

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ROBSON LOURENÇO

**EMBRIOLOGIA e ARTE:
Dançando a Formação do Corpo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Júlia Ziviani Vitiello

Campinas

Julho de 2012

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

L934e Lourenço, Robson.
 Embriologia e Arte: Dançando a Formação do Corpo /
 Robson Lourenço. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Julia Ziviani Vitiello.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Johann Wolfgang von, 1749-1832. 2. Dança.
3. Embriologia. 4. Criação (Literária, artística, etc.)
5. Fenomenologia. I. Vitiello, Julia Ziviani. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Embryology and Art: Dancing the beginning of the body

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Johann Wolfgang von, 1749-1832.

Dance

Embryology

Creation (Literary, artistic, etc.)

Phenomenology

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Julia Ziviani Vitiello [Orientador]

Ricardo Ghelman

Lygia Arcuri Eluf

Silvia Maria Geraldi

Marisa Martins Lambert

Data da Defesa: 30-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Robson Lourenço - RA 96498 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Júlia Ziviani Vitiello

Presidente



Prof. Dr. Ricardo Ghelman

Titular



Prof. Dra. Lygia Arcuri Eluf

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Julia Ziviani Vitiello, pela sabedoria e perspicácia em conduzir os rumos desta dissertação. Graças ao acompanhamento generoso e repleto de cumplicidade, foram traçados inúmeros caminhos de pesquisa em arte dentro de um ambiente acadêmico.

Ao Prof. Dr. Ricardo Ghelman, que me apresentou o universo embrionário. Através do entusiasmo de seu encaminhamento foi possível compartilhar as descobertas neste período, em um ambiente de troca contínua.

À Prof^a. Dr^a. Lygia Arcuri Eluf e à Prof^a. Dr^a. Marisa Lambert pelos apontamentos preciosos e precisos na banca de qualificação.

À minha mãe, Mércis Antiquera Lourenço, guardiã da primeira jornada, que gerou os primeiros encantamentos pela natureza.

Ao meu pai, Alfredo Lourenço, pela presença através dos livros e das memórias da casa.

À minha irmã Dóris pela escuta sensível ao longo deste período, pois construiu um suporte emocional no conforto, nas conversas e na presença saborosa das mínimas exigências do dia.

Aos meus irmãos Gerson e Iara pelo apoio constante ao longo destes anos.

Aos professores e coreógrafos com quem aprendi o sabor de mundo, pois sedimentaram em meu corpo a oportunidade de vivenciá-lo a partir da Dança.

Aos professores e coordenadores do Curso de Dança e Teatro da Universidade Anhembi-Morumbi pelo conhecimento trocado, pelo incentivo e palavras de afeto.

Ao corpo docente, direção, coordenação pedagógica e funcionários da Escola de Dança de São Paulo, pela oportunidade de viver o ensino de arte, com qualidade, dentro de um ambiente público.

Aos companheiros do Programa Vocacional, que constroem diariamente conhecimento coletivo e utopia em todas as regiões da cidade de São Paulo. Através dos pensamentos gerados em conjunto foi possível desenvolver profundas reflexões nesta dissertação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da UNICAMP pelo caminho de conhecimento construído.

À Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini, pela oportunidade de troca ao longo deste período de mestrado.

Aos professores do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, pelo privilégio de poder vivenciar conhecimentos como integrante do Programa de Ensino Docente, em especial à Prof^a. Angela Nolf.

À Prof^a. Ms. Maria Mommensohn pelo diálogo constante de experiências humanas e artísticas ao longo da preparação corporal para esta dissertação.

Ao Prof. Ms. Mário Cassetari pela qualidade, presteza e violência artística no processo de registro do vídeo que integra esta dissertação.

Aos funcionários dos Laboratórios de Anatomia Humana e Anatomia Veterinária da Universidade Anhembi-Morumbi, pela atenção e delicadeza nos momentos de troca durante este processo.

Aos funcionários da UNICAMP pela dedicação e presteza nos caminhos burocráticos.

Finalmente, aos meus alunos, pela curiosidade e pela oportunidade em poder retribuir todos os ensinamentos vividos pelo corpo através da Dança.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a investigação entre duas áreas de conhecimento: Dança e Embriologia Humana. A primeira é desenvolvida através das técnicas de dança e práticas artísticas. Através da Embriologia Humana considera algumas das reflexões sobre a fenomenologia de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), a qual desenha inter-relações a partir da observação da estrutura total do próprio fenômeno, onde o indivíduo não está separado da pesquisa, mas faz parte integral da experiência. Desenvolve uma metodologia do corpo na dança, onde o conhecimento não deve vir através de fenômenos isolados, mas sim através de suas inter-relações entre sujeito e objeto de pesquisa, onde os sentidos, a intuição e o raciocínio devem ser usados para acompanhar a experiência do fenômeno. Nos relacionamentos entre Dança e Embriologia Humana é possível criar procedimentos artísticos diferenciados, visando tanto a compreensão corporal dos conteúdos da embriologia, quanto para a criação de um solo de dança.

Palavras-Chave: Dança. Embriologia. Criação Artística. Fenomenologia. Johann Wolfgang von, \d1749-1832.

ABSTRACT

This research proposes the investigation of two areas of expertise: Dance and Human Embryology. The first is developed through the techniques of dance and artistic practices. Through the Human Embryology considers some of the reflections on the phenomenology of Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), which draws inter-relationships from the observation of the total structure of the phenomenon itself, where the individual is not separate from research, but is an integral part of the experience. This research develops a methodology of the body in dance, where knowledge should not come across as isolated phenomena, but rather through their inter-relationships between subject and object of research, where the senses, intuition and reasoning should be used to monitor the experience of the phenomenon. In relationships between dance and Human Embryology is possible to create different artistic procedures, aimed at both understanding in content of embryology and for the creation of a solo dance.

Keywords: Dance. Embryology. Artistic Creation. Phenomenology. Johann Wolfgang von, 1749-1832.

*Dedico este trabalho
Aos meus queridos
Pedro e Rafael.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Fecundação	05
Figura 2 –	Pelve e Aparelho Reprodutor Feminino.....	12
Figura 3 –	Encontro de Micro-Cenas.....	13
Figura 4 -	Tocar: Profundidade, Espessura e Forma.....	17
Figura 5 -	Mórula	21
Figura 6 -	Entrada da Casa de Goethe	33
Figura 7 -	Segundo Andar da Casa de Goethe	34
Figura 8 -	Balão de ar e dobramento embrionário	61
Figura 9 -	Detalhe do desenho da página 61	62
Figura 10 -	Ilustração realizada durante curso de Embriologia	64
Figura 11 -	Ilustração realizada durante curso de Embriologia.....	65
Figura 12 -	Ilustração realizada durante curso de Embriologia.....	66
Figura 13 -	Ilustração realizada durante curso de Embriologia.....	67
Figura 14 -	Entrada do Saco Vitelino	69
Figura 15 -	Embrião	71
Figura 16 -	Homúnculo encolhido no espermatozoide	77
Figura 17 -	Cena do Espetáculo Embriologia e Arte	79
Figura 18 -	Cena do Espetáculo Embriologia e Arte	83
Figura 19 -	Cena do Espetáculo Embriologia e Arte	87
Figura 20 -	Cena de Abertura do Espetáculo Embriologia e Arte	95
Figura 21 -	Representação de Fóssil de Tetrápode	103
Figura 22 -	Embriões Humanos mantidos em formol	104
Figura 23 -	Ilustração baseada na lei de Von Baer	105
Figura 24 -	Formação dos pés no período embrionário	107
Figura 25 -	Embrião totalmente formado	111
Figura 26 -	Coluna Vertebral e fio de prumo	122
Figura 27 -	Movimento preparatório de flexão de coluna	123

Figura 28 -	Formação embrionária das costelas	127
Figura 29 -	Coluna Vertebral	131
Figura 30 -	Linha Primitiva	135
Figura 31 -	Representação da forma do útero materno	141
Figura 32 -	Feto envolvido pelo útero materno	141
Figura 33 -	Oposição entre crânio e pelve no útero	142
Figura 34 -	Linha Mediana	142
Figura 35 -	Blastocisco antes do primeiro dobramento com vetor de Expansão	143
Figura 36 -	Entrada do saco vitelino	144
Figura 37 -	Vetores de dobramento durante a entrada do saco vitelino	145
Figura 38 -	Embrião no último dia do período embrionário	146
Figura 39 -	Vetores Primordiais	147

SUMÁRIO

Introdução.....	03
Capítulo I Embriologia e Arte: Uma investigação.....	05
1.1 Pai.....	07
1.2 Sujeito se aproxima do objeto.....	11
Capítulo II Interligar Saberes	21
2.1 Esfera Gelatinosa.....	23
2.2 Objeto em Prólogo Sujeito.....	25
2.3 Casa.....	31
2.4 Entrada na casa. Métodos e caminhos.....	57
Capítulo III Os Alicerces da Ciencia	71
3.1 Sujeito em diálogo/Histórico Objeto.....	73
3.2 Feminino em Deslize.....	81
3.3 Palco.....	97
3.4 Camadas de Tempo.....	99
Capítulo IV Entrada na Casa - Entrada no Corpo.....	111
4.1 Coração.....	113
4.2 Criação de Procedimentos.....	115
Considerações Finais.....	149
Memorial.....	153
Referencias Bibliográficas.....	165
Anexos	
Anexo 1 - DVD do Estudo Coreográfico integrante da dissertação.....	171

*A Natureza é um objeto enigmático,
Um objeto que não é inteiramente objeto,
Seu sentido existe,
Mesmo na ausência do pensamento que o elabore;
A natureza não está inteiramente diante de nós,
Como objeto em separado.
É nosso solo, não aquilo que está adiante,
Mas aquilo que nos sustenta*

Merleau-Ponty¹

¹ **MERLEAU-PONTY**, Maurice, in *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

Introdução

Apresento a dissertação **Embriologia e Arte – Dançando a Formação do corpo** em uma escrita singular, mas que acreditamos ser coerente com o tema proposto. Esta dissertação é uma composição poética entre formas literárias e imagens, onde estão relacionadas pesquisa acadêmica, poesias e narrações. Ao longo destas páginas, os leitores encontrarão capítulos que serão subdivididos da seguinte forma: Continentes, Mergulhos e Charcos.

Os **Continentes** apresentam os conteúdos desenvolvidos ao longo da pesquisa, com informações históricas e assuntos relacionados à Embriologia Humana, à Dança e à Metodologia estabelecida ao longo do processo para integrar Arte e Ciência, proposta que se mostrou fundamental desde o início deste projeto.

Os **Mergulhos** são reflexões sobre o percurso da pesquisa. Eles entrelaçam dados que surgem por meio da percepção ativa de fatos vivenciados e agora rememorados ao sabor do momento presente. Os **Mergulhos** estabelecem uma ligação poética e pessoal com os conteúdos, as imagens, os gestos e os movimentos que emergiram ao longo dos estudos. Estes capítulos não seguem uma cronologia, pois se ancoram em experiências e conhecimentos anteriores à entrada como mestrando no Instituto de Artes da UNICAMP e serviram de nutrição para serem escritos os **Continentes e Charcos**.

Os **Charcos** permitem uma abertura para o artista que sou. Nestes momentos há um campo para encontrar significados entre dois mundos aparentemente separados: a Dança e Embriologia Humana. À medida que o trabalho foi avançando, os conteúdos de cada capítulo foram se entrelaçando e servindo de alimento um para o outro. Muitas imagens apresentadas nos Continentes tornaram-se material criativo e foram utilizadas como discurso poético nos Laboratórios de Criação.

Continentes, Mergulhos e Charcos são apresentados em capítulos para desenvolver um panorama de cada etapa da pesquisa. No capítulo I, *Embriologia e Dança: Uma Investigação*, relatamos o histórico da pesquisa desde 2006, quando foram gerados os

passos iniciais dentro de um curso ministrado em parceria com o médico e embriologista Ricardo Ghelman, na Estação Ciência da Universidade de São Paulo. A partir destes encontros levantou-se a curiosidade de aprofundar os estudos sobre o tema e a posterior entrada no mestrado.

No capítulo II trazemos o desafio: *Interligar Saberes*, onde será apresentada a metodologia de trabalho desenvolvida ao longo da pesquisa e seu percurso teórico e prático. Neste momento será aprofundado o método de observação da natureza do alemão Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e como foram gerados encontros para compreender a Embriologia Humana a partir deste olhar.

No capítulo III apresentamos o histórico da Embriologia através *dos Alicerces da Ciência*. Nesta etapa procuro apresentar os caminhos percorridos por vários pesquisadores ao longo dos séculos. A partir disto foi possível perceber trajetórias ou contradições vividas para construir o conhecimento da Embriologia Humana, tal como é apresentada a este pesquisador atualmente.

Para finalizar a dissertação, apresento o capítulo IV *Entrada na Casa – Entrada no Corpo*, quando apresento os procedimentos investigados para compreender corporalmente o universo embrionário e re-configurá-lo através do estudo do movimento.

Feito estes primeiros apontamentos, agora deixo aos leitores a fruição das páginas para o trabalho apresentar-se por si.

CAPÍTULO I

Embriologia e Arte: Uma investigação

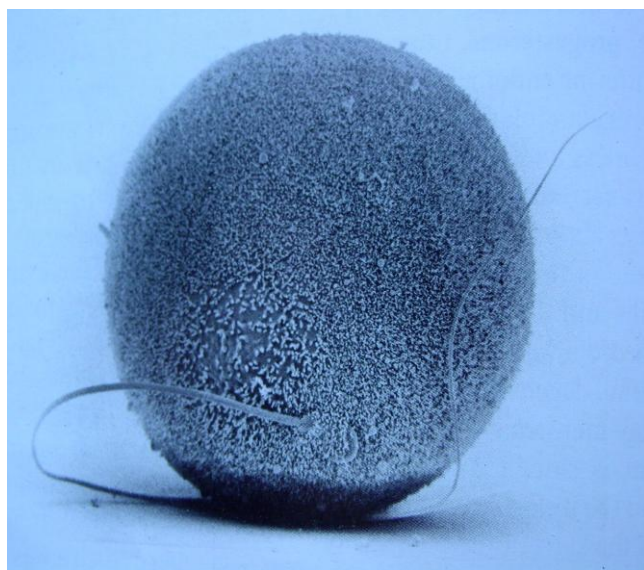


Figura 1 - Fecundação

Colocar-me diante da barra. Movimento ritualístico de aquecer.

A reta circular em ambas as mãos.

Primeiros acordes de um piano suave.

Fluir o corpo em possibilidades.

Exercício tomado da imagem do professor. Dia Diferente.

Não era apenas o meu corpo que estava começando o rezer diário.

Havia outro comigo... Começava a se formar.

Notícia de gravidez.

Foco difuso de um corpo que habita outro. E que também era eu.

Um filho

Minhas mãos na barra...

A música percorria o corpo e me via percorrendo os pés pelo chão em busca de formas.

Coxofemoral latente...

Atenção àquela parte. Formas de corpo

Formas no espaço.

Batimento... Cardíaco acelerado que ouvi.

Ultrassom gelado na barriga da companheira.

Exercícios mais rápidos...

Uma imagem circular ampliada em preto e branco.

Apenas uma mão na barra²...

Metade grudada, metade não. Corpo que não quer se formar.

A barra aquecendo e o suor escorrendo...

Corpo morno.

Aquecido lentamente pela parede da mãe.

Me via de cima e dos lados. Tridimensional...

Meu coração em acelerar envolvido...

Entrando...

Pai.

2 Uma aula de balé clássico é estruturada com um trabalho de preparação na barra e posteriormente ela é retirada e há exercícios no centro. No transcorrer da aula, a velocidade e complexidade dos exercícios vão aumentando de acordo com o nível de cada turma. Para um bailarino profissional é o momento de percepção do seu corpo para o dia de trabalho. Em companhias profissionais de dança a aula de balé clássico é acompanhada por um pianista que dialoga com os andamentos sugeridos pelo professor que conduz o encontro.

1.2. Sujeito se aproxima do objeto

Continente

O interesse pela Embriologia Humana surgiu em 2006, a partir do encontro com o Professor Ricardo Ghelman³, embriologista e pediatra do meu filho. Após uma consulta em seu consultório, convidou-me a compor um espetáculo de dança a partir do universo embrionário. Nunca pensei que aquele convite seria desdobrado em grupo de estudos, ensaios, espetáculos, workshops nos mais diversos universos, como: congressos médicos, grupos e companhias de dança, formações em pedagogia e que resultaria em tema de dissertação de mestrado.

No início o projeto parecia muito grande e intuitivamente percebi que deveria ser desenvolvido em etapas. Na época propus que trabalhássemos juntos em um curso para profissionais da área de saúde e de artes, onde o conhecimento embrionário fosse experimentado a partir da integração entre arte e ciência. Foram realizados dez encontros na Estação Ciência da Universidade de São Paulo (USP) de agosto a outubro daquele ano.

Este grupo era integrado por indivíduos de diferentes formações, o que lhe conferia uma dinâmica muito interessante. Por exemplo, um dos integrantes era trompista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo⁴. Instrumento de sopro, a trompa é o único elemento da orquestra que tem sua saída de ar voltada para o fundo da sala de espetáculos. O som reverbera no público de maneira muito peculiar. Além disso, havia um universo

³ Ricardo Ghelman (1963 -) - Médico formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) com mestrado em Anatomia pela Universidade de São Paulo (USP) e doutorado em Medicina pelo Departamento de Obstetrícia da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Possui formação em Metodologia Científica Fenomenológica de Goethe (Goethean Science) no Life Science Seminar (Reino Unido). Professor assistente do Departamento de Histologia e Embriologia do Instituto de Ciências Biológicas da USP e professor convidado do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia da USP. Atualmente é diretor do Instituto Ciência e Arte (SP) e coordena o Setor Interdepartamental de Medicina Antroposófica ligado à UNIFESP.

⁴ A Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo é um dos corpos estáveis do Teatro Municipal de São Paulo, ao lado do Coral Lírico, Coral Paulistano, Orquestra Experimental de Repertório e Balé da Cidade de São Paulo. O nome do trompista da Orquestra Municipal é Angelino Bozzini e atualmente também atua como psicanalista.

simbólico, até poucos anos antes o nome do órgão que transporta as esferas femininas do ovário ao útero chamava-se Trompa de Falopio, em homenagem ao cientista italiano que descobrira esta parte da anatomia humana.

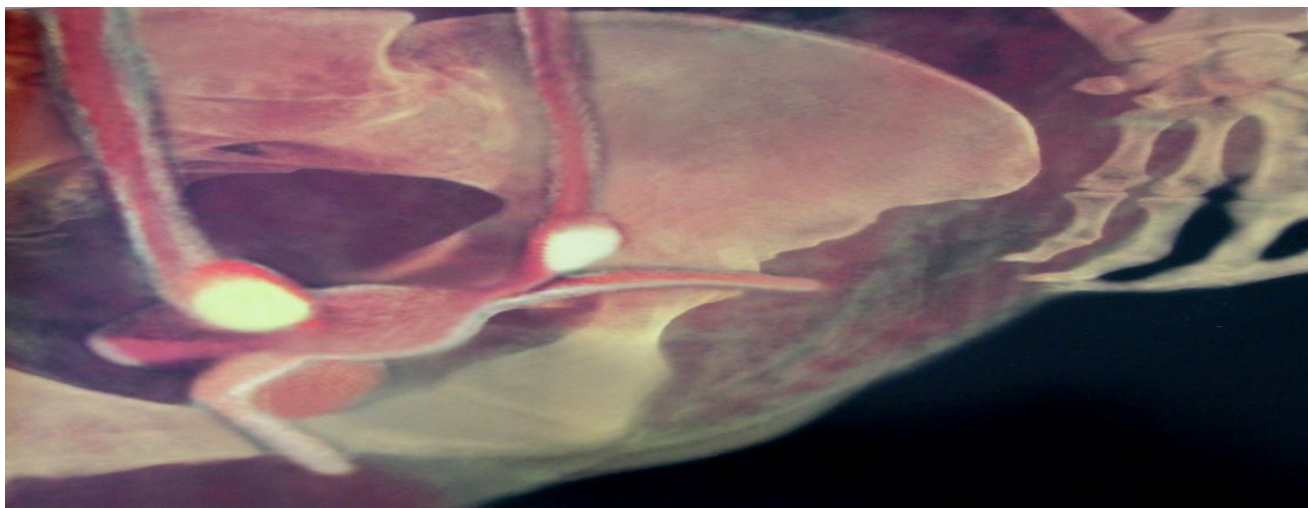


Figura 2 – Pelve e Aparelho Reprodutor Feminino

Outra peculiaridade era sobre os bailarinos que compunham o grupo. Apesar de o convite ter sido feito a pessoas de ambos os sexos, apenas mulheres compareceram aos encontros na Estação Ciência da USP. Posteriormente todas foram convidadas a integrar o projeto de espetáculo no ano seguinte. Apenas o universo feminino integrou a equipe de pesquisa e criação. Curiosamente a direção do processo era realizada por dois homens.

A estrutura dos encontros seguia um roteiro de procedimentos. Inicialmente havia uma palestra sobre Embriologia Humana ministrada por Ghelman e, logo em seguida, vivências artísticas eram propostas sobre o material apresentado (estas vivências eram preparadas e discutidas em comum). Em seguida os participantes eram convidados a escreverem palavras sobre o conteúdo estudado, que eram colocadas na mesa e todos perceberiam o tema a partir de diferentes pontos de vista.

Após algumas conversas iniciais, solicitava aos participantes que trouxessem para o encontro seguinte uma micro-cena⁵ daquele material. Esta micro-cena poderia utilizar a linguagem da dança, do teatro ou da literatura. Cada integrante mostrava sua compreensão sobre o conteúdo estudado por meio de uma proposta artística, escolhida com total liberdade quanto à linguagem apresentada.

Em seguida foram criados jogos que buscavam a troca de informações dos materiais artísticos levantados. O grupo dividia-se em duas equipes e um membro de cada conjunto seria sorteado para realizar um jogo entre as diferentes propostas. Neste encontro de materiais artísticos, novas possibilidades de perceber o tema Embriologia surgiam. Um médico recitava poesia enquanto uma artista do corpo realizava uma improvisação sobre o tema. O trompista entrava pela porta de entrada da sala, fazendo movimentos rápidos em tornos de uma bailarina.

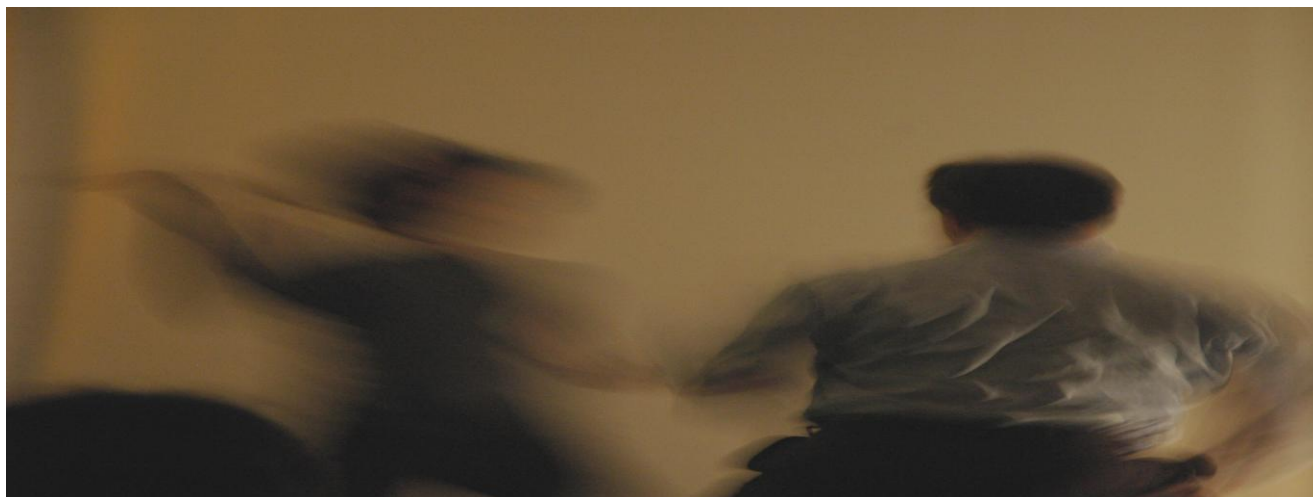


Figura 3 - Encontro de Micro-Cenas (2006)
Foto Silvia Machado

5 Entrei em contato com o conceito de micro-cena em 2000, com a Pra. Valéria Cano Bravi, no Grupo de Estudos TANDANZ. Posteriormente produzi jogos para o encontro de micro - cenas.

Estes primeiros dois meses e meio serviram para criar uma plataforma entre o olhar de um artista e a percepção de um cientista sobre o tema. Aquele era um momento de reconhecimento e geração de encontros entre a arte e a embriologia humana. Havia uma zona de tensão criativa, pois era um universo totalmente novo para ambos os idealizadores do projeto e um fio tênue era criado entre as áreas de conhecimento.

Criar e recriar a partir daquelas propostas tornou-se um desafio, para o qual necessitávamos estar flexíveis e perceptivos para aprender com o outro. Cada profissional possuía amplo conhecimento e experiência na sua área de atuação, mas os encontros ocorriam em um espaço de experimentação guiada. Ali a futura criação seria desenvolvida, mas permanecia difusa e delineava-se em contornos instáveis.

Em conjunto percebíamos que aquele modo de aproximar-se da Embriologia Humana, algumas vezes, não alcançava resultados entre os participantes. Refletindo aqueles momentos iniciais, a sensação de instabilidade foi nomeada ao estudar o conceito de fronteira.

“Fronteira é um espaço de vizinhança no qual não há síntese entre dois elementos que geram um ponto-estático que deve ser – novamente – negado para que outra síntese aconteça, mas, sim experiências entre duas ou mais partículas ou ações ou afetos em velocidade que criam potências... Assim fronteira é um espaço de criação, recriação e conflitos. Territórios de velocidades e não de repouso. Fronteira não é um ponto, nem linha, nem demarcação, mas movimento, ação, potência, devir, velocidade.” (FERRACINI, 2010:02)

A partir deste espaço de tensão e rearranjos, era instigante trilhar um novo caminho para desenvolver o tema embriologia. Instaurou-se uma pergunta: Seria possível criar um espaço de encontro entre a Embriologia Humana e a Dança? Quais seriam as estratégias para realizar estes encontros? O que havia naquela proposta que tanto interesse despertava?

Algumas pistas surgiriam logo naqueles primeiros momentos. No decorrer das palestras percebi que Ghelman colocava-se sempre do ponto de vista do embrião e havia muitas comparações em relação ao corpo humano, desde dimensões até percepções e sensações. Como bailarino, conhecer o movimento inicial da formação do corpo era fascinante. Facilmente poderia imaginar concepções e conceitos embrionários que eram

apresentados de forma muito peculiar como: a percepção das costas e da frente do corpo. Também podia imaginar-me como uma esfera deslizando sobre a superfície ciliar da tuba uterina.

“Imaginem-se deslizando por um comprido tubo. Vocês estão contornados por todos os lados e no final daquele caminho vocês chegam a um imenso abismo. Vocês caem lentamente durante dois dias em um líquido espesso e morno. Após esta longa queda, vocês caem de costas na parede uterina, que lentamente vai absorvendo vocês...”⁶

Narrado do ponto de vista de um médico, a construção daquela palestra era saborosa, pois os participantes eram convidados a colocarem-se no lugar do embrião a cada momento. Aquele era um método desenvolvido por Ghelman em consonância com o método de observação da natureza do escritor Johann Wolfgang Goethe (1749-1832). Este método foi um dos caminhos que instigou a pesquisa desta dissertação, como será apresentado durante este trabalho.

Após aqueles dois meses e meio, pleiteamos uma verba para a criação de uma performance que envolvesse Dança e Embriologia Humana. A peça foi financiada pela Fundação Mahle, empresa do ramo automobilístico alemão que iniciava seus investimentos no Brasil na área de educação, medicina e cultura. Sete bailarinas foram selecionadas daquele grupo inicial, a partir daquilo que a concepção do trabalho exigia: sensibilidade, percepção, habilidade corporal e domínio das técnicas de improvisação. Somente deste modo poderíamos compartilhar aquela jornada e transpor para o corpo um universo tão específico.

A qualidade da pesquisa pode ser assegurada com o financiamento da Fundação Mahle, vinculada à empresa do ramo automobilístico Mahle. Só com este suporte financeiro foi possível manter o grupo em pesquisa durante oito meses, trabalhando doze horas por semana. Neste período houve um crescimento por parte do elenco, além de ser gerada e aprofundada uma forma de diálogo que possibilitasse estarem na direção do projeto um artista e um cientista atuando em conjunto.

6 Trecho de uma aula de Ghelman durante os encontros na Estação Ciência da Universidade de São Paulo (Agosto/2006)

Caminhos foram tomados durante aquele período de criação. Eles não foram pré-estabelecidos e desenvolveram-se a partir do ato de fazer e refazer-se durante o processo. Quando as escolhas são feitas, desencadeiam um movimento que acontece junto com as respostas dadas a este ato.

A palavra **modelar** seria uma boa metáfora para retratar aquele momento, pois qualquer pequena pressão sobre uma escultura em argila modifica o todo. O que está sendo criado é alterado no instante em que se escolhe pressionar a escultura em determinado ponto, gerando uma concavidade ou uma convexidade no material, de acordo com a perspectiva que se escolhe observar.

Como artista, comecei a **modelar** como seria possível trazer para o corpo a percepção do universo embrionário. Seria necessário desenvolver procedimentos a partir do que havia estudado e partilhado com Ghelman nos workshops da Estação Ciência da USP, buscando um ambiente de sutileza e delicadeza que o próprio tema solicitava. Para isto a formação, vivência e escuta gerada como artista da dança foi essencial.

Escolhi algumas estratégias que conheci no universo do movimento e comecei a propor procedimentos para o grupo. Primeiro os participantes teriam uma informação sobre o conteúdo específico e depois se prontificariam a ser o próprio conteúdo. Colocarem-se no lugar do embrião humano seria uma estratégia para posteriormente vivenciarem os processos de desenvolvimento.

Estes procedimentos tinham como objetivo criar um ambiente pedagógico, onde o saber da embriologia seria absorvido e ampliado através dos sentidos. O primeiro passo para compreender o conhecimento embrionário estabeleceu-se através do ato de tocar. Tocar: verbo transitivo direto e indireto que traz si um ato de mão dupla e complementar, pois o indivíduo que toca também é tocado pelo outro através de sua pele.

Exemplifico como o procedimento de formação do sistema nervoso era realizado. Antes de passar os conteúdos, os participantes realizavam o processo em duplas. Um integrante tocava as costas de outro e simulava o caminho de formação daquele sistema durante o período embrionário.



Figura 4 - Tocar: Profundidade, Espessura e Forma (2007).

Logo em seguida, os conteúdos seriam expostos e visualizados em slides. Cada participante olharia as imagens e as transferiria para o seu mundo interno, refazendo o percurso das informações que foram apresentadas de maneira oral e virtual através da imaginação. Naquele momento o conhecimento da Embriologia seria trazido para o grupo, já de maneira diversa.

O toque criaria nos participantes um caminho no corpo a partir do tato, onde o compartilhar impressões com a pele possibilitaria trazer outros conteúdos, muito mais profundos do que aqueles apresentados em um frio slide bidimensional.

Elementos como profundidade, espessura ou forma não estão contidos naquela explicação teórica, mas o participante é convidado a ser permeado por uma experiência a partir do seu próprio corpo. “A pele é o espelho do funcionamento do organismo: sua cor, textura, umidade, secura e cada um dos seus demais aspectos refletem nosso estado de ser psicológico e também fisiológico.” (MONTAGU, 1988:30).

A criação de procedimentos a partir do tocar foi a primeira estratégia para trazer para o corpo aquele conhecimento e criar o trânsito entre a Embriologia Humana e a Dança. Estes procedimentos foram apresentados em inúmeros workshops e cursos na área de medicina, enfermagem e pedagogia.

Durante as primeiras orientações para o desenvolvimento da pesquisa para o mestrado uma questão foi lançada pela orientadora, Julia Ziviani Vitiello: Seria possível criar procedimentos específicos para o universo das artes cênicas? Seria viável potencializar a preparação corporal de intérpretes e a criação na área de dança e teatro?

Já com esta pergunta em mente, continuei a transitar entre a Embriologia e a Dança. Busquei aplicar os procedimentos desenvolvidos em um minicurso ministrado na Companhia Nova Dança 8, em São Paulo. Todos os integrantes do grupo trabalham há anos com abordagens somáticas⁷ e também aliam este treinamento aos princípios de balé clássico e da dança contemporânea. Ao longo dos anos acompanhei o trabalho da companhia e sabia que para eles “a busca da criação está contida no mover-se, em uma experiência de dança que busca o “movimento {que} se inventa e se produz no próprio corpo.” (LOUPPE apud SOTER, 1994:220).

Usava a metodologia que abordara em outras ocasiões com profissionais da área da saúde ou pedagogia. Começava com procedimentos de sensibilização dos conteúdos que seriam ministrados a partir da manipulação da pele e em seguida mostrava as imagens no computador. Para aquele grupo de intérpretes comecei a propor improvisações dirigidas. A sensibilização e os slides traziam novas poéticas corporais para os artistas durante as experimentações, pois eram instrumentalizados para transpor os conteúdos propostos para o movimento.

Mais habituados a trabalhar com as habilidades motoras do corpo, percebi que aqueles bailarinos transpunham as imagens visualizadas para o movimento através de uma ação quase imediata e direta.

⁷ As abordagens somáticas utilizadas pela companhia até aquele momento eram os fundamentos do movimento consciente de Klauss Vianna, os princípios da coordenação motora de Marie Madeleine-Béziers e também o Body-Mind Centering, de Bonnie Bainbridge Cohen.

Ali percebi com que força o imaginário do período embrionário poderia atuar sobre artistas do corpo. Não estava acostumado a perceber aquelas membranas de movimentos sutis nos cursos em ambientes médicos ou da pedagogia. Começava a perceber as diferenças que aquele material provocava em artistas. Também notava quais seriam as vias de acesso daquele material entre os diversos perfis de profissionais com quem trabalhei (artistas, pedagogos e profissionais da área de saúde).

“... as imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonho, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. O fato que provoca o artista é da maior multiplicidade de naturezas que se possa imaginar. O artista é um receptáculo de emoções” (SALLES, 1998:55).

Profissionais da área da saúde ou pedagogos são instrumentalizados para outros níveis de profundidade. Não cabe aqui dissertar sobre as diferentes áreas de conhecimento e como o acesso à sensibilidade é traduzido nestes ambientes. Na sala da Companhia 8 Nova Dança percebi o quanto este material poderia contribuir para o artista do movimento e que seria possível propor o conhecimento da Embriologia através do corpo.

Os procedimentos desenvolvidos para médicos e pedagogos atuavam em uma camada de profundidade mais racional, não necessariamente negativa, mas completamente diferente do que presenciei no grupo de bailarinos.

Constatei que gostaria de aprofundar este conhecimento nos estudos do movimento para interpretação e criação em dança. Alguns artistas, principalmente os que estudam a relação entre as abordagens somáticas com a técnica/criação em dança e teatro, debruçam sobre o processo de desenvolvimento humano, mas o saber embrionário os ajudaria na construção qualitativa e criativa do corpo que dança. Percebi, também, que aquele material poderia trazer uma contribuição importante e interessante para o conhecimento do movimento.

Olhando em retrospectiva, percebo que aquela maneira de observar a Embriologia através da Dança poderia integrar conhecimentos e criar uma nova forma de perceber tal realidade, tal como Duarte Júnior nos apresenta:

“E nesse percurso chega-se então ao tema da transdisciplinaridade, termo elegido por muitos pensadores contemporâneos, filósofos e cientistas, para designar novas formas do conhecimento humano, a serem construídas com a superação de antigos parâmetros metodológicos e daqueles limites rigidamente demarcados entre disciplinas isoladas. Porém, não se trata da velha interdisciplinaridade, cujo objetivo consiste apenas em cruzar dados e procedimentos de vários ramos do saber moderno, de modo a produzir um discurso sobre o objeto de estudo a partir de vários ângulos ou diversos pontos de vista. A tentativa, neste caso, revela-se bem mais ambiciosa, significando a construção de grandes blocos de conhecimento nos quais estejam fundidas nossas diversas maneiras de aproximação à realidade.” (DUARTE JÚNIOR. 2000:34).

Ainda tinha um longo caminho a trilhar...

CAPÍTULO II

Interligar Saberes

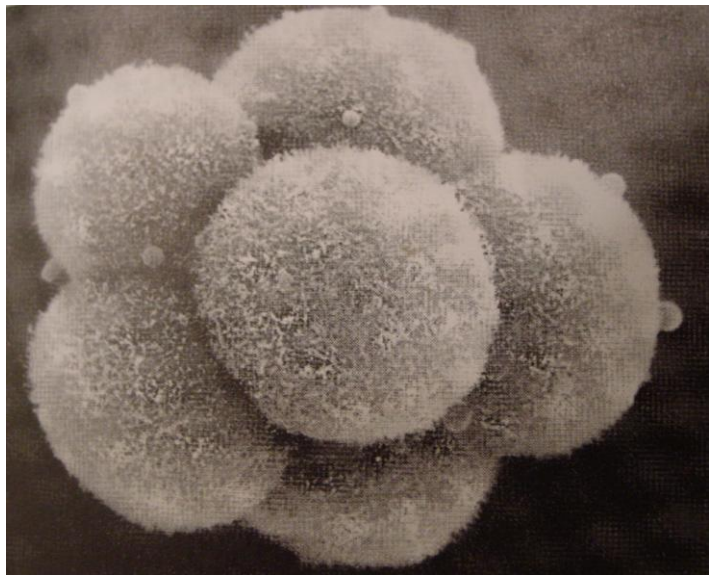


Figura 5 - Mórula

2.1. Esfera Gelatinosa

Mergulho

No início

Sou uma esfera gelatinosa que encosta-se a uma parede quente e úmida.

*Aos poucos vou entrando e sendo puxado para o interior deste material. Uma massa imensa
me envolve em pulsações de lenta intimidade.*

Há oito dias estou neste caminho.

2.2. Objeto em prólogo sujeito

Continente

O relato contido na página anterior é uma metáfora do que poderia ser a experiência de um ser humano nos primeiros dias de gestação. É o momento em que um óvulo fecundado entra lentamente na parede uterina e dentro de poucos dias começará o processo de formação de órgãos e sistemas. Este é o começo de uma grande jornada que nos tornará seres humanos. Estamos no momento de preparação para esta possível trajetória.

Estas imagens trazem um profundo significado a este projeto de pesquisa, pois esta dissertação de mestrado emerge do interesse em estabelecer a relação entre a Arte do Movimento – a Dança e a Embriologia Humana, tema de interesse e atuação como pesquisador, professor-colaborador e artista desde 2006. Para compreender os caminhos desta integração, gostaria de convidar o leitor a entrar na atmosfera da embriologia e começar a mirá-la a partir de suas nuances e significados.

A Embriologia é o estudo dos primeiros momentos dos seres vivos, pois não aparecemos no mundo completamente formados. “Eles (**ou nós**) surgem (**ou surgimos**) através de um processo relativamente lento de mudanças progressivas que nós chamamos de desenvolvimento. O estudo do desenvolvimento animal tem sido tradicionalmente chamado EMBRIOLOGIA” (GILBERT, 2002:2), ou mais modernamente chamada de Biologia do Desenvolvimento.

A intervenção no texto do embriologista Scott Gilbert é construída através da releitura em negrito de situações. A palavra eles transforma-se em **nós** ou o verbo surgem é vivenciado como **surgimos**. Esta realocação de palavras aponta uma pista de como pesquisador e objeto de estudo relacionam-se e algumas estratégias serão apresentadas adiante através de fontes metodológicas.

Na natureza, o período embrionário é o momento de maior transformação de um ouriço-do-mar, de um cavalo ou de uma galinha. No ser humano (ou em **nós**) dura oito semanas, quando passamos de uma forma esférica e milimétrica a um ser que gradativamente adquire todas as características humanas com três centímetros. Todos já fomos esferas e passamos por transformações, que nos levaram a este ser que encontramos mais tarde, ao nos colocarmos diante de um espelho.

A própria raiz da palavra nos leva a este raciocínio. O radical de embrião vem do grego *émbruon*, que significa “brotar, crescer com abundância... todo ser recém-nascido, cordeiro, embrião, feto” (HOUAISS, 2006:1120).

Na origem da palavra, embrião e feto têm o mesmo significado, pois apenas no século XIX que períodos embrionário e fetal foram diferenciados, quando o aperfeiçoamento das lentes dos microscópios possibilitou perceber os primeiros momentos do desenvolvimento. Atualmente utiliza-se a palavra **conceito** para designar o organismo da concepção até o nascimento e inclui no seu conceito o corpo totalmente envolvido pela placenta.

A expressão feto é usada para o **nosso** desenvolvimento da nona semana até o parto. Há uma grande diferença entre embrião e feto, pois no primeiro a forma reconhecidamente humana só surge no final da oitava semana de desenvolvimento, enquanto a forma humana no feto já é reconhecida desde o início.

Buscando modos de compreender corporalmente estes conceitos, comecei a coletar ações para poder atuar sobre o objeto desta pesquisa, como: desenvolver, brotar e crescer. Assim, poderia assimilar corporalmente aquilo que intelectualmente já havia absorvido.

No entanto, objeto de pesquisa e atuar não são boas expressões para este interagir. Ao citar o estudo como objeto de pesquisa já me distancia da maneira que percebo e trabalho com o tema, pois objeto é “tudo o que pode existir, a cujo respeito se pode falar, pensar ou sobre o que se pode atuar. É o mais básico, abstrato e geral de todos os conceitos filosóficos, portanto indefinível.” (BUNGE, 2002:265)

Apesar de ser um conceito abstrato e indefinível, o objeto que este pesquisador fala, pensa ou atua sobre constitui apenas parte de um processo. A busca nesta dissertação parte do olhar de um artista que entrelaça conhecimentos a partir de uma informação científica e a percepção sobre o tema concretiza-se a partir de um espaço de contemplação,

onde a Dança e a Embriologia criam laços para a atuação da intuição⁸.

Segundo Jorge de Albuquerque Vieira, a maioria dos cientistas parte de uma hipótese que pode ser colocada como objetivismo realista crítico, ou a crença de que a existencia da realidade externa independe da subjetividade do pesquisador que a observa. Deste modo, a ciencia torna-se conhecimento controlado e público, onde

“... o controle, ou a crítica, tenta minorar a subjetividade carreada pelo relativismo individual, sendo inicialmente exercido pelo individuo através do Método Científico e, em uma fase posterior, pelo experimento intersubjetivo que consiste na comunicação de seu trabalho à comunidade e críticas que esta possa realizar.” (VIEIRA, 2006:48) .

Para Vieira, o artista não exploraria somente a realidade, mas o que poderia se chamar de possibilidades do real (VIEIRA, 2006:48). Como esta pesquisa é realizada em um Programa de Artes e desenvolvida por um artista, proponho um espaço de encontro entre objeto de estudo e pesquisador, onde a Embriologia Humana não seria observada apenas de modo analítico, com distanciamento, controle ou crítica. Este espaço de encontro poderia ampliar as possibilidades do real e nutriria o conhecimento desenvolvido na Embriologia e na Dança.

Esta aproximação entre sujeito e objeto passa pela própria posição que o pesquisador coloca-se diante do seu tema de estudo, mas a aliança entre sentidos e conhecimento científico requer um gesto de interrupção:

“... um gesto que é quase impossível nos tempos que corre: requer parar para pensar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (BONDÍA, 2002:25).

8 Nesta pesquisa intuição é entendida como a percepção e escolha dos inúmeros caminhos que se apresentaram diante do pesquisador no decorrer do processo de trabalho.

Desta forma coloco-me como sujeito da experiencia, que Bondía aponta em seu artigo “Notas sobre os saberes da experiencia”. No texto, Bondía compara o sujeito da experiencia e o sujeito incapaz da experiencia.

“O sujeito da experiencia é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido. Seu contrário, o sujeito incapaz de experiencia, seria um sujeito firme, forte, impávido, inatingível, erguido, anestesiado, apático, auto-determinado, definido por seu saber, por seu poder e por sua vontade”. (BONDÍA, 2002:25)

Esta possibilidade de tornar-se sujeito da experiencia foi construída ao longo dos anos como artista, principalmente através da integração entre dança e abordagens somáticas, quando o automatismo da ação foi suspenso e tomado por uma escuta delicada nos movimentos mínimos do corpo.

Surgidas no final do século XIX e início do século XX, as abordagens somáticas sedimentaram-se de experimentações e investigações corporais de grupos de pesquisadores ligados às áreas de saúde e às artes do movimento. A elas “coube resgatar a perspectiva do sujeito ciente e crédulo de suas sensações e percepções, como participante fundamental da experiencia pedagógica.” (COSTAS, 2010:6).

Thomas Hanna em 1986 publica o artigo “What is somatics?”, no qual discute um dos conceitos centrais da teoria somática, onde traz a ideia de soma e corpo.

“Soma e corpo seriam conceitos distintos a partir do ponto de vista do sujeito-observador. A ideia de soma envolve a primeira pessoa, a percepção do “corpo vivo” e a regulação feita por ela, segundo uma ótica sensorial, perceptiva, interna. A ideia do corpo se define pelo olhar de uma terceira pessoa, capaz de observá-lo externamente. O autor não defende uma hierarquia entre esses dois olhares, mas ressalta a importância do resgate do olhar do sujeito-soma, pois, historicamente, as ciências, em especial a medicina, impuseram um modelo de valorização dos dados oriundos da observação do corpo, em detrimento das considerações do soma, ou, melhor dizendo, das sensações, impressões, percepções, sentimentos do sujeito observado.” (COSTAS, 2008a, p. 63).

Como artista, observar o corpo a partir do soma criou ferramentas para gerar estratégias e submeter-me a diferentes experiências corporais. Dentro das abordagens somáticas, enfatizava a estrutura óssea para gerar momentos de experimentação e trânsito.

Não era apenas no estúdio de dança que a experiência era gerada. Ao voltar para casa, aprofundava o que fora desenvolvido durante o dia em livros de anatomia e em um pequeno esqueleto que comprara. As estruturas ósseas vivenciadas no trabalho permeavam as paredes de casa e geravam uma relação entre o fazer arte e o ser vida. Pela primeira vez foi obtida uma ferramenta potente para expressar o corpo em primeira pessoa.

Esta distancia entre o sujeito-observador do soma e o corpo-observado da ciencia tem rastros históricos. A sabedoria do corpo foi distanciando-se do Homem desde o momento em que começou a quantificar o tempo ou o espaço. Gerações foram afastando-se desta confiança a partir da Idade Média, quando a noção do tempo deixou de ser pautada pelo sol, mas começou a ser mediada por torres de igrejas que dividiam o dia em badaladas. Ou através da exatidão dos mapas de navegação que levantou uma percepção do espaço a partir de números exatos e não mais pelo deslizar de um navio carregando especiarias, sujeito à observação da natureza por um capitão, que comandava a embarcação mais por experiencia que conhecimento científico.

Este distanciamento da sabedoria contida no corpo culmina na revolução do conhecimento proposta por Galileu Galilei (1564-1632). O astrônomo italiano foi o primeiro a propor a objetividade a partir de seu olhar científico e separou a experiencia humana em duas, quando dividiu os elementos quantificáveis de um fenômeno de suas qualidades denominadas secundárias não quantificáveis, estéticas, subjetivas⁹.

“o conhecimento de nenhum homem pode ir além de sua experiencia” (in Chauí.2000). Por isso, a ciencia deveria ocupar-se com objetos que pudessem ser resumidos em aspectos sensuais: comprimento, peso, largura, altura, posição no espaço, velocidade, etc. Essas são as “qualidades primárias”, as “secundárias”, subjetivas, são aquelas que dependem da interação com um sujeito específico, como cheiro, sabor, cor, etc. e não existem fora da percepção.” (MOURA, 2006:15).

9 Estes dois parágrafos são a fusão de pensamentos contidos na tese de doutorado “O sentido dos sentidos”, de João Francisco Duarte Jr. e no artigo sobre fenomenologia de Goethe, de Ghelman.

Nesta pesquisa, gostaria de discorrer sobre um impulso histórico entre as propriedades quantitativas e qualitativas da experiência humana, através do método de observação da natureza do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) e posteriormente sistematizado por Ghelman através de quatro passos para construção deste tipo de observação. A partir deste olhar, gostaria que o conhecimento da embriologia contribuísse para a compreensão do desenvolvimento humano e principalmente para a Arte do Movimento – a Dança.

Nascido na cidade de Frankfurth, o poeta alemão morou grande parte da vida em Weimar, na porção central da Alemanha. Na época a cidade era capital do ducado de Saxe-Weimar-Eisenach, onde Goethe atuou como uma espécie de administrador da região. Autor de obras como Fausto e Werther, Goethe teve extensa pesquisa nas áreas de ciencias naturais como: geologia, botânica, anatomia comparada e física.

Eram dias frios. Céu em cinza.

Movimento contínuo e suspenso na rua.

Ruídos e palavras alemãs.

Para o centro da cidade percorro telhas angulosas,

Cinzas.

O sol abre e dobro uma esquina.

Casa em imensidão... Paredes terrosas. Janelas imensas.

Aproximo. Meus pés tocam a palavra SALVE.

Estranho reconhecimento em língua grunhosa

Passo de um lugar para limpar, tocar, esfregar. Rugoso.

Para uma entre sala imensa. Chão liso de madeira.



*Figura 6 - Entrada da Casa de Goethe
Cartão Postal – Arquivo Pessoal*

Tiro o casaco. Lugar quente.
Multidão de bailarinos que se agrupam em torno
Privilégio de ser guiado por Sônia Mota¹⁰
Em um marco alemão.
Casa de Goethe.
Weimar.
Na ideia. Um poeta, escritor, artista.
Salas e salas em piso liso.
Percorremos caminhos de viver.
Da ideia de ser e de conhecer.
Descendo, passando pela cozinha. Parede branca.
Uma pequena sala no canto baixo da casa.
Uma janela retangular no alto se abre para a rua.
Pés que pisam em ritmo alemão.

Uma corda pendente
Separava o olhar de alguns móveis de madeira

10 Sônia Mota (1948 -) – Bailarina, professora e diretora brasileira. Dançou no Balé da Cidade de São Paulo e Balé Real de Flandres. Lecionou durante vinte anos em Colônia (Alemanha) onde integra princípios de Humphrey-Limón e Falco, além de criar a técnica chamada “A Arte da Presença”. Criou obras para o Balé da Cidade de São Paulo, Grupo Primeiro Ato (Minas Gerais) e Companhia do Palácio das Artes, além de inúmeros solos. Integrou o grupo que realizou o movimento de dança dentro do Teatro Galpão na década de 70. Atualmente é diretora da Companhia de Dança de Minas Gerais (antiga Companhia do Palácio das Artes).

Lentes, lupas, minerais, objetos estranhos de observação.

Outro século estampado.

Lugar destacado da minha imagem da casa

Do alemão, Sônia Mota traduzia:

“Goethe também fez estudos com rochas e ossos”

Percebo pequenos ossos em uma mesa.

Neste momento não identifico se são de pessoas.

Ossos.

Vinte pessoas saem da sala.

Sozinho

Com Goethe... Cientista

Miro e sorvo um pouco daquele momento
Rangido distante de escada em madeira. Pés sobem
Silencio.
Olho pela última vez.
Saio do porão com aquela imagem.
Parede verde que deixo.
Em escada de madeira rangida.
Subo e vejo.









*Figura 7 - - Segundo Andar da Casa de Goethe
Cartão Postal – Arquivo Pessoal*

*Segundo andar da casa sem corredores.
Portas abrem continuamente
Cores pastel, paredes forradas, móveis antigos.*

*O cientista vinha comigo do porão.
Batentes sem portas
Fluidez entre as salas.
Subiu do porão e encontrava o artista*

O outro e o mesmo

2.3. Entrada na casa. Métodos e caminhos

Continente

A casa de Goethe tem três andares e ocupa até hoje um quarteirão inteiro do centro de Weimar. Na porta de uma casa alemã intriga um capacho com a palavra “SALVE”, resultado de uma viagem de Goethe à Itália durante dois anos. A palavra “*salve*” em italiano está a meio caminho da informalidade de um “*ciao*” e a extrema formalidade de um “*bon giorno*”. Um convite para entrar no universo do escritor alemão, com cuidado para não ultrapassar limites.

A parte dedicada à pesquisa em botânica, zoologia ou mineralogia ocupa um cômodo no porão da casa e contém materiais ópticos (como lupas e microscópios), ossos, pequenos instrumentos para o estudo de minerais e uma escada para os cômodos dos andares superiores¹¹.

No segundo andar há inúmeras salas com portas que se abrem na mesma direção. Este é um dos cartões postais da cidade e simboliza um estudioso que viveu na passagem do século XVIII para o século XIX, onde as áreas de conhecimento ainda não estavam compartimentadas e um cientista das áreas naturais poderia discorrer tranquilamente sobre filosofia com outros estudiosos das áreas de humanidades. Pisos de madeira e os detalhes na decoração como baús e quadros compõem o aspecto visual deste andar. Comparo esta parte da casa com seu trabalho como pesquisador nas áreas das ciências naturais, onde a observação minuciosa e artesanal é ponto essencial em seu trabalho.

Nesta pesquisa trabalharei sobre o recorte do livre trânsito entre aposentos, assim como havia feito entre os blocos de conhecimento inicialmente propostos nas palestras de Ghelman. Comparo com os saberes estabelecidos por um indivíduo com um potencial que permitiria atuar como poeta e dramaturgo, além de inspecionar minas e a irrigação de solos no ducado de Weimar. Começarei a buscar inspiração na História, onde o

11 Visitei a casa de Goethe quando o Balé da Cidade de São Paulo excursionou pela Alemanha em 1998. A companhia de dança da cidade de Weimar foi dirigida pelo coreógrafo brasileiro Ismael Ivo de 1996 a 2000 e por ali passaram alguns bailarinos, coreógrafos e intérpretes-criadores que atuaram no Brasil como Ana Maria Mondini, Mara Borba, Umberto da Silva, Sônia Mota, Lourenço Homem, Kiko Moreira e Renato Jones.

fluir entre uma sala e outra leva-nos a tentar traçar relações entre os cômodos e a trajetória de Goethe: lupas, objetos de arte, baús e diversas áreas das ciências naturais.

Goethe dedicou-se à observação e à experimentação científica dos processos da natureza ainda muito jovem e continuou ininterruptamente até sua morte. Estes estudos tomaram tanto tempo e esforço quanto os dedicados à literatura. Há uma grande edição das obras de Goethe em Weimar, que reúne em cento e trinta e três volumes os escritos do poeta, dramaturgo e cientista alemão. Dentre estes volumes, os escritos sobre ciências naturais ocupam quatorze tomos, além de tomar muitas páginas dos trinta e sete diários e cinquenta pastas de cartas¹².

Em 03 de abril de 1832, o poeta alemão Johann Peter Eckermann (1792-1854) escreve a seu colega Kiesewetter sobre a morte de Goethe que ocorrera poucos dias antes. Esta carta reflete o fluxo que Goethe estabelecia entre sua obra poética e seus estudos científicos. Também podemos perceber como era um indivíduo considerado e admirado em sua própria época:

“... Depois de no último verão, Goethe acabara a segunda parte seu imortal Fausto, no inverno passado se ocupou preferencialmente de estudos sobre ciência natural. Tomou parte da discussão parisiense entre Cuvier e Saint-Hilaire, escreveu importantes ensaios sobre temas osteológicos e sobre o problema de análise e síntese nas ciências naturais em geral.” (MECA apud GOETHE, 1997:XII)

Na passagem do século XVIII para o XIX, Goethe estava ao lado de outros indivíduos que aliavam o estudo das ciências naturais à filosofia. Este grupo era composto por pessoas que não eram filósofos, como: Schelling que atuava como médico; Novallis, que era poeta e engenheiro de minas; Humboldt, criador da Geografia Moderna; Ritte, pioneiro da eletroquímica. Ao lado de Goethe, compunham um grupo que trabalhava sobre as bases da *Naturphilosophie*, traduzida literalmente do alemão como filosofia da natureza.

12 Informações obtidas no prefácio de Diego Sánches Meca para a obra *Teoria de la natureza*, de Johann Wolfgang von Goethe, de 1997.

No final século XVIII, a *Naturphilosophie* representava a intenção de constituir uma ciência sob novas bases, que contemplasse a totalidade das coisas e trouxesse novamente a possibilidade do Homem retornar ao estado de fusão com a Natureza, incorporando a autonomia que a razão trouxera através de Galileu e Descartes¹³. A relação deste grupo de homens com a natureza necessitava de alguns princípios, onde a *Naturphilosophie* propunha:

“... o restabelecimento de uma totalidade destruída pelo artifício do pensamento (e que) depende de coragem e criação. O desafio é retornar a um pretense estado original no qual inexistira a separação, sem, contudo, recair na infantilidade anterior à autonomia conquistada pela razão. A estratégia para alcançar essa reconciliação entre Homem e Natureza logra-se pela arte” (SHENK, 2008:39).

Esta estratégia de reconciliação entre Homem e Natureza trouxe a este grupo uma capacidade de observação e encontro com o mundo de forma muito peculiar, onde a arte seria parte integrante da pesquisa e era convidada a participar de maneira ativa e potente. Eles estavam em um tempo onde a matematização do conhecimento ainda estava no início e a palavra **entre** surgia com uma potência rigorosa: homens que estavam **entre** a cisão corpo/mente e **entre** a separação das qualidades primárias das secundárias na observação de fenômenos naturais.

É importante perceber sobre quais aspectos da arte estes homens discursavam. Primeiro: a arte como interlocutora entre Homem e mundo, onde os sentidos estivessem presentes na percepção dos fenômenos naturais. Segundo: a arte como fonte de criatividade e imaginação ao construir pontes entre o conhecido e o desconhecido, entre o percebido e o imaginado. Ressalto um trecho de um artigo de Ghelman sobre a forma de observar de Goethe e o convite que faz à arte para o encontro com a ciência:

¹³ O filósofo francês René Descartes (1596-1650) aprofundou mais as relações estabelecidas por Galileu ao propor a separação das relações entre mente e corpo. Além disso, propôs as bases da pesquisa científica, quando o pesquisador deverá dividir o problema em pequenas partes. Para Descartes, a descrição de um sistema parte da compreensão das partes mais simples. Aos poucos o conhecimento adquirido incorpora mais e mais variáveis em busca da descrição do todo.

“... inaugurando uma metodologia que coloca a arte numa posição inteiramente nova, ou seja, diferente da pura expressão estética da própria psique (obra de arte ou arte pura), diferente da arte integrada à educação (arte-educação) e da arte integrada à terapia. Da forma que Goethe revaloriza a Arte, devolve sua função de caminho de conhecimento, integrando os cérebros direito e esquerdo na percepção quanti-qualitativa da realidade.” (GHELMAN, 2010: 4).

As estratégias de observação e o convite à arte como caminho de conhecimento integrativo com a ciência trouxeram a possibilidade de compor um saber diante do mundo que ainda era latente e multi-percebido. Neste modo de ver, há uma longa lista de contribuições e descobertas de Goethe ao universo da ciência, como: a descoberta do osso intermaxilar no homem (que criou bases para a moderna teoria da evolução); foi um dos primeiros proponentes do período de glaciação na Terra; o primeiro a utilizar o termo morfologia; criou um princípio de observação das cores em contraponto ao estudo de Newton (chamada Teoria das Cores) e investigou os processos de desenvolvimentos das plantas de forma muito peculiar. Além disso, foi fundador de importantes museus de botânica, geologia e zoologia, como também participou da primeira estação de observação meteorológica (MILLER, 1988: IX).

Esta multiplicidade de atuação em diversas áreas só era possível devido à forma que Goethe observava os fenômenos da natureza e como os relacionava. A percepção da realidade é desenvolvida a partir dos aspectos que Ghelman nomeia de quanti-qualitativo e para descrever como seguir o percurso do método de observação de Goethe, aponto os quatro passos¹⁴:

- Percepção sensorial exata: atividade eminentemente descritiva;
- Percepção do desenvolvimento e das conexões: estudo do fenômeno como processo temporal e das inter-relações internas e externas;
- Percepção empática ou contemplativa: aproximação com a esfera qualitativa do fenômeno observado;
- Percepção intuitiva: etapa criativa fundamentada nos três passos anteriores

14 Método sistematizado pelo Prof. Dr. Ricardo Ghelman em cursos de observação da natureza, que incluem Embriologia e Morfologia Humana, Botânica e Anatomia comparada. Desde 2007 atuo como professor-assistente nestes cursos, onde me aprofundo na observação e também trabalho com os participantes a etapa quatro, onde há a criação artística do fenômeno observado, seguindo os três passos anteriores.

O poeta alemão mirava a natureza a partir de suas formas, sejam elas ovais, esféricas, ou na formação de uma curva longitudinal. Nelas tentava perceber os caminhos de formação e percurso no espaço. As formas da natureza transformavam-se em um complexo devir não linear, onde o imaginário atuava de forma potente através de uma observação circular. O observador navega entre “a realidade concreta e ideia abstrata, entre o estável e o processual, entre o particular e o geral entre o sensível e o empírico.” (MECA apud GOETHE: 1997, XXV).

Esta forma de interagir com o conhecimento encontrou ressonância no artista que sou ao criar em conjunto com Ghelman o espetáculo **Embriologia e Arte – Dançando a Formação do Corpo** em 2006 e também nos inúmeros workshops ministrados desde então, quando começava a vivenciar o método de Goethe e gerar uma metodologia própria.



*Figura 8 – Ilustração de Balão de Ar e Dobramento Embrionario (2010)
Autor Anônimo*

O desenho da página anterior ilustra como foi desenvolvida a estratégia para integrar a metodologia de Goethe no decorrer do processo dos workshops. Antes de passar os conteúdos de embriologia humana, os alunos permaneciam sentados no chão e enchiam grandes balões de ar que mediam cerca de um metro de diâmetro. O grupo então era dividido em dois: uma parte observaria o restante dos participantes interagirem com o objeto através de um procedimento dirigido.

A instrução consistia em apoiar o crânio e o tronco sobre o balão. As mãos deveriam dirigir o ar em direção ao umbigo e controlar sua saída lentamente do interior do balão. Enquanto o participante sentia a pressão que o ar exercia em seu ventre, deveria imaginar um tubo que cresceria lentamente por dentro do seu corpo. Ele iniciaria no umbigo e iria a duas direções opostas: boca e ânus.



Figura 9 - Detalhe da figura da página 61

A maneira como dirigia o procedimento era fundamental, pois deveria ser com sutileza e delicadeza. Durante os primeiros momentos, orientava os participantes a relaxarem o corpo sobre o objeto e perceberem elementos como textura, densidade, temperatura e a relação que seu corpo estabelecia no contato com o balão de ar: “Respire lentamente e perceba quais partes do corpo tocam e não tocam no balão. Enquanto o ar entra e sai dos seus pulmões, perceba como o ar do interior do balão reverbera em vocês”.

Esta preparação tinha uma duração maior ou menor de acordo com o silêncio que o grupo estabelecia. Chamo de silêncio não apenas a ausência de voz, mas também o grau de escuta e atenção que cada participante estabelecia com o objeto. Quando percebia que todo o grupo havia gerado o que nomeio de silêncio, solicitava que soltassem o ar do interior do balão.

Lentamente aquele grupo de pessoas flexionava seu corpo sobre os vários balões no interior da sala. O peso dos participantes sobre os objetos gerava um som contínuo de ar que preenchia o ambiente. A duração do dobramento era construída individualmente, de acordo com a construção imaginária do tubo no interior do corpo em diálogo com o ato de flexionar-se sobre o balão de ar.

A observação também era dirigida, pois pedia aos participantes que olhassem o procedimento de maneira fluída e contínua. Assim conseguiriam observar os vários dobramentos que ocorreriam a sua frente e perceberiam as diferentes nuances que cada indivíduo realizava ao dobrar-se sobre aquela esfera de ar.

Após o esvaziamento do balão e a observação, os papéis eram trocados. Quando os dois grupos já tinham passado pelo contato com o balão e pelo ato de observar, entregava a cada um dos participantes um papel branco A-4 e um lápis preto nº 2.

Solicitava que lembrassem, através de um desenho, o que tinham visto e vivenciado no contato com o objeto. O resultado tomava a dimensão do número de pessoas que estava na sala e apresento a seguir alguns relatos, realizados em um workshop na sede do Instituto Ciencia e Arte em São Paulo, no mês de agosto de 2010.



Figura 10 – Ilustração realizada durante curso de Embriologia (2010)
Autor Anônimo



*Figura 11 – Ilustração realizada durante curso de Embriologia (2010)
Autor Anônimo*

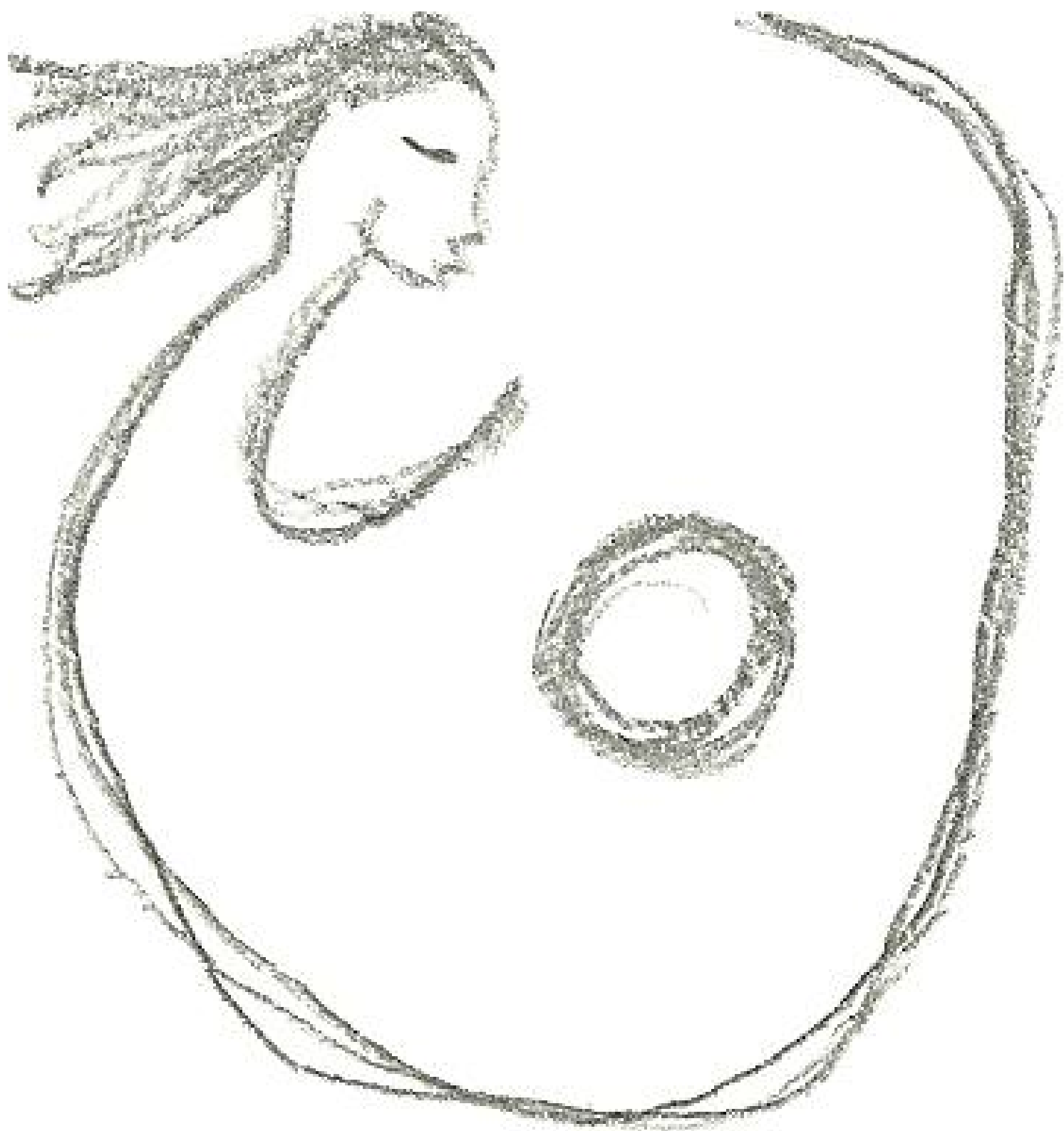


Figura 12 – Ilustração realizada durante curso de Embriologia (2010)
Autor Anônimo

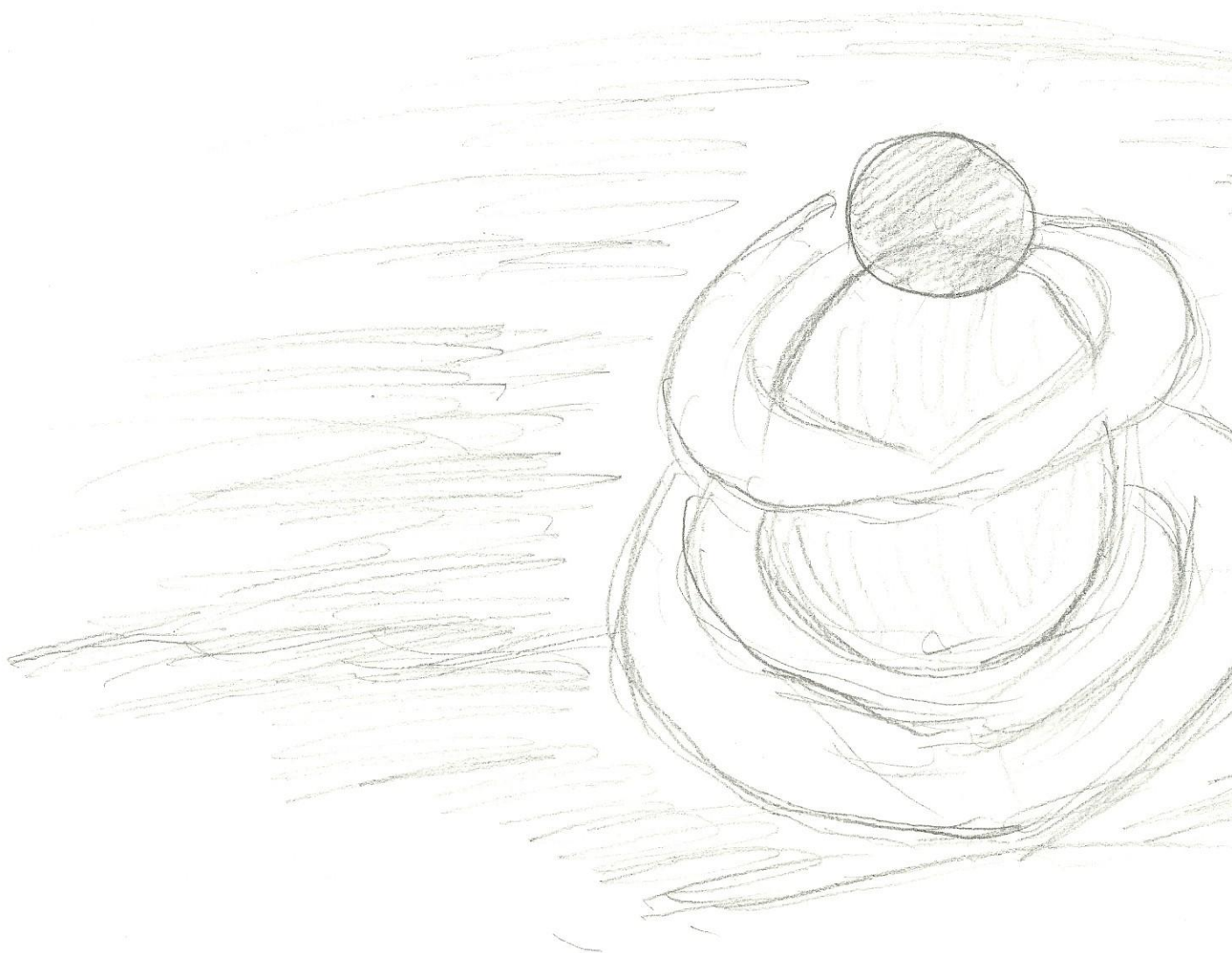


Figura 13 – Ilustração realizada durante curso de Embriologia (2010)
Autor Anônimo

Após todos os participantes desenharem a experiência de dobramento, colocava os papéis no chão da sala e pedia ao grupo para perceber os diferentes pontos de vista apresentados em cada imagem. Os desenhos serviriam para ampliar o universo de percepções que o contato com o balão e o ato de observar já tinha gerado. Aos poucos, o artista da dança criava uma ponte com a maneira como Goethe observava o mundo na passagem do século XVIII para o XIX:

“O olhar, mediador do mundo, é complementado pela ação do desenhar, ação através da qual o mundo se apresenta representado pelo sujeito. Por essa representação do mundo, o sujeito também encontra a via para expressar a si mesmo... Mas, insatisfeito com a passividade do sentir, ele anseia por algo mais, assim, ele começa a produzir, a ser ativo através da arte, expressando seu eu pela reconfiguração do mundo. O homem torna-se um co-produtor do mundo pelo desenhar. Essa ação pode ser designada como uma atividade plástica, que reelabora as formas e cria um outro mundo através de uma outra linguagem.” (MOURA, 2006:128)

A próxima etapa consistia em mostrar as imagens específicas da Embriologia Humana através de aula expositiva de Ghelman. O curvamento do corpo sobre o balão de ar representava a entrada do saco vitelino, que é uma grande esfera que pelo centro do embrião, quando realiza o primeiro dobramento de sua existência.

O saco vitelino ao entrar no embrião gera um tubo em direção à futura boca e ao futuro ânus e forma o chamado intestino primitivo. A partir deste tubo, órgãos como: pulmão, intestino e fígado são gerados. Para os participantes, observar as imagens nos slides era o reconhecimento do que tinham vivenciado no momento anterior.

Deste modo, a estratégia para integrar a metodologia de Goethe dentro dos workshops constituía-se de um roteiro de procedimentos: percepção do corpo sobre o balão, observação, desenhos em trânsito e imagens projetadas na parede. A imaginação dos participantes era convidada a trabalhar de forma ativa.

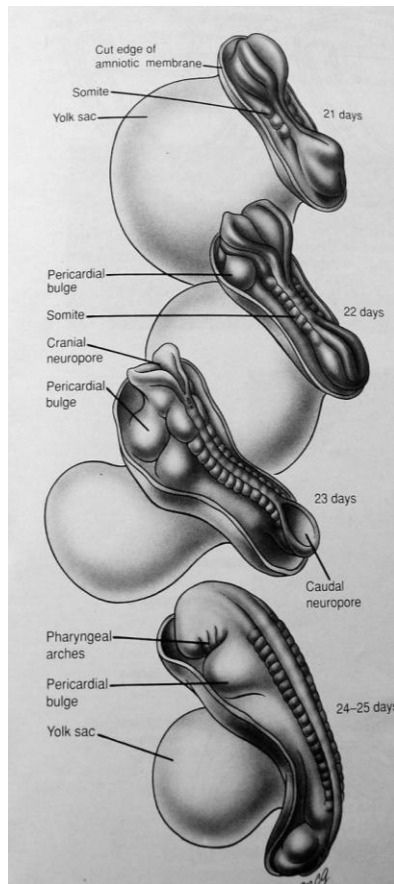


Figura 14 - Entrada do Saco Vitelino

Os dois primeiros passos do método (que são a percepção sensorial exata e a conexão temporal do fenômeno no tempo e no espaço) foram realizados de modo a integrar a metodologia baseada na observação da natureza de Goethe e a trajetória pessoal como artista. Trazer a experiência do embrião para o corpo dos participantes foi uma necessidade que se apresentou no decorrer da pesquisa.

O terceiro passo consiste na etapa contemplativa e a aproximação com a esfera qualitativa do fenômeno observado. O processo de construção desta etapa passa pelo exercício da imaginação, quando através das percepções construídas com os balões e os desenhos, o observador imagina dilatar as dimensões da entrada do saco vitelino em todas as direções. Como este crescimento ocorreu no imaginário do próprio pesquisador, o aumento do fenômeno foi de cerca de vinte vezes a minha altura. Neste momento há uma construção imagética onde é possível estabelecer uma relação entre dois mundos: o mundo subjetivo do pesquisador e o mundo do fenômeno. Através da imaginação, tenho a

capacidade de construir uma nova percepção de formas, texturas, temperaturas e também a possibilidade de avançar e retroceder imageticamente o fenômeno da entrada do saco vitelino.

Só é possível estabelecer estas relações com propriedade se o primeiro e segundo passos forem realizados minuciosamente, caso contrário, a etapa contemplativa não terá ferramentas suficientes para serem realizadas.

O terceiro passo do método gera um instrumento potente para o desenvolvimento da pesquisa, pois a partir da junção da experiência com o balão, o registro desta por meio de desenho e a posterior explanação teórica, torna-se possível um desdobramento artístico em laboratórios específicos para a criação cênica.

Escrevo estas linhas apenas no final do processo, quando analiso os caminhos percorridos dentro da pesquisa a partir do que o próprio trabalho solicitou. A metodologia desenvolvida a partir do olhar de Goethe/Ghelman é mais uma ferramenta para esta dissertação e ocorreu de modo processual e não linear. A forma como se estabeleceu **o que fazer e como fazer** é de uma complexidade própria da criação artística.

Hoje percebo que a passagem pelo corpo e a integração com o desenho trouxeram os caminhos para gerar as conexões feitas no último capítulo, quando estabeleço as relações entre o período embrionário, o período fetal e o movimento dançado. Os três aspectos entrelaçam-se em constante troca, gerando uma percepção aguçada do processo e relaciona todos os elementos que fizeram parte desta dissertação. A metodologia usada nos workshops encharcou a dissertação de mestrado e só a partir deste momento foi possível a embriologia estar em relação com a arte do movimento e não mais como conhecimento em separado.

Este aspecto relacional foi o ponto inicial para a pesquisa corporal. As impressões registradas a partir da criação renutriram novamente a escrita pelas sensibilizações, imagens e movimentos desenvolvidos. Era um caminho em mão dupla e nele percebi que não haveria barreiras ou limites entre conhecimento embrionário e a Dança, pois ambos estão em completa sintonia com o movimento da vida.

CAPÍTULO III

Os alicerces da ciencia

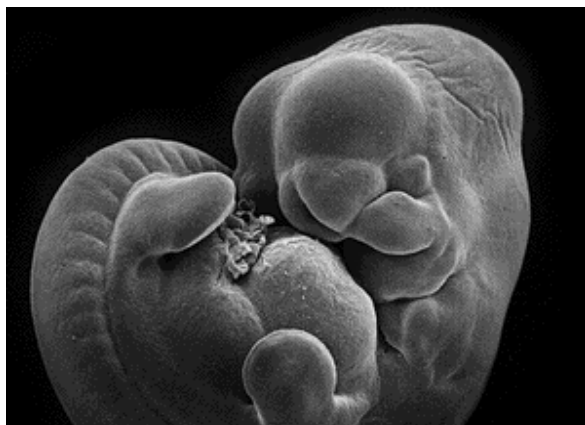


Figura 15- Embrião

3.1. Sujeito em diálogo / Histórico objeto Continente

Mas como a ciência que hoje chamamos de Embriologia descobriu e alicerçou suas bases que atualmente temos conhecimento? Precisamos retornar no tempo para saber que da Grécia veio o primeiro grande embriologista da história, Aristóteles de Estagira, no quarto século A.C. Discípulo de Platão e preceptor de Alexandre, o estudioso grego observou e desenvolveu tratados em várias áreas de conhecimento como: biologia, física, astronomia, filosofia, teatro e literatura. Também foi responsável por compilar e sistematizar a história da filosofia e o conhecimento grego desenvolvido até aquele momento.

Ao observar peixes, Aristóteles levantou a questão de que a origem da fecundação estaria contida na união do sêmen com as ovas e observou “quando a fêmea põe seus ovos, o macho os cobre com seu sêmen, e aqueles ovos que o sêmen alcança são fertilizados, enquanto os outros não. Isso mostra que o macho não contribui nada para a quantidade, mas apenas para a qualidade do embrião.” (COHEN, M.R. & DRABKIN, 1948:417).

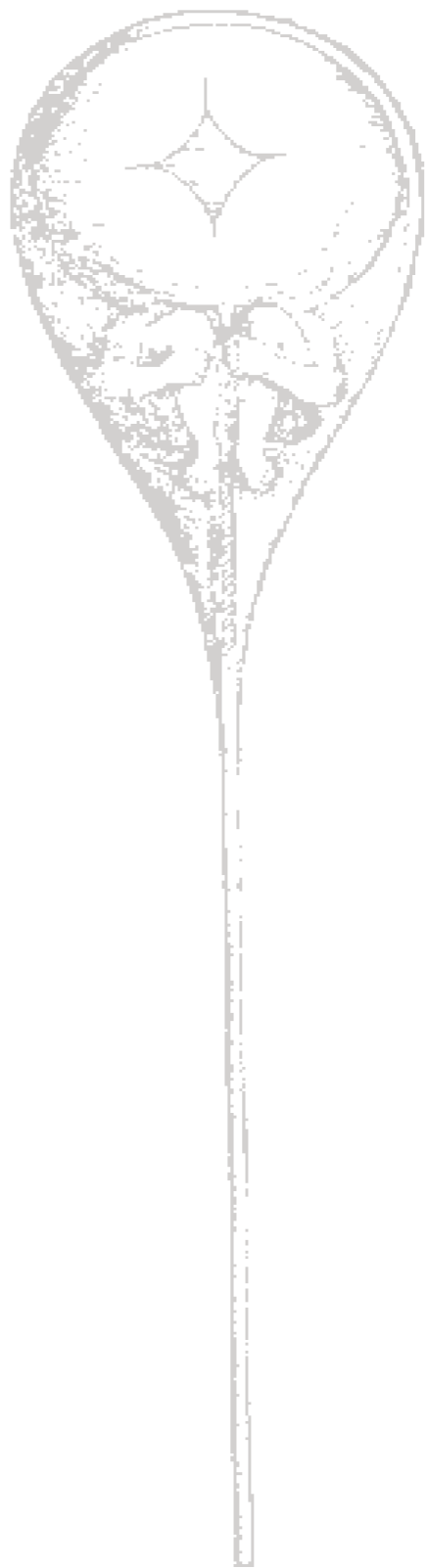
No universo do desenvolvimento animal, Aristóteles estudou separadamente vinte e um ovos de galinha a cada dia sucessivo após a sua fecundação. Este é o tempo necessário para aquela ave conseguir quebrar seu invólucro e as três semanas de gestação foram observadas como uma linha do tempo. Os ovos foram colocados lado a lado e percebeu-se o processo de transformação de uma fina linha de células até chegar a uma ave completa.

Aristóteles utilizou esta estratégia para perceber o tempo dentro do espaço. As conceituações sobre a palavra tempo são sinuosas e trago novamente Bunge para discorrer sobre o tema:

“O conceito do tempo é escorregadio, e tem sido por isso objeto de muitos contra-sensos. Por exemplo, Heidegger escreveu que “o tempo é o amadurecer da temporalidade”. Outro exemplo é a metáfora de que o tempo flui, o que não faz sentido porque o tempo não é uma coisa... O que “flui” (muda) são coisas reais. O tempo é, para falar de maneira não rigorosa, o passo da mudança das coisas reais (Isto é, o tempo não é absoluto, porém relacional). Mas o tempo não é uma propriedade de qualquer coisa real particular: como o espaço, o tempo é “público”, ou seja partilhado por todas as coisas... Distinguem-se dois conceitos de tempo: o tempo físico (ou ontológico) e o perceptual (ou psicológico). O tempo físico é, em geral, encarado como algo objetivo, enquanto o tempo psicológico é, por definição, tempo (ou então duração) percebido por um sujeito. O tempo físico é objetivo, mas não existe por si próprio, destacado de tudo o mais... E estritamente falando, o tempo é imperceptível. Podemos apenas perceber ou sentir algum processo.” (BUNGE, 2002:377)

Com as condições materiais do século IV A.C. seria impossível para Aristóteles acompanhar as alterações contidas em apenas um ovo, mas esta estratégia de colocar vários ovos em estagios diferentes lado a lado abriu uma linha de raciocínio para o estudo da embriologia. Possibilitou também colocar o filósofo grego como sujeito que percebe a diferenciação de processos entre um ovo e outro, usando a imaginação de forma ativa.

Séculos mais tarde o principio deste estudo seria a base para combater a teoria da pré-formação, que apresenta o conceito de que o embrião formava-se a partir de uma miniatura que simplesmente cresceria. As evidencias de Aristóteles embasariam uma nova concepção: a epigênese, que considera que do caos surge a ordem. No entanto, o próprio estudioso não utilizaria o conceito de epigênese em seus tratados, pois acreditava que a fêmea trazia um pequeno ser totalmente formado em seu sangue menstrual e o macho contribuía com a totalidade do sêmen para ativar o movimento do embrião.



Entre a Antiguidade e a Renascença não houve muitas investigações sobre conhecimento desenvolvido na embriologia. Durante muitos séculos os estudos de Aristóteles não foram contestados e ele passou a ser seguido como a autoridade no campo da filosofia e da ciência. Seus tratados teriam “construído uma doutrina de âmbito universal e de validade permanente, intemporal. Seus textos, por isso mesmo, mereceriam não propriamente complementações ou correções, mas antes análise e comentário.”¹⁵

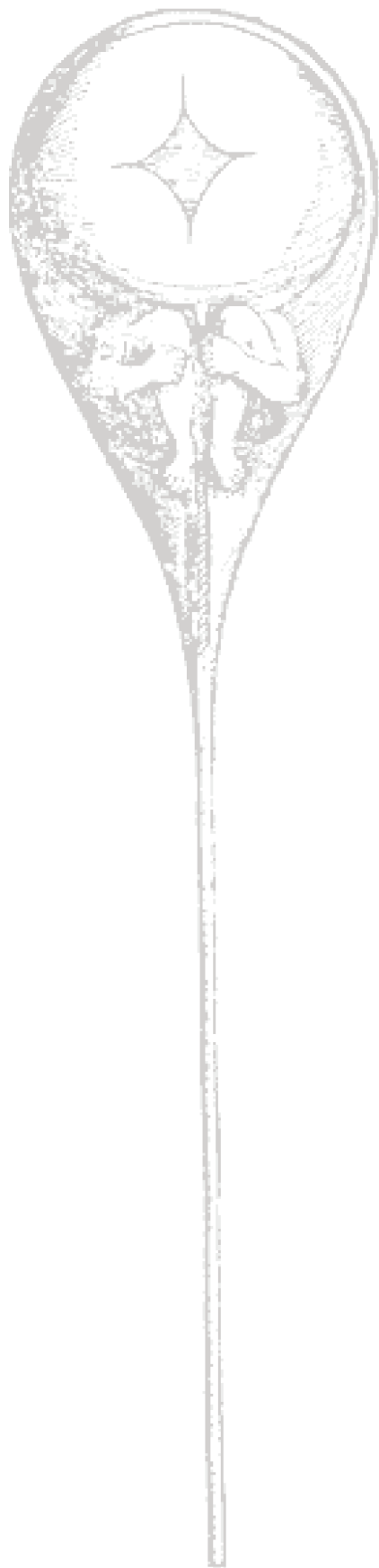
Além dos escritos de Aristóteles sobre a embriologia, na Idade Média destaca-se o documento “Sobre a formação do feto” de Galeno de Pérgamo. Escrito no século II D.C., o estudioso relata o desenvolvimento de estruturas que envolvem o embrião como: a placenta, o âmnio e o alantoide.

Durante o período da Renascença, Leonardo da Vinci interessou-se pelos processos de reprodução e desenvolvimento ao dissecar vacas e ovelhas. Também reproduziu belas imagens de fetos humanos encolhidos no ventre materno. Aos trinta anos escreveu um esboço sobre os movimentos do corpo, que começa com a seguinte declaração:

“Este trabalho deve começar com a concepção do Homem e descrever a natureza do ventre, como a criança vive nele, e até que estágio aí reside, de que modo adquire vida e alimento, seu crescimento, e que intervalo há entre um estágio de crescimento e outro, e o que o expulsa para fora do ventre materno”. (DA VINCI apud CAPRA, 2000:202)¹⁶

15 Observação contida na introdução do volume sobre Aristóteles, na Coleção “Os Pensadores”, 1996, Editora Nova Cultural Ltda.

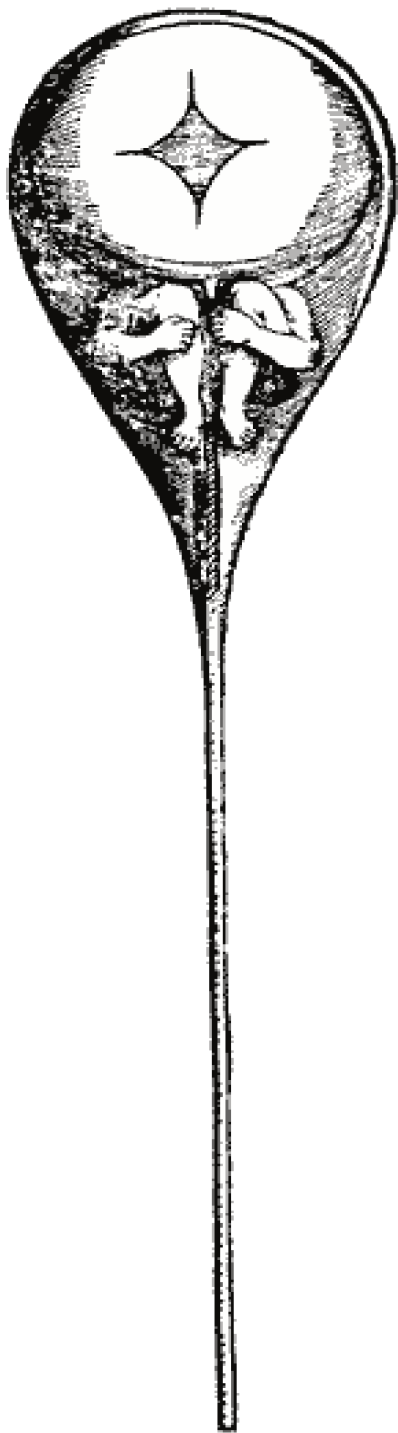
16 Estudos Anatômicos, fólio 81v, in **CAPRA**, Fritjof . *A ciência de Leonado da Vinci*. 1a. Edição. Ed. Cultrix. São Paulo



Intriga no escrito de Da Vinci a percepção do intervalo entre um estágio de crescimento e outro. A busca do entre dois estágios de desenvolvimento, como Aristóteles investigou dezenove séculos antes ao preencher na imaginação o crescimento entre um ovo e outro.

Leonardo buscava captar o conhecimento através de seus desenhos. Sentava diante do que deveria ser observado e captava o fenômeno a sua frente através de traços precisos. Ciência e arte eram instrumentos de um propósito único, ferramentas que se completavam através do olhar e da habilidade do cientista/artista. No campo embrionário, enquanto a maioria dos autores de sua época acreditava que as características de um ser vinham principalmente do pai, ele afirmava: “a semente da mãe tem poder igual à semente do pai no embrião.” (CAPRA, 2002:202)

Qual seria o instrumento necessário para ampliar o sentido da visão e perceber o momento da concepção? Galileu foi o responsável pela invenção do telescópio e também o primeiro a adaptar o instrumento para o exame de animais muito pequenos ao inventar o microscópio. Com isso o ser humano ampliou a capacidade de olhar e poderia investigar tanto as estrelas como universo contido no micro. A visão não seria mais um limite para estes homens que estudavam o início da vida. Com o advento do microscópio foi possível buscar a origem do desenvolvimento naquela fina linha de células que Aristóteles observou ao colocar os ovos lado a lado. “Assim, essa descoberta (do microscópio), mais tarde aperfeiçoada por ótimos técnicos reduziu as especulações filosóficas a fatos concretos, controlados e demonstrados experimentalmente” (CASTIGLIONI, 1947:11).



Os cientistas deslocaram suas lentes para o sêmen masculino e para as estruturas do aparelho reprodutor feminino. Em 1678, o holandês Anton van Leeuwenhoek descobriu o espermatozóide e acreditou, em um primeiro momento, que fossem parasitas que viviam no sêmen humano (*spermatozoa* significa animais do esperma). Após inúmeras observações, o microscopista holandês afirmou que os espermatozoides eram sementes e a fêmea forneceria um solo fértil no qual as sementes eram plantadas.

Apesar de Nicolas Hartsoeker ser contemporâneo de Leeuwenhoek, ao observar o espermatozoide, desenhou a ilustração ao lado, que representava a realidade do que via através do microscópio: haveria um homúnculo, ou um humano pré-formado, encolhido no interior do núcleo.

Reforçava-se a teoria da pré- formação, muito forte do século XVI ao século XVIII. O embrião formava-se a partir de uma miniatura, que simplesmente ia crescendo.

Figura 16 - Homúnculo encolhido
no espermatozoide
(GILBERT, 2001:57)

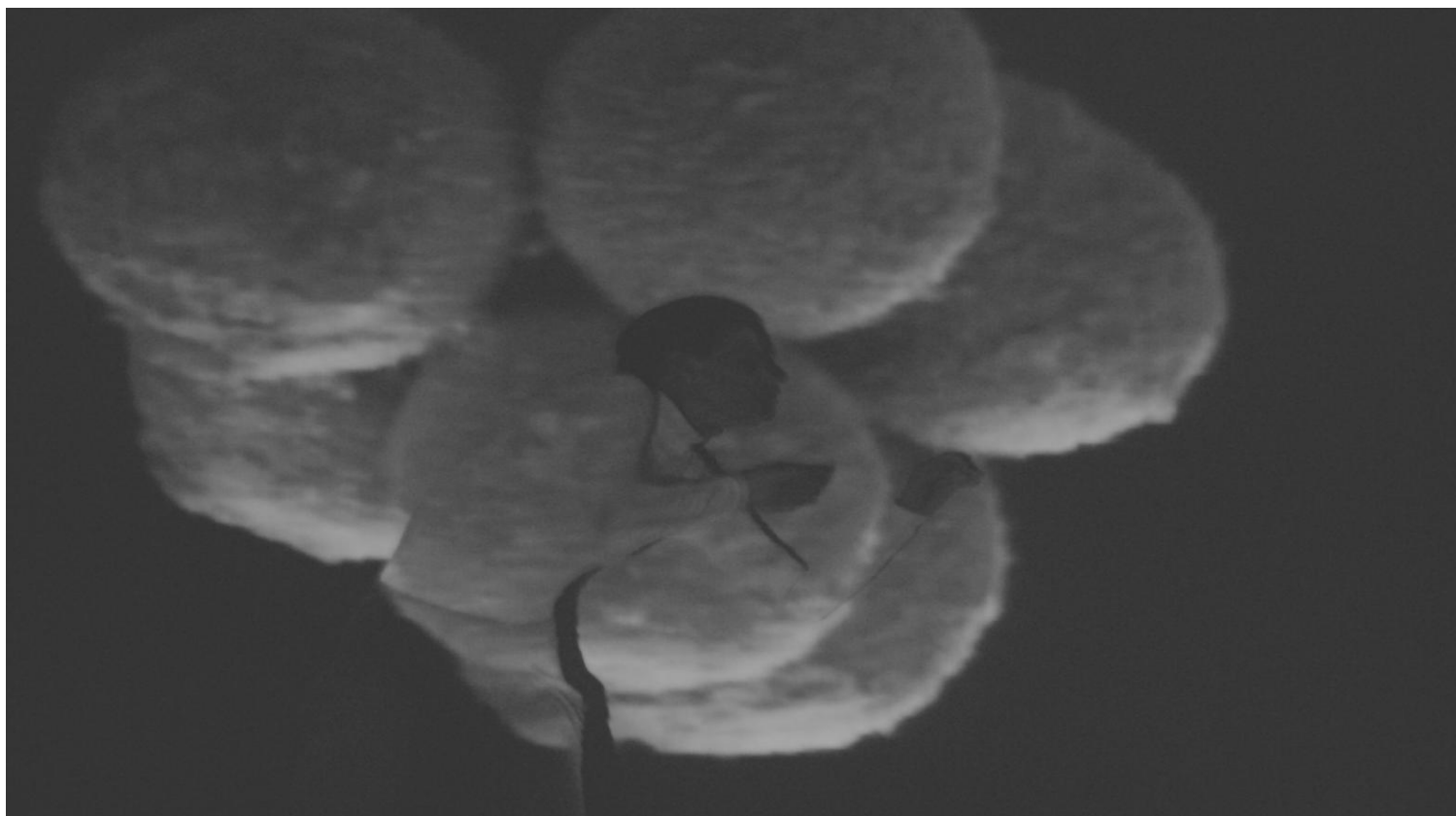


Figura 17 – Cena do espetáculo Embriologia e Arte (2007)
Foto Silvia Machado

3.2. Feminino em deslize

Charco

O gameta feminino é redondo e quase visto a olho nu.

0,1 milímetro

Após o número zero, uma régua capta

uma pequena esfera entre os minúsculos riscos

A esfera é única e seu ritmo é cíclico. Formada nos ovários

A cada mês um lado expõe para o encontro.

Em direção à tuba uterina

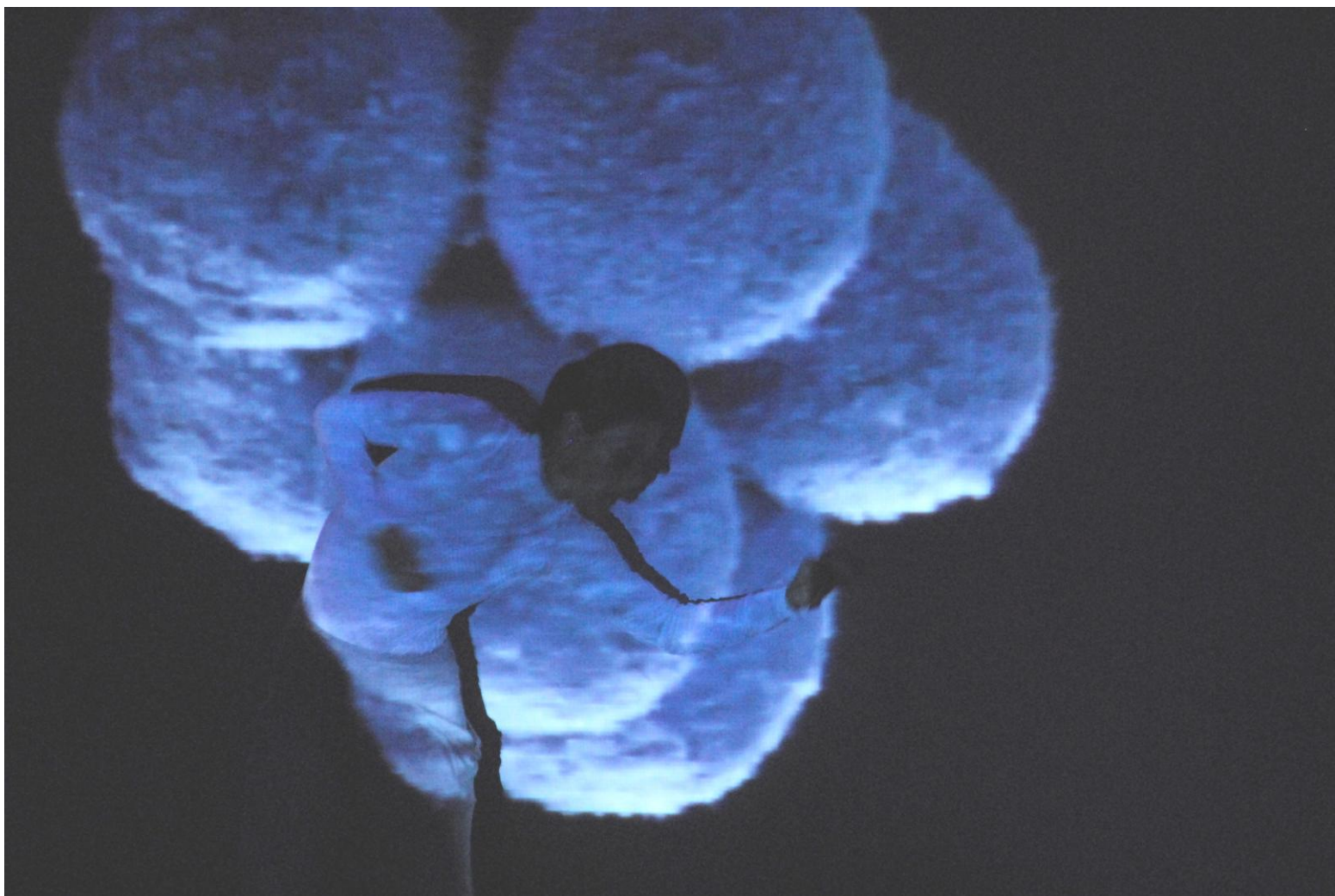


Figura 18 - Cena do Espetáculo Embriologia e Arte (2007)
Foto Silvia Machado

A cada um mês o organismo feminino prepara-se para o encontro.

Tuba: instrumento de sopro que transporta no interior do abdômen feminino a possibilidade de um casamento.

Após o encontro entre a esfera única e as centenas de espermatozoides o encontro gera um ser.

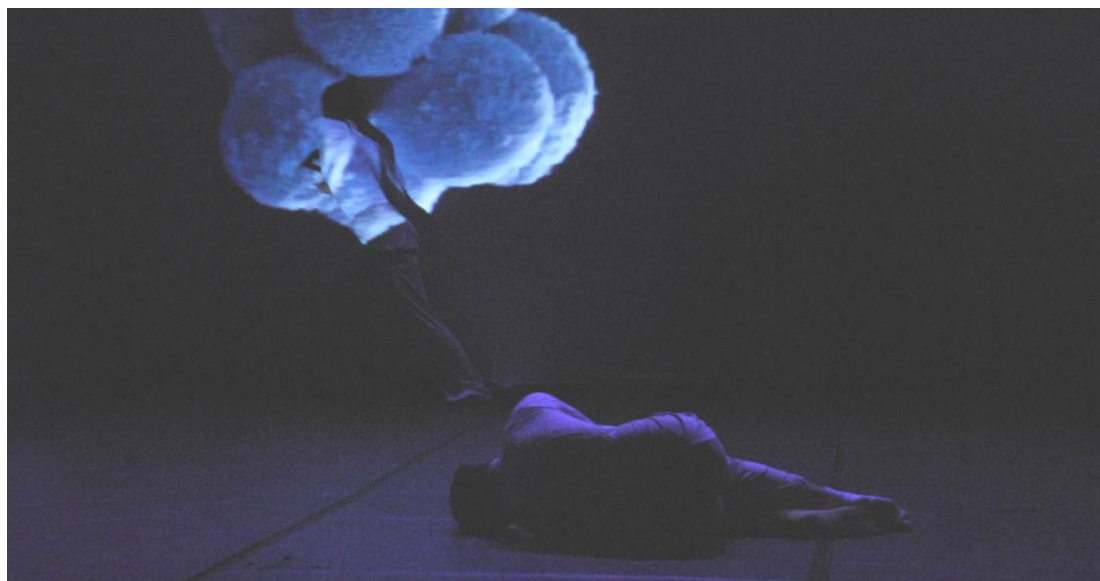
Apenas um gameta masculino entrará na esfera

Durante uma semana

o embrião tem a forma esférica e não aumenta de tamanho.

Dois ritmos polarizam o caminho:

por fora a esfera desliza em um fluxo contínuo sobre cílios,
no interior do ser ocorrem sucessivas divisões em
2, 4, 8, 16, 32 até 64 células.

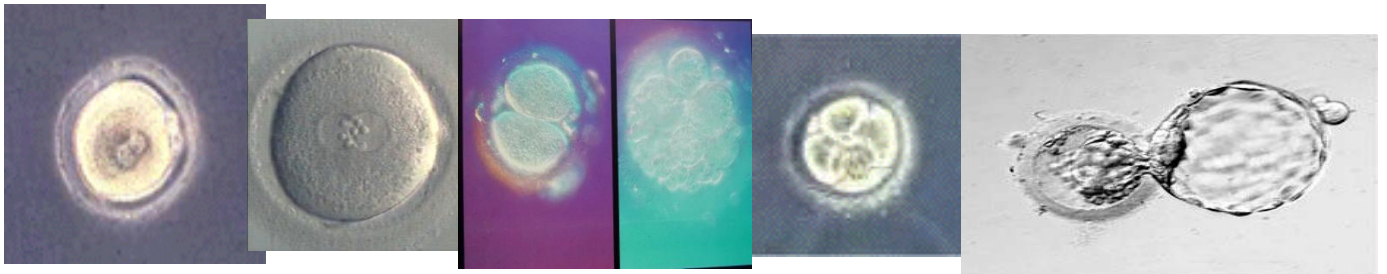


*Figura 19 - Cena do Espetáculo Embriologia e Arte (2007)
Foto Silvia Machado*

*Repartição em deslize, herança de ritmos e divisões,
que apontam para passado e futuro,
Pai e mãe traçam o seu legado via óvulo e espermatozoide.
Ser em devir que carrega em seu caminho a história de gerações.*

*Ao final da primeira semana o conjunto de células não tem mais espaço
de expansão.*

*Fluxo contínuo sobre cílios chega ao fim.
A esfera fecundada é empurrada para fora da tuba uterina
e dirige-se ao útero, um imenso abismo a sua frente.*



*No interior da esfera embrionaria
uma quantidade enorme de células concentra-se em um dos seus polos.
Esta condensação é tão intensa que rompe
O primeiro envelope que o ser encontra em sua vida.*

*Término de dois espaços. O primeiro momento de livrar-se de envolvimentos e
matrizes maternas ainda no interior do útero. Primeiro rompimento com a pele da mãe. Des-
envolvimento em rompimento e queda no precipício¹⁷,*

¹⁷ Durante a primeira semana embrionaria, os estágios de desenvolvimento são demarcados por sucessivas divisões celulares no interior da tuba uterina até o estágio conhecido como mórula. A condensação e rompimento do invólucro embrionário ocorre durante o estágio chamado de blastocisto.



*Figura 20 - Cena de Abertura do Espetáculo Embriologia e Arte (2007)
Foto Silvia Machado*

3.3. Palco

Mergulho

Varas abaixadas. Palco apagando lentamente.

Abre cortina e foco

Ser

Vara de luz

Refletor em diagonal

Lentamente

A luz lambe as costas da intérprete

Os contornos surgem para a plateia

O interior não é bem visto

Imagem de mãos

Corpo encolhido

Ser surgido

3.4. Camadas de tempo

Continente

Dirigir as lentes para um espermatozoide e perceber o que havia no seu interior. No capítulo anterior, vimos que Nicolas Hartsoecker desenhou um homúnculo encolhido dentro do espermatozoide, mas outros pesquisadores dirigiram o olhar para os ovários e percebiam aquele universo de outra forma. Estabeleceram-se duas correntes: a dos ovistas (que defendiam a presença de um indivíduo pré-formado no organismo feminino) e dos animaculistas (há um homúnculo no interior do espermatozoide). O Antigo Testamento seria citado como referencia.

“Citações bíblicas eram lembradas para demonstrar a superioridade masculina, e que a mulher era apenas o campo fértil, onde se desenvolvia a semente lançada pelo homem. A preocupação foi tal que matemáticos da época calculavam o tamanho dos ovários de Eva, a primeira mulher do mundo; quantas crianças pré-formadas deveriam estar contidas neles; quando nasceria a última criança e, conseqüentemente, quando seria o fim do mundo.” (GARCIA, JECKE & GARCIA, 1991:14).

Foram necessários duzentos anos no desenvolvimento do conhecimento para o enfrentamento de dois paradigmas dentro do universo embrionário: o ser estaria totalmente desenvolvido dentro do óvulo ou do espermatozoide?

Do século XVII ao XIX, experiências e descobertas foram aos poucos desvendando o papel dos gametas na fecundação. O aperfeiçoamento das lentes dos microscópios e o aprofundamento no estudo das células permitiram algumas descobertas, como a existência de espermatozoides em machos adultos e sua ausência em indivíduos imaturos ou idosos para procriação.

Em 1840 o cientista A. Von Kolliker percebeu que os espermatozoides eram formados nos testículos, mesmo assim manteve a ideia que o sêmen era habitado por parasitas. Dois cientistas alcançaram o desfecho do enigma da fecundação em 1876. Em laboratórios separados, Oscar Hertwig e Herman Fol, demonstraram a penetração do espermatozoide no óvulo e a união dos núcleos destas células (GILBERT, 2002:58).

Paralelo às descobertas do papel dos gametas na fecundação, um médico de origem militar, August Weismann¹⁸ voltou sua atenção para o interior do núcleo dos gametas e enfatizou que trariam dentro de si a continuidade e a imortalidade. Segundo ele, estas células seriam portadoras dos potenciais hereditários do novo organismo através do que nomeava núcleo germinativo. Esta ideia seria formulada por Mendel¹⁹ quinze anos depois ao compor sua teoria sobre genética e hereditariedade. Naquele núcleo germinativo de Weismann estariam contidos os cromossomos.

Sob sua influência, E.B.Wilson declarou em seu livro “The cell in development and inheritance” (1896):

“A morte do indivíduo não significa interrupção na continuidade da série de divisões celulares, pelas quais a vida da raça progride. O indivíduo morre, é verdade, mas as células germinativas continuam vivendo, carregando com elas, as tradições da raça de onde vieram e passando-as aos seus descendentes” (GILBERT: 2002,487/8)

18 August Weismann (1834-1914) – Biólogo alemão formado nas universidades de Göttingen e Geisse. Praticou medicina até passar a dedicar-se exclusivamente à pesquisa biológica e ao estudo da zoologia. Foi o primeiro cientista a discordar da teoria do naturalista francês Jean de Lamarck, que afirmava que as características adquiridas por um indivíduo poderiam ser transmitidos a seus descendentes. Foi professor de zoologia da Universidade de Freiburg onde faleceu. Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/AugstWei.html> acesso em 25.01.2012, às 19:03.

19 Gregor Johann Mendel (1822-1884) – Monge agostiniano, botânico e meteorologista austríaco. Aos 21 anos ingressou no mosteiro da Ordem de Santo Agostinho, onde foi supervisor dos jardins do mosteiro. Estudou física e ciências naturais na Universidade de Viena. Foi professor de ciências naturais e dedicou seus estudos ao cruzamento de espécies vegetais e pequenos animais. Durante sete anos realizou análise matemática e ao descobrir a variação genética e os aspectos das plantas, tornou-se reconhecido como o pai da genética. Em 1865, em dois encontros da Sociedade de História de Brno, apresentou as leis da hereditariedade, conhecidas como Leis de Mendel. Fonte: <http://www.infoescola.com/biografias/gregor-johann-mendel/acesso>: em 25.01.2012, às 18:55.

Nesta herança que carrega em seu interior, é interessante perceber como o significado da palavra gameta funde-se ao ato de penetrar e unir o núcleo das células. Proveniente do radical *gamet*, que significa esposa, marido ou mulher legítima. Os gametas personificam o próprio encontro de um casal e coroa o significado o termo *gameo*, cuja tradução é casar-se ou desposar-se (HOUAISS, 2007:1424). Do grego vem o sentido encontrado em *gamos*, que significa noivo.

Mas aonde ocorre a união dos gametas masculino e feminino no ser humano? Como é o ambiente aonde ocorre este casamento? Para compreender o espaço do útero, devemos nos dirigir para um período anterior à história que antecede os gregos. Em um salto filogenético iremos para o momento dos primeiros vertebrados, para compreender o espaço da fecundação e suas transformações evolutivas.

Os primeiros vertebrados viviam, reproduziam e morriam na água. Em comparação aos habitantes terrestres, os animais aquáticos vivem em uma baixa gravidade e uma pressão maior em torno dos seus corpos. Sua existência e necessidades eram adaptadas a este ambiente. Assim como os peixes atuais, aqueles animais ancestrais expeliam os gametas e o encontro do sêmen e das ovas dava-se dentro da água. O espaço de reprodução, fecundação e o período embriológico era todo efetuado fora do corpo daqueles animais e em ambiente aquático.

A passagem da água para a terra levaram os vertebrados a criarem estratégias evolutivas para tentarem adaptar-se às condições existentes naquele ambiente marinho. Os primeiros vertebrados que transitaram entre a terra e a água são conhecidos como tetrápodes (*tetra/quatro e podes/pés*) e provocou uma profunda impressão na pesquisa, pois sua observação foi a inspiração poética para a escolha das ações corporais específicas como rolar, rastejar e deslizar. Por estas ações iniciei o laboratório de criação e imagem da água para terra também levou à construção dos capítulos desta dissertação do modo que é feito: Continente, Mergulho e Charco.

Os tetrápodes transitavam de um lugar para outro em mudanças bruscas de ambiente. A água é 830 vezes mais densa e 80 vezes mais viscosa do que o ar, fazendo com que o deslocamento aquático seja energeticamente dispendioso. Além disso, os órgãos sensoriais adaptaram-se para responder aos dois ambientes, pois as características físicas da água afetam a penetração da luz e a velocidade de transmissão do som.

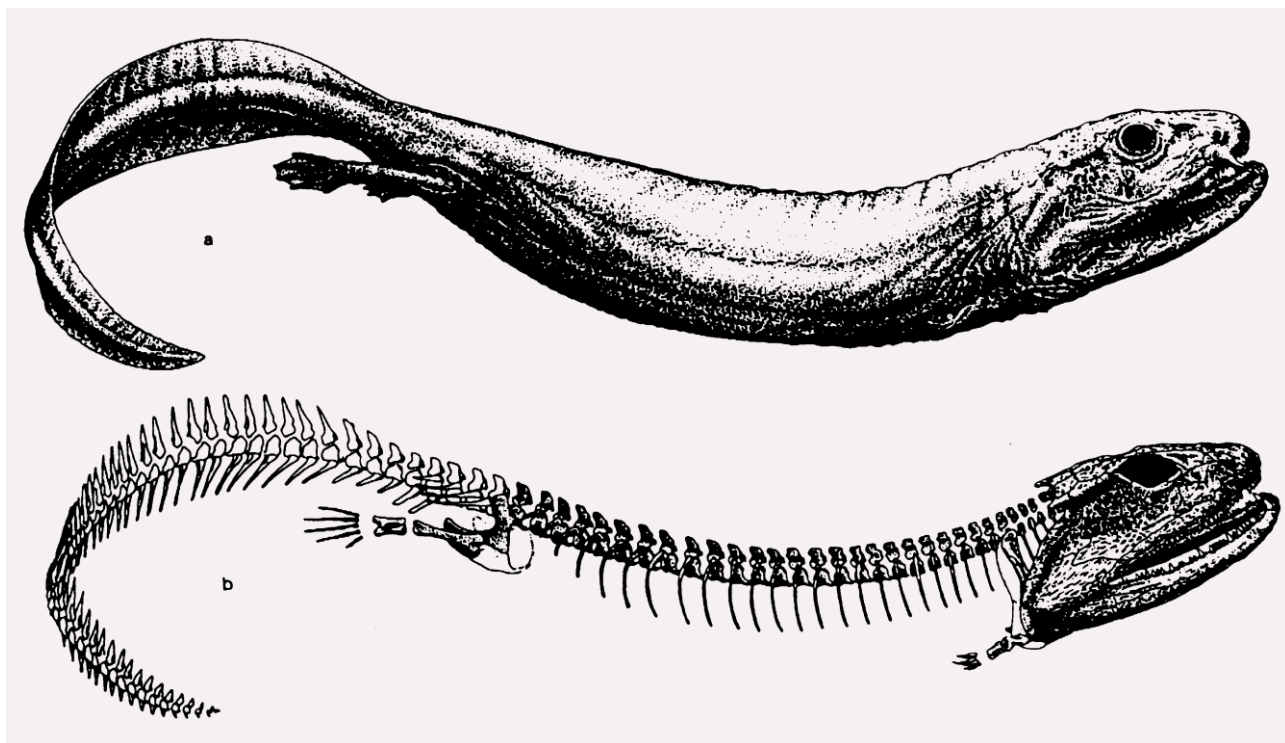
Eles evoluíram suas nadadeiras para patas e “provavelmente utilizavam seus membros para andar sobre o fundo da água rasa, para remar onde a água era mais profunda e para rastejar na região da margem” (HILDEBRAND/GOSLOW, 2006:51). Com a memória corporal de rolar, rastejar e deslizar muito próximo ao chão, o tetrápode foi um caminho poético para construir profundos mergulhos entre os temas, rastejando e olhando de perto a Embriologia através de charcos poéticos e também para os continentes, onde trazia a base conceitual e histórica da pesquisa.

Filogeneticamente a passagem da água para a terra levou também a uma mudança considerável no espaço da fecundação. Criou-se uma estratégia para transportar aquelas condições do ambiente marinho para dentro de uma casca de ovo e “antes de tornarem-se livres da água ou de ambientes úmidos para a reprodução, os tetrápodes tiveram de realizar o milagre de evoluir ovos com cascas e membranas fetais, para a proteção dos embriões do ressecamento dos danos mecânicos e dos dejetos metabólicos” (HILDEBRAND/GOSLOW, 2006:51).

Com o advento da vida terrestre houve uma mudança na reprodução, os machos agora não expeliam seu sêmen para o ambiente externo, mas para dentro da fêmea e a postura dos ovos trouxe a possibilidade dos vertebrados viverem e reproduzirem-se fora do ambiente aquático. Uma casca protegeria o embrião e ao ser expelido para fora do corpo, sua proteção caberia aos pais até o momento de eclosão.

Os tetrápodes evoluíram para os dinossauros e passariam a herança da fecundação e gestação através dos ovos para répteis e aves. Foram necessários milhões de anos para que as condições do interior do ovo encontrassem uma nova possibilidade dentro da evolução. Coube aos mamíferos criarem um invólucro e transportarem a fecundação e toda gestação para o interior do corpo, para isto criou-se o útero e a placenta, onde o ser em gestação pudesse permanecer envolto na água. Agora os pais não precisavam se afastar dos ninhos preocupando-se com o cuidado da prole. O ninho estava dentro da fêmea e a acompanhava para onde ela fosse de maneira maleável, úmida e mantendo a temperatura para o desenvolvimento do ser em seu interior.

Ao acompanhar estes caminhos evolutivos, percebe-se uma passagem lenta e gradual que demorou milhões de anos, onde o ambiente aquático encontrou possibilidades de seguir seu caminho para o interior do ovo e posteriormente manteve esta capacidade dentro do útero.



*Figura 21 - Representação de Fóssil de Tetrápode
(POUGH/JANIS/HEISE, 2006:292)*

A compreensão deste processo revela o ambiente que os seres humanos habitam no período embrionário e traz à lembrança a poesia de Jorge de Lima, onde “há sempre um copo de mar para um homem navegar²⁰”. Este copo de mar contido no interior do aparelho reprodutivo feminino cria as condições ideais para os primeiros passos de nosso desenvolvimento como seres humanos, quando estará “submerso no líquido amniótico da mãe e protegido pelas macias paredes uterinas, embalado no berço das profundezas aquáticas” (MONTAGU, 1988:22).

No processo embrionário é possível trilhar um caminho evolutivo de milhões de anos, quando é possível “navegar” entre o período de desenvolvimento de um indivíduo (ontogenia) e a ancestralidade da espécie (filogenia) naquele curto período de oito semanas. “Em 1866, Haeckel escreveu que a ontogenia recapitulava, ou repetia, as alterações

²⁰ Frase destacada da poesia “Canção de Orfeu”, do poeta alagoano Jorge de Lima, que foi tema da 29ª Bienal de Artes de São Paulo em 2010.

filogenéticas. O estudo da embriologia, dizia ele, revela a ancestralidade.” (HILDEBRAND/GOSLOW, 2006:70).

Ao comparar embriões de animais vertebrados em seus estágios iniciais é muito difícil diferenciá-los e trago as impressões feitas em 1828 por Karl Ernst Von Baer²¹, um dos mais notáveis embriologistas de seu tempo.

“Mantenho conservado em álcool, dois pequenos embriões cujos nomes não mencionei e ser-me-ia atualmente impossível dizer a que classe pertencem. São talvez dois lagartos, pequenas aves, ou mamíferos muito novos, tão grande é a semelhança do modo de formação da cabeça e do tronco nestes animais. É verdade que ainda faltam as extremidades destes embriões, mas estivessem elas na primeira fase do seu desenvolvimento, que nada nos ensinariam, porque os pés dos lagartos e dos mamíferos, as asas e pés das aves, e mesmo as mãos e pés do homem, partem todos da mesma forma básica” (BAER apud DARWIN, 2010:317)

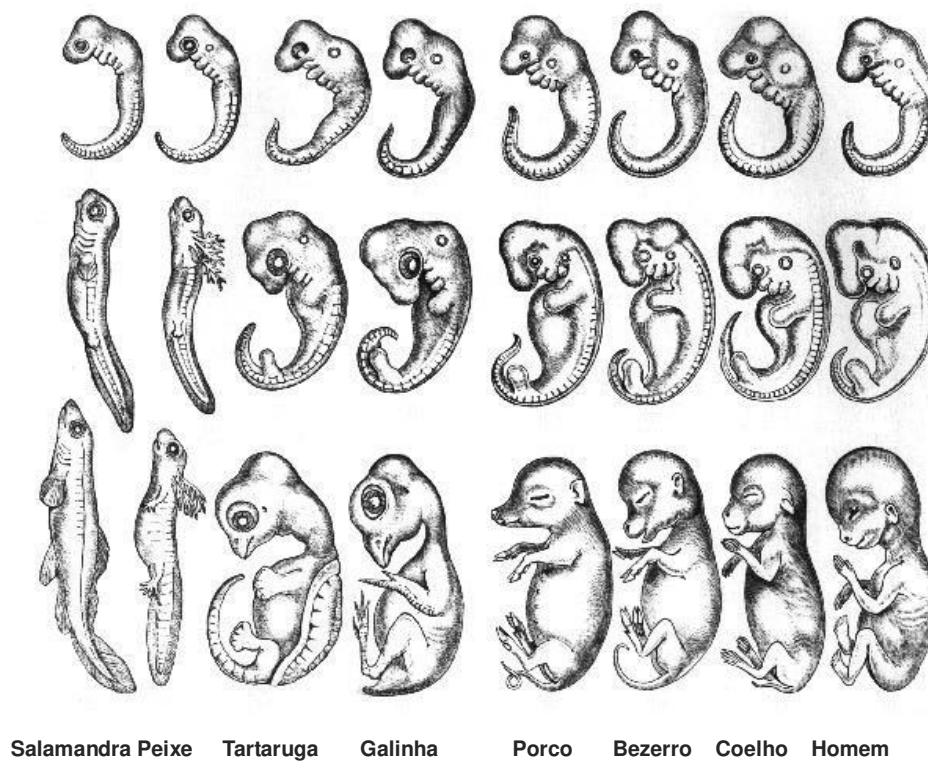


Figura 22 - Embriões humanos mantidos em formol (2006)
Foto: Arquivo Pessoal

21 Karl Ernest von Baer (1792-1876) Nasceu na Estônia, de uma família nobre alemã. Fez doutorado em Wüzburg, onde sofreu influencia do pensamento de Schelling. Em virtude disto, seus primeiros estudos anatômicos foram permeados pela *Naturphilosophie*. Em 1826 começou a estudar a formação do embrião de vertebrados. Foi um dos mais notáveis pesquisadores de seu tempo. Descobriu a notocorda, como também o ovócito de mamífero e o ovócito humano no interior do útero. Em seus últimos estudos tornou-se um evolucionista moderado, apesar de não aceitar os termos de acaso e seleção natural na teoria darwiniana. Fonte: <http://home.uchicago.edu/~rjr6/articles/von%20Baer.doc>, acesso em 23.01.2012, às 20:26

Em seu trabalho, Von Baer estudou detalhadamente embriões de galinhas e ao compará-los a embriões de outros vertebrados, estabeleceu quatro generalizações para mostrar que as características gerais dos vertebrados surgem de formas específicas:

- As características gerais de um grande grupo de animais aparecem precocemente no embrião do que as características especializadas;
- Caracteres menos gerais desenvolvem-se dos mais gerais até que finalmente aparece o mais especializado;
- O embrião de uma determinada espécie não repete os estagios adultos de outros animais durante o seu desenvolvimento, mas se afasta cada vez mais deles;
- Portanto, o embrião de um animal superior no início do desenvolvimento se assemelha ao embrião jovem de um animal inferior, mas nunca a adultos destes.



*Figura 23 - Ilustração baseada na lei de Von Baer
(GILBERT, 2001:271)*

As teorias de Von Baer trouxeram a Charles Darwin uma plataforma para embasar a sua teoria da evolução. Para o cientista inglês, a embriologia era um dos pilares para a sua proposta e escreve que as observações de Von Baer embasavam a hipótese evolutiva. Em seu livro “A origem das espécies”, de 1859, Darwin afirma “estrutura embrionária comum revela uma ascendência comum” (GILBERT, 2001:269).

Até o século XIX pesquisadores como Charles Darwin utilizavam os sentidos para apropriarem-se do conhecimento. Em uma viagem de cinco anos, a bordo do barco *Beagle*, fazia relatos dos lugares aonde aportava e descrevia detalhadamente a botânica, a geologia, a zoologia e os aspectos humanos de sua viagem, pois ainda não havia uma especialização de estudos. O explorador também desenhava para poder catalogar as espécies que encontrava, pois a documentação através da ilustração era ferramenta comum nesta época. Ao aliar a observação e a imaginação, Darwin percebeu possibilidades de caminhos evolutivos entre as espécies e criou sua teoria. Utilizou o princípio de comparar animais em diferentes estágios de desenvolvimento, como Aristóteles muitos séculos antes.

Durante o período embrionário nos humanos, há a formação de duas longas colunas ao longo de todo o corpo. À medida que o embrião se desenvolve estas colunas apagam-se gradativamente do alto da cabeça até os futuros rins em uma descida lenta e gradual²².

Em seu livro “Corpo, Território do Sagrado”, Evaristo Macedo de Miranda transforma o corpo em poesia primordial em processos contínuos de transformação, em suas linhas podemos perceber a íntima relação entre rins, ouvidos e boca:

“Nas primeiras semanas de vida intra-uterina, os órgãos da audição confundem-se com os da fonação. O mesmo acontece com os rins e os órgãos sexuais. Eles só se distinguem após um certo período de tempo. Mas os rins se lembrarão dos órgãos sexuais, a voz se lembrará sempre dos ouvidos, o feto inteiro recorda sua placenta, na marca indelével de seu Tabor, lugar de elevação, teofania e transfiguração.” (MIRANDA, 2000:116)

22 O rim foi um dos órgãos que mais me impressionou desde o início do trabalho com Embriologia Humana em 2006. No processo de direção conjunta com Ghelman usamos a metodologia de Goethe para abordarmos a formação dos órgãos e o rim transformou-se um “*peregrino pleno de confiança na memória*”.

Dentro deste processo de formação/transformação das estruturas, há um princípio polar e ambivalente que é o da vida e morte atuando em conjunto. A vida está no processo de mitose (divisão celular que permite o crescimento contínuo) e a morte está no processo de apoptose (também conhecida como morte celular programada). O processo de vida gera crescimento e o processo de morte traz a forma. No entanto, temos que perceber os processos atuando juntos, para isto criei as palavras **Mida** ou **Vorte** para tentar me aproximar do que seria este processo²³.

Todas as formas embrionárias começam como esferas ou de invaginações, mas com o processo de morte as formas corporais serão geradas. Para isto exemplifico a ilustração 23 com o processo da formação dos pés, que tomam seu aspecto humano por volta de 60 dias após a fecundação. Na primeira figura à esquerda, setas em vermelho mostram onde o processo de morte celular programada atuará²⁴.

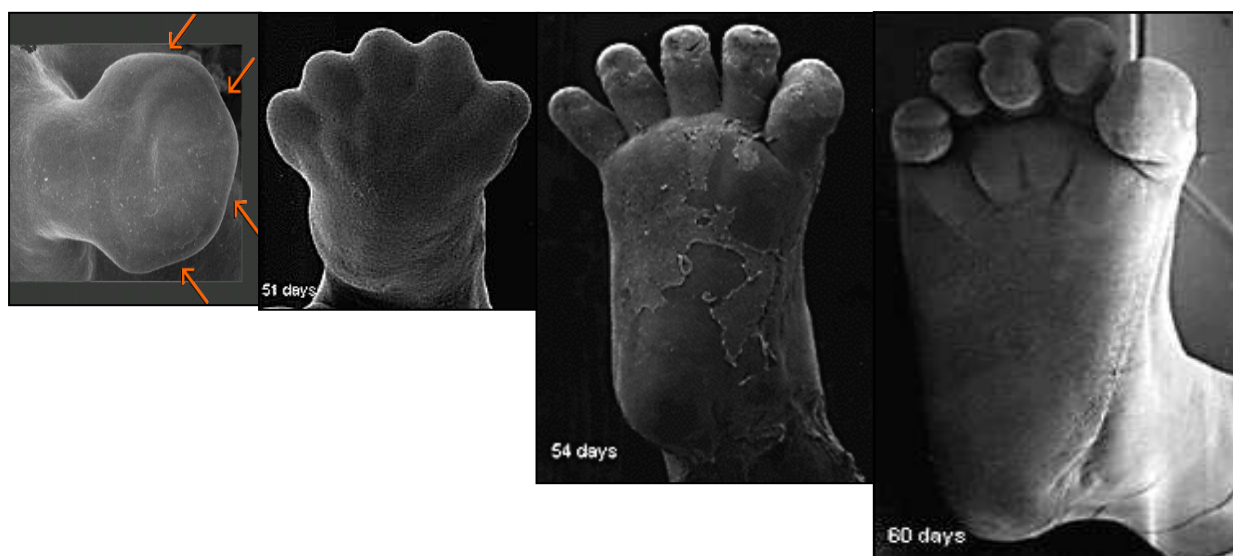


Figura 24 - Formação dos Pés no Período Embrionário

23 Entrei em contato com este conceito de vida e morte atuando em conjunto nas aulas de embriologia do Dr. Ricardo Ghelman e a partir deste conceito criei as palavras “Mida” ou “Vorte” para tentar perceber estes processos de forma conjunta.

24 Fotografias consultadas no site de Medicina da Universidade da Carolina do Norte. Acesso em 25.01.12, às 12h50min. Fonte: http://syllabus.med.unc.edu/courseware/embryo_images/unitmslimb/mslimb_https/mslimb022.htm

Mais do que o processo de metamorfose, o embrião humano vive experiências de desenvolvimento ao longo de oito semanas. Transformações contínuas, onde nossa ancestralidade animal surge e reconfigura-se. Como exemplo cito a formação de um rabo a partir da terceira semana e este apêndice só regride nos últimos dias do período embrionário. Talvez a busca pelo ancestral comum conceituado por Darwin seria uma investigação conciliada entre embriologia e paleontologia, onde o navegar uterino aponta pistas.

Até a metade do século XIX, fazia parte da formação de pesquisadores como Darwin, Goethe, Leonardo da Vinci ou Von Baer o aprofundamento em diversas áreas de conhecimento, como filosofia ou artes. Por isto eram capazes de estabelecer relações e parcerias com seus colegas de humanidades.

Na segunda metade daquele século os sentidos foram gradualmente sendo colocados em segundo plano, pois os pesquisadores das mais diversas áreas começaram a buscar a especialização, como observa Eric Hobsbawn, em sua obra “Era dos Extremos”:

“... partiram-se os laços entre as descobertas dos cientistas e a realidade baseada na experiência dos sentidos ou por eles imaginável; e o mesmo se deu com os laços entre a ciência e o tipo de lógica baseado no senso comum ou por ele imaginado. Os dois rompimentos reforçaram-se um ao outro, pois o progresso das ciências naturais passou a depender cada vez mais de pessoas escrevendo equações (ou seja, sentenças matemáticas) em pranchetas de papel do que fazendo experiências em laboratório.” (HOBBSAWN, 1995:516)

Termino esta reflexão com dois textos. O primeiro foi coletado em um dos manuais de Embriologia sobre o momento de nidação, quando o embrião esférico é absorvido pela parede do útero, todos os nomes foram descobertos ao longo do século XX, a partir da microscopia eletrônica:

“Entre o quinto e o sexto dia, o blastocisto faz contato com o epitélio endometrial. Imediatamente a este contato, o trofoblasto começa a mostrar modificações [...] Uma série de prolongamentos digitiformes começa a aparecer na área dos Sinciotrofoblasto e iniciam invasão e penetração no endométrio uterino.” (GARCIA, JECKEL & GARCIA, 1991:46).

Comparo com o trecho apresentado nas páginas anteriores desta pesquisa, quando relato o mesmo fenômeno a partir da primeira pessoa e já usando a metodologia de Goethe:

“No início sou uma esfera gelatinosa que encosta-se a uma parede quente e úmida. Aos poucos vou entrando e sendo puxado para o interior deste material. Uma massa imensa me envolve em pulsações de lenta intimidade. Há oito dias estou neste caminho.”

CAPÍTULO IV

Entrada na casa, entrada no corpo.



Figura 25 - Embrião totalmente formado

4.1. Coração

Charco

Batimento

Que se inicia antes do órgão

Meu corpo pousa sobre uma imensa esfera amarela

Percebo linhas vermelhas irrigarem

Esfera entrelaçada

Ramo de sangue

Maleável, a esfera adentra em meu ventre.

Súbito, dois tubos se formam no peito.

Lentamente,

Espiraís sobem...

Pressionando.

*Meu futuro ainda não formado é embebido em fluxo
Espirais chegam ao meu topo
Entrelaçam em milhares de caminhos
Dois tubos se tocam.
No alto da cabeça.*

*Começo a me curvar
Na altura dos olhos
Algo passa.
Coração
Vindo da cabeça
Uma volta
Duas
Gira
Cai no peito
De volta*

4.2. Criação de procedimentos

Continente

Refazer percursos, desdobrar procedimentos e indagar por novos caminhos. A proposta desta pesquisa é integrar a trajetória desenvolvida a partir da Embriologia Humana e gerar possíveis pontes com os conhecimentos do universo da Dança. A criação de um solo de dança contemporânea foi um dos caminhos escolhidos para gerar um campo de reflexão para esta investigação.

Relacionar as duas áreas envolvidas nesta dissertação e relatar o processo de criação através do texto são desafios a serem desenvolvidos ao longo deste capítulo. Para iniciar esta relação procuro algumas conexões a partir do significado da palavra **solo**. No universo das artes cênicas, o sentido de **solo** remete a uma peça composta ou interpretada por somente um artista em palco. Em geologia, **solo** é definido como a acumulação de partículas e sedimentos da crosta terrestre. Na criação de um **solo** em dança o encontro com estas camadas de movimento são feitos através de experimentações **no** corpo e **pelo** corpo. Dança. **Solo** em constituição. Sedimentos acumulados que trazem uma topografia onde o corpo desenvolve pavimentos e fundações. A construção de um solo em dança... É o chão desta investigação.

O caminho para compor este **solo** de pesquisa criou um obstáculo nos primeiros movimentos desenvolvidos na sala de ensaios, pois os gestos iniciais eram muito descritivos e próximos à imitação das formas que o universo embrionário é apresentado em documentários, livros e slides. Estes primeiros laboratórios de criação geraram uma inquietação, pois tinham o objetivo de desenvolver movimentos corporais da embriologia dentro de um ambiente de criação cênica.

Ao analisar esta situação percebo que iniciava a concepção do solo buscando a reprodução fiel desta fase do desenvolvimento humano, ao invés de levantar propostas corporais que reconfigurassem este universo através da criação. Faltava na investigação do corpo que dança, a percepção da embriologia como nascente criativa para o movimento, onde poderia revolver os sedimentos do corpo e nutri-los com novas camadas de realidade.

Ainda estava encharcado do modo como percebia os corpos de médicos e pedagogos responderem aos estímulos criativos compartilhados em workshops. O campo didático e pedagógico desta pesquisa gerou um método próprio baseado em Goethe/Ghelman e atingiu plenamente os objetivos iniciais, ao buscar o entendimento da embriologia através do corpo dos participantes. Este caminho criou um excelente repertório teórico-prático para integrar Arte e Embriologia Humana. A partir da metodologia desenvolvida foi possível traçar inúmeras conexões ao longo da pesquisa, porém, vistos do ponto de vista da Dança, as potencialidades de movimento encontradas naqueles workshops ainda engatinhavam. Tais profissionais não tinham desenvolvido em seu histórico pessoal habilidades motoras suficientes para gerar material cênico de modo refinado e complexo. Além disso, havia uma dificuldade prática de compreender metodologicamente a transposição necessária entre o primeiro e o terceiro passo do método de Goethe para romper a imitação em direção à criação cênica.

Outro desafio, durante o período de criação, foi estabelecer relações entre o meu corpo atual, as características formais do embrião e a gravidade. Para entendermos esta questão teremos que rememorar o que foi visto no capítulo anterior, para descrever novamente o espaço onde ocorre o período embrionário.

O embrião forma-se no interior das paredes do útero e dia após dia é contornado pelo líquido amniótico. Ao longo de oito semanas, este fluido viscoso o mantém protegido de choques e alterações térmicas, quando cria um ambiente morno e maleável para o complexo desenvolvimento embrionário. Grande parte deste tempo o embrião explora o espaço à sua volta apenas com seu tronco, pois somente nos últimos quinze dias do período embrionário pernas e braços serão formados. Neste espaço líquido, os limites do seu tronco-corpo encontram resistência e pressão para seus movimentos. Uma das primeiras dificuldades seria transferir as características encontradas neste universo líquido e viscoso para a percepção da gravidade de um adulto bípede e ereto.

Para dialogar a relação do corpo com a gravidade e desenvolver os movimentos descritivos iniciais, uma pergunta foi fundamental: como seria a preparação do corpo para atingir o universo de pesquisa do mestrado? Ao utilizar o termo preparação, gostaria de separá-lo em sílabas para entrar na raiz mais profunda da palavra. Usarei uma referencia de Valéria Cano Bravi, docente da Universidade Anhembi-Morumbi, em São Paulo. Em 2009 frequentei algumas aulas sobre dramaturgia e Bravi utilizava em seus encontros o termo **pré-para-ação**, ou como seria o período prévio que antecede a ação para compor um espetáculo cênico.

A partir deste diálogo entre preparação e composição, comecei a desenvolver o campo de pesquisa, quando o solo seria gerado a partir de procedimentos inicialmente nomeados de **pré-ação**. A embriologia serviria como suporte corporal/poético para gerar estes procedimentos, quando seria possível criar células de movimento e posteriormente desenvolvê-las no processo de composição da cena.

Encontrei nos procedimentos de pré-ação a ponte que faltava entre a Embriologia Humana e a composição do solo em dança, quando foi possível investigar movimentos diferenciados e ampliar a relação do corpo com a gravidade. Era um modo de pensar que já investigava quando ministrava os workshops, quando preparava o corpo dos participantes para absorverem os conteúdos ministrados a partir do desenho e do sentido do tato.

Esta relação entre a preparação e a composição do solo, começou muito antes de desenvolver esta pesquisa como aluno de mestrado. Para cimentar os caminhos percorridos nesta dissertação, gostaria de trazer como referencia o histórico como intérprete e artista da dança. Esta experiência acumulada não é baseada somente em uma reflexão sobre textos e livros, mas na vivencia em transitar como intérprete entre as várias criações de coreógrafos²⁵ que utilizavam como base de treinamento as técnicas de balé clássico e dança moderna americana²⁶.

25 Uma grande referencia corporal foi construída ao interpretar criações dos coreógrafos Vasco Wellenkamp e Gagik Ismailian, ambos com carreira desenvolvida na Companhia de Dança da Fundação Calouste Gulbenkian, de Portugal. Em seus trabalhos, os fundamentos de queda, recuperação, oposição e suspensão, baseados nas técnicas de dança desenvolvidas por Dóris Humphrey e José Limón, eram muito presentes.

26 Paralelo aos trabalhos cênicos desenvolvidos, a preparação era realizada por Holly Cravell, que atuou como intérprete da Martha Graham Dance Company e ministrou vários cursos baseados nos fundamentos da dança desenvolvidos por Dóris Humphrey e José Limón dentro do Balé da Cidade de São Paulo. A preparação técnica efetuada por Cravell foi fundamental para criar um corpo apto a dançar as coreografias de Wellenkamp e

Gostaria de enfatizar também como era o trânsito entre preparação e a rotina de ensaios como intérprete, até alcançar autonomia expressiva nas coreografias de uma companhia de alta performance como o Balé da Cidade de São Paulo. Este caminho entre a preparação e a ação de dançar em ensaios/espetáculos aponta rastros e perspectivas para apresentar os pensamentos desenvolvidos posteriormente neste capítulo.

O Balé da Cidade de São Paulo é uma companhia onde a preparação corporal é realizada, basicamente, através de uma aula de técnica de balé clássico. Diariamente este treinamento antecede o período de ensaios e é neste momento que um bailarino de uma companhia de dança dialoga com seu corpo, quando se prepara para o ensaio das inúmeras peças coreográficas do repertório.

Esta preparação é conduzida por um professor que constrói uma sequência de exercícios em diálogo com um pianista, que propõe andamentos musicais no decorrer da aula. Este professor é uma espécie de condutor do fluxo de atenção da aula, pois demonstra os exercícios e dá instruções do modo como eles devem ser realizados, quando destaca: musicalidade; colocação do corpo no espaço; dinâmica e agilidade na transferência do tronco sobre os pés; coordenação entre membros inferiores e superiores; a maneira como impulsionar o movimento através de uma ação muscular; o foco do olhar e em alguns momentos conduz até mesmo o modo de apresentar-se em cena²⁷. Em seguida os bailarinos colocam-se ao lado da barra e seguem as instruções propostas por este condutor da aula. A partir destas propostas, há um diálogo constante do intérprete com o seu corpo, em conjunto com o estímulo sonoro tocado pelo pianista. À medida que os exercícios demonstrados progredem, há um aumento gradativo da dinâmica e da complexidade das sequências propostas²⁸.

Ismailian. Esta integração entre preparação e os trabalhos dos coreógrafos citados deixou um rastro permanente de encantamento no meu corpo. Inspirado em Cravell, fui à Nova York estudar no Limón Dance Institute em 2000 para me aprofundar nos fundamentos da Técnica Humphrey-Limón.

27 Quando estes professores trabalham durante muitos anos ensinando balé clássico, há uma tradição de chamá-los como maestro, mestre ou maitre de balé. Esta colocação é construída ao longo do tempo pelos seus alunos em sinal de respeito pelo domínio que estes profissionais têm em desenvolver um processo de preparação de bailarinos. Esta tradição tem uma base histórica, pois é a maneira como eram nomeados, nas cortes europeias, os artistas responsáveis em preparar e organizar os espetáculos de dança.

28 Dentro de uma aula de balé clássico há uma longa nomenclatura que nomeia os passos em francês. Este vocabulário estabeleceu-se ao longo dos anos, durante a construção do repertório clássico de balé. No entanto, toda esta lista extensa de nomes pode ser distribuída nos sete movimentos básicos da dança, clássica, apontados por Jean George Noverre em 1760, que são : dobrar, esticar, subir, deslizar, saltar, girar e lançar (LAWSON, 1980:51).

Assim que o período de preparação da barra termina, o elenco encaminhava-se para o centro da sala, quando os exercícios também são construídos de uma maneira progressiva e incluem elevações, giros, saltos e deslocamentos. É neste momento que todo o trabalho da barra é desenvolvido através do espaço e a coordenação motora do intérprete chega a seu ponto máximo. Ao longo dos anos há também a construção de uma organização corporal e proprioceptiva, quando se alcança uma performance qualitativa na execução das sequencias. Nos exercícios do centro a gravidade é desafiada constantemente, em uma busca vertical do corpo durante a execução dos giros e dos saltos.

Para elaborar a reflexão deste capítulo a partir dos movimentos do corpo, gostaria de enfatizar como a construção de alinhamento do tronco é desenvolvida dentro da aula de balé clássico. Posteriormente apontarei semelhanças e diferenças com outras técnicas que compõem o meu histórico pessoal como intérprete. A partir desta reflexão sobre o alinhamento do tronco será possível desenvolver pontes entre os procedimentos preparatórios e a composição do solo de dança contemporânea que faz parte desta dissertação.

Uma característica da construção técnica e muscular das aulas de dança clássica é a verticalidade do corpo em conjunto com a rotação externa dos membros inferiores. No decorrer das aulas, procura-se manter o alinhamento do torso na vertical, mantendo-se as curvas da coluna vertebral. Ao mesmo tempo, há um movimento de rotação das pernas que se inicia na articulação coxofemoral. Esta rotação direciona, em espiral, a complexa musculatura que envolve os ossos do fêmur, tíbia e fíbula até alcançar os pés. Durante uma aula de balé clássico, esta rotação direciona a ponta dos pés do intérprete para suas laterais, quando gera uma das características do balé clássico que é a rotação *en dehors*, codificação vinda da língua francesa que significa literalmente para fora.

A verticalidade do corpo e sua relação com a gravidade é construída a partir da relação do eixo central do intérprete em conjunto com a rotação externa dos membros inferiores. Para construir a imagem deste eixo central teremos que usar a imaginação e desenharmos uma linha interna que se inicia no topo do crânio e atravessa o corpo até o chão. O percurso desta linha delineia um fio pelo centro da estrutura humana e divide o corpo nas dimensões frente/atrás e direito/esquerda. Esta linha passa pelo centro da cabeça, dirige-se para a parte anterior da coluna (tocando no corpo das vértebras cervicais e lombares) e continua atravessando o corpo através da pelve, do osso do fêmur até alcançar

maléolos e calcâneos.

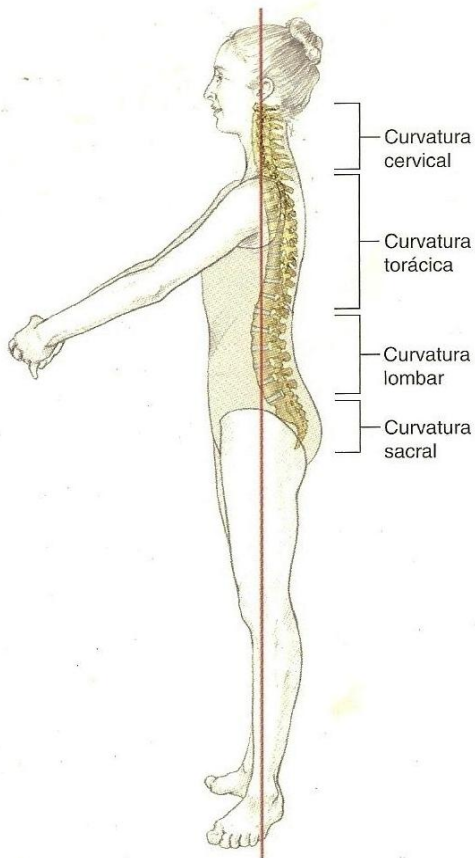


Figura 26 - Coluna Vertebral e fio de prumo
(HASS, 2011:18)

Alguns autores nomeiam esta linha imaginária de fio de prumo (HASS, 2011:18) e a colocação do corpo em relação a este fio constrói vetores musculares que direcionam o corpo durante uma aula de balé clássico. Estes vetores são percebidos e construídos ao longo de muitos anos de trabalho e mantêm a verticalidade do intérprete na preparação da barra e nos exercícios executados no centro. Durante as aulas a coluna desloca-se e retorna sutilmente em busca deste alinhamento nos exercícios mais complexos.

Durante muitos períodos o trabalho de base da companhia aliava o treinamento de balé clássico com aulas de técnica de dança moderna, onde a movimentação da coluna vertebral é muito diferenciada. Ao longo dos anos que integrei o elenco (1993-2008), as aulas de dança moderna compunham o quadro de atividades da companhia duas vezes na semana.

Os professores contratados dialogavam com os fundamentos desenvolvidos por Dóris Humphrey²⁹ e José Limón³⁰, dois pilares da dança moderna americana.

As aulas desenvolvidas a partir desta técnica carregam algumas características da dança clássica, como a possibilidade da rotação externa dos membros inferiores em alguns exercícios, seguindo a nomenclatura do balé. No entanto, havia diferenças

29 Dóris Humphrey (1895-1958) – Dançarina, coreógrafa e professora americana. Iniciou-se profissionalmente ensinando danças de salão. Dançou com a companhia de Denishawn e começou a coreografar pequenos números para festas particulares e recitais. Formou uma companhia junto com seu marido Charles Weidman, que era arquiteto. Abandonou a carreira como dançarina ao ter uma lesão na pelve, tornando-se então professora, coreógrafa e diretora da companhia de José Limón. Foi um dos pilares da dança moderna americana tanto como professora como coreógrafa. (FARO/SAMPAIO, 1989:196)

30 José Limón (1908-1972) – Dançarino, coreógrafo e professor mexicano. Estudou com Dóris Humphrey e Charles Weidman. Fundou a José Limón Dance Company em 1947 e logo tornar-se-ia uma das mais importantes companhias de dança moderna americana, onde Humphrey seria sua co-diretora artística. Como coreógrafo seu estilo era marcadamente dramático como Marta Graham, porém buscava temas mais contemporâneos para sua época e menos dramáticos. (FARO/SAMPAIO, 1989:239)

fundamentais da relação que o corpo estabelecia com o eixo central e seu relacionamento com a gravidade.

Os exercícios iniciais concentravam-se na flexão e extensão da coluna vertebral e criavam novos vetores nesta estrutura. Nas aulas iniciais, como estava treinado dentro da verticalidade do balé clássico, percebia uma nova maneira de relacionar-me com a gravidade, pois tinha que regular esforços para conseguir reorganizar o corpo diante de uma flexão lateral ou frontal.

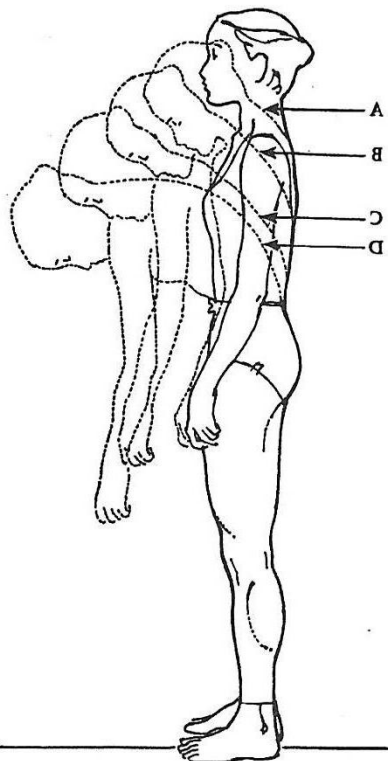


Figura 27 - Movimento preparatório de flexão de coluna (LEWIS, 1999:45)

À medida que repetíamos os exercícios semana após semana, percebia que havia um jogo requintado entre equilíbrio e desequilíbrio durante as aulas da técnica Humphrey-Limón. Ações musculares internas e sutis cediam alguns pontos do corpo enquanto outros eram engajados. Este refinamento só foi alcançado ao longo dos anos, com a repetição constante em longos períodos de trabalho, quando consegui lidar com a instabilidade inicialmente percebida e os desequilíbrios corporais integraram-se ao fazer diário.

Aos poucos este refinamento foi ampliando o jogo entre equilíbrio e desequilíbrio para o espaço, quando a construção técnica gradativa propiciada pelos professores começou a incluir movimentos pendulares da coluna em diferentes deslocamentos. Havia uma solicitação constante para aproveitar os impulsos que estes pêndulos geravam no corpo, pois desequilibravam o eixo de tal modo que a energia acumulada no final deste movimento seria o princípio gerador do momento seguinte. O desequilíbrio seria transformado em mola propulsora para alçar deslocamentos cada vez maiores no espaço. Foram longos anos de construção para apurar os impulsos pendulares da coluna à fluência e coordenação com as extremidades do corpo.

No entanto, no momento que entrava na sala de ensaios para a criação dos coreógrafos, percebia que as exigências artísticas iam muito além do que estas preparações corporais alicerçavam no corpo dos intérpretes. As solicitações dentro de um período de criação eram inúmeras, pois criam vocabulários corporais ainda desconhecidos. Apenas com

as aulas de técnicas de dança clássica e moderna oferecidas não me sentia preparado para alcançar, com densidade, as propostas dos coreógrafos que criavam para companhia, Principalmente as que exigiam os movimentos mínimos do corpo e uma dilatação do estado de presença cênica. Ainda havia outro eixo preparatório que deveria ser encontrado e desenvolvido para instrumentalizar o corpo para as criações.

“Enquanto no *ballet* e na dança moderna, movimento é sinônimo de amplas viagens angulares dos segmentos corporais e/ou de grandes deslocamentos pelo espaço, no pensamento contemporâneo essa noção deve incluir também micro-movimentos articulares ou a simples modificação dos estados tônicos do corpo: modificações sutis provocadas pela modulação da tensão muscular que modificam a qualidade do movimento.” (DOMENICI, 2005:01).

Para atingir novas potencialidades artísticas, acrescentei a sensibilização corporal como parte do meu dia de trabalho como intérprete. Focava principalmente a estrutura óssea do corpo e este ingrediente foi essencial para lidar mais profundamente com as proposições coreográficas. Ao longo dos anos sensibilizando o corpo a partir do sistema esquelético, atingi camadas articulares e musculares muito mais delicadas do que nos anos iniciais de trabalho. Conseguia visualizar as vértebras e propor mudanças sutis entre suas articulações, com o intuito de internalizar o fio de prumo durante os giros das aulas de técnica clássica. Ou no decorrer das aulas de moderno, quando conseguia visualizar e direcionar um vetor de oposição entre o topo do osso íliaco e o crânio durante um deslocamento pendular.

No entanto, transitar entre as amplas viagens angulares propostas pelo balé e pela dança moderna através de micro-movimentos articulares era um desafio que exigia uma longa elaboração. O dia começava com uma sensibilização solitária antes da aula coletiva da companhia. Através da massagem, despertava uma parte do corpo e lentamente imprimia informações do osso que estava sob a camada de pele, gordura e musculatura. O ato de tocar trazia informações como tamanho, forma e as conexões articulares. Algumas vezes usava um objeto para auxiliar o processo de sensibilização como: bolas de tênis, rolos ou tecidos.

Começava a jornada com um diálogo, abrindo camadas dentro da estrutura de percepção. A sensibilização gerava um caminho de atenção para aquela parte do corpo e

experimentava os apoios que aquela estrutura proporcionava. Isto levava a um rememorar dos movimentos ensaiados no dia anterior.

O fato de relembrar o movimento proposto, com o objetivo de visualizar a imagem da estrutura óssea movendo-se no espaço, trazia um aprofundamento na lógica corporal desenvolvida por aquele coreógrafo. Durante este processo, havia a necessidade de estabelecer um número grande de pausas para escutar as possibilidades de encontro entre sensibilização, movimento e as propostas coreográficas.

Este período de pré-ação demorava cerca de trinta a quarenta minutos e aquecia o corpo para o dia de trabalho. Estas estratégias de sensibilização não desenvolviam apenas um aquecimento muscular, mas geravam um olhar interno aguçado para as estruturas ósseas e articulações logo no início da aula, quando saboreava os vetores do corpo em suas minúcias para propor novas possibilidades de movimento.

Gerava um novo encontro ao entrar na aula junto com o elenco. Seria necessário dialogar o processo de sensibilização efetuado anteriormente com as propostas dos professores, pois, como apontado, à medida que as aulas progrediam havia alterações de dinâmica e as sequencias apresentadas tornavam-se mais complexas. Isto gerava novos desafios, pois a sensibilidade da parte focada tendia a ficar menos presente no meu corpo, como se o olhar que construía internamente acionasse um freio contínuo na percepção. Por mais que resistisse a isto, havia uma desaceleração interna e constante que se contrapunha ao que era desenvolvido no decorrer das aulas.

Havia uma dificuldade para manter as relações entre o micro e o macro-movimento. Para manter fluente este diálogo, no decorrer das aulas retocava a estrutura óssea sensibilizada antes do encontro coletivo e concentrava o foco de atenção nas modificações sutis de tensão muscular.

A construção deste toque era realizada em períodos curtos e específicos durante as aulas: no momento em que os exercícios eram demonstrados pelo professor. Duravam cerca de um a dois minutos e era o instante que trazia à tona a sensibilização desenvolvida no período pré-aula. Ao observar as sequencias de ações propostas, vivenciava novamente os micro-movimentos daquela região e acelerava lentamente o ritmo interno. Ao iniciar a execução do exercício, já tinha construído internamente o desenho daquela estrutura óssea, quando a musculatura realizava os ajustes necessários, de modo a possibilitar a projeção destes movimentos no espaço.

Era um pequeno ritual pessoal de manter o diálogo entre o interno e o externo. Chamava isto de manter o motor com fogo baixo em vela acesa e era o momento que entrava em contato com modificações sutis do tônus³¹ do corpo. O fogo não podia ser alto, pois se consumiria rapidamente e deixaria a presença daquela parte sensibilizada muito distante do meu foco de atenção. Deixava o corpo disponível para as relações entre o tônus muscular e a qualidade do movimento durante as aulas. Mantinha acesa uma vela de sensibilidade que escorria de forma lenta, gradual e azeitava o princípio motor durante todo o dia.

Hoje percebo que esta comunicação entre a sensibilização e movimento dançado levantou possibilidades para observar novos caminhos. Ao entrar em contato com os processos embrionários em 2006, muitas camadas de percepção já tinham sido trabalhadas com o fogo baixo em vela acesa. Através da introspecção da imagem óssea, aprendi a modular o tônus corporal de acordo com as necessidades percebidas a cada momento. As modificações sutis das tensões musculares do corpo abriram camadas de escuta corporais profundas que possibilitaram estudar o movimento a partir da origem primordial da embriologia.

Comecei a utilizar o sistema esquelético como linha de partida para compreender o conhecimento embrionário. Os ossos ganhariam uma nova camada de significado e sua visualização interna não serviria apenas como direcionamento de alavancas e apoios, mas a partir deles compreenderia a formação do corpo humano. Como exemplo apresento a relação estabelecida com as costelas, que são estruturas ósseas que envolvem, protegem e integram-se ao pulmão no ato de inspiração e expiração. Conhecia a forma final desta estrutura e sua integração com o órgão responsável pela respiração, mas o percurso de formação embrionário ainda era desconhecido.

As costelas originam-se na formação da coluna vertebral e direcionam-se das costas para frente do corpo. No universo frontal há o encontro com outras duas linhas ósseas verticais que começam separadas logo abaixo da garganta e fecham-se em conjunto com as costelas no sentido do crânio para a cauda.

31 Utilizo como conceito de tônus, o apresentado por Gerda Alexander que define tônus como “atividade de um músculo em repouso aparente... indica que o músculo está sempre em atividade, mesmo quando isso não é traduzido em movimentos ou gestos.”. (ALEXANDER, 1991:12)

A figura abaixo mostra as duas linhas em vermelho, que formarão o futuro esterno. Convido o leitor a traçar esta ponte, através da imaginação, entre as duas figuras. Caso sinta-se atraído, o convido também a construir o percurso entre o percebido dentro do universo embrionário e o que é a estrutura óssea do seu corpo atual.

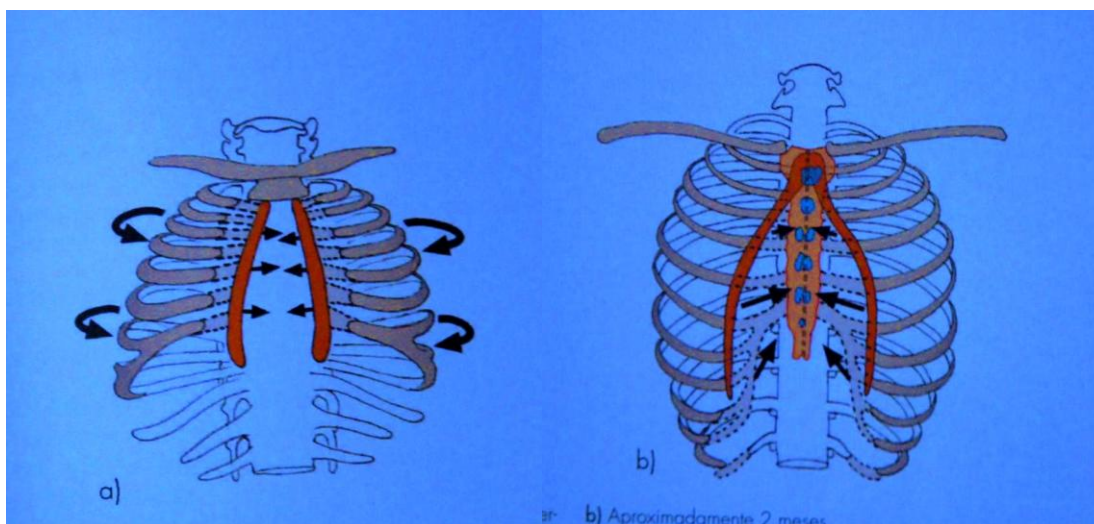


Figura 28 - Formação Embrionária das Costelas

A partir da ação de imaginar o que ocorrera no período embrionário e desenvolver relações com a estrutura do meu corpo atual, o osso começou a ser percebido como uma estrutura mais fluída que a imagem anteriormente construída e trabalhada como intérprete. A percepção do sistema esquelético paulatinamente transformou-se, pois reconhecia no meu corpo a origem e o percurso de formação deste sistema por meio da embriologia. Este olhar fluído é treinado no segundo passo da metodologia de Goethe/Ghelman.

Após a entrada no mestrado, foi possível aprofundar a compreensão de como estas trajetórias de formação embrionária percorriam meu corpo. Já percebia com muita clareza o sistema esquelético, o que abriu possibilidades de percepção dos caminhos desenvolvidos pela musculatura e através de sutis mobilizações do tônus em um processo de apreensão, imaginação e percurso no corpo. Por exemplo, nos inúmeros encontros de embriologia que participei, apreendia a informação dos percursos de formação embrionária e

transferia esta informação para o interior do meu corpo, quando usava a imaginação e refazia este mesmo caminho pelos micro-movimentos da musculatura.

A ligação entre imaginação, micro-movimentos e embriologia foi um ótimo caminho de sensibilização para transformar os processos embrionários em tema para a criação do solo. Este foi o primeiro passo para aprofundar esta espécie de atravessamento que a embriologia proporcionava no interior do meu corpo e penetrar ainda mais no ambiente embrionário. Mergulhei em novas relações quando introduzi na pesquisa a utilização de dois objetos para sensibilização: bolinhas usadas para jogar tênis e sacos preenchidos com água³².

Estes objetos atuavam no corpo de forma complementar, pois o contato com as bolinhas de tênis aprofundava as relações com a imagem do sistema esquelético e abriam caminhos para o estudo com sacos com água, que seriam usados para sensibilizar o corpo e simular o ambiente embrionário. Este cruzamento de procedimentos levantou novos estados corporais na pesquisa de movimentos. Também nutriam as relações do corpo com a gravidade, duas questões apresentadas no início deste capítulo e que geraram a pergunta sobre a preparação corporal para o solo da pesquisa.

Antes de realizar os procedimentos, preparava com detalhes o ambiente de ensaios para não desviar o foco de atenção durante o período de sensibilização. O primeiro passo seria separar nove sacos plásticos transparentes de diferentes tamanhos³³, preenchê-los com água e amarrá-los com um nó feito no próprio plástico. No decorrer dos ensaios, percebi que antes de fazer o nó, deveria deixar sair um pouco de ar entre o líquido e o final do saco plástico para deixar o objeto maleável e poder contornar o corpo.

Ao longo do tempo também observei que deveria testar o apoio do corpo sobre aqueles objetos e perceber se o objeto aguentaria a pressão exercida sobre eles. No decorrer do processo de criação testei a resistência de alguns materiais até encontrar sacos plásticos adequados para este estudo. Eles deveriam suportar o peso do meu corpo a ponto

32 Entrei em contato com os procedimentos de sacos com água em 2010 em dois momentos distintos: na disciplina Ateliê Somático, no curso de dança da Universidade Anhembi-Morumbi, ministrada pela Prof^a. Dr^a. Ana Maria Rodrigues Costa e também na disciplina Laboratorio III, cursada na UNICAMP, com orientação da Prof^a. Dr^a. Lygia Arcuri Eluf e da Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini. Aprofundei os procedimentos nos laboratórios de criação desta dissertação a partir da leitura da tese “As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark”, de Costas.

33 As dimensões destes sacos com água variavam de 30 centímetros de largura por 40 centímetros de altura até 40 centímetros de largura por 80 centímetros de largura.

de não estourarem e espalharem a água contida no seu interior pelo ambiente da sala de ensaios.

Disponha os sacos com água em volta de mim à cerca de um metro. Pousava as costas no chão e deixava duas bolinhas de tênis ao meu lado. Durante alguns instantes olhava para o teto e entrava em contato com a minha respiração. Inspirava e expirava. Fechava os olhos e percebia os pontos da minha musculatura em contato com o chão. Era o momento de entrar em contato com o território de criação:

“Era um pedido de licença para o corpo poder habitar a si próprio e também o espaço de ensaios. Uma prosa lenta de entrada, de “chegança” e de aproximação para perceber as possibilidades do dia. Fechava os olhos e outros elementos da sala começavam a chamar a minha atenção. Percebia a entrada de um vento pela janela, a temperatura do chão, os sons do ambiente ou um pequeno estalar do teto. Chão, ambiente, estalos, teto. Semicerrava os olhos e respirava, uma sensação de estar integrado com o espaço apresentava o momento para tocar com os dedos uma pequena bola de tênis deixada ao meu lado. Era quente e com pequenos pelos. Sinto pequenas depressões no contato com a pele. Percorro suavemente sua superfície e pressiono a palma da mão contra aquela forma circular. Leve pressão de volta. Quente. Dirigia a bolinha para o meu sacro, quando rastreio um desnível entre este osso e o íliaco. Articulação, espaço, sacro: osso da base da coluna que carrega em sua palavra o sentido de ritual e sagrado. Na gravidez é diante do sacro que o embrião e o feto formam-se. Nas costas do embrião é onde o sistema nervoso começa sua formação. Sentidos. Sacro: osso que integra vértebras e tem a forma de uma pirâmide invertida. Lentamente dialogava o peso do meu corpo no contato com

o objeto e o com o chão. O respirar imprimia a ação da gravidade. Corpo. Musculatura que cedia conforme expirava. O ar saía pelos pulmões e o ventre subia na inspiração. Expirava... Na volta, o sacro de encontro ao chão, movimento gradual que a musculatura em volta do osso é capaz de realizar.

Procuro lentamente a primeira vértebra em contato com o sacro. Dificuldade no primeiro encontro. Mexo meu corpo em movimentos cada vez menores. Encontro. Larga. Corpo da vértebra em movimento. Contato com o processo espinhoso. Uma pequena dor. Pausa. Inspiro e expiro... Várias vezes. A musculatura cede e entro em pequenos movimentos. Internos. Encontro o espaço entre cada vértebra. Largas, uma após a outra e lombares. Novamente uma pausa. Uma pequena dificuldade. Movimentos que ficam ainda menores. Musculatura que revolvo lentamente, um mexer agudo, fincado no osso. Décima segunda torácica. A respiração influencia ainda mais. Permaneço nesta vértebra. Subo a bolinha pelas torácicas. Menor mobilidade. Vértebra por vértebra. Pequenos encontros com cada costela. Processos espinhosos apontados para os pés. Apenas a ponta com o pressionar da bolinha. Gravidade. Cedendo cada musculatura entre as articulações. Movimento. Percebo um novo osso. Próximo às torácicas. Escápulas deslizam sobre costelas em uma musculatura densa que estica lentamente. Torácicas e deslizar das costelas. Os braços mexem levemente. Investigo. O movimento vindo das torácicas e escápulas reverbera até as mãos. Vou ao encontro da primeira torácica e sétima cervical. Súbito uma articulação que começa a mover-se com mais mobilidade. Todos os lados. Cuidado com a bolinha. A pressão é menor e dialogo com meu corpo até chegar ao Atlas. Não o alcanço.

Atlas, titã grego que perdeu a guerra com os deuses do Olimpo. Nomeia o osso e carrega a Terra em suas costas. Terra-Crânio, base da cabeça em contato com o osso do Atlas. Occipital. Osso côncavo e redondo em oposição ao sacro que comecei a percorrer há alguns momentos. Crânio e Pelve. Sacro e occipital. A coluna toda sensibilizada. Apenas de um lado.”



*Figura 29 - Coluna Vertebral
(HASS, 2011:15)*

Antes de continuar os escritos desta dissertação, faço uma pequena reflexão para explicar a alteração do formato e da maneira de escrever nas três páginas anteriores. É o momento de entrada no processo de criação e há um propósito quando deixo as letras um pouco mais apagadas e com a formatação diferenciada. É o modo de apresentar o estado poético da criação em conjunto com a preparação corporal. Esta também é a maneira de apresentar os procedimentos em um fluxo narrativo diferenciado, relatando as memórias das salas de ensaios em sabor de momento presente.

Esta forma de narrativa foi desenvolvida após inúmeras tentativas frustradas de compor os relatos objetivos dos procedimentos com o texto acadêmico. Nestes testes de composição com o texto relatei o procedimento de forma objetiva, descrevendo o contato da coluna vertebral com uma bola circular de tênis de doze centímetros de diâmetro que percorre a articulação sacroilíaca até occipital, passando por todas as vértebras. No entanto, foi necessário um gesto de interrupção...



Percebi que os relatos objetivos trariam aspectos quantitativos, mas distanciavam do texto as impressões pessoais contidas nesta experiência entre objeto, gravidade e coluna vertebral. A partir dos relatos subjetivos foi possível trazer para a borda desta dissertação os conteúdos vivenciados pelo intérprete durante o período de sensibilização. Através da apresentação dos conteúdos vividos, conseguiria dialogar as várias percepções construídas com o pensamento reflexivo.

"... o pensamento procura sempre lançar sua rede conceitual aos oceanos de nossas mais íntimas sensações, procurando envolvê-las e explicitá-las discursivamente. Contudo, essa prisão simbólica criada pelo pensamento é sempre incapaz de aprisionar totalmente os sentimentos, permanecendo suas qualidades, essenciais fora de suas malhas. Há um domínio íntimo aonde a linguagem não pode chegar, que permanece inacessível aos conceitos verbais."
(DUARTE JÚNIOR, 2007:75)

Após esta explanação, retorno para o relato da sala de ensaios onde a preparação do corpo continua de forma lenta e gradual. O corpo mantém-se deitado na sala e um dos lados da coluna acabou de ser sensibilizado com uma bolinha de tênis. Ao redor de mim há nove sacos plásticos de diferentes tamanhos, todos preenchidos com água. Ao retirar a bolinha do contato com a coluna, percebo a forma como a musculatura posterior do corpo apoia-se sobre o chão. Havia diferenças de apoios entre um lado e outro do corpo. Dirijo a bolinha para a outra lateral do corpo e efetuo o mesmo procedimento do outro lado.

Após a sensibilização, percebia a coluna vertebral como um todo para realizar pequenos movimentos entre as articulações do eixo central do corpo. É possível perceber os pontos mais profundos de contato entre ossos e musculatura. Após este momento, estaria preparado para usar a imaginação e traçar o percurso da formação embrionária dos primeiros momentos de desenvolvimento do sistema nervoso central. Utilizava como apoio para a imaginação a coluna vertebral sensibilizada, do sacro até o occipital.

“No sacro, logo acima do cóccix imagino um ponto formando-se. Fico um tempo neste ponto, que começa a ampliar-se a partir do centro. O ponto cria um espaço no seu interior, contraindo e expandindo. Lentamente o ponto toma o formato de um anel. O ponto com espaço interno flutua no corpo na altura do sacro e um dos seus lados expande lentamente em direção à lombar. O ponto começa a distender-se. Gradualmente. Deixa um rastro como se rasgasse. Micro-movimentos. Uma linha lenta e gradual se forma e mantém um movimento fluído. Mínimos movimentos do meu corpo no interior desta linha. Um ponto que sobe. Linha Primitiva: divisor de águas na evolução. Lentamente a linha ganha profundidade em direção ao sacro. Camadas que se sobrepõem: osso, musculatura, gordura e pele dialogam com a profundidade da linha. Meu corpo todo se move em movimentos mínimos. Toco a pele do meu braço e comparo com a região do sacro. Diferença. Pele do sacro mais estendida, mais grudada ao meu corpo. Menor mobilidade. Pele de fora. Dos dois lados da pelve coloco a mão e lentamente faço movimentos, direcionando a pele para o interior da linha imaginária. Um Ponto que sobe. Pele de fora que se dirige. Pele de fora que entra... Linha... Primitiva.”



Figura 30 - Linha Primitiva

Reproduzo no corpo a formação inicial do sistema nervoso central e gostaria de aprofundar a relação entre sistema nervoso e tato para discorrer sobre o processo de desenvolvimento deste sentido nos seres humanos. A formação inicial do tato é curiosa, pois neste momento da formação embrionária é possível traçar um divisor de águas ontogenético e também filogenético: o surgimento da linha primitiva.

Uma semana após a nidação, quando a esfera embrionária (ou blastocisto) entra e é envolvida pela parede do útero, uma linha muito fina surge das costas, na altura do futuro sacro. Estamos no décimo quarto dia após a fecundação, quando há uma migração de células das costas do embrião em direção a esta linha. Poeticamente há uma entrada da pele do embrião para o interior da linha primitiva, como se a pele de fora fosse empurrado para dentro do seu corpo.

Lentamente imagino que a pele que entra por esta linha primitiva forma um tubo. Denso. Passa por dentro da minha coluna vertebral. Até o meio das costas... Coloco a bolinha na coluna para deixar presente este percurso. Na base da pelve direciono a pele para a linha imaginária. Pele das costas que entra. Empurra um tubo pelo interior do corpo. Notocorda. Micro-movimentos. Sensibilização. Pele.

Para compreendermos a dimensão deste momento na evolução das espécies, cabe um salto filogenético³⁴. Todos os sentidos dos seres vivos primitivos estão contidos na pele, por exemplo: uma ameba não consegue ver ou enxergar, mas percebe o perigo através da pele e foge do seu inimigo. O contrario ocorrerá ao perceber um levedo nutridor e um sentido primordial a fará aproximar-se do alimento e fagocitá-lo.

34 Entrei em contato com o conceito de pele de fora e pele de dentro, bem como desenvolvimento filogenético durante as palestras realizadas por Ghelman.

Nos cordados e nos vertebrados esta pele que está fora do ser é empurrada para o interior do embrião através da linha primitiva. Esta entrada da pele empurra um tubo primordial pelo interior do corpo do embrião. A partir dele será o primeiro eixo central desenvolvido na evolução: a notocorda. É o primeiro passo para aumentar a complexidade dos sentidos como: visão, audição e o próprio tato, quando longos filamentos ligarão o sistema nervoso central a seus órgãos responsáveis. A entrada do sistema nervoso que estava fora e, através da evolução encaminha-se para dentro do corpo, dota o ser humano de um rastro de comunicação contínuo. André Virél, antropólogo e neurologista, escreve com propriedade esta entrada do sistema nervoso e fala da pele como caminho de comunicação:

“Nossa pele é um espelho dotado de propriedades ainda mais maravilhosas que as de um espelho mágico. O espelho original que envolve o ovo se divide e é imediatamente absorvido para dentro de si mesmo. Reaparece então do outro lado da fissura original. O espelho dividido, que é composto pela pele e pelo sistema nervoso, termina, por conseguinte, olhando para si próprio, por assim dizer, resultando daí um confronto que estimula um incessante movimento de imagens bem como surgimento daquilo que apropriadamente se denomina pensamento reflexivo” (VIREL apud MONTAGU, 1989:22).

Destaco um trecho do texto de Virel, quando fala dos confrontos entre pele e sistema nervoso. O antropólogo compara metaforicamente a pele a um espelho e a entrada através da linha primitiva gera um conflito, quando o espelho-pele olha para si mesmo e gera um incessante movimento de imagens internas. Dentro deste pensamento poético, Virel aponta que as características deste processo originaria o que chamamos pensamento reflexivo.

Gostaria de olhar em reflexão sobre a pré-ação construída até o momento antes de descrever o procedimento utilizando sacos com água. Os caminhos de sensibilização da coluna vertebral com bolinhas são conhecidos por mim há muitos anos e o imaginário da estrutura das vértebras foi desenvolvido ao longo deste período de várias formas: observando, tocando, desenhando, moldando em argila, sendo tocado por outra pessoa e estudando a coluna vertebral em laboratórios de anatomia.³⁵.

35 De 2000 a 2006 entrei em contato com a estrutura óssea através do ato de tocar e ser tocado para, em seguida, experimentar os movimento possível do sistema esquelético. A partir de 2007 ampliei este universo

Esta foi a primeira vez que aliei o suporte imagético construído pela sensibilização do sistema esquelético com a formação inicial do sistema nervoso central. Foi o primeiro passo para construir o que chamei de revisitar embrionário, uma expressão delicada que não levanto com a atitude de regredir para o estágio uterino.

A palavra revisitar é utilizada com o intuito de desenvolver imagens claras e direcionadas, como na técnica de Ideokinesis³⁶, onde cada imagem deve ter início, percurso e finalização. Havia uma intenção ao começar a sensibilização pelo sacro e percorrer cada vértebra até o crânio, pois construiria um apoio para o direcionamento do sistema nervoso em linhas pelo interior da coluna vertebral.

Esta sobreposição de imagens construiriam percepções de simetria e de lateralidade, que são propriedades da coluna e também da formação do sistema nervoso central. O corpo humano como o conhecemos atualmente com dois braços, duas pernas, dois ouvidos, dois olhos, dois pulmões só foi possível a partir da linha primitiva³⁷, quando o corpo do embrião começa a ganhar as dimensões de direita e esquerda.

Destaco a simetria, a lateralidade e os direcionamentos desenvolvidos nestes primeiros procedimentos para dialogar com percepções que foram construídas na sensibilização com os sacos com água. São experiências que criariam camadas entre o corpo atual, o imaginário embrionário e o ambiente uterino.

Deitado de costas para o chão alcançava um dos sacos com água que estava à minha volta desde o início da sensibilização e o colocava na base do crânio, como um travesseiro.

imagético, quando comecei a desenhar o esqueleto humano e as vértebras, além de moldar estruturas ósseas em argila. Entrei em contato com o ato de desenhar e moldar em argila durante cursos de Fenomenologia de Goethe, quando atuava como facilitador e professor-assistente ao lado de Ricardo Ghelman. Quando comecei minha carreira docente no ensino superior em 2008, introduzi os procedimentos de desenhar e moldar ossos como parte da formação da imagem óssea para os alunos do primeiro ano da Universidade Anhembí-Morumbi em São Paulo.

36 A *Ideokinesis* foi desenvolvida inicialmente por Mabel Todd na década de 30, quando criou um método de observação da auto-imagem corporal através de estudos e de direcionamento das estruturas anatômicas. Lulu Sweigard pesquisou e desenvolveu em conjunto com Todd suas ideias. Para Sweigard “a *Ideokinesis* poderia reordenar suficientemente a ação muscular, produzindo transformações no alinhamento do esqueleto.” (FRANKILIN, 1996:5)

37 Pensamento desenvolvido por Ghelman durante as palestras e que trago para o corpo desta dissertação. Dentro do meu histórico pessoal a percepção de simetria e lateralidade do movimento foi muito desenvolvida ao longo das preparações de balé clássico.

O objeto imediatamente cede, espalhando o contorno do plástico para todas as direções. Meu crânio pressiona e é levemente suspenso do chão. Há uma maleabilidade constante e minha cabeça flutua no contato com a gravidade. Pressiono e sou pressionado ao mesmo tempo. Começo a perceber fluxos de água cada vez menores. Som de pequenos jorros começa a encharcar meus ouvidos. Focalizo na imagem do osso do Atlas e águas espremidas percorrem o caminho de encontro com o crânio. Terra-Crânio. Ligeira vertigem. Contorno e sou contornado. Sustenta e espalha.

O contato com aquele objeto gerava espelhamentos internos que ainda não conhecia. A pressão do corpo espalhava a água contida no interior dos sacos plásticos para múltiplas direções de forma radial. Devido às sensibilizações anteriores, ossos e musculatura estavam extremamente presentes para aquele novo contato e comecei a mobilizar espaços de conexão entre as articulações que ainda não experimentara.

De costas, mantinha o objeto debaixo do crânio e colocava em contato com a coluna vertebral, pelo mesmo caminho percorrido pela linha primitiva. Começava uma ondulação fluente entre crânio e sacro. Gestos mínimos e indiretos respondiam aos estímulos propostos por aquele objeto. Gerava ondulações e micro reverberações pelo interior do corpo. Um estímulo surpreendente, que aos poucos transportava para o movimento em um diálogo assimétrico, contínuo, indireto e curto. Ampliava aqueles movimentos com cuidado para não perder a qualidade dos instantes iniciais. De costas para o chão, experimentava mínimos deslocamentos pelo espaço.

“Eram pequenos deslocamentos ainda. O chão da sala muitas vezes ficava úmido com gotículas de água que saiam dos sacos com água. Os apoios gerados eram diferentes. Tinha vontade de trazer os refluxos nos apoios, em deslizamentos contínuos e Indiretos. Experimentava como a minha musculatura respondia com os sacos com água. Continuamente, pelas gotículas da sala de ensaios. Aos poucos vou parando sobre um saco maior que ficava no canto da sala. Apoio a nuca sobre ele. Mexo levemente o occipital e respondo as possibilidades da água. Não controlo os movimentos e vou respondendo aos limites que a água encontra com o objeto. Ela vai e volta muito rápido. Respondo com o occipital e o encontro com o Atlas. É fascinante e aos poucos uma vertigem e um pouco de náuseas toma conta de mim. Pausa. Inspiro e expiro profundamente. Pego outro saco com água que estava ao meu lado e apoio no sacro. Há um fluxo entre pelve e crânio que não é apenas de oposição, mas também de uma ondulação para os lados e para cima, quase circular. O espaço entre bacia e nuca começa a expirar.

A experimentação acima deixou uma impressão profunda no corpo e comecei a investigar nos estudos teóricos algumas possibilidades de relação entre corpo e ambiente uterino. A experiência corporal que tinha vivido no contato com os objetos renutriu a leitura do artigo “Espaço e Vazio”, do coreógrafo e educador corporal Ivaldo Bertazzo³⁸, que reflete sobre as características formais do interior do útero que “dão o contorno para o corpo em uma linha arredondada como uma semi-esfera.” (BERTAZZO in BERTAZZO/BOGÉIA, 2004:61). A seguir serão apresentadas algumas imagens e textos retirados do artigo citado,

³⁸ Ivaldo Bertazzo (1949-) – Coreógrafo, professor de dança e terapeuta corporal. Dirige desde 1975 a Escola de Reeducação do Movimento em São Paulo. Em 1987 cria o Centro Brasileiro de Cadeias Musculares, onde organiza cursos regulares sobre as técnicas da osteopata belga Godelieve Denys-Struyf e das fisioterapeutas Marie Madeleine Béziers e Suzanne Piret. Como coreógrafo e pesquisador em dança ganhou prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte, do Ministério da Cultura e também o Prêmio Mambembe. (BERTAZZO/BOGÉIA, 2004)

para desenvolver a reflexão deste capítulo.

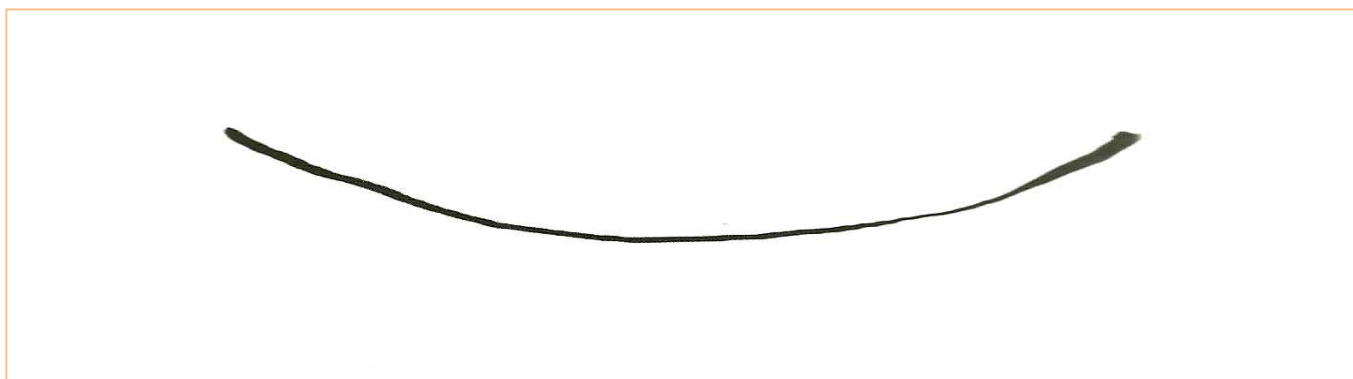


Figura 31 - Representação da Forma do Útero Materno

O corpo coloca-se de costas para a parede do útero e toda a parte anterior do corpo dobra-se a partir desta relação com o ventre materno, quando as costas tocam e são tocadas pelo útero. Neste momento há uma integração entre formas: quando o interior do ventre materno gera o curvamento do futuro bebê.

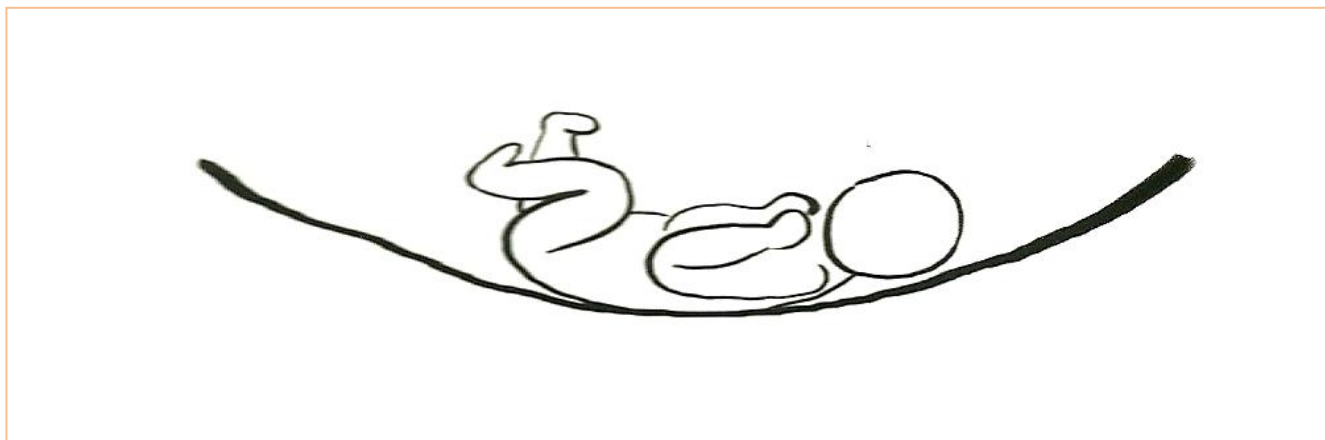


Figura 32 - Feto envolvido pelo útero materno

Durante o desenvolvimento do feto, ele é impedido de inclinar-se para trás, deslizando pela parede do útero.

“... cabeça e bacia naturalmente se afastam, criando na parede posterior as linhas de força do tórax. No ventre, este ato de descomprimir-se ocorre como uma balança: ora o apoio encontra-se mais sobre a nuca, ora mais na bacia. O feto já está, assim, dentro da parede uterina, preparando-se para a posição vertical” (BERTAZZO in BERTAZZO / BOGEIA, 2004:63).

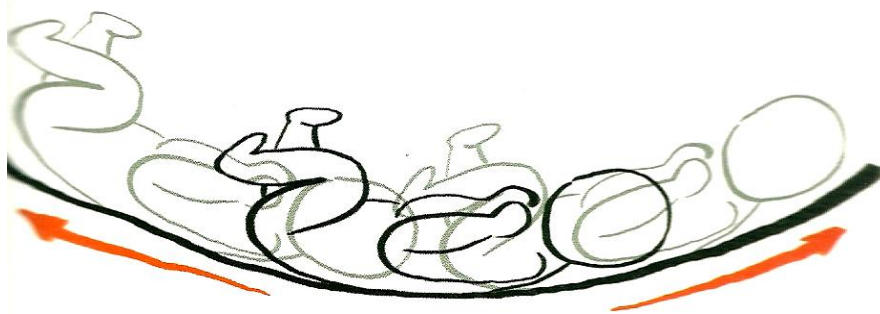


Figura 33 - Oposição entre crânio e pelve no útero

Neste artigo, Bertazzo (2004) apresenta que a convergência do corpo do feto para o interior do útero constrói a **linha mediana**. Esta linha é imaginária e estaria presente entre a coluna vertebral a face anterior do corpo do futuro ser humano em duas linhas côncavas.

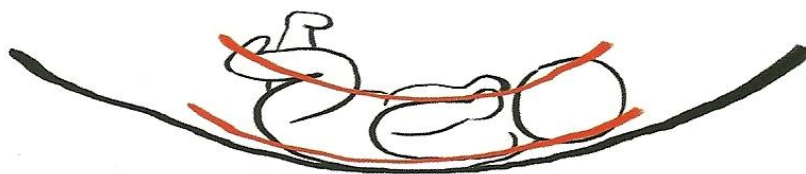


Figura 34 - Linha Mediana

As paredes anteriores e posteriores delimitadas por esta linha mediana definem os espaços internos do corpo e estabelecem os limites entre crânio e pelve. Complemento esta visão, colocando que a linha mediana é construída alguns meses antes, quando há a formação do eixo central humano durante o período embrionário. A definição do que é frente e trás do ser humano também acontece a partir deste momento.

Oito dias após a fecundação, a esfera humana encosta-se à parede do útero e é lentamente absorvida. O embrião encontra uma estrutura maleável, úmida e que traz contorno para aquela esfera gelatinosa. Uma textura levemente rugosa envolve seu corpo por todos os lados e uma expansão ocorre à sua frente e nas suas costas. Duas novas esferas se formam. Neste momento a dimensão do que será frente e atrás no ser humano é impressa. No mundo das costas será desenvolvido sistema nervoso central. A parte voltada para dentro do útero desenvolverá órgãos como pulmão, intestino e fígado. Entre o mundo das costas e da frente, a partir da linha primitiva, desenvolve-se o tecido do meio, onde será gerado o sistema muscular e esquelético.

O embrião começa a se preparar para, em um futuro bem próximo, apoiar a nuca e a bacia no ventre materno. A oposição entre cauda e cabeça inicia neste momento. Perceba na figura abaixo a preparação para a entrada do saco vitelino, que foi estudado no segundo capítulo desta dissertação. Neste estágio, o embrião é a estrutura em azul entre as duas esferas. Uma seta será colocada para facilitar a visualização e a direção do curvamento.

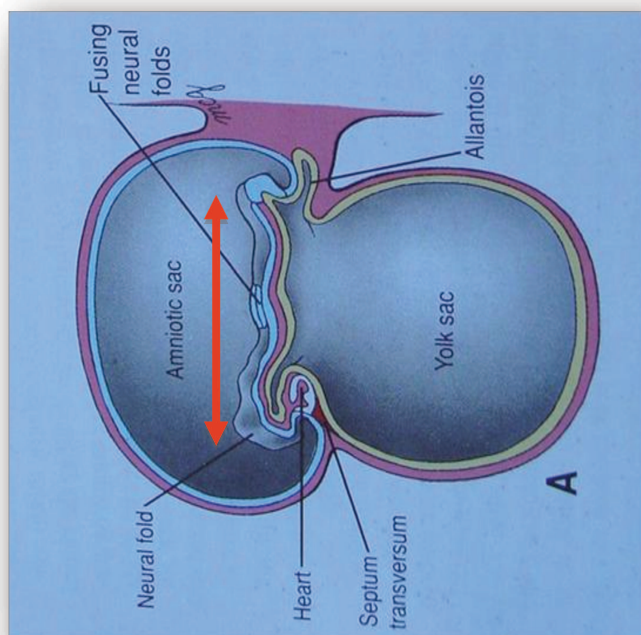
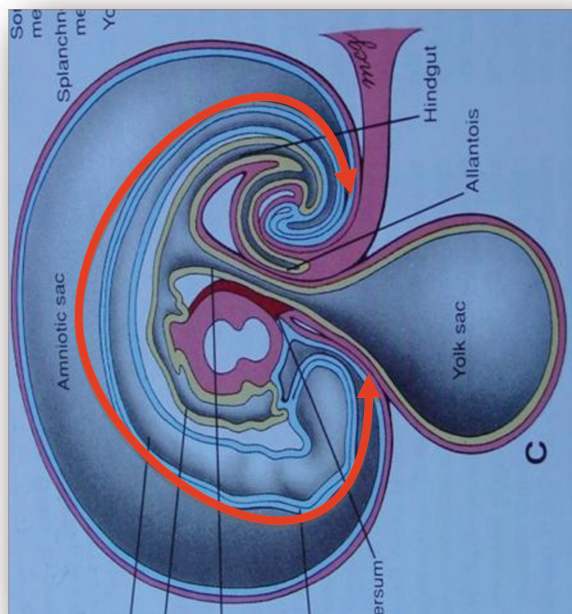
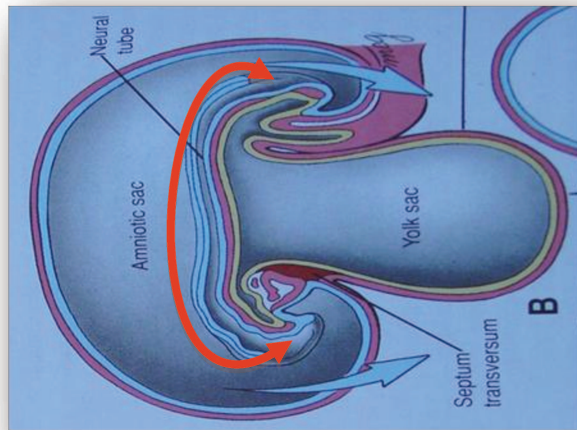


Figura 35 - Blastocisto antes do primeiro dobramento com vetor de expansão



Enquanto há o dobramento ocorre uma expansão do tamanho do embrião sobre a esfera do saco vitelino. Gostaria de convidar o leitor a perceber também a estrutura à esquerda, quando outra esfera forma-se, aumentará de tamanho e envolverá o embrião com a entrada da esfera do mundo da frente do embrião e o aumento da esfera do mundo das costas. A expansão do embrião ocorre de forma diferencial, pois é maior na região das costas e mais lento na região da frente, o que acarreta um dobramento contínuo onde crânio e cauda quase se tocam.

Na próxima página os vetores embrionários foram separados da figura em azul. Podemos visualizar o próprio dobramento em si e a direção que esta curva ocorre no embrião em desenvolvimento:

Figura 36 - Entrada do saco vitelino

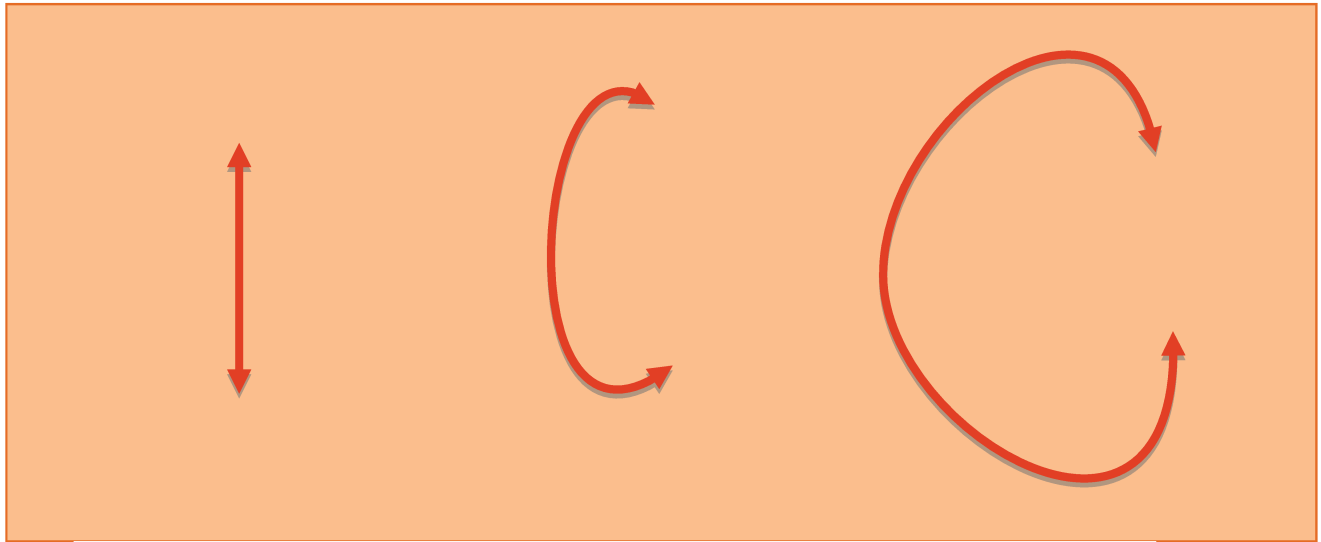


Figura 37- Vetores de dobramento durante a entrada do saco vitelino

No decorrer da pesquisa, ao conseguir visualizar estes vetores, nomeei-os como ***vetores primordiais***. Este conceito surgiu a partir da união de dois fundamentos: as direções ósseas ou os vetores de movimento apresentados por Klauss Vianna³⁹ e os movimentos fundamentais desenvolvidos pela fisioterapeuta francesa Marie-Madeleine Beziérs.

Enquanto o embrião realiza este dobramento são formados todos os órgãos contidos na frente como pulmões, intestino, fígado e baço. Nas costas do embrião são formados o sistema nervoso central e a coluna vertebral. A formação dos órgãos da frente do corpo, em conjunto com o sistema nervoso, leva a uma nova expansão. O primeiro curvamento é desfeito, levando o embrião a voltar a uma posição convergente mais próximo

39 Klauss Vianna (1928-1992) – Nasceu em Belo Horizonte (MG). Interessou-se inicialmente pelo teatro em peças escolares. Na adolescência começou a estudar balé clássico com Carlos Leite, mas logo se decepcionou com as regras rígidas e sem explicações da sala de aula. Trabalhou, a convite de Rolf Gelewsky, como professor de técnica clássica na Universidade Federal da Bahia de 1962 a 1964. Mudou-se para São Paulo na década de 80, onde dirigiu a Escola Municipal de Bailados e também o Balé da Cidade de São Paulo. Autor do livro “A dança”. Vianna teve importante papel no emprego da improvisação, inclusive em cena, sendo também um dos pioneiros do processo do que chamamos hoje de “intérpretes-criadores, em que o bailarino não se restringe a decorar e a reproduzir passos do coreógrafo, mas também atua na criação em processos colaborativos.(MILLER, 2007: 33/40)

do reto. Na ilustração da próxima página, há um embrião com cinquenta e seis dias, último dia do período embrionário, com todas as características humanas:



Figura 38 - Embrião no último dia do período embrionário

Os vetores primordiais no período embrionário delineiam o direcionamento de oposição entre cauda e crânio que ocorrerá no período fetal, quando o feto apoiará a nuca e a bacia nas paredes uterinas. Estes vetores são formados durante o primeiro dobramento do embrião e formam os espaços internos entre a parte posterior e anterior do embrião. Neste momento forma-se a linha mediana nomeada por Bertazzo (2004). Para conseguirmos visualizar este espaço interno no movimento de dobramento, destacaremos os vetores primordiais em duas linhas paralelas, representando o curvamento da parte anterior e

posterior do corpo do embrião. Peço ao leitor para perceber os vetores paralelos e o espaço existente entre eles.

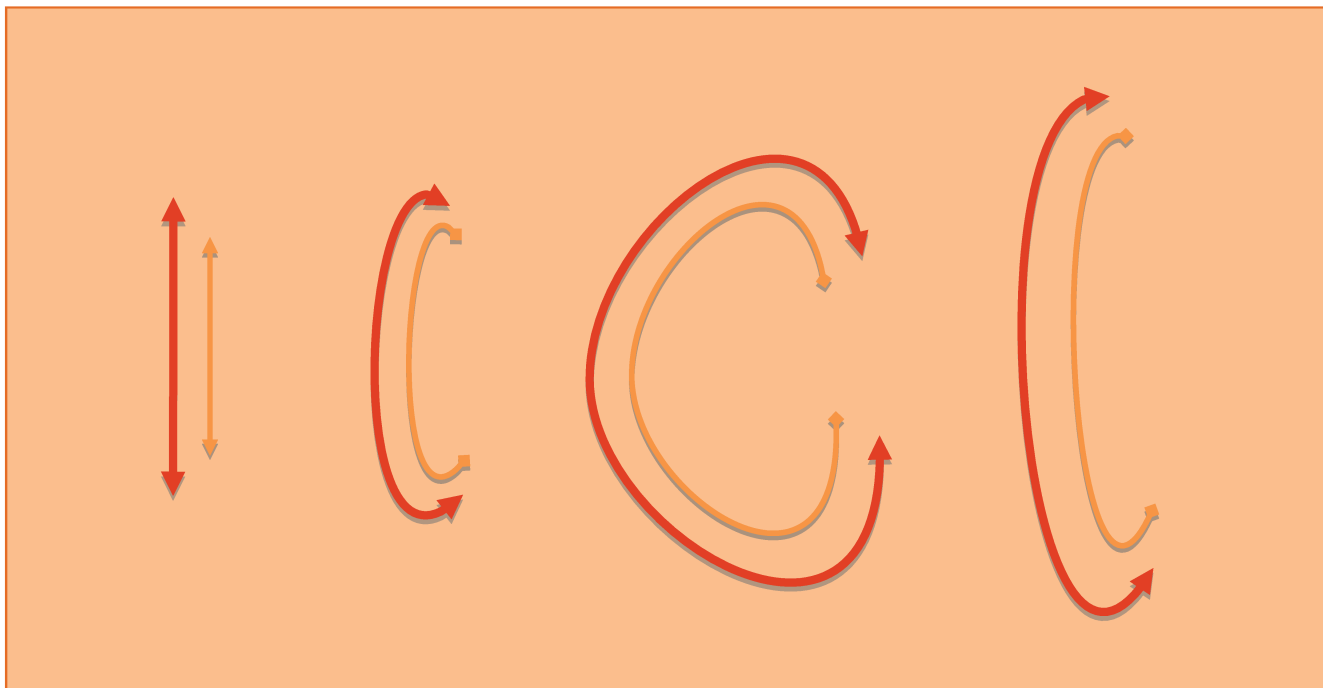


Figura 39 - Vetores Primordiais

Os vetores foram colocados dentro de uma sequência cronológica e construo um procedimento de observação das representações dos estágios embrionários do mesmo modo que Aristóteles no século IV a. C., quando colocou vinte e um ovos de galinha lado-a-lado.

Convido o leitor a construir na imaginação o **entre** que há em cada estágio e observar que o primeiro movimento do embrião parte de uma linha reta para um recolhimento, onde crânio e cauda quase se tocam. Há uma posterior expansão do corpo do embrião que se recolherá novamente durante o período fetal, quando seu crescimento encontrará os limites do espaço interno da cavidade uterina.

A visualização dos vetores primordiais só foi possível após a entrada nos laboratórios de criação. O cruzamento de procedimentos dentro da sala de ensaios e o processo de **revisitar** compuseram imagens gradativas e multidirecionais, como a água no interior dos sacos plásticos. Os dados não foram apenas coletados, mas vivenciados pelo pesquisador após a imersão teórica e prática.

Pelo tronco, o embrião vive seus estágios iniciais. Pela expansão entre tronco e cauda se recolhe. Pelo tronco o pesquisador construiu os procedimentos de pesquisa. Pela expansão da coluna vertebral revisitou nuances embrionárias em seu corpo atual.

Após meses de pesquisa é o momento de recolhimento, de corpo e de palavras. Da sala de ensaio em direção ao texto. Em fechamento.

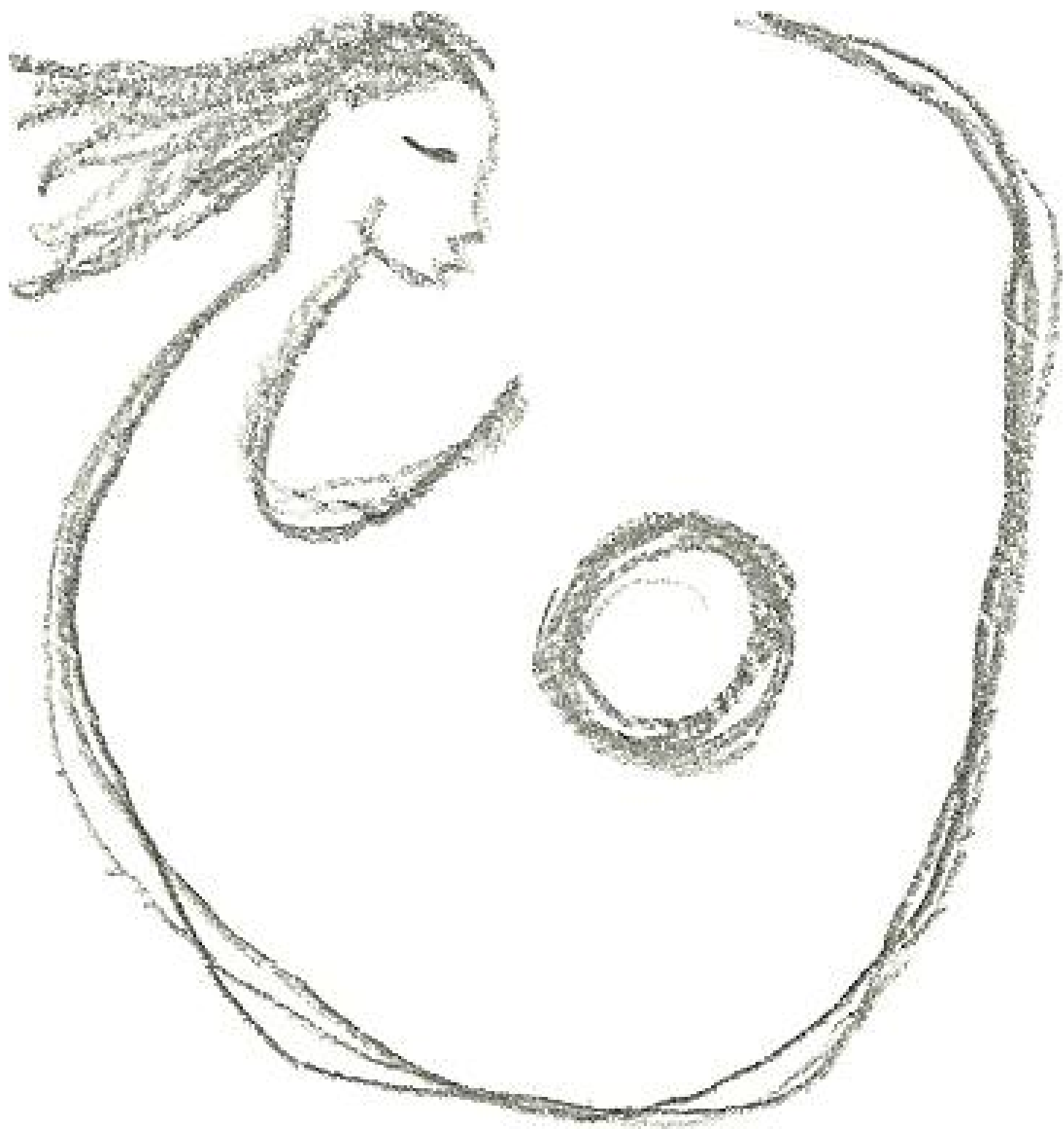
“Continuo deitado na sala de ensaios. Inspiro e expiro profundamente. Cedo o peso do corpo. Não-movimento. O corpo silencia... A água silencia. Deslizo lentamente o tronco pela sala. Aos poucos... Envolver coxofemoral latente. Respondo... O espaço entre bacia e nuca começa... A expirar. Frente. Meu ventre. Com as mãos alcanço outro objeto. Maleável. Com água. Ideia de trazê-lo para o ventre. Crânio- ventre. Lentamente viro. As mãos apoiadas no saco com água. Apoio sobre o ventre. Com cuidado não estourar... Meu peso sobre o objeto. Uma sensação de mexer o ventre como o objeto. Inspirava e expirava. Minhas pernas a deslizar. Entre. Ideia de trazer mais um saco de água para o ventre. Caudalosa. Respiração. Corpo morno. Aquecendo e o suor escorrendo. Pela parede da mãe. Pelo meu ventre. Me via de cima e dos lados. Pulmão Direito. De Joelhos. Esquerdo. Tridimensional. Meu coração em acelerar envolvido. Entre. Ventre.”

Considerações Finais

O ato de encerrar uma etapa de pesquisa é tão desafiador quanto iniciá-la. Ao longo destes anos vivenciei um processo de imersão profunda no universo embrionário e desde 2006 percorro trajetórias para perceber este momento do desenvolvimento humano. A observação, o desenho, o ato de criar poesias, a possibilidade de percorrer o corpo através de movimentações mínimas foram caminhos que se estabeleceram à medida que deparava com novos pontos de vista sobre o tema.

Entrar no ambiente acadêmico foi um encontro ainda mais denso, pois criou a oportunidade para nomear estes caminhos e estabelecer múltiplas relações entre todos estes atos. Vivenciar possibilidades através de procedimentos artísticos foi um ato contínuo, onde a pele do desenvolvimento embrionário revolia a reflexão e confrontava com a escrita do texto. Este modo de gerar a pesquisa construiu o primeiro alicerce para perceber os caminhos a serem percorridos dentro de uma pesquisa em arte.

Saio nutrido deste espaço de reflexão teórico-poética para um universo de perspectivas dentro uma próxima etapa, onde gostaria de aprofundar ainda mais as relações dos movimentos embrionários e dobrar-me diante deste conhecimento para permanecer apenas como Corpo, Tempo e Espaço.



“A dança se dá por uma cadeia de influências em que não só os intérpretes, mas também os criadores, carregam consigo uma rede significativa de seu passado/presente”

Iracity Cardoso⁴⁰

Livros. Minha casa sempre foi recheada deles. Comecei a folheá-los conforme crescia e alcançava as prateleiras. Todas as páginas daquela casa passaram pelas minhas mãos: as enciclopédias, o Tesouro da Juventude, a coleção verde do Monteiro Lobato e os livros dos mais diversos assuntos, pois percebia que através deles também poderia alcançar o mundo. Foram deixados como herança pelo meu pai, que faleceu quando eu tinha oito meses de idade e foram mantidos com paciência pela minha mãe e por minha irmã Dóris.

Minha primeira manifestação artística foi através do canto. Estava na sexta série, quando minha professora de Educação Artística começou a trabalhar vocalizações em sala de aula. Lembro quando começamos a entoar uma música em cânon e foi a primeira vez que tive a possibilidade de encantamento através da arte.

Comecei a dar atenção aos trabalhos de composição dentro das aulas de educação artística e ao mesmo tempo tinha uma facilidade enorme na área de humanidades, em especial história e literatura. Meu primeiro emprego foi aos treze anos, na biblioteca da escola, onde continuei a admirar o mundo através dos livros.

⁴⁰ Iracity Cardoso atuou no Balé da Cidade de São Paulo como bailarina e assistente de coreografia. Foi diretora do Ballet Gulbenkian, em Portugal, de 1996/2003. Assessora de dança da Prefeitura de São Paulo e atualmente é diretora da São Paulo Companhia de Dança, do Governo do Estado de São Paulo. Este depoimento foi colhido por Marcela Benvegno e Inês Bogéa. Publicado no livro “*Na Dança*”, editado pela Imprensa Oficial do Estado em 2006.

Na adolescência descobri o treinamento do corpo através do karatê, da ginástica aeróbica, da corrida, do vôlei e da musculação. Trabalhava com afinco, tinha prazer em ter cansaço e atingir coisas que só o rigor diário alcança. Gostava de me autopropor treinamentos de corrida com aumento gradativo. Paralelo aos trabalhos corporais, atuava em grupos de teatro amador na escola e em conjuntos de canto coral no Banco do Brasil, empresa onde trabalhava desde quatorze anos.

Trabalhava durante o dia e estudava à noite. Treinava o corpo, atuava em teatro e cantava em coral. Durante o colegial percebia arte e corpo como coisas distintas e não conseguia gerar um elo, pois o corpo em treinamento no karatê ou através da ginástica aeróbica trazia uma sensação muito diferente daquele que atuava ou cantava.

Aos dezoito anos ingressei em jornalismo na Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. Era 1989 e coincidia com a primeira eleição direta para presidente da república depois de 25 anos, minha adolescência e entrada na vida adulta coincidiram com os anos de redemocratização do país. Era um momento de abertura e intensidade no debate político, onde as conversas sobre os rumos do Brasil eram estimuladas pelos professores em sala de aula. Era uma atmosfera de transformação e também alcançava o meu local de trabalho, onde o movimento sindical era muito organizado. Participei de inúmeras greves naquele período, em assembleias com cerca de cinco mil participantes na quadra do Sindicato dos Bancários de São Paulo.

Ao ingressar na Faculdade encontrei uma diversidade de informação que nutria meu desejo por conhecimento. As disciplinas ligadas à área de comunicação e os conteúdos de Antropologia Cultural, Sociologia, Filosofia, História da Arte e Fotografia começaram a fazer parte do meu dia-a-dia. A universidade ampliou ainda mais meu olhar para o mundo e lá fui treinado para o jornalismo, que nutria um ser extremamente sintético e objetivo, que apuraria todas as versões dos fatos e treinaria diariamente o distanciamento e a imparcialidade.

Aquele ambiente construiu em mim a habilidade para traduzir e conseguir comunicar um fato para um público que lia um periódico ou uma notícia no rádio. Com o tempo comecei a ler dois jornais diários e duas revistas semanais para comparar as abordagens e as leituras dos fatos. Gradativamente percebi que o distanciamento e objetividade do jornalista eram sobrepostos às posições políticas e econômicas de cada veículo de comunicação, de acordo com o espaço e a posição de uma notícia dentro da

página.

Durante minha formação como jornalista, o que mais me fascinava era o trabalho em rádio. Era um ambiente dinâmico, onde escrevíamos e gravávamos sem interrupções um programa por semana. As entradas e saídas das trilhas sonoras, junto com as falas dos apresentadores ou dos repórteres, trazia uma suspensão de fazer algo “ao vivo”.

No segundo ano de Faculdade ingressei no universo do movimento através das danças de salão. Algo bem inusitado para alguém que cursava uma faculdade de jornalismo e trabalhava em um banco estatal. Comecei a estudar com um professor do bairro do Cambuci, em São Paulo, chamado Tony Spessoto⁴¹ e percebi que tinha enorme facilidade para aprender e criar passos de dança.

Continha no corpo um saber que era desconhecido para mim e comecei a frequentar bailes no Bar Avenida, no Cartola Clube, no Clube Piratinga em São Paulo. Era um universo no meio do caminho entre a dança que era praticada nos palcos e o banco/jornalismo, pois o perfil físico dos frequentadores de bailes era muito parecido com aquele que via diariamente na agência onde trabalhava ou na própria faculdade.

Fui fazer um curso de férias de sapateado e percebi que os alunos que tinham formação em balé clássico alcançavam melhor desempenho nos giros. Em virtude disto procurei uma aula de balé para principiantes, mas as primeiras aulas me davam muito sono. Gostava de chegar um pouco antes, em uma aula que terminava com grandes saltos e pensava: “É isto que eu quero fazer!” O professor que conduzia a aula era Kaká Boa Morte⁴², que tinha sido bailarino do Balé Stagium e do Balé da Cidade de São Paulo. Procurei-o em outro espaço de dança da cidade, na escola de Ruth Rachou. Era uma turma adiantada, que já fazia aulas de balé clássico há muitos anos e eu comecei a saltar e a girar, mas sempre um ou dois tempos depois dos participantes. Naquela sala uni duas coisas que perseguia desde a adolescência: corpo e arte.

Em 1991 cursava o terceiro ano de jornalismo à noite, trabalhava no banco pela manhã e à tarde fazia aulas de dança. Usava uma parte do meu salário para pagar a faculdade e outra parte para fazer aulas de balé clássico, jazz, sapateado e dança flamenca.

41 Seu nome na Certidão de Nascimento era Antônio, mas usava Tony Spessoto para talvez trazer um toque internacional a seu trabalho.

42 Seu nome na Certidão de Nascimento era Juscelino Eustáquio Boa Morte e estudara balé clássico com a argentina Betinha Belluomo em Belo Horizonte (MG). Ingressou no Balé Stagium em 1974 e no Balé da Cidade em 1979, onde permaneceu por dois anos.

Era engraçado, mas até aquele momento tinha assistido apenas um espetáculo de dança. Vi a companhia de Ismael Guiser⁴³ apresentar “Trenzinho Caipira” na estação São Bento do metrô (em uma versão de Egberto Gismonti para a música de Heitor Villa-Lobos). Aquela seria a hora de assistir espetáculos de dança e comecei por duas montagens de balé clássico de escolas de dança da cidade de São Paulo. Literalmente dormi no meio dos espetáculos.

Duvidei se deveria seguir dançando. Se eu tinha sono, imagine o público que não fazia aulas? Esta dúvida passou em um domingo pela manhã, quando assisti a um espetáculo do Balé da Cidade de São Paulo no Teatro Municipal com orquestra e coral. Era a primeira vez que entrava naquele teatro e a peça apresentada era “Magnificat”, de Luis Arrieta⁴⁴.

Ao abrir a cortina, visualizei um corpo de bailarino que transgredia a técnica de balé clássico apreendida em sala de aula e percebi que tipo de dança eu gostaria de fazer dali para frente: criações que mesclassem balé e dança moderna. Aquele espetáculo foi o impulso para assistir as companhias de dança da cidade e de outros estados: Cisne Negro, Balé Stagium, Balé da Cidade⁴⁵, Grupo Corpo (de Belo Horizonte) e o início da Quasar, de Goiania.

Em 1991, Kaká Boa Morte indicou uma audição para um trabalho com Vitor Navarro. Ele recriaria Vozes, que fora montado para o Balé da Cidade alguns anos antes e seria revivido pela Companhia Paulista de Dança. Até aquele momento tinha absorvido pouquíssimas técnicas de dança, mas na audição executava os movimentos através das

43 Ismael Guiser (1927-2008) – Nascido em Buenos Aires (Argentina), foi dançarino, coreógrafo e professor. Estudou em Buenos Aires e Paris. Dançou profissionalmente com o Teatro Argentino de La Plata, Teatro San Carlo de Nápoles, Teatro de Malmö, Balé Jean Guellis, Balé Roland Petit, Balé do IV Centenario de São Paulo, Balé do Museu de Arte, Balé do Rio de Janeiro e Balé Amigos da Dança. Coreografou inúmeras peças coreográficas ao longo de sua carreira e também ministrou aulas em inúmeras companhias de dança do país, como: Balé da Cidade de São Paulo, Balé do Teatro Castro Alves, Balé Cisne Negro e Companhia de Danças de Diadema. Em sua escola formaram-se inúmeras gerações de bailarinos que trocavam o fazer artístico com profissionais que vinham treinar e receber conhecimento.

44 Luis Arrieta – Nascido em Buenos Aires, Argentina é dançarino, coreógrafo e diretor, estudou em Buenos Aires na Escola de Balé Contemporaneo. Estudou com Oscar Araiz, Jane Blauth, Ismael Guiser e Yellê Bittencourt. Dançou no Balé da Cidade de São Paulo, onde iniciou seu trabalho coreográfico e foi diretor artístico. Criou obras para o Cisne Negro (SP), Balé do Teatro Castro Alves (BA), Balé Ópera Paulista (SP), Grupo Camaleão (MG), Companhia do Palácio das Artes (MG), Balé do Teatro Guaíra (PR), além de criar para as Companhias do Grand Theatre du Genève (Suíça) e de Wiesbaden (Alemanha).

45 O Balé da Cidade de São Paulo também é conhecido como Balé da Cidade e utilizarei ao longo do texto os dois termos.

experiências teatrais vividas na adolescência. Fui contratado e iniciava um percurso de repetir um gesto e recriá-lo para o meu corpo.

Aquela montagem com Navarro⁴⁶ criou um impasse. Os ensaios eram à noite e teria que escolher entre aquele universo de dança e a faculdade em seu último ano. Escolhi “Vozes” e deixei o jornalismo faltando sete meses para sua finalizar o curso⁴⁷.

A Companhia Paulista de Dança era uma das atividades da escola de dança Paula Castro, no bairro de Perdizes em São Paulo. Era pago para as atividades do grupo e da escola, que oferecia a seus alunos um diploma como técnico em dança. Ali estudei técnica de Graham, balé clássico e um pouco de cinesiologia. No ano seguinte, o espetáculo Vozes apresentou-se em algumas cidades do país e conheci o que era trabalhar em turnê. Uma das professoras da escola, Yára Ludovico, indicou que estava na hora de procurar Ismael Guiser, um dos formadores de bailarinos na cidade de São Paulo.

Quando procurei as aulas de Guiser, estudava dança há dois anos. Ele era um professor muito rígido quanto à questão técnica e em seis meses percebi uma profunda transformação nas posições, nos giros e nos saltos, mas principalmente na compreensão do balé clássico em si. A exigência ali era muito maior do que recebia de outros professores e os profissionais de dança da cidade passavam diariamente por aquela sala, onde estudei durante 1992. Entre dezembro daquele ano e fevereiro de 1993 fiz audição nas três principais companhias da cidade de São Paulo: Ballet Stagium, Cisne Negro e Balé da Cidade.

Minha ideia seria continuar no banco no período da noite e trabalhar durante o dia em uma das companhias. Márka Gidali, diretora do Ballet Stagium, falou que deveria escolher entre o trabalho na companhia ou o Banco, pois seria impossível conciliar os dois. A diretora do Cisne Negro, Hulda Bittencourt, ofereceu-me um estágio não remunerado e que também deveria escolher. Declinei das duas propostas, pois não sabia o que era ser profissional em dança e tinha muito receio de deixar meu trabalho no Banco do Brasil.

46 Victor Navarro (1944-) – Nascido em Barcelona, Espanha. É dançarino, professor, coreógrafo e diretor. Estudou no Conservatório de Dança da Catalunha e dançou no Balé Gulbenkian de Lisboa, Gran Teatro Liceu de Barcelona, Teatro de La Zarzuela em Madri. Balé Real de Wallonie. Balé da Ópera de Lille, Balé Real de Flandres, Cisne Negro e Balé da Cidade de São Paulo. Começou como coreógrafo na Bélgica e transferiu-se para o Brasil em 1973, onde coreografou em inúmeras companhias, como o Balé da Cidade, Cisne Negro, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Balé do Teatro Castro Alves e para o seu próprio grupo, que se manteve no final dos anos 80 até o início dos anos 90 em Petrópolis (RJ).

47 Graduei como Bacharel em Jornalismo em 1997, quando retornei à Faculdade através de novo vestibular.

Ivonce Satie⁴⁸ entraria para a direção do Balé da Cidade naquele ano. Sua gestão seria marcada pela mudança no repertório da companhia e no seu modo de fazer dança. Quando Satie ofereceu-me um contrato como estagiário, ainda não sabia que seria participante ativo daquele processo de mudança da companhia. A diretora já sabia do meu trabalho no Banco do Brasil e não colocou nenhum empecilho em realizar as duas atividades. Respondi que em duas semanas me apresentaria à companhia.

Consegui mudar meu turno de trabalho na agência para o período da noite e ensaiava no Balé da Cidade durante o dia. Conciliei as duas atividades de março de 1993 a julho de 1994, quando pedi demissão daquela empresa estatal e ingressei plenamente no universo da dança. Permaneci como bailarino da companhia durante quinze anos, onde dancei dezenas de coreografias dos mais diversos criadores nacionais e internacionais. Realizei inúmeras turnês e conheci uma parte do mundo que estava nas estantes da minha casa. Estudei com muitos professores, fui dirigido por três diretores e também criei para o elenco.

No entanto, uma companhia de dança era um universo completamente novo para mim. O papel que enfrentava diariamente na burocracia bancária eram outros naquele ambiente. Na sala de ensaios, os papéis eram idealizados pelos coreógrafos e materializados através do corpo dos intérpretes. Ao entrar no Balé da Cidade tinha apenas três anos de dança e a profissionalização seria trilhada paralelamente com o término de minha formação técnica e artística.

Tive que transformar o pensamento analítico através da sensibilidade. Em cada criação retornava ao universo dos livros para nutrir o trabalho do coreógrafo e trazer novos pontos de vista para meu corpo. **Não sabia, mas realizava um fluxo entre teoria e prática.** Quando ingressei na companhia, era um dos poucos que tinha passado pela universidade e em todo o período que permaneci no Balé da Cidade fui o único homem com curso superior

48 Ivonce Satie (1951-2008) – bailarina, coreógrafa e diretora. Atuou durante quatorze anos no Balé da Cidade de São Paulo como bailarina e assistente de coreografia. Integrou o elenco de “A Chorus Line” e também dançou no Balé du Grand Theatre du Genève. Foi assistente de coreografia e professora do Cisne Negro Cia. De Dança (SP). Retornou para o Balé da Cidade em 1993 como diretora-artística, onde foi diretora até 1997 e retornou no bienio 1999/2000. Também dirigiu o Balé do Teatro Amazonas. Assessora de Linguagem da Prefeitura de Diadema, criou a Companhia de Danças de Diadema e o grupo Mão na Roda. Coreografou e lecionou para inúmeras companhias e grupos do Brasil e do exterior. Suas aulas de balé clássico mesclavam elementos de dança moderna e fundamentos do clássico. Fonte: <http://www.ivonicesatie.com/> acesso em 26/01/2012 às 00:35.

completo⁴⁹.

O Balé da Cidade é uma companhia que possui em seu repertório coreografias de vários criadores. Ao longo do tempo elaborei uma maneira de trabalhar para manter um corpo plural e ao mesmo tempo elaborar a identidade de cada coreografia. Em um dia de trabalho era comum ensaiar quatro coreografias de criadores completamente diferentes entre si. Também era rotina na companhia, apresentações com três coreógrafos na mesma noite.

Este trabalho de diferenciação eu trazia desde o instante do treinamento, quando me autopropunha motivos para o trabalho em aula a partir das solicitações dos coreógrafos ou dos assistentes de coreografia. Hoje consigo nomear aquelas proposições como: impulso, diferenciação de tónus muscular e de qualidades de movimento, flexibilidade articular ou muscular, etc., mas naqueles anos eu trazia apenas a imagem solicitada e a transportava para o momento de preparação.

Era um trânsito que a própria pluralidade trazia, seja no repertório ou na qualidade dos professores com quem trabalhei. Transitava a dança moderna proposta pelas aulas de Holly Cravell com os movimentos líricos em suspensão de Vasco Wellenkamp. Trazia o impulso da dança africana de Germaine Acogny para o repertório de Ohad Naharin. Permeava a visceralidade de Gagik Ismailian com a dança teatral de Susana Yamauchi. Transportava a violência e o corpo do homem casual dos primeiros trabalhos de Sandro Borelli para as aulas de clássico de Liliane Benevento ou de Ricardo Ordóñez. Fui intérprete dos primeiros passos de Jorge Garcia como criador e trazia no corpo o gesto milimétrico de Angelin Preljocaj.

Fluir. Talvez seja este o verbo que persegui durante estes anos na sala de ensaios, mas este fluxo também se instalava quando buscava informações fora da companhia para realimentar o trabalho. Inicialmente fazia muitas aulas de clássico com diversos professores para meu crescimento técnico, como: Sacha Svetloff, Ismael Guiser, Yoko Okada e inúmeros professores cubanos que passaram pela cidade de São Paulo na década de 90. Buscava informações em museus, teatros, cinemas e livros. Como bailarino

49 Em 1993 havia apenas três intérpretes (todas mulheres) com curso superior completo. Este quadro manteve-se por muitos anos e foi alterado apenas no ano 2006, quando alguns bailarinos começaram a cursar faculdades de arquitetura, psicologia e educação física, projetando o momento em que parariam seu percurso como intérpretes na companhia. Mesmo assim, durante todos os anos que permaneci no Balé da Cidade, apenas dois homens procurariam o curso superior, sendo que um deles não o completara. Durante o período que atuei na companhia, o percentual de bailarinos com diploma universitário não passou de 10%, de um total de 40 bailarinos.

do Balé da Cidade tinha acesso às performances de companhias com coreografias de Jiri Kylian, Mats Ek, Ohad Naharin, William Forsythe, Nacho Duato, Susanne Link, Anne Terese de Keermaker, Pina Bausch e a maioria dos espetáculos que passaram pela cidade.

Ao mesmo tempo, uma veia para liderar organizações políticas começava a surgir, talvez pela facilidade com que tratava a burocracia (devido aos anos como bancário) ou pela habilidade em enxergar várias versões do mesmo fato (devido ao treinamento como jornalista).

Presidi a Associação dos Bailarinos do Balé da Cidade durante dois anos e estive à frente do movimento de retorno das atividades da companhia, que ficaram suspensas de agosto a dezembro de 1994, pelo então prefeito Paulo Salim Maluf⁵⁰.

Presidi a Cooperativa Paulista dos Bailarinos-Coreógrafos durante o bienio 1999/2000. A entidade fora criada em 1994 para reunir os criadores de dança contemporânea da cidade de São Paulo. Ao assumir a Cooperativa eu tinha como uma das metas revisitar o caráter de troca artística dos anos iniciais e criamos o Núcleo Tandanz⁵¹, que reunia nove intérpretes-criadores para estudar improvisação em dança.

Durante dois anos trabalhei outra forma de fazer dança, muito diferente daquela que vivenciava diariamente no Balé da Cidade. Criávamos movimentos a partir de propostas de habitação de lugares ou através de questões de dança-teatro de Pina Bausch. A preparação corporal era feita através do movimento consciente de Klauss Vianna e também com os exercícios de reorganização motora propostos por Marie Madeleine Beziérs. O estudo do esqueleto e as direções ósseas começavam a entrar no meu dia-a-dia.

Aquela forma de trabalhar mudou consideravelmente o que eu imaginava ser preparação corporal ou técnica de dança. Comecei a procurar outros professores para alimentar meu trabalho, como Lucilene Favoretto e Tica Lemos no Estúdio Nova Dança. Meu corpo trilhava um caminho sensível de visualização óssea e incorporava este modo de fazer à minha rotina do Balé da Cidade.

50 Em agosto de 1994, os bailarinos do Balé da Cidade de São Paulo não se apresentaram com a Orquestra Experimental de Repertório devido ao constante atraso nos pagamentos de salários. O motivo da suspensão do contrato de trabalho foi uma faixa que o prefeito vira nos jornais da época: “*Sr. Prefeito, onde está o dinheiro da cultura?*”.

51 Os integrantes do Núcleo Tandanz eram Ana Terra, Ânderson Gouvêa, Armando Aurich, Carlos Martins, Cláudia Palma, Renata Franco, Robson Lourenço, Soraya Sabino e Valéria Cano Bravi.

Naquele período viajei à Nova Iorque com o intuito de estudar dança nos estúdios da cidade. Fazia uma aula para formação de professores em balé clássico, quando o professor Finis Jhung⁵² levantou uma questão: “Estudar balé seria o estudo das posições ou o estudo do movimento entre as posições?” Jhung conseguiu nomear o que já percebia diariamente e aquela pergunta foi um “descongelar” da percepção em relação à técnica clássica e ao estudo de qualquer técnica em si. Aquele período em Nova Iorque foi muito significativo, quando estudei a técnica de Humphrey-Limón com grandes professores como Risa Strindberg e Jim May, além conhecer a Kline Technique, no estúdio de Susan Kline.

Aquele caldeirão de informações trouxe muitas reverberações. Estava com trinta anos, com maturidade técnica e artística. Começava a perceber o presente das coisas com o movimento saboreado a cada momento, vivenciava corporalmente a trajetória entre as posições a partir das estruturas ósseas e percebia que o percurso do movimento estava intimamente ligado à sua finalização. Percebia que era integrante da criação da obra, **não sabia, mas tinha me tornado intérprete-criador.**

Foram anos de muitas descobertas. Não utilizava apenas as aulas para a preparação das coreografias, mas paralelo aos ensaios criava exercícios para auxiliar o encontro com as criações. **Não sabia, mas criava procedimentos artísticos.**

Em 2003, outro sabor entrou na minha vida. Meu filho Pedro nascia e com ele outro ser brotava em mim: o ser pai! Um filho te traz uma prontidão perante a vida mesclado a um ponto de observação privilegiado. A cada dia um novo movimento, uma palavra, um olhar. Um treinamento constante de admiração e responsabilidade com o mundo.

Uma infecção de ouvido do meu filho levou-me a uma nova descoberta. Estava em consulta com um médico antroposófico chamado Ricardo Ghelman. Ao saber que era bailarino perguntou-me se não gostaria de fazer um espetáculo de Dança e Embriologia. Naquele momento iniciava uma parceria que duraria muitos anos e que é o tema desta dissertação de mestrado.

Aquele convite desdobrou-se em aulas, espetáculos, criação de procedimentos pedagógicos, projetos junto a gestantes para valorização da vida e a ideia de um dia escrever um livro sobre o tema. Houve uma ligação entre saberes, uma troca de conhecimentos

52 Finis Joungh - Professor de balé clássico radicado em Nova Iorque desde 1972. Fundador, diretor-artístico e coreógrafo do Chamber Ballet (EUA). Tem ensinado nos maiores estúdios da cidade e em vários festivais, workshops e competições de balé nos Estados Unidos e Europa. Como bailarino foi solista do Balé de São Francisco, do Joffrey Ballet e bailarino principal do Harkness Ballet de Nova Iorque.

imensa e sede por desenvolver projetos em conjunto.

Além do conhecimento da embriologia em si, através das inúmeras aulas que acompanhei como professor-assistente ou dos inúmeros livros de embriologia que li. Percebi que era uma forma de visualizar o corpo muito diferente de todas que tinha vivenciado até então. Visualizava as estruturas do corpo em constante movimento, mas agora em camadas profundas e a partir de sua origem. Saberia que osso e músculos viriam da mesma camada embrionária e a informação de que o sangue era fabricado dentro do osso foi transformada em poesia: “Sangue é osso em movimento”.

A parceria com Ricardo construiu um universo de apropriação da informação científica muito diferente daquela dos livros que estudava desde a infância. Ele usava uma metodologia do alemão Johann Wolfgang Goethe, onde objeto de estudo e sujeito estão muito próximos e a arte é incorporada como princípio de saber. Esta metodologia criou uma via de acesso para incorporar conhecimentos científicos ao fazer artístico. Em 2007 pude aprofundar-me no método, ao fazer quatro incursões na Ilha do Cardoso, litoral sul de São Paulo, quando estudei o universo botânico, geológico, animal e antropológico da Ilha.

Todo este processo de conhecimento durou cinco anos e trazia para o meu dia-a-dia como bailarino do Balé da Cidade. No entanto, aos poucos, parecia que meu mundo tinha ampliado tanto que o universo como bailarino não conseguia suprir mais minhas necessidades. Ao perceber que o mundo era muito maior que uma sala de ensaios, tive a sorte de ser convidado para dar aulas na Universidade Anhembi-Morumbi pela então coordenadora Pr^a. Dr^a. Silvia Geraldi. Digo sorte, pois esta transição não é fácil para um bailarino de companhia de alta performance.

Alguns dos professores da Anhembi tinham trabalhado comigo no Núcleo Tandanz, como: Ana Terra, Carlos Martins e Valéria Cano Bravi, e o rol de profissionais incluía pessoas como Lucilene Favoretto, Mariana Muniz e Marisa Lambert. As salas de aula não tinham espelhos e dentro do projeto pedagógico da Universidade um dos objetivos seria formar intérpretes-criadores. Um dos norteadores da Universidade seria a integração entre a dança e as abordagens somáticas. Ali poderia trilhar um caminho pedagógico para transpor para outras pessoas aquele conhecimento adquirido ao longo dos anos como bailarino.

Planos de ensino, planos de aula, didática e metodologia para o ensino da arte começaram a integrar meu dia-a-dia. O ser educador começava a surgir em complemento ao ser artista, o contrapondo e o desafiando.

Ao mesmo tempo em que ingressei na Anhembi-Morumbi comecei a integrar o Programa Vocacional, um programa de iniciação artística da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo que realiza seu trabalho em Centros de Educação Unificados, Bibliotecas e Teatros da cidade.

Comecei como coordenador artístico-pedagógico em cinco equipamentos da Zona Sul da cidade. Naquele período vi o potencial da dança em comunidades do município e trabalhava com o intuito de criar coletivos artísticos em dança pela cidade, identificando suas necessidades e trilhava caminhos com o poder público para a viabilização daqueles desejos.

Pelo trabalho realizado no primeiro ano ofereceram-me a Coordenação de Ação do Programa, quando iria coordenar os coordenadores artístico-pedagógicos da Dança e trabalharia com trinta equipamentos públicos na Zona Leste, Oeste, Noroeste e Centro da Cidade.

Comecei a trabalhar com uma visão macro política da cidade e trilhava caminhos artísticos, políticos e pedagógicos para a dança naquelas diferentes realidades. Foram anos de muita efervescência, pois a dança estava sendo implantada no programa e os coordenadores e artistas eram muito vibrantes em seu fazer. Vi ocupações da dança em trens da Zona Leste, em uma fábrica de cimento no bairro de Perus, fóruns de coletivos de dança por toda cidade, apresentações e vivências em praças, ruas, jardins e teatros. Grandes descobertas em sala de aula de pessoas que ainda não tinham experienciado o fazer da arte. Vivenciei grupos de melhor idade convivendo e criando dança com coletivos de hip-hop. No Programa Vocacional percebi que o universo possível em dança era muito maior do que havia presenciado como intérprete e visualizei que havia um potencial no processo de ensino/aprendizagem ainda mais amplo do que havia vivido até o momento.

Ao mesmo tempo, em 2009, ingressei no Programa de Mestrado do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Comecei a refletir e fazer arte em um ambiente acadêmico. Voltava para a sala de aula de maneira mais autônoma e com um projeto a ser escrito e desenvolvido. O mais instigante era que durante os encontros com a orientadora, Pr. Dra. Júlia Ziviani, o que mais era solicitado era sobre o ser artista que aos poucos fui reencontrando através da escrita e das pesquisas.

Na UNICAMP fui convidado a ministrar aulas dentro do PED – Programa de Estágio Docente e pude experimentar durante um ano muitos dos procedimentos

desenvolvidos no decorrer da tese em consonância com a técnica de dança clássica. Percebi muito rigor no processo de ensino/aprendizagem, mas muito espaço para a experimentação, com alunos ávidos por conhecimento e troca.

Em 2011 mais uma surpresa em minha carreira como pedagogo em arte: fui convidado a integrar o corpo docente da Escola Municipal de Bailados de São Paulo. Suzana Yamauchi, com quem trabalhara como coreógrafa e professora no Balé da Cidade de São Paulo, assumira a direção da escola e gostaria de introduzir a dança contemporânea na grade de disciplinas. Fui o primeiro professor a trabalhar com o conceito de contemporâneo em uma disciplina na escola e pude experienciar um ano de intensa transformação no corpo discente e docente da escola, com os alunos ampliando suas referências em dança.

Em janeiro de 2012 começo a talvez traçar um caminho de contato com o ser bailarino que atua em companhias de dança. Durante os meses de janeiro e fevereiro estarei voltando para este universo de bailarinos de alta performance. Fui convidado a dar aulas de balé clássico para a São Paulo Companhia de Dança e também dos fundamentos de Humphrey-Limón para a Companhia de Danças de Diadema. Fechos os espelhos e entro com o esqueleto dentro da sala de aula. Início o dia de trabalho com uma sensibilização direcionada para o trabalho técnico do dia. Trabalho fundamentos de percepção corporal e utilizo a estratégia de tocar individualmente, em duplas ou utilizando objetos. Retorno para aquela trajetória que realizei ao longo da minha carreira como intérprete do Balé da Cidade de São Paulo. No entanto, agora, eu conduzo o processo com um caminho pedagógico trilhado, mas sempre atento à porosidade do contexto e percebendo para onde aquele grupo de intérpretes me levará.

Transformação: mudança de formas dentro de um período de tempo. Relendo o memorial, talvez seja a palavra que pautou o meu fazer artístico dentro da Dança. Gerenciar as mudanças de formas e estar atento ao saber que estava fluindo diante de mim.

Referencias Bibliográficas

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia Um caminho para a percepção corporal*. 2ª. Ed. Martins Fontes. 1991.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. Martins Fontes, São Paulo, 1989.

BERTAZZO, Ivaldo. *Espaço Vazio e Mandala*. In: BERTAZZO, I. / BOGÉIA, I. (Org.) Espaço e corpo: guia de reeducação do movimento. São Paulo. Editora SESC. 2004.

BÉZIERS, Marie Madeleine / **HUNSIGER**, Yva. *O bebê e a coordenação motora: Os gestos apropriados para lidar com a criança*. 1ª. Edição. São Paulo. Ed. Summus, 1994

BIE, Guus Van der. *Embriology – Early development from a phenomenological point of view*. Louis Bolk Instituut. Driebergen. 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Revista Brasileira de Educação. Nº. 19, p.20-28, Jan/Fev/Mar/Abril 2002.

BUNGE, Mário. *Dicionário de Filosofia*. Editora Perspectiva. São Paulo. 2002.

CALAIS-GERMAIN, Blandine / **LAMOTTE**, Andrée. *Anatomia para o Movimento*. Volumes 1 e 2. Editora Manole. São Paulo. 1992.

CAPRA, Fritjof. *A ciência de Leonado da Vinci*. 1a. Edição. Ed. Cultrix. São Paulo. 2000.

CASTIGLIONI, Arturo. *História da Medicina*. Companhia Editora nacional. São Paulo. 1947.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. Editora Ática. São Paulo, 2000

CHEVALIER, Jean / **GHERBRANT**, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. 10ª Edição. José Olympio Editora. Rio de Janeiro. 1996

COHEN, M.R. & DRABKIN, I.E. (orgs.). *A Source Book in Greek Science*. Oxford University Press. Londres. 1948.

COSTAS, Ana Maria Rodrigues. *As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto Por que Lygia Clark?* Tese defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. 2010.

_____. *As abordagens nos projetos de iniciação e formação artística em dança contemporânea*. In: ARAÚJO, E.; CARVALHO, L.; VILLARDI, F.; SCHWINDEN, L; HELLENO, M. (Org.). *Núcleo Vocacional: criação e trajetória*. São Paulo: SMC (Secretaria Municipal de Cultura), 2008 a. p. 61-67.

DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. Tradução Eduardo Nunes Fonseca. 1ª Edição. Folha de São Paulo. São Paulo. 2010.

DOMENICI, Eloisa. Estados Corporais como Parâmetro de Investigação do corpo que dança. Texto publicado nos anais V Congresso da ABRACE. Belo Horizonte. 2005. Consulta pelo site <http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/> pesquisadanca. Acesso em 10.07.2012, às 16h07min.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2ª edição. Editora Brasiliense. São Paulo. 2009.

DUARTE, João Francisco Jr. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Tese defendida na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas. 2000.

_____. *Fundamentos estéticos da educação*. Editora Papirus. São Paulo. 2007.

FARO, Antonio José / **SAMPAIO**, Luiz Paulo. *Dicionário de balé e dança*. 1ª. Edição. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro. 1989.

FOSTER, Rory. *Ballet pedagogy: the art of teaching*. 1ª Edição. University Press of Flórida. Gainesville. 2010.

FRANKLIN, Eric. *Dynamic Alignment through Imagery*. Human Kinetics. Nova Iorque. 1996.

GARCIA, Sônia Maria Lauer/ **JECKEL**, Emílio Neto/ **GARCIA**, Casimiro Fernandes. *Embriologia*. Editora Artes Médicas do Sul. Porto Alegre. 1991.

GERALDI, Silvia Maria. *Raízes da teatralidade na dança cênica: recortes de uma tendência paulistana*. Tese defendida junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2009.

GHELMAN, Ricardo. *A fenomenologia de Goethe: Uma proposta de integração arte e ciência*. Publicado no Simpósio Brasileiro de Arte-Terapia. 2010.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In, LIÇÕES DE DANÇA, 3. Rio de Janeiro. UniverCidade Editora, s/d

GILBERT, Scott. *Biologia do Desenvolvimento*. FUNPEC Editora. Ribeirão Preto. 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Teoria de La naturaleza*. Editorial Tecnos, S.A.. Madrid, 1997.

HASS, Jacqui Greene. *Anatomia da Dança*. Editora Manole. Barueri. 2011.

HILDEBRAND, Milton / **GOSLOW**, George. *Análise da Estrutura dos Vertebrados*. Editora Ateneu. São Paulo. 2006.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos Extremos.O breve século XX: 1914-1991*. Editora Schwarcz. 2a. Edição. 1995.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 2ª Reimpressão com alterações Editora Objetiva. Rio de Janeiro. 2007.

LABAN, Rudolf. *O domínio do Movimento*. Editora Summus. São Paulo. 1978.

LAMBERT, Marisa Martins. *O Sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança*. Tese defendida junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2010.

LAWSON, Joan. *The principles of Classical Dance*. Alfred A. Knopf Inc. Nova Iorque. 1980.

LEWIS, Daniel. *The Illustrated Dance Technique of José Limón*. Dance Horizons Book. Nova Iorque. 1999.

LOBO, Lenora / **NAVAS**, Cássia. *Arte da Composição: Teatro do Movimento*. LGE Editora. Brasília. 2008.

MILLER, Douglas. *Goethe Scientific Studies*. Suhrkamp Publishers New York, Inc. Nova Iorque, 1988.

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

MIRANDA, Regina. *O movimento expressivo*. Editora FUNARTE. Rio de Janeiro. 1980.

MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo Território do Sagrado*. Edições Loyola, São Paulo, 2a. Edição, 2000.

MONTAGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. Summus. São Paulo. 1988.

MOURA, MAGALI DOS SANTOS. *A Poiesis orgânica de Goethe: A construção de um diálogo entre Arte e Ciencia*. Tese defendida junto ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), para obtenção do título de Doutor em Letras. São Paulo. 2006

NOVAES, Aداuto (organização). *O Olhar*. Companhia das Letras, 1988. São Paulo

PEREIRA, Sayonara Sousa. *Rastros do Tanztheater no Processo Criativo de ES-BOÇO: Espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da UNICAMP*. Tese defendida junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Livraria Freitas Bastos S.A. 1a. Edição. Rio de Janeiro. 1971.

_____. *A Natureza*. São Paulo: Martins Fontes, 2000

POUGH, F. Harvey / **JANIS**, Cristine M. / **HEISER**, John B. *A vida dos vertebrados*. 6a. Edição. Atheneu Editora. São Paulo. 2006.

- RUSSEL**, Bertrand. *Historia do Pensamento Ocidental: a aventura dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Ediouro. 2001.
- SCARASSATTI**, Marco. *Emblemas Sonoros, emblemas da memoria*. Tese defendida junto à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2008.
- SCHENK**, Luciana Bongiovanni Martins. *Arquitetura da Paisagem – entre o Pinturesco, Olmsted e o Moderno*. Tese de Doutorado defendida junto à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura. 2008.
- SOTER**, Silvia. A educação somática e o ensino da dança in Lições de Dança 1. ARAGÃO, Vera; PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia. (Org.). Lições de Dança 1. UniverCidade Editora. Rio de Janeiro. 1999.
- SUKIE**, Annie *Cenas - O corpo dançante: um laboratório da percepção* artigo em História do Corpo. Vol. As mutações do olhar. O século XX. Jean Jacques Courtine e Georges Vigarello. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 2ª. edição. Editoras Vozes. Petrópolis. 2008.
- VIANNA**, Klauss. A dança. Editora Siciliano. 2ª. edição. São Paulo. 1990.
- VIEIRA**, Jorge de Albuquerque. *Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciencia uma visão a partir da complexidade*. Expressão Gráfica e Editora. Fortaleza. 2006.
- VITIELLO**, Julia Ziviani. *Dança: memoria nos corpos cênicos*. Tese defendida junto à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2004.
- WOLFF**, Silvia Suzana. *Momento de transição: em busca de uma nova eu dança*. Tese defendida junto ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2010.

ANEXO I

- **DVD com gravação do solo integrante da dissertação
“Embriologia e Arte: Dançando a Formação do Corpo”**

- Trilha Sonora: Concerto para Violino nº 2
Compositor: Phillip Glass
Orquestra de Ulster (Gravado em 2000)
Maestro Takuo Yuasa
Violino Adele Anthony