecimento filosófico autêntico é uma prática tão pessoal como teoricamente elegante.<sup>138</sup> (HANNA, 1991, p. 14-15).

Inspirando-se em sua herança intelectual e movido pelas descobertas com o método Feldenkrais, Hanna (1976b) delimita, então, desde muito cedo em seu

---

<sup>137</sup> No original: “[...] change, adaptation, evolution, growth, learning and, ultimately, self-control and autonomy of behavior”.

<sup>138</sup> No original: “Somatics recognizes the dual sensory-motor nature of humans, both scientifically and somatically. Knowledge is only one of our basic needs; action is the other. Indeed, our present action is always predicated on prior knowledge. In brief, knowledge and action are circular: they are the sensory-motor loop. This means that authentic philosophical knowledge is as personally practical as it is elegantly theoretical. That is the philosophical stance of somatics.”

projeto, alguns pressupostos de sua ciência somática: holismo, homeostase e equilíbrio, ritmo somático, ciclos alternados de vida orgânica, ecologia somática, crescimento somático, intencionalidade de todos os *somas*. Isso quer dizer, respectivamente, que o *soma* é um todo organísmico integrado; que busca autorregulação organísmica, equilibrando seus processos físicos, mentais e energéticos na busca pelo bem-estar; que se modula ritmadamente e não monotonamente, alternando entre aberturas e fechamentos, condensações e expansões; que tende à individuação do ambiente de um lado e, ao mesmo tempo, ao vínculo ambiental em transformação constante; e que vive num contínuo processo de aprendizado ao longo do tempo, sempre em crescimento, com intencionalidade, buscando o crescimento e a verticalidade.

E, a partir de tais premissas, a Somatologia de Hanna (a ciência da experiência) pressupõe simultaneidade da experiência das três pessoas do singular: primeira, segunda e terceira, com diversos focos. Considera-se, entretanto, que, seja qual for o foco, toda e qualquer experiência afeta o *soma* integralmente. Tais premissas são possíveis justamente pelo caráter experiencial da vida.

### **2.3.2 Modulações das pessoas da experiência**

Segundo Hanna (1991), a experiência pode se concentrar em objetos (terceira pessoa), em outras pessoas (segunda pessoa ativa), por outras pessoas (segunda pessoa passiva) e em seus próprios processos (primeira pessoa). Assim, enquanto a primeira pessoa é autoconsciente de seus processos internos, a segunda pessoa é dialógica e relacional, e a terceira pessoa projeta um olhar de fora sobre os objetos, inclusive, considerando corpos como objetos. É justamente a tradição científica que observa o corpo como um objeto externo de análise; por isso, Hanna sugere o vocábulo *soma* como uma alternativa para se considerar o corpo vivo como experiência direta da primeira pessoa. Atualmente, contudo, superada a visão limitante do corpo somente como entidade externa analisada de fora, podemos nos tranquilizar em relação ao uso deste vocábulo; especialmente, porque corpo é vivenciado em inúmeras dimensões interconectadas: corpo físico, corpo energético, corpo emocional e corpo mental (BAINBRIDGE COHEN, 2015b).

Todos temos uma experiência de nossos corpos em primeira pessoa, e todos temos uma experiência em terceira pessoa de todos os outros corpos vivos que não somos nós mesmos. Do ponto de vista de outra pessoa, sou um corpo sólido: uma entidade de terceira pessoa. Do meu ponto de vista, sou um “eu” vivo: uma entidade em primeira pessoa. [...] se eu permitir que o ponto de vista objetivo, na terceira pessoa, prevaleça, posso me considerar não mais do que um ser desamparado e capturado por uma estrutura que não sou eu e que não posso influenciar.<sup>139</sup> (HANNA, 1977, p. 52).

O ponto de vista somático fundamenta-se em dados proprioceptivos singulares da experiência sensorial, que só podem existir do ponto de vista de nós mesmos. O ponto de vista da terceira pessoa, por outro lado, exige uma mediação externa, mas um ponto de vista não exclui o outro. De fato, a autoridade somática privilegia a primeira pessoa como posicionamento radical contra a opressão das instituições que insistem em nos colocar sempre no lugar do observado. Varela e Shear (1999) afirmam a experiência subjetiva da primeira pessoa como um componente explícito e ativo, e, ao mesmo tempo, defendem que isso não significa dizer que explorar a primeira pessoa implica dar a esta perspectiva um acesso privilegiado à experiência. Para os autores, é fútil ficar somente com a descrição na primeira pessoa, sendo que se podem construir conexões apropriadas com estudos em terceira pessoa, lembrando que até estudos objetivantes incluem uma visão subjetiva de algum modo. Eles consideram necessário se mover para além do debate intenso que já existe num grande *corpus* de literatura filosófica entre primeira e terceira pessoa. Isso significa que as metodologias em primeira pessoa estão disponíveis e que podem conviver com a ciência da consciência. Os autores se preocupam com a validação da interpretação dos resultados de investigações em primeira pessoa, afirmando que: “Primeiro, aceitar a experiência como um domínio a ser explorado é aceitar a evidência de que a vida e a mente incluem a dimensão de primeira pessoa, que é uma marca registrada de nossa existência contínua.”<sup>140</sup> (VARELA; VERMERSCH, 1999, p. 4). Nesse sentido, a validação dos dados de

<sup>139</sup> No original: “All of us have a first-person experience of our bodies, and all of us have a third-person experience of all the other living bodies that are not ourselves. From another’s point of view, I am a solid body: a third-person entity. From my point of view, I am a living “me”: a first-person entity. [...] if I allow the objective, third-person viewpoint to prevail, I may consider myself as no more than a helpless being captured in a structure which is not me and which I cannot influence.”

<sup>140</sup> No original: “First, to accept experience as a domain to be explored is to accept the evidence that life and mind includes that first-person dimension which is a trademark of our ongoing existence”.

primeira pessoa se faz necessária, seja pela interlocução relacional em segunda pessoa, seja na possibilidade analítica da terceira pessoa.

A Somática se dá ao luxo de viver na primeira pessoa como expressão genuína de seus dados. Nesse sentido, primeiramente, não se busca validade fora da experiência singular, apesar de que a pressão por validação resultou em livros e outros textos de alguns(umas) pioneiros(as) somáticos(as), os(as) quais buscaram se basear na possibilidade de um *status* científico e acabaram se travestindo de ciência, sem efetivamente sê-la. E, na arte, estamos validando as experiências em primeira pessoa entre os membros do grupo, compartilhando experiências com o coletivo. Deprez, Varela e Vermesch (2003) afirmam, por exemplo, que a busca artística se atrela a um modo de validação da experiência intrinsecamente interna, ou seja, mantém o foco na primeira pessoa, tendo a segunda pessoa como pano de fundo.

Para Hanna, reconhecer que *somas* (primeira pessoa) não são corpos (terceira pessoa) foi um passo importante na aceitação, disseminação e compreensão do poder da autoridade somática. Nesse sentido, verdades científicas objetivas não são necessariamente aplicáveis às verdades singulares aplicáveis ao *soma*. Assim sendo, reiterando, o foco do *soma* estaria nas funções e não nas estruturas.

A somatologia humana começa com o esquecimento das palavras ilusórias mente e corpo e sua substituição pelos termos de trabalho, função e estrutura. Tudo o que se entende por corpo é sugerido de maneira muito mais adequada quando falamos de estrutura fisiológica e orgânica. Isso ocorre porque a função tem a ver com movimento, e o movimento é a característica essencial da vida e do processo de viver.<sup>141</sup> (HANNA, 1993, p. 124).

De fato, Hanna sugere a substituição dos termos mente e corpo por função e estrutura. Tal intento parece ir ao encontro do que está no cerne da Somática, ou seja, a corporalização irrestrita da integração corpo-mente. Conforme já discorri anteriormente, a fixação nos termos corpo e mente parece mais nos afastar do que

---

<sup>141</sup> No original: "Human somatology begins with a forgetting of the delusionary words *mind* and *body* and their replacement with the working terms *function* and *structure*. Whatever is meant by *body* is far more adequately suggested when we speak of physiological, organic structure. This is because *function* has to do with movement, and movement is the essential characteristic of life and the living process."

nos aproximar de sua integração inata. Assim, a questão do dualismo corpo-mente é tratada por Hanna (1987) na crítica ao projeto cartesiano que afirma a máxima “*cogito ergo sum*” (penso, logo existo) (DESCARTES, 1637), que imediatamente descorporaliza o ser, dando ênfase e importância a uma mente onisciente que tudo comanda, apartada do corpo físico. Hanna (1986, p.6) afirma que pensar não é um ato passivo, mas que implica movimento. “*Cogito, ergo moveo*” (penso, logo me movo, ou, sou autoconsciente, logo ajo) é apresentado como uma descrição bastante precisa da percepção em primeira pessoa. “Do modo de percepção em primeira pessoa, o ‘corpo’ do soma é um ‘corpo de funções’.”<sup>142</sup> (HANNA, 1986, p.6). Hanna (1993) também afirma que o movimento é o mais fundamental princípio da vida, isto é, quanto mais movimento, mais vida, quanto menos movimento, menos vida. Isso não significa que a pausa esteja em oposição a este pensamento. Pelo contrário, a pausa significa dar espaço para que os micromovimentos se expandam no desenvolvimento da nossa atenção. Tudo é movimento no corpo vivo, entre condensação e expansão, desde uma única célula até o corpo social.

A noção das funções da vida em primeira pessoa tem como princípio a questão da experiência. Em suma, a experiência em primeira pessoa é justamente o meio pelo qual a segunda e a terceira pessoa são processadas. Se a experiência significa “o que nos passa”, conforme ilustra Jorge Larrosa Bondía (2002, 2011), é, de fato, necessário passar a honrar a experiência e deixar efetivamente que ela aconteça, e não que passe despercebida. Na verdade, toda experiência se registra em nossas células quando nos atravessa, e abrir nossa escuta para a consciência celular é o primeiro passo para o processo de corporalização das experiências.

Para Hanna (1987), a experiência é sempre somática, pois se dá em primeira pessoa. E é justamente esta a condição primordial para a experiência das outras pessoas. Quando a experiência em primeira pessoa se modifica, as outras pessoas da experiência também se transformam. Assim, as gradações de interação entre primeira, segunda e terceira pessoa são inúmeras.

A experiência humana primordial reside na intensidade celular enquanto estamos nos formando no útero. Desde as trocas celulares de substâncias químicas da relação intrauterina com nossa progenitora até a relação gravitacional com o mundo e o vínculo com nossos pais e/ou cuidadores(as) no primeiro ano de vida,

---

<sup>142</sup> No original: “From the mode of first-person perception, the soma’s “body” is a body of functions.”

forma-se um estado de “abertura e apoio máximos às necessidades individuais um do outro”<sup>143</sup>. (HANNA, 1987, p. 59). Esta relação é a própria constituição de processo e de experiência, e isso é somático por natureza. A relação do desenvolvimento embriológico como um processo de corporalização de espaços enquanto nos criamos na relação de alteridade é o início de como vamos nos reconhecer entre individualidade e coletividade. A experiência primeira de individuação, para Hanna (1987), é a consciência sarcal, ou seja, realizada através da carne, e esta antecede a experiência linguística. Esta se dá posteriormente no sentido de realidade do adulto e não é mais tão real quanto a realidade sarcal, celular e histológica por natureza. Em síntese, existe uma importância fundamental de um vínculo inicial de amor carnal (celularmente falando) para a formação das relações humanas futuras.

Tal relação é característica da segunda pessoa da experiência, quando o processo de individuação se faz presente primeiro como vínculo carnal, momento em que sabemos quem somos nós e quem são os outros, e posteriormente com o advento da linguagem verbal (ou gestual, no caso da ausência de fala e/ou audição), pelos quais aprendemos a nos dirigir aos outros e como podemos ser dirigido pelos outros. Como consequência, tem-se que “[...] sem a experiência das palavras em segunda pessoa, nós nunca iríamos experimentar a realidade da terceira pessoa: o ‘mundo’ fora de nossa membrana seria indiferenciada, instável e sem permanência [...]”<sup>144</sup> (HANNA, 1987, p. 59). Desse modo, a experiência em segunda pessoa é fundamental, tanto para uma consciência somática, como para a consideração do olhar às outras pessoas e às coisas do mundo na perspectiva da terceira pessoa.

Para Hanna (1987), as modulações das pessoas da experiência somática possuem diversas implicações e promovem uma reformulação dinâmica do *soma*. A primeira pessoa é a mais comum e primitiva forma de experiência, pois está conosco desde o encontro do óvulo com o espermatozoide, formando um modo de experiência sem condições pré-estabelecidas. As outras pessoas da experiência requerem um maior esforço, possivelmente, por sua natureza dialógica ou analítica. Se a experiência da segunda pessoa é muito passiva, isto é, se nós ficamos

---

<sup>143</sup> No original: “[...] maximal openness to the other, and maximal support to each other’s individual needs.”

<sup>144</sup> No original: “[...] without the second-person experience of words, we would never experience third-person reality: The ‘world’ outside our membrane would be undifferentiated, unstable, and without permanence [...]”.



passivos demais em relação à outra pessoa, cria-se a obsessão pela autoconsciência; se a experiência é muito ativa, direcionada demais ao outro, há um desequilíbrio na possibilidade de sensação e avaliação dos nossos próprios estados. Já o cultivo da terceira pessoa da experiência em exagero, pode desumanizar a segunda pessoa e se esquecer da primeira pessoa. Nesse caso, seres humanos e objetos são nivelados na mesma categoria. É neste ponto que Hanna defende a importância da experiência em primeira pessoa, típica da Somática, mas lembrando-nos de que a modulação da experiência nas diferentes pessoas é fundamental para vivermos neste mundo. Novamente, Johnson (1992, 1994) discute de que modo as instituições em geral exercem uma dominação intensiva sobre nós e encorajam a perda da autoridade sensual e/ou somática em detrimento às autoridades externas. Elas nos desautorizam enquanto seres inteligentes por natureza. A base da Somática reside justamente em fortalecer nosso conhecimento inato, ensinando-nos a escutar nossa sabedoria interna, para que possamos criar relações saudáveis com os outros, com o mundo e com os objetos em geral.

A marca fundamental da ciência somática é seu reconhecimento, tanto da prioridade da experiência em primeira pessoa como da eficácia da consciência, ou seja, a capacidade própria de sentido e de movimento do *soma* de determinar e formatar seu próprio processo. Esta parece ser também toda a base da Abordagem Somático-Performativa de Ciane Fernandes (2018), quando afirma que as pesquisas têm a capacidade de se desdobrar por si só, confiando em nossas experiências em movimento.

Preocupados, contudo, com a validação dos dados da experiência, Depraz, Varela e Vermersch (2003) afirmam seu aspecto multifatorial relacionado diretamente com o ato de tornar consciente (*become aware*) e advogam pela mediação intersubjetiva como um aspecto essencial de sua proposta. Nesse processo, destrincham as variadas gradações da dimensão intersubjetiva entre as três pessoas da experiência e insistem que há sempre uma mediação social. Entre a inacessível, singular e individual característica da primeira pessoa – acessível somente para quem a vive – e o posicionamento distanciado e objetivo da terceira pessoa, aparece a necessidade de um posicionamento intermediário. Esta é a posição da segunda pessoa, que possibilita as trocas entre os indivíduos.

A figura de um mediador da experiência parece fundamental nas práticas somáticas. A figura do(a) educador(a) somático se realiza na relação dialógica de validação da experiência em primeira pessoa, ajudando-a com ferramentas metodológicas de reflexão sobre suas práticas e descrições. Nesse caso, a figura do(a) terapeuta somático e/ou do(a) educador(a) somático oferece um apoio dialógico para os(as) praticantes somáticos validarem sua própria experiência somática processual, validando para si e para o mundo que cria com sua experiência, diferentes aspectos da transformação que a Somática oferece a partir da corporalização.

De fato, é assim que enxergamos nosso papel: como uma ressonância empática com as experiências da fonte, baseada em nossa familiaridade com esse tipo de experiência e em nossa capacidade de ressonar com outras pessoas que têm esse tipo de experiência. (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2003, p. 84)<sup>145</sup>.

Para que seja produtiva e socialmente engajada, toda experiência em primeira pessoa deve, mais cedo ou mais tarde, assumir a posição de uma experiência direta que recusa o isolamento contínuo e busca a validação intersubjetiva.

A modulação das três pessoas da experiência é fundamental para balizar os processos somáticos quando eles são ampliados para a comunidade, o que implica, de fato, intersubjetividade (segunda pessoa) e análise das experiências alheias. Segundo os autores, o entrelaçamento das três formas de validação ilumina uma validação da prática. Nesse sentido, é importante incluir cada uma das gradações das três pessoas.

Em adição, a primeira pessoa do plural, apesar de genérica, porque inclui um “nós” por vezes inespecífico, realiza-se na validação do campo da Somática enquanto comunidades, uma geral e uma específica. Uma comunidade Somática específica é aquela que percebemos diretamente nos grupos de praticantes, profissionais, professores(as) e estudantes de sistemas, métodos e técnicas

---

<sup>145</sup> No original: “In fact this is how we see our role: as an empathic resonance with the experiences of the source, based on our familiarity with this type of experience and on our ability to resonate with others having this type of experience.”

específicos; já, uma comunidade geral seria esta interessada no campo da Somática. Talvez, uma comunidade mais abrangente ainda possa ser a composta por artistas da dança que se declaram como inspirados na Somática, tanto como preparação corporal quanto processo artístico. A pergunta que poderíamos nos colocar é de que forma modulamos nossa experiência entre as pessoas que assumimos nesses três tipos de comunidades? De que nós estamos falando? De um nós específico ou de um nós generalizado? É possível generalizar uma pessoa do plural no campo da Somática? Ou é sempre de inter-relação que estamos falando?

### *2.3.2.1 Alteridade coletiva: a primeira pessoa do plural*

Retornando ao princípio das multiplicidades de Deleuze e Guattari (1980), em conjunção com os aspectos modulatórios dos próprios corpos vivos, podemos afirmar que a predisposição à mudança nos é inata. Há linhas de fuga constantes, promovendo conexões rizomáticas, isto é, possibilidades de significação e ressignificação. Assim, os desejos de movimento se redefinem pelos contatos energéticos em diferentes níveis e pelas possibilidades de multiplicidade estimuladas pelo encontro de corpos entre si e com o ambiente. Isso porque os planos de consistências das relações ambientais e intersubjetivas promovem desestratificação, isto é, esta profunda tendência ao devir que abre as portas para a transformação. Os lugares de produção de sentidos – corpos singulares em movimento, estimulados por contatos e relações variadas – não se fecham em sua interioridade, mas se conectam pela exterioridade, escorrendo pelas linhas de fuga e formando outros planos de consistência. Vale lembrar, contudo, que toda desestratificação possui um fundo de estratificação, isto é, mantém uma linha subjacente para ter algo em que se ancorar em meio ao caos. Mas só o suficiente, para não ter os desejos esmagados pelo peso de camadas estratificadas que querem fixar as coisas num único lugar.

A multiplicidade, nesse sentido, é intrínseca a qualquer experiência de CorpoEstuário, a qual parece contemplar, no instante de seu acontecimento, o que Deleuze e Guattari (1995, p. 18) apresentam como “[...] um encadeamento

quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora. Anéis abertos”. Dançar em lugares de transição estimula “anéis abertos”, isto é, a não consolidação de estruturas fixas e imutáveis, entramos e saímos a qualquer ponto, movidos pelos afetos e pelo desejo. O registro dessa experiência nas nossas células e tecidos suscita ações inusitadas e parece ser um excelente princípio de modulação, própria da Somática.

Poder modular as pessoas da experiência significa corporalizar multiplicidades. A complexidade da multiplicidade liberada no momento de diferenciação e atualização da pessoa enquanto dança transforma as singularidades na expressão de um evento. De fato, experienciar somaticamente a anatomia e a fisiologia humanas é um convite à performatividade e nos coloca no âmbito da experiência. Retomando Larrosa Bondía (2011), a experiência é “*isso que me passa*”. “Isso” é algo ou alguém, ou seja, o que eu não sou. O autor chama a isso de **princípio de alteridade**, afirmando que, sem a “aparência” de algo ou alguém “estrangeiro a mim”, não existe experiência. O “me” é o lugar da experiência, sou eu, o próprio *soma*. “A experiência é uma relação em que algo passa de mim a outro e do outro a mim. E nesse passa, tanto eu como o outro, sofremos alguns efeitos, somos afetados.” (BONDÍA, 2011, p. 6-10).

Bondía (2011, p. 16) aponta ainda que “uma experiência é sempre singular [...] para cada um a sua.” Assim, por **princípio de singularidade**, o autor entende que o que nos passa (em relação a um acontecimento) pode ser o mesmo (no sentido coletivo), mas cada pessoa viverá uma experiência diferente em relação a dado acontecimento. “Uma experiência é, por definição, irrepetível [...] na experiência, a repetição é diferença [...] na experiência, a mesmidade é alteridade.” (BONDÍA, 2011, p. 17).

Ademais, segundo Deleuze (2003, p. 55), a singularidade parece carregar certa complexidade, especialmente, por se situar entre o individual e o coletivo.

A singularidade faz parte de uma outra dimensão, diferente das dimensões da designação, da manifestação ou da significação. A singularidade é essencialmente pré-individual, não-pessoal, aconceitual. Ela é completamente diferente ao individual e ao coletivo, ao pessoal e ao impessoal, ao particular e ao geral – e às suas oposições. Ela é *neutra*. Em compensação, não é “ordinária”: o ponto singular se opõe ao ordinário. (DELEUZE, 2003, p. 55).

A singularidade, como uma dimensão extra-ordinária se situa nos espaços “entre”, na neutralidade. Não uma neutralidade de posicionamento, mas no sentido de não compulsória de um geral ou de um específico. Não um ou outro, mas a gênese criativa da relação entre o um e o outro. Para Lepecki (2016), a singularidade significa uma forma de individuação coletiva, mas que vale para um só elemento do conjunto, isto é, não vale para todos, o que seria universal, nem para a maioria, que seria o geral, nem somente para alguns, que seria o particular. Desse emaranhando de pessoas da experiência, compreende-se que é no coletivo que singularidades se fazem potências abertas, mesmo que tais potências não sejam gerais. Assim, o termo não significa algo único, singular, individual ou particular, tampouco a unanimidade coletiva. Parece mesmo que sua potência é gerada em estado de alteridade coletiva, gerada no seio de comunidades, carregando tudo o que vem com isso.

Enquanto Lepecki (2016) verifica que a dança na era da performance expressa sua singularidade, percebo que a Somática carrega também uma complexa singularidade gestada no coletivo. Os projetos de dança nessa era, denominadas por ele de *self(ie) performances*, provocam estranheza e posicionamentos políticos gestados nos encontros e desejos coletivos. Tais projetos estéticos buscariam, segundo ele, descondicinar-nos de tudo o que transformou nossas vidas em uma coreografia de conformidade: “Um coletivo de singularidades e eventos precipitando repentinamente encontros improváveis contra uma sociedade de indivíduos e essências ativamente organizando cada vez mais encontros para cada vez mais *self(ie)-networking*.”<sup>146</sup> (LEPECKI, 2016, pos. 6, itálicos meus).

Os(as) artistas e os trabalhos artísticos sobre os quais discorre Lepecki (2016) recusam o conformismo e a conformidade, as formas reconhecidas, os gêneros de performance identificáveis, inclusive, as formas generalizadas como transgressivas. O projeto estético dessas danças expressaria sua singularidade, então, pela potência de problematizar, e, não necessariamente, por encontrar uma solução.

---

<sup>146</sup> No original: “A collective of singularities and events suddenly precipitating improbable encounters against a society of individuals and essences busily arranging ever more dates for ever more *self(ie)-networking*.”

A epistemologia contemporânea da Somática parece promover movimento no mesmo sentido: problematizar os condicionamentos a que somos submetidos em diversos níveis – sociais, políticos, corporais, éticos, estéticos, etc. Assim, penso a Somática como um campo indisciplinar, no sentido de não ser reduzida a projetos disciplinares, que parece ser o caminho mais condicionante e redutivo de sua localização.

Situando a Somática em sua potência de (co)moção coletiva (seres, coisas e ambientes) em relação à experiência contextualizada, frisando o fato de este ser um campo transdisciplinar de prática como pesquisa, entre arte-educação-saúde-filosofia, rumo à indisciplina, invalidamos quaisquer tentativas de diminuí-la ou aprisioná-la em todos os tipos de visões reducionistas que não lhe pertencem.

Rafael Guarato (2013), por exemplo, partindo de um discurso completamente descorporalizado em relação às práticas somáticas, e partindo de referenciais limitados sobre a discussão da relação Somática e dança no Brasil, afirma, de forma generalista, que a Educação Somática possui um discurso focado exclusivamente no corpo individual, o que torna impossível considerar sua história, por sua marginalização da vida em sociedade. O autor chega a apontar que

[...] o corpo soma propõe um mundo a parte do existente, fabrica indivíduos aliados da compreensão da vida em sociedade e das relações de poder que o cercam, introduzindo no campo das artes uma política que beira o fascismo. (GUARATO, 2013, p. 6).

Desse modo, ao se generalizar todo o campo da Somática a partir de um contexto específico e de discursos e práticas também específicos, de fato, limitados a certos usos e abusos – presentes em todos os campos do conhecimento –, significa perder o rigor acadêmico; ou, no mínimo, realmente, não se encontrar disponível para (re)conhecer as práticas somáticas em sua vocação primeira, ou seja, sua vocação de prática como pesquisa que desestabiliza a ordem estabelecida. A pesquisadora estadunidense da dança, Susan Leigh Foster (informação verbal<sup>147</sup>), comete errância parecida ao delimitar um dito “corpo anatômico” como limitado e limitante para a dança. Quando confrontada, contudo,

---

<sup>147</sup> Palestra proferida por Susan Leigh Foster no III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança da ANDA (Associação Nacional de Pesquisadores em Dança), realizado de 02 a 05 de setembro de 2014, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

por pesquisadores da Somática sobre a questão, esquivava-se dizendo que ela não conhece práticas somáticas e que este não é seu foco de estudos.

Os exemplos acima denotam a desconfiança generalizada também no meio da dança sobre o tipo de conhecimento movido pela Somática, bem como sua eficácia relacional e criativa; tanto pela dúvida de quem não conhece o campo a fundo, como pela crença irrestrita de quem está imerso até o último fio de cabelo no campo. Novamente, o posicionamento crítico – fundado no leito de um CorpoEstuário como convite para a profunda corporalização dos sentidos de si e do mundo – talvez, seja um tipo de lugar necessário para problematizar todas essas questões entre a dança e a Somática.

A prática de somatização abaixo é uma possibilidade, conforme sugerida pelo sistema somático do *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>, de corporalizar a ideia de que as práticas somáticas são abordagens de primeira pessoa – não exclusivamente do singular (Eu), mas gradativamente do relacional (Tu), do observacional (ele/ela), e, essencialmente, do plural (Nós). Ou seja, elas pressupõem a potência relacional da alteridade como elemento fundador de singularidades. Nesse sentido, as práticas somáticas possuem a capacidade de nos mover e ser movidos – (co)movidos –, isto é, provocar mudança no mundo.

### **Somatização 7 – o ciclo Ceder e Empurrar / Alcançar e Trazer (*Yield & Push / Reach & Pull*)**

#### **Ceder:**

- Em uma posição confortável para você (deitada, sentada, em pé ou em qualquer outra), entre em contato consigo mesma. Primeiramente, leve sua atenção para como você se sente nesse momento. Em seguida, conecte-se com o seu **espaço interno**, da pele para dentro. Perceba seu campo vibratório interno e como ele se expressa em sua respiração; respire no centro de seu umbigo e procure ceder completamente, entregando-se à gravidade.

- Ainda com o foco em seu espaço interno, perceba os seus fluidos como um mar interno; um grande mar interno que flui e tem o potencial de lhe trazer uma integridade pessoal, consigo mesma.

- Permita que este mar interno flua livremente por seu espaço interno em suaves fluxos e ondas, até que você possa permitir que essas ondas em fluxo comecem a empurrar uma membrana, que imageticamente pode ser a sua **pele**. Este movimento fluido de empurrar uma membrana pode nos trazer para o espaço de transição entre o dentro e o fora. Fiquemos então com nossa atenção na pele nesse momento. A pele, enquanto uma fronteira entre o espaço interno e o espaço próximo de fora, traz para nós uma relação e uma noção do todo corporal e nos convida para transitar, do espaço eminentemente interno para os primeiros níveis do espaço externo, em busca de uma motivação em se expressar.

### **Empurrar:**

- Transitando sua atenção da pele para o **espaço** de fora bastante **próximo** a ela, perceba se algo muda em sua sensação. O espaço próximo possui a potência de motivação à expressão e de relação, trazendo a noção de nós. Algo mudou em sua relação com os diversos sentidos corporais? Você continua de olhos fechados? Tem vontade de se movimentar, de mudar de posição, ou de permanecer onde está? Ao perceber quais são seus desejos neste momento, dê vazão a eles (ações de empurrar o chão com quaisquer partes do corpo são um caminho).

- Ao se expressar de alguma forma, mude sua atenção para o **espaço intermediário** entre o espaço próximo e o espaço afastado, relacionando-se com sua cinesfera.

- Neste processo transitório, prossiga até ampliar sua atenção para o **espaço afastado**, que possui a potência de variar nossa consciência do Eu para o Nós, percebendo e criando relação. É importante observar como é que você se sente nesse lugar. Como é que você se relaciona com o ambiente, com os objetos e com as pessoas, a partir desse espaço que marca o limite da sua cinesfera?



### Alcançar:

- Como é viver e se expressar no limite de sua cinesfera? E se você colocar sua atenção na fronteira entre o final de sua cinesfera e o espaço distante? Você percebe alguma diferença de orientação em relação à gravidade? Nesse momento, você percebe em si algum impulso de orientação pelo espaço? (Ações de alcançar objetos e pessoas com diferentes partes do corpo, tocando-os ou não, são possibilidades convidativas).
- Continue dando abertura para a expressão de seus desejos de movimento em relação a esses diferentes níveis espaciais até que sua atenção seja direcionada para o **espaço distante**. Nesse nível, o foco está totalmente direcionado para fora, em relação ao outro, direcionado para o outro (ambiente, objetos, pessoas). O espaço distante ultrapassa a cinesfera pessoal e encontra o que está além.

### Trazer:

- Ao retornar do espaço distante para o **espaço afastado**, perceba sua aceitação e sua escuta do outro. De que forma você recebe as informações alheias a si?
- Do espaço afastado, passando pelo **espaço intermediário** e o **espaço próximo**, o que é que você faz com as informações absorvidas do que é outro? Como é trazer essas informações para si? Existe satisfação ou negação? (Ações relacionadas com o reaproximar de si diferentes partes do corpo podem ajudar nesse momento).

### Ceder:

- De volta a partir da sua **pele** para o **espaço interno**, retornando para si completamente, o que é que você absorve e o que você rejeita? Como o que é vivenciado como outro o transforma? O que era outro que agora é você? Nesse momento, percebendo o que provocou em você atravessamentos e quais vestígios ficaram, recupere-se e descanse, cedendo novamente à gravidade.

A qualidade fluida e aquosa em que fomos gerados (fílo ou ontogeneticamente, isto é, tanto no passado evolutivo como no passado intrauterino) ainda reside em nós. Somos feitos majoritariamente de água, e isso é sempre bom de se lembrar. Ainda mais, esta lembrança nos avisa de que as membranas que se dobram e desdobram, desde as menores estruturas de que somos feitos, foram, no passado, e ainda são, nossa chance de transformação fluida. Como afirma Bainbridge Cohen (informação verbal<sup>148</sup>), a transformação está justamente a uma membrana de distância, mas, para isso, precisamos chegar à membrana. Esta afirmativa é um fundamento bastante honesto em relação à corporalização. Para modular, precisamos oportunizar que nossas estruturas e nossas funções sejam vivenciadas de fato, e o movimento é a chance ideal nesse processo.

O que proponho como CorpoEstuário é a possibilidade mesma de transformação, calcada na autorregulação e no acesso às nossas membranas para a mudança, a modulação de nossos padrões mais arraigados. CorpoEstuário, além de ser um convite performativo por si só, é uma porta de entrada para a criação de um ambiente somático nos processos de criação em dança que tenho desenvolvido nos últimos dez anos. Então, tudo o que estiver ao nosso alcance para entrar em contato com nosso espaço interno e as sensações em geral é usado nessa fase do processo, a fim de atravessar membranas, modular experiências e buscar transformações pelas diversas possibilidades de encontros e criação de mundos que este movimento provoca. É evidente que a multiplicidade suscitada pelo CorpoEstuário já nos convida para uma abertura em performatividade, aspectos que estou denotando como mais conectados com CorpOásis e CorPoÉtico, respectivamente. Aqui, quero afirmar que entrar em contato conosco, imersos no ambiente, dando vazão aos movimentos autônomos do organismo, é um ótimo exercício para se abrir ao que vem, para o vir a ser. Contudo, novamente, a ordem não é uma regra, e a presença espiralada dos diversos *corpus* é sempre requisitada durante o processo artístico. As somatizações exercem papel fundamental aqui.

---

<sup>148</sup> Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de participantes da aula 1, da série 2, do curso online: *Exploring The Embodiment Of Cellular Consciousness Through Movement: A Body-Mind Centering® Approach*, realizada em 16 de julho de 2020, via plataforma zoom e youtube. Disponível em: <<https://bonniebainbridgecohen.com/collections/bonnies-live-online-summer-series>>. Acesso em: 16 jul. 2020.

## 2.4 SOMÁTICA E EDUCAÇÃO SOMÁTICA: PERSPECTIVAS (IN)DISCIPLINARES

Com a virada da Somática promovida por Hanna nos anos 1970, é possível afirmar, então, que sua influência foi inegável na revolução do corpo e do movimento holístico no século XX. Entretanto, não parece correto nomeá-lo como o “pai da Somática”. Se a Somática está intimamente relacionada com o processo da vida em movimento e à sabedoria inata do *soma* por se autorregular e buscar transformação, seja pelo mergulho em si mesmo(a) e pela transformação no(do) mundo, começando pelo seu próprio, parece mais acertado dizer que todos somos pais e mães da Somática. Isto é, donos(as) de nosso próprio processo de integração holística. Longe de pregar um corpo universal, a Somática pode ser vista como um convite à vida, celebrando cada diferente contexto, cada diferente cultura e cada diferente proposta de liberação do potencial criativo de si mesmo em conexão com o ambiente. Estas características são fundamentalmente transdisciplinares, como argumentarei mais adiante.

Nesse sentido, qualquer histórico que tente traçar a Somática desde suas origens, geralmente europeias, pode cair num discurso colonialista de um campo potencialmente estimulador da diversidade, deixando de lado, por exemplo, expressões legítimas de povos originários. Na verdade, parece-me também desatualizada a pergunta que busca questionar se a Somática é mesmo um campo, por conjugar perspectivas variadas e, inicialmente, isoladas entre tantos ditos fundadores. Ora, para ser um campo de conhecimento não bastariam cem anos de práxis (dispersas ou não)? Ou, ainda, em vez de focarmos nos registros seculares de pesquisas com o corpo holístico que remontam ao século XVIII – ou há mais milênios, se considerarmos a sabedoria tradicional não científica – poderíamos nos conectar com a noção de campo do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). Em seu Dicionário de Teoria Crítica (*Dictionary of Critical Theory*), David Macey (2000) afirma que, para o pensador francês, entre os princípios que fazem do campo um campo estão a autonomia, a existência de regras próprias – que, geralmente, são “obedecidas” por aspirantes –, a questão da diferença que marca a existência de qualquer campo, e a legitimação de seus paradigmas por uma comunidade. O paradigma somático vai ao encontro de todos esses princípios.

Contudo, a Somática parece ser um campo tão amplo e experiencial, que fica difícil de compreendê-lo. Particularmente, tendo a duvidar de toda crítica à Somática como campo, pois não conheço um(a) só pesquisador(a) que tenha vivenciado mais de dois sistemas, métodos ou técnicas com profundidade, a não ser a já citada Glenna Batson (2009a; BATSON; WILSON, 2014), a qual, inclusive, não questiona o campo a fim de negá-lo, mas a fim de propor um diálogo entre campos e disciplinas; talvez, porque ela tenha vivenciado amplamente as nuances deste campo na experiência do corpo em movimento. Não quero afirmar que a Somática seja avessa a críticas negativas, o problema é que a crítica tende a ser construída a partir de experiências limitadas ou limitadoras, baseando-se em, no máximo, duas práticas de forma superficial, talvez uma em profundidade. Além disso, muitas das críticas são realizadas a partir de uma visão muito restrita de Somática.

Isso se dá desde Hanna, que constrói sua noção de Somática a partir, fundamentalmente, de Feldenkrais. Além disso, tecer as críticas se baseando somente no discurso escrito dos(as) pioneiros(as), não faz sentido, pois a epistemologia da Somática se funda em uma tradição oral e corporalizada inextricável. Don Johnson (1977, 1992, 1994, 2018), por exemplo, tece sua crítica a métodos somáticos específicos tendo vivenciado profundamente o que ele se propõe a colocar em questão. Como resultado, sua crítica se concentra em aspectos específicos de certos métodos, como os modelos de corpo que estes tendem a replicar, contudo, reconhece como a Somática enquanto campo é diversa demais para ser limitada a uma crítica generalista. Ao menos, é esta a visão que tenho de seus escritos, sobre os quais me debrucei enfaticamente.

Martha Eddy (2009), em seu estudo seminal sobre os aspectos históricos do desenvolvimento da Somática, consegue abordar a ampliação da Educação e Terapia do Movimento Somático de forma abrangente, continuando em seguida com seu livro *Mindful Movement: The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action* (2016). Mesmo sendo abrangente, seu estudo possui limites claros, como a ênfase nas disciplinas somáticas desenvolvidas em diferentes gerações, bem mais do que numa visão ampliada da Somática como sendo uma cultura do desenvolvimento do ser-estar-fazer de modo estendido em diferentes contextos culturais do mundo. Contudo, seu esquema condiz com a noção da Somática enquanto campo

epistemológico ocidental, inclusive, com a visão colonialista que uma ideia de Ocidente carrega em seu âmago.

O campo “somático” mal pode ser considerado um campo. Se for preciso chamá-lo assim, eu gostaria de imaginá-lo como um campo de flores selvagens, com espécies únicas, emergindo aleatoriamente numa imensa área. Como experiências individuais do/com o corpo vivo, transformaram-se num campo? Doenças, limitações físicas e exposição a práticas físicas e/ou espirituais desconhecidas, através de viagens e transmigrações, levaram inúmeros homens e mulheres a descobrirem a potência de escutar profundamente o corpo, separadamente, mas no mesmo período cronológico. (EDDY, 2018 [2009], p. 28)<sup>149</sup>.

O movimento europeu da cultura do corpo da virada do século XIX para o XX abriu caminhos para um pensamento somático tipo erva-daninha. Enquanto Martha Eddy fala em campos de flores selvagens, penso nesse campo como um aglomerado de ervas-daninhas. O movimento somático parece ter sido um irromper de potencial de erva-daninha, sejam trevos, samambaias, orquídeas, gengibres ou gramíneas, elas nascem dos entre-espacos, selvagememente, vorazmente. Então, nesse sentido, penso que a Somática não seria exatamente um campo de flores selvagens, mas sim um campo de fissuras tomado de intensidades **devir-erva-daninha** – lograr surgir do embaraço, lograr despontar do impensável, do improvável, do ilógico, do holístico, da horizontalidade. Uma erva-daninha nasce de conexões (im)possíveis correndo linhas internamente, na busca por se acoplar externamente, hibridizando-se, metamorfoseando-se, num caminho de mutação, crescimento, verticalizando-se em planos de consistências horizontais por excelência, encarando, manuseando, modulando-se. Somática é um campo fértil de plantas rizomáticas diversas num movimento contínuo de **devir-erva-daninha**.

Um campo de flores é lindo, é positivo, é estupendo, é intocável, é pura positividade e excesso de positividade, é um clichê de positividade – conforme problematiza Byung-Chul Han (2017a, 2017b), em sua “sociedade do cansaço”; isto é, um mundo carente de resistência e dominado de positividade egocentrista. É pura “gratiliz” – para usar um termo corrente de alguns grupos contemporâneos de pessoas que enaltecem a positividade e se isolam cada vez mais, seja no paraíso da

<sup>149</sup> A tradução usada aqui para a citação original de Eddy (2009) é referente à publicada no “Dossiê Somática e Artes da Cena”, número 31, da *Revista Repertório*, do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, organizado por mim e Maria Albertina de Souza Grebler. A tradução do artigo de Eddy foi realizada coletivamente por mim, Clara Faria Trigo e Isabel Tornaghi.

mesmidade ou na segurança do virtual. O devir-erva-daninha, entretanto, pressupõe a não captura, a não submissão a forças estratificantes de achatamento. Nesse sentido, o campo da Somática é devir-erva-daninha, indisciplinar em essência, crescendo e se infiltrando onde ninguém espera.

Mesmo escapando de metodologias opressoras e limitadoras, a Somática possui exigências rigorosas de conhecimento prático em seus programas de formação profissional. Ter disciplina nesse sentido do rigor, porém, não significa se fechar em regras imutáveis e delimitantes a ponto de tornar compulsória uma determinação. A circularidade do conhecimento faz parte da Somática desde sua gênese. Não é, nem nunca foi, fechada numa única especialização, numa única forma de acesso.

A visão disciplinar, contrariamente à abertura proposta pela Somática, subentende uma submissão a regras práticas e técnicas. A visão da Somática como um campo expandido indisciplinar se contradiz com uma visão puramente disciplinar que é adotada, mesmo que inconscientemente, por quem perpetua a denominação Educação Somática – como se a educação dependesse exclusivamente de disciplinas estabelecidas. No que estou denominando aqui de visão disciplinar da Educação Somática, identifico uma tendência entre pesquisadores(as) e profissionais da Somática em delimitar princípios em comum entre os diversos sistemas, métodos e técnicas. Na realidade, este foi também o primeiro movimento de Hanna ao delimitar o campo, isto é, reconhecendo ditas características semelhantes entre as diversas e variadas práticas somáticas e as listando, como: 1. **Observação e revisão:** aprender a encontrar a natureza da amnésia sensório-motora, onde ocorre no cérebro e onde se manifesta no corpo; 2. **Levar a atenção às sensações internas** do movimento; 3. **Usar roupas confortáveis, afastar-se de distrações e realizar os exercícios num tapete ou colchonete;** 4. **Mova-se sempre lentamente:** “Quanto mais lento você se movimenta, mais você percebe” e “Você não deve suar muito fazendo exercícios somáticos.” (HANNA, 1988, p. 96); 5. **Mova-se sempre com gentileza e com o mínimo de esforço** – conforto é essencial; 6. **Não force os movimentos;** 7. **Exercícios somáticos não são doloridos** (mas, podem ser emocionalmente doloridos); 8. **Busque ter persistência, paciência e positividade:** “Exercícios somáticos mudam seu corpo ensinando seu cérebro.” (HANNA, 1988, p. 97).

Logo de início, percebe-se que os princípios da Educação Somática, conforme descritos por Hanna, formam uma lista opressora de prescrições que, além de ser limitada e enclausurada em uma ideia específica de educação corporal, define elementos estéticos, os quais descrevem como devemos lidar com o ritmo do movimento (lento), a ocupação do espaço (limitado a tapetes e colchonetes), o tipo de espaço (ambientes fechados livres de ruídos), a vestimenta (uma ideia de roupa confortável), o comportamento (economia de movimentos), o estado de espírito (calma e positividade). Isso tudo apoiado por um contrato subjacente de submissão a um educador que teria as ferramentas para levar você a superar problemas variados. Nesse sentido, a crítica tecida por De Giorgi (2015) sobre a ideia de um corpo universal em Hanna, parece encontrar fundamento. Aliás, na revisão bibliográfica de Hanna, é só em seu último livro de 1988, que encontro uma afirmação mais direta ao reconhecer o peso das influências socioculturais na diferença entre humanos: “O papel do adulto diverge entre diferentes culturas; alguns são mais estressados do que outros.” (HANNA, 1988, p. 65)<sup>150</sup>. Assim, apesar de Hanna ter definido o campo da Somática especialmente e, acima de tudo, como uma virada epistemológica, focada na transformação dos movimentos da atenção e de suas diferentes qualidades, muito além de métodos específicos pré-existentes que foram agrupados, há uma tendência essencialmente ativista em delimitar fundamentos disciplinares (em sua versão negativa) em comum para o campo. Paradoxalmente, uma definição específica sua de Educação Somática parece ir de encontro à crítica acima:

A educação somática não é apenas algo novo e inesperado, é algo de importante consequência: implica uma transformação básica em nossa compreensão da espécie humana e das capacidades do indivíduo humano. Descobrimos que aquilo que acreditamos ser imutável na criatura humana não é, afinal, tão imutável. Tal descoberta equivale a uma reavaliação da natureza de nós mesmos e da humanidade. (HANNA, 1993, p. 188)<sup>151</sup>.

<sup>150</sup> No original: “The role of the adult differs among different cultures; some are more stressful than others.”

<sup>151</sup> No original: “Somatic education is not only something new and unexpected, it is something of momentous consequence: It entails a basic transformation in our understanding of the human species and of the capacities of the human individual. That which we have believed to be unchangeable in the human creature has been discovered to be not, after all, so unchangeable. Such a discovery amounts to a reassessment of the nature of ourselves and of humankind.”

A reavaliação do ser humano proposta por Hanna, nesse caso, abarca um sentido de transformação pessoal com o mundo; contudo, ao enumerar fundamentos tão fechados e delineadores do campo, ele acaba pressupondo a formação de uma estética da Somática bastante limitada a um modelo específico. Se olharmos outros(as) autores(as) que pensam a Somática, inclusive no Brasil, podemos verificar a mesma problemática definidora de princípios gerais da Somática estabelecendo modos de se mover, modos de se comportar, modos de se ocupar o espaço, onde praticar e o que vestir, mesmo que de modo subentendido. Como este não é o foco do trabalho, evitarei me demorar na análise de cada lista de princípios de autores<sup>152</sup> diferentes, limitando-me a Hanna, a fim de suscitar a discussão.

Em suma, evito utilizar o termo Educação Somática, especialmente para me afastar de modelos estéticos da Somática sugeridos por listas de princípios comuns generalizantes que subentendem normas limitantes. Por isso, prefiro o termo Somática, com a intenção de me referir ao campo de modo abrangente e de não me limitar às regras de um método específico ou a uma visão disciplinar. Tal escolha tem o intuito de abarcar algo muito mais amplo, pressupondo abertura e diversidade. Partindo do fundamento de que, numa ideia de pedagogia somática, devemos encontrar a pessoa onde ela está, isto é, acolher cada pessoa com suas peculiaridades, uma lista de princípios comuns ao campo pode promover exatamente o contrário, ao supor que todos devem se mover lentamente no espaço limitado por um colchonete, ou num ambiente fechado.

Tal pressuposição de princípios comuns que se inscrevem à Somática vai ao encontro de ideais estéticos promovidos por diferentes movimentos artísticos na dança, que acabam definindo normas gerais e específicas para que uma obra artística seja aceita, nos corpos ideais que são autorizados, nos espaços definidos para as apresentações, no estilo sonoro que agregam, etc.

Além disso, o que se compreende como Somática, atualmente, é um campo de estudos e de práticas maior do que a limitação etimológica ocidental que a associa a corpo físico. Ela é o próprio princípio holístico de que o todo é maior que a soma de suas partes. Entretanto, quando nos referimos a uma sabedoria somática, estamos nos referindo a um acúmulo de conhecimentos em constante transformação, que se conecta com o modo de vida dos povos originários de várias

---

<sup>152</sup> Para princípios gerais da Educação Somática, por exemplo, vide Bolsanello (2011, 2012).



regiões do mundo, perpassa sistemas, métodos e técnicas desenvolvidos por pessoas – as(os) pioneiras(os) somáticas(os) – que encontraram a cura para doenças e limitações pessoais por meio de uma pesquisa profunda sobre/em si mesmos(as). Além disso, ela se integra com as revoluções artísticas da dança moderna e contemporânea e sua abertura para a indisciplina que dá voz a expressões genuínas, também conversa com a sabedoria oriental milenar, expande-se com as novas teorias da mente por pioneiros da psicologia do início do século XX, e pela reflexão filosófica da fenomenologia e do pragmatismo. A Somática se estabiliza a partir da fundação do campo de conhecimento contemporâneo ocidental iniciado, defendido e ampliado por Thomas Hanna; ultrapassa e atravessa diversas disciplinas nas teorizações de Don Johnson e na expansão da psicologia somática, além das viradas epistemológicas promovidas pela neurofenomenologia. Ela invade a Academia, especialmente pela dança, nas epistemologias somáticas de pesquisadoras como Jill Green, Sylvie Fortin, Martha Eddy e Isabelle Ginot. Estas pesquisadoras da dança e da Somática, dentre muitas(os) outras(os), abriram caminhos para novas fronteiras de atuação da Somática, considerando ramificações que residem na ecologia, na saúde e no bem-estar, na Somática social, na espiritualidade, na educação, na emancipação social, e em várias outras conexões que estão por vir.

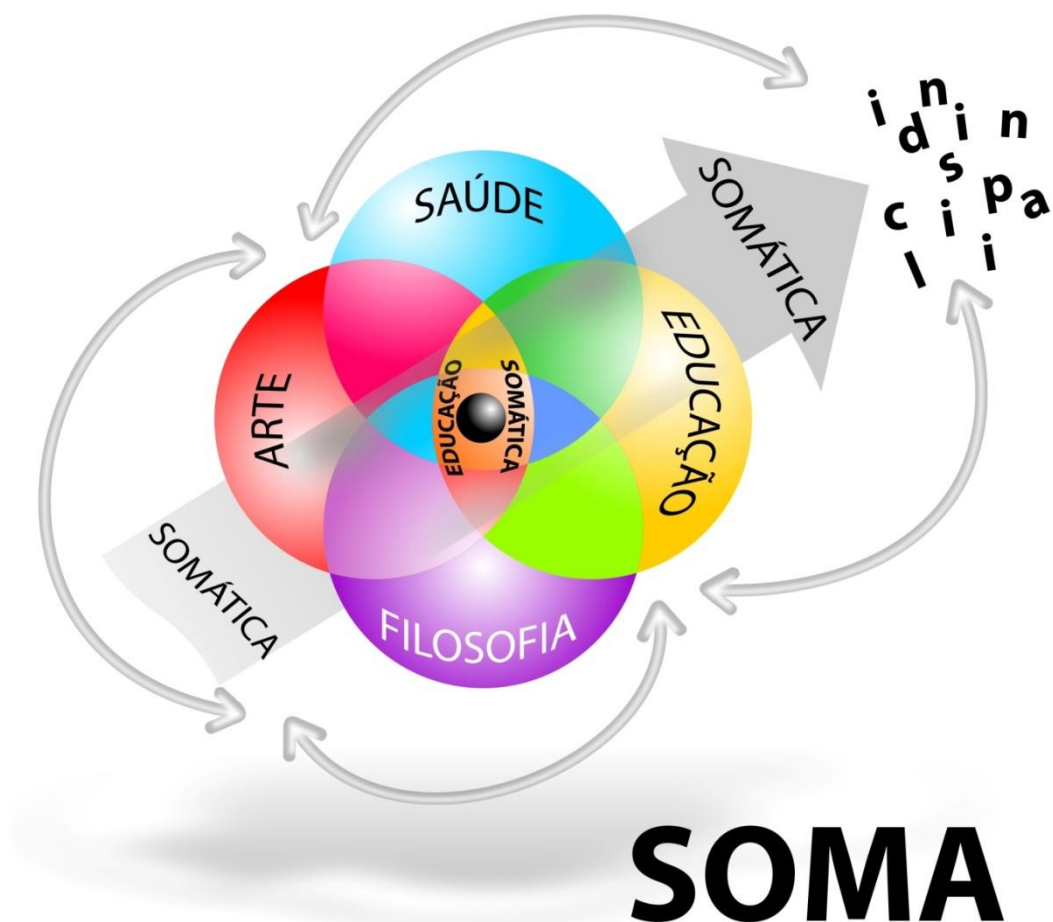
Esta linha a-histórica – porque espiralada e cíclica – da Somática, brevemente esboçada acima, revela a complexidade desse conhecimento chamado somático e evidencia minimamente as características intrínsecas que perpassam o relacional, o singular e o coletivo.

O que me parece ser justamente a riqueza da Somática é sua gênese multi-inter-trans disciplinar, rumo à indisciplina, ou seja, conforme já afirmado anteriormente, a indisciplina aqui é entendida como abolição das molduras disciplinares (GREINER, 2005), que regulam, controlam, apoderam-se e roubam o que há de mais espontâneo em qualquer manifestação de conhecimento. Deixemos a Somática fluir em seus movimentos genuínos de impulsos variados e inusitados.

No esquema abaixo, sugiro justamente que honremos os caminhos interdisciplinares – arte-saúde-educação-filosofia – os quais reconhecemos como Educação Somática, e que continuemos friccionando as bordas disciplinares e que sigamos no foguete da seta transdisciplinar, rumo à indisciplina, isto é, rumo a tudo o

que é possível com o convite que nos foi feito por Hanna nos anos 1970, rumo a uma cultura somática, pulsando juntos.

**Figura 23** – Esquema transdisciplinar da Somática.



**Fonte:** Criação e desenho pessoal, com edição de design desenvolvido por Neto Silva.

Um clamor indisciplinar, contudo, não significa deixar de nos situarmos dentro e fora da espiral a-histórica de métodos, sistemas e técnicas somáticas específicas que moveram a Somática, especialmente durante o século XX. De fato, parece fundamental situar nossas referências e matrizes somáticas, pois isso também faz parte da epistemologia somática e de seus modos de saber.

### 2.4.1 Sistemas, métodos e técnicas somáticas: fluxo espiral

Um histórico da Somática seria um intento para além do que se propõe esta tese, por isso me limitei a um resumo feito no tópico anterior. Em outros textos publicados<sup>153</sup> durante o decorrer da pesquisa, foi dada uma atenção mais específica ao assunto. Em adição, neste breve tópico, utilizarei parte do texto que escrevi entre 2018 e 2020 para o Projeto Pedagógico de Curso da Pós-graduação *lato sensu* que está em fase de implantação na área de dança do Instituto Federal de Brasília, denominado de Práticas Somáticas em Dança. Com esse objetivo, foi criada uma lista de práticas somáticas fundamentadas em uma ampla gama de referências, especialmente Mirka Knaster (1996), Nancy Allison (1999), Thecla Schiphorst (2009), Martha Eddy (2009, 2016), Glenna Batson (2009b), Márcia Strazzacappa (2012) e Débora Bolsanello (2020). Existem, nas referências consultadas, algumas propostas de classificações, como abordagens estruturais, abordagens funcionais e artes ocidentais do movimento. Contudo, a lista abaixo não utilizará tal classificação por considerar que diversos desses métodos poderiam estar tanto em uma como nas três classificações sugeridas. Além disso, parece limitante separar práticas a partir de forma e função, uma vez que uma não está apartada da outra, conforme já discutido anteriormente a partir de Hanna. Os critérios utilizados para a ordem da lista apresentada aqui são os métodos aparentemente mais conhecidos no meio das Artes Cênicas no Brasil. Saliento ainda que algumas das práticas listadas abaixo tendem a ser consideradas como relativas à Fisioterapia, no entanto, comungam do princípio de totalidade corporal do conhecimento somático e inspiraram ou foram inspiradas por diversos dos métodos mais relacionados com a experimentação de movimentos. Outros se referem à pesquisa de movimentos a partir de princípios da anatomia humana.

**Práticas Holísticas Nativas** – povos originários (desde sempre). Mundo.

**Metodologia Angel Vianna** – Angel Vianna (1928-presente). Brasil.

**Técnica Klauss Vianna** – Klauss Vianna (1928-1992). Brasil.

**Método Bertazzo** – Ivaldo Bertazzo (1949-presente). Brasil.

---

<sup>153</sup> Para uma visão prévia de aproximações históricas à Somática, em textos que publiquei em coautoria anteriormente, vide: Grebler e Pizarro (2020) e Fernandes, Pizarro e Scialom (2020).

**Sistema Laban/Bartenieff e *Bartenieff Fundamentals***<sup>™</sup> – Irmgard Bartenieff (1900-1981). Alemanha e EUA.

***Body-Mind Centering***<sup>™</sup> – Bonnie Bainbridge Cohen (1943-presente). EUA.

**Cadeias Musculares e Articulares Método G.D.S.**<sup>®</sup> – Godelieve Denys-Struyf (1931-2009). Congo Belga e Bélgica.

**Coordenação Motora** – Marie-Madeleine Béziers (1927-2003), Suzanne Piret, Yva Hunsinger. França.

**Abordagem Somático-Performativa (ASP)** – Ciane Fernandes (1965-presente). Brasil.

**Ideokinesis**<sup>®</sup> – Mabel Elsworth Todd (1880-1956), Barbara Clark (1889-1982), Lulu Sweigard. EUA.

**Rolfing**<sup>®</sup> **Integração Estrutural e Rolf**<sup>®</sup> **Movimento** – Ida Rolf (1896–1979). EUA.

**Método Feldenkrais**<sup>®</sup> – Moshé Pinchas Feldenkrais (1904-1984). Israel.

**Eutonia** – Gerda Alexander (1908-1994). Alemanha.

**Técnica de Alexander** – Frederick Matthias Alexander (1869-1955). Austrália e Reino Unido.

**Método Pilates** – Joseph Hubertus Pilates (1883-1967). Alemanha e EUA.

**Gyrotonic**<sup>®</sup> e **Gyrokinesis**<sup>®</sup> – Juliu Horvath (1942). Romênia, EUA e Alemanha.

**Ginástica Holística**<sup>®</sup> – Lily Ehrenfried (1896-1994). Alemanha e França.

**Antiginástica** – Thérèse Bertherat (1931-2014). França.

**Reorganização Postural Dinâmica** – José Antônio de Oliveira Lima (presente). Brasil.

***Authentic Movement (Movimento Autêntico)*** – Mary Starks Whitehouse (1911-1979). EUA.

**Método Danis Bois (*Méthode Danis Bois*)** – Danis Bois (1949-presente). França.

***Anatomy Trains***<sup>®</sup> (**Trilhos Anatômicos**) – Thomas W. Myers (presente). EUA.

**Esferokinesis**<sup>®</sup> – Silvia Mamana (presente). Argentina.

**Movimentos Integrativos**<sup>®</sup> – Bia Ocougne (presente). Brasil.

***Hanna Somatic Education***<sup>®</sup> (***Hanna Somatics***<sup>®</sup>) – Thomas Hanna (1928-1990). EUA.

***Continuum Movement***<sup>®</sup> – Emilie Conrad (1934-2014). EUA.

***Kinetic Awareness***<sup>®</sup> – Elaine Summers (1925-2014). Austrália e EUA.

***Shin Somatics***<sup>®</sup> – Sondra Horton Fraleigh (1939-presente). EUA.

***BodyMindMovement***<sup>™</sup> – Mark Taylor (presente). EUA.

**BodyMind Dancing™ e Dynamic Embodiment™** – Martha Hart Eddy (1957-presente). EUA.

**Méthode Mézières (Método Mézières)** – Françoise Mézières (1909-1991). Vietnã e França.

**Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (A.F.C.M.D)** – Hubert Godard (presente) e Odile Rouquet (presente) – França.

**Teoria da Função Tônica** – Hubert Godard (presente). França.

**Tamalpa Life/Art Process®** – Anna Halprin (1920). EUA.

**Skinner Releasing Technique™** – Joan Skinner (1924-presente). EUA.

**Sensory Awareness (Consciência Sensorial)** – Charlotte Selver (1901-2003). Alemanha e EUA.

**Sistema Mensendieck** – Bess Mensendieck (1864-1957). EUA e Alemanha.

**Rolf-Aston Structural Patterning and Movement Analysis (Padronização Estrutural e Análise de Movimento de Rolf-Aston)** – Ida Rolf (1896-1979) e Judith Aston (1943-presente). EUA.

**Hellerwork® Structural Integration (Hellerwork® Integração Estrutural)** – Joseph Heller (1940-presente). Polônia e EUA.

**Wetzig Coordination Patterns® (Padrões de Coordenação de Wetzig)** – Elisabeth Wetzig (presente). EUA.

**Kestenberg Movement Profile (Perfil de Movimento de Kestenberg)** – Judith Kestenberg (1910-1999). Polônia e EUA.

**Warren Lamb Movement Pattern Analysis Profile (Análise do perfil de padrão de movimento de Warren Lamb)** – Warren Lamb (1923-2014). Reino Unido.

**Kinomichi** – Masamichi Noro (1935-1979). Japão e França.

### **Práticas de dança-terapia e outras práticas terapêuticas convergentes com a Somática**

**Dança Movimento Terapia (DMT)** – Marian Chace (1896-1970). EUA.

**Danzaterapia** – Maria Fux (1922-presente). Argentina.

**Somatic Experiencing (Experiência Somática)** – Peter A. Levine (1942-presente). EUA.

**Soma: terapia anarquista** – Roberto Freire (1927-2008). Brasil.

**Psicoterapias corporais** – José Ângelo Gaiarsa (1920-2010). Brasil.

**Rosen Method** – Marion Rosen (1914-2012). Alemanha e EUA.

**Somaembodiment** – Marcelo de Souza Muniz e Sônia Gomes (presente). Brasil.

**Método Corpo Intenção (MCI), Técnica de Alfabetização Corporal (TAC) e Terapia Alfacorporal** – Denise de Castro (presente). Brasil.

### **Danças com inspirações na Somática e/ou na anatomia corporalizada**

**Contact Improvisation (Contato-Improvisação)** – Steve Paxton (1939-presente), Nancy Stark Smith (1952-2020), Nita Little (presente), Daniel Lepkoff (presente) e colaboradores. EUA.

**Material for the Spine (Material para a Coluna)** – Steve Paxton (1939-presente). EUA.

**Axis Syllabus** – Frey Faust (presente). Alemanha e EUA.

**Flying low** – David Zambrano (presente). Venezuela, Países Baixos e Bélgica.

### **Práticas de Tradição Oriental**

Yoga

Artes Marciais (Aikido, Chi Kung, T'ai Chi Chuan, etc.)

### **Práticas Meditativas**

**Contemplative Dance Practice (Prática de Dança Contemplativa)** – Barbara Dilley (1938-presente). EUA.

**Small Dance (pequena dança)** – Steve Paxton (1939-presente). EUA.

**Meditação Transcendental, Raja Yoga, Kundalini Yoga, Vipassana, Zazen, Dzogchen, Mantra, Kabbalah, Chakra, Tântrica, Taoísta, Shinsokan, Sudarshan Kriya, Hooponopono, Acem, meditação dinâmica, etc.**

É possível verificar a quantidade de sistemas, métodos e técnicas que compartilham da Somática enquanto campo epistemológico. Verifica-se, contudo, que a lista é deveras limitada ao mundo ocidental e que há uma presença majoritariamente branca e euroamericana, mesmo que tenhamos iniciativas sul-

americanas, por exemplo. Nesse sentido, minha sugestão, fundada em minha busca pessoal, é poder espiralar através dessas disciplinas que nos são oferecidas, para recriar o que faz sentido em nossa experiência e na modulação das pessoas da experiência, contextualizando nossa própria prática dentro desse espectro do que nos é oferecido como campo da Somática. Como podemos ampliar e diversificar nossa presença no mundo dentro deste convite epistemológico?

Na figura 24, logo a seguir, recriei a linha do tempo da Somática, proposta por Martha Eddy (2016), incluindo diversos outros nomes de pessoas que desenvolveram propostas somáticas, seja como método ou como pedagogia. Senti a necessidade de recriar o gráfico de Eddy, inicialmente, quando tive a oportunidade de apresentar um trabalho no congresso da *International Somatic Movement & Therapy Association* (ISMETA), em junho de 2019, na cidade de Nova Iorque. Na ocasião, pude notar a falta de familiaridade com a linhagem francesa e sul-americana da Somática, dentre os participantes de uma sessão específica sobre o legado da Somática. Na ocasião, incluí na conversa e nos papéis espalhados pelo chão, o trabalho da família Vianna, de María Fux, de Françoise Mézières, de Thérèse Bertherath, de Suzanne Piret, Marie-Madeleine Béziers e Yva Hunsinger, de Godelieve Denys-Struyf. Nenhum desses nomes foi mencionado no grupo de trabalho. De fato, e reiterando o que tenho afirmado, a diversidade da Somática é enorme, e qualquer tentativa de captura tende a deixar lacunas.

O gráfico da figura 24 é uma espiral fluida que instila movimento. Também enxergo em meu desenho sinuoso um convite ao movimento ondulante dos seres marinhos, vejo um polvo, uma serpente, um peixe sem coluna (ou, antes, coluna suave). Vejo uma onda marítima, um rio caudaloso, e também linhas de fuga. Em suma, o gráfico é uma apresentação da experiência performativa que vivenciei ao me deitar no chão e me mover com todos esses nomes, datas, referências e influências. Inclusive, é principalmente por este motivo e pelo meu interesse e minha presença profunda no campo da Somática há mais de 10 anos que me incluo também no gráfico. Se não posso, neste momento, realizar um histórico mais apurado e minucioso dessa espiral, compartilho, então, uma prévia performativa.







## 2.5. EPISTEMOLOGIA SOMÁTICA DO SUL DO SUL<sup>154</sup>

Conforme afirmado anteriormente, percebo claramente um domínio europeu e norte-americano no esboço da teia de práticas e de saberes forjados a partir da investigação profunda do corpo vivo. Quando me deparo com as linhagens somáticas presentes no norte global, tenho uma sensação de invisibilidade e de inexistência desse tipo de conhecimento em outros territórios do planeta e “inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível.” (SANTOS, 2010a, p. 33). De fato, Eddy (2009, 2016) especifica a delimitação de seu estudo histórico se embasando também em sua experiência, que obviamente não atravessa uma experiência significativa no sul global, pois esta não faz parte de sua formação humana. Isso nos leva a reconhecer também que somos nós, sul-americanos, quem deveríamos nos dedicar a esse trabalho, traçando nossa existência desde nossa própria perspectiva. Assim, é necessário que desenvolvamos práticas e estudos críticos desde nossa própria realidade, a fim de presentificar, articular e divulgar nossas ações, inclusive, internacionalmente.

O conceito de epistemologias do sul, que atende à diversidade de saberes do mundo – e que acredito servir adequadamente ao contexto da instauração de uma Somática crítica – foi formulado inicialmente por Boaventura de Sousa Santos em meados da década de 90 e desenvolvido ao longo dos anos em diversos outros trabalhos de sua autoria. Assim, penso que a articulação das epistemologias do sul atravessa uma possível **epistemologia somática do sul do sul**.

Santos (2010a) desenvolve seu argumento sobre as epistemologias do sul em cima da tese de um dito pensamento abissal, para o qual as linhas cartográficas que dividiam o mundo em velho e novo mundo no século XVI permaneceriam metaforicamente nas relações macro e micro até hoje, embora menos claras e mais difíceis de se reconhecer, podendo se verificar desde as relações humanas entre pares até as relações culturais mais abrangentes. O regresso do colonial na contemporaneidade significa reconhecer como não humano o que está do outro lado da linha (no caso, do nosso lado). De fato, “O pensamento moderno ocidental continua a operar mediante linhas abissais que dividem o mundo humano do sub-

---

<sup>154</sup> Este tópico inclui o pensamento articulado em texto previamente publicado em coautoria com Marila Annibelli Vellozo. Incluo aqui, contudo, as partes escritas especificamente por mim. Vide: Pizarro e Vellozo (2018).

humano.” (SANTOS, 2010a, p. 39). Tal regresso estaria evidente, atualmente, em três formas principais: “[n]o terrorista, [n]o imigrante indocumentado e [n]o refugiado.” (SANTOS, 2010a, p. 42). Em relação ao conhecimento, tudo o que está do outro lado da linha é crença e “compreende uma vasta gama de experiências desperdiçadas, tornadas invisíveis, tal como os seus autores, e sem uma localização territorial fixa.” (SANTOS, 2010a, p. 34).

Do outro lado da linha, não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjetivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objetos ou matéria-prima para a inquirição científica. (SANTOS, 2010a, p. 34).

Assim, em um movimento argumentativo decolonial, o autor propõe o pensamento pós-abissal como parte de uma ecologia de saberes. Ou seja, refere-se a “um pensamento não derivativo, [que] envolve uma ruptura radical com as formas ocidentais modernas de pensamento e ação.” (SANTOS, 2010a, p. 53). Essa forma de pensar pressupõe uma diversidade epistemológica do mundo, enaltecendo a pluralidade dos conhecimentos e dos saberes, antes desprivilegiada e descartada pelo conhecimento científico.

Nesse sentido, desde um contexto brasileiro (quiçá, sul-americano), poderíamos nos referir a uma **Somática do sul do sul**. Ou seja, do outro lado da linha (o lado não dominante) estão: 1) a Somática enquanto conhecimento não científico, baseada em experiências singulares coletivas e não universais, junto com as artes em geral, como resistência ao *status quo* (mesmo não sendo verdade para todas as suas manifestações em específico); e 2) a existência brasileira enquanto ex-colônia de um eurocentrismo demarcado, que perdura até hoje. Como ex-colônia ocidental das já “semiperiféricas Espanha e Portugal” do século XVIII (DUSSEL, 2010, p. 342), toda a América Latina ficaria esquecida até inícios do século XXI.

Na verdade, Dussel (2010) promove uma quebra no surgimento da epistemologia moderna ao afirmar que a Europa esteve no centro da história mundial somente há dois séculos, por causa do processo de industrialização dominado pela Inglaterra. Em suas *Meditações Anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade* (2010), o autor apresenta diversos filósofos e teólogos do século XVI que argumentaram contra o colonialismo: “1542 – É uma

época de muitos escritos argumentativos em defesa do índio; o Outro da modernidade.” (DUSSEL, 2010, p. 368). O autor afirma que a modernidade não começou filosoficamente com Descartes e este deve ser situado como o grande pensador do *segundo momento* da modernidade *inicial*, quando já se tinha produzido irreversivelmente a ocultação, não do ‘ser’ heideggeriano, mas do ‘ser colonial’.” (DUSSEL, 2010, p. 390, grifos do autor). Corroborando com a discussão, ele aponta, inclusive, que Descartes estudou a parte “dura” da Filosofia na obra de um mexicano, Antonio Rubio (1548-1615).

Nessa perspectiva, percebe-se desde o início da modernidade a tomada de poder da ciência ao ser assumida como modelo do projeto epistemológico da filosofia. “De teoria do conhecimento, a epistemologia convertia-se, assim, em teoria do conhecimento *científico*.” (NUNES, 2010, p. 264, grifos do original). Já a Somática enquanto campo, tem se desenvolvido desde o século XIX fugidamente por vários cantos do mundo. Só recentemente passou a ser aceita na Academia, por exemplo, e mesmo assim é um desafio hercúleo, dada a sua tendência à marginalidade.

Segundo Santos (2010a, p.16), “Epistemologia é toda a noção ou ideia, refletida ou não, sobre as condições do que conta como conhecimento válido”. Assim, para ir além nessa questão, o autor sugere ser necessário afastar-se de uma compreensão linear de tempo.

Só assim será possível ir além de Hegel (1970)<sup>155</sup>, para quem ser membro da humanidade histórica – isto é, estar deste lado da linha – significava ser um grego e não um bárbaro no século V a.c., um cidadão romano e não um grego nos primeiros séculos da nossa era, um cristão e não um judeu na Idade Média, um europeu e não um selvagem no Novo Mundo do século XVI, e, no século XIX, um europeu (incluindo os europeus deslocados da América do Norte) e não um asiático, parado na história, ou um africano que nem sequer faz parte dela. (SANTOS, 2010a, p. 53).

No caso da Somática, deveríamos nos aproximar de métodos e sistemas consagrados na Europa e nos EUA, ou poderíamos vivenciar e desenvolver nossos discursos a partir das práticas indígenas, afro-brasileiras, e das danças populares, modernas e contemporâneas brasileiras? É possível situar a Somática dentro de

---

<sup>155</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

nossa perspectiva ameríndia e desenvolver nossas práticas e discursos em diálogo com outras culturas? De fato, considerando nossa existência humana histórica, podemos fazer quaisquer desses movimentos, inclusive termos o direito de estudar e nos envolvermos com sistemas, métodos e técnicas europeus e norte-americanos, especialmente, no intuito de contextualizá-los dentro de nossa própria prática e de nossa própria realidade.

Acredito que afirmar práticas somáticas como “genuínas” de uma ou outra cultura seria uma redução à diversidade de saberes, tanto culturais quanto somáticos. No Brasil, atualmente, a presença de programas oficiais de formação em métodos fundados internacionalmente se soma às experiências nativas, à miscigenação e aos trabalhos corporais realizados no século XX (dentre eles, as leituras de Laban e o pioneirismo da família Vianna), especialmente nas duas últimas décadas. Desse modo, a diversidade contemporânea se manifesta em diferentes zonas de contato “envolvendo diferentes culturas, religiões, economias, sistemas sociais e políticos, e modos de vida, resultante do que vulgarmente denominamos por globalização.” (SANTOS, 2010b, p. 527).

O duplo desafio de uma epistemologia somática do sul do sul, tanto pelo fantasma do colonialismo como pelo domínio do paradigma científico, coloca-se de antemão como um convite a “uma compreensão mais profunda das possibilidades humanas com base nos saberes que, ao contrário do científico, privilegiam a força interior em vez da força exterior.” (SANTOS, 2010a, p.63). Assim, CorpoEstuário como *corpus* de práxis somática é um leite fluido e nutritivo para a geração de conexões rizomáticas de diversas categorias. Nesse tipo de práxis de autorregulação orgânica, as multiplicidades são chamadas a correr linhas de fuga, criando conexões inimagináveis.





### 3 DANÇANDO EM LUGARES DE DESVANECIMENTO

*Fim de tarde no Planalto Central.*

*A sensação de liberdade e solidão solidez que o espaço aberto suscita acaba num tiro de vento da bandeira gigante estraçalhada no plano de cima. O plano azul do céu achata nossas cabeças como sempre por aqui e o retângulo recortado de pedra aos nossos pés afunda as cabeças dos fêmures até o fim das crateras pélvicas. Duro, duro, duro... como pedra no osso. Seco, seco, seco... como um ventre parido. Os símbolos gritam por todos os lados. Casa de Chá da Alice, pira, pirofágica, pirocóptera, Pombal da gira, nada de sombra, nada de vida, plantada ou nascida, os Candangos calangos, a Justiça caolha, o Supremo de frango, palmeira imperialíssima ao longe. Os três potros poderes querendo fazer cafuné. Prendo a respiração. Ai. A Ré é pública, a fé é pública. Nas minhas costas, jaz quem me regula, no destro, quem me julga, no canhoto, quem me expurga. No primeiro passo depois desse tiro seco selênico, o chão se abre e vejo mais límpida que a nuvem coçando minha fuça todos os corpos retumbantes de sofrimento, grito, pejo, fogo, fome, farsa, firula, desterro, carvão e fritura. Toda a indignância, obsolescência, impertinência e indulgência que já resvalou sua carcaça amaldiçoada por aqui. Ausência onipresente de toda luta. Parece que foi ontem... parece que não foi nunca. Basta mais um passo pra eu ter a visão dos meus “corpora”. Corpus entre corpos estendendo-se pela aridez do pó incrustado. Pó é pó, tem a mesma insistência, seja de hoje ou de mil anos. Deixo os pensamentos dançarem, toco-os e os deixo ir. Límpido e leve (porque um corpo pode tudo), me sento no retângulo. Duração: duas horas. 1h de meditação sentada, 10 minutos de Prática de Percepção Pessoal, 5 minutos de volta à calma, 45 minutos de Espaço Aberto. No espaço de uma hora, a noite despenca em nosso colo, num minuto as pessoas desaparecem, num segundo percebemos que estamos a sós, em 50 minutos experimentamos a mais profunda Prática de Dança Contemplativa no meio do Deserto. Uma memória: passos. A cada passo, um grupo diferente de fantasmas se materializando, se presentificando. Espectros da luta, da dança, ou da gente. Um deserto povoado de gente e coisa que não está ali, insistindo em nos lembrar do peso do concreto e do cheiro do dejetos. Como renovar nossos planos de existência? Como resgatar a memória sem se assombrar? Como criar mundos (im)possíveis?*



**Figura 25** – Momento da meditação sentada na performance *CorpOásis* (2017), realizada durante o *Marco Zero – Festival Internacional de Dança em Paisagem Urbana* –, em 28/04/2017, na Praça dos Três Poderes, Brasília-DF. Visão do Palácio do Planalto.



**Foto:** Thiago Sabino.

Um oásis move o imaginário coletivo para diversas direções. Sua primeira e, talvez, mais difundida sugestão é a de uma miragem, isto é, ao mesmo tempo, um efeito físico real, de distopia óptica, causado pela reflexão da luz solar em momentos diurnos de alta temperatura, e também uma metáfora que remete a mais pura ilusão, como um sonho mesmo. Um oásis também remete a um ideal esotérico de um Oriente distante, com uma acepção do senso comum, divulgado em geral pela literatura, como um lugar isolado no meio do deserto onde encontraríamos as mil e uma maravilhas.

Geopoliticamente, as pesquisadoras Lavie e Marshall (2017), definem um oásis de forma mais precisa e objetiva, como um lugar que está em contraste profundo com o ambiente que o cerca, como um espaço frágil cultivado numa região árida e hostil. A descrição utilizada por anos sobre um oásis foi sua oposição ao deserto, especificado na pesquisa geográfica como um produto da colonização, em que a água é central em seu desenvolvimento e na sua manutenção. Um oásis se



configura como resultado de fatores históricos, políticos e sociais, que favoreceram seu surgimento, sua manutenção e seu desenvolvimento ao longo dos anos. Assim, este ambiente convidativo, seja pelo imaginário, seja por sua função social, política e econômica secular como lugar de passagem de rotas comerciais, é resultado de uma bifurcação de água, seres humanos e vegetação. São territórios nômades por natureza, que precisam ser cultivados, o que levou Garcier e Bravard (2013, p. ix<sup>156</sup>, apud Lavie; Marshall, 2017, p. 8) a afirmarem que “não existe oásis sem intenção, sem trabalho, o que geralmente assume a forma de projetos políticos organizados”. As pessoas que aí vivem precisam se adaptar a constantes mudanças e transformações, enquanto moldam sua paisagem. Ahmed e Abdedayem (2017) chegam a afirmar a quase impossibilidade de definir ou classificar os oásis hoje, por causa da diversidade em que se situam. Eles não são, de forma alguma, um monolito; grande parte deles, por exemplo, não sobrevive mais da abundância de um lençol freático, mas de poços artificialmente construídos, áreas de irrigação mecânica; outros foram abandonados à sorte, outros perderam suas árvores. De fato, os oásis desempenham diversos papéis atualmente, muito diferentes dos clichês da visão antiga de cem anos atrás, ainda explorada pelo turismo mundial, como um lugar intocado, um refúgio paradisíaco para humanos no coração profundo de um ambiente hostil, um lugar de serenidade onde nada nunca muda, isto é, uma miragem utópica eterna do paraíso. Pelo contrário, a interação de humanos com sua paisagem faz do oásis um lugar sujeito a mudanças radicais.

Um oásis é um sistema “antropo-agro-ecológico” muito especial onde o homem desempenha um papel central, modelando a paisagem horizontalmente (complementaridade estepe/oásis, espaços urbanos e espaços rurais) e verticalmente (3 estratos de vegetação). Em suma, o homem não é apenas um fator na evolução dos oásis, mas também um elemento essencial na sua criação, dando a esses ecossistemas sua originalidade. Sem o homem, não haveria oásis. (AHMED; ABDEDAYEM, 2017, p. 6)<sup>157</sup>.

<sup>156</sup> GARCIER, R.; BRAVARD, J-P. La durabilité des oasis: aperçus de géographie historique à partir du cas de l'oasis de Kharga, Egypte. *In*: COLLOQUE OASIS DANS LA MONDIALISATION: RUPTURES ET CONTINUITÉS, 2013, Paris, França. **Anais** [...]. Paris, 2013, p. 29–36.

<sup>157</sup> No original: “An oasis is a very special “anthropo-agro-ecological” system where man plays a central part, shaping the landscape horizontally (complementarity of steppe/oasis, urban spaces and rural spaces) and vertically (3 vegetation strata). To sum up, not only is man a factor in the evolution of oases but also an essential element in their creation, giving these ecosystems their originality. Without man, there would be no oases.”

Para os autores citados, a consideração dessa relação água-ser humano-vegetação, que compõe este ecossistema, amplia o que se pode chamar de oásis. É interessante notar que oásis não existem somente no meio do deserto, mas também em regiões montanhosas muito secas (e.g.: nos Andes e no Himalaia) e na beira de rios (e.g: Rio Orange, na África do Sul).

Pessoalmente, contudo, foi chocante descobrir que certas regiões oceânicas também podem ser chamadas de oásis. Nesse caso, denominados também de frentes marinhas, são locais de encontro de águas com propriedades bastante diferentes, formando um fenômeno dinâmico em locais verticalmente inclinados onde se encontram diferentes massas aquáticas, com estrutura tridimensional. Configuram-se como fenômenos tanto perenes como intermitentes, com comprimentos variados, caracterizados por distintas propriedades físicas, químicas e biológicas. São visíveis em sua manifestação física, como todo oásis, e apresentam alta atividade biológica em sua concretude ambiental. Exemplos de tipos de oásis oceânicos que podem ser encontrados em todo o mundo são: frentes de maré, frentes de bancos de areia submarinos, frentes de ressurgência, frentes estuarinas, frentes de pluma, frentes associadas à convergência ou divergência de massas de água em alto mar, frente de redemoinho, frentes associadas a características geomórficas (ACHA et al. 2015). Nesse caso, a noção de um ambiente de proliferação e concentração de vida em contraste com um ambiente díspar se mantém nessa noção de oásis oceânico.

Para além da complexidade oceanográfica, com seus termos e suas características próprias, interessa aqui observar que logo à frente de um estuário (encontro de rios com o mar), pode existir uma frente marinha estuarina, ou de pluma, ou de maré (i.e., um oásis). Assim, na continuidade da paráfrase alegórica iniciada no Folheto I desta pesquisa, denominada de CorpoEstuário, temos também um CorpOásis, ou seja, um corpo de trás (ectoderme, em termos embriológicos) formando um encontro profícuo de potência ecológica, potência de vida, potência criativa. A descoberta de um oásis oceânico em contato direto com um estuário foi uma feliz previsão de dois termos que surgiram inicialmente de minha experiência no estuário do Rio Picinguaba, em 2014, conforme explorado no capítulo primeiro. CorpOásis também surgiu de um estuário, ainda assim, eu nunca havia feito a conexão de meu oásis com o mar (isso ficou guardado na memória celular), mas sim

com a experiência árida e bastante isolada de meu habitat natural, Brasília, no Planalto Central do Brasil.

Curiosamente, nosso Centro-Oeste possui pequenos oásis também, que chamamos de veredas – um refúgio típico da fauna e da flora de lugares áridos ou semiáridos, servindo também de fonte de água para comunidades inteiras e para viajantes; são encontradas também no sertão mineiro e baiano. Seria Brasília um extenso oásis no meio do deserto? Seria este lugar uma miragem? Minha vida nesta capital, desde 2001, sempre foi assombrada por uma incômoda sensação de isolamento de pessoas, isolamento de outras culturas, carência de uma vida mais “mixtureada”, atordoada por um excesso de sangue escorrendo do nariz e pela necessidade de sangue nos olhos para se estabelecer profissionalmente no cenário artístico, conforme já apontei em narrativas anteriores deste trabalho.

Foi desta sensação profunda de falta e impermeabilidade que surgiu a performance *CorpOásis*<sup>158</sup>, apresentada em 2017, durante o período de desenvolvimento desta pesquisa. *CorpOásis* é uma performance que se ocupa de paragens meditativas para descobrir novas danças. É uma estrutura de composição instantânea despreziosa baseada na Prática de Dança Contemplativa (PDC), desenvolvida pela bailarina estadunidense Barbara Dilley (1938-presente). Apesar de, originalmente, não se preocupar com uma composição cênica, a PDC foi apropriada por nós (coletivo CEDA-SI) como um mote criativo numa performance em que os três procedimentos de composição propostos nesta tese são vivenciados na cena propriamente dita, isto é, 1 – a autorregulação orgânica (ou seja, o exercício de ficar em pausa o tempo necessário, no caso desta performance, um tempo pré-determinado para que os micromovimentos e expressões celulares e teciduais se manifestem); 2 – a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade (sendo a meditação sentada um dos exercícios fundamentais nesse processo, mas não o único); 3 – a experimentação criativa de movimentos (que, no caso desta performance, pressupõe uma composição instantânea).

---

<sup>158</sup> Vide um clipe com imagens das apresentações das performances apresentadas durante o Festival Marco Zero, em 2017, em espaços públicos do Distrito Federal: <[https://www.youtube.com/watch?v=2Hi7bcoTZ\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=2Hi7bcoTZ_4)>. *CorpOásis* aparece no tempo 6:21 no vídeo. Acesso em: 20 nov. 2020.

Enquanto performance de composição instantânea, estão em cena não somente a busca por danças compostas em tempo real, mas também a preparação para seu acontecimento; nesse caso, a meditação sentada e a Prática de Consciência Pessoal (PCP). Ao mesmo tempo em que ficamos em situação de quietude, dando espaço para a manifestação da consciência celular, vivenciamos nossa verticalidade (realidade do desenvolvimento ontogenético) e experimentamos movimentos em coletivo, tendo na escuta profunda de si e do outro, os procedimentos fundamentais da composição performativa de *CorpOásis*.

*CorpOásis* começou a ser gestada anos antes, ainda em 2012, quando um grupo de estudantes do curso de Licenciatura em Dança do IFB e eu, passamos quatro meses, de agosto a novembro, experimentando diversas configurações e possibilidades da PDC. Ao final, apresentamos um exercício denominado de *A Cena lá Fora*, que funcionou de fato como um CorpoEstuário para *CorpOásis*, ou seja, como um lugar de potência com o qual se pode relacionar e crescer em movimento de dobraduras e poéticas. A experiência com a PDC viria, nos anos seguintes, a atravessar profundamente as experiências criativas do CEDA-SI e os experimentos poéticos apresentados nas obras desenvolvidas durante o doutorado e aqui discutidas. Nesse caso, a PDC não é algo a mais dentro desta tese, mas uma dobra fundamental de seu desenvolvimento ao longo dos anos de sua práxis.

As performances *A Cena lá Fora* (2012) e *CorpOásis* (2017) são práticas artísticas como pesquisa que informaram profundamente as descobertas desta pesquisa de doutorado. Assim como em *éLice* (2016), elas funcionaram metodologicamente como laboratórios de pesquisa artística para o aprofundamento dos três procedimentos gerais de composição citados acima. A performance *CorpOásis* forneceu, então, o aprofundamento necessário para que o segundo folheto da tese se manifestasse.

Neste Folheto – *CorpOásis* – busco desenvolver, especialmente, o segundo procedimento: a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade. Contudo, percebe-se, de início, que este Folheto não surge do nada, ou melhor, não surge como potência primeira, mas friccionada com CorpoEstuário. Deve-se lembrar de que na paráfrase alegórica realizada aqui, que envolve corpo adulto (três corpos), embriologia (três folhetos dérmicos) e ambientes naturais (ecologia), temos uma primeira camada (corpo da frente, endoderme, estuário –

CorpoEstuário), uma segunda camada (corpo de trás, ectoderme, oásis – CorpOásis), e uma terceira camada que vai espiralar os processos em constantes dobraduras e espirais (corpo do meio, mesoderme, qualquer ambiente – CorPoÉtico).

Nesse sentido, CorpOásis nunca está apartado de CorpoEstuário, e este prenuncia aquele, como direção de linhas de fuga na multiplicidade criativa de seus planos de consistência rizomáticos, rumo ao CorPoÉtico.

No diagrama prévio da tese apresentado às páginas 31 e 39, o Folheto CorpOásis está ilustrado com a imagem mítica da miragem no meio do deserto, justamente para especificar as Práticas de Dança Contemplativa no meio do Cerrado, como uma ilha de potência criativa geograficamente situada no Planalto Central, contrastando colaborativamente com a nutrição fornecida pela imagem do estuário. Em adição à imagem mítica do oásis, trago aqui neste Folheto a presença desse ambiente complementar ao estuário – o oásis oceânico. Tal imagem adicional vem mostrar a complexidade das camadas que formam a paráfrase alegórica CorpOásis, isto é, ao mesmo tempo um lugar de potência no meio do deserto e um lugar de potência móvel no oceano. Nesse sentido, esta contradição é a própria lógica do terceiro incluído, um dos pilares da transdisciplinaridade, conforme apontado anteriormente, “[...] a tensão entre os contraditórios promove uma unidade mais ampla que os inclui.” (NICOLESCU, 1999, p. 40).

A figura 26 ilustra justamente o encontro de um estuário com algumas possíveis frentes oceânicas (oásis). A imagem de satélite da Agência Espacial Norte Americana (NASA) apresenta com nitidez as nuances de cores da Lagoa dos Patos, no Rio Grande do Sul, uma laguna. Pelas nuances de cores da imagem, pode-se perceber o momento em que a água salobra encontra o mar (estuário) e os oásis oceânicos que se seguem. Optei aqui por utilizar a imagem desta laguna, pois nela é possível vislumbrar nitidamente um estuário e um oásis oceânico, o que não está tão nítido na imagem já utilizada anteriormente do estuário do Rio Picinguaba. Ademais, imagens de satélite de estuários diversos pelo Brasil e pelo mundo podem servir de inspiração para novas performances. Mas por que insistir tanto nesses ambientes naturais para compor a paráfrase alegórica dos folhetos desta tese?



**Figura 26** – Imagem de satélite da Lagoa dos Patos, Rio Grande do Sul (NASA, maio de 2018).



Fonte: [https://popa.com.br/category/imagens/paisagens/?filter\\_by=popular](https://popa.com.br/category/imagens/paisagens/?filter_by=popular)

A insistência se justifica, nesta pesquisa, especialmente, porque não foi na segurança asséptica do espaço da sala de aula, da sala de ensaio ou da sala de teatro tradicional que os *corpora* da tese se manifestaram. Pelo contrário, foi quando imergi no ambiente estuarino do Rio Picinguaba que CorpOestuário se fez presente e que CorpOásis foi atizado, ficando suspenso até que pudesse ser corporalizado; foi quando experimentamos a performance *CorpOásis* no ambiente inóspito (no sentido energético) da Praça dos Três Poderes, em Brasília, que CorpOásis se manifestou e cresceu por dentro de meu *soma*. Foi criando o projeto coreográfico *Pequeno Tratado de Violências Cotidiana* (2015-2019) – que ainda será discutido no Folheto III – em espaços abandonados do Distrito Federal, que CorPoÉtico foi corporalizado, espiralando tudo. Muito além da visualização de uma imagem, as paráfrases alegóricas desta tese foram experiências corporalizadas de imersão em diversos tipos de ambientes naturais, com exceção dos espaços abandonados, mais conectados, em parte, aos espaços urbanos.

Assim, cabe reafirmar o significado de poética para este trabalho, já descrita anteriormente como criação de mundos (im)possíveis. Nesse processo, diversas camadas vão sendo (des)dobradas e espiraladas, como as vivências somáticas variadas, as imersões corpo-ambiente em lugares naturais, as apresentações artísticas diversas, as reflexões, os desenhos, as leituras, os compartilhamentos pedagógicos e artísticos, e as atualizações de cada uma dessas experiências.

Neste capítulo, denominado com o título *Dançando em Lugares de Desvanecimento*, trato de identificar de que forma os aspectos meditativos da Prática de Dança Contemplativa propiciam um fundamento para a iluminação vertical, entre paragens e movimentos, e a corporalização da autoridade somática (JOHNSON, 1990). No Folheto II como um todo o BMC é apresentado como corporalização (BAINBRIDGE COHEN, 2015c) de uma micropolítica subcelular, englobando amor (como empatia e compaixão), sua inspiração como dança somática, e a espiral ativa de sentir, perceber e agir com seus movimentos da atenção intero-externo-neuro-proprioceptiva. Por fim, a obra coreográfica *Mitopoiesis* (2015-2018) vem materializar esta possibilidade poética anatômico-performativa que vem se formando ao longo da tese.

Dançar em lugares de desvanecimento significa, aqui, criar oportunidades aos estados modulatórios dos movimentos da atenção nas diversas dimensões

existenciais, conforme já apontado anteriormente no processo de integração psicofísica do BMC como corporalização das diversas nuances e dimensões que formam a realidade corporal: corpo físico, corpo mental, corpo energético e corpo emocional – relacionando-se com corpo da alma e corpo espiritual. A noção de mente, do BMC, ilumina essa possibilidade também aqui. Quando focamos nossa atenção na mente dos sistemas corporais, por exemplo, queremos dizer que a atmosfera dos espaços pode ser modulada de acordo com as intenções que estão em jogo no espaço compartilhado. O primeiro passo para tal, seria treinar nossa capacidade de percepção dessas modulações e como elas acontecem. Quando perguntamos, na linguagem do BMC, “Qual a mente da sala?”, estamos movendo nossa atenção para as energias sutis que estão presentes na atmosfera criada pelos corpos em movimento (micro ou macro). Para aprender como ler a mente da sala e conseguir perceber suas modulações, o caminho da meditação, isto é, das pausas em quietude, são um caminho inicial para se tranquilizar e deixar a informação chegar, em vez de impor um padrão de consciência pré-condicionado pelo nosso sistema nervoso. Assim, percebe-se que a mudança da mente do espaço é algo que acontece e que podemos relativamente acompanhar, já a transição, ou seja, a modulação dessa mente, é algo que fazemos para promover mudanças. No BMC, modos de modular estados de presença, que provoca mudanças na mente do espaço, residem em transitar nossa atenção e nossa intenção entre diferentes sistemas corporais, transitar entre diferentes Padrões Neurocelulares Básicos (PNB), transitar entre a noção de dentro e fora, aumentar e diminuir o tônus corporal, dentre inúmeras outras possibilidades. Lembrando que BMC é um convite para a modulação.

O sistema somático GDS também nos convida a tais modulações ao transitar nossas dimensões de presença para as diferentes qualidades das cadeias musculares e articulares. Contudo, devido aos usos fisioterápicos que muitos profissionais do GDS fazem deste sistema, corre-se o risco de achar que modulações das cadeias são uma ação meramente mecânica. Pelo contrário, a formulação original de Godelieve Denys-Struyf para tais modulações é de caráter psicocomportamental, relacionadas com nossas pulsões de vida e ação no mundo pela alteridade premente da ecologia da intersubjetividade.



Assim, o treinamento para possibilitar que as modulações ocorram parte, inclusive, de permitir que nossa percepção acompanhe os movimentos da atenção, observando as mudanças e também agindo para que as transições aconteçam. As práticas meditativas de diversas categorias favorecem este caminho. Desvanecimento significa, então, neste trabalho, diluir nossas tendências de presença (impostas por padrões pré-existentes) para que a escuta de nossa consciência celular se manifeste. Enquanto a quietude do *CorpoEstuário*, movida pelas diversas somatizações e pelas posições mais confortáveis (que podem levar até ao sono profundo) busca dar espaços para que os sistemas corporais se manifestem, entre fluidos e membranas, a quietude do *CorpOásis* fundamenta-se em posições nas quais a coluna esteja ereta, seja na posição sentada, em pé, em quatro apoios ou também na posição inicial das séries de realização dos PNB: sentar-se nos calcanhares, coxas levemente afastadas, tronco repousado à frente, mãos e antebraços apoiados no chão, perto dos ombros, cotovelos levemente abertos, testa apoiada no chão.

O verbo desvanecer possui diversos significados, dentre os quais saliento aqui: **abrandar** (acalmar, aliviar, lenir), **dissuadir** (demover, desaconselhar, admoestar, desconvencer, despersuadir), **extinguir** (desfazer, dissipar) (HOUAISS, 2008). Assim, nesta pesquisa, e nos procedimentos criativos aqui propostos, a prática meditativa a partir de qualquer posição que estimule uma coluna ereta e sua conexão com as dimensões da existência se deu de forma poética, isto é, dentro de uma estrutura criativa sugerida pela Prática de Dança Contemplativa que culminou na performance *CorpOásis*. Significa abrandar nossos padrões predominantes, dissuadir nossa fixação em seguir pensamentos e ficarmos sobrecarregados por eles, e extinguir tensões desnecessárias.

[...] se eu abrir a parte de trás de mim e ficar receptiva, em escuta profunda, há então uma pausa, e aí dessa escuta profunda eu venho para frente com minha expressão e compreensão, e você vai para a parte de trás do seu corpo (medula espinal e cérebro) em escuta profunda.<sup>159</sup> (BAINBRIDGE COHEN, 2020, p. 53).

---

<sup>159</sup> No original: “[...] if I open the back of me and just be receptive, in deep listening, then there’s a pause, and then from that deep listening I come forward with my expression and understanding, and you go into the back of your body (spinal cord and brain) into deep listening.”

O estado de receptividade a que Bonnie se refere é justamente o encontro de um estado contemplativo na própria intersubjetividade. Estados de quietude, comumente denominados de meditativos, introduzem a oportunidade de experimentar diversas possibilidades de movimentos que nos são oferecidas pela fluidez da postura ereta, com o suporte da experiência sensório-motora. A experiência por vezes mais inconsciente do CorpoEstuário (sensopercepção) se junta à experiência mais consciente do CorpOásis (percepção-ação) e nos convidam para a poética da experimentação livre de movimentos do CorPoÉtico (sentir-perceber-agir). BMC e GDS fornecem ferramentas valiosas nesse sentido. Neste Folheto, denominado de CorpOásis, deixarei mais claro os dois sistemas somáticos que integram e movem minha própria prática, a prática desenvolvida no grupo CEDA-SI e os desdobramentos ainda em devir suscitados pela escrita desta tese.

### 3.1 PRÁTICAS DE DANÇA CONTEMPLATIVA NO MEIO DO CERRADO

Desde 2010, no papel fluido de docente-artista, compartilho conhecimentos com estudantes do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB), conforme já citado, contribuindo para a formação de docentes-artistas, especialmente no Distrito Federal. Partindo de uma insatisfação pessoal em relação à forma como se dava a modalidade de extensão na referida instituição, e também da incompletude sentida na realização das atividades de ensino e de pesquisa dentro de disciplinas da grade curricular do curso citado, comecei a vislumbrar de que forma eu poderia dar vazão à intenção de expandir meus desejos educacionais e artísticos em dança, bem como a partir dos anseios que ouvia dos(as) estudantes. Eles(as) repetidamente confessavam que queriam dançar! Que queriam romper as barreiras da tal sala de aula!

De 2010 a 2012, foram realizados alguns projetos despreziosos que surgiram de práticas iniciadas nas próprias disciplinas do curso. Posteriormente, em 2013, surgiu o grupo de pesquisa e extensão CEDA-SI, com o objetivo de formalizar institucionalmente os projetos que estavam em gestação e vinham pedindo para se expressar livremente. A ação de ceder, que o nome do grupo suscita, é especialmente cara ao campo da Somática. Nessa imersão profunda corpos-ambiente, o ciclo ceder e empurrar / alcançar e trazer (*yield & push / reach & pull*),

vivenciado aqui na Somatização 7, à página 215, é fundamental para o desenvolvimento sensório-motor e para a relação do ser com o mundo, na diferenciação de si e do outro, na delimitação de seu espaço pessoal e na interação com o espaço coletivo. No BMC, um princípio fundamental já citado no prólogo somático desta tese atravessa todo o desenvolvimento ontogenético: apoio precede movimento; além disso, o apoio não é fixo, uma aparente complicação que, na verdade, facilita nossa vida de seres moventes.

No caso do CEDA-SI, fazemos um convite coletivo para que possamos ceder, literal e metaforicamente, ou seja, propiciar que nossos tecidos encontrem seu apoio fundamental e necessário para as ações futuras ou emergenciais e também abrir espaços para a manifestação do que nunca encontra uma fresta, do que nunca encontra espaço, do que não consegue atravessar a dureza das certezas absolutas. Ceder, para nós, significa abrir brechas para oportunizar experiências ímpares e também ordinárias, comuns e, por vezes, grandiosas por sua simplicidade. Em suma, todos nós encontramos, de modos singulares, na (in)disciplina do processo criativo e no encontro horizontal com a comunidade, nosso lugar de ação e de expressão cênica pela dança.

O início da coesão do grupo se deu por uma escolha unânime em iniciar os processos de pesquisa a partir da Prática de Dança Contemplativa, conforme vivenciada por mim inicialmente numa oficina ministrada em 2012, em Buenos Aires, Argentina, junto à dançarina e pesquisadora em movimento, Nancy Stark Smith (1952-2020), também uma das criadoras da dança Contato-Improvisação. Na ocasião, Nancy introduziu para os participantes presentes a PDC, conforme desenvolvida por Barbara Dilley<sup>160</sup>. De fato, Nancy costumava disseminar o trabalho de Dilley, compartilhando, inclusive, uma apostila de um curso desta enquanto ensinava na Universidade Naropa, em Boulder, Colorado, nos EUA.

Segundo Dilley (1997, 2015), a PDC se fundamenta no diálogo entre prática meditativa, ensinamentos budistas e sua trajetória como uma dançarina moderna norte-americana. Ela participou, em âmbitos diversos, da efervescente revolução da dança experimental americana dos anos 1960. Quando convidada a fundar o departamento de dança na Universidade Naropa, nos anos 1970, a seguinte

---

<sup>160</sup> Para uma entrevista de Dilley sobre a PDC, vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=NE3aVIXh4DQ>>. Para um documentário sobre sua trajetória, vide: <<https://www.youtube.com/watch?v=23LZu6FxbwY>>. Acesso em: 20 out. 2020.

pergunta moveu suas pesquisas: “Como seria a dança se a consciência do corpo-mente da meditação fosse entrelaçada ao tecido do treinamento em arte?”<sup>161</sup> (DILLEY, 1997, p. 01). Mas a pergunta fundamental que inspiraria a criação da PDC seria ainda mais direta: “Que tipo de dança faríamos a partir de estados meditativos?” (DILLEY, 1997, p. 06)<sup>162</sup>. É com esta pergunta de Dilley que o grupo CEDA-SI iniciou suas práticas artísticas como pesquisa em 2012. A PDC exerceria, então, forte influência em tudo o que faríamos dali em diante.

Quando falei com o primeiro grupo de estudantes sobre dança contemplativa, eu disse que nosso ponto de partida era a ‘admiração’ [*wonder*]. Admirar-se significa ter curiosidade sobre algo, especular, pensar, ponderar ou meditar. Implica também espanto, surpresa, choque. O que aconteceria se todos nós ‘admirássemos’ assim juntos? (DILLEY, 1997, p. 05)<sup>163</sup>.

Nossa prática inicial foi estimulada por este maravilhamento de que fala Dilley, de juntos contemplarmos o espanto da potência em compartilhamento coletivo. As inspirações seguiram-se pelo modo como absorvi a proposta a partir de Nancy Stark Smith e pelas descrições reflexivas do trabalho nas palavras registradas na apostila de Dilley (1997).

Dilley aponta que a PDC, inicialmente, era um prática com três horas de duração e foi inspirada num tipo de meditação em grupo chamada *nyinthuns* (*Nyin* = “dia” em tibetano, e *thun* = “sessão”) – meditação com duração de um dia. A primeira vez que ela ofereceu a prática foi no verão de 1980. Geralmente, a PDC precisa de um espaço amplo para sua realização. A estrutura básica da PDC é a seguinte: 1 – círculo de abertura; 2 – meditação sentada; 3 – Prática de Consciência Pessoal (PCP), finalizando com uma curta meditação sentada; 4 – espaço aberto, finalizando com uma curta meditação sentada; 5 – círculo de encerramento e compartilhamento.

No círculo de abertura, são dadas as orientações gerais: um sinal sonoro indica o início e o fim de cada etapa, o grupo deve se posicionar em um formato que

<sup>161</sup> No original: “What would dance be like if the awareness of bodymind from meditation were woven into the fabric of arts training?”

<sup>162</sup> No original: “What kind of dancing would we do from a meditative state?”

<sup>163</sup> No original: “When I spoke to the first group of students about contemplative dance, I said our starting point was ‘wonder.’ To wonder means to be curious about something, to speculate, to think about, ponder or meditate. Also it implies amazement, surprise, shock. What would happen if we all ‘wondered’ like this together?”

acompanhe a geometria do espaço, isto é, se for uma sala retangular, nos posicionaremos sentados, formando um retângulo. Geralmente há colchonetes, almofadas e cadeiras para que cada pessoa possa participar de acordo com o suporte que precisa para se sentar. A prática inicia e termina com uma reverência, com o intuito de indicar que não estamos fazendo uma apresentação, mas sim uma prática livre de julgamentos.

A meditação sentada se inspira na tradição budista de focar a atenção e se abrir para um estado contemplativo, num convite constante a se sentar e ficar aí, sem muitas expectativas, na busca por não modificar nada, presentificando-se no agora. O foco na respiração é uma boa entrada para a prática, no intuito de ficar na vertical com uma postura confortável. A PCP se inspira na prática de aquecimento que dançarinos e atores fazem antes de iniciar sua prática; aqui é um momento para que cada um faça o necessário para si no momento que sucede a meditação sentada. Enfim, o espaço aberto é um convite para que cada pessoa se expresse livremente ao seguir seus impulsos singulares enquanto parte do coletivo. No círculo de encerramento, o compartilhamento é encorajado, uma vez que compartilhar é um ato de generosidade. O convite aqui parte do que foi vivenciado e do que foi observado. O tempo de cada etapa varia conforme a duração da sessão, mas geralmente os tempos mais longos são dedicados à meditação sentada e ao espaço aberto. Existem somente duas regras: seja responsável por si mesmo e não provoque conflitos. Aproveita-se a presença dos outros, da sala e da luz.

A meditação não é apenas um descanso ou um retiro da turbulência do fluxo e da impureza do mundo. É uma forma de *ser* o fluxo, para se sentir em casa tanto nas águas calmas quanto nos redemoinhos. A meditação pode tirar a pessoa do mundo, mas também a coloca totalmente dentro dele. Os poemas são um pouco assim também. A experiência de um poema proporciona distância e envolvimento: a pessoa está mais perto e mais longe ao mesmo tempo.<sup>164</sup> (SNYDER, 1991, s.p.)

---

<sup>164</sup> No original: "Meditation is not just a rest or retreat from the turmoil of the stream or the impurity of the world. It is a way of *being* the stream, so that one can be at home in both the white water and the eddies. Meditation may take one out of the world, but it also puts one totally into it. Poems are a bit like this too. The experience of a poem gives both distance and involvement: one is closer and farther at the same time."

Entre presenças e ausências, o estado provocado pela PDC foi percebido pelos participantes do CEDA-SI como uma estrutura meditativa de improvisação, isto é, identificamos que, mesmo no espaço aberto, ou na PCP, parecia que ainda estávamos meditando. Corporalizamos a PDC como uma dança meditativa, ou seria uma meditação dançada? O que Dilley (2015) sugere é que oportunizemos um **deleite cinestésico** (*kinesthetic delight*), algo que não é orientado pelo prazer em si, mas pelo deleite de existir do modo como somos, abertos à transformação, prosperando como seres vivos. Este prosperar do corpo vivo é justamente a visão do *soma* de Thomas Hanna, conforme já longamente exposto. Além disso, um deleite cinestésico é o próprio convite à sensualidade somática ou autoridade somática, proposta por Johnson (1992), ou seja, a própria corporalização de nossa sabedoria humana singular, que honra e negocia com nossas experiências em primeira pessoa, na busca pela não subjugação às autoridades externas, estas que têm o poder de nos diminuir em todos os sentidos, literais e metafóricos, nos diversos âmbitos da vida.

A Somática está repleta de estados meditativos, pois a atenção plena no presente e nas informações registradas e processadas é um fundamento necessário não só para o autoconhecimento, mas para o estado de receptividade às pessoas e ao mundo, numa eterna abertura para a reconfiguração de novos modos de agir.

O antropólogo, poeta e linguista estadunidense Gary Snyder (1930-presente) afirma que, mesmo que a meditação tenha conotações religiosas para muitas pessoas, ela é, na verdade, uma simples atividade, “uma ilha refrescante no riacho.” (SNYDER, 1991, s.p.). Nesse sentido, meditação é toda CorpOásis, pois ao mesmo tempo em que nos convida ao silêncio e à quietude, nos convida a alongar nossas costas, respirando e construindo nossa verticalidade, potencializando a relação céu e terra. Esta relação é especificamente característica das cadeias musculares PA-AP (pósterio-anterior e ântero-posterior), é o encontro com o místico e com a criança em nós. (DENYS-STRUYF, 2013a, 2013b, 2014, 2016).

Quando a PDC se transforma para o CEDA-SI numa performance pública, outros sentidos começam a ser movidos neste âmbito e se manifestam também como elemento fundamental dos procedimentos coreográficos em questão. É pela conexão vertical que organizamos nossos gestos e, ao mesmo tempo, também abraçamos o caos do espaço aberto, um espaço totalmente livre para a expressão e

a modulação das pessoas da experiência. Em *A Cena lá Fora* (figuras 27, 28 e 29), intuí que a organização do gesto no eixo vertical podia ser a própria corporalização da meditação como processo artístico, e não somente como prática de preparação prévia para a cena. Posteriormente, com a criação da performance *CorpOásis* (figuras 25, 30, 31 e 32), descobri que corporalizar o corpo de trás (ectoderme, CorpOásis) significa se abrir para o que se faz presente, para o que já está aqui de antemão e para o que chega de novidade, quando abrimos a parte de trás do sistema nervoso para receber a consciência das células por elas mesmas. É como dar forma ao corpo vivo, seguindo os impulsos genuínos e aprendendo com eles, traçando conexões com o mundo e com aqueles que o coabitam e interagem conosco.

**Figura 27** – Apresentação artística *A Cena lá Fora* (2012), apresentada em 12 de novembro de 2012, no 1º. IFestival Dança, Instituto Federal de Brasília, *Campus Brasília*, Brasília-DF.



**Foto:** Helena Medeiros Costa. Edição de imagem: Tom Lima.



**Figura 28** – Momento da Prática de Consciência Pessoal, de *A Cena lá Fora* (2012), apresentada em 12 de novembro de 2012, no 1º. IFestival Dança, Instituto Federal de Brasília, *Campus Brasília*, Brasília-DF.



**Foto:** Helena Medeiros Costa. Edição de imagem: Tom Lima.

Sobretudo, a prática performativa da PDC, transformada em performance, parece ter sido fundamental no processo de formação artística dos(as) participantes. Ao menos, é o que pode ser verificado nos depoimentos das quatro pessoas entrevistadas em uma das etapas desta pesquisa de doutorado. Além disso, na performance *CorpOásis*, a imersão corpo-ambiente na Praça dos Três Poderes foi fundamental, pois tudo ali é PA-AP, ou seja, tudo suscita um processo de verticalidade, seja na noção metafórica de poderes, seja na escultura dos candangos, seja nas torres gêmeas do Congresso Nacional, ou no gigante mastro da bandeira do Brasil, ou ainda na pira do Panteão da Pátria, com sua chama eternamente acesa: fogo, ar e terra convidando a cadeia PM (póstero-medial) a se organizar, com sua pulsão realizadora para frente.



**Figura 29** – Momento do Espaço Aberto, de *A Cena lá Fora* (2012), apresentada em 12 de novembro de 2012, no 1º. IFestival Dança, Instituto Federal de Brasília, *Campus Brasília*, Brasília-DF.



**Foto:** Helena Medeiros Costa. Edição de imagem: Tom Lima.

No tópico de apresentação e reflexão sobre o GDS, ainda neste capítulo, deixarei mais claro o que isso significa comportamentalmente e como essas relações informam o processo a partir das diferentes estratégias utilizadas por esse sistema somático. Por ora, vale a pena visualizar as imagens e observar de que modo a pulsão vertical se estabelece na performance em questão, motivada pela meditação e pela experimentação de movimentos que tanto a quietude quanto o ambiente suscitam. Cabe observar também que a performance *CorpOásis* é campo artístico expandido, enquanto borra as barreiras entre dança, performance e Somática, além de a meditação em questão ser a própria corporalização da máxima afirmada anteriormente de que o campo expandido somos nós.

**Figura 30** – Momento do Espaço Aberto da performance *CorpOásis* (2017). Visão do Supremo Tribunal Federal.



**Foto:** Tom Lima.

**Figura 31** – Momentos finais da performance *CorpOásis* (2017). Visão do Congresso Nacional.



**Foto:** Tom Lima.

**Figura 32** – Momento da meditação da performance *CorpOásis* (2017). Visão do Panteão da Pátria.



**Foto:** Thiago Sabino. Edição de imagem: Tom Lima.

Reiterando, a imersão corpo-ambiente vivenciada em *CorpOásis* garantiu a corporalização do segundo *corpus* de práxis somática movido aqui, isto é, a organização da postura e do gesto funcional na construção da verticalidade. Além, obviamente, de ser também leito de nutrição e de pesquisa de movimentos nos processos criativos aqui desdobrados. No intento de delimitar este princípio fundante, discutirei primeiramente a teoria do *Archesoma*, de Thomas Hanna, e, em seguida, as estratégias de observação da postura da pessoa em pé, pelo sistema GDS.

### 3.2 AS QUATRO DIMENSÕES DO SOMA: A TEORIA DO ARCHESOMA

“[...] dar forma é uma atividade bastante física, que envolve o padrão de músculos e ossos, a habituação das respostas corporais e a disciplina dos sentidos.”<sup>165</sup> (JOHNSON, 1994, p. 3).

Enquanto dava forma ao corpo vivo, delimitando o significado de *soma*, Somática, e os aspectos intrínsecos ao campo de conhecimento que buscou inaugurar, Hanna (1993, p. 194) definia sua teoria do *Archesoma* como “[...] a possessão de um sistema básico de movimentos em comum por todas as espécies de criaturas, sustentando seu comportamento e determinando a eficiência de suas ações.”<sup>166</sup> Tais movimentos básicos são, na verdade, tratados como dimensões do *soma*, presentes desde os primeiros impulsos de vida dos seres humanos, abaixo da linha da consciência, mas presentes, de forma ampliada, em todos os seres vivos. Tais dimensões são: ficar em pé (*standing*), encarar (*facing*), manejar (*handling/maneuvering*) e coordenar (*timing*). Para Hanna (1993), as quatro dimensões constituem o próprio *soma* antigo, implicando no funcionamento primitivo de todas as coisas vivas, independente de sua espécie. *Arche* (ἀρχή) é uma palavra de origem grega que significa início, princípio, origem, fundamento (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2006).

Assim, acreditando que essas quatro dimensões são o fundamento básico da vida humana, Hanna infere que qualquer distorção de suas capacidades provoca disfunções fisiológicas, psicológicas, perceptivas, posturais e relacionais: “Se a sensação e o controle internos estão falhos, a capacidade de executar qualquer habilidade fica prejudicada.”<sup>167</sup> (HANNA, 1993, p. 195). Para o autor, todas as práticas somáticas conhecidas implicam em assumir que qualquer melhora no movimento significa uma melhora em todo o funcionamento humano. Desse modo, a Somática teria o potencial de nos preparar para o aprendizado, como se nos instilasse um modo de estar no mundo, que pudesse nos disponibilizar a aprender

---

<sup>165</sup> No original: “[...] shaping is a very physical activity, involving the patterning of muscles and bones, the habituation of bodily responses and the disciplining of the senses.”

<sup>166</sup> No original: “[...] a basic system of movements possessed in common by all species of creatures, undergirding their behavior and determining the efficiency of their actions.”

<sup>167</sup> No original: “If one’s internal sensing and control is faulty, then one’s ability to perform any skill is hampered.”

qualquer habilidade. Portanto, é a integração das quatro dimensões do soma através do tempo que ditará o nível de eficiência na execução de qualquer habilidade.

Tornar as funções sensório-motoras do *soma* conscientes e controláveis seria, então, o maior objetivo da integração funcional de Hanna. Em adição, somente os seres humanos teriam a capacidade de dirigir sua consciência internamente a fim de possibilitar novas formas de agir. O fundamento da vida é o movimento, por isso a Somática lida com a forma como as pessoas se movem como informação primária e fundamental para qualquer processo de corporalização. Nessa perspectiva, qualquer paradigma que não tenha o movimento como referência primeira é inadequado para compreender seres humanos. Hanna (1993) afirma repetidamente que as funções sensório-motoras nos adultos estão quase sempre atrofiadas, isto é, escassamente desenvolvidas, significando perdas progressivas nas habilidades de sentir e agir de forma eficiente. Tal realidade se daria efetivamente pelo processo contemporâneo de urbanização, que parece exigir menos das capacidades de movimento para a sobrevivência do que nas sociedades primitivas. O motivo principal disso seria o desequilíbrio entre a sensopercepção interna e externa, causando uma amnésia sensório-motora, conforme mencionado anteriormente.

Sendo o *soma* um processo homeostático, isto é, autorregulatório, sua qualidade tetradimensional implica a fluidez e a progressão de altura, profundidade, largura e tempo. Na dimensão espacial, todo *soma* é esférico, tridimensional; todo *soma* busca ficar em pé como destino de sua evolução genética (altura); todo *soma* possui um rosto e encara o seu caminho para frente, de forma desejante, considerando o que fica para trás (profundidade); todo *soma* lida com as opções postas no mundo e as manuseia conforme as escolhas realizadas (largura). Na dimensão temporal, os *somas* coordenam-se ao longo do tempo em sua função holística de integração e totalidade. Nesse processo complexo da vida, as leis gravitacionais e termodinâmicas esculpem o *soma* como mãos invisíveis (HANNA, 1993). O resultado é a manutenção de uma esfericidade funcional. Forma e função estão sempre em diálogo nesse caminho. Qualquer retração nessas dimensões pode provocar instabilidades posturais severas – realidade que impede e restringe a eficiência do movimento em geral, causando desequilíbrios emocionais complexos:



“[...] a vida é uma estabilidade dentro de um processo instável.” (HANNA, 1993, p. 9)<sup>168</sup>.

No quadro 2 abaixo busco sintetizar a teoria do *Archesoma* de Hanna, considerando especialmente três textos em que ele, respectivamente, esboça (1976b), organiza (1993 [1980]) e aplica (1988) tais pressupostos dimensionais. Tal tarefa é um tanto quando árdua, uma vez que ele se contradiz nos três textos quando menciona os eixos primários de cada dimensão, as ações corporais e as estruturas dominantes. Portanto, a sintetização de sua teoria no quadro apresentado solicitou uma atenção redobrada e um conhecimento prévio de outras teorias da verticalidade e do equilíbrio postural. Especificamente, utilizei a noção postural de Godelieve Denys-Struyf para preencher lacunas e conectar alguns pontos mais obscuros, cujos textos ora não esclarecem, ora se contradizem, ora se complementam, e a noção espacial de Bonnie Bainbridge Cohen, claramente inspirada no sistema Laban/Bartenieff. Especifico, em seguida, cada uma das dimensões, conforme apresentadas no quadro, e reafirmo a importância de se compreender qual a forma funcional do corpo vivo formatado por Thomas Hanna. Pois, novamente, enquanto funda um campo de conhecimento (Somática), ele, ao mesmo tempo, desenvolve seu próprio método somático.

Antes, vale apresentar os princípios básicos da tridimensionalidade. Primeiramente, existem seis direções fundamentais: lado direito e lado esquerdo, cima e baixo, frente e trás. Quando duas direções opostas são articuladas, temos a dimensão espacial. São três ao todo: horizontal (lado-lado), vertical (cima-baixo), sagital (frente-trás). Quando falamos em movimento, as dimensões podem ser chamadas também de eixos de movimento. Quando duas dimensões se articulam com um eixo de movimento, formam-se os planos básicos de movimento: **horizontal** (dimensão horizontal e dimensão sagital formam o plano horizontal, girando ao redor do eixo vertical), **vertical** (dimensão vertical e dimensão horizontal formam o plano vertical, girando ao redor do eixo sagital), **sagital** (dimensão sagital e dimensão vertical formam o plano sagital, girando ao redor do eixo horizontal). De fato, para que exista movimento tridimensional, duas dimensões principais se combinam, mas garantem a presença de uma terceira dimensão (eixo) como auxiliar.

---

<sup>168</sup> No original: “[...] life is an stability within an unstable process.”

A corporalização apropriada dos três planos de movimento na primeira infância garante a integração do desenvolvimento do movimento e da percepção. Durante o desenvolvimento infantil, os órgãos dos sentidos da cabeça e a pele, junto da propriocepção e da cinestesia, instauram a exterocepção (informações que vêm de fora) e provocam movimentos da atenção em diferentes planos de movimento. No BMC, o plano horizontal é também chamado de plano da atenção, da receptividade, e da busca por comunicação, envolvendo rotações da coluna vertebral e rolamentos, por exemplo, além de facilitar a amamentação; a boca é o principal órgão dos sentidos deste plano. O plano vertical é também chamado de plano de análise, determinação, intenção e apresentação, envolvendo flexões laterais da coluna vertebral, rastejar de braços e eventualmente encontrar a posição sentada; o principal órgão dos sentidos aqui são os ouvidos. Finalmente, o plano sagital é também chamado de plano da recordação, do planejamento, da ação e da locomoção para longe ou em direção a algo ou alguém; o principal órgão dos sentidos aqui é o nariz (BAINBRIDGE COHEN, 2015e).

A expressão equânime da integração dos sentidos no movimento tridimensional promove a espiral do movimento, dando vazão à configuração primeira da expressão da vida, espiralada por natureza, e, por isso, bastante complexa. E esta espiral envolve a totalidade da vida, nos movimentos da atenção e percepção: “Compreender a *mente* dos planos em um contexto de desenvolvimento oferece discernimento sobre nossos processos perceptuais, como aprendemos, e como comunicamos e expressamos nossos sentimentos e ideias.”<sup>169</sup> (BAINBRIDGE COHEN, 2015e, p. 9, itálicos do original). Assim, a partir do apoio com a noção sobre o assunto pelo BMC, parece que a compreensão das dimensões do *soma* de Hanna fica ainda mais clara.

**Ficar em pé** é a primeira dimensão espacial. A **verticalidade** é uma busca humana ancorada em seu destino genético; qualquer pessoa que não tenha limitações específicas de saúde está fadada a ficar em pé. A relação com a gravidade é a chave desse processo, gerada no seio do desenvolvimento filogenético e ontogenético por milênios. Primeiramente, a gravidade, antes de ser uma lei, é uma energia. Entretanto, diferente de outras energias visíveis e

---

<sup>169</sup> No original: “Understanding the *mind* of the planes within a developmental context offers insight into: our perceptual processes, how we learn, and how we communicate and express our feelings and ideas.”

mensuráveis, como a energia da luz, eletromagnética, química, calor, etc., a gravidade mora num lugar bastante imensurável e implícita. É possível enxergar o efeito da gravidade nos corpos em movimento, mas não a gravidade em si. Padrões posturais e de movimento são evidências explícitas de como cada pessoa, com seus hábitos comportamentais, moldam-se de acordo com seu modo peculiar de funcionar. Para Hanna (1993), a gravidade é o éter do universo, isto é, imaterial, onipresente e onipotente:

A gravidade é, se você preferir, a aproximação mais perto do universo do que os teólogos podem chamar de divindade imanente: a saber, um Deus universal, onipresente, legislador e todo poderoso. Acho que é completamente impossível conceber a incrível natureza da gravidade sem considerar um conceito quase teológico. (HANNA, 1993, p. 38)<sup>170</sup>.

A realidade inequívoca que a gravidade nos inflige ao encontrarmos o mundo extrauterino pela primeira vez marca uma diferença significativa, desde nossa existência unicelular (espermatozoide e óvulo) até segundos antes do nascimento. No sentido gravitacional, a vida intrauterina se assemelha ao primeiro corpo vivo da Terra, talvez uma ameba, lembrando-nos (e todos nós possuímos o registro dessa memória) de que o primeiro *soma* não estava sujeito à gravidade em si.

De todo modo, fomos capazes evolutivamente de desenvolver formas eficientes, tanto na água como na terra. Este processo envolveu, de fato, um esqueleto para sustentação, mobilidade e locomoção, assim como um complexo sistema neural capaz de lidar bem com as demandas da vida gravitacional. Como afirma ludicamente Deane Juhan (2003), o esqueleto foi um jeito que a água encontrou para sair andando por aí.

Voltando à gravidade, para perceber sua energia e como lidar com ela, desenvolvemos sistemas de equilíbrio que envolvem sensores especiais espalhados pelo corpo, nas articulações, nos ligamentos, nos tendões e nos músculos – os proprioceptores – além das estruturas do ouvido interno que organizam toda essa aventura em desequilíbrio – o sistema vestibular. Esta é a evidência primeira de que *somas* buscam o equilíbrio num processo contínuo de autorregulação. E que se

---

<sup>170</sup> No original: “Gravity is, if you will, the universe’s nearest approximation to what theologians might call an immanent deity: namely, a God that is universal, ubiquitous, law-giving, and all powerful. I think it is quite impossible to conceive of the incredible nature of gravity without entertaining a quasitheological concept.”



complementa com a existência de interoceptores orgânicos, regulando nossa vida interna, e com os órgãos sensoriais especiais da cabeça, que completam um ciclo complexo de sentir, perceber e agir em (des)equilíbrio. Cinestesia e propriocepção, interoceptores, exteroceptores, e sistema vestibular, junto com as emoções, formam uma rede de autorregulação homeostática comportamental.

A teimosia do *soma* para se reorganizar verticalmente é um princípio básico da vida na terra. Encontrar o eixo vertical significa vivenciar as nuances de movimentos do plano sagital desde bebê, aliás, desde nossa formação de embrião, na terceira semana de gestação. Além disso, encontrar o eixo vertical significa experimentar movimento em todos os planos, na busca pela tridimensionalidade. Desde a primeira vez em que o embrião se reconhece verticalmente no espaço, com uma noção corporalizada do que é direita e esquerda, após, passa a surgir a noção de cima e baixo, este desejo se torna hábito. Para Hanna (1993, p. 43), “Sem o desenvolvimento precoce dos músculos extensores antigravitacionais, o bebê não aprenderia a se levantar [...]”<sup>171</sup>, e possivelmente, não conseguiria desenvolver diversas outras funções somáticas, como a inteligência normal.

Assim, a presença da verticalidade nos humanos indica aspectos de comportamento relacionados à saúde e à eficiência em geral do organismo, como o pensamento, as emoções, o julgamento, os hábitos comportamentais, as formas de perceber, etc. Tal ideia corrobora para a afirmação de que a dimensão da verticalidade, o ficar em pé, é parte fundamental do processo de individuação, conforme mencionado anteriormente, enquanto nos movemos imersos em energia gravitacional: “Ficar em pé é, portanto, uma função somática positiva, assim como a direção do movimento para cima.”<sup>172</sup> (HANNA, 1976b, p. 34). No processo de individuação, partimos desde muito pequenos de uma posição deitada e enrolada para progressivas transformações funcionais da coluna vertebral. Enquanto reconhecemos a realidade crânio-caudal do eixo vertical, vamos flexionando e estendendo o tronco em diversas posições, vivenciando movimentos fundamentais no eixo sagital (dimensão espacial frente-trás, ou ventral-dorsal). O apoio e a diferenciação dos membros (cabeça, cauda – também boca e ânus –, braços e pernas) também é indissociável nesse processo. Obviamente, tudo isso se dá de

---

<sup>171</sup> No original: “Without the early development of the antigravity, extensor muscles, the baby would not learn to stand.”

<sup>172</sup> No original: “Standing is, then, a positive somatic function, as is the direction of moving upward.”

forma tridimensional, mas o foco no plano sagital evidencia diferentes níveis no espaço, entre se deitar, sentar-se, acocorar-se, posição de quatro apoios e ficar em pé. Todos os padrões posturais e de movimento são modulados por essas experiências iniciais, movidos pelos estímulos sensoriais de descoberta do mundo.

Hanna não deixa, contudo, de especificar qual seria o modelo ideal de coluna vertebral para a verticalidade, assim como fazem Ida Rolf, Matthias Alexander, Godelieve-Denys Struyf, Marie-Madeleine Béziers, além dos modelos da osteopatia e da quiropraxia. Cada um definiu, de fato, um mapa da postura ideal ao redor do qual desenvolveram seus métodos. Johnson (1992) denomina tais modelos de iluminação da verticalidade (*vertical enlightenment*), ou, melhor, verticalidade iluminada, porque dita um modelo específico da melhor postura e do melhor formato de coluna vertebral para uma vida saudável na vertical.

Vista de frente, a coluna vertebral estará totalmente vertical; vista de lado, terá curvas compensatórias que conseguirão manter os seguintes pontos do corpo em perfeito alinhamento vertical: o meato acústico, a cabeça do úmero, o trocanter maior, a parte lateral do joelho, e o maléolo lateral. Essa é a postura vertical ideal para a qual o bebê está se desenvolvendo, começando com seus primeiros esforços para levantar a cabeça. (HANNA, 1993, p. 46)<sup>173</sup>.

Qualquer ineficiência, dificuldade, desvio, ou mudança nesse modelo de verticalidade ideal, pressupõe retrações e compressões das vértebras, deformando o corpo inteiro a longo prazo, a partir dos padrões posturais da coluna vertebral. Nós retraímos a coluna em resposta a todo o tipo de estresse, e o primeiro deles é a gravidade, na qual, felizmente, aprendemos a nos apoiar para moldar nossa estrutura funcionalmente no mundo. Forças extremas e desnecessárias aplicadas nesta região causam retrações mais ou menos intensas, que tendem a se fixar de acordo com hábitos cotidianos desregulados. Quando a coluna vertebral não consegue ser resiliente a ponto de desfazer as retrações, o resultado disso seria um colapso total, ao que Hanna (1993) denomina de retração somática.

---

<sup>173</sup> No original: "Viewed from the front, the spine will be absolutely vertical; viewed from the side, the spine will have compensatory curves that manage to keep the following points on the body in perfect vertical alignment: the meatus of the ear, the ball of the humerus, the ball of the trochanter, the midside of the knee, and the midside of the ankle bone. This is the optimal upright posture toward which the infant is developing, beginning with its first efforts to lift its head."

Quando a pessoa não consegue ficar em pé de forma funcionalmente organizada, a retração somática afetará, impreterivelmente, todo o ser. Assim, encontrar uma eficiência postural de equilíbrio entre muita ou pouca extensão e o apropriado equilíbrio entre ceder à gravidade ou à antigravidade. Este é um princípio caro também ao sistema GDS, que foi desenvolvido especialmente sobre um olhar do corpo em pé e em pausa. A coordenação motora de Béziers, Piret e Hunsinger foi desenvolvida sobre um olhar do corpo em pé, prestes a se mover. O BMC foi desenvolvido na vivência dos reflexos primitivos, reações posturais e respostas de equilíbrio (RRR) e dos padrões de desenvolvimento (PNB), por isso, talvez, um possível modelo de postura não seja o foco aqui. O que aprendi com Bonnie Bainbridge Cohen é que devemos honrar a forma que temos e lidar com ela, sem forçar uma mudança, mas respirar nela, permitindo modulações que partem inicialmente da condensação e expansão celular, conforme vivenciado na obra coreográfica *éLice*, discutida no Capítulo Primeiro.

Esta primeira distorção somática apontada por Hanna é reconhecida nos seres humanos como uma flexão e adução dos membros superiores e inferiores, associada a um achatamento da coluna vertebral, especialmente, na altura da cervical e da lombar. A educação somática em geral teria o poder de desmontar este padrão nocivo ao funcionamento da vida humana em pé, reconfigurando os aspectos inconscientes autodestrutivos que fixamos ao longo do tempo. Nesse sentido, o sistema GDS vai fundo na causa da disfunção, acessando os padrões comportamentais que tendem a fixar cadeias musculares específicas em vez de articulá-las de forma fluida, conforme a necessidade se apresenta.

**Encarar** é a segunda dimensão espacial, e se refere à noção de profundidade, rosto-costal, em relação à liberdade de rotação da coluna. Hanna (1993) continuamente afirma o primado da função sobre a estrutura, explicitando que todos os *somas* têm um rosto e que encarar é mais importante do que o próprio rosto. Mesmo os seres unicelulares buscam se dirigir ao espaço, estendendo uma parte de si para uma direção, em busca de movimento, sempre em movimento. Ao estender uma parte de si para o espaço, outra parte realiza uma força de ancoragem em direção contrária, buscando estabilizar e equilibrar a estrutura enquanto se move. A verticalidade é criada também por esse princípio. É a necessidade de mover-se, como função, que determina estrutura: “Qualquer estrutura corporal

existente evoluiu e sobreviveu porque tem alguma função geral de ajudar o animal a viver e espalhar sua descendência.” (HANNA, 1993, p. 65)<sup>174</sup>. Nesse sentido, os seres mais simplificados, evolutivamente falando, que não apresentam uma estrutura claramente reconhecida como cabeça-cauda, indicam pouca afinidade com a intenção de se mover para frente, como as plantas e os seres marinhos sem sistema nervoso que se fixam em superfícies variadas. Contudo, mesmo nesses seres, é possível observar tanto estruturas de alcance quanto estruturas de ancoragem. Para Hanna (1993), quanto mais avançados, mais os *somas* preferem corpos alongados e tendem a se mover para frente, e mesmo que não haja estruturas nervosas ou musculares, parece que todas as funções somáticas precedem a estrutura somática.

Na terceira semana de desenvolvimento do embrião humano, quando tem início o processo de gastrulação, é possível verificar o surgimento de um nó primitivo, que se estenderá verticalmente entre endoderme (corpo da frente) e ectoderme (corpo de trás), formando a linha primitiva. Nesse processo, a linha primitiva alcança da membrana cloacal em direção à membrana oral e, ao chegar na metade do caminho, há uma retração da linha, buscando ancorar esta primeira noção da dimensão vertical para baixo, enquanto alcança para cima. Posteriormente, na quarta semana de gestação, quando o saco amniótico envolver o saco vitelino, temos a evidência clara da busca em se mover para frente. Ainda mais, o desenvolvimento do embrião se dá da cabeça para a cauda, o que demonstra também a importância de um rosto na busca por encarar o mundo, movendo-se para frente. Não é mera coincidência que os órgãos especiais dos sentidos, olfato, paladar, audição, visão estão concentrados na cabeça, especialmente, na face. Os animais tendem a olhar para o que desejam: “[...] todo ser vivo maior que uma única célula tem um rosto. [...] seu apetite guia suas mandíbulas em direção à energia nutricional de que necessitam.” (HANNA, 1993, p. 69)<sup>175</sup>.

Nos seres humanos, este processo de encarar parece ter provocado uma habilidade bastante específica, isto é, a capacidade de direcionar a atenção

---

<sup>174</sup> No original: “Any bodily structure that exists has evolved and survived because it serves some general function of helping the animal live and spread its progeny.”

<sup>175</sup> No original: “[...] every living being larger than a single cell has a face. [...] their appetite guides their open maws toward the nutritional energy they require.”

consciente. Isso significa que temos liberdade de escolhas em relação ao que focar, quando e onde. As restrições se limitam aos condicionamentos socioculturais que também moldam nossas vidas. De todo modo, essa capacidade da consciência e do livre arbítrio está sempre disponível, sempre pronta para ser disparada e nos oferece, irremediavelmente, a sempre nova capacidade da transformação e modulação. O fato em questão é conseguir corporalizar a modulação para que as opções mais eficientes estejam sempre à disposição de forma irrestrita.

Dizer que as funções de ficar em pé e encarar são primordiais, faz com que pareçam muito antigas e remotas – o que não são. Não importa há quanto tempo uma função apareceu pela primeira vez; desde que sobreviva, sempre será nova e fresca. As funções da vida não envelhecem. O corpo original da vida ainda vive. (HANNA, 1993, p. 72)<sup>176</sup>.

A capacidade de escolha enquanto caminhamos para frente indica extrema mobilidade dos corpos vivos. Ao mesmo tempo em que olhamos para onde vamos e nos direcionamos para algo ou alguém, encarando o mundo, mantemos a experiência da ancoragem traseira. Assim, a função de olhar para trás, pela possibilidade das rotações da coluna, é uma habilidade intrínseca dessa dimensão espacial. Olhando para trás, o corpo todo pode rotacionar e mudar sua direção, ganhando uma nova frente; a liberdade nas rotações da coluna vertebral e nas demais articulações são a prova funcional de que evoluímos para sermos seres funcionalmente livres.

Qualquer limitação nas possibilidades funcionais e estruturais mencionadas acima provoca um segundo tipo de distorção somática: a **fixação**. Qualquer diminuição na capacidade inata de rotacionar a cabeça em diversas direções necessárias provocam uma paralisia muscular, intimamente relacionada com uma paralisia sensorial. Se não conseguimos receber informações sensoriais do tronco como um todo, isso não significa que ele parou de se mover, mas que elas deixaram de existir em nosso mapa cortical no cérebro. Quando a interocepção e a propriocepção de quaisquer partes corporais adormecem, isto é, quando não há informações sensoriais vindas das vísceras e dos músculos, de um ponto de vista de

---

<sup>176</sup> No original: “By saying that the functions of standing and facing are primordial, it makes them sound very old and remote – which they are not. No matter how long ago a function first appeared, so long as it survives, it will always be new and fresh. The functions of life cannot grow old. The original body of life still lives.”

consciência interna, a parte em fixação deixa de existir em nosso esquema corporal. A imagem que temos de nosso corpo a partir da sensação de sua existência fica comprometida. Progressivamente, isso afeta nossa exteropeção, ou seja, a forma de sentir e perceber o mundo. Conseqüentemente, nossas ações e nossas opções de escolha ficarão cada vez mais limitadas.

Para Hanna (1993), a falta de modulação e de maleabilidade para amolecer posturas e pontos de vista, cria posturas rígidas e posicionamentos unívocos sobre o mundo. Sobretudo, afirma que a fixação é uma característica tipicamente masculina, rigidificando um estado psicofisiológico e comportamental típico desse gênero: “[...] um homem que é firme, confiável e totalmente comprometido com um único papel.” (HANNA, 1993, p. 60).

A terceira dimensão espacial é **manejar** (originalmente, *maneuvering* (HANNA, 1976b) e *handling* (1993)). Refere-se à simetria bilateral como um fato somático e se relaciona com a largura do eixo horizontal, focando nas flexões laterais do plano vertical. Sua principal habilidade é a capacidade de diferenciação de duas funções biológicas específicas: no hemisfério cerebral esquerdo, a linguagem e o pensamento lógico e analítico; no hemisfério direito, a inteligência espacial, a intuição e a criatividade. Ambos são estruturalmente simétricos, mas funcionalmente assimétricos. Em suma, possuímos, ao menos, duas formas de conhecer o mundo. Neste âmbito assimétrico, para Hanna (1993), as funções se organizam em pares: simbólico/espacial, analítico/sintético, racional/metafórico, ativo/receptivo, abstrato/concreto, linear/não-linear e sequencial/múltiplo. Esta última característica evidencia a radical diferença no processamento de informações; enquanto o lado esquerdo sequencia a informação uma a uma, o direito processa tudo de uma só vez. Tal aspecto da dupla especialização parece identificar uma especialização característica dos seres humanos: “Somente em nós que a dominância lateral é um fato genético [...]” (HANNA, 1993, p. 90)<sup>177</sup>.

O desenvolvimento da linguagem verbal em humanos demonstra uma certa predominância do lado esquerdo do cérebro. Além disso, a função motora é cruzada, isto é, o hemisfério direito negocia movimentos do lado esquerdo do corpo e o hemisfério esquerdo, movimentos do lado direito do corpo. Tal realidade anatômico-fisiológica faz com que Bainbridge Cohen (informação verbal e

<sup>177</sup> No original: “It is only in ourselves that lateral dominance is a genetic fact [...]”.

cinestésica<sup>178</sup>) sugira uma prática constante em suas aulas. Primeiramente, ela sugere que possamos abrir a parte de trás do cérebro, referindo-se à sua parte mais primitiva e sensorial, em contraposição às zonas corticais. Em seguida, orienta que toquemos partes do lado direito do corpo com a mão direita, e não com a mão oposta, buscando descruzar a experiência motora no intuito de suscitar uma ampliação da consciência celular do mesmo lado que está sendo focado. Em suma, a busca é tentar sair um pouco do controle do sistema nervoso cortical, com padrões já gravados, prontos para serem acessados, e dar mais espaço para que novas experiências sensoriais possam ser registradas das células para o cérebro e do cérebro para as células (BAINBRIDGE COHEN, 2020). Novamente, essa estratégia segue no caminho de um “não-saber”. O que importa primeiro, aqui, é a experiência. CorpoEstuário e CorpOásis são lugares de consciência celular, sensibilidade, somatização e não julgamento. Nesse sentido, é também livre experimentação, não somente de movimentos, mas de pausas e tempo arrastado, sem pressa para nada, sem foco no produto, onde o processo é só o que importa, mesmo que não seja nada de artístico.

Seguindo com as dimensões espaciais da experiência funcional proposta por Hanna, **Manejar** é uma função que nos possibilita lidar com o desejo, isto é, nossa atenção e intenção, aquilo que chama nossa atenção e para o que intencionamos realizar. Sua característica de lateralidade é exaltada pela relação com a gravidade.

A distorção somática associada é a **lateralização somática**. Implica tensão musculoesquelética excessiva quando há a predominância de um lado. A pessoa fixa a postura e o posicionamento geral da vida em um lado de si mesma, as opções entre um lado e outro ficam comprometidas, o corpo todo demonstra a condensação de um lado e a expansão do outro, sem opções diferentes dessa fixação.

Pessoalmente, vivo tal tipo de distorção desde 2017, quando sofri um trauma ao ter encontrado uma pessoa de minha família morta por suicídio. O desespero em segurar um corpo morto nos braços, de testemunhar seu último suspiro de ar entalado, de sentir o peso excessivo da carne sem vida e da certeza de que a realidade física dessa pessoa se desvaneceu para sempre, fez com que, ao longo dos meses, meu lado esquerdo fosse encolhendo profundamente. Percebi esta

---

<sup>178</sup> Orientações vivenciadas por mim desde 2013 até 2020 nos diversos cursos presenciais, online e treinamentos de assistência com Bonnie Bainbridge Cohen, no Brasil e nos EUA.

lateralização, especialmente, no formato do meu rosto, que ficou muito mais assimétrico do que era antes; os músculos do lado esquerdo da coluna lombar encurtaram, as costelas se achataram e o trauma se instalou nos meus tecidos. Foi por essa experiência traumática de que me lembrei como eu sempre preferia fazer piruetas sobre a perna esquerda, minhas lesões na dança sempre foram concentradas no lado esquerdo, especialmente na perna. Segundo o GDS, a cadeia muscular PL (póstero-lateral) tem dominância na articulação coxo-femoral esquerda, e foi justamente aí que o trauma se instalou, irradiando uma distorção completa dos pés ao crânio esquerdo. Eu já conhecia as tensões de minha cadeia muscular PL bem antes desse trauma, todavia, ele potencializou uma tendência.

Comportamentalmente falando, a cadeia muscular PL facilita expressões de expansão, alargamento, extroversão, comunicabilidade, energia direcionada para fora; ela sugere a abdução e a rotação externa das articulações, com um encurtamento e uma tensão excessivos do quadrado femoral: um pequeno, porém, potente músculo que conecta o ísquio (osso inferior da pelve) ao trocanter maior (protuberância óssea próxima à cabeça do fêmur). As aduções e as rotações internas da perna esquerda ficam limitadas e doloridas. Em suma, minha predominância esquerda dominou as funções gerais de minha existência pelo excesso de tensões psicofisiológicas.

Distorções somáticas, conforme discutidas aqui, são distorções funcionais. O trauma me obrigou a refazer a narrativa de meu lado esquerdo e a encontrar formas de compreender seus motivos de predominância. Sempre gostei mais de flexionar e condensar o lado esquerdo, desde criança; padrão que comecei a perceber nitidamente em fotos antigas de infância.

Aperfeiçoamentos somáticos são modificações no sistema vivo como um todo a partir da modificação das funções somáticas. Tais funções dependem da coordenação sequencial do organismo como um todo, isto é, nosso sistema nervoso integra a consciência sensorio-motora em ações simultâneas (HANNA, 1993). Esta é, justamente, uma função holística, em que partes e todo se articulam numa totalidade orgânica ao longo do tempo, e, por isso mesmo, é uma dimensão temporal. Por ser holística e integrativa, é multiestructural, multidirecional e tridimensional em sua eficácia. Todas as estruturas, com suas infinitas partes e seus níveis de complexidade, organizam-se para simplesmente funcionar de forma



eficiente e articulada. Tal eficiência coordenada no tempo não diz respeito somente às estruturas físicas, mas a todos os níveis de complexidades dos corpos, como já mencionado: corpo físico, corpo energético, corpo emocional, corpo mental, corpo espiritual e corpo da alma.

Ao interagir com os níveis de complexidade do *soma*, numa integração contínua de suas diversas camadas de sentido e funcionalidade, Bainbridge Cohen (2015b) sugere a corporalização da coexistência desses corpos como manifestação da própria vida. É a partir dessas diferentes camadas existenciais que nos descobrimos enquanto nos relacionamos com as pessoas e com o mundo; tais relações se manifestam em padrões, que ora privilegiam uma camada, ora privilegiam outra. A pesquisadora da Somática delimita, assim, quatro padrões relacionais desses níveis de complexidade corporal, em que um nível está no centro e os outros estão subjacentes e apoiam sua expressão: 1 – padrão de centralidade física, em que a forma física expressa nossa personalidade; 2 – o padrão de centralidade energética, em que nossa energia expressa os outros níveis; 3 – o padrão de centralidade emocional, em que as emoções expressam os outros níveis; 4 – o padrão de centralidade mental, em que nossa mente corporalizada direciona a substância de nosso corpo físico, com o apoio dos outros níveis, a nos orientar durante o processo para adquirir conhecimento e sabedoria. O corpo da alma engloba todos os níveis e pode manifestar nossa bondade fundamental, que guia nossos caminhos – é pura integração de nossa existência integral. Ela continua enquanto todos os outros cessam e o espírito retorna ao espírito: “O corpo da alma é uma manifestação individualizada do espírito e existe antes, durante e depois desta vida física. É continuamente renovada pelo espírito” (BAINBRIDGE COHEN, 2015b, p. 15)<sup>179</sup>, que está dentro e fora de tudo.

É interessante como Bainbridge Cohen integra holisticamente todos os níveis de complexidade da existência. De certo modo, percebo que Hanna tende a se restringir um pouco mais ao corpo físico, no entanto a quarta dimensão de sua teoria do *Archesoma*, a dimensão temporal, parece ser justamente esta integração holística mais ampla. Ademais, a noção de coordenação trazida por Hanna revela semelhanças com a forma como madame Béziers trabalha com a noção de

---

<sup>179</sup> No original: “Our soul body is an individuated manifestation of spirit and exists before, during and after this physical life. It is continually renewed by spirit.”

coordenação motora, e como Denys-Struyf articula seu sistema de cadeias musculares e articulares. Contudo, enquanto a última amplia as conexões holísticas para as questões comportamentais, a primeira parece se ater mais às questões do corpo físico. Aliás, esta última tendência é própria da linhagem francesa fisioterápica da Somática. Talvez, a tendência de Hanna no padrão de centralidade do corpo físico se justifique por uma de suas máximas: “A vida é o movimento do corpo, e a sensação desse movimento pelo corpo.” (HANNA, 1993, p. 120)<sup>180</sup>. Entretanto, é na função holística dessa quarta dimensão do *soma* (a temporal), que ele afirma o envolvimento da totalidade do *soma* em toda sua disponibilidade. Em suma, apesar de não ter enfatizado os outros níveis da existência, “O que é aprendido pela função de coordenação não é simplesmente a capacidade de coordenar uma sequência de movimentos tridimensionais, mas a capacidade de coordená-los para uma satisfação eficiente dos desejos do soma” (HANNA, 1993, p. 130), o que por si só envolve outros níveis de complexidade da vida.

Nesse sentido, entre movimentos do desejo, os *somas* estão constantemente arriscando-se enquanto se movem em crescimento; e, nessa instabilidade consequente, integra a necessidade de encontrar modulações variadas. Para Hanna (1993), essa coordenação holística é uma sabedoria de eficiência, bem-estar e conforto. E sua forma é esférica, pois facilita a distribuição das forças. Não é por coincidência que a dança Contato-Improvisação se fundou na presença relacional cocriativa de um corpo esférico, multidimensional, multidirecional e multiestrutural.

Por fim, a distorção somática desta dimensão temporal é a **ineficiência somática**, isto é, não há articulação, nem integração do todo em sua realidade holística. É o que, em várias ocasiões, a biomedicina tradicional ocidental deixa de considerar em tratamentos que muitas vezes não consideram nem o corpo físico como um todo, quanto mais os outros níveis da existência. O corpo da vida, assim, está sempre relacionado com forma e função, e para que ele passasse a existir foi necessário que as três dimensões espaciais estivessem corporalizadas, tanto em um âmbito como no outro.

A teoria do *Archesoma* de Hanna, tanto de modo geral – a fundação do campo da Somática – quanto de modo específico – a criação de seu próprio método somático –, possibilita que tenhamos uma imagem clara de seu projeto. Esta

---

<sup>180</sup> No original: “Life is the movement of the body, and the body’s sensing of this movement.”

imagem nos ajuda, de fato, a compreender a Somática que vinha antes dele; sua compreensão do campo, enquanto diversos(as) pioneiros(as) de segunda e terceira geração desenvolviam suas práxis; e de que maneira as noções do campo se desenvolveram de modos diversificados, ampliando sentidos e significados. Tal ampliação se afastou gradualmente de noções gerais e universais de corpo para se aproximar da interculturalidade, da diversidade e dos matizes relacionais entre Somática e dança, Somática e ciência, Somática e comunidade, Somática e política, Somática e ecologia, etc.

Conforme anunciado no início deste tópico, elaborei o quadro 2 como uma síntese dessa teoria de Hanna. O intuito aqui é trazer os fundamentos que deram origem ao campo da Somática e de que forma a sua teoria pode nos ajudar a compreender a virada epistemológica promovida pela Somática na contemporaneidade. Esta análise é fundamental para a pesquisa que aqui se desenrola. Incluí no quadro, ainda, o código de cores do GDS, devido às afinidades de cada uma das dimensões com tipologias de cadeias musculares específicas. Respectivamente, a verticalidade do ficar em pé se parece com a predisposição de PA (pósterio-anterior), o encontro com o céu, a busca pelo alongamento da coluna; a sagitalidade do encarar e se direcionar se parece com PM (pósterio-mediana), que caminha para frente e se organiza nesse lugar, tecendo escolhas, enquanto se concentra na realização das tarefas; a horizontalidade do manejar e a classificação das quatro dimensões se relacionam com as aberturas e os fechamentos entre AL (ântero-lateral) e PL (pósterio-lateral); a conexão coordenada de todas as direções, eixos e dimensões, relaciona-se com a fluidez de AP (ântero-posterior). Finalmente, AM (ântero-mediana) engloba, acolhe e abraça o *Archesoma*, dando forma e nutrição a sua esfericidade.

**Quadro 2** – Síntese da teoria do *Archesoma*, de Thomas Hanna. Com representação em cores do GDS<sup>181</sup>.

<b>ARCHESOMA</b>					
<b>Função/ aprendizado</b>	<b>Estruturas</b>	<b>Dimensão/ direções</b>	<b>Eixo</b>	<b>Plano de movimento</b>	<b>Distorção somática</b>
<i>Standing</i> <u>ficar em pé</u> (individuação)	sistema vestibular, olhos, coluna, membros	Comprimento (cima-baixo, longitudinal, cabeça-cauda)	Vertical	Sagital (flexões e extensões)	Retração ou Colapso
<i>Facing</i> <u>encarar</u> (sentidos)	órgãos dos sentidos, rosto, coluna e medula espinal	Profundidade (frente-trás, rosto-costal)	Sagital	Horizontal (rotações da coluna)	Fixação
<i>Handling/ Maneuvering</i> <u>manejar</u> (diferenciação)	mãos, pés, nervos periféricos, cérebro - hemisférios dir. e esq..	Largura (látero-lateral, lado direito/ lado esquerdo)	Horizontal	Vertical (flexões laterais)	Lateralização
<p style="text-align: center;">↑ dimensões espaciais ↑</p> <p style="text-align: center;">As quatro dimensões do soma</p> <p style="text-align: center;">↓ dimensão temporal ↓</p>					
<i>Timing</i> <u>Coordenar</u> <u>Função holística</u> (funcionalmente simples)	Multiestructural (estruturalmente complexo)	Multidirecional multidimensional	Triaxial	3 planos (coordenação dos gestos e ações)	Ineficiência
<b>ARCHESOMA</b>					

Fonte: Hanna (1976b, 1993 [1980], 1988)

<sup>181</sup> Utilizado o código de cores do Método GDS: AM – PA – PM – AL – PL – AP. Escolhido como representação neste quadro devido às semelhanças identificadas entre as dimensões do soma, de Hanna, com as tipologias comportamentais de Godelieve Denys-Struyf.

### 3.3 A SERPENTE, A ONDA E A ESTRELA: UMA VISÃO DAS CADEIAS MUSCULARES E ARTICULARES GDS

Segundo Godelieve Denys-Struyf (2013a, s.p.), Cadeias Musculares e Articulares GDS significa “um método de abordagem comportamental, de fisioterapia, de tratamento, de prevenção e de gestão de si próprio, partindo de uma forma individualizada baseada sobre o ‘terreno predisponente’”. Apesar de ser nomeado como método fisioterápico por sua própria criadora, eu o percebo, na verdade, como um sistema somático que se funda no holismo para propor uma forma de potencializar postura e movimento, partindo da noção de totalidade corporal. Esta é a experiência que tive durante a formação como cadeísta e é a forma como lido com a complexa rede de saberes movida pelo GDS. Por ser um sistema repleto de conceitos, técnicas, formas diversas de pensar estratégias de tratamento e a intrincada conexão que propõe, entre biomecânica e comportamento, focarei, aqui neste tópico, em introduzir sucintamente os fundamentos do sistema, e no que me interessa neste momento para a corroboração do que venho afirmando como CorpOásis, isto é, um *corpus* de práxis somática em dança. Além disso, focarei na simbologia das estratégias de tratamento propostas pelo sistema, fazendo um itinerário imagético, mais do que minuciosamente explicativo. Conforme nos lembra Denys-Struyf (2013a, 2013b, 2014), uma imagem fala mais que mil palavras.

O impulso pessoal inicial para realizar uma formação neste sistema deve-se principalmente ao papel que desenvolvi no IFB de 2010 a 2013, enquanto ministrava disciplinas de Anatomia e Cinesilogia no curso de Licenciatura em Dança. O amigo dançarino, pesquisador e fisioterapeuta goiano Adriano Bittar aconselhou-me na época que um bom caminho para pensar o ensino desses conteúdos para estudantes de dança seriam as cadeias musculares. Assim, acolhendo sua sugestão, passei desde então a integrar o que estava aprendendo na formação GDS com a formação em BMC. O que mais chamou minha atenção nesse trajeto foram as semelhanças filosóficas e as diferenças pedagógicas de ambos. De fato, o ponto em comum sempre foi o conhecimento experiencial e a abertura para a modulação comportamental que ambos os sistemas propõem. A diferença na trajetória de vida e profissional de suas criadoras também evidencia as escolhas e a formulação de seu trabalho.

Godelieve Denys-Struyf nasceu em 1931, na província de Kivu, ex Congo Belga, atual República Democrática do Congo (desde 1964). De 1946 a 1951, estudou desenho e pintura na Academia Real de Belas Artes de Bruxelas, ao mesmo tempo em que cursava uma formação em retrato, frequentava cursos de anatomia na Universidade Livre de Bruxelas e se aprofundava na figura humana em movimento. Desde cedo, sua formação artística foi voltada para o corpo humano, tendo também estudado as interações psicológicas, fisiológicas e antropológicas das biotipologias humanas. Em 1961 formou-se como fisioterapeuta no Instituto Superior de Carreiras Auxiliares da Medicina em Bruxelas (ISCAM), considerado, na época, o maior centro da área da saúde da Europa. Durante os anos 60, dedicou-se ao desenvolvimento do GDS, e em 1970 ministrou um primeiro curso sobre seu método para um grupo de osteopatas. Em 1976 formou-se como osteopata na Escola Europeia de Osteopatia. No início dos anos 70, sua colaboração com Françoise Mézières (1909-1991) – criadora do conceito de cadeias musculares nos anos 40 – originou dois livros em que o Método Mézières foi descrito, especificado e analisado: *Le manuel du méziériste (O manual do mezierista)*.

De fato, outros métodos posturais que se basearam na noção de cadeia muscular foram desenvolvidos por estudantes de Mézières, como Leopold Busquet (Método Busquet de cadeias fisiológicas) e Philippe Souchard (Reeducação Postural Global – RPG). A diferença do GDS reside justamente na compreensão de que a postura não é resultado somente de predisposições biomecânicas, mas efetivamente de predisposições psicocomportamentais: “A via exclusivamente mecânica torna-se rapidamente uma memorização de receitas se ela não se alia à Experiência Humana. Memorizar receitas não nos faz terapeutas adaptativos e criativos.” (DENYS-STRUYF, 2013a, s.p.). Nesse sentido, não basta fortalecer e alongar cadeias específicas, sem modular a disposição comportamental na mudança de hábitos e no encontro com nosso próprio desenvolvimento pessoal ao longo da vida.

Nos anos 1990, o GDS foi descoberto por profissionais da saúde e do movimento no Brasil, principalmente pelos esforços de Ivaldo Bertazzo, quem havia cursado a formação anteriormente e passou a organizar as formações GDS por aqui. Nos anos 2000, o GDS passa a ser mais conhecido internacionalmente. Foi o fisioterapeuta e cinesiologista francês Phillipe Campignon (1949-presente), contudo,

quem desenvolveu e aprofundou a noção biomecânica do GDS, primeiramente em parceria com Godelieve, e, com a morte desta, continuou o desenvolvimento em seu centro de pesquisa na França.

Os esforços de Campignon marcam uma fundamental importância no desenvolvimento científico do método GDS. De fato, o trabalho contínuo de Campignon forneceu e fornece um aporte de elevado nível na continuidade do GDS. Contudo, em relação ao aspecto comportamental, parece que há uma carência marcante de um grupo de pesquisadores empenhados no desenvolvimento e na continuidade do pensamento e da filosofia do GDS em seu aspecto somático. Por exemplo, a linguagem escrita de Godelieve Denys-Struyf (2009, 2010, 2013a, 2013b, 2014, 2016) está arraigada num modo deveras ultrapassado de referir-se ao corpo, seja por sua referência à metáfora do corpo como um instrumento, e como “usar” ou “ter” este dito instrumento, seja na afirmação de que a “criança nasce com um projeto, um molde vazio e com habilidades para se tornar uma pessoa humana, mas ainda não é um ser humano, ela deverá vir a ser, deverá se tornar” (DENYS-STRUYF, 2013a, s.p.). Aqui, parece que a criança nasce como uma tábula rasa.

Ambas as noções de corpo como instrumento e tábula rasa já foram deveras debatidas e refutadas nas últimas décadas, mostrando que seu uso e a ideia que sugerem não condizem com as práticas que fazemos. Minha vivência com GDS não chega nem perto do que essas duas noções ecoam de contraditório. Ademais, Bonnie Bainbridge Cohen também tende a utilizar a metáfora do corpo como instrumento em suas aulas, mas sua prática não coincide de modo algum com esta metáfora. Conclui-se que a linguagem escolhida por ambas por vezes se fundamenta num uso arraigado desses termos no século passado e que uma atualização se faz necessária. Enquanto Bonnie continua viva, adaptando-se e desenvolvendo o BMC em relação às demandas atuais, Godelieve nos deixou precocemente e o seu material escrito parou no tempo. Cabe notar que a linguagem de quem perpetua seu sistema precisa ser atualizada, refletida e contextualizada. Um projeto ainda precisa ser feito nesse sentido, para dialogar com seus escritos e reavaliar sua eficácia.

A seguir, focarei nas diferentes estratégias de tratamento desenvolvidas por Godelieve Denys-Struyf, segundo os arquétipos e tipologias de cadeias musculares e articulares que desenvolveu. Os símbolos que tais estratégias assumem como

referência apresentam imagens que oferecem um sentido ampliado: o homem no centro de um círculo, uma roda, um pentagrama, uma estrela, uma lemniscata. Respectivamente, tratarei das estratégias da onda, da lemniscata, da roda e da estrela, num trajeto imagético. Não focarei na biomecânica do GDS, porque este não é o interesse da pesquisa, e também porque o assunto é denso, deveras minucioso e científico para ser tratado dentro do escopo aqui proposto. De todo modo, iniciarei apresentando cada uma das cadeias musculares e o que elas movem psicocomportamentalmente.

A visão do fisioterapeuta carioca Alexandre de Mayor sintetiza pontualmente a questão das estratégias de tratamento GDS:

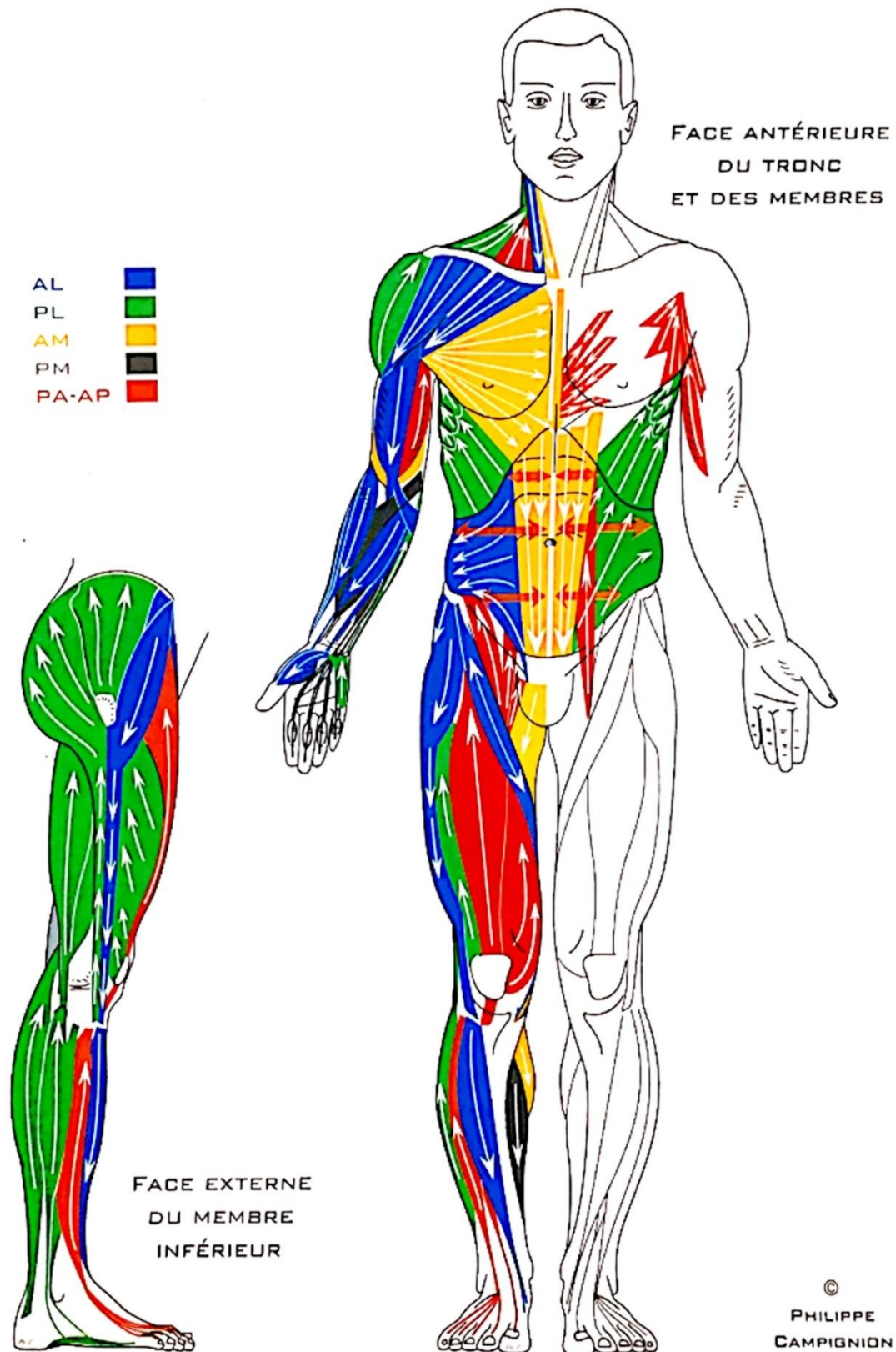
O Método GDS utiliza diversas ferramentas, entre elas os exercícios isométricos, as massagens, os pontos inibitórios, os traços reflexos e os alongamentos. Porém, como já falei, não empregamos esses recursos sem antes definirmos o "fio condutor", a nossa direção de tratamento. Desta forma, iniciamos com a avaliação da pulsão psicocorporal para a compreensão do modo de funcionamento adotado pelo paciente no momento; o potencial de base, em seguida, nos dará uma estimativa da proporção entre as três estruturas do eixo da personalidade fundamental; a leitura das marcas morfológicas nos mostrará os ajustes mecânicos inscritos; os testes de elasticidade nos ajudarão a entender se o paciente está fixado em alguma tipologia. Finalmente, observaremos um terreno de predisposição e a proposta terapêutica deverá organizar a unidade corporal como um todo. A queixa do paciente poderá, então, ser compreendida a partir de um contexto bem definido, o que nos permitirá realmente individualizar o tratamento. (DE MAYOR, 2011, s.p.).

No depoimento acima de De Mayor, é possível ter uma noção da complexidade do sistema GDS, especialmente em relação à questão da contextualização postural da pessoa para que sejam aplicadas técnicas e abordagens específicas a fim de ajudá-la a superar limitações e fixações posturais e motoras. Para Denys-Struyf (1995) é preciso encontrar o gesto justo, ou seja, a potencialização total e adequada para funcionamento gestual. As manobras descritas por Campignon (1998, 2008, 2009, 2010, 2015, 2019) como acordagens (*accordages*), por exemplo, consistem em dar uma informação sensorial aos músculos, por meio da pele, no intuito de que possam ancorar-se no ponto fixo estático da cadeia da qual fazem parte. As acordagens visam harmonizar os grupos musculares para que possam coordenar-se adequadamente na transmissão de



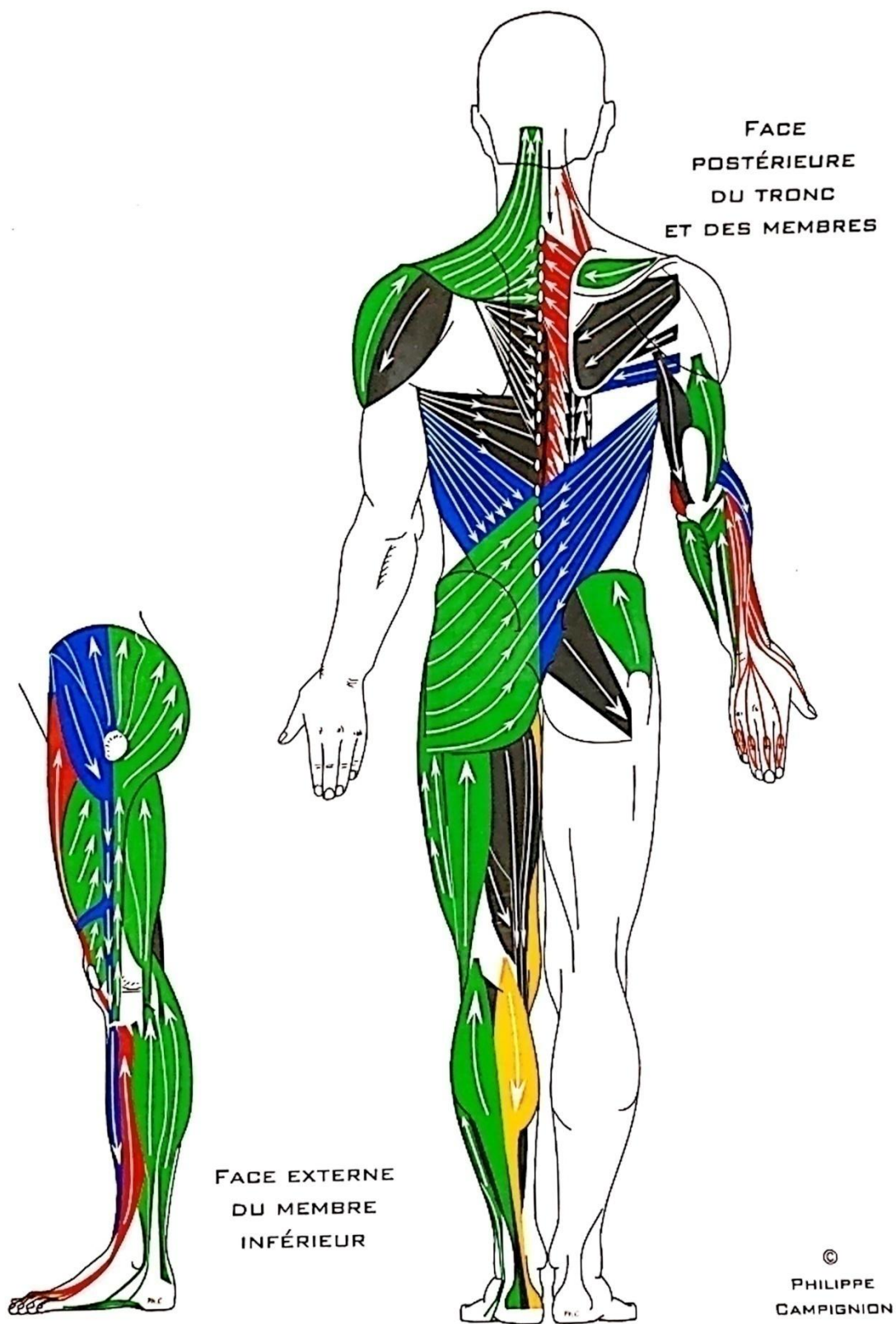
tensões entre a cintura escapular, a coluna vertebral e a cintura pélvica para os membros.

**Figura 33** – Acordagens das ações musculares na face anterior, segundo GDS.



Fonte: Campignon (s.d.).

**Figura 34** – Acordagens das ações musculares na face posterior, segundo GDS.



Fonte: Campignon (s.d.).

As figuras 33 e 34 trazem uma ideia da complexidade biomecânica das cadeias musculares e articulares, no que tange à terapia manual concernente ao GDS. Contudo, este mapa anatômico das acordagens, identificando os pontos fixos de cada músculo, pode ser um ótimo caminho para que, mesmo sem a minuciosidade solicitada, possamos ativar nossos músculos por meio do toque na pele, seja com as mãos, ou com a ajuda de escovas e demais materiais de estímulo tátil, tendo como base o conhecimento dos caminhos que cada grupo muscular “gosta” de correr.

### **3.3.1 Os arquétipos e as tipologias GDS: pulsões psicocomportamentais como (v)ESTUÁRIOS**

A experiência com o GDS primeiramente me estimulou a experimentar posturas variadas dentro das 6 cadeias musculares e 5 cadeias articulares referentes. Uma cadeia muscular é um grupo de músculos que correm pelos planos corporais e que, juntos, fornecem um pivô primário de ação (AM, PA, AP, PM, PL, AL). Uma cadeia articular é composta por músculos que recobrem articulações interdependentes em um segmento corporal, como o braço, por exemplo, formando uma unidade de coordenação. Na definição de Piret e Béziers (1992), também utilizada no GDS, são cinco cadeias articulares: a axial (pélvis, coluna, tórax e cabeça) e cada um dos membros. O pivô primário materializa pulsões psicocomportamentais, fazendo com que a postura seja mais impulsionada para frente, ou para trás, para cima, ou para baixo e, ainda, abrindo mais o corpo, ou fechando-o (vide a Somatização 2). A pulsão de cada cadeia muscular é nítida quando intentamos corporalizar personalidades que interpretamos em cena. Esta parece ser uma pesquisa interessante de se fazer no âmbito da interpretação teatral, por exemplo.

Ensinando técnicas de dança e práticas corporais no IFB, comecei a aplicar diversos exercícios visando à organização postural dos estudantes, cujas posturas apresentavam diversas fixações que não colaboravam com toda a modulação de estados de presença e movimento que a prática da dança exige na contemporaneidade. Nos processos criativos das obras coreográficas aqui

discutidas, o GDS serviu como elemento de organização do gesto no eixo vertical, alimentando um dos procedimentos descritos. De fato, nos processos que guiei, toda a noção da verticalidade a partir de uma coluna suave, inspirada no padrão pré-espinhal, conforme proposto pelo BMC, esteve subjacente ao GDS.

O GDS fundamenta-se na observação do corpo em pé, em pausa, isto é, configura-se como um sistema especificamente postural. Godelieve passou a vida observando milhares de pessoas em pé e como lidavam com suas pulsões posturais nesta posição fundamental. O resultado de sua busca foi a organização de um sistema que analisa o corpo como linguagem. Encontrar as marcas fundamentais de cada postura e suas pulsões é tarefa primeira do cadeísta, para que possa ajudar a pessoa tratada a desenvolver um projeto de reorganização de si no eixo vertical, como seres humanos. Denys-Struyf (2013a) denomina esta linguagem corporal em pulção psicocomportamental como “coreografias”; o que de fato está mais voltado para a comunicação gestual do que o sentido de composição que damos a esta palavra hoje na dança. “Nossa grade de leitura reúne coreografias, os **CORPOS E GRAFIAS**” de um corpo que fala e do qual devemos aprender a linguagem para funcionar da melhor forma com ele.” (DENYS-STRUYF, 2013a, s.p., ênfases originais).

O GDS fundamenta-se na noção de arquétipos para tecer um pensamento prático sobre o desenvolvimento da personalidade. Assim, o potencial de base, o adquirido e a fachada são elementos que atuam nesse desenvolvimento. O primeiro refere-se ao potencial genético, isto é, o projeto a ser cultivado, o segundo é resultado da educação, muitas vezes imposta e baseada em modelos externos, e, finalmente, o terceiro, que resulta dos dois primeiros, isto é, “A fachada ideal seria uma fachada *adaptável* ao meio, que permitisse ao indivíduo representar diferentes papéis, porém conservando, é claro, sua própria identidade.” (CAMPIGNION, 2003, p. 25, *itálico original*). Contudo, a fachada muscular geralmente mascara uma ausência.

Ao delimitar arquétipos, Denys-Struyf (2013a) retoma o mesmo significado grego utilizado por Hanna (1993), ou seja, o que está na origem. De fato, Hanna (1988) afirma, numa visão micropolítica, que podemos aprender muitíssimo com os arquétipos mais fundamentais do *soma*: as células.

Bernard Valentin (2009), numa perspectiva macro, situa tal origem humana nas antigas civilizações da África, que teriam se erigido sobre uma ideologia arquetípica comum, fundamentada em três funções: função da fecundidade, função guerreira e função sagrada, todas as três associadas a comportamentos fundamentais. A manifestação de tais comportamentos colocaria em ação grupos musculares que se associariam para dar forma ao corpo. Tais funções são muito semelhantes à teoria do *Archesoma* de Hanna, tanto em sua progressão como na verificação das distorções que ocorrem se não há uma integração somática adequada às funções da vida.

Denys-Struyf (2013a), contudo, afirma que um arquétipo é uma utopia, isto é, exemplos perfeitos de modelos originais nunca alcançados. Já as tipologias seriam a real vivência imperfeita de tais modelos originais, que é o que de fato vivemos. Ela ressalta todos os excessos de tensão nessa vivência, as carências e muito excesso sobre carência.

De fato, é colocada uma ênfase na forma como “vestimos” nossas cadeias musculares, e como estas se encadeiam relacionalmente para formar nossa postura e atuação no mundo. Especialmente interessante é o trajeto evolucionista da bipedia, conforme narrado pelo fisioterapeuta belga e cadeísta Bernard Valentin (2009). Para ficar em pé, os nossos antepassados da espécie *homo* teriam requisitado a forte presença da cadeia PM, para se erigir. Com o tempo, a postura se transformou graças à coordenação de PM com AM, isto é, uma atrás e outra à frente. No equilíbrio das massas e na luta contra a gravidade, as cadeias PA-AP desempenharam um papel de ajuste das tensões. As cadeias PL e AL, do plano horizontal, isto é, relacional, atravessaram este processo ímpar do desenvolvimento da espécie humana, como a conhecemos hoje, promovendo diálogo e troca interpessoal. A linguagem pré-verbal encontrou seu fundamento na postura e no gesto, em “coreo e grafias” (DENYS-STRUYF, 2013a), assim como fazemos desde as narrativas intrauterinas e extrauterinas no primeiro ano de vida.

Na obra (*v*)*ESTUÁRIOS* (2017), apresentada no Folheto I, busquei imbuir-me desse processo de coreografias posturais de tipologias e arquétipos, para produzir desenhos, imagens e esculturas em papel, além de colecionar objetos. Tudo num processo de vestir poeticamente minhas cadeias musculares em seus aspectos psicocomportamentais e biomecânicos. A seguir, utilizar-me-ei especialmente das

imagens realizadas com inspiração em cada uma das cadeias para, finalmente, delimitar as seis pulsões posturais da vida humana, segundo o GDS. Nessa obra, estuário é o leito, lugar de transição, da pélvis para as pernas, da cintura escapular para os membros, do tronco para as extremidades, das células para os tecidos corporais e daí para o tecido social, alinhavado todos os dias, eternamente.



Figura 35 – (v)estuário PM (póstero-mediano).

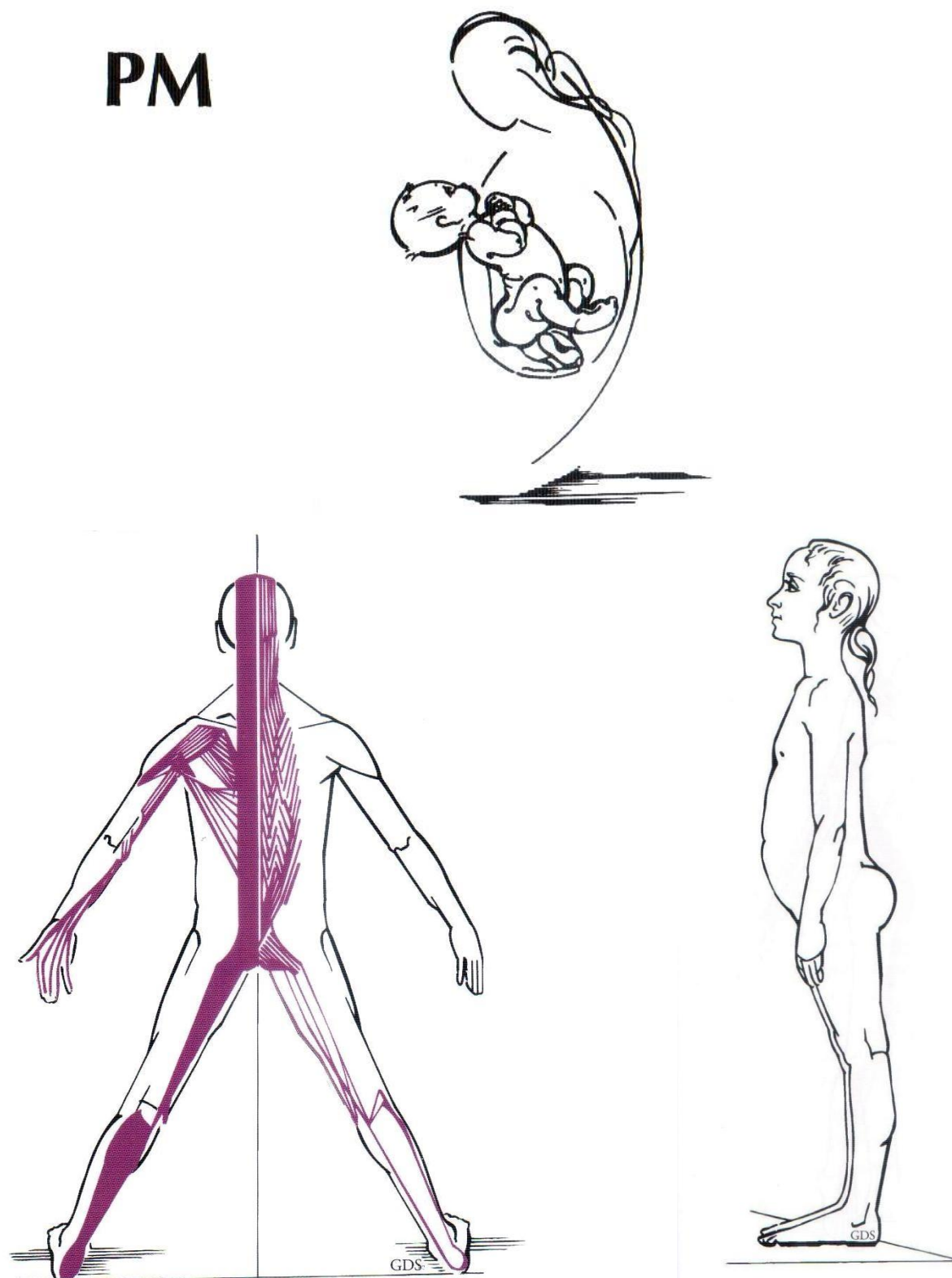


Pastel seco sobre partitura musical envelhecida.

Fonte: acervo pessoal.



**Figura 36** – Expressões de PM no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.



**Fonte:** Denys-Struyf (1995, p. 41) e Denys-Struyf apud Campignon (2003, p. 46)

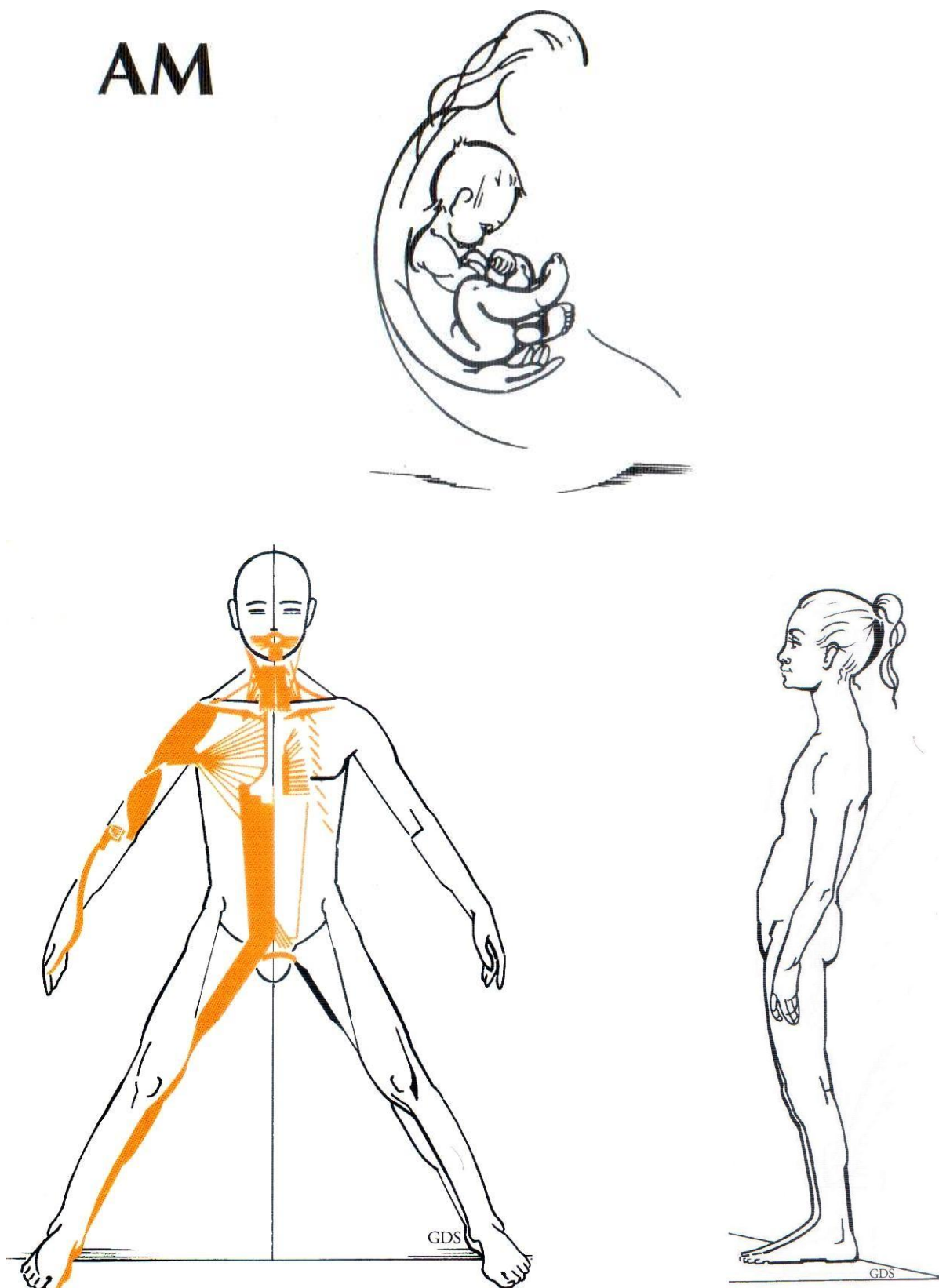


Figura 37 – (v)estuário AM (ântero-mediano).



Pastel seco e dobradura sobre partitura musical envelhecida.  
Fonte: acervo pessoal.

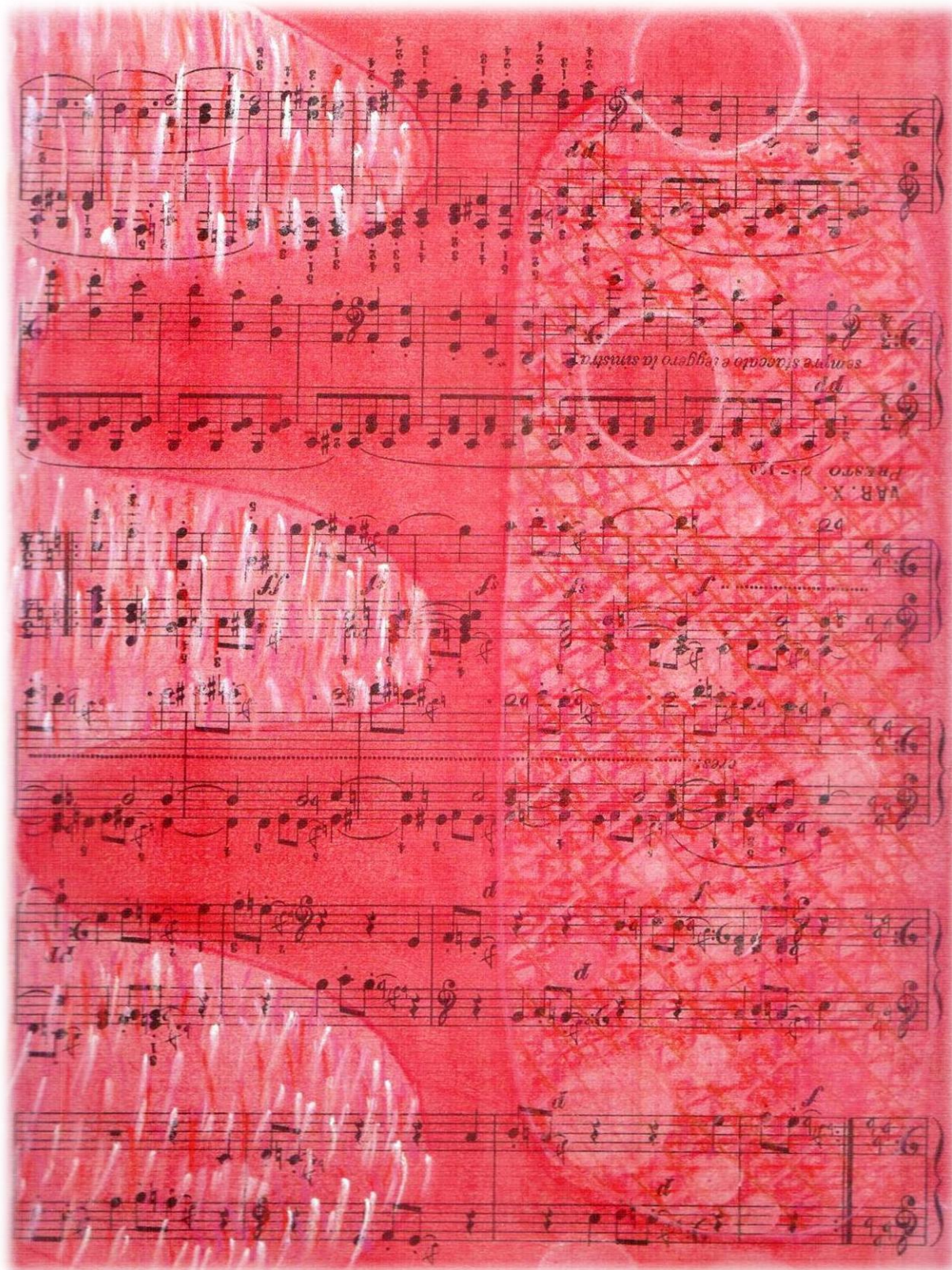
**Figura 38** – Expressões de AM no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.



**Fonte:** Denys-Struyf (1995, p. 53) e Denys-Struyf apud Campignon (2003, p. 44)



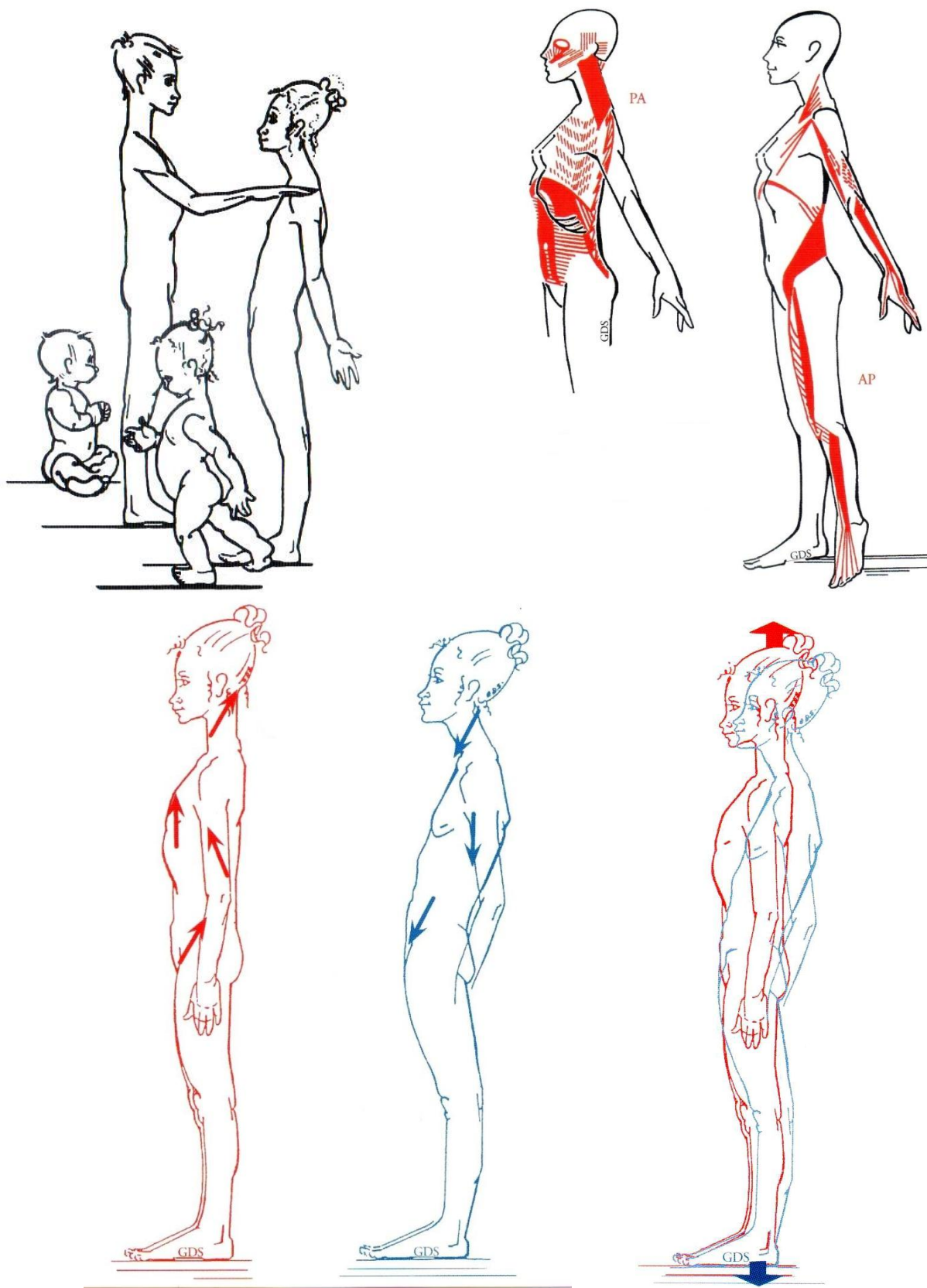
Figura 39 – (v)estuário PA (pósterio-anterior).



Pastel seco sobre partitura musical envelhecida.  
Fonte: acervo pessoal.



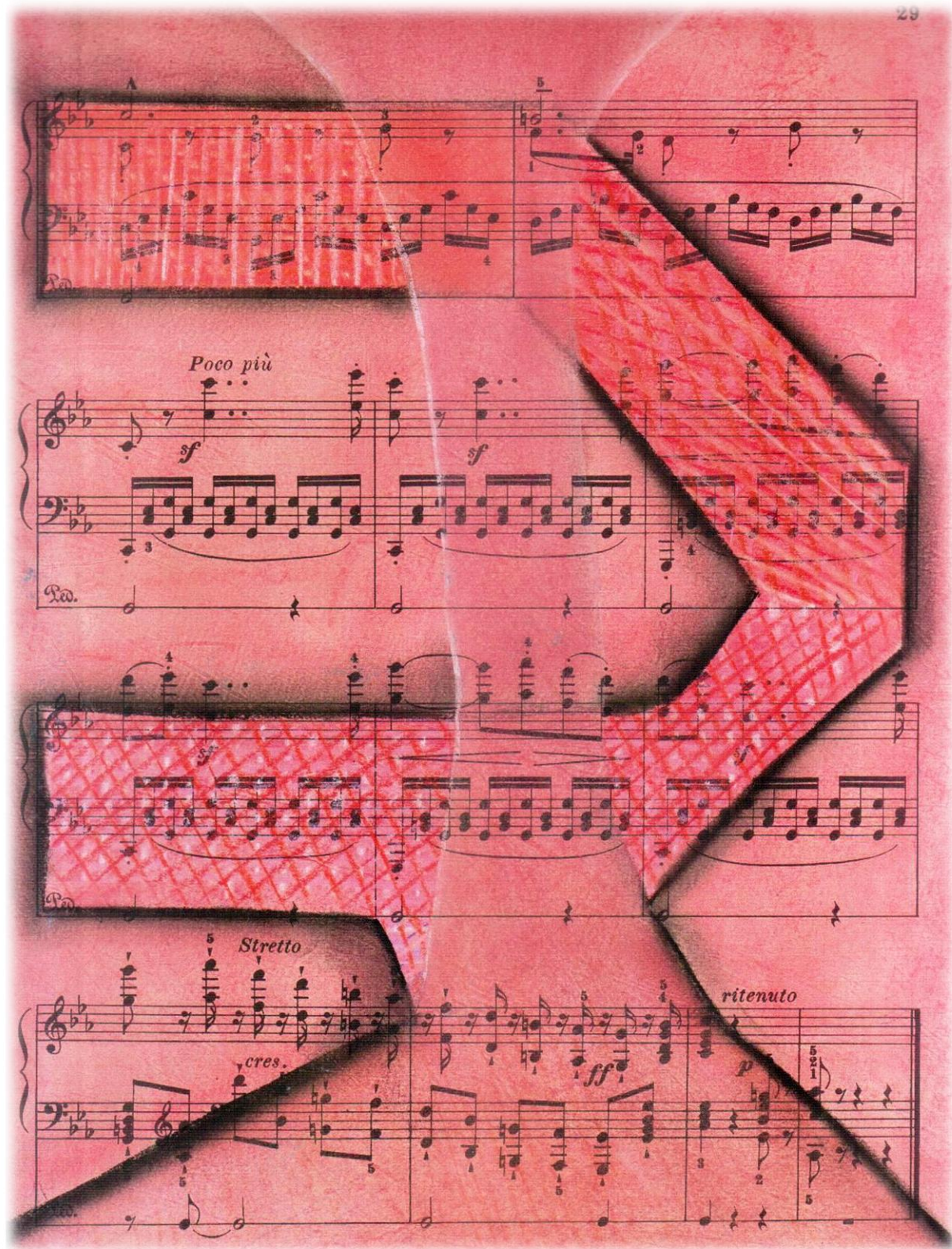
**Figura 40** – Expressões de PA, AP e PA-AP na infância, na biomecânica e na morfologia postural. Ritmo PA-AP.



**Fonte:** Denys-Struyf (1995, p. 63) e Denys-Struyf apud Campignon (2003, p. 48, 53, 54,55)



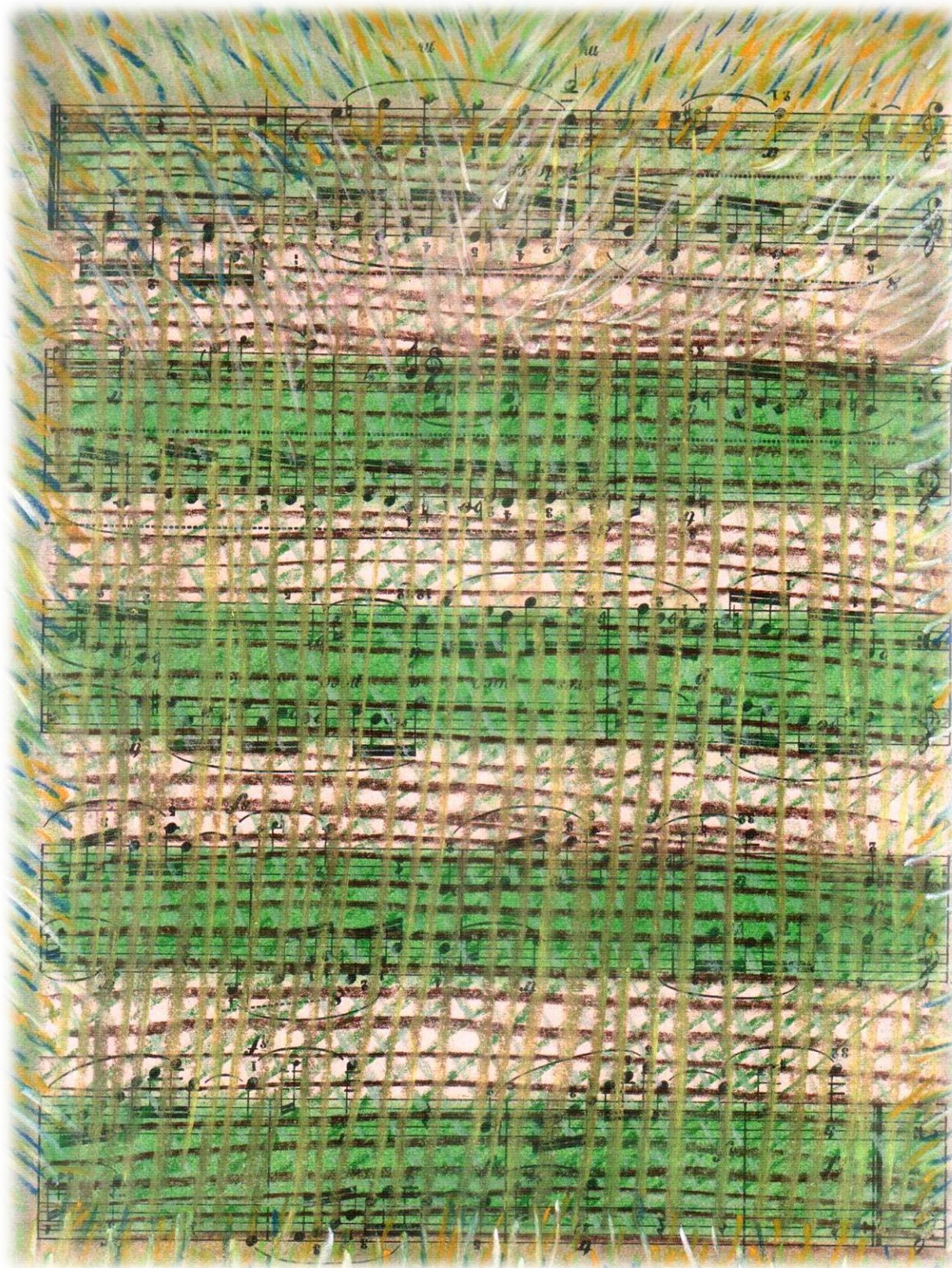
Figura 41 – (v)estuário AP (ântero-posterior).



Pastel seco sobre partitura musical envelhecida.  
Fonte: acervo pessoal.



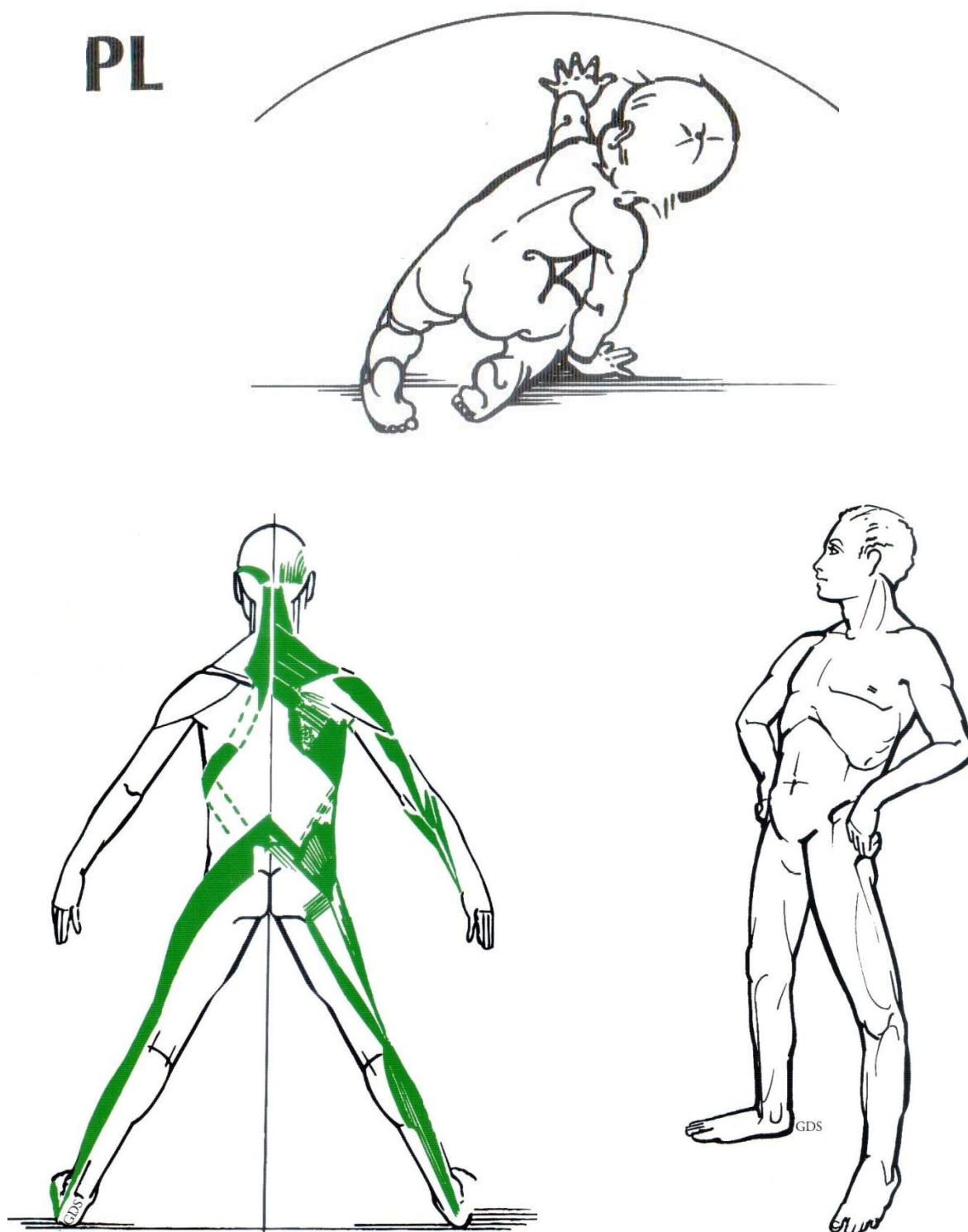
Figura 42 – (v)estuário PL (póstero-lateral).



Pastel seco sobre partitura musical envelhecida.  
**Fonte:** acervo pessoal.

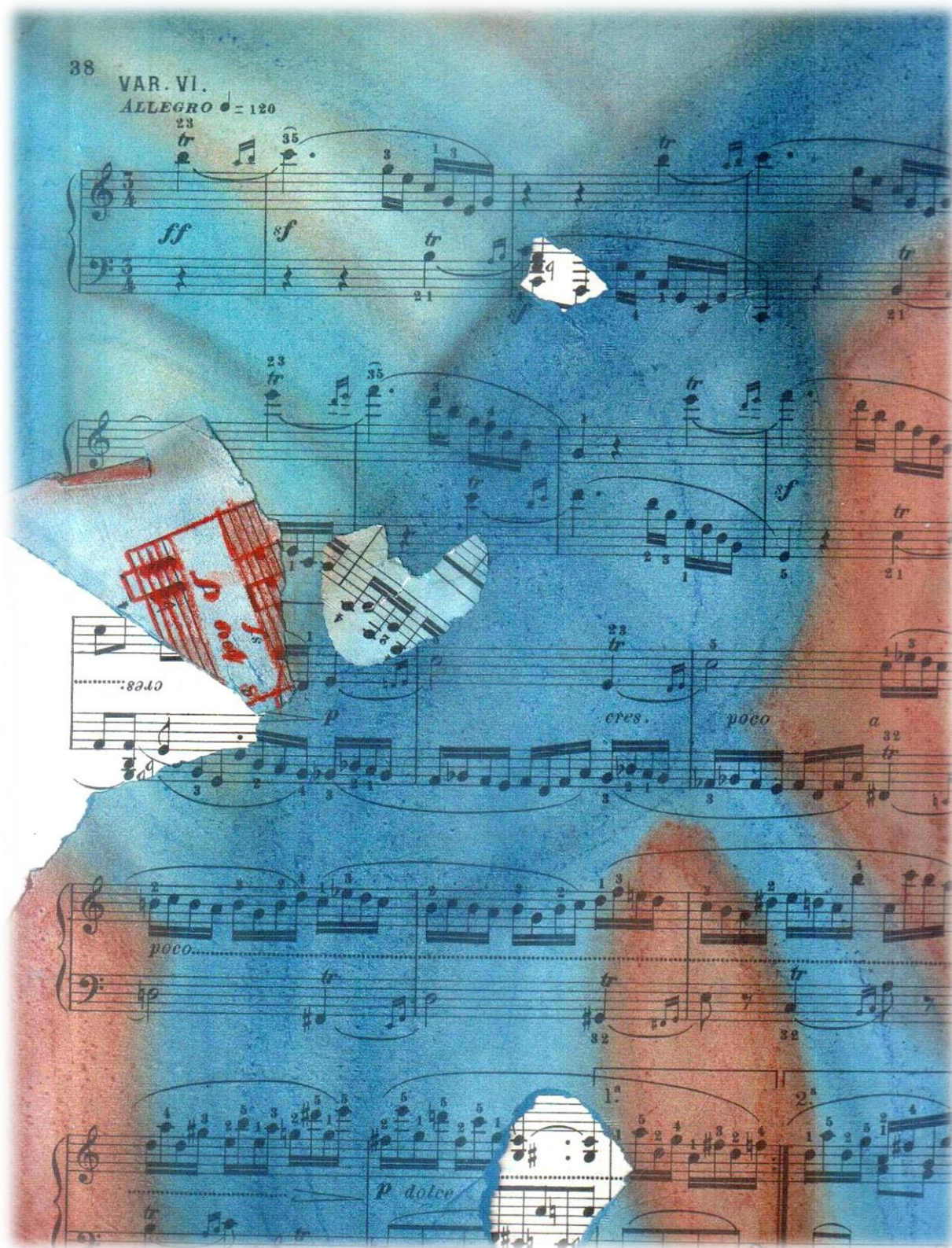


Figura 43 – Expressões de PL no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.



Fonte: Denys-Struyf (1995, p. 117) e Denys-Struyf apud Campignon (2003, p. 60)

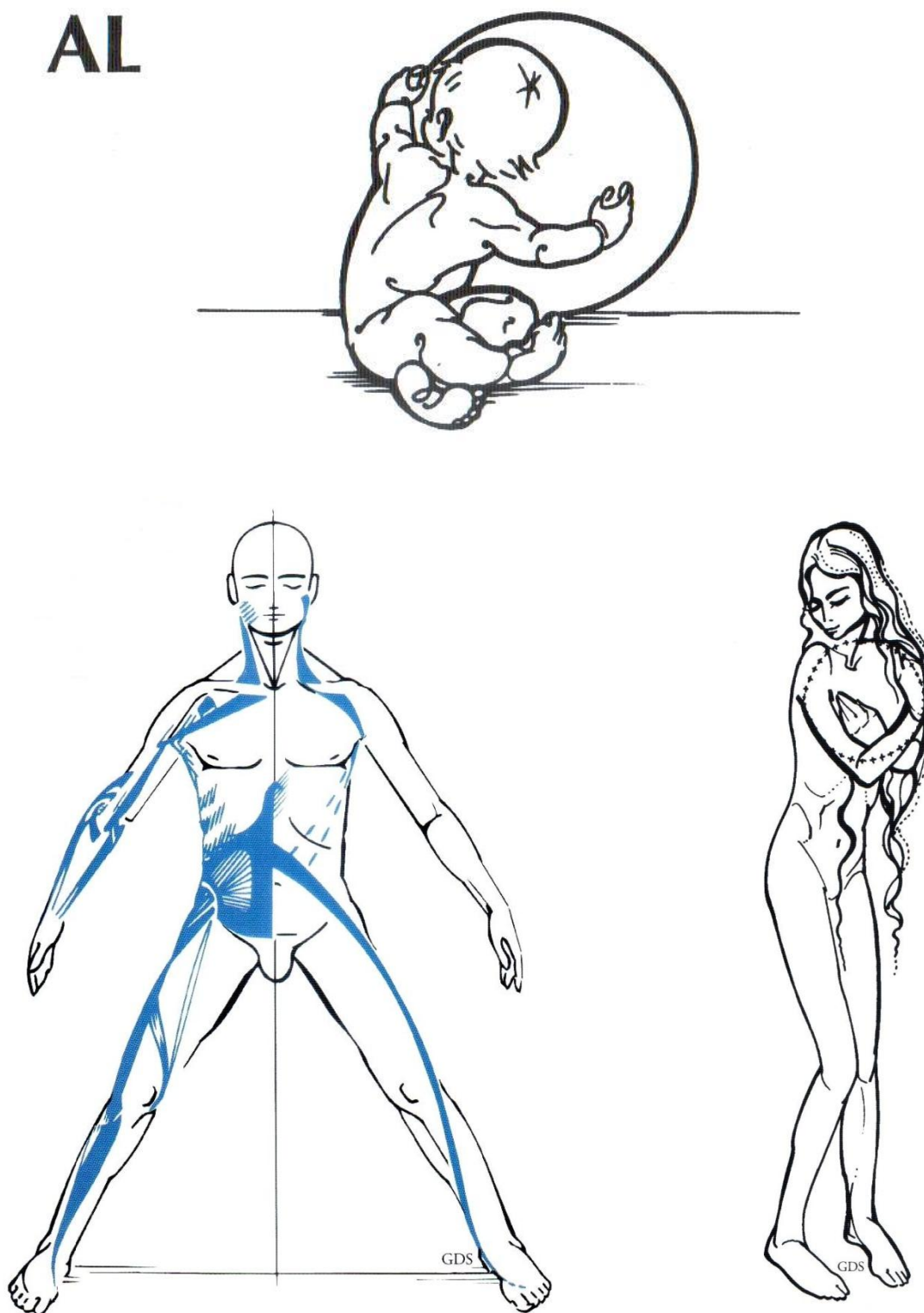
Figura 44 – (v)estuário AL (ântero-lateral).



Pastel seco e colagem sobre partitura musical envelhecida.  
**Fonte:** acervo pessoal.



**Figura 45** – Expressões de AL no nascimento, na biomecânica e na morfologia postural.



**Fonte:** Denys-Struyf (1995, p. 123) e Denys-Struyf apud Campignon (2003, p. 56).

PM está morfológicamente propulsionada para frente, numa atitude tipológica geralmente relacionada à necessidade de ser útil. Seu papel primário é a manutenção da verticalidade, num movimento paradoxal de impedir que a pessoa caia, e ao mesmo tempo impulsionando o tronco excessivamente para frente. Em contrapartida os joelhos se hiperestendem, o sacro se horizontaliza, as costas ficam planas e o olhar, levemente na diagonal alta, promove a inclinação da cabeça para trás. Nós nascemos em PM e é nessa predisposição da primeira extensão integral da cadeia posterior que conhecemos o mundo pela primeira vez para, logo em seguida, entrar em AM profunda.

AM relaciona-se com a necessidade de ser amado(a), numa atitude morfológica enrolada e inclinada para trás. As cadeias anteriores ancoram nosso corpo profundamente na terra e dão uma ótima curvatura para a coluna vertebral, marcada pela vértebra torácica de número 8, no ápice da curvatura chamada de cifose. Enquanto AM nutre, PM realiza; a articulação entre as duas cadeias faz com que possamos ficar em pé, com joelhos desbloqueados. Assim as cadeias do centro, cima-baixo, podem reforçar a verticalidade, numa ação ritmada entre gravidade e antigravidade. Arquetipicamente, AM é mãe e PM é pai, mas PA é pai no sentido sagrado, da espiritualidade. AP é a criança eterna, e nesse sentido a PA da relação PA-AP também é uma criança maior, como um adolescente.

PA possui uma tendência de permanecer na ereção eterna, acionando músculos mais posteriores que elevam a coluna cervical para o céu, enquanto inspiramos. Em excesso, nos dá um pescoço rígido demais. Já AP incita uma atitude desmontada e ondulante, porque é o único caso em que não há uma hiperatividade das cadeias, mas uma carência de atividade das demais estruturas. A postura se quebra em linhas diagonais ondulantes. Quando PA se associa com AP em suas atitudes de carência, firmam uma tipologia em que a região cervicodorsal se fixa e a lombar encontra uma lordose ostensiva, isto é, uma curvatura mais ou menos normal nessa região da coluna.

No plano sagital, AM, PA-AP e PM se articulam para nos incitar ritmos posturais necessários à vida. Todo excesso deve ser aliviado para que a expressão se torne mais adequada e saudável para as modulações de que necessitamos a fim de lidar com as diversas demandas afetivas, profissionais e identitárias. No plano horizontal, outras atitudes atravessam a experiência postural. PL, com sua natureza

extrovertida, arqueada e desdobrada, promove a facilidade e a abertura de comunicação com o mundo. De tão extrovertidas, as articulações coxofemorais podem se fixar em extensão e arquear o corpo todo a partir daí. Enquanto isso, AL nos recolhe para dentro, numa tendência à introversão, podendo achatá-los em nosso eixo, conforme percebemos na postura fechada da figura 45, por exemplo.

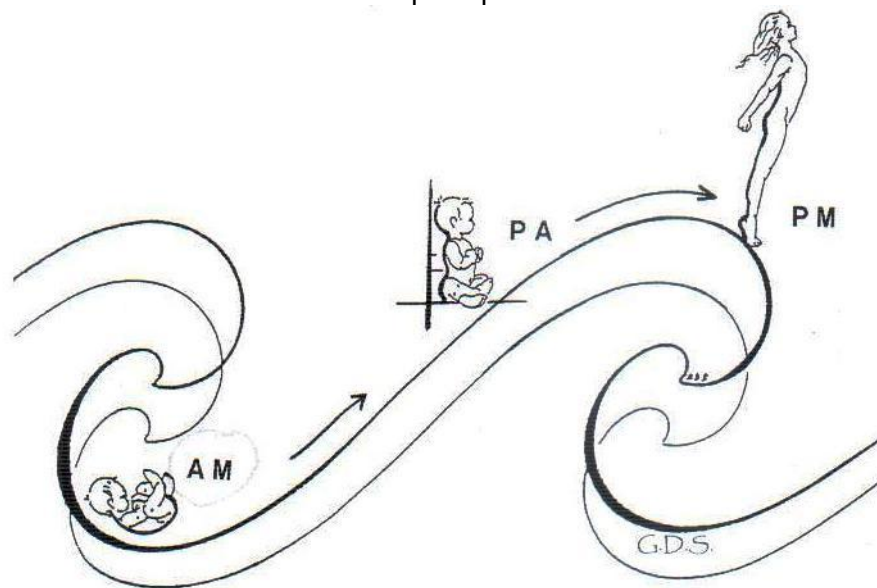
Sinteticamente, as tipologias estão marcadas em nosso desenvolvimento humano e as cadeias estão sendo constantemente exigidas em diversos níveis. Por isso é importante que as cadeias musculares estejam livres para podermos modular-nos comportamentalmente na vida. Mas como fazer isso se as emoções e se nossas predisposições psicocomportamentais tendem a guiar padrões específicos, fixando-nos mais em uma tipologia que em outra, ou ainda combinando diversas tipologias em partes corporais diferentes? As figuras 33 e 34 mostram a complexidade da intrincada rede muscular e articular de nosso corpo físico e como músculos de cadeias diferentes compartilham os mesmos trilhos. O GDS é de fato um sistema complexo porque a realidade em que se debruça não é menor que isso.

Nesta pesquisa, penso ser suficiente apresentar esta síntese imagética para delinear de que modo o GDS pode favorecer a organização do gesto no eixo vertical. Meus *(v)estuários* são um exercício poético no diálogo com minhas próprias tipologias e suas carências e excessos. A observação atenta de outros corpos de fato favorece que a modulação da primeira pessoa da experiência tenha referências relacionais para uma improvisação de movimentos, por exemplo. As atitudes a que nos referimos têm origem em nossas células. CorpoEstuário e CorpOásis são convites relacionais de experimentação a partir de procedimentos específicos de práxis somáticas que nos convidam a modular, que nos conclamam a escutar o que os tecidos nos informam e seguir um fluxo interno, seja um fluxo microcelular, entre respiração, célula e tecido, seja um fluxo mais macro, ainda entre respiração, célula e tecido, mas movendo a própria percepção de nossa realidade adulta que impreterivelmente fica em pé. Vivenciar nossa verticalidade em todas as suas nuances parece ser fundamental para qualquer experimentação poética, pois é realidade somática. Nesse sentido, a criação de mundos (im)possíveis está atrelada à modulação, não somente das diferentes nuances de corpos, mas das diferentes nuances de nossa realidade de seres somáticos na terra, isto é, seres que crescem, que se erigem de algum modo, que caminham e que buscam um desenvolvimento.

### 3.3.2 Símbolos de modulações encadeadas

Na sequência da intrínseca complexidade do GDS, Denys-Struyf nos brinda com imagens muito significativas para ilustrar os conceitos fundamentais do sistema. Vejamos primeiro o que denomina de Estratégia da Onda. A onda apresenta fases da vida e a conquista de si no mundo relacional. Na onda, somos gerados em AM, o primeiro estágio, o existir, é a vivência de algo que nos acolhe e nos engloba. O segundo ciclo é PA, em que o ser humano é organizado na vertical, num projeto de desenvolvimento do ser humano relacional. O terceiro ciclo é PM, em que o ser, agora agente, encara o mundo e realiza seu projeto de vida. Na crista da onda, a pessoa se impulsiona de corpo inteiro para frente, para enfim dar um salto e reconfigurar novamente em outras configurações de AM, agora não mais bebê, mas adulto em busca de terreno e amor.

**Figura 46** – A onda GDS com os três ciclos principais.



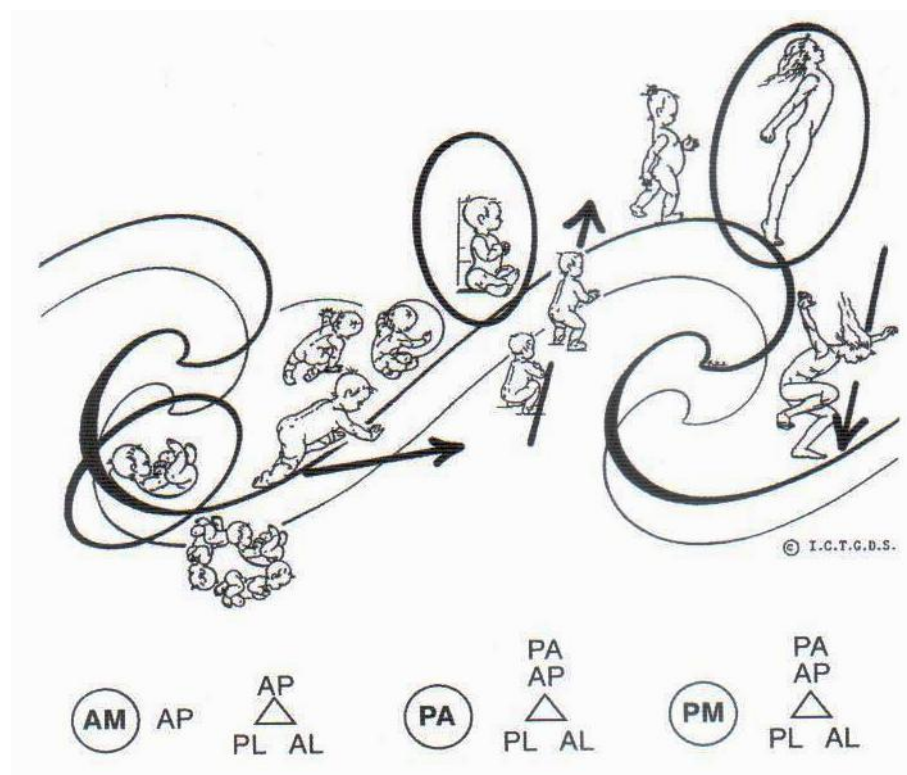
**Fonte** – Denys-Struyf (2013a).

Os movimentos de vai e vem da onda sugerem o processo de significação e ressignificação dos projetos individuais de vida. A estratégia da onda propõe um reencenar (*rejeu*), viver de novo cada fase concernente, a fim de reorientar suas cadeias de forma organizada. Quem estiver com excesso ou com carência, encontra

nesse processo uma oportunidade para se modular e preparar-se para novos saltos na crista da onda.

De fato, nascemos em PM. Quando saímos do útero, uma extensão fisiológica de corpo inteiro se presentifica, para ser ocupada quase que de imediato por uma AM. Entre AM e PA, isto é, entre a primeira e a segunda fase da vivência dos projetos de vida, as cadeias do plano horizontal relacional interagem entre aberturas e fechamentos, articuladas por AP (a própria ligação fluida) (figura 47). Em suma, o ser humano em AM é contido e protegido; na subida da onda ele é mexido para experimentar o mundo num processo de individuação em relação; no meio da onda, em PA, o gesto e a postura na vertical são construídos. A relação com AP aqui ancora para baixo o eterno ir para cima da tendência PA, dando equilíbrio para o que virá em seguida. PA é a passagem necessária para encontrarmos ações ajustadas, adequadas a cada momento.

**Figura 47** – A onda GDS com todas as fases de dinâmica e de estática.



**Fonte** – Denys-Struyf (2016, p. 38).

Na sequência, aparece mais uma tríade dinâmica de PL, AL e AP no caminho. As tríades são intervalos em que as propulsões frente, cima e baixo, marcadas pelos picos estáticos da onda em AM, PA e PM, podem ser movidas pela dinâmica de PA, PL e AP. AP é importantíssima nesse processo, pois promove o brotar de uma impulsão rítmica, para gerir os processos de retração e expansão que estão presentes nas passagens dinâmicas entre AM, PA e PM. AP é jogo, audácia e agilidade, rítmica por excelência, necessária para fazer fluir todas as cadeias, dinamizando-as.

Em suma, nossas vidas são eternos fluxos de ondas sobrepostas, cada etapa não corporalizada fixa cadeias e tipologias, seja por excesso, seja por carência. A estratégia da onda é puro fluxo dinâmico. Ela serve para tornar resilientes nossas posturas, no gesto justo e necessário para cada momento. A figura 48 ilustra muito bem a infinitude das ondas e sua novidade a cada novo salto: “Viver é presenciar a elasticidade dos nossos ‘continentes’ para evoluir”. (DENYS-STRUYF, 2003, s.p.).

**Figura 48** – A onda infinita.

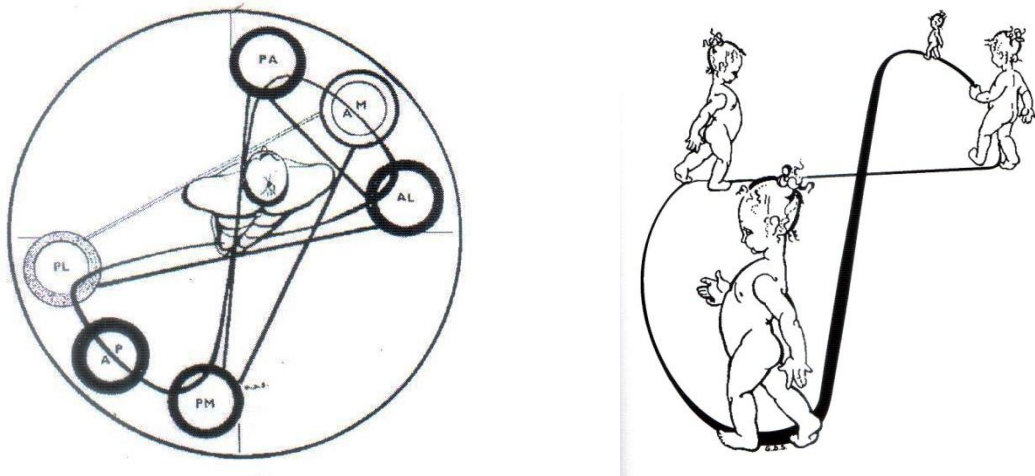


**Fonte** – Denys-Struyf (2016, p. 61).

Na sequência, a Estratégia da Lemniscata é resultado da imagem da pessoa colocada dentro de um círculo, dividido em quatro quadrantes. A conexão fluida

desses quadrantes forma a lemniscata, uma figura 8. Enquanto a onda conta histórias de nascimento e crescimentos, o círculo conta nossa história com o mundo, isto é, nossa relação com o mundo. Estou no centro de um círculo e dessa perspectiva me relaciono profundamente com tudo.

**Figura 49** – Símbolos da estratégia da Lemniscata.



**Fonte** – Denys-Struyf (2013b).

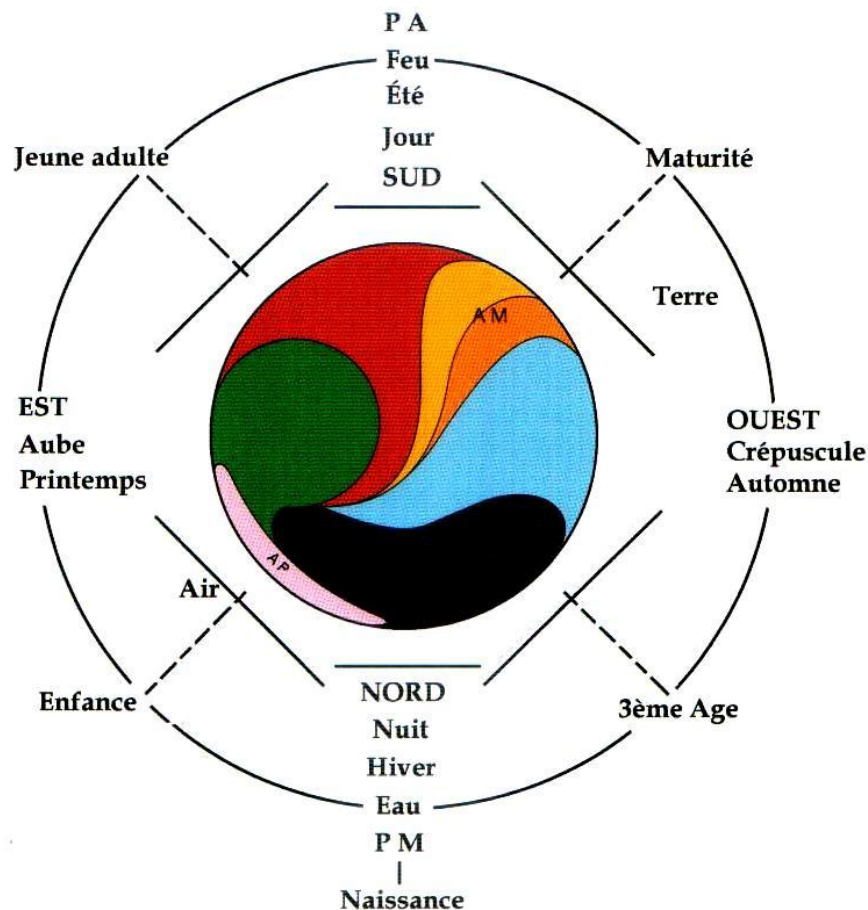
O caminho aqui segue outra relação espacial (figura 49). Partindo de PM, nascemos e renascemos após cada morte, seguindo no sentido horário, passamos por AP, no sentido do mover, do brincar e do aprender, pura experimentação. PL está logo ali do lado esquerdo, fechando o primeiro quadrante inferior esquerdo, mostrando o caminho do agir, para impulsionar, conquistar, descobrir. Atravessando o eixo horizontal, PL encontra AL, para reter, controlar, organizar e reunir. Retração necessária após cada grande abertura e expansão. De AL para AM, agora no sentido anti-horário no terceiro quadrante superior direito, encontramos o caminho do ter, mas também do dom. Deste ponto para PA, voltamos ao eixo vertical, conectando-nos de volta com nosso ser, no sentido não só da verticalidade da coluna, mas na verticalidade cósmica, movendo planos de existência nas dimensões físicas e espirituais. AP nos guia de volta para PM logo abaixo, para renascer.

Enfim, a estratégia é bem mais complexa do que a breve síntese que faço aqui. Vale lembrar que a Estratégia da Lemniscata conta com uma sequência de alongamentos para cada progressão e organização das cadeias, mas sem a



motivação, o alongamento é insatisfatório, pois o saber-fazer comportamental é fundamental nas reconfigurações das cadeias. Na figura 50, por exemplo, “Eu estou no meio, eu sou o resultado das ondas que me moldaram e em torno de mim existe o mundo. A linguagem corporal é colocada em ressonância com o mundo, o mundo está em mim e eu estou no mundo.” (DENYS-STRUYF, 2013b, s.p.). No círculo, estão as letras do alfabeto do corpo em movimento (as cadeias), os períodos do dia (as horas), as estações do ano e também as idades da vida,

**Figura 50** – As idades do meu corpo e as idades que vivo.

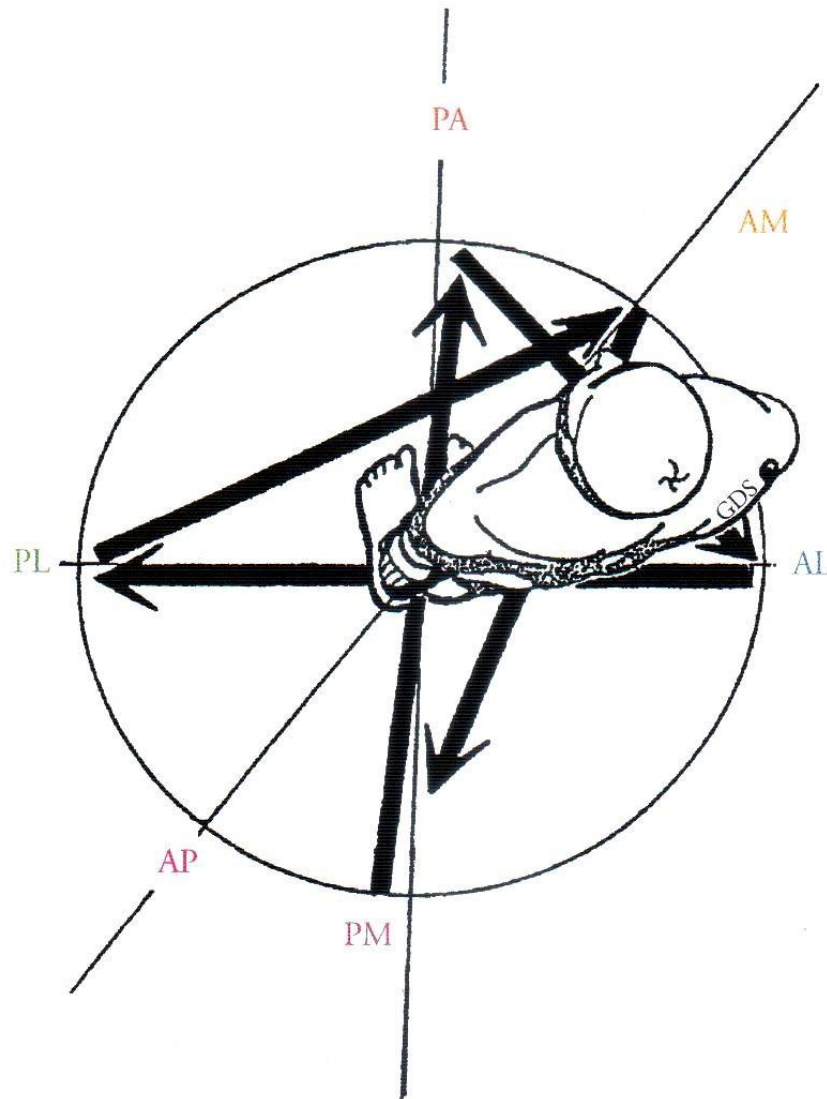


**Fonte** – Denys-Struyf (2010, p. 23).

O esquema da figura 50 mostra uma relação profunda com a medicina chinesa e especifica todas as conexões do ser humano, moldado por ondas em fluxo e a relação com os movimentos orgânicos do mundo. A entrada pela acupuntura inspirou Godelieve nessas conexões holísticas de totalidade ser e mundo.



**Figura 51** – A estratégia da estrela.



**Fonte** – Campignon (2003, p. 64).

Finalmente, na sucinta apresentação das estratégias GDS, nesse trajeto imagético pelos símbolos com os quais ela nos brinda, chegamos à estrela. O ser humano no círculo do mundo sendo equilibrado pela biomecânica das cadeias musculares. Na figura 51 percebe-se então a assimetria corporal como elemento próprio do corpo humano, especialmente por causa de nossa configuração visceral, isto é, a localização, o tamanho, o volume e os movimentos dos órgãos internos. AL domina a região do membro superior direito e ombro; AM domina a região do esterno e das costelas, também mais à direita; PA é mais ativa à direita, na região do pescoço; PL domina a região da bacia e da coxofemoral esquerda; PM instala-se na

região do membro inferior esquerdo, chegando até o osso sacro; AP é mais presente na região lombar esquerda.

Na dinâmica da estrela, as manobras de alongamentos e isometrias são realizadas de acordo com o olhar biomecânico GDS, a fim de que uma cadeia não ocupe o domínio da outra, rigidificando um padrão postural desequilibrado. Uma das complexidades ao tratar uma pessoa por meio do GDS, é saber identificar as marcas de excessos e carências de cada cadeia, liberando-as. O paradigma aqui é diverso da maioria das abordagens relacionadas. Por exemplo, se há uma retração nas cadeias anteriores, não vamos fortalecer as cadeias posteriores, mas sim liberar o que está preso na frente, buscando assim modular por liberdade e não por achatamento. As dinâmicas de movimento com GDS levam em conta a perspectiva postural, por excelência.

Percebo o GDS como uma excelente oportunidade para encontrar o equilíbrio vertical. De fato, juntamente da PDC, o GDS favorece uma conexão intensa entre dimensões variadas de corpos, do físico ao espiritual. Vejamos em seguida o que se passa micropoeticamente na célula humana para identificar as possibilidades performativas dessas práxis somáticas.

#### 4 MICROPOLÍTICAS CELULARES

Compreendo a sutileza da Somática, em seus movimentos primordialmente experienciais, como uma possibilidade de revolução microscópica, isto é invisível, mas inexoravelmente presente, eternamente presente no que consideramos como macro. Nesse sentido, os níveis que variam do menor ao maior e vice-versa, como princípio holístico por natureza, sem hierarquia exclusiva, conforme já discutido no capítulo segundo, relacionam-se e se alimentam na criação de sentidos complexos.

Conforme mencionado anteriormente, Rolnik (2007) compreende micropolítica como o universo das formações do desejo no campo social. Nos movimentos do desejo, o micro e o macro, nesse caso, o molecular e o molar, se cruzam, configurando o que a física quântica já comprovou décadas atrás, isto é, que diversos níveis de realidade coexistem e coabitam nossos processos de vida. A noção de transdisciplinaridade surgiu justamente como uma afirmação das descobertas do mundo quântico, indicando a natureza espiralada e interconectada de diferentes planos de existência. No sentido quântico, o microcelular e o macrocelular estão no mesmo nível de realidade, pois respondem ao mesmo tipo de comportamento atômico, variando complexidades. No nível subatômico, contudo, quântico por excelência, tudo se move e se comporta de outro modo. Assim, lidar com o microcelular já é um processo que muitas vezes foge à compreensão, por sua invisibilidade e impalpabilidade próprias de um campo do não saber, quiçá quando olhamos para a natureza quântica dessa convivência.

A práxis somática do BMC é um convite para um mergulho celular e subcelular – isto é, o que está dentro da célula: membranas, fluidos e organelas –, configurando-se como uma oportunidade de transformação que inicia no nível subcelular (em diálogo com o mundo quântico) e flui pelo corpo todo pelo alto potencial de comunicabilidade dos fluidos e das membranas corporais. Neste capítulo, vou discutir elementos da obra coreográfica *Mitopoiesis* (2015-2018) como materialização artística dessa revolução micropolítica celular da Somática, alinhar a noção de transdisciplinaridade como aspecto fundamental da corporalização e traçar mais precisamente os caminhos do BMC como proposta de micropolítica celular.

#### 4.1 MITOPOIESIS: DANÇANDO O UNIVERSO SUBCELULAR

*Sou seletiva!*

*Sempre!*

*Pois antes de escolher a dedo o que eu quero absorver eu permitia que todos os tipos de substâncias passassem por mim. Muitas atravessavam, outras ficavam... inertes... e quando explodiam levavam tudo junto.*

*Eu e vocês!*

*Meus fosfolípídeos acrobatas são amados. A cada giro, salto, troca, galanteio, pulsão e remoção eles recebem um grande abraço dos outros milhares de fosfolípídeos que, como eles, estão sempre em movimento, sempre balançando, flutuando nesse imenso mar intersticial.*

*Eles próprios são exigentes: a cabeça gosta de água, o rabo a rejeita!*

*Não nunca ainda bem que sim*

*Eu promovo integração e sou porta de passagem, mas faço somente o que quero!*

*Tenho medo da apoptose... pesadelos, na verdade.*

*Transição – Transcrição – Transdução – Tradução – Transicional – Trans – gosto de ficar aí, no meio, no inequívoco, no além, no através, no viés, no voyeur.*

*Eu olho pra você, copio sua alma, só porque quero seu convite para mover junto.*

*O que vem daí é furacão.*

*Será o início? Ou já foi?*

*Vento líquido.*

Na biografia poética da membrana celular – criada durante o processo da obra coreográfica *Mitopoiesis* (2015-2018), e que já foi publicada em um livro que considera os movimentos artístico-educacionais deste projeto coreográfico artístico-educacional (PIZARRO; CUNHA, 2017) – friso uma característica fundamental da membrana e dos fluidos celulares: a capacidade de transformação. No nível celular, tudo é fluxo e comunicação. Conforme já mencionei à página 218, ao parafrasear Bainbridge Cohen, a transformação está justamente a uma membrana de distância, mas, para isso, precisamos chegar à membrana. Isto é, corporalizar estruturas (sistemas corporais) e espaços (embriologia) é o experimento fundamental nesta cultura somática em processos de criação aqui desenvolvida. De fato, a

corporalização é uma experiência celular; é nesse nível de sutileza e de microafetividade que as transformações mais significativas iniciam seu processo fundamental.

Em termos de sistemas corporais, as mudanças acontecem de uma “mente” para outra por meio de películas membranosas muito finas que envolvem todas as células, estruturas e sistemas fluidos. Essas membranas funcionam não apenas como limites para conter e diferenciar, mas como pontes de comunicação entre um estado e outro. A indecisão e a incapacidade de abrir mão e mudar nossa “mente” podem significar que estamos presos às membranas, talvez concebendo as fronteiras como muito sólidas e impermeáveis para serem atravessadas, em vez de pontes de transição e comunicação. Isso exige que tomemos uma decisão de mudança; esse processo de tomada de decisão ativa ocorre nas membranas.<sup>182</sup> (HARTLEY, 1989, p. 125).

Esta capacidade de acessar e diferenciar estruturas, por mais micro que sejam, fornece uma noção fundamental para a práxis somática, isto é, que a consciência não está necessariamente localizada na cabeça. Assim, Linda Hartley (1989) enfatiza que seja onde for que uma mudança ocorra, se no nível mais microcelular ou no nível macrocelular de tecidos, órgãos e sistemas, tudo é mediado, registrado e processado pelos nervos e o cérebro. Parece que o processo de ter os padrões gravados disponíveis para ações motoras afinadas com a funcionalidade do movimento, mantendo uma abertura constante para novos registros sensoriais, balizados pela percepção que já é ação, é que se atualiza como um modo saudável de equilíbrio homeostático. Hanna (1988) denominou tal equilíbrio de função osmótica do *soma*, função esta que é regulada pela própria membrana celular, composta por uma dupla camada fosfolipídica – uma cabeça receptiva à água (hidrofílica) e um corpo impermeável à água (hidrofóbica). Além de todo o mecanismo de canais, comportas variadas, e da movimentação dos fosfolipídios para realizar a gestão de toda essa função microcelular assoberbada.

---

<sup>182</sup> No original: “In terms of body systems, change happens from one “mind” to another through the very fine membranous skins surrounding all the cells, structures, and fluid systems. These membranes function not only as boundaries to contain and differentiate but as bridges of communication between one state and another. Indecision and the inability to let go and change our “mind” can mean that we are stuck at the membranes, perhaps conceiving of the boundaries as too solid and impermeable to pass through rather than as bridges of transition and communication. This requires us to make a decision to change; this process of active decision-making takes place at eh membranes.”

Para Hanna (1988, s.p.), “a membrana celular é a função sensório-motora originativa do *soma*”<sup>183</sup>. Nesse sentido, uma consciência celular expandida configura-se como uma função somática que vai moldar os processos corticais. É a função seletiva da membrana que vai determinar os intercâmbios relacionais entre o *soma* e o mundo. Interessante notar que Hanna já afirmava a importância das membranas celulares em seus escritos, contudo, foi Bainbridge Cohen quem propôs modos de acessar as membranas efetivamente.

Para Bainbridge Cohen (2015c, p. 122), corporalizar é também diferenciar, pois, nesse processo, precisamos saber o que é nós mesmos e o que não é: “[...] O que eu chamaria de corporalização equilibrada incluiria: ‘é aqui onde eu acabo: é aqui que começa alguma outra coisa’.” Assim, diferenciar o sentir, o perceber e o agir, integrando-os, torna-se fundamental para a prática de um conhecimento corporalizado.

O processo de corporalização implica em iniciar a respiração, o movimento, a voz, a consciência e o toque a partir de qualquer célula e/ou grupo de células (como tecidos e sistemas) e em testemunhar o que surge: as *qualidades* de respiração, movimento, voz e toque; a *atenção*, como os sentimentos, sensações, emoções, lembranças, sonhos, pensamentos e *efeitos fisiológicos*. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 280, itálicos do original).

No BMC, fazemos um estudo bastante seletivo no que se refere às informações que chegam a nós e de nós. Reconhecemos as informações de cada estrutura relacionada a cada sistema em específico: olhos, ouvidos, músculos, ossos, fluidos, glândulas, cérebro, etc. “Ao reconhecermos cada um, vemos que eles são canais que podem ser reconhecidos por escolha. Depois de terem sido reconhecidos conscientemente, podemos utilizar essa informação sem que ela continue primordial.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 123). Corporalizar uma estrutura corporal significa então diferenciá-la, lidando com as informações que chegam dela.

Bainbridge Cohen (2015c) nos mostra, contudo, a importância de nem sempre sentir tudo, ou seja, levar nossa consciência atenta a tudo. Às vezes é necessário também simplesmente agir, seja para sobreviver, como comer e caminhar, seja para

---

<sup>183</sup> No original: “The cell membrane is the originative sensory-motor function of the soma.”

realizar o que deve ser realizado no cotidiano. “É diferente se você percebe alguma coisa do que se você a sente, do que se você simplesmente a faz.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 125). Esta afirmação quebra o paradigma do movimento lento e sentido para delimitar e descrever a Somática. Este é um campo focado na corporalização da vida humana, e a vida humana em sua plenitude não possui só um jeito de agir, de se mostrar e expressar. Ficar só na sensação é uma fuga confortável. Agir de forma diferente nos obriga a tomar novas decisões. “A percepção, quando está funcionando, é uma ação; não é uma percepção, não é perceber a si mesma.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 127). É um risco nas práticas somáticas ou nas práticas iniciantes de contato-improvisação, por exemplo, ficar somente na sensação. A pausa para a autorregulação é fundamental, mas se eu ficar aí para sempre, como vou lidar com os contrastes? Como vou abrir espaços para a corporalização?

Uma importante chave da práxis somática do BMC é alinhar nossa atenção (o que nos estimula) e nossa intenção (o que queremos fazer com o estímulo) enquanto nos movemos dentro de um processo. E como estamos em um mundo habitado por diferenças, a percepção de nossa existência multidimensional leva a crer que é no relacionamento que reside uma excelente oportunidade de transformação.

A percepção está relacionada à maneira como nos relacionamos com aquilo que percebemos. Percepção trata-se de relacionamento – conosco, com os outros, com a Terra e com o Universo. Ela contém o entrelaçamento de componentes sensoriais e motores. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 213).

O ciclo de resposta perceptual, proposto por Bonnie Bainbridge Cohen (2012, 2015b) nos anos 1970, é composto de algumas etapas sobrepostas: Expectativas pré-concebidas – Foco motor pré-sensório – *Input* sensorial – Interpretação perceptual – Planejamento motor – Resposta motora – *Feedback* sensorial – Interpretação perceptual. Isso quer dizer que a percepção do mundo se baseia em experiências anteriores, registradas como um tipo de padrão sensorial. Em seguida, dirigimos nosso foco para um novo *input* sensorial (geralmente, inconsciente), mas sempre como um ato motor, realizando-se, com isso, uma compreensão dessa nova informação, planejando-se uma resposta motora que, então, realiza-se, e, assim, há

todo um novo registro sensorial dessa nova ação e uma nova compreensão para que o ciclo se reinicie.

O que sugiro é que novos encontros interpessoais honestos carregam potencialmente linhas de fuga do ciclo, ressignificando as expectativas pré-concebidas, pois novas experiências significativas são registradas. Para Bainbridge Cohen (2015a, p. 219), o desenvolvimento da percepção se dá pelo movimento e pelo toque – também porque são os primeiros sentidos a se desenvolverem na vida intrauterina –, elementos necessários para saber quem somos e quem é o outro “e como dançamos juntos nesta vida”. Essa dança em conjunto é imprevisível por natureza.

Esta dança relacional é gerada primeiramente como consciência celular, isto é, a consciência das células por elas mesmas. A abertura para este processo desconhecido – pois, pré-cognitivo, pré-verbal e pré-simbólico – pode reconfigurar nossa capacidade de criar vínculos e ressignificar as práticas tanto cotidianas quanto artísticas.

A consciência celular de um organismo em formação se estabelece primeiro no útero, o único ambiente em que o que nos rodeia tem a capacidade de nos mover primeiro que nós o façamos. A percepção de movimento intrauterino não é separado da progenitora. Assim, enquanto os nossos sentidos vão se formando, percebemos uma primazia do toque e do movimento na progressão de desenvolvimento dos sentidos. O primeiro par de nervos cranianos a se mielinizar, isto é, a se especializar para uma função, é o nervo vestibular/coclear. Isso significa que desde muito cedo somos capazes de perceber movimento, posição, vibração, velocidade e tônus. Antes, como consciência celular, o movimento sempre foi uma resposta celular a mudanças de gradiente químico no espaço fluido. Com a formação do embrião e a mielinização desse nervo, a primazia do movimento se faz presente como uma realidade corporalizada. Por isso, talvez, poderíamos afirmar que a cinestesia seja um princípio fundamental da Somática, mas não o único e nem o mais importante. Novamente, cada realidade possui um nível de complexidade interdependente no todo holístico. Todas as partes e funções são importantes no nível de complexidade em que habitam.

Em seguida, os próximos nervos cranianos a se mielinizar são os que estão ao redor da boca, responsáveis pela sobrevivência nutritiva em ações como sugar e engolir. Por isso Bonnie sempre afirma que a boca é a primeira extremidade a guiar



movimento no espaço. Quando nascemos, os sentidos especiais da cabeça continuam amadurecendo pela corporalização de movimentos, seguindo a progressão olfato, paladar, ouvido, visão. Os sentidos de posição, movimento, tato e (des)equilíbrio estão sempre aí movendo e oportunizando os processos de corporalização. Para Bonnie Bainbridge Cohen (2015c, p. 212), o movimento é uma experiência de percepção e, como tal, estabelece uma linha de base para experiências futuras: “[...] o movimento ajuda a estabelecer o processo de como percebemos; e que a forma como percebemos o movimento torna-se uma parte integral de como percebemos pelos outros sentidos.”

Desse modo, enquanto o termo “corporalização” vem sendo questionado por filósofos e pesquisadores do movimento, percebo que seu significado é fundamental para o BMC, como uma oportunidade de diferenciação, reconhecimento e habitar sensível no processo cíclico de sentir, perceber e agir.

Movido e chacoalhado pela práxis corporalizada do BMC, iniciei, em 2015, um programa de extensão no IFB com duração de dois anos e meio. O mote do programa foi justamente corporalizar a célula humana na perspectiva somática da consciência celular como tema, metodologia e processo. As produções resultantes daí levaram à criação da obra coreográfica *Mitopoiesis*, com uma versão realizada em 2015 (figuras 48 a 57), para palco italiano, outra em 2016<sup>184</sup>, apresentada em escolas públicas do Distrito Federal, e outra em 2018<sup>185</sup> (figuras 59 a 66), numa recriação das versões anteriores. Esta última versão foi realizada durante esta pesquisa de doutorado, ampliando o aprofundamento no universo subcelular, a fim de potencializar a interação com estudantes da educação básica em escolas públicas de duas regiões administrativas específicas do Distrito Federal. Uma nova versão<sup>186</sup> para palco italiano (figuras 67 a 74) também foi realizada nessa ocasião. O projeto de 2018 teve financiamento do Fundo de Apoio à Cultura do Distrito Federal – FAC-DF e foi denominado de *Mitopoiesis: Dança e Educação Somática nas Escolas*. Também foi publicado um livro didático (PIZARRO; CUNHA, 2017),

<sup>184</sup> Vide o registro em vídeo de duas apresentações da versão da obra coreográfica *Mitopoiesis*, apresentada em escolas públicas do DF em 2016: 1 – <<https://youtu.be/xLyHwIG823Q>> e 2 – <<https://vimeo.com/175585278>>.

<sup>185</sup> Vide um registro em vídeo com a compilação de cenas das apresentações em 12 escolas públicas do DF em 2018: <<https://youtu.be/Nik5NaucXTs>>.

<sup>186</sup> Vide o registro em vídeo da versão para palco italiano realizada em 2018. Esta versão foi apresentada no Espaço Pé Direito, na Vila Telebrasília, Brasília-DF, de 01 a 03 de junho de 2018: <<https://youtu.be/cFsjezLkrZM>>.

integrando o conhecimento tradicional da biologia celular com a práxis somática e a experimentação da dança.

Em suma, a micropolítica celular gerada na singularidade promoveu uma macropolítica artística geradora de transformação social. Esses movimentos em fluxo do micro ao macro e do macro ao micro são a própria característica da abordagem transdisciplinar, que será discutida adiante.

Ademais, o projeto Mitopoiesis foi também meu trabalho final da formação como terapeuta de BMC (*Practitioner of Body-Mind Centering*). Quando cursei o módulo desta etapa da formação de 2014 a 2016, denominado de Sistema Subcelular, fiquei maravilhado com a possibilidade de respirar, tocar, vocalizar, dançar, performar e corporalizar as membranas, os citoplasmas e as organelas celulares. Descobri com o tempo, na Prática Artística como Pesquisa, de Mitopoiesis, que, na verdade, o que estou propondo é algo além da corporalização, mas sim a **corpoeticalização** – abordagem anatômico-performativa gerada no seio de uma cultura de práxis somática em dança.

**Figura 52** – Acesso QR code dois registros de *Mitopoiesis*, realizados em 2016.



**Fonte:** acervo pessoal.

**Figura 53** – Acesso QR code das duas versões de *Mitopoiesis*, realizadas em 2018.



**Fonte:** acervo pessoal.

**Figura 54** – Jogo da membrana celular. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 55** – Dança da membrana celular. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.



**Figura 56** – Dança dos lisossomos. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 57** – Dança do citoplasma. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 58** – Dança do DNA e RNA. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 59** – Dança de contato: retículo endoplasmático e complexo de Golgi. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.



**Figura 60** – Dança do citoesqueleto. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 61** – Dança do núcleo celular. Primeira versão de *Mitopoiesis* para palco italiano, em 2015.



Fonte: acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 62** – Dança dos lisossomos.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

**Figura 63** – Dança com centríolos, peroxissomos e lisossomos.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Thiago Sabino.

Uma célula animal, isto é, eucarionte, é o menor *soma* que mais se parece com nós. Encontramos aí, nesse devir micropolítico, todos os processos fundamentais da vida humana como a conhecemos: respiração, polaridade eletromagnética e sensibilidade, digestão (ingestão, processamento e eliminação), circulação de fluidos, produção de substâncias especializadas, reprodução, instinto de sobrevivência, vibração e ritmo, limites que informam e distinguem o interno e o externo, capacidade de tomada de decisões, comunicação com outras células, consciência e habilidade para responder ao ambiente, memória, hábito, nascimento, crescimento, maturidade, estados de saúde e morte.

Por experiência celular, quero dizer iniciação e consciência direcionadas localmente pelas células. As células aprendem novas experiências e exploram padrões potenciais de comportamento armazenadas em si mesmas e no sistema nervoso. Esse diálogo entre experiência celular atual e experiência passada do sistema nervoso é o que chamo de “aprendizado”. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 284).

Segundo a práxis do BMC, percebe-se que aprender algo novo significa ao menos duas coisas: que novos padrões precisam da experiência celular sensorialmente informando o cérebro e que é necessário criar oportunidades para as linhas de fuga no ciclo de resposta perceptual. Assim, a priori, o cérebro teria a oportunidade de gravar novas informações para nossa expressão, criando inclusive maior resiliência, isto é, capacidade expandida de modulação de estados de presença.

Bonnie Bainbridge Cohen (2015c) afirma que fraqueza não é falta de estrutura, mas falta de processo. Com este pensamento pungente, podemos pensar sobre a importância da atividade processual não somente no âmbito da vida, mas também nos processos criativos. Os eventos precisam de tempo de experiência para que o aprendizado aconteça, tempo de preparo, tempo de vivência para que possamos modular nosso sistema sensório-motor, dando espaço para elementos de criatividade. Talvez seja por isso que continuamos, enquanto coletivo CEDA-SI, recriando obras coreográficas que iniciaram bastante antes. Descobrimos juntos que corporalizar o universo subcelular significa modular nossos modos de operar no sentido macro – dançar outra danças? As histórias e estórias inventadas sobre esta experiência criaram um inventário poético de ação cênica que denominei então de Mitopoiesis.

O termo *mitopoiesis* significa um processo de criação coletiva de mitos. Segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2016), a partir de mitopoeia, em língua portuguesa, a palavra é composta por dois termos e tem origem grega. Os conceitos de mito e *poiesis* são amplos e aprofundados por diversos autores em diferentes contextos e períodos históricos. Registro aqui a possibilidade moderna de pensar *poiesis* como a própria arte de criar, e mito como “justificação retrospectiva dos elementos fundamentais que constituem a cultura de um grupo” (ABBAGNANO, 2007 p. 786).

Retomando Crites (1971) e seu manifesto da narrativa, verifica-se que estórias mitopoiéticas funcionam de forma muito diferente em culturas tradicionais em relação às culturas contemporâneas da arte. No sentido tradicional, “Elas são formas moventes, ao mesmo tempo musicais e narrativas, que informam as pessoas sobre a história da qual suas próprias vidas fazem parte, sobre o curso movente de



sua própria ação e experiência.”<sup>187</sup> (CRITES, 1971, p. 295). Esse sentido é muito próximo das estórias cantadas e dançadas da tradição védica quando contam e cantam sobre o deus *soma*, por exemplo.

Crites (1971, p. 295) chama essas formas narrativas fundamentais – mitopoiéticas – de histórias e estórias sagradas, “porque o senso de si e de mundo do homem é criado por meio delas”. Já as histórias e estórias contadas diretamente, presenciadas, vistas e ouvidas, objetos da consciência, ele denomina de mundanas, mas não no sentido depreciativo, e sim como *mundus* fenomenológico. “Do sublime ao ridículo, todas as histórias mundanas de um povo estão implícitas em sua história sagrada, e cada história mundana tem sons na história sagrada.” (CRITES, 1971, p. 296).

David de Ugarte (2009) sublinha alguns princípios do processo *mitopoiético*: os valores, baseado em fatos reais, inserção em um conjunto coerente, o nome, os símbolos, as palavras e os nomes do cotidiano, uma boa história. Em suma, a compreensão sobre a *mitopoiesis* perpassa a ideia de construção coletiva e a ‘contação’ de histórias.

Mas como contar histórias sem palavras faladas? Como contar histórias inventadas e geradas no compartilhamento coletivo de uma microcultura inventada nas ficções somáticas de nosso processo criativo, tendo como leito o universo subcelular? Entre narrativas fisiológicas, autobiográficas e poéticas, algumas perguntas moveram o processo desta obra coreográfica desde o início. Qual é o espaço poético entre as organelas celulares – o caminho do micro – e entre os planetas do universo – o caminho do macro? – Com esta pergunta, nos envolvemos nas relações entre o microcosmo e o macrocosmo, como uma conflagração de si em relação ao mundo. O desenvolvimento desses sentidos em instâncias coletivas convidou-nos para aspectos da alteridade envolvidos nos processos artísticos e cotidianos. Os planos de consistência que se criaram entre o micro e o macro, entre nós e o mundo, e o atravessamento coletivo pelas outras pessoas, foram fundamentais para a cena.

Durante o processo de composição da obra *Mitopoiesis*, cada participante escolheu uma organela em específico para se aprofundar. A escolha se deu a partir

---

<sup>187</sup> No original: ““They are moving forms, at once musical and narrative, which inform people's sense of the story of which their own lives are a part, of the moving course of their own action and experience.”

de afinidades registradas durante as somatizações específicas. Assim, tiveram sua primeira tarefa, que consistiu em pesquisar as características de sua organela e escrever o que denominamos de biografia fisiológica. Ou seja, era o entendimento individual e aprofundado sobre o que a ciência compartilha nos livros específicos: ficção fisiológica. A segunda tarefa teve um significado bastante importante para o processo, que foi escrever uma biografia poética. Nessa atividade, cada um desenvolveu um texto onde humanizava a organela a partir de suas características registradas pelos cientistas e também a partir da experiência vivida nas sessões somáticas que tenho chamado aqui de somatizações. Ou seja, uma atividade singular e subjetiva, suscitando liberdade criativa: ficção poético-fisiológica. A terceira tarefa pareceu um tanto quanto árdua para os participantes, segundo alguns relatos, pois deveriam escrever sua autobiografia. É sempre um jogo delicado de decisões escolher o que se conta e o que se esconde sobre si. Até que ponto consigo me expor em um texto que pode ser lido por outras pessoas? – ficção pessoal.

Munidos desses três textos complementares e as memórias celulares avivadas pelas somatizações, cada um foi solicitado a apresentar uma cena inspirada nos textos e nas vivências. Alguns encontraram nessa tarefa uma oportunidade de se expressar por inteiro, outros, que nunca tinham criado nenhuma cena, ou que nunca tinham dançado em público, ficaram receosos e atravessaram esse processo pela primeira vez, uns com maior dificuldade e outros com bastante desenvoltura, mas todos com imensa coragem e intensidade – quando o projeto iniciou em 2015 todos eram estudantes do curso de Licenciatura em Dança do IFB.

Durante as sessões práticas, tivemos diversos momentos de expressão artística por meio de desenhos, além do movimento em dança. As imagens produzidas serviram de apoio às cenas desenvolvidas. Registro multissensorial de ficções narrativas: cantos, contos, danças, imagens, sons. A partir das cenas e dos registros artísticos durante o processo, em meu papel de diretor de cena e também de processo, sem esquecer que também sou educador, ia propondo desafios, desdobramentos, jogos, exercícios, diferentes possibilidades e cenas inteiramente inéditas a partir dos elementos que observava e que também vivenciava com o grupo. Assim, cada nova cena, seja informada por um jogo, por uma sequência

coreográfica, ou pela improvisação, livre ou estruturada, mostrava-se como um universo complexo de possibilidades e demandas a serem desenvolvidas por todos.

Considerando que muitos dos envolvidos neste processo coreográfico nunca tinham participado de processos criativos em dança e que também nunca tinham se apresentado publicamente em um teatro, foi possível perceber como esta experiência contribuiu para a sua formação individual e coletiva ao ampliar seu conhecimento sobre educação em dança por meio da produção estética. Esta observação foi relatada por grande parte dos participantes nos relatórios mensais e avaliação final.

Apesar das experiências formativas de apresentação pública das obras coreográficas em teatros e com todo o apoio de uma produção profissional, como fotógrafo, maquiador, iluminador, figurinista e divulgação nos meios de comunicação, os relatos dos participantes evidenciam com ênfase uma ação que parece ter sido o ápice para eles/elas: a interação com os estudantes de escolas públicas. Atuar em seu futuro ambiente de trabalho parece tê-los sensibilizado para o exercício da profissão docente.

Descobri com o corpo inteiro a real importância da dança nas escolas (LT).

Aprendi que o trabalho coletivo envolve generosidade, empatia, paciência, compreensão e respeito. A apreciar, admirar e aprender com a resposta do público, principalmente os das escolas públicas, mais especificamente do ensino especial (LQ).

Percebemos com o processo de composição desta obra coreográfica que ações formativas integradoras são, antes de tudo, formação humana.

Meu corpo mudou, minha relação comigo, com o outro e com o espaço que nos cerca mudou, meu olhar político sobre a vida mudou, no sentido de estar atuando sempre na busca de relações mais próximas, afetivas, que nos possibilitem novos bons encontros e que estes aumentem a pulsão de criação e vida em todos nós, para assim entendermos em igualdade na diferença absoluta que o ser humano é singular (RG).

(PIZARRO, 2016, p. 4331).

As danças improvisadas sobre as estruturas celulares apresentadas nas escolas abriram novas perspectivas de interesse para os(as) docentes-artistas participantes. Em seus relatos, eles/elas consideraram que a integração de conteúdos nos diversos níveis da educação básica por meio da dança é caminho frutífero para o processo educacional. Nesse sentido, as práticas somáticas em geral

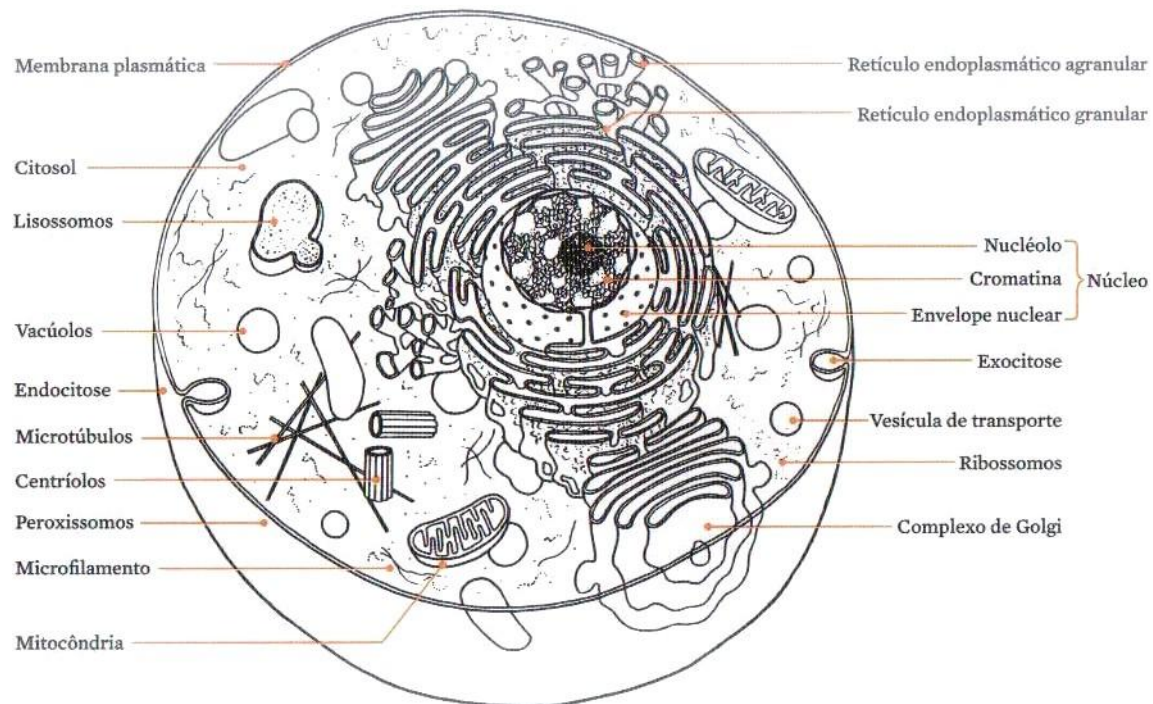
parecem contribuir para uma abertura de consciência no processo. Mais uma vez, ao permitir que diversos tecidos corporais, como sangue, fáschia, linfa e pele, por exemplo, encontrem seu caminho de expressão – por vezes dominado pelos ossos e músculos, especialmente na formação tradicional ocidental em dança – o tecido da vida social e a relação com os outros também encontra seu caminho. A pessoa encontra, possivelmente, nuances variadas de expressão em movimento e certamente nuances relacionais.

### **Somatização 8 – consciência celular**

- Deite-se no chão na posição que escolher para ter um descanso.
- Respire normalmente. Leve sua atenção para a camada de pele que recobre você inteiro(a) e respire aí, respire na sua pele.
- Volte sua atenção para a parte de dentro da pele. Como é respirar na face interna da pele? Enquanto respira aí, entre em contato com seu mar interno.
- Em seguida, leve sua atenção para o pericárdio, a membrana que recobre seu coração externamente. Respire no espaço entre a face interna de sua pele e o pericárdio. Qual é a sensação de estar entre duas membranas?
- Leve sua atenção para a face interna de seu pericárdio. Descanse entre duas membranas.
- Transite entre a face externa e a face interna de outras estruturas corporais.
- Descanse celularmente, descanse profundamente.
- Respire na face externa da membrana celular, percorra toda a face externa da célula. Onde você percebe condensação e expansão mais presente em você nesse processo?
- Respire na face interna da membrana celular. Percorra o espaço interno da célula.
- Flua com o citoplasma exatamente aí, no fluido intracelular, em respiração celular.
- Fique nesse espaço de descanso, abrindo sua atenção para registrar qualquer alteração perceptível. Descanse profundamente.
- Se perceber algo, algum movimento, siga-o. Senão, simplesmente respire, condensando e expandindo.

- Ao seguir alguma alteração perceptível, identifique o que você sente, fluxos rápidos, lentos, ondas, dobras. Polaridade? Qual a sensação de seguir os movimentos intracelulares?
- Enquanto segue o fluxo e identifica a sensação, como você responde integralmente, isto é, de corpo todo, a este movimento?
- Continue seguindo as sensações, percebendo suas respostas e expressando o seu sentimento sobre cada novo fluxo.
- Deixe que suas expressões, por menores que sejam, sirvam de estímulo para uma dança, ou para uma pesquisa de movimentos e/ou sons.
- Dance os fluxos intracelulares livremente. Tome seu tempo.
- Para finalizar, retorne a uma posição de descanso na respiração celular e leve sua atenção à mitocôndria – esta organela de membrana única que pede por todo o seu oxigênio. Respire na mitocôndria.
- Perceba a diferença de especificidade entre respirar na mitocôndria e respirar na célula como um todo.
- Alternativamente você pode escolher respirar na sua pele como uma transição para finalizar.

**Figura 64** – Estruturas celulares.



**Fonte:** Bainbridge Cohen (2015c, p. 281).

O processo de dançar as expressões sutis percebidas desde dentro da célula foi o mote de experimentação realizado durante o processo de *Mitopoiesis*. Pouco a pouco as pessoas foram aprofundando-se na experiência fisiológica de cada organela a partir da somatização acima. Seguindo a narrativa da somatização, inspirada na ficção fisiológica, o processo foi sendo desenvolvido, experiência após experiência, cada uma em seu tempo. A dança celular surgiu dessa investigação somática. De fato, aventurar-se em uma investigação desse nível de sutileza requer um certo desprendimento. Contudo, é dessa percepção microcelular entre membranas que a transformação pôde surgir. E os(as) participantes realmente se entregaram e confiaram, em sua maioria.

Quando a obra foi recriada em 2018, entretanto, o foco estava mais nas conexões macro, entre os jogos coreográficos a serem criados e desenvolvidos para integrar o público das escolas de educação básica que foram visitadas. A consciência celular ainda estava presente no processo, agindo mais como apoio às expressões macro, ora ativadas pelo espaço da cena, ora ativadas pelas relações criadas com o público.

Posteriormente, desenvolvi para mim uma prática de tocar as pessoas e seguir os fluxos celulares, identificando, percebendo, interagindo com as informações intracelulares que são passadas à minha mão enquanto sigo uma onda de fluido intracelular, intercelular (entre as células) ou transicional (na passagem pela membrana plasmática). Curiosamente, o que descobri com *Mitopoiesis* foi uma prática terapêutica de modulação celular pelo reconhecimento, em mim e nos outros, de estados sutis de presença celular. Enquanto toco e percebo respostas no nível subcelular, entre fixações e desprendimentos, vou narrando o que sinto, conclamando a pessoa tocada a seguir também um processo. Se na primeira etapa dessa pesquisa, em 2015, o foco estava em seguir este processo somático de micropolítica celular pelo movimento, posteriormente, o foco estava em segui-lo pelo toque, na profundidade que os pequenos universos pedem, na atenção que o micro necessita para se fazer presente, a fim de se fazer visível.

Em relação à cena da versão de 2018, deixei o espaço aberto para que as pessoas encontrassem seus jogos coreográficos. Limitei-me a dirigir a cena e pensar um pouco mais a dramaturgia da obra, que fora iniciada pela contribuição atenta e sensível do colega e amigo Adriano Roza, quem trabalhou com o grupo por

mais tempo presencialmente nessa etapa, enquanto eu estava em Salvador cursando o doutorado. Nos dois meses que antecederam a temporada de apresentações nas escolas – que durariam um mês e meio – busquei atuar na continuidade dos aspectos dramaturgicos e coreográficos da cena, já iniciados pelos(as) dançarinos(as). Foi interessante perceber como o universo coreográfico celular ganhou vida própria, como um organismo vivo mesmo. No papel de diretor, precisei modular minhas orientações de mais incisivas para mais pontuais, a fim de deixar que o organismo respirasse, mesmo se os fluxos respiratórios desse novo organismo não condissessem com minhas próprias expectativas artísticas para a obra. Como nos lembra Thomas Hanna (1993), os *somas* crescem e ganham autonomia, sempre, erigindo-se sobre si mesmos.

A plenitude de desvanecer em CorpOásis é justamente aprender a descansar em contemplação, num processo de recuperação, para que o processo artístico encontre uma abertura característica. Bonnie tem muito a nos ensinar sobre isso: “Quando cedemos, verdadeiramente repousamos, o oxigênio vai para a medula [óssea] e cria mais transportadores de oxigênio. Quando temos intenção, ele vai para o cérebro e consome o oxigênio.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 300). Quando afirmo que Bonnie tem algo a nos ensinar, digo isso literalmente, pois quando ficou paralisada em uma cama, em 1996, e ainda por alguns anos, por causa de uma recaída da poliomielite que tivera na infância, ela precisou encontrar uma forma de sobreviver: “Acredito que talvez esse processo de respiração embriológica e corporalização seja a nossa chance de sobreviver.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 302).

Então, o lugar do descanso profundo pode ser encontrado nos próprios fluidos celulares. CorpOásis começa no descanso profundo com a coluna no eixo vertical, ativando percepções; PA por excelência, conectado com o sagrado e o etéreo, na terminologia do GDS. CorpoEstuário começa no descanso profundo de ceder ao chão, em qualquer posição, tornando-nos o próprio fluido; AM por excelência, em profunda conexão com a terra, segundo o GDS.

O fluido celular é o fluido da existência presente. Estar no fluido celular é o estado de absoluto repouso e presença momento a momento. Aqui é o lar – nada para fazer e nenhum lugar para ir. Tudo é agora. As qualidades características do fluido celular são: presença, existência, repouso absoluto. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 133)



**Figura 65** – Victória Oliveira corpoeticalizando o complexo de golgi, em cena de *Mitopoiesis*, apresentada em 03/05/2018, no Centro Educacional 02 de Brazlândia, Brasília, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.



**Figura 66** – Rafael Alves corpoetalizando fluxos intracelulares. Cena da obra *Mitopoiesis*, apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 67** – CEDA-SI corpoetalizando membranas celulares. Cena da obra *Mitopoiesis*, apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.



**Figura 68** – Adriano Roza corpoeticalizando um retículo endoplasmático. Cena de *Mitopoiesis*, apresentada em 17/05/2018, no Centro Educacional INCRA 08, Brazlândia, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 69** – CEDA-SI corpoeticalizando fosfolipídeos da membrana celular. Cena de *Mitopoiesis*, apresentada em junho de 2018, no Centro Olímpico da Cidade Estrutural, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.



**Figura 70** – Jogos interativos mitopoiéticos. Cena de *Mitopoiesis*, apresentada em 15/05/2018, na Escola Classe 01, Setor Tradicional, Brazlândia, Brasília, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 71** – CEDA-SI corpoetalizando o universo subcelular. Cena de *Mitopoiesis*, apresentada em 17/05/2018, no Centro Educacional IN CRA 08, área rural, Brazlândia, DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 72** – Louise Lucena corpoeticalizando um ribossomo. Cena de *Mitopoiesis*, apresentada em 24/05/2018, na Escola Classe Pólo Agrícola da Torre, setor rural, Brazlândia, Brasília DF.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

O projeto *Mitopoiesis*, ainda com outro nome – *As Peles Comunitárias do Dançarino Contemporâneo: integrando os sentidos, a Somática e o figurino na Educação Profissional e Tecnológica*<sup>188</sup> –, escrito em 2014 e realizado a partir de 2015, foi o impulso criativo que me estimulou a querer desenvolver a tese aqui discutida. Mesmo que a performance *CorpoEstuário* (2014) tivesse movido meus fluidos rumo a uma busca profunda banhada no estuário do Rio Picinguaba, foi no encontro com outras pessoas que toda esta busca passou a fazer sentido. Parece que a modulação das pessoas da experiência se faz presente como singularidade na alteridade, isto é, como expressão de experiência em primeira pessoa no encontro coletivo.

<sup>188</sup> *As Peles Comunitárias do Dançarino Contemporâneo* foi um Programa de Extensão de capacitação técnica e artística em dança que celebrou o encontro do acadêmico com o popular, da dança com a educação e da teoria com a prática por meio da abertura a diversas formas de conhecimento. Entre o soma, os sentidos, as relações interpessoais e a busca pela expressão genuína dos desejos de movimento em coletivo, são desveladas formas inusitadas de ensino e aprendizagem, integrando ensino-pesquisa-extensão em uma frutífera trama de descobertas experienciais. Para acesso ao vídeo documentário integral do programa, vide: <<https://youtu.be/LKWRUN5pS0k>>. Acesso em 22 nov. 2020.

Foi com a recriação da obra coreográfica *Mitopoiesis* que pude corporalizar o estado de presença profundo do que significa abertura: abertura coreográfica, abertura artística, ou ainda, abertura para a consciência celular profunda. Sugerindo o neologismo **corpoeticalizar** aqui como materialização poética dessa ideia em processo, quero frisar a multiplicidade, a abertura e a performatividade como dimensões fundamentais da experiência viva nos entrelugares da dança e da Somática, na ética do saber-fazer e saber o quê. Conforme citado anteriormente neste trabalho, corporalização não é algo que fazemos, mas sim uma abertura para os processos somáticos que se manifestam quando damos espaço às células para que tenham consciência de si mesmas e possam informar o cérebro, ofertando novas possibilidades, no formato de padrões inusitados a serem gerados. Ao menos esta é a forma como Bainbridge Cohen (2012, 2014, 2015a, 2015b, 2016, 2018a, 2018b, 2019, 2020) vislumbra este conceito na práxis do BMC, a qual me preenche de sentido.

Pensando em abertura como uma noção ampla e irrestrita, penso ser fundamental parafrasear Ciane Fernandes (2018), para quem, no contexto somático-performativo, não há fechamento, por isso a necessidade de incluir algo ou alguém não faz sentido: “Portanto, trata-se muito mais de uma abertura para as múltiplas pulsões em processo do que propriamente de incluí-las em um ambiente circunscrito.” (FERNANDES, 2018, p. 174). Somente assim qualquer tipo de participação é irrestrita, pois “Nada pode estar fora da pulsão do *soma* performativo que constitui a vida, entre matéria e energia.” (FERNANDES, 2018, p. 174). Nos projetos do CEDA-SI, do mesmo modo como descreve Fernandes, todas as pessoas eram convidadas a participar irrestritamente. Contudo, como eu dirigia as obras coreográficas, eventualmente eu capturava aspectos dentro de um esquema coreográfico que poderia ser limitante. Foi somente com a recriação de *Mitopoiesis*, em 2018, e o diálogo performativo aberto com estudantes de escolas públicas do ensino básico, que finalmente pude corporalizar o significado de abertura como transdisciplinaridade e de coreografia também como transdisciplinaridade, para além dos movimentos que uma ideia de coreografia intenta capturar.

As figuras 59 a 66 registram, na imagem estática da fotografia, algumas dessas corpoeticalizações, isto é, a performatividade dos movimentos e pulsões da consciência celular na forma de gesto dançado. Nas figuras seguintes: 73 a 80, visualiza-se a última versão desta obra até o momento, no formato de palco italiano.

É curioso que a obra coreográfica *Mitopoiesis* estreou no palco italiano na versão de 2015 e reestreu pela última vez em 2018 também nesse mesmo formato espacial e estético. Creio ser possível visualizar no vídeo desta última versão uma maior abertura coreográfica, mesmo que a abertura irrestrita tenha ocorrido realmente na versão apresentada no espaço das escolas públicas durante a temporada de 2018.

Retomando um elemento da teoria da formatividade da obra de Pareyson (1993), para quem a formatividade se completa quando a obra tem fim, quando tem êxito, e o artista sabe quando acabou, quando atingiu o êxito, quando a obra tomou forma, pois a coerência interna da obra é tácita, posso afirmar, contudo, que *Mitopoiesis* ainda não parece ter se completado enquanto obra. No sentido exclusivo de que o processo (artístico, educacional, humano, somático) ainda parece ter sido mais importante que a obra em si. Considerando nesse sentido as apresentações públicas também como parte do processo. No Folheto III, discutirei a obra coreográfica *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*, com foco em sua versão mais recente, também de 2018, quando parece que a obra foi mais importante que o próprio processo e, por isso, encontrou êxito, encontrou um fim. O fim nesse caso significou mais do que a formação da própria obra, conforme argumentarei.

Outrossim, o que estou sugerindo aqui como tese, isto é, a corpoeticalização como princípio fundamental do processo criativo em dança, ainda carece de algumas discussões, apresentações e argumentações. Nesse intento, conto ainda com a atenção do(a) leitor(a) para apresentar mais especificamente o BMC e articular a noção de transdisciplinaridade para finalmente espiralar conceitualmente (porque já estamos fazendo isso na prática) todos os níveis de realidade que atravessam universos micro e macrocelulares, do infinitamente pequeno ao infinitamente grande.



**Figura 73** – CEDA-SI em cena de *Mitopoiesis* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 74** – CEDA-SI em cena de *Mitopoiesis* (2018): citoesqueletos.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 75** – Louise Lucena e grupo em cena de *Mitopoiesis* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.



**Figura 76** – CEDA-SI em cena de *Mitopoiesis* (2018): jogo de quedas.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 77** – Laura Pires corpoeticalizando o citoplasma em cena de *Mitopoiesis* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 78** – CEDA-SI em cena de *Mitopoiesis* (2018): interações homeostáticas.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 79** – CEDA-SI em cena de *Mitopoiesis* (2018): o trabalho celular.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 80** – Adriano Roza e Laura Pires em cena de *Mitopoiesis* (2018): dançando a relação do retículo endoplasmático com o citoplasma.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

#### 4.2 *BODY-MIND CENTERING*<sup>™</sup>: OPORTUNIDADES PARA TRANSCENDER

Em sua apresentação ao livro de Bainbridge Cohen (2015c), a terapeuta somática Susan Aposhyan afirma que ele é sobre o não explícito. BMC é realmente uma investigação das camadas implícitas de nossa existência. Não por acaso a formação em BMC dura em média 10 anos de prática profunda. Destilar camadas é um processo demorado, assim como o processo de destilar espíritos (bebidas destiladas) no significado de *body*, trazido por Johnson (1992, 1994, 1995) e já discutido anteriormente nesta tese. Afirmando que BMC não é uma técnica, Aposhyan nos lembra do que nos move:

[BMC] É uma estrutura mutável para perceber a mudança, um estado mental que permite uma percepção espontânea e aberta da nossa mente corporal. A partir dessa nova percepção, surgem maneiras de retroalimentar uma situação. Essa retroalimentação leva à transformação, abrindo caminho para um novo desenvolvimento. (APOSHYAN in BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 12).

A atenção dos movimentos de transformação foi um caminho importante no processo da primeira obra coreográfica desenvolvida pelo CEDA-SI, em 2013. A obra *O [não] costume de Adão* (2013-2014), de que tratarei mais adiante, foi justamente inspirada no tema da nudez, em que tirar camadas de roupas nos levou a perceber que a nudez profunda e genuína era a que começava a descamar tecido por tecido, de dentro para fora. Foi um caminho que nos levou a investigar em seguida um desnudar da alma. Processo este muito mais vulnerável para nós. Salienta-se que no processo coreográfico seguinte (*Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*), não precisamos tirar nenhuma peça de roupa para nos sentirmos mais expostos e nus do que quando tiramos as roupas literalmente.

Bainbridge Cohen (2015c, p. 22) afirma que o BMC “é uma jornada experimental contínua pelo território vivo e mutável do corpo”. Se ela é contínua, ela é completamente aberta e não se submete a modelos e prescrições. Se cada um dá uma resposta única às sugestões propostas, cada um constrói seu caminho de forma muito singular. É nesse sentido que percebo que BMC não é modelo, mas somente e oportunamente uma inspiração.

Interessante nesse caminho observar o processo de vida de Bonnie e o que a levou inicialmente a desenvolver o BMC, isto é, foi a sua vocação inata em ajudar crianças com questões diversas de saúde que a levou a iniciar as pesquisas que culminariam no BMC. Isso nos leva ao aspecto mais importante do BMC: as pessoas. O que importa verdadeiramente são as pessoas e seus processos, não o conteúdo em si. Este pode sempre ser deixado em espera enquanto qualquer questão de ordem humana precisar ser resolvida.

O que me levou inicialmente ao BMC foi uma experiência profunda de conexão com o mundo ao redor de fora e ao redor de dentro. Espiral? Senti um sentido de vida e presença jamais vivenciado. Posteriormente, entrei na formação profissional a fim de potencializar minha experiência artística e docente. Hoje



percebo que fui até o fim da formação, mas que continuo envolvido com esta prática e suas organizações profissionais e formativas porque elas fizeram brotar em mim novamente o amor à vida e aos seres vivos.

O próprio nome registrado leva a esta questão: Body-Mind Centering – literalmente centralização corpo-mente. Contudo, “No BMC, ‘centralização’ é um processo de equilíbrio, não um local de chegada. Esse equilíbrio se baseia no diálogo, e o diálogo se baseia na experiência.” (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, P. 22). Em 1973, Bonnie funda a *School for Body-Mind Centering*. Anos depois, quando resolveu registrar a marca, ela tinha o desejo de grafá-la da seguinte forma:

**Figura 81** – possível grafia da marca Body-Mind Centering.



**Fonte:** esboço pessoal, a partir de informação verbal<sup>189</sup> de Bonnie Bainbridge Cohen.

Percebe-se nesta grafia que o foco do BMC está na entrada integral da perspectiva corpo-mente como totalidade. Nesse caso, o hífen não é separação, mas sim uma oportuna ponte que nos lembra da inexorável conexão sensório-motora e sináptica do que entendemos como mente e do que entendemos como corpo. Bonnie reafirmou recentemente, em seus cursos virtuais realizados no ano de 2020, que a primeira vez que considerou “centering” para criar a marca BMC foi quando leu o livro de Mary Caroline Richards, *Centering: in Pottery, Poetry, and the Person* (1962). Esta autora afirma que a imagem do verbo centralizar é arquetípica e conclama a ação de sentir o todo em cada parte, é um processo contínuo.

CENTRALIZAÇÃO: esta ação que precede todas as demais na roda do oleiro. O ato de colocar a argila em um pivô giratório inabalável, que ficará livre para assumir inúmeras formas à medida que o oleiro e a argila se pressionam um contra o outro. A pressão firme, terna e sensível que cede o tanto quanto se afirma. É como um aperto de mãos entre duas mãos vivas,

<sup>189</sup> Comunicação de Bonnie Bainbridge Cohen para o grupo de estudantes e assistentes durante o curso *Embodying Authenticity, Organicity, and Expression*, realizado de 13 a 28 de julho de 2019, no Pomona College, em Claremont, Califórnia.

recebendo a saudação no momento em que se cumprimentam. É essa articulação entre a mão e a argila que me faz pensar em diálogo. E é uma linguagem muito mais interessante do que o vocabulário falado que tenta descrevê-la, pois não é falada pela língua e pelos lábios, mas por todo o corpo, por toda a pessoa, falando e escutando.<sup>190</sup> (RICHARDS, 1989 [1962], p. 9).

Centralizar, então, é um diálogo profundo que promove transformação. Nessa imagem do oleiro, quanto mais centralizada a argila, mais integração holística se adquire. Atualmente, contudo, a palavra centralização pode provocar equívocos relacionados a totalitarismo e hierarquia. Mas a imagem do oleiro moldando a argila no formato de um pote como processo de diálogo e transformação de corpo inteiro é bastante convidativa e somática. Ademais, aproxima-se também da metáfora da vida como potes a serem preenchidos ao longo do processo, utilizada por Denys-Struyf (2014). Apesar de achar esta metáfora de preenchimento muito instrumentalista, há um trabalho profundo sugerido pelo GDS, em que, de olhos vendados, moldamos nossos ossos pélvicos e também nós mesmos por inteiro. A fisioterapeuta belga oferece inclusive uma tabela completa sobre características da escultura em argila produzida e suas afinidades com as tipologias das cadeias musculares. Ela divide tal análise nas seguintes categorias: motivação, estilo, massa, posição do corpo, implicação, unificado ou em pedaços, presença ou não de detalhes, tronco, membros, aspecto simétrico. Enfim, nossas tendências e padrões estariam implicados na forma final desse trabalho escultórico.

De fato, como nos lembra Hartley (1989), Bonnie precisou trabalhar arduamente ao longo de sua vida para poder comunicar sua pesquisa, para poder encontrar linguagens apropriadas para transmitir o invisível. Seu primeiro livro *Sensing, Feeling and Action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering*, publicado primeiramente em 1993 e traduzido no Brasil em 2015, tornou-se o material mais acessível de BMC para a comunidade nacional. O livro é uma coletânea de entrevistas que concedeu à revista *Contact Quarterly* desde os anos 1980. Na tradução brasileira, o título *Sentir, Perceber e Agir: educação somática*

---

<sup>190</sup> No original: "CENTERING: that act which precedes all others on the potter's wheel. The bringing of the clay into a spinning, unwobbling pivot, which will then be free to take innumerable shapes as potter and clay press against each other. The firm, tender, sensitive pressure which yields as much as it asserts. It is like a handclasp between two living hands, receiving the greeting at the very moment that they give it. It is this speech between the hand and the clay that makes me think of dialogue. And it is a language far more interesting than the spoken vocabulary which tries to describe it, for it is spoken not by the tongue and lips but by the whole body, by the whole person, speaking and listening."

*pelo método Body-Mind Centering®*, mostra que os aspectos fundamentais deste sistema somático, isto é, sentir, perceber e agir, residem no cerne da vivência com o material e como estamos em comunicação e interpretação constante com o mundo.

É pelos sentidos que recebemos todas as informações que precisamos do ambiente externo, este reconhecimento que chega do mundo até nós tem sido chamado de exterocepção, enquanto que as sensações registradas nas vísceras são chamadas de interocepção. Já a noção postural, isto é, o sentido de posição, poderia ser chamada de propriocepção. O sentido de movimento é chamado de cinestesia. Apesar de a noção de propriocepção e cinestesia possuírem um longo histórico de pesquisas iniciadas no século XVI, num compartilhamento entre fisiologistas e psicólogos no desenvolvimento dos fundamentos científicos que acabaram definindo os significados de um e de outro conceito (FOSTER, 2011; SMITH, 2011; VIGARELLO, 2016); e que o termo cinestesia parece ser mais apropriado para lidar com este sentido geralmente denominado de “sexto sentido” (SMITH, 2011), no BMC é comum encontrar os dois termos utilizados cada um para indicar algo diferente, apesar de conectados, como todos os sentidos o são. As noções de sentido de posição e de sentido de movimento, respectivamente, são assim tratadas no BMC para diferenciar e integrar aspectos da experiência sensório-motora.

Inspirada por muitas referências fundamentais entre escolas, movimentos e pessoas, Bainbridge Cohen (2015c) propôs um deslocamento do foco para como podemos mover a partir de dentro, isto é, para além das sensações musculares e ósseas, que podem tornar-se mecânicas demais. Em termos de sistemas corporais, ela afirma que até 1976 estava focada quase que prioritariamente nos músculos e nos ossos como tema central. Foi então que percebeu que somente uma parte de tudo o que vivenciou em movimento poderia ser explicada por esses tecidos. Esta foi a guinada para o início da experimentação com os órgãos e também com as glândulas. Para tanto, inspirou-se no fisioterapeuta indiano Yogi Ramira, quem lhe explicou sobre o estímulo orgânico e glandular a partir de diferentes posturas.

Esta experimentação deu origem a uma virada fundamental para o BMC, a ênfase no contrassuporte dinâmico entre os órgãos viscerais e o sistema musculoesquelético:



Os órgãos controlam as funções internas da nossa sobrevivência – respiração, nutrição e eliminação. Esses padrões internos de sobrevivência são controlados pelo sistema nervoso autônomo, que também determina a base para a padronização do sistema nervoso somático, o ramo do sistema nervoso que controla os músculos esqueléticos. (BAINBRIDGE COHEN, 2015c, p. 73).

A primeira respiração dita um padrão futuro. Nesse sentido, o tônus orgânico influencia o tônus muscular. Os órgãos possuem influência decisiva nas nossas emoções, além de situar-se como fundamental para a emissão vocal. Aprender a apoiar-se nos órgãos é um passo fundamental para o movimento funcional.

Geralmente, a primeira entrada da maioria das pessoas no BMC se dá pelos sistemas corporais: Sistema dos Sentidos e Percepções, Sistema Esquelético, Sistema dos Órgãos, Sistema Nervoso, Sistema dos Fluidos, Sistema Endócrino, Sistema dos Ligamentos e Fácias, Sistema Muscular. Ao mesmo tempo vamos experimentando princípios de desenvolvimento do movimento pelos PNB e RRR, e algumas noções de embriologia corporalizada. Posteriormente, o foco muda fortemente para o desenvolvimento do movimento, onde os sistemas corporais são integrados na experiência. A voz, a respiração, o sistema imunológico, e a embriologia vão sendo aprofundados no processo contínuo de formação.

Para compreender um pouco mais as origens do BMC, vale a pena ter uma ideia da trajetória de vida de Bonnie. Saber, por exemplo, que ela nasceu numa noite de ano novo, em 1941, e que foi criada num circo, já que seus pais eram artistas circenses, é uma realidade que nos ajuda a compreender que o que era normal em seu cotidiano era a fantasia do circo. Viver em deslocamento constante, em meio a animais exóticos e pessoas com habilidades extracotidianas era normal para ela: “A magia do circo fazia com que nada parecesse impossível, porque, no circo, tudo é possível.”<sup>191</sup> (BAINBRIDGE COHEN apud MILLER; ETHRIDGE; MORGAN, p. 401).

Bonnie começou a dançar muito cedo, aos três anos de idade, o que deu a ela um sentido cinestésico apurado. Graduou-se em Terapia Ocupacional, tendo vivenciado a importância de abordar as pessoas de forma integral, e trabalhou em importantes centros de reabilitação em hospitais dos EUA. Este trabalho instilou nela

---

<sup>191</sup> No original: “The magic of the circus made nothing seem impossible, because in the circus, everything is possible.”

uma experiência profunda e extremamente detalhada em relação aos músculos. Seus estudos de reeducação neuromuscular com Andre Bernard e Barbara Clark, continuadores do trabalho de Mabel Todd, hoje conhecido como Ideokinesis, possivelmente favoreceu todo o gérmen do trabalho imagético, tão importante no processo pedagógico do BMC. Estudou e colaborou com Irmgard Bartenieff e se formou como Analista de Movimento Laban em Nova Iorque, o que apurou ainda mais suas habilidades de observação do movimento. Na linha de análise de movimento e gesto, estudou ainda com Warren Lamb e Judith Kestenberg. De fato, a capacidade de Bonnie em perceber, não somente pelo toque, mas pela visão, numa observação empática e cinestésica integral, a postura, o movimento, o gesto e a origem de cada intenção de movimento funda-se em sua curiosidade e no treinamento que teve com essas pessoas.

No curso intensivo *Embodying Authenticity, Organicity, and Expression*, realizado em junho de 2019, em que estive presente como assistente de ensino, Bonnie me surpreendeu nesse sentido. Estávamos experimentando mover a partir da artéria pulmonar, atrás do coração, uma de cada lado. De longe, ela colocou seus olhos sobre mim e veio em minha direção, dizendo: “você está iniciando pelo seu coração, encontre o contrassuporte entre o coração e a artéria pulmonar para iniciar o movimento aí”. Como num passe de mágica, tudo mudou. Onde colocamos nossa atenção e nossa intenção é fundamental.

Enfim, a experiência com a dança sempre esteve presente em sua trajetória, por isso, sua forma de analisar movimento sempre foi de corpo inteiro, em primeira pessoa, nas modulações das pessoas da experiência, e não na terceira pessoa, de forma distanciada. As experiências que vivenciou com o coreógrafo e precursor da dança moderna americana, Erick Hawkins (1909-1994), em NY, e também em Amsterdã, com Pauline de Groot e Jim Tyler, foram decisivas em sua formação. Além do relacionamento muito próximo com a comunidade criadora da dança Contato-Improvisação. Estudou voz com o pedagogo vocal Douglas Stanley (1890-?) e desde os anos 1960 pratica Yoga. Também se certificou profissionalmente como terapeuta neurodesenvolvimental com o casal Bobath, na Inglaterra, criadores de um influente método de reabilitação. Viveu no Japão por um tempo, envolvendo-se com a meditação Zen e o método Katsugen Undo, especialmente influenciada pelos interesses de seu marido Len Cohen em artes marciais japonesas, como



tecidos corporais, a embriologia, o Yoga, o corpo como processo vivo, a anatomia corporalizada e a educação física, as artes marciais, a meditação e a filosofia zen, o Movimento Autêntico, o aprendizado experiencial e o desenvolvimento da criança. Cada um desses aspectos se desdobra em diversas influências com uma linhagem específica e multifacetada. Percebe-se a multiplicidade e as conexões rizomáticas suscitadas pelo mapa, pois cada linhagem identificada também se interconecta de diversas formas aí. Em suma, esta rede referencial justifica a complexidade do BMC e a necessidade de denominá-lo como sistema somático complexo e aberto.

#### **4.2.1 Amor, empatia e compaixão: fonte dos processos de corporalização**

##### **Somatização 9 – reverenciando com o coração**

- Em uma posição em pé ou sentada, feche os olhos e respire profundamente.
- Toque seu peito com uma mão e a barriga com a outra. Respire em suas mãos.
- Convide as células da parte tocada a migrarem para as células da sua mão e vice-versa.
- Respire no corpo da frente, tendo o corpo de trás como testemunha. Fique nessa atividade de respirar em contato com seu corpo da frente o tempo que precisar para se conectar profundamente com você mesmo(a).
- Quando quiser, aproxime as mãos mais ou menos na altura das suas costelas baixas anteriores. Respire.
- Indicação de movimento: partindo das duas mãos apoiadas uma ao lado da outra sobre suas costelas, gire-as para frente, mostrando as palmas das mãos para frente, mantendo as costas das mãos próximas de seu tronco, em contato com sua pele. Lentamente, mova ambas as mãos em direção à sua boca, subindo lateralmente. Enquanto faz este movimento, comece a inclinar sua cabeça para trás, de forma que você fique olhando para o céu. Acompanhe o movimento das mãos até que a mão direita se encaixe sobre a mão esquerda (mãos em punho, em acoplamento), repousando-as neste formato sobre a sua boca.
- Respire um pouco nessa posição, apoiando-se no corpo de trás. Encontre um apoio suave com o corpo de trás.

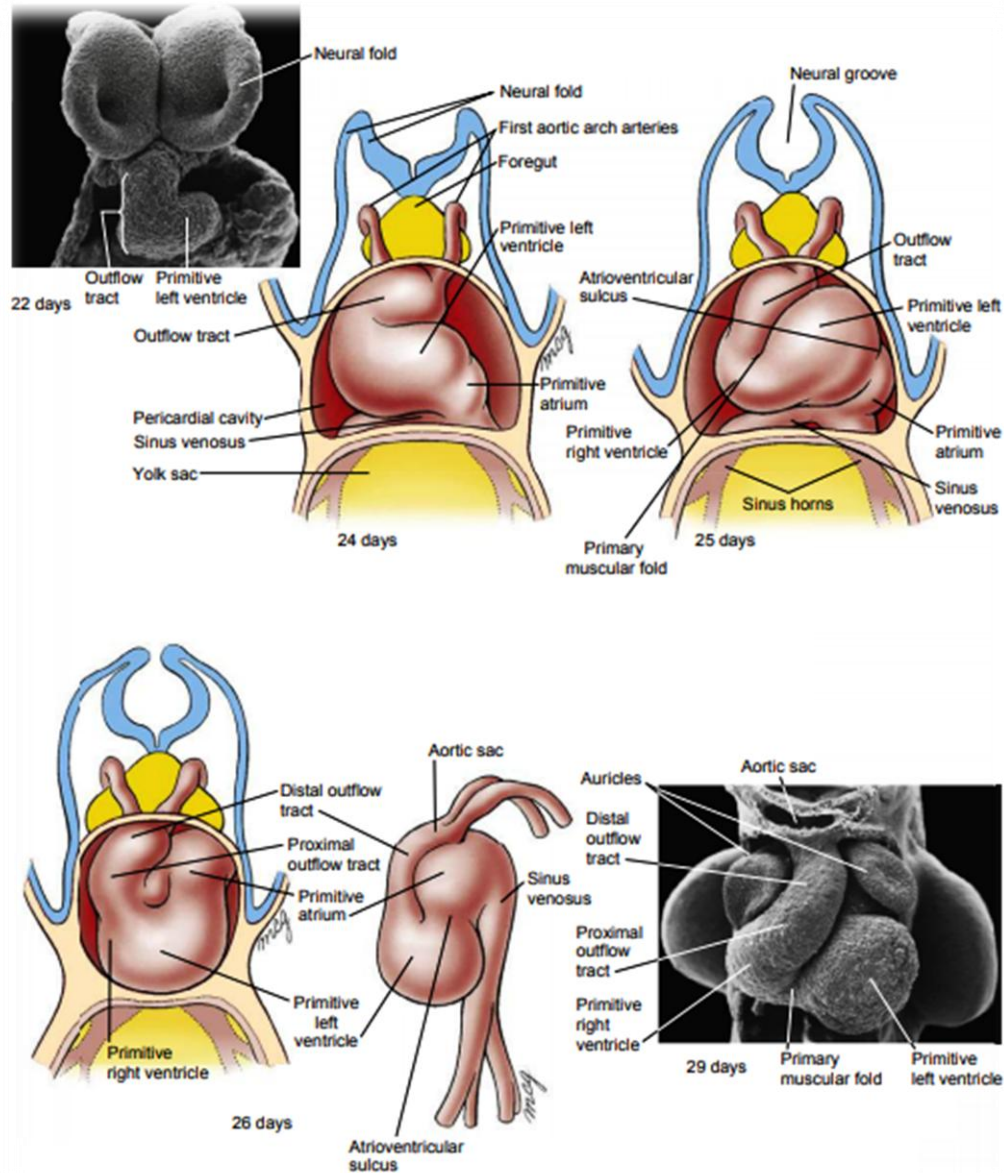
- Enquanto respira, perceba quando você sente a necessidade de deixar as mãos acopladas em punho descenderem. Quando esta necessidade surgir, gire suas mãos 180° para baixo, de modo que a mão direita agora sirva de suporte para a mão esquerda. Isto é, as costas da mão direita agora olham para baixo e mão esquerda olha para cima. Enquanto gira as mãos para baixo, em direção ao centro do seu peito, acompanhe o movimento com sua cabeça, fazendo com que seu tronco e sua cabeça se dobrem junto desse movimento. Mantenha a conexão das mãos com sua boca durante todo o percurso.
- Respire nessa nova posição. Perceba o apoio do corpo da frente e do corpo de trás nesse processo.
- Repita quantas vezes for necessário para você.
- Repita sem as mãos, focando somente no movimento do tronco e da cabeça.
- Perceba a reverência do coração como um processo de amor e de agradecimento.
- Como é reverenciar com a dobra embriológica do coração?
- Experimente a reverência do coração em diversas posições, em pé, sentado(a), deitado(a).
- Dance a reverência de seu coração no espaço, movimentando seus braços, integrando suas pernas e espiralando este processo.
- Experimente dançar este dobrar do coração, seguido de uma espiral.
- Dance com seu coração, dobrando-o e espiralando-o.
- Como você integra braços e pernas enquanto dança esta experiência?
- Como você integra cabeça e cóccix enquanto dança esta experiência?
- Respire profundamente sempre e constante.
- Encontre uma finalização e descanse.

A figura 77 abaixo é uma apresentação pictórica do giro que o coração faz do vigésimo terceiro ao vigésimo oitavo dia de gestação, em que o tubo cardíaco gira 180° para baixo, espiralando o coração e invertendo a ordem das estruturas. As de cima vão para baixo e as de baixo vão para cima. Observe especialmente a quinta imagem na linha de baixo, no centro. Veja o coração em sua reverência completa e a formação dos arcos aórticos na parte de cima, ocasionadas por este movimento.

Bonnie Bainbridge Cohen (2018a) inspira-se profundamente nesta imagem para propor uma reverência pelo coração e sugerir uma experimentação de movimentos entre dobras e espirais, conforme sugerido na somatização 9 acima. O

processo embriológico que antecede esta fase é deveras complexo e se integra com a formação de outras partes, isso tudo ocorre enquanto o embrião está se dobrando sagitalmente e horizontalmente.

**Figura 83** – Progressão do giro do tubo cardíaco do 22º ao 29º dia de gestação.



**Fonte:** Bleyl, Brauer e Francis-West (2009, p. 274)

Barbara Dilley (2015) afirma que uma reverência é uma prática contemplativa tradicional para iniciar e finalizar práticas. Na Prática de Dança Contemplativa, conforme descrita como procedimento fundamental de CorpOásis, fazemos reverências sempre que entramos e saímos do espaço reservado para o movimento.

A reverência corporalizada do coração parece ser uma ótima oportunidade para que este dobrar-se de compaixão seja um movimento repleto de sentido, mais que uma mera articulação de nossa coluna vertebral. Ademais, foi corporalizando a reverência do coração que descobri o sentido do amor nessas práticas, tanto na PDC quanto no BMC.

Conforme apontado no início deste trabalho, Bainbridge Cohen (2015a, 2015b, 2015c) afirma que o fundamento do processo de corporalização é o amor. Esta informação sempre foi um mistério para mim, que estava acostumado com indicações mais cognitivas (cientificistas) do que afetivas sobre o termo *embodiment*. Em 2019, perguntei em particular para Bonnie o que ela queria dizer com isso. Ela me respondeu que fizesse a pergunta para o grupo todo presente, para que outras pessoas trouxessem suas perspectivas. Por motivos diversos, não encontrei espaço no grupo para colocar a questão, mas ressoa em mim até hoje que a indicação de Bonnie para que o questionamento incluísse variadas vozes seria o indício preciso de sua característica. Ou seja, esta ocasião, junto da prática compartilhada do BMC ao longo dos anos, levou-me a crer que amor, nesse sentido, é muito próximo do que entendemos como empatia e compaixão

Compreendendo a interação dos sistemas vivos como um encaixe dinâmico espontâneo em reciprocidade no decorrer ontogenético, Humberto Maturana (2014, p. 220) afirma o amor como condição dinâmica de “aceitação, por um sistema vivo, de sua coexistência com outro (ou outros) sistema(s) vivo(s)”, configurando-se num fenômeno biológico que ou acontece ou não acontece e que não requer justificção. Afirma, ainda, que “o amor é o fundamento do fenômeno social, e não uma consequência dele, e que os fenômenos sociais, em um domínio qualquer de interações, duram somente enquanto o amor persistir nesse domínio.” (MATURANA, 2014, p. 221). O biólogo compreende que abordar o amor como um simples e humilde fato biológico derruba toda uma mitologia da humanidade criada sobre o tema. Para ele, situações cotidianas como viajar no mesmo trem implica coexistência e respeito mútuo, e por isso mesmo envolve amor. “Finalmente, o amor é a fonte da socialização humana, e não o resultado dela.” (MATURANA, 2014, p. 221). Assim, fatos que implodem a congruência estrutural aí envolvida, destroem também socialização.

A compreensão de Maturana (2014) determina ainda que a ética social começa na aceitação do outro e que a presença ou a falta de amor é que comandam a validação e a justificativa da presença do outro. Ele nos lembra de que a linguagem, por exemplo, é uma forma de viver juntos. Conforme mencionado anteriormente, a Somática é um campo relacional, e que desde sempre estamos imergindo e emergindo das relações interpessoais e ambientais.

O cientista estadunidense Stephen Porges (1945-presente), criador da Teoria Polivagal, sugere que, apesar de assumirmos que o amor seja uma emoção típica da humanidade, existem indícios neurobiológicos de que este sentimento seja compartilhado também com outros mamíferos. Contudo, parece que humanos sejam os únicos capazes de dirigir a consciência para este processo. A Teoria Polivagal propõe que “[...] a evolução do sistema nervoso autônomo dos mamíferos fornece os substratos neurofisiológicos para as experiências emocionais e os processos afetivos, que são os principais componentes do comportamento social.”<sup>194</sup> (PORGES, 1998, p. 838). Nesse sentido, abaixo da linha da consciência, os processos de regulação nervosa autônoma potencialmente dependem das interações interpessoais compartilhadas.

Os neurocientistas estadunidenses Daniel Goleman e Richard Davidson (2017), em seu livro *A Ciência da Meditação*, também se alinham com a noção da existência de circuitos autônomos de consideração pelo outro, que são compartilhados por todos os mamíferos, e que podem ser ampliados funcionalmente pela prática da meditação. Na verdade, os pesquisadores comprovam cientificamente que isso é possível. Bonnie, contudo, sempre soube disso, especialmente porque afirma que o que a curou da poliomielite aos quatro anos de idade teria sido o amor de sua mãe.

Já, Hanna (1987) aponta para o princípio da sinergia como fundamento de todo e qualquer processo somático, o que significa que *somas* sentem e se adaptam a outros *somas*, consolidando também um princípio de eficiência. Por ser uma predisposição neurofisiológica da vida animal, a sintonia somática, compreendida aqui como amor, teria a potência inata de melhorar nossas vidas.

---

<sup>194</sup> No original: “[...] the evolution of the mammalian autonomic nervous system provides the neurophysiological substrates for the emotional experiences and affective processes that are major components of social behavior.”



Goleman e Davidson (2017) defendem que a empatia é algo fundamental para a formação e o desempenho de líderes, sendo um dos pilares de sua teoria sobre inteligência emocional, que se parece, em alguns aspectos, com os princípios da Somática, especialmente quando olhamos para o pensamento de Hanna. Além disso, seus interesses pela meditação desde o início de suas carreiras científicas coadunam-se com o interesse de Varela, Thompson e Rosch (1991) pelo Budismo. Estes trazem também a perspectiva da meditação para desenvolver a virada epistemológica promovida pela publicação de seu livro *The Embodied Mind*.

De fato, Varela, Thompson e Rosch (1991) sugerem uma reflexão corporalizada ilimitada, e acreditam que a meditação fornece subsídios contundentes na relação entre ciência cognitiva e experiência humana. Os autores chegaram à conclusão de que o conhecimento acontece justamente na interação mente-sociedade-cultura. Sua pesquisa promoveu uma redefinição da cognição, explicando que tudo o que se desenrola na vida humana provém de uma ação corporalizada, guiada pela percepção. Antes, contudo, de a cognição ser chacoalhada pelas descobertas de Goleman e Davidson (2017), Varela, Thompson e Rosch (1991), e inúmeros outros pesquisadores, as práticas somáticas já propunham há décadas a efetividade experiencial de tais pontuações. A tradição oriental e a nativa concebem há milênios a função empática e a prática da bondade amorosa como fundamentos da vida. Nesse sentido, a virada da Somática proposta por Hanna foi fundamental para que tais práticas fossem reconhecidas de algum modo.

Pessoalmente, reconheço a complexidade da questão terminológica e conceitual para diferenciar amor, de empatia e de compaixão. Nesse sentido, uma tese a ser desenvolvida no sentido da investigação do papel da corporalização, como fundamento de uma ética social relacional, envolvendo amor, empatia e compaixão é necessária e urgente no campo da Somática.

O estudo realizado pela pesquisadora de Harvard, Suzan Lanzoni (2018), sobre história da empatia decupa minuciosamente o desenvolvimento deste conceito no mundo ocidental e afirma que é um consenso relativamente aceito hoje em dia a empatia como uma capacidade humana de compreender e acessar a vida emocional e mental de outras pessoas. O termo teria aparecido na língua inglesa somente em 1908 como uma proposta de tradução para o termo alemão *Einfühlung* (*in-feeling*) –

originalmente cunhado pelo filósofo alemão Robert Vischer (1847-1933), em 1873. Em 1901, contudo, a primeira tradução para a língua inglesa foi “simpatia estética”.

A história da empatia nos mostra que em ambientes científicos, terapêuticos, políticos e cotidianos, a empatia foi creditada com o poder de mudar a forma de si para entrar em formas alheias, para se transformar em objetos de arte, para habitar outras realidades, e para assumir as experiências de outras pessoas.<sup>195</sup> (LANZONI, 2018, p. 2).

De fato, como descreve Lanzoni (2018), a empatia tem suas origens na arte. Inicialmente compreendida como a capacidade humana de nos projetar nos objetos, transformando-os esteticamente, o termo alcançou posteriormente um significado completamente oposto, vindo a focar especificamente nas relações humanas e a significar a capacidade de captar as emoções de outras pessoas. As descobertas da cinestesia também teriam influenciado a noção de empatia desde o século XIX. Nesse sentido, Foster (2011) relaciona cinestesia, empatia e coreografia para delimitar aspectos fundamentais da própria dança.

Vivenciado como totalidade volumétrica, o corpo do observador foi despertado e afetado em sua totalidade pela dinâmica do outro. Como [Genevieve] Stebbins demonstrou em seus exercícios, e Isadora Duncan e Loie Fuller deixaram evidente no palco, o corpo, o espaço e os objetos ao seu redor eram cheios de força.<sup>196</sup> (FOSTER, 2011, p. 155).

A partir do que nos apresenta Foster (2011), o desenvolvimento da empatia parece ser fundamental nos ambientes artísticos e educacionais, pois empatia significa literalmente sentir com. É possível inclusive apontar que o campo de sintonia suscitado pela empatia seja equiparado à noção de campo expandido. Reiterando, o campo expandido somos nós. O campo de força gerado pelas predisposições cinestésicas e empáticas pode ser movido e transformado de acordo com nossa atenção e nossa intenção. A práxis somática sugere justamente esta

<sup>195</sup> No original: “The history of empathy shows us that in scientific, therapeutic, political, and everyday settings, empathy has been credited with the power to shift the shape of the self so as to enter into alien forms, to transform into art objects, to inhabit other realities, and to take on the experiences of other persons.”

<sup>196</sup> No original: “Experienced as a volumetric totality, the observer’s body was aroused and affected in its entirety by the dynamics of the other. As Stebbins demonstrated in her exercises, and Isadora Duncan and Loie Fuller made evident onstage, the body and the space and objects around it were momentum-filled.”

ação com os campos de força internos e externos a fim de que possamos encontrar novos padrões de comportamento e viver com mais saúde, por exemplo.

Para Goleman e Davidson (2017), as pesquisas cerebrais indicam ao menos três tipos de empatia: cognitiva, que nos ajuda a compreender como o outro pensa a partir de sua perspectiva; a empatia emocional, que nos instila a sentir o que outro está sentindo; e a consideração empática, que está relacionada mais à compaixão. Sobre as origens históricas da compaixão, as pesquisadoras da psicologia Soto-Rubio e Sinclair (2018) apontam claramente que, apesar de suas origens mais esotéricas ligadas especialmente à religião cristã, desde o século XVI, a compaixão envolve definitivamente não apenas a sintonia com o estado emocional de outra pessoa, mas especialmente a ação de fazer algo para aliviar o sofrimento da pessoa, num gesto altruísta.

Nesse sentido, Goleman e Davidson (2017) defendem e comprovam cientificamente (usando todos os protocolos necessários para isso dentro desse paradigma), que as práticas meditativas são capazes realmente de gerar mudanças morfológicas e funcionais no cérebro, favorecendo o exercício da bondade amorosa.

Muitas vezes a pessoa sente empatia emocional por alguém que sofre, mas então ignora isso para acalmar sua própria sensação de desconforto. A meditação compassiva amplia essa preocupação empática, ativa circuitos para bons sentimentos e amor, bem como circuitos que registram o sofrimento de outros, e prepara a pessoa para agir quando se depara com o sofrimento. A compaixão e a bondade amorosa aumentam a ativação da amígdala para o sofrimento, ao passo que a atenção focada em algo neutro como a respiração diminui a atividade amigdalar. A bondade amorosa atua rapidamente, em apenas oito horas de prática; reduções no viés inconsciente, normalmente intratável, emergem após apenas dezesseis horas. E quanto maior o tempo de prática, mais fortes se tornam essas tendências do cérebro e do comportamento em direção à compaixão. A força desses efeitos desde os primeiros dias de meditação pode sinalizar nossa prontidão biológica para a bondade. (GOLEMAN; DAVIDSON, 2017, pos.1858).

Mas por que importa, a esta altura desta Pesquisa Somática tocar de leve nesta questão? Primeiramente, a prática da PDC proposta por Barbara Dilley foi o mote compassional para fazer algo para o grupo CEDA-SI e seu desenvolvimento. Segundo, porque durante os processos de criação em dança, aqui discutidos, a prática do BMC e do GDS pareceram estimular um processo intenso de corpo inteiro na conexão coletiva. Enquanto corporalizávamos estruturas e funções corporais,

diferenciando-as e integralizando-as na experiência do movimento criativo, estimulávamos uma conexão profunda no tecido coletivo interno do grupo. Tal conexão foi fundamental para o desenvolvimento das obras coreográficas discutidas.

Compreender o amor e a empatia como fonte dos processos de corporalização, conforme conclama Bainbridge Cohen (2015c), é um convite para repensarmos as relações internas a toda noção de coletivo, grupo e comunidade. Tal questão é elementar na criação em arte, especialmente nas Artes Cênicas, em que estamos continuamente exercitando a troca e a intersubjetividade.

A pesquisadora Ninoska Gomez (1986) afirma que corporalização envolve vibração e ressonância, no sentido de ecoar dentro ou fora de nós. Para Nicolescu (1999, p. 71), “[...] no vazio quântico tudo é vibração, uma flutuação entre o ser e o não-ser. O vazio quântico está cheio, cheio de todas as potencialidades: da partícula ao universo”. De fato, a vibração é apresentada por Bainbridge Cohen (2018b) como o padrão neurocelular mais fundamental da vida, isto é, sem vibração não existe forma. Parece que o amor como fonte do processo de corporalização é capaz de criar ressonâncias entre seres; passamos então a vibrar juntos. Toda vibração gera ressonâncias, mesmo que momentâneas. Isso tudo corrobora com o argumento tão caro a esta tese, de que a Somática nunca é uma viagem egocentrada. Uma pesquisa egossomática não pertence ao campo da Somática, pois não produz ressonâncias corporalizadas de corpo(s) inteiro(s). Pelo contrário, a ética relacional produzida nesse contexto merece destaque.

#### 4.3 TRANSDISCIPLINARIDADE CORPORALIZADA

*“A transdisciplinaridade é uma transgressão generalizada que abre um espaço ilimitado de liberdade, de conhecimento, de tolerância e de amor.”*  
(NICOLESCU, 1999, p. 84).

*“A transdisciplinaridade é simultaneamente um corpus de pensamento e uma experiência vivida.”*  
(NICOLESCU, 1999, p. 131).

Finalmente, urge refletir um pouco sobre a noção de transdisciplinaridade. Não somente pela perspectiva de abertura que promove com suas linhas de fuga, mas especialmente pela mobilização de compreensões ampliadas dos níveis de

realidade. Conforme discutido anteriormente, as diferentes dimensões de corpos estão em contraste em cada situação, com uma delas se colocando como foco. Assim, corpo físico, corpo mental, corpo energético, corpo emocional, corpo da alma e corpo espiritual modulam-se para formar nossas predisposições relacionais no mundo. Parece, contudo, que algumas dimensões desses diferentes corpos atravessam níveis de realidade variados. Nessa compreensão, a transdisciplinaridade pode nos oferecer alguns subsídios contundentes: “O advento de uma cultura transdisciplinar, que poderá contribuir para a eliminação das tensões que ameaçam a vida em nosso planeta, é impossível sem um novo tipo de educação, que leve em conta *todas* as dimensões do ser humano.” (NICOLESCU, 1999, p. 143).

O filósofo e educador brasileiro Américo Sommerman (2006) nos lembra de que a consideração dessas diferentes dimensões da existência já fazia parte da vida humana até o século XII, quando começou a ocorrer uma ruptura cosmológica, antropológica e epistemológica, promovida pela elite intelectual europeia, a qual atingiu o seu ápice no século XVI. Ou seja, a perspectiva humana e cosmológica multidimensional passaria a ser reduzida e fragmentada para o universo da razão científica, o que estimulou a partir daí somente separações entre tradição, religião, filosofia e ciência. O resultado óbvio foi a contínua fragmentação disciplinar que, infelizmente, ainda insiste em regularizar de um único modo, por exemplo, os nossos currículos educacionais.

A seu modo, conforme já apontado, a Somática resgata o misticismo tradicional para dar corpo às experiências sentidas e percebidas pelo corpo vivo em primeira pessoa, e ao mesmo tempo dialoga com a ciência, tecendo, juntas, um novo campo epistemológico. Mesmo que o espectro da via disciplinar tenda a assombrar constantemente os fluxos abertos movidos pela Somática, a espiral transdisciplinar traz a verticalidade cósmica de modo presente e corporalizada para nossas vidas.

Esta orientação coerente dá um novo sentido à *verticalidade do ser humano no mundo*. Em lugar da postura ereta sobre esta terra devida à lei de gravidade universal, a visão transdisciplinar propõe a verticalidade consciente e cósmica da passagem através de diferentes níveis de Realidade. Esta é a verticalidade que constitui, na visão transdisciplinar, o fundamento de todo projeto social viável. (NICOLESCU, 1999, p. 65, *itálicos do original*).

Ao realizar seu manifesto da transdisciplinaridade em 1994, o pesquisador e físico teórico romeno Basarab Nicolescu (1942-presente) dedicou-o à humanidade que acredita, mesmo com a profusão de dogmas e ideologias, num projeto para o futuro. Curiosamente, Thomas Hanna fez dedicatória parecida em seu *Bodies in Revolt*, de 1970, para os jovens de até 25 anos de idade daquele momento, que segundo ele, veriam brotar um projeto revolucionário para o futuro: a Somática.

Para Hanna (1987/1988, s.p.), “A teoria quântica está completamente ligada à teoria da Somática: uma implica a outra”<sup>197</sup>, inferindo a concepção de um universo integral. De fato, Nicolescu (1999) explica que a noção de transdisciplinaridade surgiu justamente por causa da descoberta dos *quanta*, isto é, as menores partículas existentes no universo subatômico. A revolução quântica coloca em xeque o dogma moderno da existência de um único nível de realidade. Tal dogma, baseado no pensamento clássico, especialmente da física clássica, teria devastado todo o século XX. Contudo, no início do século XX, com o desenvolvimento da teoria quântica, pelo físico alemão Max Planck (1858-1947), já se fazia presente um novo tipo de causalidade, “[...] a escala do infinitamente pequeno e do infinitamente breve”. (NICOLESCU, 1999, p. 27).

A abertura quântica significou uma violação do campo da visão. Desde a descoberta do universo sideral, ou seja, o infinitamente grande, possibilitado pelo telescópio de Galileu Galilei (1564-1642), todos os equipamentos atuais de visualização astronômica são ainda desdobramentos e aperfeiçoamentos do invento inicial de Galileu. Mas, contraditoriamente, a visualização do infinitamente pequeno provocou um choque, ou seja, a visão microscópica deparou-se com uma barreira. O mundo quântico é invisível, pois não é possível localizar suas partículas. Assim, o acelerador de partículas foi desenvolvido para potencializar tais partículas infinitamente pequenas e registrar sua existência (mas por outros modos que não a visão). Isso marca uma diferença fundamental, se antes tudo ia do visível para o visível, agora vai do visível para o invisível, isto é, para além do visível, conforme aponta Nicolescu (1999). Tal realidade nos mostra que em nossos corpos coincidem estrutura macrofísica e estrutura quântica. O fato científico em si é que o mundo

---

<sup>197</sup> No original: “Quantum theory is completely bound up with somatic theory: Each implies the other.”

infinitamente pequeno se comporta de forma completamente diferente do mundo infinitamente grande, isto é, o mundo subatômico (microfísico) tem regras próprias que diferem do mundo sensível. Uma marca fundamental dessa diferença é que “as entidades quânticas continuam a interagir qualquer que seja o seu afastamento.” (NICOLESCU, 1999, p. 28), já no mundo macrofísico, a conectividade somente se manteria enquanto houvesse um sinal, um limite, como a velocidade da luz, por exemplo.

Assim, a descoberta do mundo quântico nos informa de que há pelo menos dois níveis de realidade distintos, e cada nível de realidade é pautado por suas próprias leis, não existem leis universais para níveis diferentes. Nesse sentido, o mundo microfísico está radicalmente separado do mundo macrofísico. Nicolescu (1999) explica, então, que, assim como um bastão possui sempre duas extremidades, temos sempre a existência de A não-A, mais a presença de um terceiro incluído, que é o índice T, o índice de transdisciplinaridade. Separados fisicamente, mas conectados virtualmente, pelos diferentes níveis.

A fenomenologia fez movimentos no sentido de compreender a questão, ao descobrir a existência de diferentes níveis de percepção da realidade pela experiência da primeira pessoa. Para Nicolescu (1999, p. 32), por exemplo, os fenomenologistas teriam sido pioneiros de uma realidade multidimensional e multirreferencial, “[...] onde o ser humano pode encontrar seu lugar e sua verticalidade.”

Sommerman (2006) e Nicolescu (1999) especificam quais são os fundamentos da pesquisa transdisciplinar como: 1 – a Complexidade, 2 – a Lógica do Terceiro Incluído e 3 – os Diferentes Níveis de Realidade. Enfim, não se trata de substituir uma coisa por outra, mas criar uma tessitura dialógica. A complexidade, que em sua etimologia traz a ideia do que é tecido junto, consiste num dialogismo por pares.

De fato, referenciando-se no antropólogo, sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1921-presente), Sommerman (2006) comenta sobre a etimologia do simples (dobrado uma só vez) e do complexo (dobrado muitas vezes). Isto é, a ideia de que cada dobra seja um nível de realidade diferente, algo que é dobrado muitas vezes, significa a própria complexidade. Nesse sentido, embriologicamente, somos literalmente uma complexidade, pois somos feitos de inúmeras dobras. Aqui nesta

pesquisa, estou nomeando folhetos (CorpoEstuário, CorpOásis, CorPoÉtico), e cada Folheto também pode ser considerado uma dobra, que se desdobra e se dobra de novo, corpoeticalizando a experiência.

Em sua teoria da Somática, Hanna já apontava esta realidade diferenciada que a transdisciplinaridade conclama:

A concepção da matéria física como, em última instância, ondas dentro de um substrato energético e da matéria viva como, em última instância, centros de experiência que se estendem sensorial e motoricamente ao universo total é o ponto de vista quântico/somático, que também tem suas próprias leis, coerência, e integridade.<sup>198</sup> (HANNA, 1987/1988, s.p.)

A Somática, à primeira vista, fundamenta-se no mundo macrofísico (micro e microbiológico) e na irreversibilidade do tempo. No BMC, por exemplo, há a dimensão do desenvolvimento do movimento e padrões de crescimento ao longo do tempo, assim como no GDS há a dimensão da onda de crescimento, ou seja, das fases da vida, e sua modulação psicocomportamental, na teoria do *Archesoma*, de Hanna, há a dimensão temporal como coordenação progressiva das dimensões espaciais. Contudo, o BMC trabalha com a repadronização de movimentos, pensando na modulação e na corporalização de padrões de movimentos pouco integrados, por exemplo. Nesse sentido, as mudanças que a prática do BMC promovem afetariam, de algum modo, o mundo quântico microfísico e vice-versa, movendo energias subatômicas. O GDS trabalha com a modulação das cadeias musculares para uma vida mais saudável, e a *Hanna Somatics*<sup>®</sup> trabalha com o rejuvenescimento da ação muscular. O rejuvenescimento do gesto e a repadronização celular não seriam realidades que fazem tremer a linha do tempo?

De fato, seus modos de funcionar parecem ser de ordem macrofísica, mas quando penso em BMC, não posso deixar de testemunhar sua tendência incansável para a transcendência das diferentes dimensões da existência. Nesse caso, parece haver algo aí que atravesse os níveis de realidade num movimento multidimensional. De fato, a resposta parece estar na coexistência dos diferentes níveis de realidade,

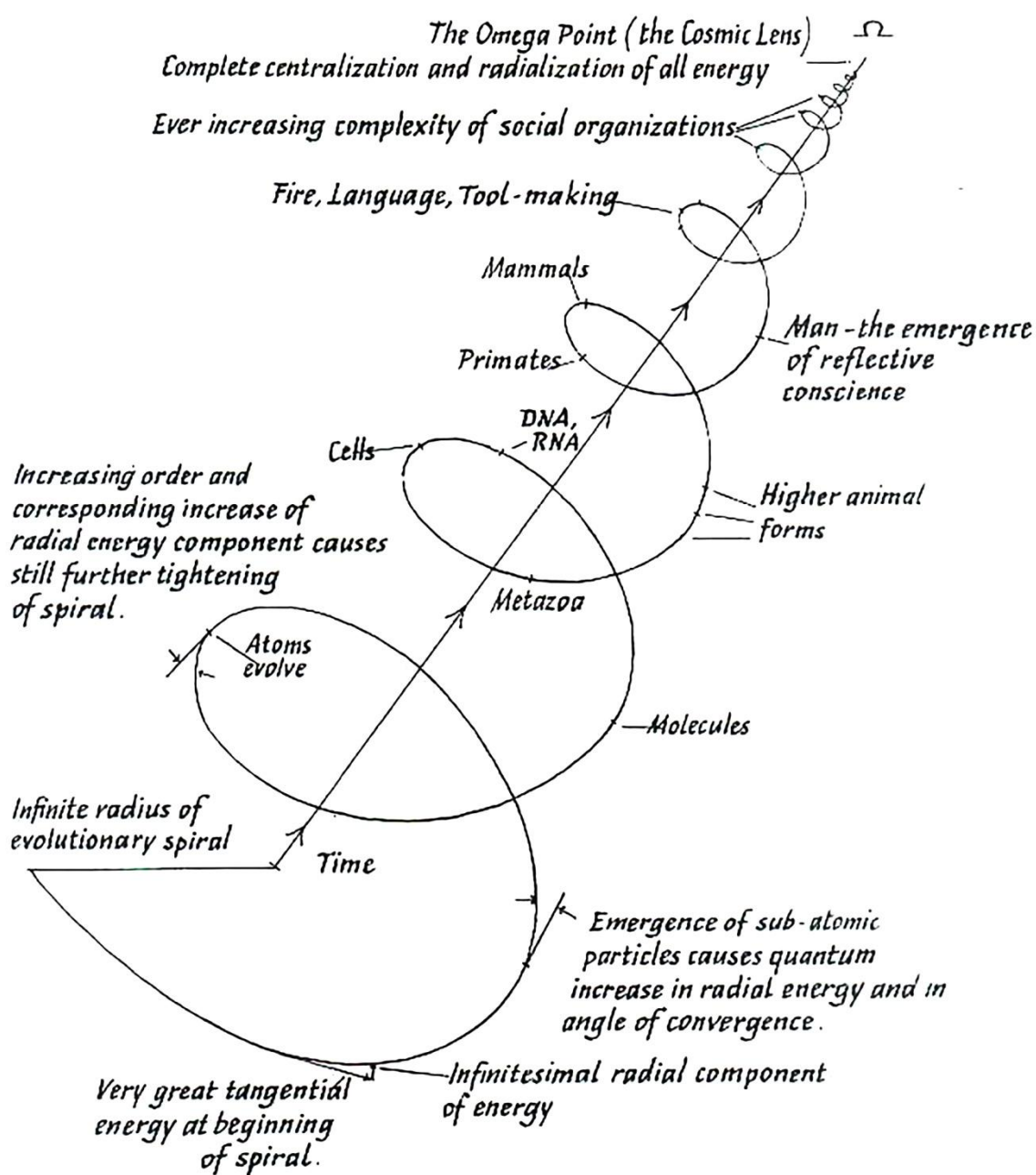
---

<sup>198</sup> No original: “The conception of physical matter as, ultimately, waves within an energetic substrate and of living matter as, ultimately, centers of experience that extend sensorially and motorically into the total universe is the quantum/somatic viewpoint, which also has its own laws, coherency, and integrity.”



do visível e do invisível, do micro e do macro. A questão permanece em aberto para um aprofundamento adequado, dada a sua complexidade. Contudo, a micropolítica subcelular e as danças fundadas na Corpoética, conforme articuladas nesta pesquisa de doutorado, constituem, de antemão, uma experimentação poética dessa complexidade e suas dobraduras.

**Figura 84** – A espiral da evolução.



**Fonte:** Oliver Reiser apud Jill Purce (2017 [1974]).

A imagem da espiral da evolução (figura 78), conforme sugerida pelo cientista estadunidense Oliver Reiser (1896-1974) – humanista cósmico, como se autointitulava – nos dá pistas sobre a espiral da complexidade e torna relativamente compreensível o significado de nossa verticalidade consciente e cósmica, conforme sugerido por Nicolescu (1999). Nessa imagem, um raio infinito da espiral da evolução atravessa tudo no tempo; há uma grande energia tangencial no início da espiral, e no nível mais baixo estão as partículas subatômica (energia quântica), em seguida, o desenvolvimento atômico, as moléculas, o reino Metazoa – com cada animal num nível diferente de complexidade, desde uma célula –, culminando no homem e a emergência da consciência reflexiva, a manipulação de ferramentas, o aumento da complexidade social e, por fim, o ponto ômega, termo que significa o último e máximo nível da consciência humana, na visão da cosmologia.

Para Nicolescu (1999, p. 39), “Se permanecermos num único nível de Realidade, toda manifestação aparece como uma luta entre dois elementos contraditórios”. O índice T, de Transdisciplinaridade, acontece em outro nível de realidade, no mesmo momento do tempo, tal qual o conhecemos no nível macro, integrando pares de contraditórios. Então, esta lógica refere-se justamente à saída de leis que regem o mesmo nível. Na imagem simbólica da espiral, T estaria, por exemplo, na curva inferior da espiral, enquanto A e não-A estariam na curva superior. A integração de A e não-A com T, isto é, terceiro incluído e níveis de realidade, nos coloca num espaço transdisciplinar de abertura. Lembrando que inferior e superior nesse caso não dizem respeito a hierarquias qualitativas nem dominantes, mas partes de uma complexidade compartilhada. Em última instância, este é o próprio modelo holístico.

Mesmo que não possamos explorar o mundo quântico, porque de fato não somos entidades quânticas, “[...] podemos perceber este mundo quântico se fizermos um esforço para integrar, em nós, a informação paradoxal que nos é fornecida pela teoria e pela experiência” (NICOLESCU, 1999, p. 79). E a Somática já faz isso há tempos, enquanto caminha pelo universo do silêncio interior, aquietando o pensamento habitual da escala macrofísica e abrindo espaço para novas configurações na percepção da escala microfísica. Nesse sentido, a lógica do terceiro excluído é válida somente em dado nível de realidade; já a lógica do terceiro incluído é a própria complexidade, pois é multidimensional e multirreferencial. Ainda,

“Fazer calar o pensamento habitual também significa abolir a multidão de imagens macrofísicas que o acompanham.” (NICOLESCU, 1999, p. 79).

É por isso que CorpOásis é uma oportunidade de dança em lugares de desvanecimento, isto é, uma oportunidade para fazer calar as imagens de sempre, os excessos e os padrões que insistem em tomar a frente. A contemplação meditativa como testemunho se coloca nesse lugar do silêncio, da pausa, do aquietamento, abrindo-se para a intuição e a abertura, promovidas pela escuta profunda. A diferença é que, para nós, somáticos, meditadores, movedores, a contemplação é uma prática de testemunho corporalizado.

O processo de visualização no BMC é fundado no mundo macrofísico dos mapas anatômicos da biomedicina ocidental, mas que, como uma espécie de abertura para outros níveis de realidade, guia nossos caminhos para uma somatização que espirala tais níveis e a própria corporalização.

A experiência do mundo quântico passa, portanto, por uma *experiência vivida*, que integra o saber – baseado na teoria e na experiência científica – em nosso próprio ser, fazendo-nos descobrir em nós mesmos um novo nível de percepção. A palavra ‘teoria’ encontra assim seu sentido etimológico, o de ‘contemplação’. (NICOLESCU, 1999, p. 80).

Para falar em processos abertos, múltiplos e performativos, é necessário, então, integrar invariavelmente a noção transdisciplinar. Justamente porque existe uma multiplicidade de possibilidades no mesmo nível de realidade e na interação com outros níveis, de forma não linear nesse último caso. Abertos, porque não se fecham realmente, e performativos, porque são relacionais enquanto manifestação de suas qualidades expressivas.

Na figura 79, ilustro as estratégias pedagógicas do BMC, compreendidas como visualização (V), somatização (S) e corporalização (C), dentro da noção da verticalidade cósmica, apresentada nesse esquema como a contemplação. A prática de visualização está situada na divisa do muro cósmico, marcando a relação com imagens visíveis e invisíveis; a somatização está nas hastes superiores e inferiores do losango, significando sua presença compartilhada nos diferentes níveis de realidade em que são movidos. Finalmente, a corporalização se encontra como ápice de cada diferente nível. Não importa se o ápice está de ponta cabeça, pois a

corporalização não é algo que se faz, mas simplesmente uma abertura para a experiência e seu reconhecimento multidimensional e multirreferencial.

Na figura 85, ilustro, ainda, uma versão do esquema contemplativo somático num plano liso, sua versão dobrada e sua versão desdobrada, que mostra as marcas, entre texturas, ranhuras e relevos, da experiência espiral somática corporalizada.

**Figura 85** – Gráfico da contemplação somática: corporalização.



**Fonte:** criação própria.

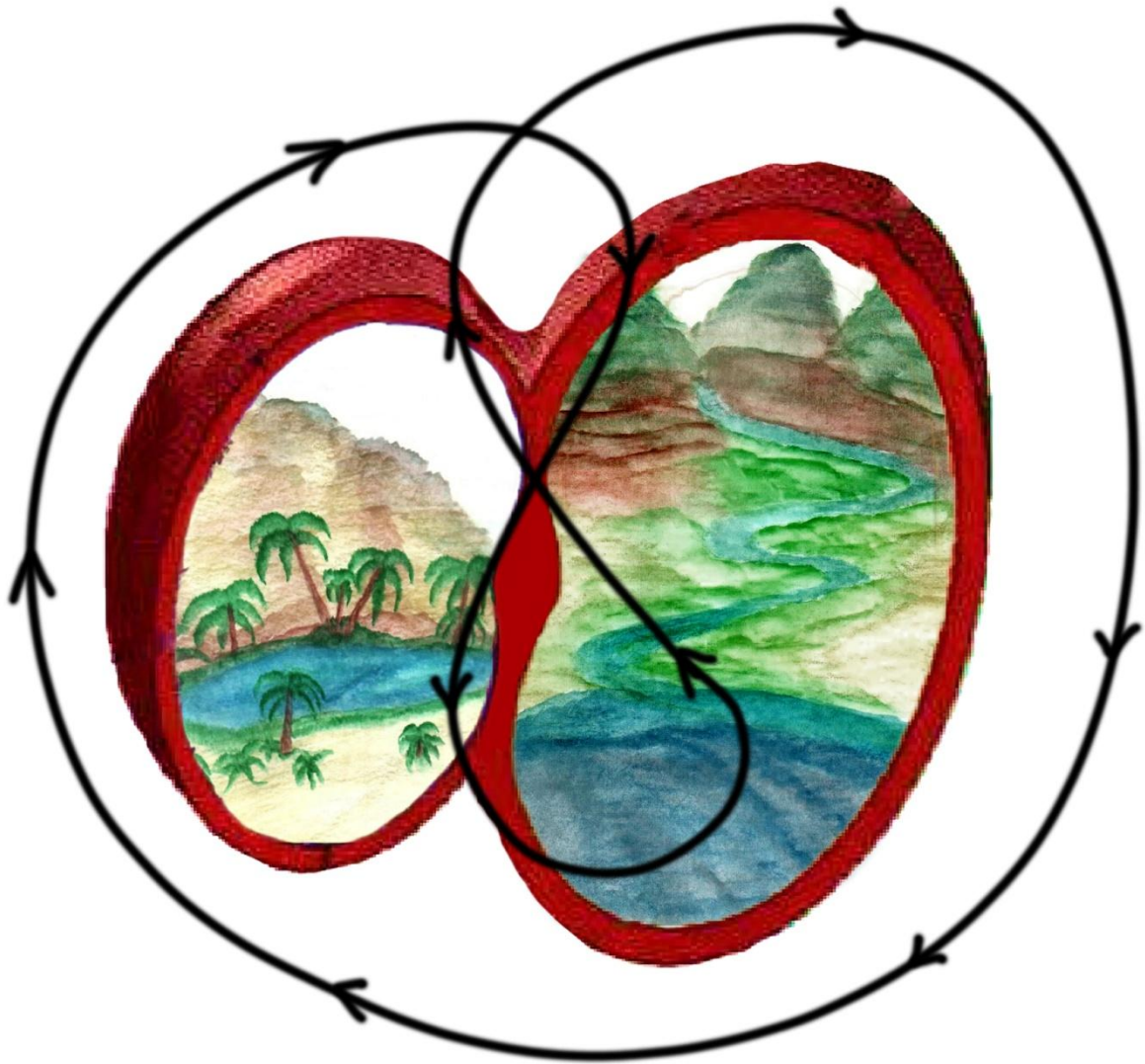
Há conhecimento no corpo todo e em cada uma de suas partes. Práticas somáticas reconfiguram o todo do nosso ser, fazendo com que as partes se reorganizem em outras formas e em outros níveis de complexidade. Se a inteligência somática, ou seja, o conhecimento que surge no próprio corpo vivo em movimento, possui sabedorias tais em si, existem também diferentes níveis de complexidade nesse tipo de inteligência. A diferença aqui é que um nível não é mais importante que o outro, mas simplesmente diferente em grau de complexidade. Além disso, os níveis não são como escadas, pois cada todo terá uma complexidade muito diferente, muito singular. O modo com que partes se agregam forma diferentes “todos” complexos. A hierarquia não é em nível qualitativo, mas em nível da experiência e como ela se organiza em tal realidade singular. Por isso que sabedoria somática não se compara, não se mede, não se compete, cada um possui a sua e sabe por si próprio.

O que quero apontar aqui principalmente é que corporalização (*embodiment*) significa muitas coisas, quando abordada por disciplinas diversas. No BMC, significa a própria prática da percepção. Nesse sentido é o ápice da Somática como modo de estar no mundo e vibrar com o(s) mundo(s), promovendo uma abertura infinita para processos variados. Na aproximação que a professora australiana de BMC Kimberly Sargent-Wishart (2016) propõe entre o BMC e o Budismo, por exemplo, corporalização seria um simples reconhecimento de como as coisas estão, nesse sentido vai além de qualquer conceitualização.

Quando afirmo que a Somática é um campo transdisciplinar, quero apontar justamente que seus processos de corporalização são oportunidades de ir além do que já conhecemos e fazemos. Quando criamos sintonia com nossos universos internos e externos, testemunhamos um processo de transformação plena. Nesse sentido, alinhar-se a uma micropolítica celular em processos de composição em dança, significa corpoetizar as diferentes dimensões de corpos que nos compõem, espiralando da gênese do embrião à morte do corpo físico, da energia primordial do universo à energia máxima da consciência. Assim como nos lembra Nicolescu (1999), essa abertura só é possível com a aceitação completa e irrestrita do desconhecido, do inesperado e do imprevisível.



# CorPoÉtico



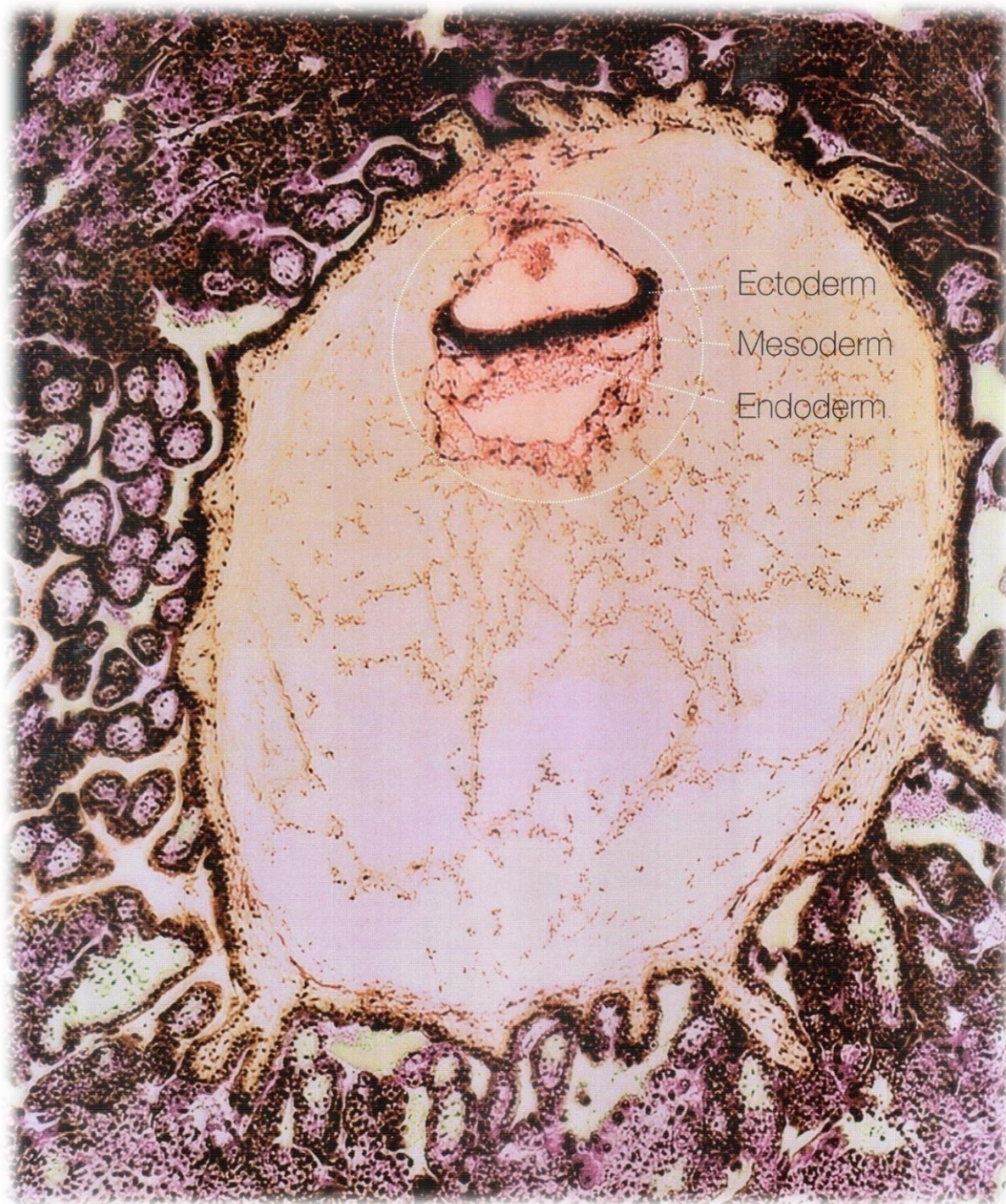




## 5 POR UMA ÉTICA DAS RELAÇÕES E DO SABER-FAZER

*“De dobra em dobra, o homem inventa a si mesmo.”*  
(NICOLESCU, 1999, p. 81).

**Figura 86** – Fotografia microscópica do embrião humano.



**Fonte:** Tsiaras (2002).

A figura 86 apresenta uma fotografia do embrião humano em desenvolvimento, no estágio da terceira semana de gestação. A redundância em me ater a este estágio do desenvolvimento, enquanto imagem poética para a paráfrase alegórica desenvolvida nesta tese, justifica-se pela potência criativa deste momento biológico. Com a criação da mesoderme, a camada do meio, que dará origem basicamente ao tecido conjuntivo e tudo o que advém dele (ossos, músculos, fáscia, sangue, e outras estruturas), o processo de desenvolvimento morfofuncional começa a se transformar numa complexidade total.

A semelhança com o processo criativo em dança não é gratuita, com a diferença de que a determinância genética no caso do embrião segue um caminho de informações gravadas no DNA. Na arte, seguimos os processos, as predisposições e os desejos artísticos todos, sabendo que a forma total da obra, na maioria dos casos, pode ser reconfigurada. Nos espaços criados por nós enquanto embriões, e que ainda reverberam em nossa experiência, existe uma sabedoria subjacente à linha da consciência que pode nos ajudar e favorecer o processo criativo.

A literatura científica dita que quem forma a mesoderme é a ectoderme. A visão do BMC sugere que, para a formação da mesoderme, não basta termos um aporte celular, vindo da ectoderme, mas algo precisa dar fluxo. Nesse sentido, corpo de trás dá a forma, e corpo da frente propicia fluxo. É uma experiência que pode ser feita em movimento. Levando nossa atenção para o corpo da frente e para o corpo de trás, podemos perceber um ritmo inicial que surge da relação dessas camadas. Seguir este ritmo é um primeiro passo para a corporalização da mesoderme que surgirá em seguida, levando tudo com ela, espiralando tudo, dobrando e desdobrando tudo. Assim como nós literalmente sabemos o que fazer para nos desenvolvermos desde o útero, uma ética do saber-fazer sugere que também sabemos o que fazer no cotidiano quando desafiados por situações de todos os tipos. É nesse sentido que o pensamento de Varela (1999) sobre o saber-fazer ético pode nos dar pistas para experimentar o nosso conhecimento ético.

Varela (1999) acredita que um viés não moralista para a compreensão da ética, como o que ele propõe, é crucial para a situação caótica do mundo atual em que vivemos. Para ele, a “Ética está mais próxima da sabedoria do que da razão”

(VARELA, 1999, p. 3). Seu ponto de vista marca uma diferença crucial da filosofia moral, que tende a concentrar-se mais no que é considerado certo do que no que é considerado bom, no sentido da contrastante diferença entre obrigação e a natureza de uma vida boa. O autor encontra nas tradições da sabedoria oriental sua inspiração para discutir e praticar o assunto da experiência ética.

Isso significa que a forma como lidamos com situações embaraçosas do cotidiano não surge de um julgamento moral sobre algo, mas de um enfrentamento imediato deste algo. Este imediatismo do par percepção-ação está na vida em todo momento. O ciclo de resposta perceptual proposto por Bonnie Bainbridge Cohen, por exemplo, e apresentado anteriormente, sugere um modelo para verificarmos nossos modos de agir no mundo, desde expectativas pré-concebidas até uma possível reconfiguração de nossos padrões por meio da corporalização. Se sentir, perceber e agir são cíclicos e estão implicados e juntos a todo o tempo, parece óbvio que qualquer fuga do ciclo potencialmente transforma a nós e ao mundo que comovemos.

A Somática em geral nos ajuda a corporalizar a predisposição inata que possuímos enquanto seres vivos em lidar de imediato com o mundo. Sabiamente, um dos livros mais conhecidos de Irmgard Bartenieff antecipa o convite; *Coping With the Environment*, publicado pela primeira vez em 1980, nos mostra de que modo lidamos com o mundo e o enfrentamos desde muito cedo para nos movermos e ficarmos em pé. O que os sistemas somáticos específicos nos ensinam é como potencializar nossa qualidade inata de lidar com o mundo, transformando e sendo transformados a todo instante.

Tais práticas, quando utilizadas para criar danças, colocam em evidência as qualidades performativas dos nossos sistemas corporais nesse processo. A característica performativa de nossas experiências expressivas sugere que podemos criar tantos mundos quanto quisermos, criando realidades gerais e específicas. Isso não significa imaginar algo para além do que existe, mas concretamente performar tais criações de mundos.

Estou sugerindo desde o capítulo quarto o termo **corpoetizar** como um convite para potencializar o caráter performativo da corporalização da Somática, honrando tudo o que já está em nós e tudo o que sabemos com nossos *somas*. Nós, enquanto *somas*, sabemos já tanto que nos tornamos o nosso próprio laboratório.

Somos laboratórios da percepção criativa. A Somática nos convida a ir fundo nesse laboratório celular, vibrátil, poético, e descobrir as performatividades inatas de nossa inteligência natural. Qualquer poder dominante que disser o contrário, não passa de uma pessoa ou grupo querendo tomar o poder. O poder político, o poder sobre nós, o poder de decidir por nós, o poder emocional. Uma vida de subjugações invisíveis, e outras vezes bastante visíveis, abafa nossa autoridade única, somática, sensual, pronta desde as vibrações intrauterinas a criar mundos.

Varela (1999) nos lembra de que foi Jean Piaget (1896-1980) quem estudou o modo como a constituição de um objeto perceptual está todo fundado na ontogenia, isto é, a noção de que a cognição está localizada nas atividades de corpo inteiro. De fato, o mundo não nos é dado de antemão, mas criado na experiência relacional direta. Varela denomina esta realidade de cognição como enação, ou seja, trazer à tona nossas predisposições inatas por meio da experiência concreta.

Tais predisposições são verificadas em nossa prontidão para a ação. Isso é também o que o ciclo perceptual do BMC sugere. De fato, a chave para a autonomia é o encontro da ação apropriada a cada momento, e a fonte é nós mesmos, é o conhecimento tácito – subjacente, implícito, invisível – a que se refere o já citado Harry Collins (2010). Varela denomina esta prontidão para a ação de microidentidade, e a própria situação vivida de micromundo. No contexto desta tese Corpoética que aqui articulo, poderíamos denominar de micropoéticas celulares as experiências vividas no seio da prontidão para a ação. A viagem micropolítica do BMC é justamente uma viagem de coleção de micromundos, sempre em desdobramentos férteis relacionais.

Para Varela (1999, p. 11-12), corporalização envolve “[...] a cognição dependente de tipos de experiência que surgem de se ter um corpo com diversas capacidades sensoriomotoras”<sup>199</sup>, e também “[...] as capacidades sensoriomotoras que estão imersas em um contexto biológico e cultural mais abrangente”<sup>200</sup>. Em síntese, a perspectiva da abordagem enativa de Varela (1999) pressupõe que os processos sensoriomotores, a percepção e a ação são inseparáveis, agem juntos.

---

<sup>199</sup> No original: “[...] cognition dependent upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities”.

<sup>200</sup> No original: “[...] sensorimotor capacities that are themselves embedded in a more encompassing biological and cultural context.”



Ainda, e por isso mesmo, a realidade nunca é dada de antemão, mas construída, num acoplamento estrutural e social que depende do corpo inteiro que percebe, isto é, a mente é corporalizada, não existe realidade sem corpo: “A ideia básica é que as estruturas corporalizadas (sensoriomotoras) são a substância da experiência, e que as estruturas experienciais ‘motivam’ a compreensão conceitual e o pensamento racional”.<sup>201</sup> (VARELA, 1999, p. 16).

Enfim, como já sabiam Matthias Alexander, Feldenkrais, Elsa Gindler, Feldenkrais, Irmgard Bartenieff, Mabel Todd e Bainbridge Cohen, o envolvimento imediato com as situações estão longe de serem simplórias ou apenas reflexivas. O *soma* sabe que experiência é conhecimento corporalizado. Por isso mesmo, lembremo-nos da problematização posta por Sheets-Johnstone (2009) citada no Capítulo Segundo, que o termo *embodiment* (corporalização) empacota mente e corpo em realidades já dadas e que seu uso pelas ciências cognitivas já pressupõe *disembodiment* (descorporalização).

Sobre o termo corporalização no BMC, por exemplo, percebo que Bainbridge Cohen se apropriou dessas novas terminologias, afinando-se com as novas pesquisas científicas a que teve acesso, contudo, conforme vimos acima, os sentidos de corporalização no BMC vão sendo articulados de modos diversos do que os utilizados em outros campos.

Em suma, apesar do pensamento muito bem articulado de Varela (1999), e sua inspiração na tradição oriental, que é o mesmo movimento dos(as) pioneiros(as) somáticos, tudo isso já foi apontado até aqui pelo viés da Somática. Na Somática, isso já é sabido, pois vivemos isso em cada sessão, em cada aula, em cada somatização. Isso não tira o mérito de Varela em fazer com que a ciência reconheça de fato este tipo de conhecimento inato. As pesquisas de Goleman e Davidson (2017) sobre a meditação caminham no mesmo sentido.

Enfim, o que é de justo interesse aqui neste capítulo é que a compreensão da questão ética é toda corporal. O saber-fazer está conectado justamente com o conhecimento corporalizado de uma maestria ética, o que difere profundamente de um olhar moralista e analítico externo. Nossos mundos se fazem fazendo pela via enativa dos acoplamentos estruturais e sociais articulados a cada momento. O

---

<sup>201</sup> No original: “The basic Idea is that embodied (sensorimotor) structures are the *substance of experience*, and that experiential structures “motivate” conceptual understanding and rational thought”.

mundo não nos é dado previamente, não é dado pronto, é criado a cada momento, é **CorPoÉtico** do início ao fim. É na prontidão para a ação (microidentidade) e na situação vivida (micromundo) que uma micropolítica celular estabelece a poética como arte de fazer. É aí que o conhecimento se realiza, na própria corporalização da experiência, nos pequenos domínios da experiência corporalizada. Este saber-fazer como pura maestria ética é feito de envolvimento (*coping*); estamos imersos com o mundo até a cabeça desde sempre.

O corpo oriental já sabe disso tudo enquanto medita e se move há milênios, o corpo somático também já sabe disso enquanto vive suas somatizações e corporalizações anatômicas; já passou da hora de a ciência ceder, empurrar/alcançar e trazer, e ficar em paz consigo mesma, na tentativa de corporalizar a ideia de que nem todo paradigma age como ela mesma, nem está sujeito a ela. Aceitemos os paradoxos para saber-fazer o que interessa. A arte urge também de ficar em pé sobre seus próprios pés.

Nesse sentido de ética apresentado aqui, seguir os impulsos internos desconhecidos é justamente cultivar uma postura ética com nós mesmos e com o mundo. Isso significa reconhecer os movimentos de tais impulsos e repadronizá-los no sentido de cultivar hábitos apropriados a cada situação, adquirindo resiliência para modular estados de presença, que são de fato estados de ação.

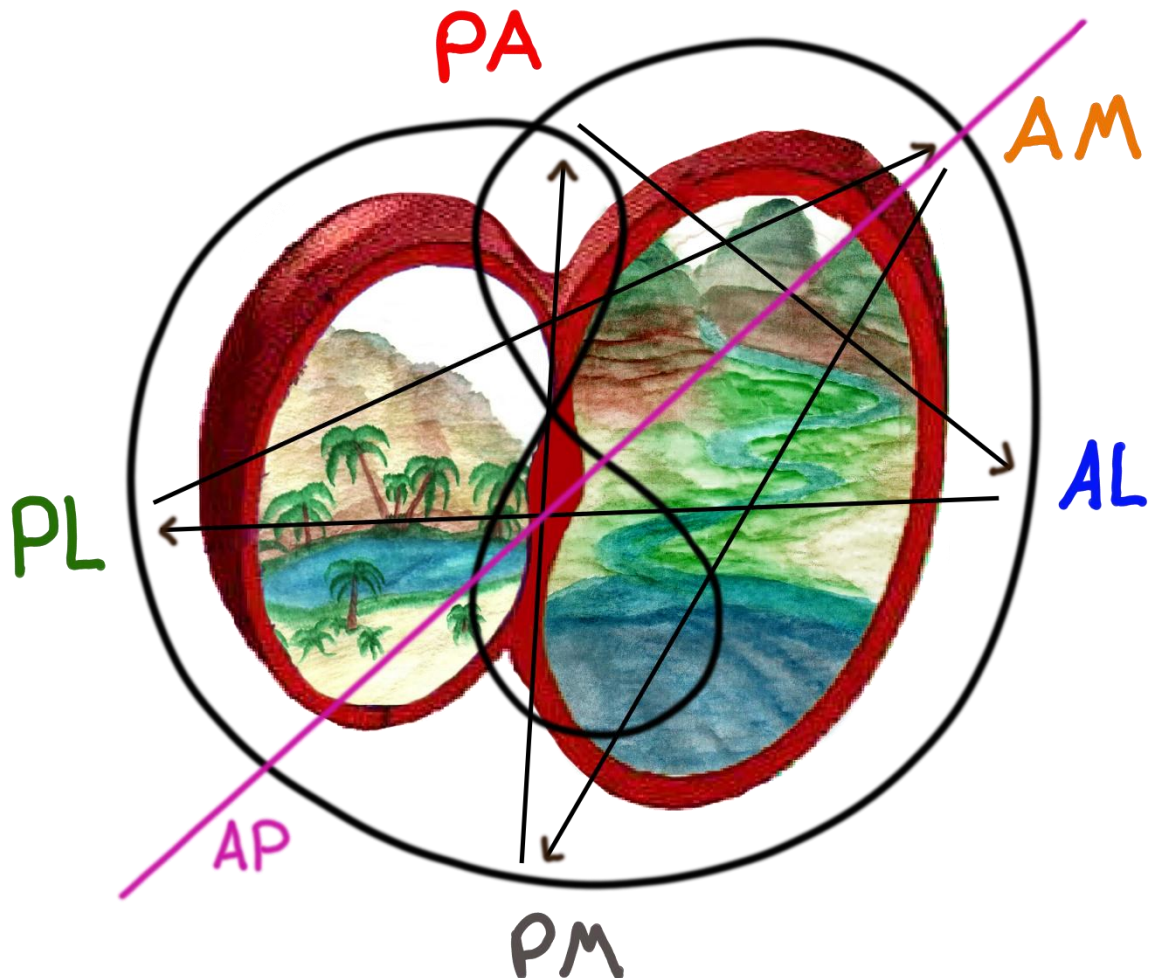
A embriologia corporalizada do BMC, em seu saber-fazer ético, foi o estímulo fundamental para a recriação da obra coreográfica *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*, em 2018, e que será apresentada, discutida e descrita mais à frente, fechando o capítulo.

## 5.1 UMA IMAGEM CORPOÉTICA

Esta noção da ética como experiência de um conhecimento tácito pressupõe os próprios fluxos de uma poética somática. Para Louppe (2012, p. 27), por exemplo, “[...] a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz.” A poética então, em outras palavras, da própria Louppe, “[...] revela-nos o caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o acto artístico se oferece à percepção, o ponto onde a

nossa consciência a descobre e começa a vibrar com ela”. Vibrar junto (padrão original da criação de formas fluidas) é puro ato de amor compassivo, fundamento corporalizado da poética, por excelência. E foi num ato de amor que a poética me ensinou como fazer esta tese.

**Figura 87** – Anatomia Corpoética: a tese em uma só imagem.



Lápis aquarelável sobre papel canson, imagem gráfica, colagem digital e edição de photoshop.

**Fonte:** criação própria. Edição digital: Tom Lima.

*Sempre tive receio dos clichês conceituais. Quando o termo CorPoÉtico apareceu de um insight junto de CorpoEstuário e CorpOásis, eu estava completamente imerso num curso intensivo de BMC, ministrado por Bonnie Bainbridge Cohen, em julho de 2019, na Califórnia. Um dia, logo após o almoço, ela chegou com uma caixa de pedras comuns, devidamente selecionadas, lavadas, possivelmente energizadas, e*

*preparadas para que cada pessoa escolhesse uma dentre tantas para ser utilizada na prática. Não eram pedrinhas de se jogar na água, elas tinham um peso e um tamanho. Cada um com sua pedra. Nesse dia eu não estava acompanhando direito o significado das palavras... cansaço... ou excesso... ou estado de membrana? Peguei minha pedra muito feliz e deitei-me no chão. Isso eu entendi, porque todo mundo se deitou. Bonnie guiou uma somatização. Tive uma profunda experiência de descanso e integração de dimensões variadas de corpos. Perto do fim, ouço que podíamos retirar a pedra de cima de nós. Mas a minha pedra cheirosa ficara o tempo todo deitada ao meu lado, não percebi o fluxo da narrativa. As células perceberam. No curso sobre glândulas, órgãos, voz e dança, decidi apoiar a pedra sobre meu peito então. Como num passe de mágica, a pedra vibrou no fundo. ...Respiro... Olho para Bonnie e ela tem os olhos delas sobre mim, contemplativos. Escrevendo algumas sensações após a prática, visualizei os três corpos da tese, espiralando-se, os nomes vieram logo em seguida – um amálgama.*

CorPoÉtico espirala cores de práxis somáticas, poéticas da experiência ética, corpo vivo e, inusitadamente, para mim, pó! Pó de cores, poeira cósmica, pó como fim e início. Assumi o clichê, porque é clichê só na capa. A pedra bateu fundo no meu peito e a tese se mostrou como um coração embriológico.

A figura 87 significa Anatomia Corpoética, isto é, uma materialização iconográfica de paráfrases alegóricas – se considerá-la como um esquema – ou a arte de destilar camadas e sensibilizar a existência – se considerá-la como poética. É uma forma genuína de articular práxis somáticas em processos de composição em dança. Na imagem, o embrião, na terceira semana de gestação, apresenta seus três corpos (frente, trás e meio), numa alusão direta à embriologia corporalizada do BMC; apresenta também os ambientes ecológicos com os quais se relaciona performativamente: estuário e oásis. A figura oito, símbolo do movimento infinito, corpo, lemniscata, espiral cósmica do universo, move também a estratégia da lemniscata do GDS. A estrela é mais que uma estratégia GDS, é a estrela em nós, nosso brilho, a estrela do mar, irradiação umbilical, irradiação umbilical a partir do pâncreas: o órgão volume e o órgão energia (glandular) no centro da estrela. De uma cadeia muscular PM que controla PA, que controla AL, que controla PL, que controla AM, que controla PM, que amava PM, que amava PA, que amava AL, que



amava PL, que amava AM, que amava... o fluxo cardíaco das linhas escuras ao redor não é só o fluxo arterial e o retorno venoso, formando o coração que ele é. É também um cérebro pulsante. Ondas estuarinas são fases da vida e oportunidades de ir e vir. O milagre do oásis é o contraste relacional e contemplativo que a arte propõe.

Em outras palavras, uma cultura somática em processos composicionais. Integração da anatomia corporalizada do BMC e do GDS como procedimentos criativos com dança.

Curiosamente e afortunadamente, enquanto eu finalizava a tese, descobri um artigo de 2017, intitulado *Corpo(i)ética: educação dos afetos e produção de modos expressivos*, de Fernando H. Yonezawa, doutor em psicologia e professor colaborador na Universidade Federal do Espírito Santo. O autor e seus colaboradores criaram o nome a partir de depoimentos dos participantes das sessões de experimentações corporais inspiradas na esquizoanálise, a partir de Deleuze e Guattari.

“[...] notamos que nossos experimentos tecem nos corpos uma nova pele sensível, pela qual circulam e passam fluxos de imagens, sensações, narrativas, acontecimentos, cenas, as quais são, antes de mais nada, poéticos. As experimentações engendram, ainda que temporariamente, corpos portadores de um aspecto delirante e alucinatório, faz-se neles uma poiese esquizoide, um esvaziamento ou travamento da percepção consciente e sensata, correlata à produção de poéticas singulares e insuspeitas.” (YONEZAWA, 2017, p. 1616).

O autor articula em sua pesquisa fluxos muito parecidos com os que articulo aqui. Contudo, considerando que as poéticas são projetos singulares, como nos apresenta Pareyson (1993, 2001), além de profundamente contextualizados nas práticas específicas vivenciadas, tais fluxos são, ao mesmo tempo, muito díspares. Acredito, contudo, que teríamos uma ótima interação criativa.

Finalmente, caminhando rumo à conclusão deste trabalho, discutirei ainda, à luz da Anatomia Corpoética, duas obras coreográficas e seus processos – com a segunda delas tendo sido recriada em 2018, em pleno processo de escrita e descoberta dos movimentos desta tese: *O [não] Costume de Adão* (2013-2014) e *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2015-2018).

## 5.2 O [não] COSTUME DE ADÃO: NUDEZ SOMÁTICA EM PROCESSO<sup>202</sup>

**Figura 88** – Cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** Acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

Os processos criativos realizados juntos do CEDA-SI, desde 2012, têm sido articulados aqui como materialização artística dos intentos desta tese. O principal e mais geral visa criar uma cultura Somática em processos de criação em dança, conforme informado logo na carta de início. Nesse sentido, a obra coreográfica *O [não] Costume de Adão* (2013-2014) apresentou-se como um primeiro laboratório coletivo da pesquisa. Foi nesse laboratório que a compreensão de uma dança somática de articulação dupla pôde surgir.

Retomando minha compreensão do que seria uma dança somática, já apresentada anteriormente, significa gerar movimentos e cenas que têm como mote os processos de corporalização de sistemas, métodos e técnicas somáticas

<sup>202</sup> Partes deste texto foram publicadas como resultado de reflexões desenvolvidas durante o doutorado, em formato de capítulo de livro na obra *Nudez em Cena: insurgências dos corpos* (2019), organizado por Felipe Henrique Monteiro Oliveira. Vide: Pizarro (2019).

específicas. Além disso, enquanto o exercício da criatividade se manifesta na pesquisa de movimento, novas conexões internas são realizadas no sentido da repadronização, que é processo contínuo de transformação de modos de existir.

Tal processo realmente não é simples nem deve ser subestimado, porque, quando este movimento de transformação da percepção se estabelece, instaura-se potencialmente uma desestabilização da identidade. Este cuidado e atenção aos processos de transformação movidos pela Somática já foram apontado por Green (2002, 2007) e Fortin (2011). Ambas discutem dados e relatos contundentes de suas pesquisas com estudantes de graduação e pós-graduação em dança nesse sentido, afirmando que a perda dos referenciais habituais deve ser gradual. Entretanto, em minha própria experiência de pesquisa, que é artística logo de saída, pergunto: como não entrar por inteiro logo de início?

Um pressuposto da prática artística é que a entrega ao processo criativo deve ser integral, para podermos descobrir a obra e vice-versa, conforme reitera Pareyson (1993, 2001). Assim, concordo com Green e Fortin, mas com ressalvas, pois, do mesmo modo que a Somática não deve funcionar como uma panaceia para a humanidade, é necessário analisar contextos e suas especificidades. A priori, penso que, nesse tipo de processo movido por uma dança somática, a pessoa que dirige o processo deve observar o que surge do grupo e que tipo de apoio pode oferecer nos processos variados que surgem. Ao mesmo tempo em que o mais importante é a pessoa, como o BMC nos incita a considerar, as singularidades e as alteridades se alternam no processo criativo coletivo por natureza, porque a obra em criação também demanda atenção.

Eu não tinha noção dessa dupla articulação do que chamo de dança somática nos processos iniciais do CEDA-SI, pois estava em formação como educador somático ainda e os aspectos do cuidado nunca foram uma tônica em minha experiência artística pregressa. Pelo contrário, a entrega irrestrita sempre veio em primeiro lugar, e, mesmo sabendo da insalubridade que esse tipo de atmosfera pode promover, eu continuava seguindo com os padrões arraigados na experiência. De todo modo, no laboratório de *O [não] Costume de Adão*, tivemos um ambiente propício para essas descobertas. Felizmente, o cuidado estava presente no grupo, mesmo que não fosse o foco, pois havia uma mente coletiva que emanava a criação de um ambiente seguro. Talvez, o que pode ter promovido o ambiente seguro para

as transformações contundentes que se dariam tenha sido o respeito com que nos relacionávamos. A ética relacional foi uma tônica neste processo.

Em síntese, a obra coreográfica *O [não] costume de Adão*<sup>203</sup> buscou traçar reflexões acerca da nudez na contemporaneidade: o que me expõe em carne para uma testemunha? Incrustada na carne estão as marcas da sexualidade, que, em planos de consistência com os sentidos da alma, provocam inibições, choques, denúncias, desvelamentos. Entre as reflexões é patente a ideia de que nem sempre a nudez coincide com a falta de vestes. A partir da pergunta indutora “qual é a minha nudez?” os dançarinos buscaram refletir intimamente sobre o que significa estar nu, tanto na vida como em cena.

Em resposta à pergunta indutora, uma das atividades realizadas durante o processo previa que cada dançarino(a) cantasse uma música para o grupo. Até então, tínhamos nos debruçado sobre o ensaio *Nudez* (2010), de Giorgio Agamben, e também vivenciado práticas meditativas (PDC), somáticas (BMC, GDS) e improvisacionais (CI) durante a trajetória da pesquisa. Não se previa necessariamente a obrigatoriedade da nudez como figurino da obra. Na verdade, pelo perfil geral de estudantes de licenciatura em dança do IFB, eu realmente não esperava que as pessoas literalmente tirassem suas roupas.

Na ocasião, uma das dançarinas do grupo, Thainara Moraes, apresentou sua música despida de suas vestes, para a surpresa de todos(as). De fato, tal ação não foi aleatória, pois já tínhamos discutido o tema da nudez com profundidade e também realizado práticas de sensibilização da pele e suas três camadas de sentido – tecido epitelial, tecido conjuntivo e tecido adiposo –, suscitando a sensualidade somática (JOHNSON, 1992).

A música gospel<sup>204</sup> cantada pela dançarina foi o impulso para que todos(as) se despissem pela primeira vez em coletivo dentro do processo. O movimento que levou a este ato espontâneo fora motivado por meu pedido para que, um(a) a um(a), todos(as) se posicionassem ao seu lado enquanto ela bradava ciclicamente seu hino

---

<sup>203</sup> Data de estreia: 06/12/2013. Local: Teatro Eva Herz – Livraria Cultura Shopping Iguatemi – Brasília-DF; Apresentações: Sala Loyola – Centro Cultural Brasília – CCB e IX CONNEPI – Congresso Norte Nordeste de Pesquisa e Inovação. 2014. Centro de Convenções Pedro Neiva de Santana – São Luís-MA. Para apreciação de um registro em vídeo da Versão 2 da obra coreográfica, vide: <<https://vimeo.com/215927611>>.

<sup>204</sup> Música *Me Derramar*, na versão brasileira de Beto Tavares, após a versão em língua inglesa de Craig Musseau, *Pour out my heart* (2000).

de libertação<sup>205</sup>. Com isso, a nudez passou a ser um dos figurinos da obra, utilizada em acordo com as buscas de cada um(a) e sua própria pesquisa acerca da temática.

A motivação para que os(as) dançarinos(as) se despissem de suas vestes foi, de fato, uma combinação de fatores: sejam as profundas experiências com práticas somáticas na investigação das diferentes camadas teciduais do corpo, conforme tenho elaborado até aqui; seja o chamado de Agamben (2010) para uma teologia da nudez; ou, então, o despojamento da dançarina que cantou a música de forma angelical, e o impacto de seu corpo desnudo enquanto louvava a Deus com um hino gospel, o qual fazia sentido em sua busca pessoal; seja ainda o espaço aberto da estrutura de improvisação forjada na atmosfera do ambiente criativo desde antes do início do processo.

É relevante e oportuno considerar que todos os integrantes do elenco eram, à época, estudantes do curso de Licenciatura em Dança do IFB, juntos desde 2012 em torno do CEDA-SI. Assim, possuíam pouca experiência cênica, pouca experiência com o movimento dançado e quase nenhuma experiência com práticas somáticas. Desse modo, observa-se que essa obra coreográfica inaugurou afortunadamente um interesse do coletivo para se abrir a novas experimentações. Além disso, a obra marca também minha própria abertura para a investigação sobre o que continuo desenvolvendo aqui como Anatomia Corpoética, integrando princípios somáticos em processos de composição em dança.

**Figura 89** – Acesso QR code de registro em vídeo da obra coreográfica *O [não] Costume de Adão*, apresentada em dezembro de 2014, Brasília-DF.



**Fonte:** acervo pessoal.

---

<sup>205</sup> Em sua experiência, a dançarina relata que sentiu necessidade de tocar na questão da religião que, de algum modo, aprisionava-a já algum tempo.

### 5.2.1 Por que eles(as) estão nu(as)?

A nudez é, de fato, recorrente na cena contemporânea, chegando a se configurar inclusive como um tipo de clichê: “As pessoas adoram ficar nuas”, “Mais um espetáculo com gente pelada”. Afirmações como essas, muitas vezes de cunho pejorativo, vindas também da própria classe artística sobre a nudez em cena dão pistas a respeito do esgarçamento de seus usos e, talvez, inclusive, sobre uma reatividade aos seus significados. Busco aqui entender, todavia, o que mais a nudez pode dizer através da dança contemporânea que ainda não foi dito, com foco no processo mais que no produto, considerando também a nudez como um tipo de figurino.

O processo de criação desta obra fez parte de um projeto de extensão artístico-educacional, em que aspirantes a artistas-docentes puderam vivenciar durante um ano todos os passos de um processo de criação em dança, desde a pré-produção até a pós-produção, incluindo os aspectos formativos do(a) artista da dança. Assim, mesmo que o resultado estético pudesse conter questões dramáticas frágeis, de fato, a vivência processual atingiu a maioria de seus objetivos, entre pesquisa, criação e apresentação pública, esta como elemento fundamental do processo. Colocar sua nudez perante o olhar do público foi um fator fundamental para que os(as) dançarinos(as) continuassem intrigados pela temática, fazendo com que novas versões da obra e novas investigações surgissem na continuidade desta pesquisa artística em processo.

Segundo Patrice Pavis (1999, p. 263), é necessário distinguir alguns usos da nudez, entre o teatro erótico, que usa a nudez para encher os olhos, e o teatro de ficção, “[...] onde o ato de desnudamento obedece às exigências da função dramática”. Nas Artes Cênicas, então, existe uma maior complexidade no julgamento da nudez sem trazer o jugo dos moralismos, pois é o artista que está ali com toda a sua potência celular; há um erotismo latente na relação intérprete-plateia-intérprete. Portanto, no contexto aqui discutido, o ato de desnudar-se literal e metaforicamente para o público foi um fator decisivo para a continuidade do processo. Como em uma catarse coletiva, a temática da nudez gerou uma energia cíclica no grupo: de tanto ensaiarem sem vestes, por quase dois anos seguidos, a nudez como figurino passou a perder seu sentido original e uma nudez metafórica da alma tomou a frente, quando iniciamos um novo processo sobre a temática das

violências cotidianas. A nudez é “[...] sempre o espaço de uma crise existencial, o tubo de ensaio e a caixa de ressonância da visualização da vida e da morte, do gozo e do terror” (PAVIS, 1999, 263).

Para Karl Toepfer (1996, p. 77), a nudez em cena se relaciona, antes de tudo, com a questão de mostrar e de ser visto e “é uma forma extrema de realismo que busca dissolver as diferenças entre realidade e representação. Obviamente o artista da cena deseja que o espectador veja o corpo como ele ‘realmente’ é”. De fato, em *O [não] Costume de Adão*, os corpos ali apresentados dizem respeito às realidades experienciais dos(as) dançarinos(as). O intuito é mostrar suas marcas, suas estrias, suas cicatrizes, seus pelos, sua cor, suas feridas e suas camadas dérmicas, a partir das quais muitos sentidos podem ser atribuídos na recepção do público, em relação à música e ao contexto apresentados. Não são personagens, são eles(as) mesmos(as) dançando as mazelas de seus *somas*, ou seja, corpos vivos em processo de despudor, de desnudamento de suas camadas além das capas de roupas, da camada de pele, da fáschia e dos ossos: é um desnudar de tecidos. Foi, de fato, o início de um desnudar das camadas teciduais; tecidos tramados com as influências sociais ao longo de seu processo de autodescoberta na dança e na vida.

Na dança cênica ocidental, também se evoca a discussão acerca de como a nudez se apresenta e é recebida em diferentes artes das cenas, como na dança e no teatro. Remetendo-se às décadas de 70 e 80, Sparshott (1995, p. 305), por exemplo, considera que a nudez não era comum na dança cênica<sup>206</sup> tanto quanto no teatro e no cinema – mesmo que, segundo ele, estas últimas geralmente não tinham muita justificativa dramática para tal. “Dançarinos, mais do que atores, conservam no palco suas identidades pessoais, porque, mesmo que eles estejam interpretando uma personagem, são deles a dança que estamos assistindo, não dos personagens”<sup>207</sup>. Contribuindo para esse pensamento, Jaeger (2009, p. 37), afirma:

Em comparação com a fotografia ou a pintura, o desejo ou a intenção do dançarino nunca desaparece por completo na apresentação ao vivo de uma dança; nem é o dançarino parecido com um ator, cujo *self* parece estar imerso na apresentação da personagem em uma peça. Os dançarinos

<sup>206</sup> Toepfer (1996, p. 83) menciona os coreógrafos Hans Van Manen (Países Baixos, 1932-), Pina Bausch (Alemanha, 1940-2009) e Flemming Flindt (Dinamarca, 1936-2009) como representantes de uma “nudez balética”. A coreógrafa estadunidense Anna Halprin (1920-), fundadora da dança pós-moderna americana na costa oeste, também utilizava nudez em algumas de suas obras dos anos 1960 e 1970.

<sup>207</sup> “Dancers, more than actors, retain on stage their personal identities because even if they are in character it is they whose dancing we are watching, not the characters”.

geralmente têm visivelmente músculos tonificados bem desenvolvidos e atípicos poderes corporais de movimento, e expressam gestos além do que uma pessoa normalmente pode fazer<sup>208</sup>.

Tanto para Sparshott (1995), quanto para Jaeger (2009), a pergunta que surge para o público quando presencia a nudez na dança cênica é algo como “por que eles estão nus?” A atribuição de sentido e uma justificativa dramática para a nudez, então, fariam parte desse primeiro questionamento, o que por si só já provocaria um distanciamento da obra. Supostamente, a ligação do espectador com a obra somente seria retomada pelo evento do reconhecimento de um sentido para tal. Nesse âmbito, “[...] apesar de que olhar para corpos nus seja prazeroso por quaisquer razões, na dança cênica alguns desses prazeres são derivados dos significados com os quais a nudez pode contribuir para o trabalho como um todo”<sup>209</sup> (JAEGER, 2009, p. 50).

No período de pouco mais de um ano em que a obra *O [não] Costume de Adão* foi apresentada publicamente em contextos diversos, foi possível vivenciar certo alvoroço causado pela nudez, desde o receio dos demais estudantes da instituição em participar de futuros projetos do grupo de pesquisa – como se existisse uma obrigatoriedade implícita da nudez –, até comentários de que a nudez apresentada por nós não causava choque na plateia, mas sim um olhar integrado e sensível. De fato, o objetivo nunca foi chocar, nem romper com nenhum tipo de amarra, mas sim dar vazão a um movimento orgânico vivido no processo instaurado pela Somática e pelas sugestões de Agamben sobre a temática da nudez.

Ademais, é notório, tanto em Sparshott como em Jaeger, uma visão limitada do que vem a ser dança, lembrando que seus textos remetem-se mais a um período anterior à quebra radical que Lepecki (2006) ajudou a irromper no que podemos entender por dança hoje. Isto é, um exercício de paragem e tropeço: o desapego de artistas da dança com relação aos cânones da própria dança que, com sua ausência efetiva, nos assombram constantemente com sua presença fantasmática. A decisão de sair de cena e de pausar o movimento é uma resposta de diversos artistas

<sup>208</sup> No original: “In comparison with a photograph or painting, the dancer's will or intentionality never entirely disappears in a live performance of a dance. Nor is the dancer quite like an actor, whose self seems submerged in the presentation of a character in a play. Dancers usually have visibly well developed, toned muscles, untypical physical powers of movement, and expressive gestures beyond what the average person can do”.

<sup>209</sup> No original: “[...] although looking at nude bodies is pleasurable for any reasons, in theater dance some of the pleasure is derived from the meanings nudity can contribute to the work as a whole”.



contemporâneos da dança sobre o que pode ser dança. Sem contar as inúmeras possibilidades teatrais da dança já esboçadas por Pina Bausch (1940-2009), desde os anos 1970.

### 5.2.2 Corpos vestidos de graça

O ensaio *Nudez* (2010), de Agamben, inicia com uma reflexão acerca da performance de Vanessa Beecroft, *VB55*, apresentada em 2005 na *Neue Nationalgalerie*, Berlim. Nela, cem mulheres nuas – na verdade, cobertas por meias-calças transparentes – encaram o público. “Elas observam os observadores assistindo-as, fecham o olhar e desviam os olhos. Uma estranha barreira parece surgir entre espécies”<sup>210</sup> (COULOMBE, 2010, p. 15). Segundo Agamben (2010), as moças, especialmente as mais jovens, lançavam um olhar aborrecido e impertinente sobre os espectadores, causando uma inversão de papéis; é como se os espectadores vestidos estivessem nus e passassem também a ser observados por outros espectadores. As modelos nuas de Beecroft nos mostram uma nudez que nada deseja e, por isso, a nudez do corpo humano entrava em questão pelo não acontecimento.

Inspirados pelas reflexões de Agamben sobre a referida performance e outra análise sobre a moda no mesmo ensaio, desenvolvemos uma cena denominada de “desfile amorfo”, em que mulheres nuas calçando somente sapatos de salto alto criam um padrão de deslocamento pelo palco, recriando um desfile e pausando em posições de pilha de corpos, cujo topo é dominado por uma só figura. O desfile prossegue até se transformar progressivamente em uma exibição de corpos deformados, nitidamente fora de qualquer padrão de beleza e de normalidade ditado pela moda (Figuras 90 e 91). As fotos abaixo são registros da primeira versão da obra, apresentada em 2013. Na versão de 2014, foi incluído um homem na cena.

---

<sup>210</sup> No original: “They watch the viewers watching, shut off their gaze and turn their eyes away. A strange barrier seems to rise up between species”.

**Figura 90** – “Desfile amorfo”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

**Figura 91** – “Desfile amorfo”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

No caso desta cena, reitera-se o uso da nudez como elemento dramaturgicamente da obra, a partir do qual se tece a crítica em relação aos corpos perfeitos de revistas femininas, causando certo desconforto no observador, o que é potencializado pelo silêncio e pelas pausas longas ou curtas. Em nenhum caso, porém, a nudez aqui é pornográfica, pois, segundo Toepfer (1996), esta exige uma relação sugestiva específica com a plateia. E a única sugestão aqui é da nudez como veste, uma veste obrigatória. “A moda é a herdeira profana da teologia da veste, a secularização mercantil da condição edênica pré-lapsária”<sup>211</sup> (AGAMBEN, 2010, p. 95).

Para desenvolver o pressuposto de que “A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” (AGAMBEN, 2010, p. 73), o autor retoma a mitologia de Adão e Eva, no livro de Gênesis, para discutir que, mesmo estando sem roupas no Jardim do Éden, eles não estavam nus, pois se encontravam vestidos de graça: a graça divina livre de pecado. A nudez, para o autor, carrega uma herança teológica profunda, aparecendo como tal muito rapidamente e de forma negativa em dois momentos: 1 – quando se veem despídos das vestes de graça e pela primeira vez sentem vergonha, ao se perceberem nus pelo pecado, ao que confeccionam tangas com folhas de figueiras para cobrir suas partes; e, 2 – quando se despem para vestir as vestes de couro fabricadas por Deus. Desse modo, não existiria no cristianismo “uma teologia da nudez, mas tão-só uma teologia da veste” (AGAMBEN, 2010, p. 74). Sendo assim, conforme descreve Carlos Salzani (2016, p. 48), “[...] a nudez do corpo humano é, na cultura ocidental, sempre já prisioneira de um dispositivo cultural e teológico – um dispositivo de poder – que essencialmente a coloca em questão e a torna impensável”<sup>212</sup>.

Ainda segundo Salzani, o ensaio *Nudez* responde às críticas sobre o livro *Homo Sacer* (1995), de Agamben, que inicia seu projeto com o termo “vida nua”, podendo ser iluminado nesse âmbito do ensaio, mas especialmente iluminando o

<sup>211</sup> Na crença pré-lapsariana, entende-se que Jesus encarnou com uma natureza humana semelhante à de Adão antes da queda, ou seja, diferente de nós. Na crença pós-lapsariana, Jesus teria encarnado com natureza semelhante à de Adão após a queda, ou seja, com tendências pecaminosas como todos os humanos, o que não quer dizer que era pecador, mas simplesmente que possuía tal tendência e nesse caso todos teríamos que passar pelas mesmas provações de Cristo.

<sup>212</sup> No original: “[...] the nudity of the human body is, in Western culture, always already prisoner of a cultural and theological apparatus – a power apparatus – which essentially calls it into question and makes it unthinkable”.

seu projeto filosófico e político<sup>213</sup>. A nudez como dispositivo conecta inexoravelmente a nudez à vestimenta e a natureza à graça. “A nudez é assim definida pela não nudez, pela vestimenta da qual foi despojada. A nudez é, portanto, impossível: existe somente desnudamento, somente o despir-se; e o corpo nu permanece obstinadamente *inatingível*”<sup>214</sup> (SALZANI, 2016, p. 50, ênfases originais).

Justifica-se, então, a afirmação de Agamben sobre a nudez como acontecimento e não como estado, ou seja, nesse sentido, nudez nunca é algo estável, mas sim processo de adição ou subtração de vestes. As diversas cenas de *O [não] Costume de Adão* apostam na nudez como acontecimento, no despir-se e vestir-se, na nudez do corpo glorioso e na nudez do corpo pecaminoso, a nudez da vergonha e do pecado, a nudez como processo e trânsito, o mote e o fio que conecta este processo criativo e o fio dramaturgico que guia uma possível narrativa dos corpos em movimento. Retomando Crites (1971), estamos imersos em narrativas sagradas e mundanas, umas alimentando as outras.

A cena “manipulação dos corpos” (figura 92 e 93) e “dança edênica” (figura 94 e 95) ilustram a pesquisa dessa noção de nudez como acontecimento. A primeira cria um mecanismo de toque e condução dos corpos, investindo na relação mulher-homem, em que os dois dançarinos homens são provocados até um limite em que não podem reagir diretamente às provocações a que são submetidos, desnudando-se em camadas contínuas que partem do questionamento sobre os padrões de comportamentos cotidianos até a perda total de suas vestes.

Na segunda cena, realizam uma composição instantânea para um novo desnudamento da pele para dentro, agora provocados pelo movimento e pela voz. Nesse processo, eles vibram diferentes níveis de realidade, vibrando matéria para comover outras dimensões teciduais: do *quantum* ao átomo, para a célula e os tecidos, dos órgãos ao *soma*, da totalidade para o tecido social. Na dança somática, conforme conclamo nos processos criativos que dirijo, a expressividade começa a ser movida na membrana celular, movendo seus fluidos para dentro e para fora.

<sup>213</sup> Ao seu projeto, Agamben dá o nome de biopolítica, termo que já havia sido introduzido por Michel Foucault. A intenção fundamental do projeto é tentar entender “[...] as relações entre o homem e o poder, a política e a teologia” (ÖSTMAN, 2009, p. 71).

<sup>214</sup> No original: “Nudity is thus defined by non-nudity, by the clothing from which it has been stripped. Nudity is therefore *impossible*: only denudation exists, only baring, and the naked body remains obstinately *unattainable*”.

**Figura 92** – “Manipulação dos corpos”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

**Figura 93** – “Manipulação dos corpos”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.



**Figura 94** – Dança edênica”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

**Figura 95** – Dança edênica”, cena da obra coreográfica *O [não] costume de Adão*.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Diego Bresani.

### 5.2.3 Da nudez mítica à nudez somática

Para Toepfer (1996, p. 76), “A nudez em cena refere-se à exposição dos identificadores sexuais mais eroticamente excitantes e excitáveis do corpo, com a exposição dos genitais sendo a mais completa ‘prova’ da vulnerabilidade ao desejo e ao olhar apropriado do outro”<sup>215</sup>. Em meio às contradições que envolvem a recepção do corpo nu em cena pelo público, o autor promove uma interessante análise instrumental. Esta parece servir também para os artistas da cena a fim de observarem alguns usos da nudez em cena. Nos anos 1960, a nudez no teatro significava mais uma liberação ou liberdade corporal contra as amarras impostas por certos códigos comunicativos; nas décadas seguintes de 1970 e 1980, novas estratégias apareceram, e, a partir dessa observação, o autor traça uma análise comparativa de nove estratégias que levam o espectador a ler a nudez em cena de formas distintas. As estratégias de leitura que ele propõe seguem uma lógica baseada na análise de diversas obras, considerando os contextos caso a caso. A saber, nudez mítica, nudez ritual, nudez terapêutica, nudez modelo, nudez balética, nudez não inscrita, nudez inscrita, nudez obscena e nudez pornográfica.

Em extremos opostos, estão a nudez mítica – sugere que a nudez em si projeta valores abstratos que transcendem os corpos exibidos – e a nudez pornográfica, em que há uma ação sugestiva da pessoa nua para a plateia, em relação ao ato sexual. Todas as outras nuances são carregadas de contextualização específica.

Sugiro, a partir do processo criativo de *O [não] Costume de Adão*, uma nudez somática, ou seja, fruto de um processo orgânico do corpo em movimento. Nesse processo, partindo da anatomia corporalizada do *BMC*, realizamos uma cartografia dos diferentes tecidos corporais no processo criativo em questão, experimentando movimentos e modulando estados de presença a partir da expressão das diferentes camadas da pele, diferentes camadas dos ossos, fâscias (tecido conjuntivo), músculos, sangue (arterial, venoso e capilares), linfa, líquido sinovial e fluido cérebro espinal. Camada por camada, fomos adentrando da pele para dentro e da pele para

---

<sup>215</sup> No original: “Nudity in performance refers to the exposure of the most erotically exciting and excitable sexual identifiers of the body, with exposed genitals being the most complete “proof” of the body’s vulnerability to desire and the appropriating gaze of the Other”.

fora, de forma não linear, mas espiralada e cíclica, expandindo as possibilidades de um desnudar-se, um descamar-se literal e metafórico.

A anatomia corporalizada, contudo, não é metafórica, ela é um processo vivo de abertura para as diversas expressões dos diferentes tecidos. A Somática justamente nos chama a modular, a romper com quaisquer padrões de fixação, com vistas à transformação pessoal e coletiva, em colaboração sistêmica.

Chamo de nudez somática o corpo nu apresentado e vivenciado neste processo, pois surgiu como resultado de modulações e repadronizações pessoais e coletivas. O acontecimento citado anteriormente, em que todos tiraram as roupas e se juntaram à dançarina que cantava seu louvor é um exemplo disso. A nudez surgiu livre de imposições, apareceu como um fluxo orgânico e resultado de uma autoridade sensual (JOHNSON, 1992), ou seja, fundada no conhecimento próprio do *soma*, subjetivo, experiencial e singular no coletivo. Este ato radical e fundamental da práxis somática como epistemologia. É uma forte evidência da necessidade de desenvolvimento de uma cultura somática na dança e no teatro.

De fato, conforme já apontado, após dois anos de processo, com a criação do *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*, houve uma retração dessa nudez sem roupas e a mesma nudez somática passou a atender a outros desígnios bastante profundos, como o desnudar da alma, um despir-se de pré-conceitos e de padrões que tendem a fixar e capturar sentidos. Não importava mais se os órgãos genitais apareciam ou não, importava mostrar outras camadas da própria existência, repadronizando-as para corporalizá-las e, eventualmente, **corpoeticalizar** temas desejanter.

Assim, no contexto desse processo e de outros que se seguiram pelo CEDA-SI, a estratégia da Somática como nudez literal e metafórica foi capaz de transcender e transformar desejos e caminhos, promovendo abertura e ressignificação às poéticas da nudez. Uma continuidade deste processo está por vir, na urgência dos questionamentos que provocou no passado, e ainda provoca, especialmente em momentos obscuros em que arte, ética e política estão bastante carentes de sentido em nosso país. Seria possível pensar em uma trilogia da nudez: Arte? Ética? Política?



### 5.3 PEQUENO TRATADO DE VIOLÊNCIAS COTIDIANAS

*“A embriologia é ciência, mas também é igualmente filosofia, religião, narrativa e coreografia, todas baseadas em nosso próprio devir corpóreo.”<sup>216</sup>  
(SARGENT-WISHART, 2016, p. 26)*

A vida é muita coisa. Se temos todas as oportunidades para interagir com os processos que nos atravessam, cabe perguntar também o que queremos fazer da nossa vida em dança. Esta pergunta começou a fazer sentido para mim somente quando consegui sair da lógica mercadológica que a formação da dança cênica ocidental instilou em mim, desde os primórdios de meus desejos artísticos há mais de vinte anos. Finalmente, uma derradeira pergunta ecoa hoje em minhas buscas compositivas e coreográficas em dança: como impedir que nossas vidas se transformem em uma coreografia de conformidade? Ou, como impedir que nossas coreografias se conformem com as capturas limitantes da vida contemporânea?

Querer criar uma cultura somática na dança não é um desejo original. Muita gente já seguiu esse caminho. Contudo, as escolhas assumidas nesse intento contextualizam inúmeros movimentos singulares e genuínos, pois movem universos bastante particulares. Enquanto esta Prática Artística como Pesquisa que aqui desenvolvo busca mover algo além de meus próprios processos, suscitando questionamentos e fluxos investigativos mais abrangentes, pelo próprio rigor acadêmico que a pesquisa pede, a prática artística dos processos coreográficos gerados em seu decorrer, tende a se localizar mais em sua particularidade. Como a própria poética que ela é.

Nesse sentido, creio ser fundamental articular os projetos particulares (poéticas) das obras coreográficas que dirigi, a fim de vislumbrar não somente metodologias de processo criativo, mas de que modo a Somática pode se estabelecer enquanto conteúdo e método de práticas de dança. Com isso, não quero dizer que a dança deva ser substituída pela Somática, mas simplesmente que a abertura, a transdisciplinaridade, a multiplicidade e a performatividade próprias da Somática – segundo a visão que desenvolvi ao longo da tese – têm muito a colaborar com processos artísticos em geral. Aliás, colaboram com o artístico ao mesmo tempo em

---

<sup>216</sup> No original: “Embryology is science, but it is also equally philosophy, religion, storytelling, and choreography, all based in our own corporeal becoming.”

que movem questões de saúde, de filosofia e de educação. Ademais, “A visão transdisciplinar elimina, por sua própria natureza, qualquer homogeneização, que significaria a redução de todos os níveis de percepção a um único nível de percepção.” (NICOLESCU, 1999, p. 98). A Somática como campo transdisciplinar parece ser um bom caminho para não se conformar, justamente pelas aberturas que promove.

O projeto Pequeno Tratado de Violências Cotidianas, que também dá nome à obra coreográfica reestreada em 2018, iniciou em 2015, tendo gerado uma obra coreográfica homônima, um projeto de pesquisa, uma remontagem e uma videodança. Enquanto os projetos formativos do CEDA-SI atingiam seus objetivos de capacitar artistas da dança para a atuação profissional, um projeto de financiamento público foi aprovado para o desenvolvimento e a continuidade dos desejos temáticos que moviam o grupo.

Em novembro de 2015, realizamos a primeira versão da obra, apresentada durante um mês em diversos espaços públicos abandonados pela cidade de Brasília. Foram intensas experimentações de: chão, escombros, ruínas, sujeira, movimentos em bloqueio, imagens poéticas... Um mês depois apresentamos uma segunda versão realizada para um palco nu iluminado por um desenho de luz planejado. Encontramos ali uma potência alimentada pelo que ainda vibrava em nossos corpos a partir do registro vivido em outros espaços abertos à luz do sol, vivenciado no mês anterior.

As vivências com Dança Contemplativa (meditação sentada em dança), Contato-Improvisação e práticas somáticas serviram de suporte para o corpo poético forjado na primeira obra coreográfica do CEDA-SI em 2013 e 2014, *O [não] costume de Adão*, discutida anteriormente, em que literalmente nos despimos e questionamos a liberdade do corpo. Ao iniciarmos o projeto de montagem da primeira versão de *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*, no início de 2015, despimo-nos novamente, mas de forma metafórica, resultando em uma nudez bem mais constrangedora, a da alma.

Em 2015, o que nos movia era ainda a reverberação da obra anterior, inspirada na nudez literal. Mas a pergunta indutora que se fez presente e ecoava na sala de ensaio era “o que você faz com sua raiva”? Passamos a investigar em movimento o que nos fazia seres inconformados naquele momento com a situação

geral de descrença e angústia, entre a densa nuvem de fumaça que começava a fazer morada no país. Ou será que já não estava sempre lá, abafada?

Naquele fatídico ano (estaríamos prevendo 2018? Estaríamos prevendo 2020?) os principais acontecimentos noticiados foram: a instauração do processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff, que seria concretizado com sua saída do poder em 2016, ao que muitos consideram ter sido um golpe político; estudantes secundaristas ocuparam mais de 200 escolas estaduais de São Paulo para impedir que elas fossem fechadas e que as propostas do então governador de separar estudantes mais velhos de mais novos se realizassem; foi um ano marcado pela violência policial contra civis, mostrando despreparo e truculência; foi o ano mais quente da história registrado até o momento; a tragédia do Rio Doce e a consequente destruição de povoados inteiros e ecossistemas na maior tragédia ambiental do Brasil; a queda vertiginosa da economia do país, bem como o aumento da inflação e do desemprego, sinais da crise política que se instauraria permanentemente; a praga disseminada pelo *Aedes Aegypti*, provocando uma onda de doenças antes controladas, como a dengue, e o aparecimento de uma nova epidemia, a microcefalia; a crise migratória mundial, marcada pela movimentação de milhares de refugiados (especialmente da África e do Oriente Médio) em direção à Europa; no Brasil, a chegada de venezuelanos.

Enfim, a animosidade daquele ano, com marcas pungentes na política, na saúde, na educação, no meio ambiente, na economia e na segurança pública, que continuaria seu trágico curso nos anos seguintes, marcaram as primeiras versões de realização desta obra coreográfica e foram alimento temático para o desenvolvimento do processo criativo. O foco, contudo, estava em nós, em como podíamos gerar uma coreografia de não conformidade em relação ao caos relacional mundial.

Em 2018, com subsídio financeiro do Fundo de Apoio à Cultura do DF, iniciamos uma nova fase do projeto, que envolveu a realização de uma remontagem da obra, bem como uma temporada de apresentações por seis regiões administrativas do DF, além da produção e do lançamento de uma videodança sobre o tema das violências cotidianas e, ainda, o atravessamento dessas ações pela realização de uma pesquisa multissensorial envolvendo a performatividade dos corpos por espaços públicos abandonados do DF. O projeto culminou na oferta de

uma miniresidência artística chamada de Dançando em Tempos de Violência, aberta para a comunidade do DF, em março de 2019.

É a pesquisa de 2018/2019 que vou discutir aqui, pois nela pude experimentar com pessoas dispostas para tal, diversos procedimentos que tenho discutido nesta tese. Durante o novo processo, nós nos deparamos com a radical presença das violências “invisíveis” na sociedade contemporânea: a violência cotidiana, psicológica, relacional, aquelas que afetam microscopicamente as esferas da vida pública e privada em diversos contextos sociais. Desde o ambiente familiar e as relações amorosas, passando pela vivência nos lugares de passagem pela cidade até o ambiente do trabalho, estamos sujeitos cotidianamente a terrorismos invisíveis. Estes não se apresentam como violentos a olho nu, pois foram se naturalizando em nossa experiência cotidiana, num processo de amnésia sensoriomotora, para utilizar o termo de Thomas Hanna (1988). No entanto, carregam um poder de destruição letal para a vida saudável, criativa e sensível-subjetiva dos corpos.

De fato, *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas*, em sua versão de 2018, apresenta o seguinte *release*:

*É uma obra coreográfica sobre as violências invisíveis, percebidas somente pelo corpo vibrátil, sensível e afetivo. De tão “comuns”, tais violências tendem a passar despercebidas a olho nu, mas seu campo de força detona processos de ida sem volta e deixa fissuras intransponíveis na experiência humana. No universo deste tratado, os corpos – entre movimentos e pausas – buscam interagir com a efemeridade dos encontros para ressignificar a própria existência. O que há além da cortina de fumaça?*

Assim, enxergar as violências invisíveis foi o primeiro passo da recriação da obra. De fato, tornou-se uma recriação, e não uma simples remontagem, pois a obra coreográfica inicial virara outra coisa, alcançando outras nuances.

**Figura 96** – Acesso QR code para registro em vídeo da obra coreográfica *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal.

No registro em vídeo da temporada de 2018 é possível vislumbrar a obra apresentada. Vou me concentrar em especificar os procedimentos criativos movidos por práxis somáticas desenvolvidos ao longo do processo, mais do que em discutir a obra dramaturgicamente. Antes, contudo, urge apresentar uma brevíssima compreensão do que entendo por obra coreográfica.

### 5.3.1 Coreografar danças somáticas

Em sua argumentação sobre a dança contemporânea e suas poéticas, Laurence Louppe (2012) afirma que a dança contemporânea faz do corpo em movimento o seu sistema de referência. Tal posicionamento tende a nos aproximar da Somática, campo em que a autoridade interna da pessoa em pausa ou em movimento é o próprio sistema de referências. A autora afirma ainda que a cinesiologia e os métodos de análise de movimento são indispensáveis para o estudo da arte da dança, mais ainda que uma abordagem estética, que é a própria abordagem que ela diz utilizar em seu livro.

Desse ponto de vista, compreende-se que as práticas somáticas são fundamentais para a dança, considerando que denominar o campo como cinesiologia e análise de movimento, como ela afirma, alinha-se com a própria Somática francesa, que historicamente resistiu em adotar o termo *Somatiques*, e tem na Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (A.F.C.M.D), proposto por Hubert Goddard e Odile Rouquet uma principal referência para a formação profissional em dança nesse país.

De saída, Louppe (2012) situa o espetáculo coreográfico como simultaneamente múltiplo e íntimo. Primeiro porque somos colocados em movimento pelas sensações cinestésicas da obra, e segundo porque tais movimentos relacionais, empáticos por natureza, movem camadas sensíveis da percepção, convocando uma identificação sensorial e emocional, mais do que racionalizante. Por isso mesmo, seu entendimento de obra coreográfica é que esta não deve mais ser analisada como objeto, mas como “[...] uma leitura do mundo em si, uma estrutura de informação deliberada, um instrumento de esclarecimento sobre a consciência contemporânea.” (LOUPPE, 2012, p. 35).

Nesse sentido, ainda segundo Louppe (2012) a obra coreográfica contemporânea move alguns valores, que são descritos como: individualização de corpos e gestos, sem modelo a ser seguido, a produção do gesto, e não sua reprodução, o trabalho que parte do corpo e do indivíduo, a não antecipação sobre a forma, a importância da gravidade como impulso do movimento, a autenticidade pessoal, o respeito por outros corpos, a não-arrogância, seguir a coerência interna da obra, em detrimento de sua espetacularidade, e o respeito pelos processos empreendidos. De fato, se eu pegasse esses valores para fazer uma lista de princípios da Somática, decerto incluiria todos eles. Em minha trajetória, como tenho apontado, descobri tais valores mais na Somática do que na dança. Penso ser quase utópico que Louppe afirme esses valores como sendo da dança contemporânea, mas simpatizo com a reflexão. Pelo menos esses são os valores que sempre busquei colocar em prática nos processos do CEDA-SI, obviamente que entre sucessos e fracassos.

Há mais um apontamento interessante nesse sentido, quando Louppe (2012) afirma que a dança contemporânea teria nascido dos interesses e das pesquisas de pessoas que nem eram da dança, como François Delsarte (1811-1871) e Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), por exemplo. Então, segundo a autora, esta dança teria surgido da ausência de dança. Seria possível afirmar inclusive que a dança contemporânea tal qual a conhecemos já nasce interdisciplinar, criando relações entre disciplinas. Mas o que Delsarte de fato descobriu, estando de fora da dança, foi o próprio fundamento da Somática, ou seja, que o corpo não é o suporte mimético de um referente, mas que possui uma realidade própria em suas profundezas, que são de outra categoria, uma que a linguagem não alcança. Delsarte anteviu a poética do corpo enquanto totalidade e sentido.

Seguindo no intuito de esclarecer, talvez para mim mesmo, uma compreensão sobre a polissemia do termo coreografia e seus processos na contemporaneidade, recorro a Susan Leigh Foster (2011), quem realizou uma análise genealógica relacional entre coreografia, cinestesia e empatia. Para a autora, os três termos se entrelaçam pelas pesquisas e os movimentos gerados desde o século XVI.

Em suma, Foster (2011) define, de forma abrangente, que coreografia seria a estruturação de movimento nas mais diversas ocasiões, e que nesse processo

sempre há algum tipo de desejo regulatório. Então, se quero coreografar danças somáticas, de certo modo as obras que dirigi definem a captura e a regulação dos movimentos dentro de uma ordem pré-estabelecida. Novamente, compreendo uma dança somática como danças que surgem de processos movidos por práxis somáticas específicas, e também é Somática pelo campo relacional de respeito e empatia que gera no caminhar (valor que se coaduna com os de Louppe, para dança contemporânea), e, finalmente, uma dança em que a pessoa continua sendo repadronizada por dentro, nos processos de corporalização da experiência de um saber-fazer ético.

Coreografar danças somáticas pode significar muitas coisas, mas poderia sim, a partir das obras coreográficas aqui discutidas, relacionar-se com uma estruturação de movimento, em que há uma captura de algo no espaço-tempo. O que seria então coreografar corpoeticamente? Será que os gestos de captura não deveriam ser minimizados? Um gesto de captura necessariamente pressupõe conformismo? Penso que isso vai depender dos desejos internos das pessoas envolvidas em cada projeto. Seria o termo coreografia o mais apropriado para se remeter aos movimentos de uma abordagem anatômico-performativa? Para descobrir algo além dessa questão, eu precisaria dar continuidade a novos projetos para identificar, no processo criativo, respostas mais frescas de caminhos possíveis. Plausíveis somente se movidos na prática como pesquisa, por isso pretendo dar continuidade à investigação como desdobramentos desta pesquisa.

Mas a questão complexa movida pelo termo coreografia ainda perdura em minha curiosidade. Foster (2011) inicia sua reflexão sobre o tema recorrendo aos dicionários de língua inglesa, em que dois sentidos aparecem: coreografia como arte da dança e a arte de escrever danças no papel. A primeira afirma que todos os atos de dança são coreográficos e o segundo é um uso extremamente antigo, que remonta aos primeiros manuais de dança do século XVI e XIX, mais precisamente os textos *Orchésographie* (1589), de Thoinot Arbeau, e *Chorégraphie* (1700), de Raoul-Auger Feuillet. A autora aponta que nenhum dos dois usos corrobora com o mais em voga usado atualmente, isto é, coreografia como organização de padrões de movimento. Foster demarca que o termo coreografia teve seu início como uma ação de conciliar movimento, lugar, e símbolo impresso. O sistema de Feuillet indicava a direcionalidade e o caminho dos corpos dançantes na folha branca e

bidimensional do papel. Este procedimento era muito parecido com as classificações taxonômicas das plantas no mesmo período.

O manual de coreografia de Feuillet designava os movimentos dos pés e pernas na horizontal e outros movimentos de abaixar e levantar de acordo com o corpo na posição vertical, sempre na vertical. Foi a primeira vez que uma grafia conseguia delimitar estes elementos, mesmo que limitados. Os esforços anteriores de Arbeau, por exemplo, eram descrições e classificações de danças específicas a partir do diálogo entre um padre e um advogado, que queria ter autonomia de dançar, sem necessariamente ter a presença do mestre de dança para tal.

Lepecki (2006) defende esta ausência da pessoa do mestre de dança como uma presença fantasmática, cujos espectros viriam a nos assombrar pelos séculos seguintes, e até hoje, toda prática de dança. Vejo também que este esforço de grafar danças para que as pessoas praticassem sozinhas, à distância, consolidou um tipo de tecnologia de educação à distância nos primórdios da definição e criação da dança ocidental, branca e reguladora por excelência.

Em suma, Feuillet (o senhor “folha”) planificou tudo no nível bidimensional do papel plano da escrita textual. Assim como o método descritivo das primeiras taxonomias, Feuillet retirou as danças e seus ricos movimentos de contexto, separando-os, dicotomizando-os, homogeneizando-os, criando a ilusão absolutista de uma linguagem universal da dança. (FOSTER, 2011). O mesmo pensamento que diz que o balé é base de todas as danças. No balé vemos homogeneização de danças tradicionais dentro de uma mesma linguagem dita universal. Talvez, nesse sentido, o balé clássico seja o maior fantasma da dança.

Este sistema de notação planificou todas as danças a um dito “espaço puro” que podemos ver reproduzido até hoje nos modelos de sala de aula de danças, academias e também da Somática e todos os seus espaços assépticos e seguros. O chão plano sugere um padrão literal e metafórico do marco regulatório iniciado no projeto de Feuillet, do século XVIII, de escrever danças = coreografia.

Jean-Georges Noverre (1727-1810) teria se rebelado contra a noção coreográfica instaurada por Feuillet, afirmando que sua grafia não era suficiente para a complexidade tridimensional da dança. Em adição, o italiano Carlo Blasis (1797-1878) produziu dois estudos sobre dança, frisando importantes aspectos e



dimensões da composição em dança. Segundo Foster (2011), esta é uma rara aparição no século XIX do sentido de coreografia como a arte de criar danças.

Sobre o legado deixado por Feuillet, é possível afirmar também que as notações das danças foram seletivas e não deram conta da diversidade expressiva das danças, mas foi influente como regulação de danças. Este ato definitivamente funcionou como um modo de colonizar a dança dentro de um padrão e um conceito específico ditado por europeus brancos que tinham todo o poder e autoridade para fazê-lo naquele momento. O chão plano passava a ser a forma de planificar tudo no nível bidimensional de uma superfície de escrita. Processo tipicamente regulatório e colonizador das danças e culturas implementado pelas primeiras “coreografias”. Um sistema regulador e absolutista, claramente contra a diversidade cultural e histórica.

No início do século XX, o termo coreografia voltou a ser utilizado com uma nova roupagem, especificamente como a arte de criar uma dança. A partir de 1920, coreografia “Começou a especificar o processo único através do qual um artista não apenas arranjava e inventava o movimento, mas também o fundia à emoção para produzir uma declaração dançada de significado universal.” (FOSTER, 2011, p. 44). Já a partir de 1960, passa-se a usar diretor ao invés de coreógrafo. Em seguida, outras formas diversas de se relacionar com a coreografia teriam lugar como resultado do projeto investigativo promovido pela dança contemporânea.

Este brevíssimo trajeto do termo coreografia, mesmo com suas lacunas, instiga sua compreensão de coreografia como composição, o que implica processos intensivos de investigação e pesquisa. Ultimamente é este significado que move a noção de coreografar danças movidas pela Somática, a partir dos processos em que me envolvo.

### **5.3.2 Articulando procedimentos corpoéticos**

**Somatização 10** – a performatividade dos três corpos embriológicos.

- Trabalhe em dupla para esta atividade.

- Uma pessoa inicia em pé, de olhos fechados, respirando normalmente. A outra pessoa a toca, repousando sua mão na frente do corpo da pessoa e a outra imediatamente atrás da pessoa, na mesma direção da primeira mão.
- Busque modular sua atenção para que você e a outra pessoa entrem em sintonia vibracional.
- As duas pessoas focam sua atenção no espaço entre uma mão e outra.
- Respirando juntas, entre condensação e expansão, abram sua escuta para os micromovimentos e microfluxos energéticos fluindo entre uma mão e outra.
- O que se move entre corpo da frente e corpo de trás?
- Como é estar no seu corpo do meio?
- Fique aí até perceber com mais nitidez e presença os fluxos dessa região.
- Em algum momento, quando sentir vontade, comece a seguir esses fluxos energéticos que surgem entre uma mão e outra. Veja como você responde a essas informações internas. Siga-as.
- A pessoa que toca deve acompanhar a pessoa movente. Quando perceber que é o momento, comece a tocar com as mãos outras partes do corpo da pessoa, sempre com esta organização de uma mão necessariamente à frente e outra atrás.
- O que surge da fricção entre dois corpos? O que surge da compreensão, da condensação e da expansão entre dois corpos?
- Siga os fluxos do corpo do meio, mesoderme, formando o tecido conjuntivo e tudo o que isso implica: sangue, músculos, ossos, fâscias, etc.
- Quando a pessoa estiver mais ativa, desista do toque e dê um passo para trás, afastando-se. Deixe a pessoa livre para dançar a experiência de forma e fluxo de sua mesoderme.
- A pessoa que tocou pode dançar também inspirada na sensação do tocar outra pessoa, ou na própria movimentação da pessoa que está se movendo na performatividade da mesoderme.
- Encontrem um final juntos e reiniciem trocando os papéis, seja logo em seguida, seja num outro dia.

A Somatização 10 foi uma prática fundamental para o desenvolvimento da primeira cena da obra coreográfica *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018). O que resultou artisticamente a partir dessa experimentação foi um atravessamento total da obra. A autonomia da mesoderme é tanta que a própria dramaturgia da obra precisou correr linhas de fuga e se refazer inteira, para dar conta do potencial somático do corpo do meio. A corporalização da mesoderme foi elemento de profundas descobertas. De fato, foi a descoberta do próprio CorpOético, articulado efetivamente como o procedimento fundamental dos processos de criação em dança anatômico-performativos.

Nas figuras 97 a 103 é possível visualizar um registro estático da cena que inicialmente transformou tudo. Que solicitou uma revisão dramática completa da obra, para englobar os novos sentidos-percepções-ações movidos. Nesta cena, exposta em fotografias, os(as) dançarinos(as) estão corpoetizando a mesoderme embrionária e extraembrionária. Corpoetizar significa criar sentidos complexos a partir da anatomia e embriologia corporalizadas. Infelizmente, pelo pouco tempo disponível – menos de dois meses de processo – esta obra privilegiou a coreografia como resultado do processo mais do que o processo em si. Tal movimento gerou uma demanda nunca antes solicitada ao grupo, isto é, criar em estado de urgência temporal. Foi um elemento deveras complicador, pois a Somática possui um tempo todo próprio. As pessoas querem e precisam de tempo para saborear as práticas. Não somente saborear, mas tempo para que o processo de fato possa ser corporalizado. Nesse sentido, dramaturgicamente, percebo ainda alguma fragilidade no resultado apresentado, mas em termos de investimento de corpo inteiro, foi uma experiência reveladora.

Meu objetivo inicial era finalizar a pesquisa de doutorado com uma nova obra coreográfica, cujo processo iniciaria no mês de março de 2020. Contudo, dada a situação do isolamento social compulsório, foi impossível realizar este novo laboratório coreográfico para investigar, mais a fundo, outros aspectos e desdobramentos desta pesquisa. Certamente, a possibilidade de realizar práxis de pesquisa forneceu inúmeras possibilidades de repensar modos de dirigir processo criativo.

**Figura 97** – Cena inicial de *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 98** – Victória Oliveira em *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 99** – Cena de *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 100** – Cena de *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 101** – Agrupamento final da cena inicial de *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

**Figura 102** – CEDA-SI em *Pequeno Tratado de Violências Cotidianas* (2018).



Fonte: acervo pessoal. Foto: Tom Lima.



**Figura 103** – Victória Oliveira, Thaís Cordeiro e Laura Pires corpoetizando a mesoderme embrionária.



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Tom Lima.

De todo modo, após as apresentações da temporada de 2018, uma nova fase do projeto foi iniciada. Durante seis meses foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o tema da violência em geral, para desenvolver uma compreensão mais ampla (no sentido dialógico) sobre o tema gerador. Ao mesmo tempo, foram realizadas quinzenalmente visitas a espaços abandonados por diversas regiões administrativas do DF. Nesses espaços rugosos, o laboratório de pesquisa de movimento foi continuado, como etapa fundamental ao desenvolvimento de uma vídeodança. A metodologia utilizada durante esses laboratórios abandonados foi a da produção e registro multissensoriais.

Segundo Sarah Pink (2012), uma abordagem multissensorial para o registro e apresentação das pesquisas é uma metodologia emergente. Aqui, o corpo poético é central para a pesquisa, pois dá voz a universos singulares. Lembrando que singularidade, segundo Deleuze (2003), não é nem o individual, nem o coletivo, mas a ponte original entre eu e o outro. Sendo assim, as poéticas somáticas possuem o poder de alimentar essas vozes e também sonhos. As dimensões percepto-sensoriais, afetivas e empáticas são fundamentais para o processo de pesquisa. De fato, gravação de vídeo, fotografia, desenho, movimento, poesia, escrita reflexiva e escrita descritiva, gravação de sons, todas essas formas de registros atravessaram a pesquisa que se seguiu. A demarcação principal dessa forma de registro, é que os dados não são somente captados, eles são de fato criados. Cada espaço abandonado serviu de laboratório de registro criativo e moveu uma compilação de produções multissensoriais arquivadas em um website<sup>217</sup> para acesso livre e testemunho.

Na continuidade da pesquisa do CEDA-SI para a vídeodança, a experiência corporalizada do folheto mesodérmico continuou reverberando e transformando a gestualidade. Na vídeodança estreada em abril de 2019, denominada simplesmente de *violência*, é possível vislumbrar alguns procedimentos descritos aqui na tese: a micropolítica celular gerando micropoéticas; as somatizações para corpoeticalizações; a ecologia interna, sempre relacional; potencializada por espaços na natureza, no urbano, ou no esquecimento; a abertura para o coletivo, movendo singularidades; a autonomia de dirigir o próprio processo, entre outras.

---

<sup>217</sup> Vide: <<https://cedasidf.wixsite.com/violenciascotidianas/blog>>. Acesso em: 20 nov. 2020.



Cabe ainda salientar que eu não dirigi a videodança, mas sim o processo de pesquisa artística. A experiência de dirigir o processo abriu espaços para que eu pudesse repensar os papéis profissionais na atuação artística. O que seria um diretor de processo? Seria um orientador, um facilitador ou um provocador? Mas e a figura do/da dramaturgista tão em voga atualmente no universo da dança? Já não seria dele/dela este papel? Parece que há algo nesse questionamento a ser investigado mais a fundo. Estaria o diretor de processo necessariamente atrelado à direção da obra artística ou este papel abriga nuances variadas? De fato, eu sempre dirigi os processos e também as obras. Primeiramente porque é muito difícil ter a confiança e a abertura de outra pessoa para realizar toda uma viagem subcelular, somática, corpoetizada. A pesquisa artística já move muitas coisas por si só, quando envolve então a experimentação e a pesquisa de novas metodologias e procedimentos criativos, não é sempre que se encontra o espaço propício. Por isso, tive que criar o próprio espaço e a oportunidade para tal.

**Figura 103** – Acesso QR code para a videodança *violência* (2019).



**Fonte:** acervo pessoal.

Percebo que, para o processo criativo da videodança, foi fundamental a pesquisa multissensorial realizada. Com isso quero dizer que não bastaria somente realizar e promover uma pesquisa de movimentos, por exemplo. Isso reafirma de fato a importância da Somática como pesquisa nesse tipo de interesse artístico. Nas figuras 104, 105 e 106, alguns registros multissensoriais realizados durante as visitas aos espaços abandonados mostram o potencial somático-performativo da imersão corpo-ambiente, como as experiências que tenho articulado aqui na tese, *CorpoEstuário* e *CorpOásis*.

**Figura 104** – Victória Oliveira em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança *violência* (2019).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Lisiane Queiroz. Edição de imagem: Tom Lima.

**Figura 105** – Rafael Alves em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança *violência* (2019).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Lisiane Queiroz. Edição de imagem: Tom Lima.



**Figura 106** – Rafael Alves em imersão corpo-ambiente para o processo de corpoeticalização da videodança *violência* (2019).



**Fonte:** acervo pessoal. Foto: Helrisson Pereira.

A pesquisa processual multissensorial sobre violências invisíveis – mencionadas por Han (2017b) como violência sistêmica – gerou inúmeras questões relacionais no grupo. De fato, o tema friccionou as violências sistêmicas do próprio coletivo, isto é, arraigadas pela repetição perceptiva e invisibilizadas, porque recorrentes. Mas é notável que o elemento propulsor das detonações poéticas sempre retornariam à experiência da criação da mesoderme (corpo do meio, CorPoÉtico) e tudo o que ela move na formação do ser humano. A somatização da mesoderme foi trabalhada de diversas formas no processo, tanto da obra quanto da pesquisa e da videodança. Uma das formas foi trazer o próprio tema da violência para o processo embriológico, isto é, levando a atenção para a violência do processo de dobraduras teciduais da vida intrauterina. Outra forma foi “violentar” a coluna suave na experiência do corpo adulto, isto é, a sugestão foi apertar a notocorda (tubo criado na terceira semana de gestação) desde o períneo até a glândula pineal. Enfim, experimentamos uma certa violentação poética dos tecidos a fim de corporalizar o que nos movia dentro do tema gerador. A correspondência a seguir, entre Rafael Alves e Thaís Cordeiro, como parte dos registros multissensoriais da pesquisa, aponta algumas dessas questões mencionadas, referenciando-se ao processo corpoético da mesoderme.

Brasília, 03 julho de 2018

Olá, Thais, bom dia!

Tudo bem?

Escrevo por meio deste e-mail pra contar um pouco do que está sendo este processo de re-criação do Pequeno Tratado de Violências Cotidianas.

Para mim tem sido diferente do primeiro processo, pois estou vendo com outro ponto de vista o tema. E para você como tem sido?

Sinto que tem se alargado o horizonte. A partir do movimento, da leitura, do cotidiano e principalmente da convivência com os colegas com a direção. Tenho me inspirado em tudo isso para dançar este conceito. Por isso, escrevi um trecho de texto por meio do qual talvez eu, me expresse melhor. Então, gostaria de compartilhar com você essa escrita, talvez poética. Espero que nesta carta, nossa comunicação possa fluir para além dela mesma, para a poesia e o movimento da dança de re-criação deste trabalho.

O seguinte texto começou a ser escrito em 21 de junho de 2018, inspirado inicialmente no ensaio sobre o nascimento (violência da mesoderme) guiado por Diego.

Quando nascemos somos criação

De uma camada só.

Nos relacionamos com a roda da vida.

Somos tantos e giramos a esfera do crescimento, para navegar no mar.

Penetramos no mais profundo íntimo das coisas para nos tornamos elas mesmas.

Até que nos tornamos outras camadas,  
com coerência, constância e conveniência.

O início da criação é ascendente.

Numa relação vertical

rasga-se uma cisão em nós, como o seccionar da terra, o corte na pele, o rasgo no tecido.

O que está atrás de nós, converge para dentro, como numa imaginação.

Ela desloca coisas internas na imensidão de dentro.

Numa camada de pulsação, aparecem ossos, dentes, línguas, coisas diretivas e tudo que conecta.

Um novo tecido é formado. Uma numerosa aglomeração de corpos.

Passamos a crescer violentamente. Alargando tecidos em oposição, a dor invisível do crescimento.

Sem resistência e oposição não seríamos o que somos hoje.

Nascer é tramar nossos tecidos.

É se envolver consigo mesmo.

É gastar-se de dentro para fora.

É criar novas conjunções o tempo todo.

É autopoiesis.

É uma violência da natureza.

Abraço.

Brasília, 15 de julho de 2018

Boa tarde, Rafa.

Estou bem.

Começo te agradecendo por compartilhar comigo seus pensamentos e percepções sobre o "Pequeno Tratado de Violências cotidianas", me sinto

bastante conectada contigo quando leio. Tua poesia é inspiradora, me vi em tuas palavras. Me identifico, principalmente, quando tu falas da dor do crescimento, da violência invisível da natureza. Percebo que se tem uma metáfora da vida, de resiliência, de sobrevivência, de força e sensibilidade. Obrigada.

Este processo coreográfico que estamos (re)vivendo, se trata também de um processo de vida, para mim. De olhar para si, para as escolhas, para o outro, para nós, olhar para o que nos toca, violenta... e como lidar com o que nos coloca em vulnerabilidade? Quero olhar? Como passar pelo que dói? Tenho me questionado sobre. E tem sido tão importante passar por essas questões. Percebo que estamos mais maduros enquanto pessoas e dançarinos, ainda que haja, em alguns momentos, frustração no processo, na dança, na minha dança. A cada encontro eu respiro e salto do abismo, ainda há medo do que encontrar, talvez o medo seja de me encontrar.

O que tu tens sentido em relação ao teu processo pessoal?

Obrigada por estar ao meu lado e me encorajar todos os dias.

(CEDA-SI, 2019).

Finalmente, eu gostaria de apontar que todos os processos coreográficos que dirigi, desde 2012, com o CEDA-SI, partiram inicialmente de um interesse profundo em gerar uma cultura Somática nos processos artísticos, que até então, em minha experiência artística, tinham aparecido de forma negligenciada somente como um algo a mais para a dança. Sempre imaginei que existia um potencial inexplorado desse campo tão fluido e diverso. Continuo na busca por acessar formas inusitadas de gerar conhecimento somático-coreográfico. Esta tese é somente o primeiro impulso nesse caminho.



## CARTA DE DESPEDIDA: ENCONTRANDO UM FINAL...

Uberlândia-MG, 01 de dezembro de 2020.

*Chuva. Vento fresco. População finge que nada aconteceu em 2020.*

*Cerrado mineiro.*

Amigo(a) leitor(a),

Agradeço imensamente por você ter me acompanhado até aqui; por ter seguido as elucubrações de pesquisa de um *soma* artístico tentando descrever e articular o invisível. Quero que saiba que estou ainda à procura de um final para esta experiência incrível de imersão poética dialógica de escrita performativa vivida nos últimos quatro anos e meio. A sensação é a de que não acabou. Mas convido você a me ajudar a encontrar um final.

Primeiramente, eu gostaria de reafirmar que entendo e vivo a Somática como um campo epistemológico contemporâneo transdisciplinar de ecologia profunda na primeira pessoa do plural, movendo dimensões indisciplinadas. Acho necessário afirmar e reafirmar esse entendimento, pois estou cansado de ouvir que a Somática é uma viagem do ego. Tal qual tudo que anda, que flutua, ou rasteja, somos gerados em relação, não em isolamento. A Somática é um convite para corporalizarmos e friccionarmos uma vida poética em coletivo, mesmo que sozinhos/as.

Tal entendimento significa que nossos corpos vivos em crescimento produzem conhecimento pela experiência, significa também que somos diversas dimensões de corpos (físico, mental, energético, emocional, espiritual, etc.), na cosmologia holística de um todo espiralado e articulado em níveis de complexidades variáveis. Enquanto movemos nossas singularidades extra-ordinárias, geramos uma ponte criativa na relação entre eu o outro, eu e o mundo, nós e o mundo. Mundos estes que são criados em acoplamentos estruturais e sociais. Isto é, o mundo não nos é dado a priori, nós nos criamos juntos.

A abertura transdisciplinar é justamente o convite para que possamos nos abrir para o mundo e sua diversidade sem querer capturar demais os fluxos rebeldes do desejo. Oportunizar linhas de fuga é uma ótima estratégia nesse sentido, não para ficarmos sem referência, sem chão, sem terra, ou mesmo sem céu, mas para que possamos manter viva e latente em nós a resiliência adequada para tecer modulações de todos os tipos. Modulação, a propósito, é palavra-chave tanto para o BMC quanto para o GDS. Ambas as práxis somáticas que integrei aqui, do meu modo, oferecem uma porta de entrada para uma vida criativa e saudável, uma vida disponível em diversos níveis. Literalmente um convite corporalizado para subverter fixações sociais, políticas, corporais, éticas, estéticas, etc. Senão na sociedade em última instância, ao menos em nós mesmos como primeiro estágio de qualquer subversão.

Em síntese, situo a Somática em sua potência de (co)moção coletiva (seres, coisas e ambientes) em relação à experiência contextualizada. As performances vivenciadas na imersão corpo-ambiente com mares, rios, estuários e oásis de diversos tipos serviram oportunamente para a criação de paráfrases alegóricas, no intuito de organizar os procedimentos criativos que sugiro para processos de composição em dança.

As obras coreográficas que apresentei a você, por meio de relatos crítico-reflexivos, vídeos e fotos, foram o leito da pesquisa, configurando-se como laboratório poético dessa jornada. A Prática Artística como Pesquisa foi demarcada por esses laboratórios coreográficos, e a Somática como pesquisa teve como laboratório primeiro meu próprio *soma*. Aliás, espero também que esta palavra tenha se expandido para você, depois de tudo o que aponte sobre ela. Para mim, ela ganhou um significado mais potente e contextualizado. A Somática e o *soma* são mesmo laboratórios da percepção, e a noção védica de *soma* como água da chuva, o sustentáculo da vida por si só, ainda reverbera em mim. Faz vibrar e gotejar inclusive meus próprios fluidos internos quando olho pela janela nesse instante e sinto o cheiro molhado que ela emana.

Nesse caminho, o diálogo com Thomas Hanna potencializou em mim a noção de que poder modular as pessoas da experiência significa corporalizar multiplicidades. Esse tipo de modulação é indício também de que Somática é um modo de estar no mundo. Mesmo que Merleau-Ponty já tivesse trazido esta



sugestão por meio da fenomenologia, e que John Dewey já a tivesse colocado em prática por meio do pragmatismo, foi Hanna quem reconheceu sua potência enquanto campo, e a ele sou eternamente grato, por ter possibilitado a todos nós estarmos discutindo sobre isso na contemporaneidade. Mesmo que no dissenso. Porque realmente não precisamos ter consenso na subjetividade. Por configurar-se como um convite a pensar modos de estar no mundo, a Somática é alimento infindável para nós artistas.

Ivaldo Bertazzo disse em uma palestra certa vez<sup>218</sup> que, de modo geral, não possuímos uma cultura de corpo no Brasil – eu diria que em todo o ocidente. Mas, o que compreendo dentro do escopo dessa pesquisa, é que de fato nossa sociedade está afastada de sua cultura somática. Por mais que as práticas nativas brasileiras possuam um desenvolvimento sensório-motor focado na cultivação da autoconsciência relacional e ecológica, acabamos nos enrolando na estática insalubre do corpo sentado. Aliás, apoiando-me na noção de sociedade do cansaço, de Han (2017a), eu diria que estamos já vivendo a era do corpo deitado, ou porque mortos de cansaço, e de depressão, ou literalmente enterrados na horizontal da decomposição cadavérica.

Desculpe-me o pessimismo momentâneo. Mas é por perceber e me incomodar com o estado cadavérico em que se encontra a humanidade contemporânea que sou tão afixionado por inserir esta tal cultura Somática nos processos de dança. É por isso que me aventurei a realizar esta pesquisa.

As relações entre Somática e dança são inúmeras, sejam históricas, afetivas ou fundantes. E reconheço que não toquei suficientemente aqui na aproximação histórica dessa relação, apesar de já ter feito isso em outras oportunidades<sup>219</sup>. Decidi dedicar-me à própria prática atualizada de uma dança somática do que remexer no passado. Enfim, na balança das importâncias, a Somática tem sido renegada no próprio meio da dança, justamente, a meu ver, por equívocos conceituais e por falta de conhecimento experiencial sobre/com o tema. Jill Green (2007, p. 1129) aponta algo fundamental sobre a questão: “[...] somente através da compreensão de como podemos explorar as categorias e limites da produção de conhecimento em dança,

---

<sup>218</sup> Anotações realizadas durante Workshop de Reeducação do Movimento em Brasília/DF no dia 02/04/2011.

<sup>219</sup> Vide: Grebler e Pizarro (2018, 2019, 2020).

sem abusar ou deixar para trás qualquer campo de estudos em particular, é que podemos enriquecer a literatura total sobre o corpo na dança.”<sup>220</sup>

De fato, é crucial compreender que a pesquisa em dança não é um monólito e que os campos que a movem não podem ser deixados de fora ou subjugados por falta de interesse, falta de conhecimento, ou por qualquer motivo. A Somática e a prática como pesquisa vieram para ficar, mas com suavidade, sem obrigar ninguém a nada, porque não é assim que este campo age.

Existe de fato o perigo de colocar a Somática como panaceia para todos os males da humanidade, ou seja, uma mania de curar tudo, de limpar tudo, de neutralizar tudo. A própria estética da assepsia. Qualquer tentativa de buscar um corpo neutro, no caminho da assepsia da experiência, é um risco sem volta, é seguir um modelo pré-estabelecido que não cabe na fluidez dos corpos vivos, é querer e desejar que os corpos se dispam de ser quem são, para serem quem os modelos quer que eles sejam. Por exemplo, na Somática falamos muito em repadronização, mas repadronizar não significa apagar a experiência dos padrões previamente gravados, mas sim adquirir opções e alternativas, pela designação de novos circuitos psicocomportamentais. Novos no sentido de alternativos, não no sentido de melhores pela novidade, mas talvez melhores porque nos mostram que temos escolhas, que podem ser muitas e várias, que podemos ter várias posturas, na vida e no corpo, que podemos nos mover com outras qualidades, que podemos lidar com as situações desafiadoras de outras formas, que não somente aquelas hierarquicamente dominadas pelo automatismo dos hábitos e padrões.

Na Somática, assim como em algumas tendências coreográficas, existe um excesso de profilaxia, seja nos espaços silenciosos dos estúdios, seja na ilusão de que algo possa ser a cura para todos os males, como muitas vezes quer pregar a Somática ativista. Nem mais, nem menos, o equilíbrio é fundamental nesse caso para não cairmos no excesso de positividade da Somática ativista, nem no excesso de negatividade da Somática crítica. Esta violência invisível provocada pelo excesso de positividade é justamente causada pela cauterização da percepção. Tudo é exposto, então a percepção se faz e se refaz em múltiplas camadas. Por isso

---

<sup>220</sup> No original: “[...] only through an understanding of how we can explore categories and boundaries of dance scholarship without abusing or leaving behind any one particular field of study can we enrich the total literature on the body in dance.”

mesmo a Somática pode ajudar no recobrar da percepção. Um recobrar da sutileza, do mistério, e quiçá do próprio erotismo.

Caso contrário, há um fechamento do que se compreende como Somática e a realização de um reducionismo ao proliferar o campo como uma Educação Somática disciplinar e disciplinada. Isso é próprio de uma sociedade da transparência (HAN, 2017c), que nivela toda e qualquer complexidade e negatividade a um discurso raso e plano. Na mesma linha da noção de coreografia que torna os corpos planos, baseada na noção de coreografia oitocentista de Feuillet (FOSTER, 2011; LEPECKI, 2006).

Apagar o outro em detrimento da consciência de si não é somente uma ilusão, mas uma mania de positividade que nega todo tipo de resistência. É uma estratégia própria da sociedade do desempenho, cuja doença é o esgotamento e a morte, e da sociedade da transparência, cuja única alternativa é a pornografia, isto é, a nudez sem véus, somente feita de insinuação consumista.

Então, contra uma visão ultrapassada da Somática como remédio da salvação, não deveríamos falar em uma postura correta, ou numa forma melhor de se mover, mas sim focar nas maravilhas de andar, de ficar em pé, de se mover e se relacionar de modos variados, conforme cada situação pede, lidando também com os desafios trazidos por essas novas alternativas. Obviamente, honrar também se por acaso eu não posso andar ou me mover. Essa privação da diferença, na dança, é como que privar a pessoa de cair, ou, na vida, privar a criança de crescer. É como se quiséssemos ficar somente em uma curva da onda GDS proposta por Godelieve Denys-Struyf, ou permitir que uma ponta da estrela GDS domine as outras, adaptando-nos à mesmice da falta de escolha.

A Somática é uma alternativa para se buscar um mundo diferente, mas depende dos usos que se faz dela. Se a Somática for abordada como uma nova modalidade de exercício ou de terapia, ou melhor, como uma modalidade salvadora que se adéque aos desígnios da lógica do mercado, não haverá diferença. Percebo que a Somática só faz sentido na lógica da mudança se for emancipatória, transdisciplinar, anarquista, radical, ou até indisciplinar, abrindo a vida para diferentes opções e modulações do desejo. E isso não se faz excluindo tudo o que alguém acredite ser negativo, mas incluindo, ressignificando, promovendo transformação em algum sentido.

A transformação no nível celular, por exemplo, é a proposta fundamental no BMC. É pela membrana celular que podemos nos transformar. Nesse sentido, encontrar a membrana, tocá-la, otimizar seus fluxos, mover com ela, corporalizar suas tendências, sintonizá-la na vibração da totalidade, são todos processos fundamentais desse sistema somático para vivermos uma vida livre, criando poesia no mundo. A micropolítica celular começa no balanceamento dos nossos fluidos atravessando membranas. A dançarina e criadora do sistema somático *Continuum Movement*<sup>®</sup>, Emilie Conrad, conclama:

Para mim, os fluxos de fluidos de nossos corpos, sejam sinoviais, cérebrospinais ou sanguíneos, TODOS representam uma ressonância constante com fluido EM TODOS OS LUGARES, seja no planeta, na galáxia ou em nossos corpos. Essa ressonância funciona como uma biocorrente de nutrição, semelhante ao cordão umbilical do embrião. A ressonância implica que não há diferencial de tempo-espaço, nem emissor ou receptor; é um 'tudo-junto-agora' que desafia a lógica do comum.<sup>221</sup> (CONRAD, 2011, p. 4, ênfases do original).

Esta ressonância de que fala Conrad, senti enquanto vivenciava o processo da obra coreográfica *Mitopoiesis* (2015-2018). Esta foi uma abertura definitiva para uma transformação na compreensão da Somática para os processos criativos em geral. Foi nesse processo que vislumbrei uma integração somática como abertura total à recriação do mito pessoal = Mitopoiesis como abordagem pedagógica. BMC, PDC e GDS completam a tríade referencial nesse caso.

Pausa. Respiro.

Peço desculpas se exagerei no tom, caro(a) leitor(a), mas não dá pra passar incólume depois(?) de uma pandemia. Jamais seremos os(as) mesmos(as). Ainda bem!

Tudo isso para reafirmar, enfim, que a Somática justamente nos chama a modular, a romper com quaisquer padrões de fixação, com vistas à transformação pessoal e coletiva, em colaboração sistêmica.

---

<sup>221</sup> No original: "For me, the fluid streams of our bodies whether synovial, cerebro-spinal or blood, ALL represent a constant resonance with fluid EVERYWHERE, whether in the planet, galaxy or in our bodies. This resonance functions as a biostream of nourishment similar to the umbilical cord observed in the embryo. Resonance implies that there is no time-space differential, no sender or receiver; it is an all at once-ness that defies ordinary logic."

Com tudo o que já refleti na tese, posso afirmar que me alinho à forma como Glenna Batson (2009a) delimita o que seriam os princípios somáticos mais básicos: processo, modulação e descanso. Aos quais acrescento holismo, experiência e consciência celular.

A dança nesta tese está mais focada em seus aspectos composicionais. Por isso a proposta de três princípios fundantes para uma abordagem anatômico-performativa, isto é, que se fundamenta na anatomia corporalizada da práxis somática: 1 – autorregulação organísmica (CorpoEstuário); 2 – organização da postura e do gesto no eixo vertical (CorpOásis); 3 – a experimentação criativa de movimentos (CorPoÉtico). Os princípios somáticos mais fundamentais, conforme citados acima, estão presentes em cada um desses procedimentos.

Apesar de tê-los experimentado em diversas performances e em quatro processos criativos em dança, todos discutidos aqui na tese, ainda há muito para se investigar. No sentido de pensar os possíveis desdobramentos da tese, penso que cada *corpus* de práxis somática enumerado pode vir a ser um projeto de prática artística e/ou de Prática Artística como Pesquisa. O primeiro focado em corpoetizar estuários de diversos rios, além de se aprofundar em outros estuários internos, para dentro da pele. O segundo focado em desbravar todo tipo de oásis, para poder encontrar o oásis em mim mesmo, cada vez mais profundamente. O terceiro focado em desenvolver um diálogo profundo com o campo da cognição corporalizada.

Existe também um interesse em desenhar um histórico sensorio-perceptivo da Somática de modo mais abrangente, no Brasil e no mundo, aprofundando-se na bibliografia dos pioneiros somáticos, que precisam ser lidos e dialogados com a contemporaneidade. Além disso, a noção de uma possível Somática Canibal tem me inquietado. Ou seja, pesquisar nossa natureza somática nativa, cultural, antropofágica, do sul do sul.

Outros interesses incluem experimentar a Anatomia Corpoética com processos criativos voltados para atores, para grupos em situação de risco, e de classes sociais e idades variadas.

Por último, mas não menos importante, um desdobramento que me interessa de veras é investigar os aspectos somáticos da voz e da respiração, tanto como abordagem pedagógica, quanto como abordagem criativa.

Bem, acho que encontrei a finalização, ao menos por enquanto.

Despeço-me agora definitivamente e desejo-lhe vida plena.

*“Nossa única autoridade é a de nossa experiência interior e de nossa obra.  
Pouco importa se esta obra for anônima ou célebre. A maior obra – a  
Grande Obra – é nossa própria vida.”  
(NICOLESCU, 1999, p. 105).*

Saudações somáticas,

Diego Pizarro

## 7 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi e Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes: 2007.

ACHA, Eduardo Marcelo; PIOLA, Alberto; IRIBARNE, Oscar; MIANZAN, Hermes. **Ecological Processes at Marine Fronts: oases in the ocean**. New York: Springer, 2015.

ADKINS, Brent. **Deleuze and Guattari's A Thousand Plateaus: a critical introduction and guide**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. **Nudez**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010.

\_\_\_\_\_. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 [1974]. p. 103-151.

AHMED, Bénédicte Veyrac-Ben; ABDEDAYEM, Slaheddine. Oases in Southern Tunisia: The End or the Renewal of a Clever Human Invention? *In*: LAVIE, Emilie; MARSHALL, Anaïs. (Eds.). **Oases and Globalisation: ruptures and continuities**. Cham: Springer, 2017. p. 3-16.

ALLISON, Nancy. (Ed.). **The illustrated encyclopedia of body-mind disciplines**. New York: The Rosen Publishing Group, 1999.

ARAÚJO, Eline Gomes de. Educação Somática e o Saber Sensível na Formação Médica. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA, 1, 2018, Brasília. **Anais [...]**. Brasília-DF: Editora IFB, 2019, p. 85-96. Tema: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Disponível em: <<http://revistaexico.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/113>>. Acesso em: 06 de fev. 2020.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**. Traduzido por Mary Stewart Evans. New York: Dover Publications, 1967 [1589].

AUDI, Robert. Perception and Consciousness. *In*: NINILUOTO, Ilkka; SINTOTEN, Matti; WOLENSKI, Jan. **Handbook of Epistemology**. Dordrecht: Springer Verlag, 2014. p. 57-108.

AUSTIN, J. L. **How to do things with words: the William James Lectures delivered at Harvard University**. Oxford: Oxford University Press, 1962. p.1-24.

BAILLY, Anatole. **Le Grand Bailly: dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 1935. p. 849-850.

BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sensing, Feeling and Action**: the experiential anatomy of Body-Mind Centering®. The collected articles for Contact Quarterly dance journal 1980-2009. 3ª edição. Northampton, MA: Contact Editions, 2012.

\_\_\_\_\_. Breathing & Vocalization Manual. Textos do Programa de formação em Practitioner of Body-Mind Centering® (2014-2016). Apostila de curso. Durham, NC: Kinesthetic Learning Center e School for Body-Mind Centering®, 2014. Não Publicado.

\_\_\_\_\_. Embryology Manual. Programa de formação em Practitioner of Body-Mind Centering™ (2014-2016). Apostila de curso. Durham, NC: Kinesthetic Learning Center e School for Body-Mind Centering®, 2015a. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Psychophysical Integration 1 Manual. Programa de formação em Practitioner of Body-Mind Centering® (2014-2016). Apostila de curso. Durham, NC: Kinesthetic Learning Center e School for Body-Mind Centering®, 2015b. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **Sentir, Perceber e Agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering®. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015c.

\_\_\_\_\_. **The Mechanics of Vocal Expression**. El Sobrante, CA: Burchfieldrose, 2015d.

\_\_\_\_\_. Senses & Perception 2 Manual. Programa de formação em Practitioner of Body-Mind Centering® (2014-2016). Apostila de curso. Durham, NC: Kinesthetic Learning Center e School for Body-Mind Centering®, 2015e. Não publicado.

\_\_\_\_\_. New Frontiers Manual. Programa de formação em Practitioner of Body-Mind Centering™ (2014-2016). Apostila de curso. Durham, NC: Kinesthetic Learning Center e School for Body-Mind Centering®, 2016. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Embodying the embryological foundations of Movement. Apostila de curso. Berkeley, CA: School for Body-Mind Centering, 2018a. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **Basic Neurocellular Patterns**: exploring developmental movement. El Sobrante, Califórnia: Burchfield Rose, 2018b.

\_\_\_\_\_. Embodying authenticity, organicity, and expression: organs and glands as a foundation for movement and voice. Apostila de curso. Claremont, CA: School for Body-Mind Centering, 2019. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Self and Other, SelfOther: Bonnie Bainbridge Cohen in conversation with Nancy Stark Smith for CQ. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 45, n. 1, p. 51-56, 2020.

BAKER, Paul. **Sociolinguistics and corpus linguistics**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.



BARDET, Marie; NOCETI, Florencio. With Descartes, against dualism. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, v. 4, n. 2, p. 195–209, 2012. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp/2009/00000001/00000002>>. Acesso em: 08 de nov. 2019.

BARTENIEFF, Irmgard; LEWIS, Doris. **Body Movement**: coping with the environment. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

BATSON, Glenna. The somatic practice of intentional rest in dance education – preliminary steps towards a method of study. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, v. 1 n. 2, p. 177-197, 2009a. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp/2009/00000001/00000002>>. Acesso em: 08 de nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **Somatic Studies and Dance**. The International Association for Dance Medicine and Science. p. 1-4, 2009b. Disponível em: <[https://cdn.ymaws.com/www.iadms.org/resource/resmgr/imported/info/somatic\\_studies.pdf](https://cdn.ymaws.com/www.iadms.org/resource/resmgr/imported/info/somatic_studies.pdf)>. Acesso em: 15 set. 2018.

BATSON, Glenna; WILSON, Margaret. **Body and mind in motion**: dance and neuroscience in conversation. Bristol: Intellect, 2014.

BECKETT, Samuel. **Worstward Ho**. 1983. Disponível em: <<https://genius.com/Samuel-beckett-worstward-ho-annotated#about>>. Acesso em 29 de abr. 2020.

\_\_\_\_\_. **Companhia e outros textos**. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2012.

BERNARD, Michel. **O Corpo**. Tradução de Renato Aguiar. 1ª edição. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016 [1974].

BERTHERAT, Thérèse; BERNSTEIN, Carol. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

BERLINER, Howard S.; SALMON, J. Warren. The holistic alternative to scientific medicine: history and analysis. **International Journal of Health Services**, v. 10, n.1, p. 133-147, 1980. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2190/XWR6-5QPX-GEGE5GWR?journalCode=joha>>. Acesso em: 01 de fev. 2020.

BÉZIERS, Marie-Madeleine; HUNSINGER, Yva. **O bebê e a coordenação motora**: os gestos apropriados para lidar com a criança. 2ª edição. Tradução de Lucia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1994.

BIANCHI, Paloma. Abordagens somáticas em dança: uma outra perspectiva em pesquisa e criação. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 11-12, dezembro 2014. Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/5060>>. Acesso em: 16 de set. 2019.

BOCHNER, Arthur P. On first-person narrative scholarship: Autoethnography as acts of meaning. **Narrative Inquiry**, v. 22, n. 1, p. 155-164, p. 2012. Disponível em: <<https://www.jbe-platform.com/content/journals/10.1075/ni.22.1.10boc>>. Acesso em: 08 mai. 2020.

BOCHNER, Arthur; RIGGS, Nicholas A. Practicing narrative inquiry. In: LEAVY, Patricia. **The Oxford Handbook of Qualitative Research**. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 195-221.

BOLSANELLO, Débora Pereira. A Educação Somática e os conceitos de descondicionamento gestual, autenticidade somática e tecnologia interna. **Motrivivência**, Florianópolis, ano XXIII, n. 36, p. 306-322, jun/2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/motrivivencia/article/view/2175-8042.2011v23n36p30>>. Acesso em: 01 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. A Educação Somática e o contemporâneo profissional da dança. **Revista DAPesquisa**, Santa Catarina, UDESC-CEART, p. 1-17, 2012. Disponível em: <<https://docdanca.files.wordpress.com/2013/10/a-educac3a7c3a3o-somc3a1tica-e-contempor3a2neo-profissinal-de-danc3a7a-debora-pereira-bolsanello.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2018.

\_\_\_\_\_. (org.). **Educação somática e seus pioneiros no Brasil**. Três volumes. Curitiba: Juruá, 2020.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 19, p. 20-28, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 03 de jul. 2020.

\_\_\_\_\_. Experiência e alteridade em educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, jul./dez. 2011. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444/>>. Acesso em: 02 de mai 2012.

BONTA, Mark; PROTEVI, John. **Deleuze and Geophilosophy: a guide and glossary**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004. p. 3-11.

BRAGA, Bya; BAUMGARTEL, Stephan; SANTOS, Glaucio Machado. Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 178-187, jan.| jun. 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37031>>. Acesso em: 10 de set. 2017.

CAETANO, Patrícia de Lima. **O corpo intenso nas Artes Cênicas**: procedimentos para o Corpo sem Órgãos a partir dos Bartenieff Fundamentals e do Body Mind Centering. 2012. 448 f., il. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

\_\_\_\_\_. Por uma estética das sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre-RS, v. 5, n. 1, p. 206-232, 2015. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47495>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 29, n. 2, p. 168-176, maio.-ago. 2017. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/fractal/article/view/5161/5015>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

CALASSO, Roberto. **O Ardor**. Tradução de Federico Carotti. E-book. São Paulo: Cia. Das Letras, 2016.

CAMPIGNION, Philippe. **Accordages des actions musculaires**. S.d. Pôster.

\_\_\_\_\_. **Respir-ações**: a respiração para uma vida saudável. Tradução de Maria Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1998.

\_\_\_\_\_. **Cadeias ântero-laterais**: cadeias musculares e articulares G.D.S. Tradução de Maria Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 2008.

\_\_\_\_\_. **Cadeias posterolaterais**: cadeias musculares e articulares G.D.S. Tradução de Maria Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cadeias anteromedianas**: cadeias musculares e articulares G.D.S. Tradução de Maria Lúcia Campello Hahn e Renata Ungier. São Paulo: Summus, 2010.

\_\_\_\_\_. **Aspectos biomecânicos**: cadeias musculares e articulares método G.D.S. – noções básicas. Tradução de Maria Lucia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cadeias posteromedianas**: cadeias musculares e articulares G.D.S. Tradução de Renata Ungier. São Paulo: Summus, 2015.

\_\_\_\_\_. **Cadeias posteroanteriores e anteroposteriores**: cadeias musculares e articulares G.D.S. Tradução de Renata Ungier. São Paulo: Summus, 2019.

CAVALCANTI, Raquel Pires. From how we've made it here to where we stand now: the presence of the Alexander Technique in higher education in Brazil. **Journal of Dance & Somatic Practices**. Coventry, v. 12, n. 1, p. 47–59, 2020.

CEDA-SI. **Pequeno Tratado de Violências Cotidianas**: registro de processo, 2019. Disponível em: <<https://cedasidf.wixsite.com/violenciascotidianas>>. Acesso em 02 nov. 2020.

CLAVEL, Joanne; GINOT, Isabelle. Por uma ecologia da somática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre-RS, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan./abr.

2015. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2365>>. Acesso em: 15 de jan. 2020.

CONRAD, Emilie. The future of pedagogy. **Currents: Journal of the Body-Mind Centering Association**, v. 14, n. 1, p. 4-6, inverno, 2011.

COULOMBE, Maxime. Nudité ennuyée: sur les mannequins de Vanessa Beecroft / Bored Nudity: Vanessa Beecroft's Models. **Espace: Art actuel**, Montreal, n. 93, p. 12-15, outono 2010. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/espace/2010-n93-espace1510522/63077ac/>>. Acesso em: 30 mai. 2019.

CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. (org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance**. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

CRITES, Stephen. The narrative quality of experience. **Journal of the American Academy of Religion**, v. 39, n. 3, p. 291-311, 1971. Disponível em: <<https://academic.oup.com/jaar/article-abstract/XXXIX/3/291/682659?redirectedFrom=fulltext>>. Acesso em: 05 jan. 2020.

DA MATA, João. **Introdução à Soma: uma terapia anarquista**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2009.

DE MAYOR, Alexandre. Método GDS e as relações de controle-complementariedade. Online. S.p. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<https://www.kineclinicadefisioterapia.com/gds-controle-complementariedade>>. Acesso em 01 out. 2020.

DAME, R. F. Estuaries. In: JØRGENSEN, S. E.; FATH, B. D. **Encyclopedia of Ecology**. V. 2. Amsterdam, The Netherlands: Elsevier, 2008. P. 1407-1413. Disponível em: Gale Virtual Reference Library <<http://link.galegroup.com/apps/doc/CX4097800220/GVRL?u=gree35277&sid=GVRL&xid=2c50e413>>. Acesso em: 23 jan. 2019.

DANKER, Frederick W. (Ed.). **A Greek-English lexicon of the New Testament and other early Christian Literature**. 3<sup>rd</sup>. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

DE GIORGI, Margherita. Dando forma ao corpo vivo: paradigmas do soma e da autoridade em escritos de Thomas Hanna. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5 n. 1 Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/4>>. Acesso em: 03 dez. 2018.

DELAFIELD-BUTT, Jonathan T.; TREVARTHEN, Colwyn. The ontogenesis of narrative: from moving to meaning. **Frontiers in Psychology**, v. 6, 1157, p. 1-15, setembro de 2015. Disponível em:

<<https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2015.01157/full>>. Acesso em: 03 de mar. 2020.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Summus, 2003.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **Mille Plateaux: capitalisme et schizophrénie**. Paris: Minuit, 1980

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DENYS-STRUYF, Godelieve. **Cadeias musculares e articulares: o método G.D.S.** Tradução de Lúcia Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1995 [1978]

\_\_\_\_\_. **La Estratégie de la Roue**. Première partie: le bassin, racine sacrée en terre pelvienne. Tomo 1. Bruxelas: ICTGDS, 2009.

\_\_\_\_\_. **Stratégie de la Lemniscate: les âges de mon corps et les âges que je vis**. Tomo 1. Bruxelas: ICTGDS, 2010.

\_\_\_\_\_. Ciclo Psicocomportamental – Módulo 1. Programa de formação em Cadeias Musculares e Articulares G.D.S. Apostila de curso. São Paulo: I.C.T.G.D.S: 2013a. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Ciclo Psicocomportamental – Módulo 2. Programa de formação em Cadeias Musculares e Articulares G.D.S. Apostila de curso. São Paulo: I.C.T.G.D.S: 2013b. Não publicado.

\_\_\_\_\_. Ciclo Psicocomportamental – Módulos 3 e 4. Programa de formação em Cadeias Musculares e Articulares G.D.S. Apostila de curso. São Paulo: I.C.T.G.D.S: 2014. Não publicado.

\_\_\_\_\_. **A estruturação psicocorporal da criança: a onda de crescimento segundo o método G.D.S.** Tradução de Cristina Fritzen. São Paulo: ICTGDS, 2016 [2010].

DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco J.; VERMERSCH, Pierre. **On becoming aware: a pragmatics of experiencing**. Amsterdam e Philadelphia: J. Benjamins, 2003. p. 77-96.

DESCARTES, René. **Discours de la methode, pour bien conduire la raison, & chercher la verite dans les sciences**. Leiden: Jan Maire, 1637. Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/rbctos.2017gen34972/?st=galleries>>. Acesso em: 10 de ago. 2016.

DEWEY, John. Body and Mind. **Bulletin of the New York Academy of Medicine**, Nova Iorque, v. 4, n. 1, p. 3-19, janeiro, 1928. Disponível em:

<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2393849/>>. Acesso em: 10 de mar. 2020.

DI STEFANO, Vincent. **Holism and Complementary Medicine**: origins and principles. Crows Nest: Allen & Unwin, 2006.

DIÉGUEZ, Ileana. Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 125-9, 2014.

DILLEY, Barbara. **This Very Moment**: teaching, thinking, dancing. Boulder/CO/USA: Naropa University Press, 2015.

\_\_\_\_\_. **Contemplative Dance Practice**. Curso de Prática de Dança Contemplativa (1997-2006). Apostila de curso. Boulder, Colorado, USA: The Naropa University: 1997. Não Publicado.

DUSSEL, Enrique. Meditações Anticartesianas sobre a origem do antidiscurso filosófico da modernidade. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 341-395.

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**, Coventry, v. 1, n.1, p. 05-27, 2009. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 02 de jul. 2018.

\_\_\_\_\_. **Mindful Movement**: the evolution of the somatic arts and conscious action. E-book. Bristol, UK e Chicago, USA: Intellect, 2016.

\_\_\_\_\_. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>>. Acesso em: 10 de jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Dynamic embodiment: a somatic approach to education, the arts, health and interconnectedness. *In*: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. (org.). **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>>. Acesso em: 20 de dez. 2019. p. 47-63.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA, 1, 2018, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: Editora IFB, 2019. 406 p. Tema: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/113>>. Acesso em: 06 de fev. 2020

EXPLORING the Embodiment of Cellular Consciousness Through Movement: a Body-Mind Centering Approach®. Aula online de Bonnie Bainbridge Cohen. El



Sobrante, Califórnia, 2020. 1 vídeo (100 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/xtU8s-r3-IY>>. Acesso em: 11 de jun. 2020.

FREIRE, Roberto. **Soma**: uma terapia anarquista. Volume 1 – A Alma é o Corpo. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FABIUS, Jeroen. **Talk, 1982-2006**: School for New Dance Development Publication. Dancers Talking About Dance. 15 Interviews and Articles from 3 Decades of Dance Research in Amsterdam. Amsterdam: International Theatre & Film Books, 2009.

FÉDIDA, Pierre. L'anatomie dans la psychanalyse. **Nouvelle Revue de Psychanalyse**, Paris, n. 3, 109-126, primavera, 1971.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. Tradução de Daisy A. C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/ Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

\_\_\_\_\_. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7, 2012, Porto Alegre. **Anais** [...]. Campinas-SP: Anais Abrace, 2012, p. 1-5. Tema: Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546/2680>>. Acesso em: 13 de jul. 2017.

\_\_\_\_\_. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **ARJ**, Vol. 1/2, p. 76-95, jul-dez 2014.

\_\_\_\_\_. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre-RS, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/presenca/issue/view/2365>>. Acesso em: 15 de jan. 2020.

\_\_\_\_\_. Sobre corpos vivos: pulsões de uma autenticidade em movimento. **Revista Encontro Teatro**, Goiânia, n. 3, p. 43-63, jul. 2016. Disponível em: <[http://teatorritual.com/wp-content/uploads/2017/03/miolo\\_revista\\_encontro-3.pdf](http://teatorritual.com/wp-content/uploads/2017/03/miolo_revista_encontro-3.pdf)>. Acesso em: 02 de abr. 2019.

\_\_\_\_\_. Performo, logo pesquiso: princípios constitutivos e composicionais do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro. In: FERREIRA, Carlos Alberto; MORAIS, Danielle. **Processos Criativos em Arte/Educação**. Viçosa, 2017.

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

\_\_\_\_\_. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. **Práticas Somáticas em Dança**: Body-Mind Centering™

em criação, pesquisa e performance. Volume 1. Brasília: IFB, 2019. Disponível em: <<http://revistaeixo.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>>. Acesso em: 20 de dez. 2019. p. 121-137.

FERNANDES, Ciane; PIZARRO, Diego; SCIALOM, Melina. Introduction to Somatics in Brazil. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, v. 12, n. 1, p. 3-12, 2020. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 10 out. 2020.

FEUILLET, Raoul-Augur. **Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse**. New York: Broude Bros., 1968 [1700]. Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/musdi.072.0/?sp=1&st=grid>>. Acesso em: 01 de nov. 2020.

FEYERABEND, Paul. **Contra o método**. 2ª. edição. São Paulo: Unesp, 2011 [1975].

FISH, Richard; KURCZAK, Ryan. **The art and science of Vedic astrology: intermediate principles of astrology**. Volume 2. Asheville, NC: Asheville Vedic Astrology, 2012.

FONTES, R. F. C.; MIRANDA, L. B.; ANDUTTA, F. Estuarine circulation. In: KENNISH, M. J. (ed.). **Encyclopedia of Estuaries**. Encyclopedia of Earth Sciences Series. Dordrecht, NL: Springer, 2016. p. 247-258.

FORM and Flow: finding your middle body. Registro de trecho de workshop de Bonnie Bainbridge Cohen. San Diego: Bonnie Bainbridge Cohen, 2017. *Online* (6h13min), son., color. Disponível em: <<https://bonniebainbridgecohen.com/collections/workshop-videos/products/embodying-cellular-consciousness>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

FORTIN, S.; VIEIRA, A.; TREMBLAY, M. The experience of discourses in dance and somatics. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, UK, v. 1, n. 1, p. 47-64, 2009. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 02 de abr. 2016.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>>. Acesso em: 20 de dez. 2019.

FORTIN, Sylvie. **The teaching of modern dance: what two experienced teachers know, value and do**. 1992. 330f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Ohio State University, 1992. Disponível em: <[https://etd.ohiolink.edu/pg\\_10?::NO:10:P10\\_ETD\\_SUBID:142312#abstract-files](https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:142312#abstract-files)>. Acesso em: 19 de jan. 2020.

\_\_\_\_\_. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana. **O**



**avesso do avesso do corpo:** educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra Gráfica e Editora, 2011. p. 25-42.

\_\_\_\_\_. Looking for blind spots in somatics' evolving pathways. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, v. 9, n. 2, p. 145-157. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 05 de mar. 2018.

FOSTER, Hal. Postmodernism: a preface. *In*: FOSTER, Hal (Ed.). **The Anti-Aesthetic:** essays in postmodern culture. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983. p. ix-xvi.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy:** kinesthesia in performance. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.

GARCIER, R.; BRAVARD, J-P. La durabilité des oasis: aperçus de géographie historique à partir du cas de l'oasis de Kharga, Egypte. *In*: COLLOQUE OASIS DANS LA MONDIALISATION: RUPTURES ET CONTINUITES, 2013, Paris, França. **Anais** [...]. Paris, 2013, p. 29–36.

GAROIAN, Charles R. **The prosthetic pedagogy of art:** embodied research and practice. Albany: State University of New York Press, 2013. p. 117-162.

GATTI, Fábio. A formação da obra de arte como pesquisa: formatividade e metodologia em processos criativos. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 1-18, 2018. Disponível em: <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>. Acesso em: 2 de abr. 2019.

GILBERT, Duncan G. **A conceit of the natural body:** the universal-individual in somatic dance training. 2014. 400f. Tese (Doutorado em Filosofia da Cultura e Performance). University of California, Los Angeles, 2014. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/2285d6h4>>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GINOT, Isabelle. From Shusterman's Somaesthetics to a Radical Epistemology of Somatics. **Dance research journal**, University of Illinois Press, Champaign (USA), v. 42, n. 1, p. 12-29, 2010.

GOLABUCK, Philip. Epilogue: a tornado among men. **Somatics:** magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 8, n. 2, p. 34-37, primavera/verão, 1991.

GOLEMAN, Daniel; DAVIDSON, Richard J. **A Ciência da Meditação:** como transformar o cérebro, a mente e o corpo. E-book Kindle. Tradução: Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

GOMES, Ninoska. Embodying the structures and functions of the body. **Somatics:** magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, v. 4, n. 2, p. 49-54, primavera/verão, 1986.

GREBLER, Maria Albertina Silva; PIZARRO, Diego. A reflection on Somatics, its relationship with dance and its development in Brazil. **Journal of Dance and**

**Somatic Practices**, Coventry, v. 12, n. 1, p. 13-28, 2020. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 10 out. 2020.

\_\_\_\_\_. A Somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea - Parte II. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 8-24, 2018. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28986>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. A Somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea - Parte I. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 10-20, 2019. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/33437>>. Acesso em: 02 fev. 2019.

GREEN, Jill. **Fostering creativity through movement and body awareness practices**: a postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process. 1993. 303f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Ohio State University, 1993. Dissertation Abstracts International, 54, 3910A. Disponível em: <[https://etd.ohiolink.edu/pg\\_10?::NO:10:P10\\_ETD\\_SUBID:67723#abstract-files](https://etd.ohiolink.edu/pg_10?::NO:10:P10_ETD_SUBID:67723#abstract-files)>. Acesso em: 20 de jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Somatic Knowledge: the body as content and methodology in dance education. **Journal of Dance Education**, v. 2, n. 4, p. 114-118, 2002. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/15290824.2002.10387219>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

\_\_\_\_\_. Student Bodies: dance pedagogy and the soma. In: BRESLER, Liora. (Ed.). **International Handbook of Research in Arts Education**. Volume 2. Dordrecht, The Netherlands: Springer, 2007. p. 1119-1132.

\_\_\_\_\_. Moving in, out, through, and beyond the tensions between experience and social construction in somatic theory. **Journal of Dance and Somatic Practices**, Coventry, UK, v. 7, n. 1, p. 07-19, 2015. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jdsp>>. Acesso em: 15 de mai. 2018.

GREINER, Cristine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2005.

GUNDRY, Robert Horton. **Sôma in biblical theology**: with emphasis on Pauline anthropology. Cambridge: Cambridge University Press, 2005 [1976].

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2ª edição ampliada. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017a [2010].

\_\_\_\_\_. **Topologia da violência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017b [2011].

\_\_\_\_\_. **Sociedade da transparência**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017c [2012].

\_\_\_\_\_. **Agonia do Eros**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017d [2012].

HANNA, Thomas. **Bodies in revolt: a primer in somatic thinking**. 2ª. edição. Novato, CA: Freeperson Press, 1985 [1970].

\_\_\_\_\_. **Corpos em revolta: uma abertura para o pensamento somático**. 2ª. edição. Tradução de Vicente Barretto. Rio de Janeiro: Edições MM, 1976a.

\_\_\_\_\_. The field of somatics. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 1, n. 1, p. 30-34, outono, 1976b. Disponível em: <<https://somatics.org/library/htl-fieldofsomatics>>. Acesso em: 16 de dez. 2019.

\_\_\_\_\_. The somatic healers and the somatic educators. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 1, n. 3, p. 48-52, outono, 1977. Disponível em: <<https://somatics.org/library/htl-somatichealed>>. Acesso em: 16 de dez. 2019.

\_\_\_\_\_. **Explorers of Humankind**. São Francisco: Harper & How, 1979.

\_\_\_\_\_. Human awareness: the inscrutable factor in somatic science. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 2, n. 4, p. 57-62, primavera, 1980.

\_\_\_\_\_. Dictionary definition of the word somatics. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 4, n. 2, p. 1, 1983.

\_\_\_\_\_. What is somatics? Part I. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 5, n. 4, p. 4-8, primavera/verão, 1986.

\_\_\_\_\_. What is somatics? Part II. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 6, n. 1, p. XX-XX, outono/inverno, 1986/1987. Disponível em: <<https://somatics.org/library/htl-wis2>>. Acesso em: 10 de out. 2019.

\_\_\_\_\_. What is somatics? Part III. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 6, n. 2, p. 57-61, primavera/verão, 1987.

\_\_\_\_\_. What is somatics? Part IV. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 6, n. 3, s.p., outono/inverno, 1987/1988. Disponível em: <<https://somatics.org/library/htl-wis4>>. Acesso em: 10 de out. 2019.

\_\_\_\_\_. **Somatics**: reawakening the mind's control of movement, flexibility, and health. Cambridge, MA: Da Capo Life Long, 1988.

\_\_\_\_\_. Poem for Charles. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 8, n. 2, p. 28-29, primavera/verão, 1991a.

\_\_\_\_\_. Selections from... Somatology: somatic philosophy and psychology. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 8, n. 2, p. 14-19, primavera/verão, 1991b.

\_\_\_\_\_. **The body of life**: creating new pathways for sensory awareness and fluid movement. Rochester, VT: Healing Arts Press, 1993 [1980]. 210p.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving**: an introduction to Body-Mind Centering. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1994 (1989).

\_\_\_\_\_. Embodying the sense of self. **Currents: Journal of the Body-Mind Centering Association**, v. 11, n. 1, p. 26-31, inverno, 2008.

HASEMAN, Brad. A Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, Santa Lucia-AU, n. 118, p. 98-106, 2006. Disponível em: <https://search.informit.com.au/documentSummary;dn=010497030622521;res=IELLCC>>. Acesso em: 10 de set. 2017.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Edited by Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

HOMERO. **Box Homero**: Ilíada e Odisseia. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOUAISS, Instituto Antônio. **Dicionário Houaiss**: sinônimos e antônimos. Diretor de projeto: Mauro de Salles Villar. 2ª. edição. São Paulo: Publifolha, 2008.

JAPIASSU, Hilton. **Introdução ao Pensamento Epistemológico**. 6ª. edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

JOHNSON, Don Hanlon. **The Protean Body**: a rolfer's view of human flexibility. New York: Harper & How, 1977.

\_\_\_\_\_. **Corpo**. Tradução de Aduari Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **Body**: recovering our sensual wisdom. 2ª. edição. Berkeley, California: North Atlantic Books, 1992 [1983].

\_\_\_\_\_. **Body, Spirit and Democracy**. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1994.

\_\_\_\_\_. Introduction. *In*: JOHNSON, Don Hanlon (Ed.). **Bone, Breath and Gesture**: practices of embodiment. Berkeley, CA: North Atlantic Books, 1995. p. ix-xviii.

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

JOURNAL OF DANCE AND SOMATIC PRACTICES. Coventry, UK: Intellect Press, 2009-. ISSN 17571871, ONLINE ISSN 1757188X. Disponível em: <<https://www.intellectbooks.com/journal-of-dance-somatic-practices>>. Acesso em: 20 de jan. 2020.

JOUSSE, Marcel. **L'anthropologie du geste**. Paris: Gallimard, 1974.

JUHAN, Deane. **Job's Body: a handbook for bodywork**. 3ª. edição. Barrytown, NY: Station Hill Press, 2003 [1987].

KENNEDY, D. M. Estuarine geomorphology. In: KENNISH, M. J. (ed). **Encyclopedia of Estuaries**. Encyclopedia of Earth Sciences Series. Dordrecht, NL: Springer, 2016. p. 273.

KENNEDY, Graeme. **An introduction to corpus linguistics**. Londres: Longman, 2010. p. 1.

KNASTER, Mirka. **Discovering the Body's Wisdom**. New York: Bantam Books, 1996.

KOESTLER, Arthur. Beyond atomism and holism: the concept of the holon. In: KOESTLER, Arthur; SMYTHIES, J. R. **The Alpbach Symposium Beyond Reductionism: new perspectives in the life sciences**. London: Hutchinson, 1969. p. 192-232.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded Field. **October**, vol. 8, p. 30-44, primavera, 1979.

\_\_\_\_\_. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, n. 1, p. 87-93, 1984.

KUHN, Thomas. **The structure of scientific revolutions**. 4ª. edição. Chicago: The University of Chicago Press, 2012 [1962].

LANZONI, Susan. **Empathy: a history**. New Haven e Londres: Yale University Press, 2018.

LAVIE, Emilie; MARSHALL, Anaïs. (Eds.). **Oases and Globalisation: ruptures and continuities**. Cham: Springer, 2017.

LEAVY, Patricia. Performance-based emergent methods. In: HESSE-BIBER, Sharlene Nagy; LEAVY, Patricia. (Eds.) **Handbook of Emergent Methods**. New York: The Guilford Press, 2008. p. 343-357.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York, London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. **Exaurir a dança: performance e a política do movimento**. Tradução de Pablo Assumpção Barros Cost. 1ª. edição. São Paulo: Annablume, 2017.

LESTER, Kelly Ferris. Somatics: a buzzword defined. **Journal of Dance Education**, v. 17, n. 1, p. 31-33, 2017.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1080/15290824.2016.1117615>>. Acesso em: 15 de jan. 2019.

LEVINGS, C. Estuarine sustainability. In: KENNISH, M. J. (ed.). **Encyclopedia of Estuaries**. Encyclopedia of Earth Sciences Series. Dordrecht, NL: Springer, 2016. P. 299-300.

LEWIS, William W.; TULK, Niki. Editorial: Why Performance as Research? **PARtake: The Journal of Performance as Research**, Boulder-CO, v. 1, n. 1, p. 1-7, outubro 2016. Disponível em:

<<https://journals.colorado.edu/index.php/partake/article/view/325>>. Acesso em 20 de abr. 2018.

LIDELL, George H.; SCOTT, Robert. (Ed.). **A Greek-English Lexicon**. Edição revisada e ampliada por Sir Henry Stuart Jones e Roderick McKenzie. Oxford: Oxford University Press, 1996 [1843]. p. 1749.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 [1973].

LOOIJEN, Rick C. **Holism and Reductionism in Biology and Ecology**. Dordrecht: Springer Netherlands, 2010 [2000]. p. 3-24.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LOXLEY, James. **Performativity**. London: Routledge, 2007.

MACEY, David. **Dictionary of Critical Theory**. Londres: Penguin Books, 2000.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. (Coord.) **Dicionário grego-português (DGP)**. Volume 1. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 133.

\_\_\_\_\_. **Dicionário grego-português (DGP)**. Volume 5. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2010.

MANGIONE, Michele Aim. **The origins and evolution of somatics**: interviews with five significant contributors to the field. 1993. 406f. Tese (Doutorado em Filosofia). The Ohio State University, 1993.

MASCARENHAS, George; SANTANA, Ivani. Editorial – soma, s.f. **Repertório**, Salvador, ano 22, n. 32, p. 6-9, 2019.

MATURANA, Humberto R.; VARELA, Francisco J. **The tree of knowledge**: the biological roots of human understanding. Boston and New York: Shambhala, 1992.



MATURANA, Humberto. Reflexões sobre o amor. *In*: MAGRO, Miriam Graciano; VAZ, Nelson. (orgs.). **A Ontologia da realidade**. 2ª. edição. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 219-223.

MIDGELOW, Vida L.; BACON, Jane M. Processos de Articulações Criativas (PAC). *In*: SILVA, Charles R. et al. **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC, Escola de Comunicação e Artes/USP, 2015.

MILLER, Gill Wright; ETHRIDGE, Pat; MORGAN, Kate Tarlow. **Exploring Body-Mind Centering**: an anthology of experience and method. Berkeley: North Atlantic Books, 2011.

MONTAGU, Ashley. **Tocar**: o significado humano da pele. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel Monteiro. A Cena Expandida: alguns pressupostos para o teatro do século XXI. **Art Research Journal**, Rio Grande do Norte, V. 3, n. 1, p. 37-49, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/8427/0>>. Acesso em: 15 jun.2017.

MUNNS, E. N. Bear Clover and Forest Reproduction. **Journal of Forestry**, Oxford, v. 20, n. 7, p. 745–754, novembro 1922.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Veja, 2000.

NELSON, Robin. **Practice as Research in the Arts**: principles, protocols, pedagogies, resistances. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013. p. 3-92.

NICOLESCU, Basarab. **O Manifesto da Transdisciplinaridade**. Tradução de Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 1999.

NUNES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010. p. 261-290.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993 [1954].

\_\_\_\_\_. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001 [1966].

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, Rachel Araújo de Baptista Fuser, Eudynir Fraga e Nanci Fernandes. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEES, Adriana Almeida. **Body-Mind Centering®**: a dança e a poética nas linhas dançantes de Paul Klee. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2016.

PINK, Sarah. A multisensory approach to visual methods. *In*: MARGOLIS, Eric; PAUWELS, Luc. **The SAGE Handbook of Visual Research Methods**. Londres: SAGE Publications Ltd., 2012. p. 601-614.

PIRET, Suzanne; BÉZIERS, Marie-Madeleine **A Coordenação Motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. 3ª edição. Tradução de Lúcio Campello Hahn. São Paulo: Summus, 1992.

PIZARRO, Diego. A prática do sistema Gyrokinesis® e seu impacto no aumento da amplitude articular da coluna vertebral. *In*: BOLSANELO, Débora Pereira. **Em Pleno Corpo: educação somática, movimento e saúde**. 2ª edição. Curitiba: Juruá: 2010.

\_\_\_\_\_. **Fazendo contato: a dança contato-improvisação na preparação de atores**. 2011. 185 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/10137>>. Acesso em: 11 dez. 2019.

\_\_\_\_\_. Mitopoiesis: dança, educação somática e biologia celular. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 9, 2016, Uberlândia. **Anais [...]**. Uberlândia-MG: ABRACE, 2016, p. 4304-2323. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1834>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

\_\_\_\_\_. Anatomia poética e(m) composições: dançando o universo musical de Elis Regina em um quarto expandido. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 5, 2017, Natal. **Anais [...]**. Natal-RN: ANDA, 2017a, p. 708-720. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2017/papers/anatomia-poetica-e-m--composicoes--dancando-o-universo-musical-de-elis-regina-em-um-quarto-expandido>>. Acesso em: 02 de abr. 2020.

\_\_\_\_\_. **Ensino-Pesquisa em Extensão: processos de composição em dança na formação do docente-artista**. Brasília: IFB, 2017b.

\_\_\_\_\_. O [não] costume de Adão: nudez somática num processo criativo de dança cênica. *In*: OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. **Nudez em Cena: insurgências dos corpos**. (org.). São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. p. 157-172.

\_\_\_\_\_. Body-Mind Centering™, por Diego Pizarro. *In*: BOLSANELLO, Débora Pereira. **Educação Somática e seus Pioneiros no Brasil**. Volume 3. Curitiba: Juruá, 2020.

PIZARRO, Diego; CUNHA, Carla Sabrina. **Mitopoiesis: dança, educação somática e biologia celular**. Brasília: IFB, 2017.

PIZARRO, Diego; NUNES, Ludimila Mota. Dilúvio(s): somática e improvisação em dança como poética do encontro no campo expandido. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE CULTURA, LINGUAGENS E TECNOLOGIAS DO RECÔNCAVO, 1, 2017, Santo Amaro. **Anais [...]**. Santo Amaro-BA: ENICECULT, 2017, p. 1-13. Disponível em:



<<http://enicecultufrb.org/ocs/index.php/enicecult/lenicecult/paper/view/468/42>>.

Acesso em: 02 de dez. 2018.

PIZARRO, Diego; BRITO, Nayara. Dinâmicas somáticas da voz na anatomia experiencial do método Body-Mind Centering™. **Repertório**, Salvador-BA, ano 21, n. 30, p. 260-280, 2018.

Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/25063>>.

Acesso em: 10 out. 2019.

PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. **Rodas sensoriais: presença e expansão do Body-Mind Centering™ em territórios e poéticas do sul.** In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli. (org.). **Práticas Somáticas em Dança: Body-Mind Centering™ em criação, pesquisa e performance.** Volume 1. Brasília: IFB, 2019. p. 153-159. Disponível em: <<http://revistaexio.ifb.edu.br/index.php/editoraifb/issue/view/104>>. Acesso em: 20 de dez. 2019.

PORGES, Stephen W. Love: an emergent property of the mammalian autonomic nervous system. **Psychoneuroendocrinology**, v. 23, n. 8, p. 837-861, 1998.

Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/9924740/>>. Acesso em: 29 fev. 2020.

POYNTON, J. C. Smuts's holism and evolution sixty years on. **Transactions of the Royal Society of South Africa**, Cidade do Cabo, v. 46, n. 3, 181-189, 1987.

Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00359198709520121>>.

Acesso em: 01 de fev. 2020.

PURCE, Jill. **The Mystic Spiral: journey of the soul.** Londres: Thames & Hudson, 2017 [1974].

QUEIROZ, Lela. Processos de corporalização nas práticas somáticas BMC. Coleção Húmus V. 1, p. 167-176. Caxias do Sul: Lithograf, 2004.

\_\_\_\_\_. Corporalização: BMC em Dança. **Urdimento**, Florianópolis/SC, N. 19, p. 39-49, novembro 2012. Disponível em:

<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/viewFile/3189/2322>>.

Acesso em: 13 nov. 2017.

QUILICI, Cassiano. O campo expandido: arte como ato filosófico. **Sala Preta**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 12-21, 2014. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/84758>>. Acesso em: 16 jun. 2017.

RENEHAN, Robert. The meaning of ΣΩΜΑ in Homer: a study in methodology. *California Studies in Classical Antiquity*, Oakland-CA, v. 12, p. 269-282, 1979.

Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/25010752?seq=1>>. Acesso em: 28 de jan. 2020.

RICHARDS, Mary Caroline. **Centering in pottery, poetry, and the person.** Segunda edição. Middletown: Wesleyan University Press, 1989 [1962].

RICHARDSON, Laurel. Poetic representation of interviews. *In*: GUBRIUM, Jaber F.; HOLSTEIN, James A. **Handbook of Interview Research**. Londres: SAGE Publications, 2011. p. 876-891.

ROCHE, Jennifer. Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity. **Research in Dance Education**, Londres, v. 12, n. 2, p. 105-118, julho, 2011. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2011.575222>>. Acesso em: 02 de dez. 2019.

\_\_\_\_\_. **Multiplicity, Embodiment and The Contemporary Dancer**. Basingstoke, UK e Nova Iorque, NY: Palgrave Macmillan, 2015.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

RUBENFELD, Ilana. Irmgard Bartenieff: an interview by Ilana Rubenfeld. **Somatics**: magazine journal of the bodily arts and sciences, Novato, CA, v. 1, n. 3, p. 09-13, outono, 1977.

SALZANI, Carlo. Nudity: Agamben and life. **Pléyade**, Santiago, Chile, n. 17, p. 45-64, janeiro-junho 2016. Disponível em: <<http://www.revistapleyade.cl/pleyade/ediciones/numero-17/>>. Acesso em: 20 mai. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010a. p. 31-83.

\_\_\_\_\_. Um ocidente não-ocidentalista? A filosofia à venda, a douta ignorância e a aposta de Pascal. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010b. p. 519-562.

SARGENT-WISHART, Kimberly. **Making nothing out of something**: emptiness, embodiment, and creative activity. 237f., il. Tese (Doutorado em Filosofia) – College of Arts, Victoria University, Melbourne, Austrália, 2016. Disponível em: <<http://vuir.vu.edu.au/34848/>>. Acesso em: 11 mai. 2020.

SCHIPHORST, Thecla Henrietta Helena Maria. **The varieties of user experience**: bridging embodied methodologies from somatics and performance to human computer interaction. 2009. 2 volumes. 779f. Tese (Doutorado em Filosofia). Center for Advanced Inquiry in the Integrative Arts (CAiA), School of Computing, University of Plymouth, Plymouth, Reino Unido, 2009. Disponível em: <<https://pearl.plymouth.ac.uk/handle/10026.1/2177>>. Acesso em: 13 de out. 2018.

SHARMA, P. V. Original concept of soma. **Indian Journal of History of Science**. Nova Déli, v. 31, n. 2, p. 109-130, 1996.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Corporeal Turn**: an interdisciplinary reader. Exeter, UK e Charlottesville, VA-USA: Imprint Academic, 2009. p. 195-381.

SHUSTERMAN, Richard. **Body Consciousness**: a philosophy of mindfulness and somaesthetics. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008.

SMITH, Roger. The sixth sense: towards a history of muscular sensation. **Gesnerus**: Swiss journal for the history of medicine and science, Genebra, v. 68, n. 1, p. 218-271, 2011. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22822610/>>. Acesso em: 13 mai. 2020.

SMUTS, Jean Christian. **Holism and Evolution**. New York: The MacMillan Company, 1926.

SNYDER, Gary. Just one breath: the practice of poetry and meditation. **Tricycle: the Buddhist review**, Nova Iorque, s.p., online, outono, 1991. Seção meditação e prática. Disponível em: <<https://tricycle.org/magazine/just-one-breath/>>. Acesso em: 06 de ago. 2020.

SOMATICS: MAGAZINE-JOURNAL FOR THE BODILY ARTS AND SCIENCES. Novato, Califórnia: The Novato Institute for Somatic Research and Training, 1976-. Disponível em: <<http://www.somaticsed.com/magJournal.html>>. Acesso em: 20 de jan. 2020.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou Transdisciplinaridade?** Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes. São Paulo: Paulus, 2006.

SOTO-RUBIO, Ana; SINCLAIR, Shane. In defense of sympathy, in consideration of empathy, and in praise of compassion: a history of the present. **Journal of Pain and Symptom Management**, Chicago, v. 55, n. 5, p. 1428-1434, 2018. Disponível em: <<https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/29274770/>>. Acesso em: 21 abr. 2020.

STAGL, Gitta. Starfish principle: a transdisciplinary exploration of the metaphoric. **Currents**: journal of the Body-Mind Centering® Association, v. 19, n. 1, p. 26-36, primavera, 2017. Disponível em: <<https://bmcassociation.org/publications/currents>>. Acesso em: 18 de jun. 2020.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas**: princípios e aplicações. Campinas, SP: Papirus, 2012.

STRONG, James. **Greek dictionary of the new testament**. Albany, OR: Books for the Ages, 1997. p. 470.

SWEENEY, Lauren J. **Basic concepts in embryology**: a student's survival guide. New York: McGraw-Hill, 1998.

THE HELICAL Heart. Direção: Richard Craig. Produção executiva: Ted Stabler. Edição: Steve Holloway. [S. l.]: GDB Inc., 2000. *Online* (37min14s), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=v75tpamodY4>>. Acesso em: 05 out. 2020.

TOEPFER, Karl. Nudity and Textuality in Postmodern Performance. **Performing Arts Journal**, Cambridge, v. 18, n. 3, p. 76-91, setembro, 1996. Disponível em: <[https://www.jstor.org/stable/3245676?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/3245676?seq=1#page_scan_tab_contents)>. Acesso em: 30 mai. 2019.

TORRENT-GUASP, Francisco; KOCICA, Mladen J.; CORNO, Antonio F.; KOMEDA, Masashi; CARRERAS-COSTA, Francesc; FLOTATS, A., COSIN-AGUILLAR, Juan; WEN, Han. Towards new understanding of the heart structure and function. **European Journal of Cardio-thoracic Surgery**, Oxford, v. 27, n. 2, p. 191-201, 2005. Disponível em: <<https://academic.oup.com/ejcts/article/27/2/191/475859>>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TSIARAS, Alexander; WERTH, Berry. **From conception to birth: a life unfolds**. 1ª edição. New York: Doubleday, 2002.

UGARTE, David de. **Mitopoiesis: algunos principios**. Maio de 2009. Disponível em: <<https://jardin.lasindias.com/mitopoiesis-algunos-principios>>. Acesso em 13 jan. 2016.

UNLOCKING Your Body: regaining youth through somatic awareness, Thomas Hanna. Produzido por Jeffrey Mishlove e Arthur Bloch. Direção de Arthur Block. Cidade: Thinking Allowed, 1990. 1 DVD (90min), son., color.

VALENTIN, Bernard. **Autobiografia de um bípede: as cadeias musculares e articulares – Método GDS**. Tradução de Cristina Fritzen. Florianópolis: Insular, 2009.

VAN DER MAREN, Jean-Marie. **Méthodes de recherche pour l'éducation**. 2ª edição. Bruxelas: De Boeck Universit, 1996.

VARELA, Francisco J. **Ethical Know-How: action, wisdom, and cognition**. Stanford: Stanford University Press, 1999.

VARELA, Francisco J.; SHEAR, Jonathan. First-person methodologies: what, why, how. **Journal of Consciousness Studies** v. 6, n. 2-3, p. 1-14, 1999. Disponível em: <<https://www.ingentaconnect.com/content/imp/jcs>>. Acesso em: 17 de jan. 2020.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan.; ROSCH, Eleanor. **The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience**. Massachusetts: MIT, 1991.

\_\_\_\_\_. **A Mente Corpórea: ciência cognitiva e experiência humana**. Lisboa, Portugal: Instituto Piaget, 2001.

\_\_\_\_\_. **A Mente Incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre, RS: Artmed, 2003.

VIGARELLO, Georges. **O Sentimento de Si: história da percepção do corpo**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2016.

VILLAR, Fernando Pinheiro; DA COSTA, José. Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas. In: CARREIA, André; CABRAL,

Biange; RAMOS, Luiz Fernando; FARIAS, Sérgio Coelho. (Orgs.). **Memória ABRACE IX: metodologias de pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 130-159. Disponível em: <[http://portalabrace.org/impressos/1\\_metodologias\\_de\\_pesquisa\\_em\\_artes\\_cenicas.pdf](http://portalabrace.org/impressos/1_metodologias_de_pesquisa_em_artes_cenicas.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2016.

VINCS, Kim. Rhizome/myzone: a case study In studio-based dance research. *In*: BARRETT, Estelle; BOLT, Barbara. (Ed.) **Practice as Research: approaches to creative arts enquiry**. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd, 2007. p. 99-112.

VON BERTALANFFY, Ludwig. **Problems of life: an evaluation of modern biological thought**. Mansfield Centre, CT: Martino Publishing, 2014 [1952].

WATKINS, Calvert. (Ed.). **The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1985.

WERRY, Margaret; O’GORMAN, Róisín. On Failure (On Pedagogy): Editorial Introduction. **Performance Research**, v. 17, n. 1, p. 1-8, 2012a. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528165.2012.651857>>. Acesso em: 01 de mai. 2020.

\_\_\_\_\_. The Anatomy of Failure: an inventory. **Performance Research**, v. 17, n. 1, p. 105-110, 2012b. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13528165.2012.651872>>. Acesso em: 01 de mai. 2020.

WHATLEY, S.; BROWN, N. G.; ALEXANDER, K. (Eds.). **Attending to Movement: somatic perspectives on living in this world**. Axminster, England: Triarchy Press, 2015.

WITKIN, Stanley L. Why do we think practice research is a good idea? Comments and musings inspired by the Salisbury Statement. **Social Work & Society**, v. 9, n. 1, p. 10-19, 2011. Disponível em: <<https://www.socwork.net/sws/article/view/2/12>>. Acesso em: 21 de ago. 2019.

WOLENSKI, Jan. The History of Epistemology. *In*: NINILUOTO, Ilkka; SINTOTEN, Matti; WOLENSKI, Jan. **Handbook of Epistemology**. Dordrecht: Springer Verlag, 2014. p. 03-54.

WOODRUFF, Dianne. Treinamento na Dança: visões mecanicistas e holísticas. Tradução de Leda Muhana. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 31-39, fev. 1999. Disponível em: <[http://www.teatro.ufba.br/gipe/files/cadern\\_02.doc](http://www.teatro.ufba.br/gipe/files/cadern_02.doc)>. Acesso em: 30 de jan. 2020.

YONEZAWA, F. H. Corpo(i)ética: educação dos afetos e produção de modos expressivos. **Educação e filosofia**, Uberlândia, v. 31, n. 63, p. 1591-1623, 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/40671>>. Acesso em: 18 de nov. 2020.

ZONNO, Fabiola do Valle. Campo ampliado: desafios à reflexão contemporânea. *In*: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4, 2008, Campinas. **Anais** [...]. Campinas-SP: IFCH, Unicamp, 2008, p. 1206-1216. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf>> Acesso em: 02 de dez. 2017.