



ALEXANDRE DONIZETE FERREIRA

**IMBRICAÇÕES ENTRE A ARTE E BIOLOGIA PARA
MANIFESTAÇÃO DAS POÉTICAS CORPORAIS NOS
ARTISTAS DA CENA**

CAMPINAS

2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ALEXANDRE DONIZETE FERREIRA

**IMBRICAÇÕES ENTE A ARTE E BIOLOGIA PARA
MANIFESTAÇÃO DAS POÉTICAS CORPORAIS NOS
ARTISTAS DA CENA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena.

ORIENTADOR: PROF. LIVRE DOCENTE EUSÉBIO LOBO DA SILVA

Este exemplar corresponde a versão final da Tese defendida pelo aluno Alexandre Donizete Ferreira, e orientada pelo Prof. Livre Docente Eusébio Lobo da Silva.

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

F413i Ferreira, Alexandre Donizete, 1976-
Imbricações entre a Arte e a Biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena. / Alexandre Donizete Ferreira. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Eusébio Lobo da Silva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Memória na arte. 2. Corpo como suporte da arte. 3. Artistas. 4. Dança. I. Silva, Eusébio Lobo da, 1952. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Overlaps between Art and Biology in the body poetic and corporal manifestations of artists in the scenic arts

Palavras-chave em inglês:

Memory in art

Body art

Artists

Dance

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

Eusébio Lobo da Silva [Orientador]

Holly Elizabeth Cavrell

Daniela Gatti

Lígia Losada Tourinho

Valéria Maria Chaves de Figueiredo

Data de defesa: 14-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

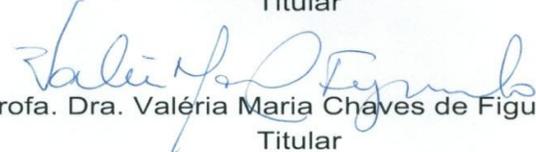
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pelo
Doutorando Alexandre Donizete Ferreira - RA 991316 como parte dos
requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Eusebio Lobo da Silva
Presidente


Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell
Titular


Profa. Dra. Daniela Gatti
Titular


Profa. Dra. Ligia Losada Tourinho
Titular


Profa. Dra. Valéria Maria Chaves de Figueiredo
Titular

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos, palavra engraçada, em um momento tão singular. Talvez caiba melhor gratidão, pois esta tese foi feita em um momento *sui generis* da minha vida. É resultado de muitos conflitos internos e externos, passagens da vida que me tiraram de um lugar cômodo e seguro para me colocar em solos arenosos. E tudo isto foi acompanhado por pessoas que não são simplesmente parceiros, amigos ou companheiros, mas foram e são anjos que cruzaram meu caminho para me darem suporte e dizer que eu era e sou capaz de aguentar os trancos da vida.

Ofereço gratidão primeiramente a Deus, por ter me carregado e colocado as pessoas certas em meu caminho no momento em que mais precisei. Ao meu orientador, o Prof. Livre Docente Eusébio Lobo, que não só desempenhou seu papel burocrático, mas me resgatou, assegurando que minha vida acadêmica continuasse. À minha mãe, eterna companheira e fiel escudeira, por ter se tornado parte de mim novamente, quando se fez necessário, e me resgatado da tormenta. “A Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell, por todo o carinho e companheirismo nestes anos de domínio público.

A todos os professores do Departamento de Artes Corporais, pela confiança e paciência, por não desacreditarem do profissional que sou, em especial à Profa. Ângela Nolf, por sua presença sutil ao meu lado. Ao programa de pós-graduação Artes da Cena do Instituto de Artes, em especial a todos aqueles que, diretamente ou indiretamente, tiveram participação na produção desta tese.

À Faculdade de Educação Física da Universidade Federal de Goiás, por ser meu local de trabalho tanto docente quanto de escrita e pensamento concretizados no texto da tese, em especial à Profa. Dra. Aneleyce Teodoro, por acreditar em mim e me

auxiliar nas funções administrativas para que eu pudesse escrever. À Profa. Dra. Valéria Figueiredo, por ter me acolhido artisticamente e me dado um cantinho para trabalhar meu lado artístico através de projetos maravilhosos. Parceira de lutas acadêmicas e artísticas. À Meirilayne, nossa secretária e assessora pedagógica, pelo seu apoio incondicional nas questões que tangem à coordenação do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Sem sua presença ficaria muito complicado levar a coordenação e a tese. Aos companheiros e amigos docentes do curso de Licenciatura em Dança, pela paciência e apoio.

Ao corpo docente e discente da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ,) por ter cedido parte de seu tempo para que a pesquisa fosse realizada. Em especial à Profa. Ms. Katya Gualter, pelas longas e prazerosas conversas e por ter cedido o PECDan para realização das oficinas. Às professoras Dras. Ligia Tourinho e Marina Elias, por suas contribuições na Qualificação.

Enfim, minha gratidão enorme a todos, visíveis e invisíveis, que me acolheram neste percurso, me dando carinho e atenção, mas também exigindo posturas profissionais diante dos desafios.

RESUMO

Esta pesquisa traz uma reflexão sobre o intérprete-criador, por meio de seu corpoartista, que se instaura como produtor e produto de si mesmo, na perspectivação de uma *physis* poética, um conjunto de saberes em diálogo, para que esse artista se construa em nuances realizantes dentro do espaço de seu corpo como sujeição deliberada, realizando-se em momentos poéticos. Para tanto, o olhar se faz para o profundo daquilo que nos forma, nossa unidade fundante, a célula. Tal organismo traz consigo a propriedade de se modificar internamente pelo trânsito de experiências engendradas em seu interior, produzindo novos comportamentos e gerando novas experiências e novos comportamentos, em um ciclo *ad infinitum*. Esse ciclo será capaz de manifestar-se em estruturas de memórias não apenas em nível mental, mas corporal, produzindo um *soma* capaz de adentrar-se em si mesmo através dos núcleos de repertório. Isso pode colocar o artista da cena em um processo de desenvolvimento de capacidades e habilidades que serão postas em dialética permanentemente. Essa dialética não se faz por opostos, mas por equilíbrios que transportam tais polos em um complementar de dialogias, colocando o intérprete-criador em situações por ele mesmo criadas para se compor em perspectivação e estabelecendo conexões que serão suporte para a expressão de um complementar entre a arte e a vida cênica, em [re]significações que repercutem no próprio atuar desse artista da cena.

Palavras-chave: Memória na arte; Corpo como suporte da arte; Artistas; Dança

ABSTRACT

*This research brings a reflection on the artist-creator who through their artistbody is established as producers and products of himself, in perspectives of a physis poetic which is a set of knowledge that dialogue so that this artist is built on realizations nuances within the space of your body as *sujeitação* deliberate so that it can be held in poetic moments. Thus, the gaze makes for before-start, to deep in what way our founding unit, the cell. This body brings the property to modify internally by traffic experiences already engendered inside and produce new behaviors and these will generate new experiences and new behaviors in a cycle *ad infinitum*. This cycle will be able to manifest itself in memory structures that are not only on the mental level, but body, producing a sum capable of entering into himself through the core repertoire of the artist to put the scene in a development process capabilities and skills that will be put in dialectical all the time. However, this does not happen by dialectical opposites, but balances that carry such poles in a complementary dialogs that put the artist-creator in situations created by himself to compose in perspectives establishing connections that will support the expression of a complementary between Art and Life, in [re] meanings that resonate in the very act of this artist scene.*

Key-words: Memory in art; Body art; Artists; Dance

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 SOBRE <i>PHYSIS</i> E <i>PHYSIS</i> POÉTICA	21
1.1 Conceito de <i>physis</i>	21
1.2 Conceito de <i>physis</i> poética	39
2 <i>PHYSIS</i> POÉTICA E CORPO BIOLÓGICO	45
2.1 Gradações poéticas	59
2.2 As memórias celulares e anatomia celular	65
2.2.1 Por dentro da célula	69
2.2.2 Tramas holísticas	73
3 CORPO BIOLÓGICO E CORPOARTISTA	79
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: UM CAMINHO PROPOSTO	83
5. ANÁLISE DAS HISTÓRIAS ARTÍSTICAS NOS LABORATÓRIOS DE PESQUISAS CORPORAIS: A <i>PHYSIS</i> POÉTICA NA DANÇA	89

5.1 A experienciación nas aplicacións de prácticas corporais em torno do aprimoramento técnico-artístico de um corpo: análise das aulas de Técnica da Dança (Técnica IV)	91
5.2 A experienciación nas aplicacións de prácticas corporais em torno de um corpo para o audiovisual: análise das oficinas no Grupo PEC DAN	101
5.3 A experienciación nos procesos de composición coreográfica dos espetáculos <i>Corpo infame</i> e <i>Maria Grampinho</i>: análise da construción do personagem	113
6. Conclusões	125
Referências	127
Anexos	135

INTRODUÇÃO

Esta tese não nasceu agora. É parte de uma longa trajetória que começou no Grupo Experimental Filhos da Mãe e Quasar, ambos dirigidos pelo coreógrafo Henrique Rodovalho. As questões pertinentes ao intérprete-criador e seus estados poéticos, como desenvolver tais habilidades e capacidades, se tornaram mais contundentes com minha entrada para a Cia. de Dança Domínio Público, dirigida pela Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, em meados do ano 1998. De lá para cá minha atuação nas funções de intérprete, assistente de direção e coreógrafo aumentou meus desejos, angústias e sonhos de entender esta realidade da poética que ronda o mundo da dança. A entrada no doutorado me abriu a possibilidade de sistematizar algum caminho e colocá-lo em prática para verificação de uma materialidade que não se pauta na abstração, mas na realidade latente de ser artista da cena.

Meus caminhos não cruzaram somente o mundo da dança. Graduei-me em Educação Física na Unicamp, em busca de algo sobre o entendimento do corpo que achei que a dança não me daria. Durante a graduação me apaixonei pelas disciplinas da área das biológicas, tais como anatomia humana, bioquímica, cinesiologia, biomecânica, fisiologia humana, fisiologia do treinamento e o próprio treinamento físico-motor. Nesse contexto, decidi fazer iniciação científica no Departamento de Anatomia Humana do Instituto de Biologia, porque me fascinava a possibilidade de entendimento do corpo a partir de suas estruturas anatômicas. Era o único momento em que poderia ver e pegar em um fêmur (osso da coxa), um coração, um rim, verificar a fásia muscular que envolve todos os músculos e continua cobrindo todo o corpo com outros nomes.

Veio o mestrado no programa de Biologia Celular e Estrutural com área de concentração em Anatomia, realizado no mesmo departamento. Meu projeto foi desenvolvido trabalhando com modelo animal e treinamento físico-motor. Analisei fibras musculares e suas mudanças morfológicas ocorridas pela aplicação de um tipo específico de treinamento. Como estagiário docente de Mestrado no PED (Programa de Estágio Docente), me envolvi cada vez mais com os estudos anatômicos, participando das aulas ministradas para outros cursos, acompanhando os professores e ministrando algumas aulas. Meu estágio docente se deu nos cursos de Educação Física, Enfermagem e na própria Graduação em Dança. Nesse período continuava dançando com a Cia. Domínio Público, bem como coreografando outros grupos artísticos.

As questões relativas à poética do artista continuaram presentes e cada vez mais fortes: Como desenvolver o ser poético em cena? Como um corpo se torna capaz de transmutações poéticas? Como assumir uma atitude poética como artista da cena? Essas questões constituíram as inquietações que me conduziram ao doutoramento em Neurociência, em que permaneci um ano e meio, também trabalhando com modelo animal. No entanto, nesse momento algo de estranho aconteceu. Percebi que minha procura pelas questões artísticas estava sendo sufocada por uma estrutura cartesiana e rígida de ciência.

Minha busca por entender o corpo humano em suas estruturas orgânicas era um pano de fundo para compreender minhas volições artísticas, no afã de criar um entrelace entre as ciências biológicas e a arte. Ainda não sabia em que âmbito, mas sabia que poderia fazê-lo. Foi, então, que voltei para o Instituto de Artes e me submeti a um novo processo de doutoramento sob a orientação do Prof. Livre-Docente Eusébio Lobo da Silva. Com isso, pude abrir um espaço novo de discussão sobre a poética através do viés biológico e artístico. Tracei, desse modo, um caminho de cruzamentos

entre essas áreas, que atravessavam meu corpo nas disciplinas da Pós-Graduação em Artes da Cena e nos trabalhos artísticos que compunha. Foi com base nas discussões tecidas nessas disciplinas e como artista da cena que me foi possível delinear um caminho no qual venho buscando a integração das duas vertentes, tanto a biológica quanto a artística. Foi assim que começaram o trabalho de laboratórios de práticas corporais e a escrita da tese.

Esta tese trouxe em si um conjunto de intencionalidades que não são novas, mas buscam promover outro olhar sobre o corpo poético, sob uma perspectiva dialógica entre ser artista e ser poético na experiencição, ou seja, para muito além de pensamentos e práticas corporais cartesianas como caminhos linearizantes, automatizantes e robotizadores.

Nessa direção de entendimento, o corpo poético age por si mesmo como catalisador de conexões que postam o artista em vários universos. Entre eles está o microcosmo como capacitador e facilitador de memórias que serão escopo para o artista na cena. Por esse viés, o artista desenvolve habilidades e capacidades de escolhas próprias, atitudes essas que são agentes importantes para a formação de um corpoartista comparado à argila, sempre pronta a se amalgamar. O outro universo é aquele que transcende o que pode ser visto a olho nu. Este passa a se conectar em rede com outros espaços, tendo como fronteiras o tecido conjuntivo. Esses elementos estabelecem ressignificações, pontos de apoios, para que a antropomorfização¹ não seja apenas replicada como estética, mas como potência e realidade de um ser em consonância consigo e com outros espaços. As memórias são fundantes que se reconhecem e fazem reconhecer o outro em jogos de ações, os quais definirão

¹ Esta palavra vem de antropomorfismo, que significa dar forma ou características humanas.

diferentes graus de poéticas a partir da experiência e novos comportamentos impregnados no organismo. Percebe-se que o caminho é o local de agenciamentos que se dão no céu da boca e no estômago, na pele e na carne de quem faz, no espaço entre e no corpo de quem experimenta pela visão a totalidade do outro que é artista. Há um escambo de energias, sutilezas, vivências e querereres. As escolhas são necessárias, pois os caminhos não são receitas de bolo, mas diretrizes que norteiam a passagem do corpoartista pelo universo das poéticas corporais.

Aqui, o ser em poética não é uma fórmula, mas uma busca pelo artista que se é na caminhada e no caminho em uma dialogia distendida entre o ser que se é e o ser que se torna no momento da atuação cênica, fusionada com amálgama de elementos físicos, psíquicos, emocionais, racionais que agem sobre o corpo. Para tanto, surge a partir dessas experiências um novo conceito – a *physis* poética. Mais adiante, discutirei esse conceito como um balizador para que o corpoartista possa se colocar em poéticas instauradas em ambiências polivalentes.

Com base no conceito de *physis* poética, o corpoartista pode promover movimentos repletos de calor, de humanidade, liberados no momento em que se escolhe estar em cena. Essa liberação pode facilitar relações com a ambiência da sala, o modo como o artista irá começar seu trabalho, as relações humanas que se dão no espaço conjugado entre o coreógrafo/diretor e o intérprete-criador, tornando-se, assim, substrato para o acontecimento do processo de criação.

Como componente desse espaço, a capacitação física também é substrato para deflagrar aquilo que é escolhido no momento da cena, pois colocar-se em estados poéticos é um desdobrar da coisa que se é para além da coisa sentida. É um múltiplo de escolhas e rearranjos que deitam sobre o corpo e revertem as coisas que são naquelas que se manifestam em recortes efêmeros.

Com o intuito de enriquecer e ao mesmo tempo elucidar o caminho da pesquisa, organizei o presente estudo em seis capítulos, conforme apresentarei a seguir. O primeiro capítulo traz uma reflexão sobre o conceito de *physis* mapeado pelo olhar de alguns autores, para em seguida trazer o conceito de *physis* poética, relacionando-o com o corpoartista. Busquei discutir um ser totalizante em ação que desemboca na *physis* poética e que não se ajusta mais a uma denominação reduzida de um “soma poiéticos” (corpo poético).

O segundo capítulo estabelece a conexão entre a *physis* poética e o corpo biológico, relacionando as experiências com as memórias como catalisadoras de novos comportamentos que servirão de apoio para o artista atuar em diferentes graus de poéticas. Traz um olhar panorâmico sobre as questões celulares, a partir da organização morfológica da célula e sua fisiologia como local onde se desenvolvem as memórias. O olhar aqui não se pauta no aprofundamento das estruturas morfofuncionais, mas no modo como estas se organizam para conceder à estrutura orgânica suas disposições para que se desenvolvam caminhos de organização desse próprio sistema. Levantou-se também a discussão sobre possibilidades de escoamento das energias produzidas, principalmente na rede conjuntiva, como sendo um dos componentes básicos do traçado sugerido para se atingir estados poéticos, o que chamei, neste trabalho, de trilhos biofisiológicos.

O terceiro capítulo discorre sobre o corpo biológico, sua estruturação para dar vida ao organismo, bem como sobre o corpoartista como capacidade de atuação pertencente ao artista da cena. Traz, para tanto, uma reflexão acerca do corpo biológico e corpoartista como agentes que atuam em dialogia estendida e que se imbricam para dar ao artista da cena as possibilidades de atuarem nos estados poéticos.

O quarto capítulo refere-se à metodologia da pesquisa, discorrendo sobre as etapas propostas no trabalho de *physis* poética desenvolvido em ambientes diversos de atuação do intérprete-criador. Esta se dá, num primeiro momento, pelas etapas de desenvolvimento da *physis* poética, por meio das contribuições da biologia para construção do caminho e, num segundo momento, pela análise das histórias artísticas desenvolvidas ao longo do percurso.

O quinto capítulo aponta os locais onde os processos de desenvolvimento da *physis* poética foram trabalhados, tais como: nas aulas de Técnica IV para alunos do curso de Graduação em Dança da Unicamp; nas práticas corporais em torno de um corpo para o audiovisual nas oficinas no Grupo PECDAN; nos processos de composição coreográfica dos espetáculos *Corpo infame* e *Maria Grampinho*.

O sexto capítulo traz as conclusões da tese, local de fechamento e abertura de pensamentos.

Antes de iniciar a leitura da tese, propõe-se conhecer os anexos apresentados ao final, para melhor compreensão dos conceitos básicos abordados no texto. Os esquemas vão clarear o entendimento das memórias celulares, a vazão dos fluxos de energias produzidos por estas pela trama conjuntiva e verificar como os processos se dão de forma esquemática e elucidativa.

Espero que o leitor possa fazer a viagem proposta e perceber os questionamentos por mim atravessados. Meu desejo é que esta tese sirva de base para outras questões e pesquisas relacionadas à área.

1 SOBRE *PHYSIS* E *PHYSIS* POÉTICA

1.1 Conceito de *physis*

O corpo para o intérprete-criador² é um duplo habitar *in situ*, pois se constitui em sua complexidade biológica e, portanto, o capacita como ser vivo para a existência terrena, e por complementaridade é o templo que desenvolve, amplia e complexa essa mesma existência no caminho corporeificado à manifestação da sua arte. É um misto de especializações que aludem desde o microcorpo (célula) ao macrocorpo (ser) capaz de transcender a barreira do “a olho visto” e adentrar ao interior visível-relembrado e a expandir-se para o exterior invisível-imaginado. Neste ponto não se estabelece uma dialética, como pode se pensar à primeira leitura, mas um *continuum* desdobrar ou desenrolar dessa materialidade humana. A continuidade da articulação do conhecimento se dá na medida em que regiões tão pequenas e/ou encobertas por outras constituintes dessa materialidade humana são lembradas imagetivamente e outras regiões que transbordam essa mesma materialidade, constituindo e conectando o indivíduo ao invisível de sua existência, porém sentida em carne, ossos e pele.

O corpo do intérprete-criador pode ser discutido por diversas facetas, tais como: o corpo como arte; o corpo como caminho para a arte; o corpo biológico modificado pela prática de sua arte; o corpo experiencial na arte; o corpo educado pela arte, dentre outros. Então, qual será o caminho destacado desse universo que será discutido neste texto? Será discutido aqui o viés que permite ao intérprete-criador ser um constante (se existe?) ou a busca deste constante corpo poético.

² Ao se referir a intérprete-criador, este conceito se expande para abarcar outros, tais como: bailarino, dançarino, ator-compositor, dentre outros.

Observamos, assim, a necessidade de traçarmos uma trajetória da *physis* para desembarcar nessa volição contemporânea de apreensão do corpo poético e até mesmo para compreender, ao menos em parte, esse fenômeno. Mas antes esclarecemos o que vem a ser *physis*: trata-se, etimologicamente, de uma palavra grega utilizada primeiramente para o mundo vegetal, designando o processo de produzir, crescer. No entanto, os filósofos pré-socráticos expandiram esse entendimento da *physis* para a acepção do homem, ampliando e aprofundando aspectos relacionados ao seu significado. De acordo com esses filósofos, podemos levantar três aspectos sobre a *physis* (KIRK; RAVEN, 1982, p. 30-40): 1º) indica aquilo que por si brota, se abre, emerge, o desabrochar que surge de si próprio e se manifesta neste desdobramento, pondo-se no manifesto; 2º) refere-se ao conjunto corpo e alma; 3º) compreende a totalidade de tudo o que é.

No primeiro ponto, podemos compreender *physis* como a gênese, o princípio de tudo o que vem a ser, o que toma forma no mundo. Por esse viés, Heidegger (1997, p. 20) diz que “é o próprio ser, graças ao qual o ente se torna e permanece observável”. No segundo, percebe-se que para os pré-socráticos não havia oposição entre corpo e alma, e ambos faziam parte do humano e da natureza que o geravam, ou seja, o

[...] ser humano fazia-se nascer do interior da Natureza [...] fazer nascer o ser humano do interior de si própria, e a idéia da natureza humana estaria perfeitamente integrada à ordem da Natureza e dependente dos desígnios divinos. (SILVA, 2006, p. 28).

Portanto, havia uma relação de conteúdo entre o indivíduo, o coletivo e o mundo. Havia a noção de unidade, uma essência que se mantinha presente em tudo que havia sobre a Terra, uma interligação permanente de movimento em si mesmo, atuando para um fim também em si, isto é, o próprio existir. Os indivíduos existiam em

uma relação de fluxo bidirecional entre sua condição humana de gênese natural e a natureza como o cosmo potencializador do ser humano.

Por último, a *physis* é apreendida em tudo o que acontece desde o germinar de uma planta até a organização social, indicando que o plano cósmico, de que os deuses também faziam parte, se manifesta nos seres através da unidade corpálmica. O corpo é um microcosmo dentro do macrocosmo “[...] era uma tensão aguda sobre a variedade de relações existentes entre o organismo e o meio ambiente” (SANT’ANNA, 2006, p. 6).

Com base nas elucidações até o momento, podemos afirmar que *physis* é, ao mesmo tempo, o que conforma fazendo crescer em si e a partir de si a própria natureza, inclusive a humana, estabelecendo uma visão integral do humano e, por que não, integrativa, em que as relações se estabelecem em um mútuo afetar. Dessa forma, o homem seria um espelho da natureza, refletindo em si o processo cosmológico da existência tanto terrena quanto de experiência de ser no mundo.

Para Platão, a *physis* continua sendo feita dos elementos naturais (fogo, terra, água e ar).³ No entanto, esse pensador sugere a oposição entre *soma* (corpo físico) e *psyké* (alma). Tal separação se faz dentro de uma concepção polar, porém conectada em fluxo que caminha em direção permanente a um mundo pleno, ao mundo das ideias, que era a máxima da permanência, destinada exclusivamente à alma. Ou seja, para Platão:

[...] o que importava verdadeiramente é a realidade do mundo das Ideias, ou antes, a própria Teoria das Ideias que polariza a alma que se

³ Para mais detalhes, ver Platão (2007).

move a si mesma de seu próprio interior; a alma é seu próprio princípio de movimento, ela preexiste ao corpo, é imaterial e mortal (cf. Fedro 245d-246^a). Já o corpo é movido pela alma e é, ao mesmo tempo, cárcere ou prisão da alma assim como seu túmulo; o corpo é material e mortal [...].

Por um lado, a alma é congênita ao mundo da Ideias, se assemelha ao que é divino, imortal, dotado de capacidade de pensar [...], por outro lado, o corpo equipara-se ao que é humano, mortal, multiforme, desprovido de inteligência (CARDIM, 2009, p. 23, 24).

Esse filósofo estabelece uma divisão em duas realidades, propondo uma duplicidade entre as substâncias: aquelas que são relativas ao mundo das ideias, correspondendo à perfeição; outras referentes ao mundo material, o que é percebido pelo sensível, onde habitamos. No entanto, essa dualidade é dada por reflexo de um mundo sobre o outro. Ou seja, aquilo que nossas percepções nos mostram, por meio dos nossos órgãos dos sentidos, são cópias imperfeitas deste mundo exterior e se encontram na imaterialidade de nossa alma ou mente.⁴

Concomitante a Platão, Aristóteles dá continuidade ao pensamento da *physis* como expressão da natureza. No entanto, vai diferenciar do anterior, por dizer que a alma e o corpo estão estritamente conectados a uma realidade natural, não tentando refletir o mundo das ideias, mas o ser e o agir humanos se manifestando na/em essência do pensar e existir. “Para a filosofia aristotélica, a alma deve ser entendida como um princípio vital que é o ato de todo ser vivo” (CARDIM, 2009, p. 26). Mais ainda: “a alma é o ato do corpo organizado. [...] se está compreendida na natureza, cabe ao estudioso da natureza estudá-la (ARISTÓTELES, 2006, p. 403).

⁴ Mente também é tratada como alma, visto que seria aquilo que anima os seres vivos. Não é o espírito, mas aquilo que permite ao ser humano tomar conhecimento de si e de suas relações com o mundo (plano físico), bem como sendo o que conecta este mesmo ser ao universo e aos planos mais sutis. Para um estudo mais aprofundado sobre essa questão, ver Tripicchio e Tripicchio (2004).

Na Idade Média, o cristianismo separa definitivamente o homem da natureza, passando o primeiro a transcender a segunda, ao mesmo tempo em que começa a tomar o *status* de dominador em relação a esta. O que é natural torna-se findável, tem prazo, já o que se conjuga com o Todo Criador deve ser imortal, superior. Dessa forma, a natureza não é eterna e o homem encontra-se inserido nela e não nasce dela.

Nesse período tem-se a redução do conceito de *physis*, igualando-o ao *soma*, no qual o corpo torna-se um arcabouço que vai servir de morada da alma, mas ao mesmo tempo é o cárcere, já que o pecado original se dá não pela tentação à alma, mas ao corpo, que é fraco e lascivo. O corpo torna-se um material singular em que cada indivíduo carrega em si o pecado da culpa inata, local onde se manifestam os pecados e provações, conturbando a elevação da alma em direção ao Pai, portanto, devendo ser passível de aflições e restrições. Daí nos diz Foucault: “[...] o corpo era o lugar de inscrições dos suplícios, dos castigos, das penas, dos sofrimentos [...]. Era um corpo condenado” (apud CARDIM, 2009, p.127).

O corpo se perde tanto em conceito quanto em substância. Deixa evidente sua passividade em relação aos dogmas cristãos, sendo objeto de mazelas, mas ao mesmo tempo pertencente ao *status* de sagrado, por ser *hàbitat* da alma. Tomado por esse viés, é um território que jamais poderia ser explorado pelo humano, tanto nos aspectos da vivência no mundo – ou seja, como um ser integrante da natureza e, portanto, coabitado por processos inerentes a vida terrena, tais como os aspectos fisiológicos e anatômicos –, quanto nas relações metaterrenas, aquelas que lidavam com a espiritualidade mais ampla, a alquimia do ser natural.

Nesse período, o corpo (*soma*) não é mais o ser, mas o ter, o templo imperfeito que aprisiona a alma perfeita. Tal condenação era exaltada para que a alma pudesse percorrer o calvário e assim se purificar de sua culpa adonista, ou seja, relativa

a Adão, Eva e a Maçã. Tal concepção também tem um caráter de *dominatione*, em que aqueles supostamente escolhidos por Deus e ligados à Igreja Cristã, enquanto instituição, eram os pastores desse rebanho humano, guias dos filhos ao Pai, o que lhes dava plenos direitos para ditarem as condutas da vida na Terra.

No Renascimento, a dicotomia entre corpo e alma se intensifica e a redução da *physis* a *soma* também. A Idade Moderna tem seu início, dentre outros fatores, com a contribuição do filósofo francês René Descartes. Para ele, corpo e alma eram imiscíveis, eram substâncias distintas: a segunda habitava o primeiro, imbuindo-o de pensamento. Era isto o que diferenciava os humanos dos animais. O corpo passa a ser vislumbrado como uma máquina, no entanto, o corpo máquina do homem era superior ao dos animais, por possuir o sopro espiritual que se manifestava através do pensar, transcendendo a lógica natural e elevando o homem à categoria daquele capacitado a dominar o mundo.

Descartes aludia ao corpo como a *res extensa*, que é a substância presentificada no mundo material, durável e findável, e a alma como *res cogitans*, a qual é dotada da capacidade de pensar e, por isso, faz a conectividade com o divino. Para ele, a supremacia da alma era tal que essa poderia existir sem o corpo, como se pode perceber na citação a seguir:

[...] de um lado tenho uma idéia clara e distinta de mim mesmo, na medida de que sou apenas uma coisa que pensa e não extensa, e que, do outro, tenho uma idéia distinta do corpo, na medida de que ele é apenas uma coisa extensa e que não pensa, é certo que esse eu, ou seja, a minha alma, pela qual sou o que sou, é inteira e verdadeiramente distinta de meu corpo e pode ser ou existir sem ele. (DESCARTES apud MURTA, 2006, p. 57).

Outro ponto relevante é a observação, por Descartes, da interioridade da coisa pensante (sujeito) em oposição ao exterior deste (objeto). Aparece, então, a relação dialética entre o observador dominante em relação ao mundo, já que o *cogitatio* o pertence, sendo capaz de explicar os acontecimentos mundanos através dos métodos⁵ e tornando o objeto como matéria de análise presente nos acontecimentos do mundo. Eles (os métodos) “tornam-se instrumentos que ajudam a representar as coisas de modo adequado, ajudam a controlar cada um dos passos dados e permitem deduzir algo desconhecido de algo conhecido” (CARDIM, 2009, p. 30).

Nesse período se desenvolve o materialismo experimental, em que tudo teria de ser testado e demonstrado por meios eficazes. Por esse viés, os processos corporais podem ser reduzidos e explicados à maneira dos processos que ocorrem nas máquinas, sendo, portanto, sinônimo de extensão mecanicista submetida ao pensamento puro. Fica clara a heterogeneidade entre as substâncias *res extensa* e *res cogitans* para Descartes, no entanto, a forma como essa união se estabelecia não estava clara. Mas, uma coisa era sabida: essa conexão se estabelecia por um equivalente de importância e até de permanência. A *psyké* se sobrepunha ao corpo e, portanto, aos sentidos, que, por sua vez, não necessitavam das experiências para se constituir como tal, podendo até existir sem o corpo. Esse, por sua vez, era um atributo secundário da permanência do homem, concebido por uma substancialização transitória e impermanente em relação à alma, que era seu oposto.

Kant traz um novo olhar sobre a substancialização da alma e do corpo, tirando-os da relação dialética de substâncias distintas e colocando-os na categoria dos

⁵ Palavra de origem grega que significa caminho para chegar a um fim. Trata-se de um conjunto dos meios dispostos convenientemente para chegar a um fim que se deseja.

fenômenos.^{6,7} O corpo deixa de ser apenas arcabouço e toma lugar nas manifestações do mundo, se constitui como acontecimento, e como tal sua visão hermética torna-se porosa, é um corpo de relatos, de experiências. “O racionalismo sede lugar à visão empirista, concepção essa que fundamenta nosso conhecimento ou o material com o qual ele é construído, na experiência através dos cinco sentidos” (HONDERICH, 1995, p. 225, tradução nossa).

Cabe, nesse instante, fazermos uma reflexão sobre o conceito experiência, pois pela visão racionalista o termo experiência tornam-se passos realizados pelo homem como caminhos possíveis de explicar o fenômeno através dos métodos que serviriam para decupar este mesmo fenômeno em uma lógica sequencial e capaz de ser repetida, exata e novamente do mesmo jeito por outros. O modernismo e sua lógica racionalista convertem a experiência em experimento, em etapas objetivas que se dão fora do ser humano e, portanto, dissociadas de seu corpo. Explica Bondía (2002, p. 28):

A partir daí o conhecimento já não é um *páthei máthos*, uma aprendizagem na prova e pela prova, com toda a incerteza que isso implica, mas um *mathema*, uma acumulação progressiva de verdades objetivas que, no entanto, permanecerão externas ao homem.

Com o empirismo, que vem tecer críticas duras ao racionalismo, a experiência retoma seu lugar de origem, visto que epistemologicamente vem da palavra

⁶ Para Kant (1987, p. 322), os fenômenos são como as coisas se apresentam para o sujeito, elas são para nós não representando coisas em si mesmas.

⁷ Fenômeno: “*Phainomenon*, diz-nos Heidegger em *O ser e o tempo*, significa ‘aquilo que se mostra, o manifesto, o revelado’. *Pha* é semelhante ao grego *phos*, significando luz ou brilho, ‘aquilo em que algo pode tonar-se manifesto, pode tonar-se visível’. *Phenomeno*, portanto, é ‘o conjunto daquilo que se revela à luz do dia, ou que pode ser revelado’ (ESPÓSITO, 1993, p. 45).

grega *εμπειρισμός*. E para os gregos, o corpo era um lugar de complementariedade, uma *physis* e não um *soma*, portanto, não havia um fazer experimento, mas passar por um experimento, por uma tentativa que atravessava e afetava o corpo, transformando-o em receptáculo no qual se imprimiam os dados do mundo exterior, transmitidos pelos sentidos através da percepção.

Para Locke e Berkeley, “[...] esses dados que ingressam nesse receptáculo são as chamadas ‘idéias’, que Hume denomina de ‘sensações’. Essas ideias ou sensações constituem a base de todo o conhecimento” (apud MORA, 1982, p.150). Assim, não se tem mais (apenas) um objeto da experiência, mas um sujeito da experiência, “[...] que seria algo com um território de passagem, algo como uma superfície sensível que afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (BONDÍA, 2002, p. 24).

Esse sujeito incorpora um sentido duplo: inclui o corpo como parte preponderante de um agir para com o mundo como estrutura experiencial e, também, como mecanismos cognitivos atrelados ao mesmo corpo como um aparato de suporte que transcende a lógica de objeto e sujeito, mas carrega em si incorporações que transitam do estado da virtualidade (do caminho de potências) para um real apresentado como aspecto do concreto e, portanto, sendo capaz de sentir, de agir e transformar a si mesmo dentro de suas experiências.

O sujeito que passa por experiência se articula com esta tanto em um nível passivo, sendo aquele que sofre impacto da relação ser e mundo, quanto no nível ativo, que se dá pelo processo do sujeito sobre aquilo que lhe é experienciado e elaborado subjetivamente para empreender, em seguida, uma outra relação de presença no mundo. Explica Guissani (2000, p. 23):

A experiência coincide, certamente, com “provar” alguma coisa, mas coincide sobretudo com o juízo dado a respeito daquilo que se prova. “A pessoa é, antes de tudo, consciência. Por isso, o que caracteriza a experiência não é tanto o fazer, estabelecer relações com a realidade como fato mecânico; [...] o que caracteriza a experiência é *compreender* uma coisa, descobrir-lhe o sentido. A experiência implica, pois, a inteligência do sentido das coisas”.

Então, para Kant o corpo e a alma não mais poderiam ser tratados como substâncias, pois isso seria a redução de um fenômeno maior, do existir e sua relação como o mundo: “[...] todo o conhecimento das coisas provenientes só do puro entendimento ou da razão pura não passa de ilusão; só na experiência há verdade” (KANT apud PASCAL, 2005, p. 30).

Percebe-se que o corpo, além de empírico, é transcendental, é ao mesmo tempo experimentado (objeto) e experienciado (sujeito). O corpo é para nós dados anatômicos e fisiológicos que são de ordem orgânica de construção, definidos por processos bioquímicos, mas também é parte vivente e constituinte das relações que ficam impregnadas, de alguma forma, em todo o corpo que não nos é dado somente pelos sistemas esquelético e muscular, mas por reações de impregnação das sensações e manifestação de respostas nos/dos diversos sistemas⁸ que conformam o indivíduo.

Ou seja, estabelecem-se conexões de sujeitação. Esse termo é um constructo que traz em si a hibridação, em primeira instância, de duas palavras: sujeitar (verbo) e sujeito (substantivo), aquele que é submetido a modificações, às relações dos fenômenos e por elas afetado e, em segunda instância, com ação

⁸ Anatomicamente, o corpo é formado pelos sistemas esquelético, ligamentar, muscular, respiratório, cardíaco, circulatório, digestório, urinário, genital, endócrino, nervoso (HOLLINSHEAD; ROSSE; 1991, p. XI).

(verbo), aquele que é submetido a modificações e age sobre essas ao mesmo tempo, provocando movimentos de intencionalidades, portanto da ordem dos fenômenos.

Então, a relação corpo-alma, para Kant, é parte de sua doutrina denominada de idealismo transcendental: "Chamo idealismo transcendental de todos os fenômenos a doutrina segundo a qual nós os consideramos sem exceção simples representações, não coisas em si" (KANT apud LALANDE, 1999, p. 50). E se são representações, as coisas não são em si, mas são coisas para nós, vistas por uma perspectiva de interação ambiente-sujeito, de conectividade, e não de substâncias imiscíveis que são agregadas em escalas de prioridades.

Para que o sujeito possa se reconhecer, ele o faz somente tomando *status* de objeto, portanto, o corpo é um objeto no meio dos outros. No entanto, esse mesmo objeto é reflexivo, podendo se olhar, dando sentido às relações através das experiências, tornando-se sujeito-sensível, formando um sistema de unidade dialógica, e não dialética, pois presume outro entendimento, em que a relação do indivíduo no mundo não se dá por uma única via linear de observador e observado. Mas se dá por diversas fissuras que surgem a partir da ambiguidade inerente do ser-no-mundo, ou seja, não existe sujeito e nem objeto separados do mundo, esse é imanente ao ser que se instala no espaço da existência e reverbera na temporalidade da consciência. No ato da percepção que se torna perspectiva, o corpo é fluxo condutor da observação e fluxo de resistência do observado. "Assim, para Kant o corpo toma uma dupla característica: ele é ao mesmo tempo empírico e transcendental" (CARDIM, 2009, p. 50).

Percebemos até aqui uma diferença marcante entre Descartes e Kant no que tange à discussão sobre o corpo: para o primeiro a relação corpo-alma é um ambíguo que se manifesta em uma relação dialética, portanto contraditória de uma

existência que se caracterizava pela sobreposição da alma sobre o corpo e do fato de esta estar no mundo como um *cogitatio* manifesto até mesmo independente do sujeito corpo. Já em Kant essa relação se constrói no mundo e a partir deste, deixando a ambiguidade e tornando-se um duplo corp'alma, que vai caracterizar um sujeito-objeto-de-experiências.

Merleau-Ponty (2006, p. 10) nos apresenta outra possibilidade da concepção de corpo, em que este não mais é transcendental como na visão kantiana, ou seja, o mundo não é imante ao sujeito, mas esse é “concebido como transcendência em direção ao Mundo”. A relação se dá essencialmente pela percepção que vai além da dicotomia sujeito/objeto e também do simples empirismo. Se apresenta na relação fenomenológica de facticidade⁹ do homem e o mundo. Portanto, o corpo apresenta-se como mediador da materialidade humana num mundo que já existia por si mesmo independente do ser-humano, mas que é para nós aquilo que representamos, “não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz, e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 8-9).

Isso ocorre porque o corpo não está para o lugar de objeto físico, que dá forma ao sujeito como existência e permite que ele esteja presentificado no espaço, tornando-se visível ao outro. Mas é aquilo que dá contorno a este mesmo sujeito, conectando sua existência com todo o resto, traçando direções, estabelecendo linhas de forças atuando nos outros corpos e promovendo um sistema de significações que vão estabelecer a relação entre o interno do sujeito e o externo. Essa relação é

⁹ Facticidade – limitação imposta “pela própria contingência ou condição ambiental”. Esse relacionamento, que se dá entre o ser e a condição ambiental, é real e concreto, e por essa razão é denominado “facticidade” (MARTINS; BICUDO, 1983, p. 84).

captada pelas sensações, modificada por suas experiências e manifestada através do movimento em direção ao mundo, sendo, portanto, um corpo em si, ao mesmo tempo sensível e ativo, tomando as coisas para si, inclusive ele mesmo. Diz-nos Husserl (2004, p. 60):

Compreendido em sua forma espaço-temporal orgânica e em sua relação interna com o viver, o corpo torna-se o lugar da inscrição do sensível. Vem daí o duplo modo de interpretação do corpo, ou antes, o modo duplo com que o corpo originalmente se constitui: ele é ao mesmo tempo coisa física ou matéria e o que experimento nele e sobre ele.

Há aí um desdobramento das experiências humanas em factos¹⁰ que se relativizam no indivíduo, visto que cada ser é um ser individual e cada consciência se dá pela apreensão dessas experiências. É um mostrar-se por facetas projetadas pela percepção de um todo que se apresenta por estas mesmas facetas, ou seja, por uma essência da Grande Essência, como se fosse um resquício do objeto que se mostra, mas que em sua prima-existência contém todas as características do objeto maior.

Uma das propostas da filosofia de Merleau-Ponty trata-se da suspensão dos prejuízos tradicionais que colocam o sujeito na dicotomia polarizada e excludente, sem mediação, meios ou processos, ou se existe como coisa ou como consciência (cognoscente). O corpo deixa seu *status* de matéria pobre e de limite enclausurante, de uma fornalha hermética que vai degradando a si mesmo por ser coisa perecível, para ser aquele que limita e abre a experiência.

¹⁰ Se o ser humano é para a relação “ser” e ambiente que está contida na facticidade, então, factos são a própria condição humana em trânsito com o mundo e, portanto, se dão pelas porosidades dos atravessamentos das experiências em nós, juntamente com aquilo que nos impregna.

O corpo é fronteira, um lugar de tensão permissível, permeável, de troca de experiências e apreensão destas, consumando e consumindo em seus tecidos as relações, impregnando-se de signos e significados que constroem histórias no corpo orgânico e projetando-as aos demais corpos sutis, comportando-se como um corpo experienciado. Ou seja, refere ao sujeito que, além de ser sujeito ao mundo, é também serjeito, um modo de se manifestar particular e dependente, pois ser-no-mundo é para além da relação sentir e responder, mas para sentir, transformar e responder, pluralizando as maneiras de existir.

[...] o corpo humano, no qual tanto o passado mais longínquo quanto o mais próximo de todo o devir orgânico torna-se de novo vivo e corporal, por meio do qual, sobre o qual, no qual e para além do qual parece fluir uma torrente imensa e inaudível: o corpo é um pensamento mais espantoso do que a antiga alma. (NIETZSCHE, 2008, p. 332).

A relação corpalma nos fornece parâmetros de um corpo referenciado, inscrito em tecidos e sistemas, sendo corpo próprio em permanência transitória, meio vital da subjetividade que tece relações para a compreensão dos fenômenos,¹¹ textura que retorna a si e convém a si mesma apresentada em carne¹² diante do mundo. Traz, em sua essência, aquilo que é primordial para sua existência como objeto e sujeito, algo que existe na concretude física, mas ao mesmo tempo é recheado de intersubjetividade, de perspectivas que alimentam as relações da vida.

¹¹ Quando estamos tratando da compreensão dentro do esquema referência da fenomenologia, consideramos inicialmente que ela só se dá na maneira como o homem, ao situar-se no mundo, é capaz de fazer uma projeção em termos de possibilidades. Compreender é, pois, um estado constante de projeção em direção às diversas possibilidades que vão sendo despertadas, à medida que o homem se encontra com o mundo e o interroga (MARTINS, 1992, p. 79).

¹² “[...] a carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso, para designá-la, o velho termo ‘elemento’, no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma coisa geral, meio caminho entre o indivíduo espaço-temporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser [...] a carne é um ‘elemento’ do ser” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 136).

Ou seja, o próprio corpo possui em si uma propriedade primordial, que se instaura no tempo e espaço como consequência do agora, vagueando pelo passado, se presentificando e indo em direção ao futuro, sendo o indivíduo também uma dimensão universal, aquilo que é presente aqui e acolá independente da vontade. O corpo, assim como o mundo, é imanente para si, existindo na fruição das relações polissêmicas do existir-se como concretude (matéria orgânica) e possibilidades (pensamentos e gestos), que são manifestações daquilo que me conecta à vida como ser que sofre e faz sofrer como corpo que vive as experiências.

Se a mente pode existir sem o corpo, de acordo com o cartesianismo, esse mesmo corpo pode existir sem cognoscência, mas talvez não mais da mesma forma ou nos mesmos padrões, mas sim em impermanência, em uma mutabilidade de categorias filogênicas e ontogênicas, assumindo para si características animais de comportamento tanto físicas quanto psíquicas, mas que não deixa de ser um sujeito diante da natureza, mas não mais o mesmo que se apresenta para mim ou para o outro, mas aquele possível de ser habitado e dar continuidade à vida deste mesmo indivíduo na Terra. Há, por assim dizer, uma relativização do corpo diante da matéria e do imaterial, isto é:

[...] em relação à matéria ou plano físico, o corpo é considerado como uma “massa de compostos químicos em interação. Em relação à biologia ou plano da vida, o corpo é a dialética do vivente e de seu meio. Em relação à psicologia ou plano do espírito, esse é a dialética do sujeito social e de seu grupo, e mesmo todos nossos hábitos são um corpo impalpável para o eu de cada instante. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 325).

A corporificação do corpo próprio, ou seja, a presença do indivíduo como organismo (coisa) e subjetividade (sujeito), é do campo do ser; é um acontecimento que existe como materialidade no espaço e no tempo; é um preencher para então

passar à existência factual e, logo, do conhecimento experienciado ou do fenômeno. Isto nos leva a entender que o corpo organismo existe por si mesmo como presença em um meio favorável. Logo o corpo físico preexiste ao conhecimento do homem, já que antes de se constituir numa relação corpálma há no mundo um conhecimento que não está em mim, mas nesse mesmo mundo, e que para se consolidar em mim ou ser para mim é necessário que eu nasça na concretude orgânica, na existência molecular organizada em sistemas que irão compactuar na manutenção da vida humana.

Agora o próprio corpo é corpo próprio, “meio vital da subjetividade, ele é o elemento mediador graças ao qual o sujeito mantém um comércio originário com o mundo, com as coisas, com as outras pessoas e com ele mesmo” (CARDIM, 2009, p. 87). É corpo habitado em essências, transmutado em estados de atenções reflexivas pela própria condição morfofuncional¹³ que é inerente a todo ser e que mantém a vida por reações metabólicas que cobram em ATP (adenosina-trifosfato),¹⁴ aquilo que é tanto da coisa quanto da subjetividade, é um corpo encarnado¹⁵ em aspectos biopsicodinâmicos.

¹³ Mofo tem origem do grego (*morphê*) e exprime a noção de forma; funcional é relativo ao funcionamento, à fisiologia do organismo. Então, condição morfofuncional está para a forma e funcionamento do organismo.

¹⁴ ATP – produto resultante das reações metabólicas intracelulares das macromoléculas energéticas: carboidrato, lipídeos e proteínas, que fornecem energia vital ao organismo para que ele possa manter-se vivo. Para mais detalhes, conferir Marzocco (2007).

¹⁵ Corpo encarnado – é o corpo sujeito de uma existência a que está indissolúvelmente ligado, centro de um universo pessoal. É o corpo que tem consciência de si mesmo, assim como tem consciência de outros corpos. Quem assegura a encarnação é o próprio corpo. A encarnação, fundamento de todo ser no mundo, realiza a todo instante a conversão do objetivo em pessoal, que subtrai o meu corpo no mundo dos corpos (VENÂNCIO, 1994, p. 38).

Há, antes de qualquer interação de percepção ou consciência do corpo humano como ser, processos bioquímicos celulares que vão garantir o existir como concretude no mundo, mas que vão além de simples reações, ao permitirem que o indivíduo seja para si e para o outro um ato de consciência que o coloca em atenção à vida como condição (sujeito) e não apenas como reflexo (objeto). A condição não é ajuste que coloca o indivíduo na categoria dos seres vivos, mas é potência de existir como ser para além do fisiológico, em que o corpo impõe pontos de vistas sobre o mundo.

O corpo imprime uma marca, estabelecendo interações que são capazes de modificar comportamentos em mim e no outro, ou seja, fluxos intencionais que o ligam a outros corpos, em uma teia de afetos, desenvolvendo materialidades e sutilezas que são percebidas e captadas pelos outros indivíduos. Cria, assim, um espaço de ínterim que é o meio propagador dos estímulos gerados pelas próprias relações, servindo de ponto de apoio para deflagrar este corpo encarnado e, portanto, recheado de subjetividades. Trata-se, pois, do corpo consciente de si, antes de ser consciência de alguém, e atento àquilo que o atravessa como vivente no mundo, um corpo em conexão, tendo

[...] meu corpo como potência de ação determinada da qual conheço antecipadamente o campo ou o alcance, há meu meio circundante como conjunto dos pontos de aplicação possíveis dessa potência – e há, por outro lado, meu braço como máquina de músculos e de ossos, como aparelho para flexões e extensões, como objeto articulado, o mundo como puro espetáculo ao qual eu não me junto, mas que contemplo e que aponto. (MERLEAU-PONTY, 2006, p.153).

O corpo é para si algo de existir em relação a si mesmo, não apenas como produtos de reações bioquímicas, mas como o próprio eclodir da vida como imanência,

como crueza de estruturas orgânicas que são para si aspectos geradores de outros níveis da vida, tais como o social, o psíquico, o político e o artístico.

1.2 Conceito de *physis* poética

Neste ponto será abordada a questão relativa à *physis* poética, dessa transubstancialização bio subjetiva,¹⁶ que pode permitir ao intérprete-criador se deslocar do estado de estar para o ser. O estado de ter é aquele no qual o indivíduo se coloca sem estabelecer referências consigo mesmo, mas apenas em estado de reprodução de movimentos, sem questionamentos destes como manifestações da existência do ser e suas relações internas e externas. O estado de ser é o de atitude que coloca o intérprete-criador em conexões sutis e sensíveis com seu próprio corpo, compreendendo o fenômeno que é a si mesmo como projeção de ações cênicas reverberadas pelos espaços, dando o colorido daquilo que se vê. Ou seja, este estado deixa de ser o estado de simples reprodutor para executor e questionador dos processos inerentes ao fazer artístico, podendo ser vislumbrado por uma vibração fisiológica (processos de energias metabólicas) que permite uma subjetivação em ondas de intencionalidades propagadas conectando o artista consigo mesmo e com o seu derredor. Ondas de cor (preenchimento, texto intrínseco criado e manipulado pelo próprio artista) e desejos que fazem da execução um caminho possível de demonstração de algo maior que simplesmente um corpo móvel, mas um corpo mobilizador de perspectivas aparentes sentidas na carne merleau-pontyana. Ou seja, o intérprete-criador toma o lugar de corpo conectivo, de imbricações entre seus desejos, fazeres e manifestações de intencionalidades que se materializam no espaço concreto de mundo e, conseqüentemente, de sua arte.

¹⁶ Refere-se à transubstancialização bio subjetiva o entrecruzamento das substâncias orgânicas que formam todo e qualquer ser vivo, e que está presente no ser humano dando, ao mesmo tempo, conformação e funcionalidade. Por isso bio (vida) subjetivo (sujeito). É o processo pelo qual o corpo traduz estes estados bioquímicos em características subjetivas.

Ser em *physis* poética é se colocar em *poiein*, que significa eclodir; é apreender estruturas através de caminhos que serão impregnados na materialidade e poderão ser acionadas perante a necessidade do intérprete-criador. O corpo deste artista é o veículo que o faz transpor as relações cotidianas, para colocar-se em um estado catalisador daquilo que surge na disposição entre o que se tem e o que se apresenta. Essa relação entre o ter e o ser acontece através de um estado de retroalimentação do próprio indivíduo, que pode utilizar o processo de individuação¹⁷ para tornar-se sensível, perceptível, gerando a consciência da conexão entre suas ações e seus coloridos. Ou seja, trata-se daquilo que preenche e leva o corpo anatômico para um estado poético, em que a atenção entre o que se faz, se apresenta e o que é apreendido pelo outro recai sobre a singularidade das experiências vividas pelo intérprete e que servirão de substrato para a emanção não mais do sujeito e sim de percepções, sensações, pensamentos.

Não há mais a presença do sujeito que vê seu corpo apenas em relação com as situações reais de uma vida cotidiana, mas que é capaz de desviar-se delas pelos próprios estímulos captados pelas superfícies sensoriais corpóreas e colocar-se no virtual, no espaço de potências que é moldado internamente e eclode para o meio externo, apresentando-se em extensão que poderá provocar no espectador um momento estético.

Este momento estético não está relacionado ao conceito estético realista apresentado por Aristóteles (2003, p. 39) no seu livro *A arte poética*, onde afirma que

¹⁷ Termo foi criado por Jung, sendo um dos conceitos principais de sua psicologia analítica. A individuação descrita por Jung demonstra um processo através do qual o ser humano evolui de um estado infantil de identificação para um estado maior de diferenciação, o que implica uma ampliação da consciência. Para mais detalhes, conferir Guimarães (2004)

[...] o belo, num ser vivente ou num objeto composto de partes, deve não só apresentar ordem em suas partes como também comportar certas dimensões. Com efeito, o belo tem por condições uma certa grandeza e a ordem.

Diz Suassuna (2009, p. 21) que nas “visões clássicas a Estética era definida como a Filosofia do Belo, e o Belo era uma propriedade do objeto, propriedade que, no objeto e como modo do ser, era captado e estudado” . Há relação entre a forma do objeto e como ela se apresenta ao outro. Esta forma deveria saltar aos olhos do espectador em proporções simétricas estabelecendo um equilíbrio entre volumes e alturas. No entanto, o Belo não é característica onipotente do campo da Estética, mas outras categorias foram, ao longo do tempo, sendo percebidas e legitimadas como partes do campo estético, como se pode perceber no trecho a seguir:

A arte não produz unicamente o Belo, mas também o feio, o horrível, o monstruoso. Existem obras-primas que representam assuntos horríveis, máscaras terríficas, pesadelos que enlouquecem. Será que é o mesmo o prazer que sentimos diante de Goya e Ingres, ante os fetiches congolezes e os torsos gregos do período clássico, ante o Partenon e os templos hindus? Será que são os mesmos, por um lado, o prazer do Trágico e do Sublime, misturados de sentimentos desagradáveis, e, por outro, o prazer sereno e harmonioso que nos causa o Belo puro? E sobretudo, com que direito tomamos nós, como unidade de medida em nossas apreciações da Arte universal, aquilo que nós, europeus ocidentais do século XX, consideramos como belo? (BRUYNE apud SUASSUNA, 2009, p. 41).

Aquilo que recai no estético, seja ele objeto ou sujeito, não se dá apenas no Belo, em um sentido aristotélico de proporções e grandezas, de ordem e equilíbrio. Não se trata de uma questão puramente realista compactuada entre os corpos em escalas de dimensões agradáveis aos olhos. Pois tomar apenas como Belo não é somente negar a existência do Feio como tal, mas também toda e qualquer forma que se agrega da mistura entre esses vivendo no ínterim, é desprezar a diversidade. Mas é colocar a conexão objetiva e subjetiva em mescla de sensações que podem nos

causar o arrebatamento, nos pegam pela mão, coração e sistema límbico,¹⁸ fazendo nos parecer pactuadores daquilo, nem que for a distância e por instante, que nos atravessa permitindo uma experiência única cravada no tempo.

O momento estético a que se refere neste texto se aproxima da visão kantiana da Estética, como lemos na *Crítica da razão pura*:

Para discernir se uma coisa é bela ou não, nós não relacionamos a representação a seu objeto, mediante o entendimento, para o conhecer, mas ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer que ele experimenta, mediante a imaginação, aliada, talvez, ao entendimento.” Assim, esse momento está no escambo que se realiza dentro do espírito do contemplado. (KANT, 1987, p. 60).

Aqui, pode-se perguntar: mas então este momento estético não é universal, é puramente particular, pertence somente àquele que se realiza nesse instante como receptor?

Esta questão, ao mesmo tempo em que se apresenta, estabelece a relação de conexão entre o intérprete-criador e o mundo. Corrobora na busca de caminhos, fazendo do momento estético não um individualismo que se dá apenas na sensação de um ou de outro, mas que seja unânime (se é que existe tal consequência?) nas teias de afetos que traçam direções, linhas de forças e de fugas; que constroem o espaço de percepções e perspectivas que vão organizar um sistema de significações ao redor. Significações essas que exprimem projeções de estados corporais que vão conduzir o

¹⁸ É um sistema em forma de anel cortical, que se situa em torno do corpo caloso, na parte mediana (interna) do cérebro. Está relacionado fundamentalmente com a regulação dos processos emocionais do sistema nervoso autônomo. Para mais detalhes, conferir Machado (2002).

próprio corpo do intérprete-criador para estados poéticos. Esse corpo é captado pelo outro em certa medida naquilo que se vê, pois este espaço pode gerar tensões com capacidade de levar a estados alterados de consciência, que vêm à tona no momento do compartilhamento da cena.

Para que este estado de *physis* poética seja manifestado pelo artista e captado por aquele que vê, ocorre nestes sujeitos algo que é comum a todo ser humano: uma organização biológica que nos dá áreas funcionais de percepção também comuns. Por exemplo, todos os estímulos captados e percebidos pelo organismo vão gerar reações metabólicas que são da ordem bioquímica de funcionamento das estruturas celulares, e estas reações produzem produtos metabólicos internos nos sistemas que vão gerar a energia necessária para o organismo desempenhar sua função perante a vida.

Por outro lado, as experiências são da ordem geral e particular. O mesmo acontecimento pode arrebatá-lo em diferentes graus a todos. Cabe ao intérprete-criador não a preocupação de ser universal, mas de produzir em si experimentos que são lançados para além do seu corpo orgânico, atingindo a outros e provocando estremecimentos que serão da ordem individual de sentimento, mas universal na apreensão e modulação do capturado durante a cena e introjetado pelo corpo como possibilidades de compartilhamentos entre o que encena e o que assiste.

A *physis* poética pode ser um corpo produtor e criativo agindo de maneira eficaz sobre o particular e se colocando em universalidade percebida em diferentes graus, já que a poética depende de uma comunicação interna e externa, de um conjunto catalisador entre a percepção e a ação que pertence ao indivíduo, pois este determina as escolhas que vão ser tomadas para que haja o que é expelido na e pela corporeidade e captado na corporeidade do outro durante o momento em que ambos

compartilham o mesmo espaço cênico. Isso porque os corpos podem compactuar alterações energéticas em si mesmos, que são trocadas no momento presente da cena ou da ação, podendo gerar espaços de afetações mútuas que podem ir em direção ao mesmo fim, provocando distorções afetomotoras em ambos.

Sendo assim, o binômio *soma poietikos* (corpo poético) não cabe como busca e materialização desse desejo contemporâneo do artista da cena, pois isso restringe esta poética numa forma colocada sobre o corpo biológico como arcabouço, desvalorizando o seu devir como existência ou existências, diminuindo a possibilidades de encontrar caminhos para se construir corpos poéticos, que devem ser experimentados e experienciados. Então, o corpoartista em *physis* poética toma outra dimensão, não mais aquela restrita a mecanismos ou meios pelos quais a poética vem se instalar, mas a que gera, cria nesse corpoartista lambadas de energias subtextualizadas, como diz Merleau-Ponty (2006, p. 109):

Eu decolo de minha experiência e passo à idéia. Assim, como o objeto, a ideia pretende ser a mesma para todos, válida para todos os tempos e para todos os lugares, e a individuação do objeto em um ponto do tempo e do espaço objetivos aparece finalmente como a expressão de uma potência posicional universal.

Por esse olhar não há possibilidade da existência de um corpo poético, mas de corpos poéticos coabitando em relações de experiências, portanto, ganhando *status* ou voltando à origem de uma *physis poietikos* (*physis* poética), ou seja, corpo como casa e janela, permitindo possibilidades de renascimentos; de saberes de experiência que se dão e se manifestaram entre os conhecimentos adquiridos e a vida humana, numa relação dialógica que lhe é peculiar entre a arte e vida.

2 *PHYSIS* POÉTICA E CORPO BIOLÓGICO

A *physis* poética, como discutido no capítulo anterior, não está para o *soma*, mas o contém em sua esfera de complexão que amplifica o conceito. Esta não se refere mais apenas ao aparelho locomotor, e sim no sentido geral, que abarca as vísceras e os órgãos do sistema nervoso central (medula espinhal, tronco encefálico, diencéfalo, cérebro e cerebelo). Esta abordagem do conceito de *soma* é trazida pela educação somática,¹⁹ que traz em si uma prática reflexiva e crítica que exprime uma unicidade indivisível e integradora, contendo, nos métodos e sistemas que a compõem, possibilidades de compreensão e atuação de um corpo mais sensível, flexível e capaz de perceber e atuar-se de maneira mais consciente e efetiva nas relações de ser para si e para o outro. Um exemplo que traz esta concepção é o BMC (Body-Mind Centering).²⁰ Percebe-se que o corpoartista expande-se de algo estrutural para um organismo que utiliza a si mesmo como referencial para as percepções e interpretações do mundo que o rodeia, alimentando o seu processo de subjetividade, servindo de substrato as experiências que somos e que influenciarão o percurso de apreensão daquilo que nos chega e do que absorvemos. Permite que o lugar de potência (virtual) se manifeste em comportamentos perceptíveis a mim e ao outro, pois pode tomar um lugar de transversalidades de conexões. Isso porque:

Na experiência que ele tem de seu corpo, a pessoa encontra diferentes graus de maleabilidade e densidade interior, diferentes estados e mudanças de estados, passagens de estados de tensão a relaxamento, de agitação a apaziguamento, de um sentimento a outro e diferentes graus de consciência. (BOLSANELLO, 2009, p. 11)

¹⁹ Para mais esclarecimentos sobre a educação somática, conferir Wonsniak e Marinho (2011).

²⁰ Para mais detalhes sobre este método e esta questão, conferir Miller et al. (2010).

As conexões do corpo biológico não se dão apenas no âmbito da captação e percepção de estímulos que geram os processos inerentes ao ajustamento do organismo, tais como as sinapses e as transmissões neuroperceptivas. São, também, ajustamentos e produção de substâncias moleculares de um corpo pluricelular agindo em conjunto indissociável com o meio no qual se encontra. As ações entre o corpo e o meio se dão em fluxos de reações bioquímicas e neurológicas que vão produzir imagens perceptivas. Essas geram sinais que são manipulados para caracterizar conceitos e classificá-los, possibilitando estabelecer múltiplas ações de resposta que são escolhidas para gerar comportamentos específicos para o instante. Fazem o corpo orgânico estabelecer uma cinética de atuação que produz estados pontuais num corpo em *physis* poética, passando, então, a abarcar o corpo em sua pluralidade tanto biológica, refletida em sua constituição pluricelular, quanto na sua integração com a natureza, não mais se dicotomizando, porém se refletindo em um universo de possibilidades que se estruturam intrinsecamente em sua existência primordial.

Esta existência se dá pela célula, que, por sua vez, tendo milhares de anos de evolução codificados em seus genes, imprime ao corpo um aparato bioquímico-fisiológico, capaz de permitir às experiências se registrarem nesta memória celular, por rearranjos morfofuncionais, e serem acessadas em processos futuros nos quais estes organismos e, conseqüentemente, os seres humanos passam a produzir respostas desejáveis aos estímulos. Estes acrescentam novas experiências internas, as quais servirão de vias de novos acessos e comparações, para novamente produzir respostas e o ciclo continuar ao longo de toda a vida.

Ao ver o artista da cena na busca e discussão do desenvolvimento de caminhos que levam o corpo físico ao estado de plena atenção poética, podemos aqui citar alguns, tais como Brook, Barba, Grotowsky, Meyerhold, Laban, Artaud dentre

outros, que já iniciaram pesquisas no século XX para desenvolvimento de mecanismos que consigam acessar este lugar. Tais mecanismos referem-se às volições de colocar-se em prontidão para o ato criativo corporal, ou seja, em relação íntima com a técnica e a *poiesis*, permitindo que o artista construa caminhos que vão estabelecer repertórios capazes de ser acessados nas mais diversas situações que hão de desabrochar na *physis poética*.

Nesse momento, o mote é não pensar que tal processo parte apenas do aparato biodinâmico²¹ e nas formas como a *physis poética* vai se estruturar e apresentar-se em ação, mas em relação comportamental com o organismo (artista) e o meio, permitindo que as manifestações dessa *physis poética* possam instalar-se nas várias possibilidades da ação poética. Ou seja, é o disponibilizar-se para o ato de criação permanente em qualquer situação onde o artista esteja inserido, sendo capaz de transmutar as potencialidades latentes intrínsecas em estados de consciência que reverberam para além do que espaço interno ou externo, mas na simbiose dos espaços, produzindo o espaço paradoxal que, segundo Gil (2009, p. 47):

Diferente do espaço objetivo, não está separado dele. Pelo contrário, imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do ator não é espaço objetivo? E todavia, é investida de afetos e de forças novas, os objetos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos atores, etc.

Para que o artista construa uma dinâmica de acesso aos caminhos que lhe permitam “ser em poética” em amplitude do espaço paradoxal, isto é, em permanência e atitudes integradas de organicidade, passa pelos sistemas anatômicos e não se inicia ou finaliza neles, pois tais sistemas são caminhos de produção e manifestação dos

²¹ Biodinâmico refere-se ao aparelho locomotor e suas relações com o movimento humano.

movimentos cênicos. O olhar do artista deve voltar-se não para o íntimo físico, mas para o interior, o microcosmo (as células) que é o princípio gerador da existência e de todas as inter-relações. É pôr os olhos no anterior da manifestação da poética corporal, visto que este é reflexo de tantos processos que se dão às escondidas, em relações microcósmicas e celulares. Ou seja, a construção do artista da cena para si como sujeito e para a cena como sujeição não começa no deleite de um dia estar no lugar da cena e no outro não conseguir, nesta gangorra de interações físicas, psicológicas e afetivas, mas em como ativar suas memórias celulares, que, por sua vez, vão instalar no corpo uma prontidão físico-perceptual que fará o artista não apenas representar-se como uma personagem, um sentimento ou uma ação, mas na fagulha de intenções que o materializam no instante cênico. O poético pode começar no dentro, no fundamental da existência, na célula, para, então, chegar na manifestação do estágio da *physis* poética.

Neste percurso, podem-se estabelecer algumas etapas para que se construa, em primeira instância, o entendimento do intérprete-criador sobre o que lhe é pedido e a partir deste ponto a manifestação *in corpus*. Tem-se início por dois processos básicos que permearão e conduzirão este caminho: à aprendizagem e à memória.

Sá e Medalha (2001, p. 103) definem “aprendizagem como o processo pelo qual os animais adquirem informação a respeito do meio; a memória é o processo de retenção ou estoque dessas informações”. Isto é, ao darmos estímulos para o artista, este induz comportamentos que são mesclas de fatores genéticos já existentes e gravados dentro de suas células com o meio externo que lhe é apresentado como o ambiente de ação ou de trabalho. Comportamentos, esses que serão modificados constantemente permitindo adaptações cada vez melhores e mais rápidas ao que é

exigido e revertendo-se não apenas em execução, mas no conjunto cênico. Esses estímulos vão causar alterações morfológicas e funcionais nas células, fazendo com que estas desenvolvam mecanismos intrínsecos de registros, chamados de memória. Há uma sequência de apropriação feita pelo corpo, ocorrendo, assim, aprendizagem, e então se estabelece a memória, que por sua vez será acessada por estímulos, os quais permitirão outros processos de aprendizagem capazes de gerar novas memórias, e assim por diante, num eterno trânsito de atualizações e resgates.

Segundo Sá e Medalha (2001, p. 105-106), para que ocorra o processo de aprendizagem com manifestação de uma nova habilidade motora, há cinco etapas:

A *primeira etapa* consiste na identificação do estímulo que desencadeou o processo. A natureza desse estímulo pode ser muito variada, indo desde os mais simples, como tátil, até estímulos complexos, como volitivos ou mnemônicos. Esta etapa envolve a decodificação dos seus diversos parâmetros, que são analisados pelo sistema nervoso central, onde são traduzidos em sinais adequados. Na *segunda etapa*, esse estímulo, já devidamente identificado e decodificado, é comparado com as informações prévias armazenadas na memória, buscando um referencial anterior para elaboração da próxima etapa (*terceira etapa*), que consiste na escolha da resposta motora mais eficiente para aquele estímulo inicial.

Após a escolha da resposta mais adequada, ocorre a programação dessa resposta (*quarta etapa*), organizando os padrões de ativação da área motora primária. Nessa etapa, a realimentação do processo é fundamental, permitindo novamente a comparação do modelo de ativação com as informações contidas na memória, aprimorando a programação da resposta e atualizando as informações de outros sistemas e, além da organização dos movimentos, ocorrem ajustes posturais e vegetativos necessários para dar suporte ao movimento.

A última etapa (*quinta etapa*) é a execução do movimento. Nesta, a realimentação ocupa papel fundamental, corrigindo possíveis inadequações de programação, bem como atualizando a programação prévia às possíveis alterações do meio. (Grifo nosso).

No entanto, o processo de aprendizagem não se dá somente nas células presentes nos órgãos nervosos centrais. Se dá em qualquer célula, pois a estrutura é a mesma: há presença da bicamada lipídica,²² das organelas e do núcleo com seu material genético. O que houve, durante a evolução, foi um contexto de especialização que permitiu às funções celulares serem diferenciadas de acordo com cada sistema, mas sem esquecer sua constituição-prima, que lhe assegurou a permanência de funções homocelulares.²³ Ao ocorrer à via do corpo físico e do encéfalo há, também, o acionamento da aprendizagem gerada pelas células dos outros tecidos, permitindo a estas também responderem ao ato gerador e contribuírem para a execução do movimento, ou seja, aprende-se não somente com a mente, mas através do ser.

Tendo as experiências, a resposta motora acorrerá em um indivíduo em estado de normalidade biológica, sendo fixados os padrões para que o corpo possa acessá-los novamente perante estímulos semelhantes. Todas essas decodificações são alimentadas também pela repetição, pois ao repetir o estímulo, sendo este captado várias vezes pelo corpo, as informações são enviadas às células e percebidas por elas como algo importante e que deverão ser armazenadas em seu interior na forma de engramas. Estes são unidades representativas formadas e gravadas intracelularmente e que influenciarão no acionamento das vias tanto sensitivas (percepção) quanto motoras (movimento) utilizadas pelo corpo. Tais experiências gerarão engramas

²² Trata-se do envoltório que envolve a célula, delimitando o espaço de existência deste organismo. É uma estrutura de fronteira, pois ao mesmo tempo é seletiva, mas permite trânsito de moléculas do meio externo à célula para o meio interno e vice-versa.

²³ Para mais detalhes sobre este assunto, conferir Cleffi (1986).

motores²⁴ que serão acionados durante a movimentação, que, por sua vez, podem trazer acontecimentos tomando os movimentos mais poéticos a partir do que vem substancializado (imagens, subtexto, sensações) junto com estes movimentos pela expressão afetomotora do corpo.

Afeto (*affectum*) vem do latim e significa produzir impressão, dessa forma, há aqui um duplo sentido. O primeiro está relacionado com a capacidade de o organismo sofrer com o estímulo e o segundo, complementar, o próprio ser emana esta impressão em/do seu corpo materializando um movimento recheado de perspectivação, de intencionalidades. Ocorre uma via de pulsação, em que o afeto é um agente que vai em direção interior ao indivíduo, portanto do meio externo para o interno, por conseguinte, transborda em devires que faz o caminho oposto, do interno para o externo, projetando manifestações de energia sutis que são as intenções corpóreas.

Assim, os engramas sensoriais e motores, que acontecem como fenômenos das células nervosas do cérebro, são acionados em etapas para que o aprendido se torne apreendido por estas células e possam ser recrutados no momento da ação motora. Porém, Fonseca (apud DIAMENT, 1983, p. 91) nos diz que o engrama é uma “unidade memorial de conservação da informação, consolidada e integrada pela ação dos ácidos nucleicos”. Então, novamente, não é exclusividade das células neurais, mas pode ser uma capacidade de qualquer célula do corpo. Por esse ponto de vista, todas as células e conseqüentemente todo o corpo podem manifestar os esquemas inerentes ao que foi aprendido, e estes ficarão armazenados nas memórias para que sejam

²⁴ Segundo Kotte (1980), um engrama motor é uma via de ligação interneural que envolve a ativação de certos neurônios e músculos para realizar um padrão de atividade motora, em uma seqüência específica de velocidade, estiramento e movimentação, e ao mesmo tempo inibição de outras vias neuronais que não devem participar do padrão desejado (apud SILVA, 1993).

trazidos à tona, criando um glossário afetomotor cujos componentes podem ser acessados nas mais diversas situações.

Esse glossário fica gravado geneticamente formando o que chamamos de núcleos de repertório, que são justamente as modificações biofisiológicas sofridas pelas células perante os estímulos aplicados, em conjunto com seus registros de experiências anteriores, gerando atualizações, que por sua vez são guardadas intracelularmente e também utilizadas pelo corpo para se manifestar em movimento, no caso do artista em movimento poético.

Visto que as memórias são várias e que não existe um local específico de armazenamento dela, mas sim de produção, pode-se inferir a partir da visão de Volpi (2005, p. 2) que:

[...] tanto a mente quanto o corpo não são apenas um agrupamento de órgãos, músculos e ossos, regidos por leis da mecânica, da termodinâmica ou outra qualquer, mas são conjuntos de células e tecidos, regidos principalmente por leis energéticas e neuropsicofisiológicas.

Todas as leis do metabolismo energético, da fisiologia celular e humana, da relação de homeostase,²⁵ se harmonizaram para que o corpo capture, reconheça e grave estes núcleos de repertório que poderão constituir as memórias celulares para a *physis* poética. Refere Volpi (2005, p. 1-2):

A memória é a faculdade de se representar o que foi vivido, sentido e aprendido no passado de uma pessoa. É uma função cerebral superior

²⁵ Homeostasia (ou homeostase) é a propriedade de um sistema aberto, em seres vivos especialmente, que tem a função de regular o seu ambiente interno para manter uma condição estável, mediante múltiplos ajustes de equilíbrio dinâmico controlados por mecanismos de regulação inter-relacionados. Para mais detalhes sobre o assunto, pode-se consultar Carneiro e Junqueira (2012).

que surge como um processo de retenção de informações no qual nossas experiências são arquivadas e recuperadas quando as chamamos. Portanto, a memória forma a base para a aprendizagem, que é a aquisição de novos conhecimentos. Mas existem diferentes tipos de memória, que variam em sua complexidade: química, visual, olfativa, auditiva, tátil, etc. Basicamente podemos classificá-las em dois grupos: 1) a memória intelectual, localizada na mente; 2) a memória sensorial, localizada no corpo.

A partir de estudos realizados na década de 1960, Atkinson e Shiffrin propuseram o primeiro modelo de divisão da memória intelectual: a de curto e longo prazo. As memórias de curto prazo são aquelas apreendidas em primeira instância e armazenadas em áreas do encéfalo.²⁶ Caso os estímulos permaneçam e estas informações sejam reconhecidas como necessárias, serão transferidas para as memórias de longo prazo e ser acessadas em qualquer etapa e momento da vida. Pode-se notar que há processamento e escolha daquilo que será armazenado e “isso ocorre porque nosso cérebro utiliza uma espécie de filtro para as informações, pois, se isso não ocorresse, seríamos bombardeados por um excesso de informações” (DIAS et al., 2010, s.p.).

Nas décadas de 1970 e 1980, Squire e Zola-Morgan (apud SÁ; MEDALHA, 2001, p. 104) ofereceram outra classificação:

1. Memória declarativa (explícita), referente ao conhecimento evocado conscientemente por meio de imagens ou proposições. Está subdividida em: memória para fatos – relativa ao conhecimento semântico sobre informações gerais; memória para eventos – relativa a episódios específicos temporal e espacialmente localizados.

2. Memória não-declarativa (implícita), pela qual o conhecimento é manifesto por meio do desempenho, sem que o sujeito tenha

²⁶ Encéfalo é o conjunto de órgãos que compõem o sistema nervoso central e que se localizam dentro da caixa craniana. São eles: tronco encefálico, diencefalo, telencefalo e cerebelo.

consciência de possuí-lo. Está subdividida em: memória associativa – memória motora para habilidades, alteração de desempenho (pré-ativação) e condicionamento clássico; memória não-associativa (habituação e sensibilização).

No entanto, essas memórias não ocorrem isoladamente, de forma estanque ou encaixotada, mas formam um complexo que se inter-relacionam permitindo um fluxo de energia psicofísica capaz de determinar os comportamentos diante das situações. Estas, ainda, se aliam às memórias sensoriais, que chamamos de *soma* (corpo físico e visceral), para traduzir novos comportamentos que abastecerão o momento em que o indivíduo está neste hábitat de resgates, atualizações e expressões. Estamos o tempo todo formando complexos que são conjuntos de experiências já engendradas na forma de aprendizagens e memórias psicossomáticas capazes de nos afetar em torno de uma experiência centralizadora.

Pode-se pensar de forma didática: quando os núcleos de repertório são acessados, estes começam a trazer as memórias que são mesclas aos estímulos extrínsecos que vão determinar novos comportamentos, novas maneiras de agir, de solucionar. Inferimos que estes comportamentos junto com o(s) movimento(s), no caso do artista da cena, vão impulsionar as energias produzidas em suas diversas nuances que, por sua vez, vão se manifestar no espaço paradoxal através da pluralidade de memórias emocionais. Chamamos a atenção aqui para que não olhemos as memórias emocionais por um viés ingênuo, como sinônimo de emoções, mas em sentido etimológico, ou seja: emoção vem da palavra latina *emover*, que é formada por duas estruturas, e que significa fora e *movere*, movimento. Portanto, as memórias emocionais são substancializações de processos que vão ocorrer no artista e que colocam em movimento para fora as suas expressões afetomotoras que, no nosso caso, poderão reverberar em *physis* poética.

Na primeira fase de Stanislávski,²⁷ este via a memória emotiva como uma condição necessária para o trabalho do ator. Neste caso, esta memória

[...] seria, então, o elemento através do qual o ator poderia despertar as emoções já vividas anteriormente. Para Stanislávski, quanto mais vasta é a experiência emocional do ator, mais rico é o material que ele tem à disposição para a sua atividade criativa interior. (BONFITTO, 2009, p. 29).

O que chamamos de memórias emocionais não é sinônimo de memória emotiva. Ao verificarmos no dicionário *on-line* da língua portuguesa *Priberam* os significados das palavras emotivo e emocional, temos no primeiro caso: “que tem ou revela emoção”, e, no segundo, “que produz emoção”.

Assim, as memórias emocionais diferem da emotiva por uma questão de colocação do próprio artista diante do fenômeno. Na memória emotiva o artista revela as emoções como um componente associativo que vai permitir seu trabalho cênico. Já no outro ponto, há um voltar-se para as estruturas que produzem as emoções e todas outras re-ações (a célula) que criarão e manterão um fluxo de energias com qualidades de expressividade diversas e cheias de surpresas, fazendo com que haja consciência e um jogo de controle sobre as energias. Elas colocam o artista em uma rota de expansão direcionada, fechando ao máximo a vulnerabilidade e a inconsistência de manter-se em *physis* poética e deixando para trás os altos e baixos para ser recrutamentos consistentes de uma plena atenção sobre o processo ao qual está imerso. Há reações metabólicas no processo poético, mas estas transpõem a barreira do cartesianismo, para fazer parte de “um método analítico, baseado na atenção, na tomada de consciência, na vigilância e na penetração, que conduz à completa

²⁷ Para um aprofundamento sobre o assunto, conferir Stanislavski (1970, 1972, 1986, 1989).

libertação da mente, à Sabedoria [...]” (SILVA; HOMENKO, 2001, p. 88), aliada a um *soma* integrado, em conexão com o interior e exterior, tornando-se comungado, ou seja, em *physis*.

Todo processo que se dá no corpoartista tem como fonte geradora as reações metabólicas que se dão em nível intracelular. São de dois tipos: as reações de anabolismo e as de catabolismo. As primeiras (de anabolismo) produzirão moléculas que se ligarão a outras moléculas. Elas produzirão estruturas servindo de base para as próprias reações bioquímicas, bem como formadoras de estruturas do nosso corpo, tais como os tecidos, os órgãos que irão compor sistemas mais elevados em funções, como, por exemplo, o sistema respiratório, digestório, circulatório, urogenital, nervoso, muscular, ósseo e o hormonal. As reações de catabolismo, que são o inverso das anteriores, são estruturas químicas degradadas para servir de substrato a outras reações ou sobram como lixo celular que podem ser descartadas pelo funcionamento do organismo, levando este ao equilíbrio dinâmico chamado de homeostase (como definido anteriormente).

Toda vez que se aplica um tipo de exercício físico ou alguma espécie de capacitação psico-física para condução do artista da cena ao estado de poéticas, tem-se um desequilíbrio nessas reações que levaram o corpo a buscar novo equilíbrio. E é nessa busca que fatores geradores de potenciais poéticos são expostos como arcabouço para que o artista da cena faça trajetórias que o conduziram a se expor em momentos poéticos que são captados pelos outros através dos sentidos. Eles reverberam pelos espaços de interações entre mim e o outro como fluxos de cores, de substancializações que farão o movimento não ser simples movimento, mas vir carregado de agregados psicossomáticos que lhe conferem o estado de *physis* poética.

Estabelecendo, dessa forma, pontos de contatos entre os núcleos de repertório com os estímulos extrínsecos, a conexão para manifestação dialógica entre as energias expressivas do artista está posta, havendo osmose através dos estratos/camadas corporais (ossos, músculos, tecido conjuntivo, pele) que vão formar nexos para que o corpo do intérprete-criador exista em *physis* poética. Como diz Gil (2009, p. 71), “o agenciamento operou-se num certo ponto de contato que tem um efeito de ressonância [...] que doravante pertence aos próprios movimentos [...]”. Portanto, o artista produz e/ou ressoa sobre seus conteúdos, estabelecendo novas atualizações que serão presente, não passado e nem futuro, mas o que é.

Ao falar-se do artista e da *physis* poética, o entendimento da existência de todas estas memórias e caminhos possíveis de acioná-las faz com que se tornem responsáveis como criador e gerador desta *physis*, deste estado de prontidão caleidoscópica que vai se formando e se desconstruindo a todo instante, mas não na corda bamba, mas nas intencionalidades propostas nos processos quaisquer que sejam eles, pois tornar-se aparente em poética não é um caminho ortodoxo, dado a partir do diretor/regente de cena/coreógrafo para o intérprete-criador, mas nas relações que são teias de afetos, comportamentos, intrigas, conflitos etc.

É um caminho rizomático²⁸ no qual o intérprete-criador se coloca como um caldeirão de possibilidades, sem julgamentos, mas com plena atenção ao que ocorre durante os processos de criação, de aula, nos ensaios. Pode ocorrer uma mudança de paradigma sobre as técnicas sugeridas naquele espaço de atuação, onde estas não são o fim, mas o meio, como diz Silva (2008, p. 13): “crescer é aprender e descobrir

²⁸ Rizoma é um termo descritivo e epistemológico utilizado na filosofia de Deleuze e Guattari. Termo de origem biológica, mas que toma facetas sociais, políticas e filosóficas a partir da visão destes autores. Para mais detalhes sobre o tema, conferir Deleuze e Guattari (1995).

como se aprende, só cada um pode fazê-lo”. Portanto, todos os caminhos técnicos utilizados para que o intérprete-criador se manifeste em *physis* poética são possibilidades externas que entram em contato com as possibilidades de existir de cada um, a partir da disponibilidade dele (pois se não estiver disponível o processo é abortado), servindo de meio para a construção e revelação dos diferentes graus de poética.

2.1 Gradações poéticas

Pensemos: se a construção deste estado é um eterno jogo de atualizações e resgates e a aprendizagem e as memórias estão intimamente relacionadas com a questão das experiências vividas e as novas, quer dizer que: não existe somente um corpo poético, mas vários que estão contidos em uma *physis* poética que possibilita ao corpoartista se manifestar em possibilidades infinitas de apreensão e atuação, em diferentes emanções desta de acordo com as potencialidades (que todos somos). Diz Deleuze (1999): somos “vontade de que potências” e ideias sejam “potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma idéia em geral”. Mas tenho, então, um caldeirão borbulhante de devires que se afloram a partir das interações, estímulos e disponibilidade do artista de colocar-se em vibrações físico-sutis para emanar-se em atitudes volitivas. Ou seja, em desejo que não fica somente no cérebro, na vontade, no interno, mas que pode ser ação que afeta a si próprio e aos outros em diferentes graus de poéticas.

Os caminhos propostos pelos artistas da cena para que se desdobrem no ser poético pode partir dos entrelaçamentos existentes na região do corpo paradoxal proposto por Gil (2009, p. 56) que é:

Um corpo que se abre e fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento.

Um corpo habitado, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo por intermédio da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição.

Este corpoartista é alimentado pelas memórias já existentes com os novos estímulos, portanto, é um local de manifestação dos comportamentos novos, das soluções novas, dos devires que se atualizam por instantes para seguirem sob a forma de novas bagagens corporais. Este espaço paradoxal não é vazio ou esvaziado, mas há migração de um estado em outro que vai transformando uma energia em outra que, por sua vez, será o local das manifestações poéticas. Pois se há um fluxo de energias que gera e se transforma ao mesmo tempo, estas devem ser emanadas, não ficando assim na abstração, mas na substancialização do corpoartista que traz consigo tais energias carregadas de escolhas, ou seja, de intenções que tomam conformação e se disponibilizam em atitudes corporais expostas em ressonâncias no próprio espaço do corpo que é interno, externo e comunicante entre si e com os outros.

Esses fluxos energéticos levam a uma resposta holística do corpo. Este busca referências nas suas memórias celulares, as quais agem de forma individual e coletiva, impregnando o todo corporal de uma lógica que determina os estados de poética neste próprio corpo. No meio do turbilhão de atividades metabólicas o corpo escolhe, por meio de aparatos bioquímicos e, também, por interações afetivas e sociais, a melhor maneira de ser em estados poéticos, pois o artista pode sempre se pautar nas escolhas para se compor como artista diante da cena.

Contudo, ser em *physis* poética “é como se entrássemos numa casa estranha e tivéssemos de seguir trajetos que não conhecemos. Após algum tempo, os trajetos deixariam de ser estranhos” (GIL, 2009, p. 69). É necessário o conhecimento, mas este pode aproximar ou distanciar. Ou seja, ao se ter as inferências externas sobre o corpo, este começa a acionar os mecanismos biopsicodinâmicos que irão trazer à

tona os elementos mnemônicos.²⁹ Estes estabelecerão conexões intero-externas, levando o artista a bloquear ou a comungar.

O trabalho de ser em poética não aceita o bloqueio, que é o de romper com o fluxo de energias, colocando o indivíduo em situações de julgamentos cartesianos, irrompendo em amarras corporais. Sobra o comungar. Refere-se a caminho que torna a capacidade de interação das diversas correntes energéticas a percorrerem o corpoalma do artista, aliando-se à disponibilidade que torna o intérprete-criador poroso e o familiariza com o estranho. Isso o faz chegar a um ponto de coordenações psicofísicas, expandidas em tempo, espaço, qualidades e surpresas.

Tais coordenações não querem dizer que não haja conflito no momento em que o artista aciona seus mecanismos para movimentar-se em poesia. Isso porque o estado de embate interno, quando há relação entre o corpo e a mente, quando há o pensamento se estabelecendo juntamente com as ações físicas motoras em um contínuo que coloca em dúvida ou sufoca, faz com que o intérprete-criador persista e rompa as amarras imaginárias e as couraças físicas, como pode ser observado nos laboratórios aplicados. O conflito é um fator desestabilizador, que tira o indivíduo de uma zona de conforto e o coloca em outro nível, dando-lhe a possibilidade de desenvolver novas aprendizagens, portanto novas soluções. Incrusta nas células como memórias efetivas, capacitando o acionamento novamente diante de condições semelhantes, vindo a tornar-se um fator colaborativo no progresso e processo do artista da cena.

²⁹ Relativo à memória.

Tanto o conflito quanto as práticas feitas pelo artista da cena para se desenvolver como tal provocarão um distúrbio orgânico, causando alterações biopsicodinâmicas, sendo material constitutivo do organismo. Mas transcendem as formações de órgãos e se estabelecem como correntes orgônicas, catalisando fluências afetomotoras a serem expressas em momentos poéticos de ser. Esse ser é um organismo orgânico em sua existência, mas com capacidades infinitas de se expressar. Será, portanto, fronteira existencial, lugar de agenciamentos, de transversalidades, de hibridismos no/para o ser, o ser indivíduo único diante da construção de sua *physis* poética, já que cada um tem suas experiências engendradas de forma diferente, com suas particularidades.

Estar em momento expressivo de poética é colocar em parceria os sistemas anatômicos e seus constituintes com as suas próprias expressões de energias, que, por osmose, serão transmitidas a todo espaço corporal. Elas estabelecerão estados bioenergéticos de atenção plena sobre as transformações e transcendências das potencialidades do corpoartista, materializando-se nos instantes de existência poética. Reich (apud PAULA; VOLPI, 2008, p. 2) propõe que:

[...] a energia Orgone está em toda parte ocupando todo o espaço em diferentes concentrações. Não tem massa, é primordial, ou seja, antecede todas as formas de energia ou matéria. As concentrações naturais dessa energia formam sistemas que nascem, se desenvolvem, atingem seu ápice e depois declinam até dissolverem-se. Homem, Sociedade, Natureza e Cosmos são expressões de reciprocidades interativas energéticas que possuem movimentos individuais específicos em concentrações diferentes. Qualquer distúrbio é expressão do fluxo do movimento dessa energia, tanto no seu aspecto qualitativo como no quantitativo.

Quando o intérprete-criador se coloca em estado ativo, que é aquele no qual ele sai de sua zona de conforto e se dispõe em estados corpóreos para que algo aconteça de transformador, ele pode produzir, a partir de suas células, correntes dessa

energia (correntes orgânicas) que são capazes de dar qualidades diferentes ao seu estado de prontidão. Essas correntes percorrerão todo o ser, fazendo com que cada sistema se preencha com intencionalidades próprias, mas que no montante resultam no belo transformar do corpo cotidiano na *physis* poética. Refere-se ao corpo transfigurado que se dilata, contrai, modifica, encarna as ações, construindo na amplidão do espaço externo conexões que o fazem emitir irradiações sobre os outros corpos, permitindo um duplo afetar.

Esse duplo habitar é aquele que age sobre si mesmo e o outro, possibilitando que se comuniquem através/pelos sujeitos e objetos. Há uma amplificação das potências, uma dissonância corporal que já não mais é pertencente ao ter, mas ao ser, um híbrido povoado por cargas que se desdobram sobre si mesmo produzindo instantes de atuações que se fazem e refazem; que brinca com sua carne e pele, que já não está somente em si, mas no outro que o vê em uma cumplicidade imagético-física, tomando conta do espaço e tempo. É um corpo conectivo, cuja funcionalidade energética estabelece alianças com a natureza dentro e fora de si.

[...] a autopercepção do investigador, ou seja, a natureza energética dos seus impulsos vegetativos e das suas sensações orgânicas, além de ser o instrumento mais importante da pesquisa natural científica, estabelece a unidade funcional entre o vivo que o percebe e a vida que é percebida. (PAULA; VOLPI, 2008, p. 2).

O contexto *physico* da poética do corpoartista se estabelece no ato feito com as tensões intrínseco-extrínsecas sobre o corpoalma deste mesmo artista. É um múltiplo habitar concomitante com um múltiplo germinar, brotar; é a mistura convulsiva

de reações bioquímicas anabólicas e catabólicas³⁰ de produtos nas/das memórias celulares; é a real expressão do jogo interativo das imagens cravadas nas células e refletida para além de seus contornos de membrana por osmose energética, gerando linhas de fuga que perpassam, afetam e eclodem para além dos tecidos, sistemas e aparelhos anatômicos. É o rizoma de Deleuze, a facticidade fenomenológica de um corpo próprio e encarnado, é a *physis* poética proposta nesta tese.

Ser em *physis* poética pode ser um ato de existência que comunga o artista da cena com seu corpo ação que é factício e, portanto, encarnado em relações dialógicas que se impregnam de seu próprio substrato genético e com o ambiente, estabelecendo pontos de contato e conexão que serão emanados em correntes sutis de intencionalidades, não são só físicas, mas psíquicas e emocionais. Por isso, é ser em humano, transcendendo o ter que é possuir sem se dar conta, é ser em consciência e ardor no conflito do existir para si e para os outros. É ser-no-mundo, naquele que existe em mim, no outro e na natureza, os micromundos de nossa existência.

³⁰ O metabolismo é resultado de dois tipos de reações: aquelas que formam estruturas (anabólicas) e aquelas que quebram estruturas (catabólicas). No caso do metabolismo, estas estruturas são as moléculas que são quebradas e formadas a partir das reações metabólicas.

2.2 As memórias celulares e a anatomia celular

Este capítulo não traz uma nova técnica que permite o intérprete-criador se manifestar em *physis* poética, mas parte de princípios existentes de formação do corpo como organismo vivo e holístico, permeando outras abordagens corporais, tais como o Body-Mind Centering®, a ginástica holística, a antiginástica, o pilates etc. Propõe, sim, um olhar diferenciado sobre como os princípios formadores do corpo humano podem se articular na proposição de outro caminho para que o artista da cena possa usufruir na manifestação de um corpo mais potente, latente, transformador e manifestador de ser em poética. Este caminho não é melhor ou pior, mas pode ser consonante e complementar a outros, tornando-se mais uma perspectiva para a qual o intérprete-criador passa a olhar, se colocar e se encontrar através de novas estratégias que ele mesmo constrói para si com base naquilo que lhe é inerente: seu corpo biológico e humano.

As memórias das células, juntamente com os estímulos extrínsecos, podem ser o *start* para que o corpo do intérprete-criador acione os núcleos de repertório, o que contribui para que ocorra um processo de percepção e manifestação de um artista capaz de alinhar-se consigo e com o mundo que o rodeia. Esse processo gera estados de adaptação constante, fazendo o corpo ser um corpo encarnado, ou seja, “corpo sujeito de uma experiência a que está indissolúvelmente ligado, envolvido pelo mundo circundante em que está inserido no interior das coisas e estas se tornam para ele as ‘coisas mesmas’” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 269).

Essas memórias acionadas criam modificações no equilíbrio biológico, ao redor dessas células, gerando fluxos de energias que irão se propagar, favorecendo uma reação em cadeia nos vários tecidos corporais. Estes serão veículos de

reverberação e ressonância deste corpo, que não é mais biológico apenas, mas é constituído das experiências.

As memórias são percepções engendradas nos genes das células , permitindo trânsito a atravessamentos de informações³¹ e, colocando o corpoartista não em cápsulas ou invólucros, mas como estados que se expressam nas formas de ser, agir, constituir e promover (re)significados. Significados que coexistem com as particularidades de cada ser e suas afetabilidades diante do mundo percebido e que precisam de respostas do sujeito para materializar-se nos estados poéticos, nos movimentos que traduzem uma subjetividade que não mais é do sujeito, mas compartilhada em vicissitudes que formam a ponte entre o ente e o meio. Para Matt Riddley (apud QUEIROZ, 2009, p. 23),

[...] a formação do organismo depende do gene, mas também depende da informação do ambiente. Os genes são desenhados para os meios ambientes, para atuar neles da melhor forma. Do mesmo modo que toda a informação necessária para especificar um organismo não está contida nos genes, também está contida no ambiente, pode-se inflamar o assunto dizendo-se que os problemas do ambiente também são consequências dos genes ou ausência deles nos organismos.

Todo organismo – o ser humano e o corpoartista – está em constante processo de mudanças com o ambiente, gerando para desconstruir e desconstruindo para gerar seus próprios meios de diálogo para subsistência. O que certificará movimentos do corpo que não são apenas resultados de processamentos neuromusculares é a qualificação de ações desse mesmo corpo perante as interações bio-meio, indo do micro ao macroambiente, e vice-versa. É conectivo, é rede que se ramifica em auto-

³¹ Termo utilizado não como sinônimo do “saber das coisas”, mas é o sofrer um eco ampliado da complexão integrativa que forma algo dentro do organismo, favorecendo a adaptação perante a vida.

organizações de comportamentos, como substrato para as intencionalidades dos movimentos cênicos. Segundo Queiroz (2009, p. 31), os

movimentos, evolutivamente falando, operam como poderosos signos de informação e comunicação, tanto dos processos internos de regulação do crescimento e desenvolvimento do corpo (dentro-fora), como dos estímulos externos de informação que chegam ao corpo e se transformam em corpo (fora-dentro).

Os estados de *physis* poética no corpoartista se fazem na dinâmica do ser consigo, com o outro e com o espaço, modificando a maneira com este concatena os diversos acontecimentos para que supram suas atitudes e possam gerar intencionalidades diversas. Permitem, assim, diferentes ambientações intrínsecas na forma como se expressam em relação dialógica com o universo em que está inserido.

Para traçar o caminho sugerido por este trabalho, que é o de trazer à tona momentos de poéticas corporais a partir das memórias celulares, faz-se necessário o entendimento da fisiomorfologia celular que compreende sua estrutura e funcionamento para expressão das memórias celulares. As células do nosso corpo seguem um padrão singular de conformação que vai desde o envoltório externo (membrana celular) aos constituintes internos (organelas ou pequenos órgãos). Para um melhor entendimento, descrevem-se estas estruturas.

A membrana celular, plasmática ou plasmalema é um envoltório que delimita as células separando o meio extracelular do meio intracelular ou citoplasma. O primeiro pode ser a própria matriz extracelular (MEC), que é secretada pelas células promovendo um ambiente de suporte, comunicação, transmissão de nutrientes e estímulos para as várias células de um mesmo tecido. É formada por vários componentes moleculares, como, por exemplo, as glicosaminoglicanas – moléculas que promovem uma hidrofilia, produzindo um gel que se admite ser importante na

regeneração do tecido, cicatrização e interação – e as fibras elásticas – que dão característica elástica aos tecidos, conseqüentemente aos órgãos e estruturas que compõem o humano.

A MEC evoluiu para distribuir as tensões de movimento e gravidade ao mesmo tempo em que mantém a forma dos diferentes componentes do corpo. Também proporciona o meio físico-químico das células imersas, formando uma estrutura à qual se aderem e na qual podem se mover, mantendo um apropriado meio poroso, hidratado e iônico, pelo qual os metabólitos e nutrientes podem se difundir livremente. (GRAY'S ANATOMY, 1995, p. 75, tradução nossa).

Em uma área ativa do corpo [...] muda constantemente seu estado para satisfazer necessidades locais; em uma área “de manutenção” ou “de espera” do corpo, [...] tende a ficar mais viscosa, mais liquefeita, e a se tornar um repositório para metabólitos e toxinas. (MYERS, 2003, p. 13).

A membrana celular não é algo rígido, mas flexível em sua constituição. Além do que não é impermeável, e sim permeável, funcionando como um mecanismo de troca entre o interior e o exterior celulares e vice-versa. É um muro cheio de fissuras, portões, portas e janelas que são meticulosamente controlados para que não entre qualquer coisa. A membrana é, portanto, seletiva. Pode-se perceber que não é um lugar de limite, mas de fronteira, de permeabilidades seletivas que promovem atravessamentos e disposições de maleabilidade de trocas. É, assim, um lugar de influências.

2.2.1 Por dentro da célula

Não cabe aqui descrever meticulosamente todos os pequenos órgãos que compõem o interior da célula, mas fazer um apanhado substancial para que se possa compreender minimamente o funcionamento daquilo que compõe a célula.

O meio intracelular é composto por diversos pequenos órgãos, denominados organelas. Estes são responsáveis pelas diversas atividades metabólicas de manutenção da vida celular, bem como da transmissão de informação entre elas. É o local onde se encontra o núcleo onde está o material genético do nosso organismo, local onde ficam gravadas as informações recebidas por nossa ancestralidade, bem como as novas informações advindas do meio externo. Modificações ocorridas no DNA desenvolvem novas potencialidades informativas ao longo de toda a vida.

Mergulhados no citoplasma, ou seja, o líquido que se situa no interior das células, estão essas organelas. Essas microestruturas possuem membrana própria e desempenham funções específicas. São elas: núcleo, retículo endoplasmático, complexo de Golgi, vacúolos, vesículas, miofibrilas, lisossomos, mitocôndria dentre outros. De maneira geral, esses pequenos órgãos agem em conjunto para captar as informações que chegam até as células. Atingem suas membranas ou adentram ao citoplasma, produzindo respostas bioquímicas que irão produzir outras estruturas moleculares a serem incorporadas ao seu material genético ou enviadas para fora destas. Quando as informações ficam incorporadas ao DNA celular, passam a ser apreendidas como inerentes à estrutura genética, e estes padrões são reproduzíveis de acordo com o ambiente onde se encontram o organismo e os estímulos a ele aplicados e percebidos.

As células são as unidades geradoras de reações e produções de substâncias que irão iniciar cadenciamentos de respostas. Estas vão percorrer todas as estruturas teciduais e orgânicas do indivíduo, podendo ter ação pontual ou sistêmica, dando início a reações em cascata mobilizando organicamente o ser. Tais reações permitem que o artista utilize todo seu aparato biodinâmico para gerar e gerir alterações comportamentais, de atitudes, de pensamentos, de respostas motoras, as quais são constituintes das relações sociais, culturais, políticas e artísticas dentre outras. Somos seres em eterno trânsito, recebendo aqui e acolá, captando, adequando, transformando e emitindo com graça e cor as intencionalidades que compõem um corpoartista em materialidades poéticas.

Os fluxos de energia percorrem todos os estratos/camadas do ser humano, através de diferentes vias, tais como: pelo sangue; por modificações eletroquímicas no próprio tecido – tecido nervoso; por osmose entre células; por interações teciduais. Através desses mecanismos, o organismo responde às transformações do mix de coadunações internas e externas que percorrem trilhos biofisiológicos (que são estas vias de escape). Podem-se compreender estes trilhos como sendo os caminhos que identificam os padrões existentes no organismo como um todo, estabelecendo correntes flúvicas rítmicas e harmônicas em andamento no corpoartista. Ou seja, uma pequena visão de um amplo olhar de nós mesmos, não como as máquinas bioflexíveis de Descartes, mas como sistemas integrados, o que os biólogos contemporâneos denominam de sistemas autopoéticos (SHELDRAKE, 1985; VARELA; FRENK, 1987, p. 73).

O termo *autopoiese* foi utilizado por Maturana, Varela e Uribe pela primeira vez em um artigo publicado com o título “*Autopoiesis: the organization of living systems, its characterization, and a model*”, para definir e explicar os seres vivos como sistemas

que produzem a si mesmos (autoprodutores). A questão foi posta aos organismos pluricelulares, e em especial às células que possuem sua fisiomorfologia a capacidade de ter uma estrutura comum, mas que ao mesmo tempo sofrem modificações diante das interações com outros sistemas. O que vai permitir, por um lado, gerenciamento de si mesma com as induções dadas pelo meio e, por outro, a capacidade de se adaptar a tais situações, produzindo indivíduos semelhantes/iguais e ao mesmo tempo capazes de adquirirem diferenças nas respostas dadas a todo o processo, interferindo sobremaneira naquilo que a influenciou a mudar. E o meio, por sua vez, age sobre ela, até que estes dois sistemas (célula e meio) entrem em equilíbrio.

Há, portanto, uma estrutura *a priori* e uma organização que se interagem provocando e promovendo uma dinâmica de atuação dos seres vivos. Esta estrutura não é algo estático, mas que adquiriu características dinâmicas ao longo do processo evolutivo, tanto filogênico quanto ontogênico, que percebe pela própria influência recíproca entre os sistemas o início de se modificarem construindo outros caminhos para que não deixem de existir, mas no qual conseguem se adaptar. Assim, a estrutura é um determinante operacional e a organização um determinante de definição, isto é, o segundo identifica os acoplamentos entre as partes, dando a sua configuração, ao passo que a estrutura mostra como estes interagem para que funcionem promovendo a continuidade da vida através da interação entre os organismos. “Ao replicar, o influenciado dá ao primeiro uma interpretação de como percebeu essa deformação. Estabelece-se, portanto, um diálogo. Por outras palavras, forma-se um contexto consensual, no qual os organismos acoplados interagem” (MARIOTTI, 1999, p. 3).

As células agem, ao mesmo tempo, como produtor e produto, em uma relação de circularidade de percepção e respostas.

Sendo os sistemas autopoieticos, a um só tempo produtores e produtos, pode-se também dizer que eles são circulares, ou seja, funcionam em termos de circularidade produtiva. Para Maturana, enquanto não entendermos o caráter sistêmico da célula, não conseguiremos compreender os organismos. (MARIOTTI, 1999, p. 1).

Dando um salto do micro para o macro, toma-se isto também nas relações existentes entre o artista da cena e seu meio. Este também pode tomar para si estas características de produtor e produto, mas indo além do que estes autores definem como circularidade. Trata-se de uma relação espiralada, na qual as conexões se fazem não no mesmo nível, porém em estágios outros que permitem ao artista da cena sair de um espaço X e adentrar ao espaço Y, não sofrendo somente a ação que estimulou sua modificação, mas também promovendo adaptações no ínterim entre o X e Y,. Ele captura, de outras fontes (e aqui entram no jogo as suas memórias celulares e suas relações com as experiências), informações que lhe permitem construir um aparato dinâmico perceptomotor, o qual o coloca em estado de polissemia para se constituir no ponto Y.

O corpo humano desencadeia em si mesmo os processos de adaptação, fazendo-se perceber em fluxos, em sistêmica, em rasgos de energia que percorrem trilhos biofisiológicos. Estes reverberam nos antropomorfismos, os quais o artista da cena se coloca, sendo espécie poética em ação cênica. Podem-se citar vários desses trilhos, mas levantam-se, aqui, três explanações, para ser escolhida uma como o caminho sugerido pela *physis* poética.

2.2.2 Tramas holísticas

Façamos o seguinte exercício mental: coloquemos um corpo humano (de preferência já sem vida) em uma solução capaz de que romper com quase todas as estruturas moleculares de ligação, desfazendo, em líquido, tais tecidos e permanecendo aqueles que nos dariam a tridimensionalidade exata do ser outrora vivente. Notaríamos três redes ou malhas com o caráter holístico de conformação e, por vezes, de funcionalidades, já que estas são influenciadas por todos outros conjuntos de células. Elas percebem os estímulos aplicados pelo e ao corpo, se modificam, e transmitem tais informações a todo o organismo. São caminhos multidirecionais de percepção e escape. Trata-se de um meio polivalente de aquisição daquilo que somos, nos tornamos (período transitório) e voltamos a ser. É claro que os tipos de informações e as formas como são levadas por cada uma delas diferem. Estas tramas são: a neural, a fluídica e a conjuntiva.

A rede neural nos dá a exata dimensão do ser vivo a que pertencia. É obvio que suas ramificações não estão dispostas de forma igualitária, o que está na dependência de a região ser mais ou menos inervada. As partes mais sensíveis e com maior inervação motora apresentam maior número de ramificações, ao passo que aquelas encontradas em tecidos menos inervados ou mais densos podem ser em menor número, apresentando-se mais separadamente.

Este sistema permite uma escuta total do corpo. Ao mesmo tempo, atua de forma mais rápida e pontual diante das percepções sofridas pelo ser, transmite informação unidirecionalmente ao longo de sua malha, de maneira geral da periferia para o centro (estímulos sensitivos) e do centro para a periferia (estímulos motores). Entendem-se por centro todos os órgãos que compõem o sistema nervoso central,

localizado no canal medular (medula espinhal) e caixa craniana (tronco encefálico, diencéfalo, cérebro e cerebelo), e por periferias os nervos que deixam a medula espinhal formando o sistema nervoso periférico (nervos cranianos e espinhais), que vão inervar as vísceras, sistema ósseo, digestório, urogenital, muscular e pele.

Segunda trama: a fluídica ou circulatória também nos dá as mesmas qualidades de percepção ao ser que pertencia, terminando em vasos diminutos chamados de capilares, locais onde haverá trocas de nutrientes, gases, metabólitos³² entre tais fluidos e as células dos tecidos. Esta rede tem como bomba propulsora o coração e se divide em duas redes que correm paralelas: a sanguínea e linfática.

O sangue é uma modificação do tecido conjuntivo que se apresenta na forma líquida, circulando por um sistema fechado, ou seja, este elemento não entra em contato direto com os tecidos, mas percorre seus caminhos dentro dos vasos e capilares sanguíneos. Se o sangue entrar em contato direto com os tecidos, houve rompimentos desses tubos sanguíferos, causando o que se chama de hemorragia. O sistema linfático é um sistema paralelo ao sanguíneo, local de circulação da linfa que é um ultrafiltrado do sangue que contém células maiores que não conseguem retornar ao sangue via capilares, tendo de percorrer outros caminhos tubulares que desembocaram em veias de médio e grande calibre.³³

³² Traços residuais das reações metabólicas do organismo.

³³ Não serão discutidas as funções pormenores desta rede, pois não é o viés desta tese.

A terceira rede: a conjuntiva apresenta semelhanças na forma de visualização morfológica do indivíduo. Mas há uma diferença que chama a atenção: é o aspecto no qual esta trama nos dá a visualização. Ela se apresenta de forma laminar e evidencia uma certa continuidade, cobrindo os ossos através do perióstio, continua para o sistema muscular pelos tendões e cobre os músculos na chamada fáscia muscular, cobre as vísceras, os órgãos do sistema nervoso central e periférico e se localiza na pele.

O tecido conjuntivo, como o próprio nome sugere, junta, conforma os outros tecidos, órgãos e o ser. Sem seu apoio não teríamos a mesma estruturação. Seríamos como uma ameba. Esta rede organiza os fluxos do corpo em vias de vazão e interação, reage a forças de tensão, compressão, cisalhamento (deslizamento), é sensível a menor das variações sensitivas e motoras, se ajustando e dando suporte ao ajuste de outros sistemas. Esta trama tem uma maneira de se comunicar consigo mesma muito mais antiga e simplificada do que o sistema nervoso, por exemplo, que depende de estruturas diferenciadas, tais como os fusos neuromusculares e o aparelho de Golgi (minúsculos órgãos localizados nas articulações e tendões que vão comunicar ao próprio sistema nervoso as qualidades do aparelho músculo-articular, fornecendo informações preciosas para que se mantenha a integridade dos músculos, tendões e articulações envolvidos no movimento).

A lâmina conjuntiva, através da detecção das menores forças aplicadas sobre o organismo, modifica sua tensegridade,³⁴ ressoando tal informação ao longo de si, fibra

³⁴ O termo se refere a estruturas que mantêm sua integridade, em virtude, primariamente, de um equilíbrio de forças contínuas de tensão através da estrutura, em oposição a um apoio de forças compressivas contínuas. Foi um termo criado a partir da expressão *tension integrity*, do designer R. Buckminster Fuller (1975).

a fibra, célula a célula e, portanto, comunicando e interferindo nos outros sistemas de maneira indireta. Forma-se o que Myers (2003, p. 3) vai chamar de trilhos anatômicos:

[Trata-se] de um termo descritivo para todo o esquema. É ainda uma maneira de se ter um pouco de divertimento com um assunto um tanto denso proporcionando o uso de uma metáfora para a coleção de seqüências [...] a idéia de caminhos, estações, chaves.

Meyers (2003, p. 5) traz a ideia das conexões miofasciais, referindo-se “às conexões entre duas estruturas adjacentes e alinhadas no interior das faixas estruturais do tecido”. Estas formam os chamados meridianos miofasciais, que “descrevem uma série inter-relacionada desses tratos de músculos e tendões conectados. Em outras palavras, uma conexão miofascial é uma fração local de um meridiano miofascial” (MEYERS, 2003, p. 5).

Aqui, novamente amplia-se tal conceito, pois a proposta sugerida pelo autor se refere à interação do tecido conjuntivo com o sistema muscular e seus componentes. Já na relação da *physis* poética, tem-se a dimensão deste tecido como trama tridimensional que envolve o ser, como um invólucro maleável, permeável, sensível às mudanças a ela aplicada e que amplifica tais informações aos diversos tecidos do corpo, atingindo, sobremaneira, as células e permitindo com que cada região do corpo possa interagir e se reestruturar de acordo com seu tônus. Promove no artista uma reorganização holística de seu corpoartista e permite que este seja em poética antropomorfizada e reverberada pelos espaços interno, externo e o ínterim entre o aqui e ali, densificando as nuvens propostas por Gil, os espaços de mutabilidade, de religares, permitindo a simbiose entre os corpos.

As interações entre as células dos tecidos, órgãos e sistemas com a trama conjuntiva formarão o que aqui são chamados de trilhos biofisiológicos. Trata-se dos

potenciais caminhos de vazão das energias orgões, produzidas em diversas regiões corporais. Essas energias vêm recheadas de substratos experienciais, que irão colorir, dar forma e expor os estados de poéticas do corpoartista. Esses estados devem vir amplificados, para que se reverberem por todo o organismo e consigam usufruir da capacidade dele de manifestar-se nas sutilezas e dramaticidades de expressões. Aquilo que sinto pode não ser mais parte do interno, mas de um interior que transborda em atividades reais de expressar-se em parceria consigo mesmo. Para que isto ocorra, microscopicamente ocorre uma parceria entre as atividades celulares com as organizações em memórias resgatadas diante dos estímulos aplicados e também das escolhas dos próprios artistas da cena perante o que vai manifestar.

Para que o artista da cena tenha determinada ação de escolha sobre as informações geradas e o pulsar destas, pode ser necessário conhecer a si mesmo intimamente em biologia, psiquismo e interações emocionais e sociais como processo colaborativo para o entendimento de si mesmo. Este conhecimento não serve para julgar no campo do cartesianismo, mas para atuar no fenômeno que se mostra a ele. Após reconhecer o fenômeno através de sua atenção plena, deve voltar-se para as potencialidades que este fenômeno engendra em si mesmo e as válvulas de escape que o circundam; em seguida, transpor esses movimentos vibracionais que estão repercutindo em seu organismo para uma corporalização (*embodiment*³⁵) onde os movimentos passam para o campo macroscópico, como “ambiente das relações entre os sistemas [...] como um operador permanente do sistema corpo-ambiente” (QUEIROZ, 2009, p. 36, 37). Ou seja, o movimento aqui é acontecimento que traz em si os constituintes experienciais e comportamentais que possibilitam os processos de individuação e coletividade, indo se refletir em infinitos graus de ressonância, os quais

³⁵ “*Embodiment*” pode ser traduzido como incorporação, corporificação, encarnação, “corporalização” e encorpamento.

se sobressaem em poéticas comunicantes entre os agentes que estão na interação cênica. Pressupõe-se não haver mais uma dicotomia entre corpo e mente, interno e externo, eu e o outro, mas um entrelace multidirecional de percepções, reações e respostas.

3 CORPO BIOLÓGICO E CORPOARTISTA

O corpo biológico é uma complexão de estruturas moleculares que se conformam fisiologicamente para dar existência ao humano. A relação entre tais estruturas que vão se interagir para formar outras estruturas aptas a desempenhar funções específicas dentro do corpo conferirá, ao próprio corpo, uma espécie de funcionamento, fazendo-se por vias de reações bioquímicas capazes de verificar ao corpo adaptações perante o mundo. Tais adaptações, como, por exemplo, síntese de moléculas, produção de tecidos, regeneração de órgãos, funcionamento do sistema imunológico, são solicitadas a todo o momento pelo organismo, para que este se comporte como um agente capaz de se adaptar diante das diversidades, promovendo o evento chamado de homeostase, que é o equilíbrio de todas as reações internas do organismo, para que este consiga viver no mundo.

A ideia de que o corpo biológico compõe somente as estruturas que o conformam, tais como células, tecidos, órgãos, sistemas etc., não cabe na visão deste trabalho, pois todas essas estruturas fazem parte de um estado de corpo que amplia o conceito deste. Traz para si a ideia de um corpo que pode ser biológico-dialógico, ou seja, um corpo capaz de se autogerir como espécie, mas também como indivíduo, produzindo relações de escambo entre aquilo que se é e aquilo que se tem.

Estabelece uma lógica de replicação de comportamentos que fazem o indivíduo desempenhar funções complexas estabelecendo uma relação de subjetividade daquilo que é percebido com o que é realizado, focando em padrões estéticos de experiências de um sujeito que se deixa levar pelos sentimentos e sensações que podem estabelecer um pano de fundo para que a imagem formada não seja apenas ligada ao sistema nervoso central, mas a qualquer célula do corpo humano. A resposta à questão

acerca do que sentimos depende do grau de consciência em relação ao que é posto como capacidade corporal de adquirir sensações e razões sobre aquilo que nos atravessa durante nossas experiências. Refere Damasio (2003):

Talvez seja apropriado dizer que a finalidade do raciocínio é a decisão, e a essência da decisão consiste em escolher uma opção de resposta, ou seja, escolher uma ação não verbal, ou uma palavra, ou uma frase, ou uma combinação dessas coisas, entre as muitas possíveis no momento, perante uma dada situação.

Há a ideia de um corpo imagético que transcende o corpo biológico, ou melhor, utiliza todos os aparatos biológicos para se constituir como peça-chave na realização de espaços capazes de se autogerir como consciência central de um fenômeno que se torna estável ao longo da vida do organismo. Pois não é exclusividade humana e nem depende da memória operacional, do raciocínio ou da linguagem, mas de uma consciência ampliada do fenômeno biológico, que é complexo em sua existência, contando com vários níveis de organização e evolução no decorrer da vida do organismo.

A consciência permite saber que as imagens existem dentro do indivíduo que as forma, situa as imagens na perspectiva do organismo, relacionando-as a uma representação integrada do organismo, e, com isso, permite a manipulação das imagens a favor dele. (DAMASIO, 2000, p. 44).

O corpo biológico, no sentido mais amplo, pressupõe a superação do prejuízo cartesiano, traçando um caminho que, apesar de polissêmico, manifesta, entre as diferentes matérias que o constituem (átomos e moléculas,) um fio condutor único, que é esta própria matéria que vai se misturar produzindo estruturas de diferentes funcionalidades. No entanto, podem ser capazes de gerar imagens que não são mais da ordem do sistema nervoso central, mas da capacidade de manifestação de o próprio corpo produzir em qualquer organismo celular humano imagens que servirão de base

para a formação de estruturas denominadas de domínios somatotípicos, ou seja, que são potencialidades pertencentes ao corpo, e não a uma estrutura ou sistema apenas.

Esse corpo biológico se relaciona com o corpoartista na medida em que serve de arcabouço e substrato para que o artista da cena invista em si mesmo como estrutura de carácter fisiológico, mas também de âmbito social, artístico, político etc. Produz mudanças em seus estados de atuação que poderão desembocar em modificações para que as poéticas e até a técnica tomem outro caminho que não o da simples reprodução, aquela desvinculada de um sistema de complexidade, mas aquela que faz com que o próprio artista invista em si como meio de superação, através de um raciocínio e decisão que podem ser pontos fundamentais a levar o intérprete-criador a se valorizar como ser que faz.

Por isso, se torna capaz de brincar com os processos de criação como ferramentas ou estratégias que poderão colocá-lo em outros estágios de compreensão de si mesmo no próprio ato de fazer. Isto pode ser constatado nas análises das histórias artísticas discutidas no quinto capítulo desta tese.

Este raciocínio e decisão são pontos de partidas fundamentais na construção de um corpoartista que se dialoga com o biológico dentro de uma tendência de *autopoiesis*, como visto no tópico “Por dentro da célula”. Isso porque:

Os termos raciocínio e decisão também implicam habitualmente que quem decide dispõe de alguma estratégia lógica para produzir inferências válidas com base nas quais é selecionada uma opção de resposta adequada e que dispõe dos processos de apoio necessários ao raciocínio. Entre estes últimos são mencionados a atenção e a memória [...]. (DAMASIO, 2003, p. 198).

No entanto, nem todos os processos biológicos culminam na seleção de respostas que passam pelo âmbito do raciocínio e da decisão. Passam também por acionamentos de estruturas moleculares que estão engendradas no corpo na forma de

núcleos de repertórios, a servirem de base para expressar as memórias e que são utilizadas por ele (corpo) no momento de o corpoartista traçar seus caminhos para ser em poéticas. Isto implica um mix de interferências conscientes e inconscientes que fazem o corpo responder de maneira atualizada e sofisticada ao que lhe é pedido.

Os imbricamentos entre o corpo biológico e o corpoartista requerem escolhas tanto de caráter pessoal quanto social, o que modifica a estrutura cinética do corpo a partir de memórias e comportamentos, permitindo ao corpo biológico agir na dimensão do extra, daquilo que não é cotidiano, mas cênico e poético. A construção desse estado requer também estados regulados pelo mundo exterior ao nosso corpo e também pelo que está dentro dele, em inter-relações que são da ordem do passado, pois as memórias se atualizam do futuro, por meio de projeções que podem ser vistas nos próprios movimentos cadenciados, feitos pelo corpo durante a coreografia, ou uma sequência qualquer de movimentos, porém com intencionalidades que se apresentam no presente, ou melhor, se presentificam para exercer um caráter poético de atuação.

As atividades neurais e somatotípicas (relativas ao corpo) existem como áreas de entradas e saídas das próprias imagens que são geradas e manipuladas em nosso corpo para compor padrões que já foram experienciados. Por meio deles o corpoartista utiliza-se do corpo biológico para replicar as memórias adquiridas pelos processos de aprendizagem, em um patamar hiperbólico que faz reverberar energias captadas pelo outro e assimiladas como padrões existentes dentro do próprio corpoartista. Trata-se de capacidades que se modificam de acordo com os estímulos sugeridos e que podem ser utilizados para o movimento, o raciocínio, as sensações e a criatividade.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: UM CAMINHO PROPOSTO

O caminho aqui proposto faz parte da minha vivência na Biologia, Dança e nas Artes da Cena como intérprete-criador, diretor e assistente de direção. A angústia de ser em ação plena, de gestar um embrião e dar forma em meu próprio corpo para ser capaz de traduzir os desejos e interações existentes entre mim, os artistas e a direção forma o mote para diversas indagações sobre como me tornar aquilo que não sou vinte quatro horas por dia, mas sou em instantes efêmeros da atuação que são expostos no ambiente de montagem e apresentação.

Ao entrar na Universidade Estadual de Campinas, em 2009, para ministrar aulas de Técnica e Ateliê de Criação, algo me fez mover em direção a uma pedagogia que pudesse transcender as técnicas focadas e os protocolos de criação para os alunos. Era preciso ampliar as aulas para a concepção de momentos cênicos, ou seja, de espaços potencializadores e geradores de estados poéticos mesmo quando se fazia um *plié*, um salto, ou propusesse uma atividade de criação. Parecia que faltava algo que antecedia o início, que colocasse a todos em gama geradoras de estados poéticos a qualquer instante. Foi então que compreendi que, apesar de as aulas terem uma proposta singular, o professor e os estudantes não deixavam de ser artistas, mas éramos um *continuum* não em linhas retas, em redes de experiências e comportamentos que poderiam ser expressos nestes momentos das aulas. Éramos pesquisadores-artistas por inerência, porém fragmentados e por vezes perdidos no processo de ligarmos a nós mesmos.

Comecei a tatear alguns direcionamentos que pudessem ser um despertador que fosse possível acionar em qualquer espaço-tempo de atuação ao qual eu estivesse ou eles, que fizesse parte como uma carta que se tira da manga para compor o jogo. Um

pensamento se fazia presente: como poderia compor um caminho que trouxesse o corpo orgânico em parceria com as volições artísticas de ser movimento poético, de ser um compositor de partituras encarnadas, postas em frente de ação capaz de despertar, em mim e no outro, percepções afetomotoras, metáforas que seriam parte da manifestação poética de ser?

Etapa I

Para iniciar esse processo, que compreende a Etapa I, foi preciso compreender que a memória não se restringia ao sistema nervoso central, mas é algo inerente ao corpo e gerada por etapas bioquímicas que se desenvolviam nas células e se expandiam como imagens pelo corpo,

Como resultado da interação cérebro-corpo-ambiente em relação à história e à experiência do organismo frente ao meio, a evolução (que é resultante da seleção x variação) leva adiante o que é vantajoso para o organismo, o que lhe favorece frente aos riscos que botam em jogo a sua sobrevivência. Então, em algum nível, a memória mapeia a história vivida pelo organismo. (QUEIROZ, 2009, p. 70).

Este foi um passo essencial para reconhecer que o corpo já possui um escopo de vivências que pode ser re combinado. É uma espécie de característica intrínseca multimodal das experiências de ser no mundo que se reflete em um nível outro de organização e disponibilidades de ser eterno na efemeridade, envolvendo um universo de particularidades de cada sujeito com aquilo que é orgânico e cheio de subjetividades. É a primeira dinâmica de reconhecimento de si como uma via-láctea de possibilidades que já existem em formas, em arquétipos que são potências de formação, aquilo que pode ser qualquer outra coisa de nós mesmos.

Para começar esta fase foi preciso reconhecer e/ou relembrar a morfofuncionalidade das células, seus esquemas de organização física, seus esquemas de reconhecimento, geração e incorporação de estímulos. Isto foi feito através de amostragem figurativa das células, de textos e discussões sobre o tema, promovendo nos artistas da cena sua capacidade de apropriação daquilo que nos compõe e a capacidade de trabalhar na direção de um pensamento encarnado do corpo, provocando imagens e estímulos para o desenvolvimento de atitudes perante os estímulos sugeridos.

Etapa II

Após o entendimento dessas unidades fundamentais e de como se organizam promovendo a formação dos diversos tecidos e órgãos, partiu-se para trazer à tona os conhecimentos sobre as questões biodinâmicas do corpo, ou seja, não se trata de uma vista para o aparelho locomotor especificamente, mas como este interage com os outros sistemas formando uma imbricada trama de conexão para trazer movimentos corporais que são resultados de atuação cinesiológica com aspectos de subjetivação, favorecendo um corpo fenomenológico ativo em produção, imaginação e reverberação.

Etapa III

Esta foi sugerida a partir do conceito de trilhos anatômicos proposto por Myers em seu livro *Trilhos anatômicos: meridianos miofasciais para terapeutas manuais e do movimento*. No entanto, essa perspectiva foi ampliada para a questão dos trilhos biofisiológicos discutido anteriormente, trazendo a trama conjuntiva como o caminho de conexão e dissipação das forças biodinâmicas e subjetivas, agindo em conjunto para preencher os movimentos com intencionalidades e fazer estas se mostrarem em ações poéticas estruturadas a partir do complexo perceptomotor. Para traçar o percurso do

trilho biofisiológico foi preciso dar os dados de localização das células, tecidos e órgãos envolvidos, estimular fisicamente o corpo construindo o caminho e encarnando-o com imagens que podem ser potencializadoras da relação subjetivação e ação. Percebeu-se que existem várias rotas e que estas são escolhas iniciais de quem propõe, para depois passarem a serem misturadas, tangenciadas e costuradas por quem está no jogo do movimento. No entanto, existem duas premissas: a questão celular e continuidade das rotas feitas pela trama conjuntiva que permitirá ao mesmo tempo a conexão da rota proposta e a vazão dos fluxos de energias criados no decorrer do processo. Não há uma conexão puramente mecânica, mas conexões que permitem ao artista desenvolver seu corpo próprio, sendo uma mescla de ações biodinâmicas com atitudes de inserção, com ingredientes possíveis de recolocar o corpoartista em prospectos, em poética.

Neste momento, entraram em questão as metáforas sugeridas tanto por quem propõe os estímulos quanto por aquelas surgidas no próprio corpoartista a partir da visão de Lakoff e Johnson (2002, p. 47), que diz: “metáforas conceituais são mapeamentos através de domínios conceituais que estruturam o raciocínio, nossa experiência e nossa linguagem de todo dia”. Ou seja, estas sugerem que o psiquismo aliado ao fazer tece agenciamentos entre o organismo e o meio, favorecendo uma corporalização daquilo que nos tornamos e somos em poética. Há favorecimento de uma ambientação gerada e nutrida pelo próprio artista para expressão dos estados poéticos durante o fazer, sugerindo que o movimento é o agente perpetuador dentro da efemeridade circunstancial de ser em estados poéticos.

Esta etapa foi feita através de jogos imagético-sensoriais, para despertar no corpoartista a disponibilidade de se perceber como agente atuador na própria construção dessa ambientação sutil, demonstrando um corpo ativo e atuante, pluridirecional, o que favorece o despertar e a perpetuação daquilo que se mostra.

Podem fazer parte do jogo escolhas feitas pelo corpoartista não como excludência, mas como capacidade de tecer relações que serão abarcadas pelo fazer, pelo se colocar em poética: há “um estado em negociação permanente corpo-ambiente, no qual o sistema, então, vive” (QUEIROZ, 2009, p. 41).

Um dos princípios de construção do corpo anatômico é o de camadas. Por exemplo, osso que é recoberto pelo tecido muscular, que é recoberto pela tela subcutânea, que é recoberta pela pele. Por essa visão, parece que esses estratos não são comunicantes e que se instaura uma constituição bidimensional e chapada do ser, quase que impossibilitando saltar de um nível ao outro de profundidade e muito menos estabelecer um contínuo de ações que se desdobram sobre essas camadas, em modulações que trazem a própria característica de cada sistema com o estímulo sugerido. No entanto, percebe-se que esses estratos não são colchas colocadas umas sobre as outras, mas tramas interligadas por uma camada que cobre e permeia todas estas, que é o tecido conjuntivo, e este arranjo conforma um espaço-tempo corporal tridimensional que permite vazão multimodal do interno ao externo, do frente e trás, do em cima e embaixo, do micro e do macro, numa dialética que não é antagônica, mas polos complementares que formam um ínterim habitado por relações dialógicas do ser com o ambiente.

Isso pode permitir colocar-se em estados poéticos, em um desdobrar da coisa que sou para além da coisa sentida. É um múltiplo de escolhas e rearranjos que deitam sobre o corpo e revertem cada coisa em que me manifesto em totalidade num espaço-tempo recortado. Ou seja, não há conceito só concreto ou abstrato, mas um concreto-abstrato incorporado nas condições de realização.

Etapa IV

Ao tomar conhecimento das etapas anteriores o intérprete-criador trouxe esses conhecimentos em polissemia para a aplicação no instante sugerido. Isto gerou, em primeira instância, um estado de confluências e estranhamento, permitindo ao artista se reconhecer nesse turbilhão e propor escolhas que foram balizadoras para o controle daquilo que é ação. Rompido o equilíbrio dinâmico, o corpo passa por um período de transição, que é o “momento crítico que o sistema passa quando é abalado, em busca de uma nova ordem” (QUEIROZ, 2009, p. 43). A busca dessa nova ordem não acontece desconectada de uma prática, mas no momento desta, levando o corpo a autogerir e gerenciar essas percepções, o que pode permitir ao artista da cena construir conceitos durante a ação. “O animal capaz de conceitos é aquele capaz de identificar uma coisa ou uma ação e, tendo como base essa identificação, controla mais o seu comportamento de um modo mais ou menos geral” (EDELMAN, 1992, p. 108).

Os conceitos surgidos não são exclusivamente da ordem pensada, mas da dinâmica entre os sistemas corpo e ambiente, permitindo ao artista a criação de novos comportamentos que foram reconhecidos pelo corpo e guardados na forma de memórias, para então servir de substrato para novos comportamentos. Ou seja, não há um modelo de ser em poética, mas uma descoberta infinita de percepção-escolha-agenciamentos-ações.

Percebe-se que ser em *physis* poética não se trata de algo desconectado, mas de um suporte para a própria atuação do intérprete-criador no seu ambiente de trabalho. E isso não diz respeito ao momento de ensaio, à aula de técnica, de processos de criação, mas a todos esses ambientes. Por isso, tal caminho foi aplicado como suporte em diferentes situações, as quais foram analisadas de acordo com sua aplicação. A isso se chamou de análises das histórias artísticas nos laboratórios de pesquisas corporais: disciplina de Técnica IV – Prática e Análise, no primeiro semestre

de 2009, para a turma do 3º semestre da Dança, do Departamento de Artes Corporais da Unicamp; nas oficinas ministradas para o Grupo de Pesquisa em Cinema e Dança (PEC DAN) coordenado pela Profa. Ms. Katya Gualter, na UFRJ em 2009. Também aprofundei questões sobre a construção de um corpo em *physis* poética durante os processos de criação dos espetáculos *Corpo efêmero*, em 2011, e *Maria Grampinho*, em 2012.

Essas análises de histórias artísticas se basearam na questão proposta por Varela, Thompson e Rosch (2003), tendo a experiência como um método que trabalha com a questão incorporada da reflexão não apenas como experiência, mas ela própria sendo uma forma de experiência. Trata-se de uma forma de reflexão atenta e aberta. Mesmo que parcial ela demonstra o conjunto de um todo, visto que a experiência do sujeito está para o que foi vivenciado como prática reflexiva que analisa seu contexto de aplicação e vivência desse mesmo sujeito. Esse caminho traça uma aproximação com o método geral de análise e síntese experimentais que operam sobre fatos ou seres concretos, sejam materiais ou espirituais (LAKATOS; MARCONI, 2010).

5 ANÁLISE DAS HISTÓRIAS ARTÍSTICAS NOS LABORATÓRIOS DE PESQUISAS CORPORAIS: A *PHYSIS* POÉTICA NA DANÇA

As situações propostas, antes apresentadas, são recortes de uma longa caminhada, como já descrito no início desta tese, na condição de artista e professor de dança. O entendimento de estados poéticos e de expressão destes não se faz separado da atuação de ser artista e professor de dança; é para qualquer ação realizada dentro desse universo. Portanto, as experiências não poderiam se restringir somente ao momento cênico ou a processos de criação para este ou aquele espetáculo. Este caminho deve ser uma potencialidade à mercê do uso e fruto do corpoartista, deve ser um mecanismo que acompanha o intérprete-criador em qualquer

instante, podendo ser acionado através do próprio querer do artista. Para tanto, o caminho deve existir como ação de transgressão e reorganização do corpo próprio, como materialidade pungente das mudanças que ocorrem no próprio organismo e se dão em poéticas expressas nesse mesmo organismo.

Os procedimentos metodológicos foram aplicados em três campos de atuação: 1º) na disciplina Técnica e Análise IV (prática e análise) no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, com alunos do 3º período do curso, no ano de 2009; 2º) artistas-pesquisadores integrantes do Grupo de Pesquisa em Cinema e Dança – PEC DAN, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 2009 e 3º) nos processos de composição das personagens dos espetáculos *Corpo infame* e *Maria Grampinho* – ambos na Universidade Federal de Goiás, no ano de 2012.

O que difere os três campos foi a forma como o protocolo de aplicação e desenvolvimento da *physis* poética foi estabelecido. No primeiro campo – aulas de Técnica IV –, o protocolo foi aplicado meia hora antes de cada aula de técnica, através de demonstração de figuras, leitura de textos relacionados ao tema célula, discussões sobre eles e exercícios imagético-sensoriais para desenvolvimento de metáforas corporais que serviram de arcabouço para a manifestação da *physis* poética. Esse processo foi desenvolvido ao longo de todo o semestre.

No segundo campo – oficinas para o PEC DAN –, o tempo não permitiu uma análise mais extensa do protocolo. Foi utilizado, então, o modelo biopsicossocial proposto pela psicologia moderna, que traz o ser humano formado por três esferas conceituais: a biológica, a social e a psicológica. Essas esferas se comunicam para dar vazão às relações orgânicas aliadas às características biopsicossociais do indivíduo. Esse modelo foi transposto para a *physis* poética, caracterizando este como formador do artista da cena, para compor as poéticas corporais dos artistas.

No terceiro campo – construção das personagens em *Corpo infame* e *Maria Grampinho* –, o próprio pesquisador desta tese foi o agente capacitador da manifestação da *physis* poética. No entanto, a ênfase foi às questões relativas à construção e aplicação das metáforas corporais, como arcabouço para trazer à tona as memórias celulares e conseqüente transformação dos fluxos de energias geradas por estas na transposição do corpoartista, em potências de poéticas corporais materializadas na concretude da ação cênica.

A aplicação do protocolo da *physis* poética, composto pelas Etapas I, II, III e IV já descritas anteriormente, em diferentes grupos e corpos, permitiu trazer, à luz da experiencição, o entendimento de que tal protocolo não é fechado em si mesmo, mas carece de atenção do entendimento de vários fatores envolvidos, tais como o lugar em que será aplicado, as pessoas envolvidas, o diálogo estabelecido entre o coreógrafo/diretor/professor e intérprete-criadores/alunos. Esse entendimento permite uma liberdade de ação, que não se esquece das etapas básicas do protocolo, mas que garante e permite adaptações para se chegar ao mesmo resultado, ou àquele que se é esperado, um corpoartista capaz de gerar e manifestar estados poéticos de ser.

Esse protocolo permitiu uma capacitação psicofísica dos indivíduos como ser que é capaz de acumular conhecimentos e colocá-los em conexão com seus processos de aprendizagens, comportamentos e memórias, no intuito de permitir ao corpoartista uma confluência de fatores psicossomáticos, que fornecerão o desenvolvimento e entendimento das capacidades corporais como agentes produtores de estados poéticos.

5.1 A experiencição nas aplicações de práticas corporais em torno do aprimoramento técnico-artístico de um corpo: análise das aulas de Técnica da Dança (Técnica IV)

Ser professor de técnica pode se dar pelo processo de reprodução de procedimentos técnicos sem a compreensão de apreensão e reconstrução de tais procedimentos, a partir do corpo de quem executa, o que pode levar a um olhar enrijecido sobre a forma de ensino-aprendizagem. Ou fazer da aula um momento de descobertas das próprias maneiras de fazer e se expressar utilizando tais procedimentos técnicos, como partituras que norteiam as relações de inter e intrapessoalidades. Nesse caso, deixa-se o corpo agir como sujeito ativo no processo de aprendizagem e apreensão da técnica sugerida, um caminho possível de se expressar em poética, que não dicotomiza o artista e o aprendiz, mas permite a confluência dos dois durante a própria relação pedagógica instaurada.

Percebe-se aqui que a técnica, da forma tradicional como ela é abordada, não cabe neste trabalho, pois há uma ampliação e amplificação deste conceito como um fenômeno que se instaura como possibilidades de ser em poética em diversas situações. A técnica não aniquila o artista, muito menos menospreza o aluno, mas possibilita uma atuação em conjunto do que estou (aluno fazendo aula) e do que sou (artista em propulsão) em relação com o ambiente.

Nas aulas de Técnica IV, ministradas para a turma do 3º semestre da Graduação em Dança (Departamento de Artes Corporais da Unicamp) – um espaço para construção de um corpoartista em *physis* poética –, foi feita uma discussão sobre ser em poética e sobre o caminho sugerido para isto. A duração dessa atividade era de vinte a trinta minutos e realizada antes dos exercícios de técnica corporal específicos. Para tanto, apresentou-se o traçado desenvolvido nesta tese, através das Etapas I, II e III, as quais foram expostas de forma cumulativa ao longo do semestre, para permitir um tempo maior de digestão, discussão e descobertas. Vale assinalar que este conceito de *physis* poética ainda não estava claro para mim, pois foi surgindo a partir do

aprofundamento nas pesquisas práticas. Nesse momento se utilizou do conceito de presença poética. Solicitou-se aos estudantes-artistas um relato de experiência sobre esse processo ao final do semestre. Os textos que seguem apresentam fragmentos de tais relatos e a análise deles, não especificando os nomes dos participantes, para preservar suas identidades.

Neste momento, um pensamento permeava: Como ser em poética dentro de uma aula de técnica? Isto permitiria realizar os exercícios técnicos com substancialidades outras que delineavam uma quebra constante do bioequilíbrio almejado pelo organismo e sua busca por outro entendimento. Era colocar-se em experiência-existencializada, donde existencializada nos é dado pela “resultante da condição ou estado de abertura para a experiência. Essa abertura pode ser vivida, em primeiro lugar, como uma afetividade, em segundo, como compreensão e, em terceiro, como expressão” (MARTINS; BICUDO, 1983, p. 35). Para nos ajudar a entender melhor o conceito de experiência-existencializada, trago Ferreira e Silva (2012, p. 9):

Como um processo dentro dos processos de criação, onde este é vivido pelo intérprete-criador a partir dos estímulos sugeridos pelos protocolos, trazendo à tona um corpo que se in-corpora e ressignifica [...], ou seja, é polissêmico em atuações e imbricado de desejos expostos.

O caminho era sugerido para todos, no entanto cada indivíduo o ressignificava de acordo com suas experiências e suas memórias disponibilizadas para o processo, sem perder a qualidade técnica (pelo menos era o esperado), mas acrescentando outras questões ao fazer técnico para repercutir em presença poética.

A disciplina, com seu foco na presença poética, despertou uma busca, facilmente esquecida durante as outras disciplinas de técnica. É fato, e amplamente conhecido, que o nosso preparo técnico nos convém para a *performance* em cena, mas sempre tendemos a pensar na presença em sala de aula como algo muito distante da presença em cena, como se

apenas na criação ou execução de um trabalho devêssemos dedicar nossa atenção a isso. (Estudante-artista A).

Sendo praticamente a primeira vez em que tento expandir a aula de técnica para a presença poética, perdia facilmente esse foco, ou então concentrava-me exclusivamente nele, esquecendo as sequências, os movimentos e os “caminhos dos movimentos”. (Estudante-artista A).

Percebe-se que trazer as questões poéticas aliadas ao fazer técnico repercute em corpo perceptivo que almeja criar intencionalidades para colocar-se em corpo fenomenológico em primeira instância. Ou seja, trata-se de observar o que acontece consigo durante o processo de imbricamento do fazer técnico com a substancialização dos exercícios, perfazendo um trajeto incorporado em intencionalidades dentro de uma partitura técnica. Ao tomar conhecimento dessa possível fusão, o corpo torna-se encarnado, pois sente, codifica e traz à tona outras possibilidades de mover-se. Vem, então, a fase de transição, que faz o estudante-artista escolher caminhos para construir sua técnica-poética, sua maneira de movimentar-se com qualidades tecnopoéticas. Esse tipo de ação faz o indivíduo gerar imagens³⁶ que são partilhadas por todo o corpo, preenchendo os espaços biomorfológicos através da vazão da própria energia orgone constituída. Ou seja, há um fluxo de imagens que tomam vazão pelo corpo, fazendo este responder perceptomotoramente em estados de poéticas.

No decorrer do semestre notei que algumas coisas começaram a se alterar, inclusive o modo como eu lidava com a aula de técnica. Tentei “dançar” mais, sem dar tantas quebras na movimentação, experimentei novas maneiras para que o movimento se expandisse, tivesse mais ligação e fluísse melhor. Utilizei esta linha de pensamento não só nas aulas de técnica, mas também em outras aulas dentro e fora da Unicamp. (Estudante-artista B).

³⁶ Imagens aqui são tratadas como um padrão de ressonância no e do próprio corpo, não estando sendo exclusivamente visual-mental, mas aquilo que desperta o corpo em capacidades integradas de atividades mentais, sensoriais e motoras.

Nas aulas de técnica trabalhamos bastante a consciência corporal no sentido da colocação do corpo presente em aula, ou seja, a presença poética [...] Com essa percepção do corpo no espaço trabalhamos também os apoios que o espaço e o ar podem nos oferecer, deixando o movimento mais natural e claro. Outros elementos também foram reforçados [...] como o trabalho de movimentação pelo sistema locomotor a partir da ligação com o tecido conjuntivo. Trabalhar essa percepção e presença poética foi muito importante para mim, pois tenho dificuldade de colocar meu corpo em “cena” por ser tímida [...] Com as aulas melhorei, e pude sentir a diferença nas outras aulas também. (Estudante-artista C).

Foi observado que há um aprofundamento da maneira de o estudante-artista se movimentar e produzir intencionalidades dentro de certas matrizes. Isso lhe permite ter estações, boias que lhe dão direcionamentos da linguagem técnica, para que a qualidade de execução de seus movimentos não caia no fazer frio da tecnicidade. Antes, deve conectar a técnica a uma vazão de memória que traz sua movimentação para a vida, para o que é caótico, imbricado de pluridesejos, de caminhos alternativos para expressão de uma técnica-poética advinda do fazer impregnado de memórias corporais. “Como a memória está implicada entre as representações disposicionais e a geração de imagens, ele [Damasio] afirma que permanecem como disposições do cérebro em estado dormente, prontas para serem ativadas” (QUEIROZ, 2009, p. 97). É o que Damasio chama de registros abstratos de potencialidades. No entanto, aqui expandimos esses registros para a atividade potencial de qualquer célula gravar em seu interior informações que geram memórias pertinentes àquele comportamento interiorizado pelo organismo e que ficam à disposição dele para ser mobilizado durante o processo de presença poética.

Há, aqui, a produção constante de imagens como constructo das células que permitem ao corpo agir, reagir e criar movimentos não de forma abstrata ou apenas emotiva, mas como algo concreto que acontece biofisiologicamente no corpo. Não há aqui uma interpretação de estados poéticos, um tradutor de algo descolado dele

mesmo. Há, sim, uma representação de características que compõem o próprio movimentar do corpoartista dentro do ato de ter (objeto) e ser (sujeito), ao mesmo tempo como alguém que transcende sua cotidianidade e sua virtuose, se colocando em espiral gerador de equivalentes dos estímulos percebidos pelo corpo e adequados para manifestações de estados poéticos. Ou seja, “o ator que não interpreta, mas representa, não busca um personagem já existente, ele constrói um equivalente [...] Se pensarmos no sentido da palavra representar, o ator, ao representar, não é outra pessoa, mas a representa” (BURNIER, 1994, p. 22). Essa representação é a própria manifestação tecnopoética que transforma o corpoartista em *physis* poética para construção de um corpo potente, capaz de criar personagens que se movimentam poeticamente dentro do seu universo.

O estudante-artista não é outra pessoa ao se colocar em aula de técnica, ateliê, composição dentre outras, mas é o mesmo que utiliza diversos caminhos que vão compor em polissemia atitudes de ser, em estados poéticos que não excluem este ou aquele caminho ou método. Mas é o que lança mão de suas escolhas, a partir seus arquivos perceptomotores, para tentar “buscar, dentro de si, os mecanismos que os levem a essa maneira particular de utilização corpórea e energética na cena, criando uma técnica pessoal de representação” (FERRACINI, 2003, p. 47).

Para que este trabalho de presença poética esteja em consonância com o trabalho técnico perfazendo um processo técnico-poético, é necessário que o estudante-artista memorize as partituras de movimentos, entenda os caminhos das trajetórias espaçotemporais destes. Feito isto, tem-se o segundo momento, que é o de colocar essas matrizes de movimento em estados de presença poética. Neste

momento, há a codificação de possibilidades.³⁷ Esses parâmetros vão estabelecer referências para que o corpo introjete tais códigos e para que estes possam, de alguma forma, serem trazidos à tona em outros momentos, não na mesma condição, mas como potencializadores de manifestações de estados poéticos em determinado momento.

Cada movimento seguinte não descarta seu antecessor. Contudo o coloca como substrato do que está sendo feito no presente. Há um concatenar de movimentos instaurando ações que abarcam toda a extensão do fazer motor e agregam outras nuances ao corpo. Elas estabelecem referenciais capazes de oferecer ao estudante-artista pontos de apoio para que sua própria existência em ser poético transcenda a vontade e se materialize em ações efetivas dentro do espaço corporal e reverbere para além dele, produzindo “ligames”³⁸ entre o aqui e o acolá, deixando de ser apenas locomotor para compor uma antropomorfização dessa poética corporal, ou seja,

considerando o corpo em movimento, vê-se melhor como ele habita o espaço (e também o tempo), porque o movimento não se contenta em submeter-se ao espaço e ao tempo, ele os assume ativamente, retomando-os em sua significação original, que se esvai na banalidade das situações adquiridas. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 149).

A ação composta pelo estudante-artista traz em si o recheio do espaço próprio, isto é, daquele espaço habitado pelo corpoartista e que vai manifestar as nuances poéticas do fazer como processo de (re)significação de suas próprias poéticas. A forma pela forma pode não traduzir nada, mas a forma colorida pode trazer à tona aproximações do artista consigo mesmo e a partir daí torná-lo consciente de que só se

³⁷ Entenda-se codificação como a criação de parâmetros pelo próprio artista.

³⁸ Ligames é utilizado por Burnier no lugar de ligações, em que o ator traça uma linha orgânica por meio de suas ações, transformando-as em uma representação cênica. Para aprofundamento da questão, consultar Ferracini (2003).

pode dar aquilo que se tem, e aquilo que se tem faz parte de um trabalho cotidiano de aquisição de novas e/ou outras possibilidades. Essa forma de agir tira o intérprete-criador da opacidade, do não corpo, da não ação, e o coloca em movimento contínuo de busca, de indagações, de (re)estruturação de um contorno de corpo que seja fronteira, local de transitoriedade que se coloca em materialização de estados poéticos por aquele que é artista em corpo atuante. A fronteira é um unificador daquilo que se passa internamente no corpoartista, ao mesmo tempo em que permite externalizar tais nuances que irão se conectar com o espaço externo através do íterim que demonstra uma ambiguidade dos fatos em si. Ou seja, toda experiência é válida para compor estados poéticos, pois serve de base para memória e esta para a presença poética. No entanto, nenhuma via é definitiva, mas potencialmente uma via.

O enfoque de a aula trabalhar a presença poética foi o ponto que mais ficou e que me chamou atenção. Durante esses dois anos de curso foi uma das primeiras vezes que pude dar atenção efetiva a esse ponto importante. Este fato me ajudou muito, visto que sempre foi um dos meus grandes desafios em cena, sempre fui muito cobrada por essa presença de palco, mas nunca fui auxiliada nem apresentada a soluções que me ajudassem nesse contexto. (Estudante-artista D).

É preciso gerar o hábito. Este engendra no corpo a disponibilidade de acessar caminhos e disponibilizar as energias produzidas pelo corpo através das memórias celulares e dispersá-las ao longo de todo o corpo por vias de escape que possuem os atravessamentos como possibilidades de (re)significação. Por isso, não para na superfície da pele, mas transcende o físico como uma explosão atômica de desagregação e agregação de sensíveis. No corpoartista, a mobilidade não está para ou apenas para a execução dos movimentos. Vai além, pois através do já vivido o artista pode colocar-se em outros estados que não são visíveis “a olho nu”, mas que são capazes de estimular novas experiências, buscar no virtual (no caldeirão de potencialidades) os estímulos necessários para se inscrever no real (momento da ação)

e vice-versa. O corpo caminha em direções opostas ao mesmo tempo, estabelecendo um fluxo conectivo do aqui e o acolá, expondo um entre que não mais é uma dialética do dentro e fora, do virtual e real, mas uma complexão de atitudes favorecendo a escolha dos estados mais significativos para compor a ação.

O corpoartista coloca-se em representação, não como algo fidedigno daquilo que é mostrado pelo professor, mas como fenômeno que acontece em si mesmo sem perder o traçado técnico, a exigência daquilo que se faz. Não há um descolamento do corpo que faz e do corpo que dança, mas um único corpo que se multiplica durante as ações. Não se deixa para trás a qualidade técnica do movimento, mas trazem-se com ela conexões. O processo é cumulativo e múltiplo. Faz em si consciência ampliada.

[A qualidade técnica] permite saber que as imagens existem dentro do indivíduo que as forma situa as imagens na perspectiva do organismo, relacionando-as a uma representação integrada do organismo, e, com isso, permite a manipulação das imagens em favor dele. (DAMASIO, 2000, p. 44).

No entanto, nem tudo são flores. Observou-se, pelas próprias falas, que o prejuízo cartesiano colocado dentro do ser e alimentado por anos, séculos de prática onde ora sou corpo, ora sou pensamento, vem bater de frente com a proposta de um corpo integrado – que utiliza seus próprios mecanismos perceptomotores e a vasta gama de imagens produzidas por eles como organismo que capta os estímulos – codifica através de suas memórias e promove o desenvolvimento de novos comportamentos que são vazados para o mundo que não é o pensado, mas o vivido. O colocar-se ora em um lugar, ora em outro, de forma a excluir e não a optar, pode causar um transtorno de posição, de localização do ser que o faz perceber-se como seres diferentes, distantes do seu próprio corpo, aquele que observa o objeto, levando a rupturas que geram juízos de valor, estabelecendo corpos em paralelo que, com dificuldades, vão se comunicar em algum momento, se derem sorte de se encontrar.

Tentei por muitas vezes me desvencilhar da preocupação técnica, de modo a possibilitar, através desse relaxamento, dar espaço a outros pontos. Esse desvencilhamento tornou-se muito grande no momento em que trouxe unicamente o enfoque para a presença cênica, o que me causou momentos de intensas frustrações. Me via perdida em momentos onde não conseguia alcançar nem o aperfeiçoamento técnico e muito menos a presença poética. Esta frustração nesses momentos me desanimava, o entusiasmo de alcançar aqueles míseros momentos se transformava em frustração plena que me faziam desistir. (Estudante-artista D).

A maior dificuldade, no entanto, foi manter esta prontidão durante as sequências que exigiam a técnica aliada a este estado de espírito. (Estudante-artista E).

Nestes fragmentos perceberam-se duas questões: uma delas a própria dicotomia e a outra que vem como consequência – o gasto de energia para manter-se, no aqui ou no acolá. Isto pode implicar o distanciamento em que o artista se vê, não passando a ser integrante de si mesmo, experimentador de suas próprias potencialidades, mas que se verifica naquela posição e tenta se colocar nela. Há um reforço da separação, do estar vivo. Nesse momento, é preciso não estar vivo, mas viver a vida que se apresenta naquelas condições.

5.2 A experiencição nas aplicações de práticas corporais em torno de um corpo para o audiovisual: análise das oficinas no Grupo PECDAN

Ao longo do segundo semestre de 2009 fui convidado pela Profa. Ms. Kátya Gualter, coordenadora dos cursos de graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro e coordenadora do PECDAN (Grupo de Pesquisa em Cinema e Dança da mesma Universidade), para desenvolver oficinas que pudessem prontificar os corpos dos seus intérpretes-criadores para a interação corpovídeo, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento do seu filme *Senhora da encruzilhada*, material produzido para sua tese de doutoramento. Ao total foram seis oficinas com a duração de oito horas cada, aplicadas uma vez por semana na Faculdade de Educação Física e Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Nesta fase, por conta dos aprofundamentos das leituras e discussões com orientador e amigos, a presença cênica, que por ora foi conceitualizada na disciplina de técnica ministrada no Departamento de Artes Corporais da Unicamp, migrou-se para o conceito de *physis* poética. Para este, não são descartadas as sugestões indutivas mostradas aos estudantes-artistas, as quais também já foram discutidas, anteriormente, nesta tese, mostrando a trajetória para se chegar a este binômio e o seu conjunto polissêmico de pensamentos e atitudes para ser neste estado.

Durante a aplicação das oficinas apresentaram-se algumas problemáticas: o tempo para explicar o que é *physis* poética; como se construir caminhos para atingi-la e o tempo prático das oficinas. Não daria para começar desde o início e de forma mais tranquila como realizado na disciplina. Então me surgiu uma questão: será que o início e o caminho são sempre os mesmos ou, como a própria *physis* poética traz em suas discussões, há descoberta de seus próprios artífices para que se chegue a tal estado, tendo alguns parâmetros como suporte para manifestá-la?

Os parâmetros já existiam. Eram as células e as memórias celulares, o tecido conjuntivo como trilho biofisiológico para dissipar, ressoar e repercutir os fluxos de

energia orgone, que possibilitam a antropomorfização do corpo orgânico em corpos poéticos e as escolhas de quais estados melhor se aproximam daquelas que podemos e queremos fazer para ser em poéticas. Como passar este conteúdo *a priori* para que pudéssemos entrar nos exercícios que promovessem a dilatação corporal para um estado de atenção plena que desembocasse no estado de *physis* poética?

Neste momento lembrei-me do modelo biopsicossocial adotado pela psicologia moderna, o qual retrata o ser formado pela interseção de três esferas: a esfera biológica, formada pelos constituintes biomorfológicos, tais como células, tecidos, órgãos (cérebro, medula espinhal, fígado, pulmões etc.), fluidos corporais, sistemas, ou seja, é aquilo que conforma o ser em sua magnitude orgânica; a esfera psicológica, que é retratada pela mente, pensamentos, emoções, razão etc.; e a esfera social, equivalente ao meio externo e seus estímulos denominados extrínsecos.

Este modelo serviu de base para transpor para a formação da *physis* poética, ou seja, três esferas que se relacionam para dar lugar de interseção aos estados poéticos do artista da cena: a esfera biológica, composta pelos bioestratos, ou seja, células, tecidos, sistemas, órgãos e afins; a esfera psicológica, formada pelos pensamentos, experiências emocionais e racionais, imagens etc., e a esfera social, de que fazem parte os fatores que afetam de forma direta e/ou indireta o artista, dando-lhe a capacidade de compor e engendrar novos comportamentos a constituírem as memórias celulares. A diferença, talvez, didática ou para dar maior valor ao que se está estudando nesta tese são os deslocamentos da esfera psicológica e social para o interior da biológica, ressaltando-se que tudo é apreendido pelo organismo artista.

Este modelo foi mostrado para os artistas do PECDAN, para que compreendessem a dimensão daquilo que estava sendo falado e o que iríamos trabalhar, ou seja, não um corpo para o audiovisual tendo como ferramenta o vídeo, mas a dinâmica de migrar do virtual para o real, isto é, das potencialidades para os estados poéticos que competiam com a situação, com a relação fluxo-corpo, câmera e

quem opera a câmera, não necessariamente nesse sentido. Essa interação iria aparecer através dos exercícios que realizávamos com as mesmas matrizes daquelas utilizadas na disciplina, acrescentando-se a relação corpo-vídeo, não como dialéticas de opostos apenas, mas como diz Wunenburger (apud BRAIT, 2005, p. 41):

A positividade de nossas representações não deve mais, portanto, ser avaliada segundo o único critério da adequação à coisa representada, mas também, e sobretudo, segundo a tensão dinâmica própria ao sujeito, mais ou menos capaz de empobrecer ou enriquecer o dado imediato da imagens e dos conceitos.

Isto é, o olhar transita do sujeito para o objeto e para o sujeito, mas sem perder o espaço-tempo transitável, pois nele há um complexo de intencionalidades dependentes do sujeito e de sua apreciação. As poéticas do corpoartista advêm de deformações polissêmicas, híbridas em sua essência e capazes de gerar e germinar ações intencionais encarnadas que são os próprios movimentos poéticos expostos pelo espaço. “O estilo dialético não se restringe aos limites do espírito individual, mas deve tornar-se uma virtude pública. Um saber não acede à verdade, por exemplo, porque é unanimemente partilhado, mas porque é discutido” (WUNENBURGER apud BRAIT, 2005, p. 44).

A interação corpo-vídeo não é o que interessa para ser em *physis* poética, mas aquele corpo inteligente que é capaz de fazer as operações matemáticas que aprendemos no ensino fundamental, ou seja, subtrair quando não é do interesse da situação artística, somar quando é do interesse do corpoartista e da situação, multiplicar para fazer atingir e repercutir e dividir para quando se deve ir aos poucos, imprimindo a *physis* poética, e também no sentido de dividir com o espectador o que se passa. É o poder de escolha e decisão que adquirimos com o treinamento diário e não árduo, mas prazeroso em sua própria dor de existir, para que possamos experimentar e entrar em conflitos, construir um glossário que se fixa no corpoartista como substrato para se constituírem os caminhos capazes de chegar à manifestação da *physis* poética.

O artista se coloca em corporificação ajustada com os aparatos tecnológicos que se apresentam, durante os oficinas, em (des)cobertas de um corpoartista em movimentos poéticos que estão cheios de opostos cruzantes, cargas que se chocam e são escolhidas e concatenadas em cruzamentos outros que fazem surgir o gozo do atuante durante a obra de arte, no caso o filme. Explica Barros (2008, p. 113-114):

O termo corporificado é tomado por Varela para pontuar que: 1) a cognição depende de um corpo com diversas capacidades sensório-motoras; 2) tais capacidades são atreladas ao contexto biológico e cultural. Buscando explorar a especificidade do corpo na cognição do vivo, enraizando a cognição no concreto, Varela formula a noção de enação. Assim como bem elucidou Virginia Kastrup, “a enação é um tipo de ação guiada por processos sensoriais locais, e não pela percepção de objetos e formas”.

O artista é somente enação que se faz não na cognição mental ou na prática de uma mente atuante como *cogito*, mas como cognição arbitral de um corpo encarnado que se estende para além do processo mental e se coloca em situação resultante de comportamentos surgidos durante o processo da *physis* poética, que não se inscrevem na mente, mas no corpo que se faz biopsicossocial.

Outro aspecto que surgiu nesta fase, e que veio a acrescentar, foi o da câmera como extensão do corpoartista. Tudo partiu dos constituintes bioquímicos que estão formando o mundo. Explica-se: nosso corpo é formado por moléculas químicas, que por sua vez são formadas por átomos de carbono, oxigênio, hidrogênio, zinco, ferro e tantos outros. Esses mesmos elementos químicos são encontrados na formação molecular do mundo, ou seja, estes mesmos componentes que habitam nossos tecidos, por exemplo, a pele se encontra naquilo que nos rodeia e nos toca, no ar, na própria câmera, no mundo invisível que se faz visível pelas ligações moleculares. Então, pontes energéticas são formadas através desses diversos estratos, conectando-os ao único existir, um corpo biotecnológico.

Nesse sentido, se entende que essas conexões não se dão no vazio, pois ele não existe (não neste ambiente que habitamos), mas em uma situação de agregação

concreta, que, mesmo não ocorrendo a olhos vistos, fazem parte da fórmula e ação do mundo e no lugar de atualização daquilo que é proposto ao artista, ou seja, é um estado de permanência impermanente. Não há, aqui, apenas uma valorização bioquímica da formação da matéria que seja positiva ou negativa, mas movimentos constantes de trocas fazendo acontecer à eventualidade viva, pois “experimentar ativamente uma experiência, pensar ativamente a ideia, significa não ser absolutamente indiferente a ela, significa afirmá-la como forma emocional-volitiva” (BAKHTIN apud BRAIT, 2005, p. 92).

Há a capacidade do artista da dança em tornar-se veículo expressivo de seu corpo biotecnológico (no caso do PECDAN), que é efêmero a partir de caminhos outros, que não somente pela agregação da câmera com o corpo, mas das materializações de uma dança que existe nos corpos movimentando-se para si e para o outro. A dança é, por iniciativa, um ente solitário que permite expor-se para a natureza através do trabalho coletivo, que é utilizado como válvula de escape para as energias produzidas em si mesmas. Não é um treinamento para isto ou para aquilo, mas uma condição ontológica de ser em *physis* poética que permite ao corpoartista transmutar em trocas de informações:

[...] corpórea e energética entre os participantes, como uma forma de “ajuda” e “alimento”, superando, assim, as dificuldades e a exaustão, e buscando, dessa maneira, sempre “ir além”, ou seja, entregar-se sempre mais dentro da energia e organicidade individual e também daquela construída pelo grupo. (FERRACINI, 2003, p. 139).

A *physis* poética no PECDAN foi trabalhada por este viés da organicidade e química que interligam a matéria existente na natureza, sendo um corpo único no momento da produção artística, fazendo a profundidade das interações entre corpo (intérprete-criador), câmera e corpo (*filmmaker*) vir à tona no próprio exercício do fazer e construir a obra de arte. A profundidade aqui é vista pelo viés da fenomenologia de Merleau-Ponty (2006, p. 345), que diz:

Mais diretamente do que as outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele brota; entre todas das dimensões, ela é, por assim dizer, a mais “existencial”, porque ela não se indica no próprio objeto, evidentemente ela pertence à perspectiva e não às coisas; portanto, ela não pode nem ser extraída destas, nem ser posta nelas pela consciência.

Portanto, é vivida nas coisas por aquilo que se subjetiva no processo, isto é, na experienciação, e não no “simples” executar do experimento.

Pode perceber-se, pelas falas transcritas a seguir, que o entendimento dos caminhos adotados para compreensão e capacidade de colocar-se em estado de *physis* poética é novo, no que tange tanto ao conceito quanto à forma de abordá-lo. Os artistas do grupo foram identificados pelo codinome “ArtistaPECDAN”, pois foi a maneira de identificar cada depoente sem expor as identidades deles. Todas as falas foram transcritas da forma como cada participante se manifestou.

Tudo isso para mim é novo, o olhar do corpo por este caminho é estranho, mas me faz refletir sobre como somos capazes de fazer ajustes e ir além. Eu desconhecia esse jeito de trabalhar a poética do corpo [...] Apesar do tempo curto, “fo” muito intensa nossas vivências, isso facilitou vários apontamentos para mim. (ArtistaPECDAN 1).

Esta fala pode traduzir o desejo de pelo menos a maioria dos participantes das oficinas (talvez fosse este o esperado), apontando para uma reflexão da forma diferenciada de olhar para a poética do corpo. A *physis* poética não é um argumento já estabelecido; é um descobrir que veio se desvelando ao longo do próprio processo de escrita desta tese. Acredito que veio antes, nos desejos e questionamentos deste autor em entender como se dão estes estados poéticos no corpo do artista da cena. A artista da fala transcrita há pouco traz as possibilidades imbuídas nos caminhos de ser em *physis* poética, ressaltando que o início não é único, mas coexistem vários inícios para se colocar em prática as manifestações de ser em poéticas.

Uma artista do grupo estava, na época, desenvolvendo um trabalho com outra coreógrafa. Ao ser questionada se utilizou alguma ferramenta daquilo que fizemos ou se percebeu alguma diferença em sua maneira de agir em cena, relatou:

Conscientemente não, foi ontem que a gente fez as atividades que para mim foram intensas, foi ontem que percebi vários estados diferentes dos que eu visito, não tive tempo de processar ainda. Mas isto pode ter vindo no Jogo Coreográfico. Acho que mesmo na aula de Técnica isto pode ter vindo [...] No primeiro dia peguei já no meio do processo e as imagens do corpo não me provocaram muito e eu fiquei com problema, porque isso não me ativou o centro de energia e não vi muitas mudanças do que eu faço [...] mas ontem eu me senti mais dentro, eu acho que as imagens que você trouxe tenham me auxiliado um pouco mais. (ArtistaPECDAN 2)

Por este relato percebe-se que este trabalho é multifatorial, depende de uma polissemia de congruências que ativam ou não cada artista, de estar à mercê do que o artista traz, de como ele está no dia e do que se utiliza para ativar os caminhos neles. Quem está conduzindo deve ser sensível ao outro, deve por excelência exercer a alteridade, mas não aquela de apenas se colocar no lugar do outro, mas aquela que permite se colocar no lugar do outro antecipando ou participando dos possíveis sentimentos, sensações, estados que este manifestará ou se colocará.

Durante a atividade, aquela imagem da coluna, “tava” vendo um funil bem fino onde tinha terra, água, os elementos. Durante a atividade este funil virou um tanque, não só da coluna, mas como se este tanque expandisse para o corpo. Ele transbordava não mais no meu corpo, transbordava para tudo, por isso eu fui sentindo essa vontade de gritar para completar este transbordamento. (ArtistaPECDAN 2).

Observa-se aqui um corpo em processo de conexão com aquilo que foi dado. A expressão de ser no instante passa por diversos caminhos. Um deles é a proximidade do que foi pedido com as exigências das imagens, fazendo o corpo ser um canal imago-receptor-transformador, por meio do qual, por vezes, os estímulos entram em confluência, totalizando o corpoartista com texturas que permitirão ser em ação cênica. Coloca dentro do corpo possibilidades de atuações coadunadas com as experiências

de cada um. Faz-se um jogo de caminhos em potenciais cinéticos que elevam o artista de sua condição cotidiana para um estágio de experimentação de sua materialidade artística que não é desvinculada de sua existência, mas faz parte desta, não havendo separação da razão e da emoção. Nesse sentido, tem-se a *physis* poética como um caminho para lançar o corporatista além do utilitário e cotidiano, expondo-se a uma lógica de espaço-tempo deslocada do cotidiano e recolocada na atitude de ser em poéticas.

É necessário perceber que a fonte de que provêm os estímulos extrínsecos, por vezes, é tão importante quanto o valor que se dá a outras questões. É colocar-se nas disponibilidades de atualizações imago-virtualizadas para o real-praticado dentro do universo, ao qual esta fonte se aplica. Se não houver o imaginário dentro ou complementando ao real, este real se torna vampiro, sugando e aprisionando os caminhos em estanques enrijecidos. Utilizar vários caminhos, inclusive a imagem para quem dança, faz repercutir o formar e se dar no corpo, nos microelementos fundantes daquilo que somos. É o que Foucault (1988, p. 48) declara como as práticas de si, sendo

aquelas que permitem aos indivíduos efetuar, por conta própria ou com a ajuda e outros, certo número de operações sobre o seu corpo e sua alma, pensamentos, conduta, ou qualquer forma de ser, obtendo assim uma transformação de si mesmo com o fim de alcançar certo estado de felicidade, pureza, sabedoria ou imortalidade.

A imaginação, antes de ser expressa ao corpoartista, já brincou com ela mesma, vindo à tona não mais a pura imaginação, mas as consequências imagéticas desta. Pensar em uma lógica de raciocínio contínuo não quer dizer que não haja especificidades imagéticas, transversalidades de emoções adentrando este caminho. Assim, romper com este pensamento-ação também não isenta o intérprete-criador das minúcias que estão presentes no próprio corpoartista, como fagulhas que vão incendiar cada ação cênica desse mesmo artista.

Outras operações aparecerão no meio do caminho, fazendo o artista gritar diante de si para se fletir em colapso que impregna a si mesmo. Portanto, o fazer pelo entendimento biológico-poético se faz por uma criticidade que permite ao artista saber o que ele mesmo está sendo, é colocar-se em *páthos* pelo viés da incredulidade, do excessivo ato de deixar fluir, de comungar consigo mesmo na dinâmica da vida dentro da própria vida, ou seja, do existir como volição e ação. Há um jogo ambivalente entre o interior e o exterior, entre o ser e o estar, sendo a poética vibração e não estabilização, não há *stady state*, mas oscilações dentro do contínuo e descontínuo. O intérprete-criador, segundo Gil (2009, p. 129), é

Incapaz de se centrar unicamente sobre si, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros (pontos de contemplação); b) perde as suas propriedades que, segundo a tradição (filosófica), definiam a sua essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. Já não tem o poder de refletir o mundo inteiro, já não garante a sua coesão, a sua unidade o seu sentido; c) podemos dizer, por referência as tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa” [...] No entanto, por outro lado, adquiriu poderes de um outro tipo que a tornam apta para aprender muito mais profundamente o seu “objeto” (o corpo).

Vê-se que o corpo não é definido como estrutura, mas como nele mesmo as potências são manifestadas. O vivido no corpo é diferente do vivido na consciência (de um objeto), pois vem do interior o preparar o corpo para a confluência com o exterior, apoiando o que se deu dentro da formação das imagens vivenciadas que transmutam em movimentos, ações e gestos no exterior. É, portanto, um devir fenomenológico, pois a consciência é sempre consciência de algo que já existe no corpoartista e se faz de vias de fuga pela própria manifestação daquilo a que se chama de intencionalidade.

Foram tantas coisas de segunda para cá que eu acho que deve ter um tempo de amadurecimento do que a gente faz. Para minha história clássica a desconstrução do movimento é difícil, mas a hora que chega aqui e ao mesmo tempo você tem uma exigência do que eu vou chamar de desconstrução do movimento, há uma exigência técnica, que é uma exigência das formas. No balé têm-se aquela atitude porque te

colocaram ali, mas na hora que você cai na sensibilização, na imagem que vem da improvisação, do sentir, eu consigo ficar um determinado tempo ali, mas na hora que eu pego esse movimento e coloco numa forma pronta, são muitas oscilações. Perde e ganha, perde e ganha, aí eu começo a me perder. Fico pensando: “guardo a sequência, eu guardo como é que faz, como se coloca, eu ainda não escolhi, porque aqui é escolha”. Eu não escolhi meu caminho nesse processo de toda essa história que eu já tenho com esse fato novo. Isso vai vir em *flashes*. Daí eu coloco essas questões só em uma parte do meu corpo. (Artista-PECDAN 3).

Observa-se aqui que o corpo é visto como um pensamento que vai se agregar a outros valores, a outras crenças, a outras instâncias de gerenciamento de um estado de ser. O corpoartista ora é visto como executor, ora é visto como potência que se realiza no mundo. Evidencia-se que há uma ontogênese multifacetada que olha para si mesmo como capacidades empacotadas, vislumbradas em pequenos momentos de plena atenção do artista. Eles aparecem como estados de fuga que brotam por oscilações, fazendo o corpo se comportar com uma alegoria de si mesmo, como um espaço-tempo que pode ser posto, mas não mantido por um longo período na manifestação de momentos poéticos que perduram no processo. Isso pode acontecer pelo prejuízo cartesiano arraigado, o que é percebido pela própria fala da artista, que tenta se enquadrar ora aqui, ora ali, mas que não se vê em conexões com seu próprio corpo através de memórias múltiplas a serem trazidas à tona como mecanismos que não são separatistas, mas congregadores, juntando-se e misturando-se ao estímulo dado para produzir novo comportamento.

Esse novo comportamento não vem na capacidade de se colocar, mas no próprio devir de ação que se materializa em ações poéticas nos ínterins dos espaços entre o aqui e o acolá. Há uma comunicação intrarredes neurais, motoras, afetivas, sensoriais, que geram padrões que descartam o prejuízo cartesiano e colocam o corpoartista em um processo de rede, em que todos os pontos se conectam dentro deste espaço delimitado chamado corpo. Essas ligações formam, por hábito, um princípio de estabilidade que sustenta a própria *physis* poética, pois quem dá a

sustentabilidade fundante dessa mesma rede são suas próprias características, ou seja, qualquer rede é aberta, e não fechada, pois se conecta a outros pontos de outras redes que pertencem a outrem e a mim mesmo. A própria poética se dá num tear de contorções, desencontros, em híbridos que vão descobrir e comungar com o já vivido.

Essa desconstrução do movimento, como chamado pela artista, pode ser a deformação de que é preciso ir na especificidade da coisa e coisificá-la em atributos de potencias que serão divisores e marcadores entre a água e o vinho, ou seja, entre o que eu tenho e o que eu sou de fato no momento do acontecimento. Há um conjunto de continuidade-mudança-contradição que perfaz o artista, e este se envolve consigo mesmo, e não com o que foi dado, pois este é apenas o estímulo, o detonador de memória. Dessa forma temos:

A continuidade como natureza ininterrupta da consciência individual, e como resultado desta qualidade, as vivências atuais unem-se ao passado, formando uma cadeia contínua, cujo último elo é representado pelas impressões de determinado momento, por exemplo, no presente. A mudança constante onde a consciência não constitui algo estático, imóvel, muito ao contrário, ela está em perpétuo movimento. De maneira incessante, as nossas ideias se desenvolvem, transformam, dissolvem e se reconstituem sem deixar de fluir no resto da vida [...] A todo instante chegam à consciência novas impressões, que enriquecem seu conteúdo, dão início a novos processos e, por sua vez, estabelecem uma interdependência com os fenômenos preexistentes. (TRIPICCHIO; TRIPICCHIO, 2004, p. 226).

A contradição vem como dialética que não são de opostos, mas como a proposta por Bachelard,³⁹ em que os opostos não necessariamente se contradizem, mas são massas de movimentos que se complementam puxando para outro lugar, gerando um terceiro movimento de ação, que é comunicante com o primeiro e com o segundo.

³⁹ Para saber mais sobre o assunto, ver Sant'Anna (2010).

5.3 A experienciação nos processos de composição coreográfica dos espetáculos *Corpo infame* e *Maria Grampinho*: análise da construção do personagem

Dentro deste processo de aplicação de alguns caminhos possíveis de ser em *physis* poética em terceiros, veio-me o desejo de experimentar de maneira mais organizada aquilo que estava fazendo em mim mesmo. O caminho, então, dobrou-se sobre si mesmo em experienciações, visando tornar-se capaz de sentir na carne a volição de ser materialidade poética de si mesmo como concretude daquilo que é proposto e visto como algo diferenciador no momento das ações cênicas.

Estes instantes já foram corporeificados dentro das minhas experiências como intérprete-criador e assistente de direção na Cia. Domínio Público, dirigida pela Profa. Dra. Holly Elizabeth Cavrell no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas. Essas experienciações tomam consistência no espetáculo *Babel* de 2009, no entanto, em 2011 passei em um concurso público na Universidade Federal de Goiás, fazendo com que eu retornasse a Goiânia para assumir o cargo de professor assistente nível I. Neste momento desenvolvo um trabalho dentro do Curso de Licenciatura em Dança com direção do Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha intitulado *Corpo infame*. Trata-se de um espetáculo solo de dança contemporânea de caráter experimentalista criado no primeiro quadrimestre de 2012, com duração de vinte minutos, onde se desenvolvem três cenas que acontecem em meio a cenário, projeção de vídeos e *performance* do artista. Em 2012, também, teve início o processo de montagem do espetáculo *Maria Grampinho*, com base em contação de histórias, dirigido pela Profa. Dra. Valéria Figueiredo, também professora do curso. Neste o processo de construção da personagem se refina e toma um caráter mais aprofundado nas pesquisas corporais como metáforas que sustentam o próprio fazer artístico antes e durante a cena.

Corpo Infame

Traz em sua concepção discussões referentes ao universo masculino. A primeira e a segunda cenas são baseadas em três mitos: Atlas, Sísifo e Gorgona, a terceira no Fauno.

A *physis* poética é construída na primeira cena tendo o caráter apolíneo como fio condutor. O corpo da personagem materializa a beleza referente não aos corpos dos mitos, mas as suas histórias, fazendo referências as suas manifestações para que esta personagem apresente em cena sua própria personalidade e trajetória baseadas num belo aristotélico (de proporções), mas também que conduz o espectador em momentos de peripécias (de surpresas e torpores) que se apresentam por um corpo em conflito em ossos, carne e pele.

No palco há uma projeção que toma todo ciclorama. Ela esbarra em três placas, construídas em alturas diferentes, deixando aparecer o corpo na região da cabeça; pernas e pés; e tronco. São feitas de tecido transparente, permitindo ver a silhueta do artista quando este se coloca atrás, mas também serve de outros planos para projeção *in loco*. As placas estão dispostas em profundidades diferentes.

Na primeira cena há uma trincheira feita de luz, local no qual a personagem vem desenvolvendo movimentações baseadas nos mitos já citados. O figurino, nesse momento, constitui-se, apenas, de um sungão marrom com braceletes, tornozeleiras e adereço de cabeça que imitam algemas e um capacete que se coloca em condenados à morte nos Estados Unidos da América. Ao longo do percurso esses adereços são retirados.

Na segunda cena, o espetáculo mantém a sua intencionalidade de personagem baseada nos mitos que constrói seu próprio caminho de movimentação. A cena se faz com menos intensidade, trazendo o corpoartista para uma realidade suspensa, um fluxo de sonhos sutis, causando a sensação de transição mesmo. Nesse momento, a personagem utiliza as placas como uma vitrine onde parte do corpo é vista pela plateia e o restante fica encoberto. Expondo na primeira placa a região da cabeça, faz referência ao mito da Górgona. A movimentação parte de algo belo para o disforme. Há um jogo corporal para a segunda placa, expondo as pernas e pés remetendo ao mito do Sísifo. A movimentação também segue do belo para o desequilíbrio. Ocorre outro jogo corporal como caminho para terceira placa (colocada no centro e fundo do palco). Nesta, a região das costas é exposta, a movimentação se dá através de espasmos subsequentes, referência ao mito do Atlas.

Da segunda cena para a terceira há um momento somente de projeções, em que o artista se esconde atrás da terceira placa e calça o tênis em forma de pata de bode. A plateia vê somente a silhueta do que está acontecendo. Nesta terceira cena há o ápice corporificado na figura do Fauno, tanto da figura mitológica, que é excessivamente dionisíaca, quanto na figura do Fauno do Nijinsky, que traz uma composição corporal e cênica apolíneas. O balé se intitula *L'après-midi d'un faune* (Tarde de um fauno), coreografado inicialmente por Vaslav Nijinski, com estreia em 13 de maio de 1912. Apesar de o mito ter inspirado o balé, este trouxe também sua leitura principalmente sobre a concepção da movimentação apresentada pelo Fauno nijinskyano, assim como o híbrido se faz na montagem do *Corpo infame*, trazendo para a cena um fauno trajando calça colada em tom de barro, com um tênis-pata de bode feito para a cena, com sete centímetros de altura, mesclado a uma projeção do filme *Crepúsculo do caos* do diretor inglês Derek Jarman. Há, então, não um confronto, mas um turbilhão que coloca o artista no olho do furacão, onde suas características instintivas (animalescas)

se sobressaem, mas sempre atreladas a uma humanidade que beira à loucura, ao sarcasmo, à sensualidade e por fim à piedade. O final pretende ser o ápice, deixando a calma para o pós-palco, ou seja, a plateia ainda sai inebriada pelo mesmo furacão a que a personagem se encontra.

Os laboratórios para criação das personagens foram feitos de acordo com as seguintes etapas: a) pesquisa textual e audiovisual junto com o diretor: aqui acontecia o *brainstorm*, local onde as referências para a cena e a personagem foram esboçadas; b) estímulos cênicos – nesta etapa o diretor lançava diversos estímulos (ideias, frases, imagens, músicas); eu apenas absorvia; c) construindo a personagem – nesta etapa me colocava em sala de ensaio, sozinho, onde trabalhei em duas vertentes: a primeira referente à preparação corporal e a segunda à construção da personagem propriamente dita. No ensaio que se seguiu o que foi desenvolvido em sala era mostrado ao diretor, desenvolvendo-se um momento de diálogo.

Dentro da sala a preparação corporal seguiu os caminhos que se passa a descrever.

A preparação corporal se deu na dinâmica de o corpoartista se localizar e colocar em estado de latência expandida, sendo sensível aos estímulos e sensibilizando ao mesmo tempo o seu derredor. O corpoartista perpassou por alguns caminhos, que vão lhe suscitando capacidades e habilidades de ser em *physis* poética, ativando mecanismos celulares relativos à memória (microcosmo) e reverberando tais imagens celulares no macrocosmo (sistemas anatômicos), permitindo que eu construísse caminhos de potências para a materialização do personagem pelos fluxos de energias geradas no corpo. Estes fluxos energéticos transcendem a morfologia dos órgãos apenas, estabelecendo correntes orgônicas a catalisar fluências afetomotoras, permitindo que o corpo se expresse em momentos poéticos de ser.

Tais momentos foram concatenados de forma a dar existência aos corpos poéticos. Os exercícios tiveram início na dinâmica celular e nas memórias celulares que reverberam e ressoam no que é chamado de memórias corporais. Estas foram recrutadas para a produção de novos comportamentos no que tange à corporificação da personagem em núcleos de repertórios. Para que estes fluxos de energia orgâne fossem ampliados e amplificados para o corpo todo, traçando trajetórias de deformações, que a princípio desestabilizaram o corpoartista, para então se reequilibrar no corpopersona, foram estabelecidos jogos imagético-sensoriais, com base na relação dos tecidos anatômicos ósseo, muscular, conjuntivo e pele, até chegar ao escopo da personagem. Essa etapa tem como suporte a teoria dos trilhos anatômicos sugerida por Myers (2003). Após essas etapas, o surgido era mostrado novamente ao diretor e as escolhas eram feitas até que chegássemos ao desejado para a cena.

A preparação corporal e os ensaios são as bases de estruturação para a enunciação da *physis* poética para a cena. Enunciação esta que vem em duas ordens: o potencial desperto e a efetivação deste potencial, ou seja, como o ocorrido se desenvolve direcionado não pelo pensamento abstrato e/ou puramente mental, mas pela cinética dos movimentos gerados no/para este corpo, os quais se alimentam de dois valores extremos e ao mesmo tempo complementares, o universal e o singular. Há a experiência-existencializada, que, segundo Ferreira (2012, p. 9), é

[...] um processo dentro dos processos de criação, onde esse é vivido pelo intérprete-criador a partir dos estímulos sugeridos pelos protocolos, trazendo à tona um corpo que se in-corpora e ressignifica os movimentos em presença cênica, ou seja, polissêmico em atuações e imbricado de desejos expostos na condição cênica, sublimação do constante ato de criação mesmo quando este já parece ter chegado ao fim com a finalização da estrutura espetacular.

Há, então, afrontamentos, despertamentos, transgressões, dialogismos entre o ser humano (artista) e a personagem (ação na concretude cênica), que se refaz em sentido amplo, ou seja, transpondo-se do espaço da ação cênica para um espaço conectivo. Há um *modus dictum* no dizer do corpoartista que permite incluir em si várias fontes catalisadoras de experiências, suas e/ou do outro, na formulação da *physis* poética, que não é à beira do fim, mas um corpo polissêmico capaz de gerar em si a enunciação que “[...] é, portanto, necessariamente se mostrar primeiro e tomar posição diante dos outros quanto aos objetos representados através de si mesmo” (DAHLET apud BRAIT, 2005, p. 68).

Aqui, o corpo em movimento cênico sofre alterações tanto na sua estrutura macroscópica quanto na microscópica, causando fluxos e refluxos de tensegriedade que transgrediram o fator puramente biológico, mas indo em direção aos entrelaces com os pensamentos, emoções que provocaram particularidades e pluralidades que se concretizaram em um constante ciclo de possibilidades expressivas.

O corpo tende a agir na bidimensionalidade, dando importância à largura e à extensão. No corpoartista em *physis* poética não cabe mais este paradoxo, pois já não é nem largura nem extensão. Tem aqui uma tridimensionalidade, que se expande à medida que o fluxo energético treinável toma conhecimento da profundidade e faz o ter vir a ser em poemas de movimentos dispersos e esparsos pelo ar, que é também seu ponto de apoio, uma vez que as mesmas moléculas encontradas no corpo são dadas no mundo, estabelecendo linhas de conexão que serão a própria rede instaurada no momento da ação. É o que é sem dilemas, mas com conflitos que o colocam em outro patamar de atuação, é o corpoartista sendo signos que já se fazem espaço-tempo presentes no agora. Refere Merleau-Ponty (2006, p. 345):

Mais diretamente do que as outras dimensões do espaço, a profundidade nos obriga a rejeitar o prejuízo do mundo e a reencontrar a experiência primordial onde ele brota; entre todas as dimensões, ela é, por assim dizer, a mais "existencial", porque ela não se indica no próprio objeto, evidentemente ela pertence à perspectiva e não às coisas; portanto, ela não pode nem ser extraída destas, nem ser posta nelas pela consciência; ela anuncia um certo elo indissolúvel entre as coisas e mim [...].

Pode-se optar pela percepção de mim na bidimensão ou pelas experiências em estado latente que nos dá acesso ao ser que somos dentro de uma estrutura que já não é passiva, mas ativa de ser fazer ser o centro e a periferia, não em dialética pura, mas complementar, para vivê-la intensamente no ato em si, retomando e assumindo um caminho que já é seu. Compõe um corpoartista que se revela em tridimensionalidade que já é parte deste.

A seguir um relato de um espectador: "fiquei apreensivo e muito angustiado, estou saindo estranho, não sei se gostei ou não, mas saí incomodado".

Este relato pode mostrar que ser em *physis* poética não está posto nos extremos, é ou não é, pode ou não pode, certo e errado, mas é uma mistura dos extremos promovendo o caminho fluitivo, sem barreiras, mas composto de fronteiras que se permeiam em ambiguidades que são reconhecidas neste corpo que é fluxo. O corpo está em constante vibração, gerando reverberações transeuntes nos corpos que participam daquele momento. Nessas reverberações o físico, o psíquico e o espiritual estão sempre entrelaçados em pleno e constante deslocamento de um tríplice: o eu, o outro e o ínterim.

A questão não é ser verdadeiro, mas ser em plena atenção ou desatento. Quando em plena atenção, o corpo entra em trabalho de parto, gerando estados poéticos que tendem à magnitude plena, pois o expressar total é uma utopia que

sempre vai depender das escolhas *a priori* e das experiências contidas. Expressar em desatento descarta todas as possibilidades do vir a ser, pois as energias postas são gastas aleatoriamente, como se fossem moedas de troca barata, infringindo a lei do tudo ou nada e das capacidades e habilidades existentes entre estes pontos, é desprezar a diversidade, sendo que esta faz parte da vida. A questão não é levantar um braço após o outro, produzindo um gesto, mas se deleitando com os recheios contidos trazidos por nós mesmos na gama de intempéries gestadas quando este braço vem após o outro, que leva um tronco e faz girar uma perna.

Maria Grampinho

A experiência da preparação corporal do espetáculo *Maria Grampinho* se deu pelos mesmos caminhos traçados para o espetáculo *Corpo infame*, porém a construção da personagem realizou-se por caminhos mais aprofundados nas questões das metáforas corporais que compreendem as relações dos jogos imagético-sensoriais para despertar no corpoartista as possibilidades já engendradas no histórico memorial do corpo orgânico. As relações estabelecidas entre o corpo orgânico e a personagem que toma conta do artista fazendo seu estado corporal se modificar enquanto relação dialógica entre o estado de ser e o tornar-se a ser permitiram que o artista se deslocasse de um lugar de pensamento sobre o que viria a ser *Maria Grampinho* para a manifestação em si do fenômeno artístico.

As discussões em torno da personagem, de como era ela naquele momento de ação cênica, trouxeram ao artista substrato para as construções das metáforas corporais como elemento organizador e desorganizador da relação corpo e personagem como constructo para se dar vazão a um terceiro lugar, o de corpoperсонаgem. Lugar este onde se encontram os desejos e angústias do corpoartista, mas também as características da personagem, solicitando do artista um

mergulho e um reviver de suas experiências como ator, para trazer ao presente comportamentos corporais que se mesclavam com os estímulos trazidos pela diretora do espetáculo. Esses estímulos foram utilizados como suporte para resgates das memórias que se imbricaram com as novas experiências contidas no processo, para construir um olhar sobre o fenômeno que tomou vazão corporeificada não somente no instante de criação nos laboratórios corporais, mas no próprio momento de atuação cênica.

A construção da personagem toma corpo em um processo dilatado, pois abarca os laboratórios corporais como meio de estruturação de um corpo extracodidiano e o próprio instante de atuação, que trouxe em si lugares de *continuum* despertar de possibilidades para a afirmação da Maria Grampinho como ser que existe para a cena, mas que não é fechado em si mesmo, promovendo despertares constantes durante a apresentação, que serviram de meio para que a personagem pudesse se ressignificar a cada apresentação, trazendo em si a história já proposta ao público em confluência com as necessidades de cada apresentação. O processo percorrido pelo artista não tomou a preparação corporal como fim da construção cênica, mas serviu de meio para que o corpoartista pudesse se colocar em um estado colaborativo consigo mesmo. Isso permitiu uma abertura de indagações e respostas corporais potentes capazes de transformar o corpoartista em consciência dilatada em materialidades poéticas, permitindo às expressões de um corpo repleto de intencionalidades tornarem-se possíveis em si e para o outro que vê, causando um diálogo perceptopsicomotor entre aquele que se faz em cena e aquele que aprecia a cena.

Para que a composição da personagem fosse mais profunda nos resgates das memórias e imbricações com os estímulos externos trazidos pela diretora, foram realizadas ações de criação que tinham como elemento agregador o BMC. Essas ações

foram desenvolvidas e aplicadas pela Profa. Dra. Maria Ângela Ambrosis, da Escola de Música e Artes Cênicas da Federal de Goiás. Tais ações trouxeram outros olhares sobre as questões das dinâmicas corporais e seus processos orgânicos, contribuindo para a manifestação de uma *physis* poética mais intensa na preparação do corpoartista, para sua antropomorfização na personagem Maria Grampinho.

Ser em *physis* poética no espetáculo *Maria Grampinho* permitiu perceber que este percurso aceita outras estratégias corporais como agregadores e provocadores de um conhecimento mais amplo de capacitação de um corpoartista mais potente e capaz de se ressignificar a si mesmo diante das ações cênicas e das eventualidades (o acaso) surgidas durante os processos de criação e as próprias apresentações. Passar por esses caminhos para se chegar à *physis* poética permitiu ao artista perceber quão complexas são as escolhas por eles exigidas e ter como mote inicial as manifestações das memórias celulares aliadas a processo de instigação através de metáforas corporais. Estas são geradas a partir dos jogos imagético-sensoriais, para trazer ao corpo estados hiperbólicos de geração e manifestação de imagens. Estas produzem um corpo imagético capaz de autogerir e lançar, nos espaços, fluxos de energias transformadoras do corpo cotidiano, em um corpo extracotidiano em pensamento encarnado nas estruturas orgânicas que se apresentam ao artista e ao público como corpo poético atuante. Trata-se daquele que tira as pessoas de lugares comuns e as traz para um universo de delírio cênico, ou seja, de poesia do corpo. No momento da *physis* poética o inconsciente pode tomar proporção emergente, passando a atuar em um jogo ambivalente com o consciente, traduzindo novos comportamentos para a ação. Assim, o estado de prontidão torna-se aparente no fluxo corpóreo e reverbera nos espaços físicos, com enlaces que dão substância aos devires e acham soluções poéticas.

Há transmissão de energia entre os corpos que irão afetar o corpoartista, produzindo descargas inconscientes que recrutam os processos celulares, sendo traduzíveis de forma consciente nas bagagens poéticas. O que se passa quando dois corpos entram em contato? Ganham os dois intensidades. Por quê? Porque, graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro. A osmose da *physis poética* forma-se a partir do “eu sei o que ele sabe que eu sei [...]” (GIL, 2009, p. 112). De tal forma que o intérprete-criador já não é em si algo fechado, mas esponja que captura, absorve intensificando seu estado de prontidão, pois se há abertura há a construção de caminhos potentes.

Na relação prática e poética é interessante compreender que a primeira estabelece relações pedagógicas que irão compor um processo de compreensão e expansão do que vem a ser o corpoartista e de como este pode sofrer modificações para que melhore seu entendimento sobre si mesmo e sobre como potencializar suas ações para construir caminhos capazes de serem efetivos na expressão das poéticas corporais. Essa pedagogia traz em si um entrelace entre o psiquismo e o corpo físico, para uma ampliação do próprio conceito de corpo, capacitação psicofísica e atuação cênica, permitindo olhares que são voltados para a compreensão dos fenômenos corporais expressos nos momentos de apreensão de conhecimentos, como novas e outras possibilidades de aprendizagens.

Esses processos pedagógicos estabelecem parcerias mais efetivas entre os participantes das atividades, pois lhes mostram possibilidades organizadas dentro de um discurso prático, capaz de propor aos artistas maneiras de si conhecer e organizar suas potencialidades corporais para que desenvolvam atitudes de proatividades diante dos seus respectivos processos de ensino-aprendizagem. São fatores que irão

organizar sua organicidade corporal em prol de desenvolvimento de saberes como partes de seu escopo prático (teoria e prática).

6 Conclusões

O artista da cena se faz por um trabalho ruminante, em que a psique já não está mais contida na mente, mas se torna em turbilhão que perpassa o físico, tomando forma em antropomorfismos que o próprio intérprete-criador gera em seu corpo para se colocar em estados de poética. É um caminho a que depois de conhecido não se pode voltar, pois a consciência faz com que o próprio caminho seja retomado várias vezes, sendo revisitado a cada momento de diferentes formas.

O estado de latência pulsa em seu corpo através das potencialidades, indo se materializar no real daquilo que é colocado, daquilo que lhe é dado para desenvolver estados outros. É uma capacitação psico-física constante. Essa capacitação não remete somente ao aparelho locomotor, mas um a conjunto deste com a psique, que faz reverberar num todo a desencadear um corpo potente em estados biopsicodinâmicos, ou seja, um trabalho de caráter holístico que requer um olhar apurado sobre o fazer, traçando uma trajetória que compreende um corpo ampliado para o trabalho cênico. É um labor ardoroso trazendo consigo a fagulha de cada descoberta imantada pela atualização de um corpoartista que se faz presente no agora, utilizando o passado na forma de núcleos de repertórios para compor juntamente com adiantamentos do futuro, o presente. Esse presente se manifesta por atualizações das memórias, que se dão no próprio corpo, que se torna encarnado para compor-se em instantes poéticos.

Ser em *physis* poética não é um caminho formado pelo novo, mas compõe um novo olhar sobre o que está posto, desrespeitando os limites e arriscando o que é posto para ser em experiência, em fagulhas de instantes efêmeros que se tornam dilatados no corpo do artista da cena e saltam aos olhos de quem verifica este processo de

transformação no corpo do outro. O caminho não é fácil para quem está acostumado à lógica cartesiana, pois requer outra maneira de se pensar, um pensamento em espiral, que desloca os pontos de apreensão dos estados poéticos por um viés que capacita o próprio artista da cena para que ele atinja sua *physis* poética em consonância com um corpo dilatado, que é capaz de se perceber como agente e agenciador de artimanhas que deixam para trás um corpo cartesiano e preenche os espaços com subjetividades advindas de uma consciência ampliada de si mesmo.

O desenvolvimento e a aplicação deste trabalho permitiram ao pesquisador não só perceber e demonstrar que pode ser possível construir caminhos para que outros artistas se manifestem em *physis* poética, mas também aplicar o protocolo em si mesmo, para a garantia de um maior aprimoramento de seu próprio corpoartista. Para tanto, traz do plano da abstração elementos que são preponderantes e reais para que o corpo possa se expandir em consciência e utilizar tal expansão nos processos de criação como artimanhas que se estruturam em passos possíveis de serem seguidos por qualquer artista. Passar por essa experienciação me possibilitou tornar-me um artista melhor e me fez entender quão é sutil e complexa a busca por um corpo extracotidiano inteligente, perspicaz, e compreensivo de si mesmo, sendo capaz de despertar em fluxos de energias através de suas memórias celulares, para se fazer em poéticas no momento das ações cênicas.

Chega-se à conclusão de que o artista “apresenta-se” não na categoria do *soma*, mas da *physis poietikos*, ou seja, tendo o corpo como casa e janela, permitindo possibilidades de [re]nascimentos; de saberes de experiência que se dão e se manifestarão entre os conhecimentos adquiridos e a vida humana, numa relação dialógica que lhe é peculiar entre a arte e vida, colocando o artista em volição, em busca por capacidades e habilidades que fazem esse mesmo artista ser em poéticas no

instante instaurado da ação. Sublima o desejo de ser para o ato em si da manifestação de um corpo próprio para o ato criador desses estados poéticos, em uma prontidão que se faz no aqui e agora, não espera para ser, mas é em polissemia com o espaço-tempo adquirido no próprio contexto cênico do fazer.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte e poética*. 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2003.

_____. *De Anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo:

Ed. 34, 2006.

BARROS, L. P. *O corpo em conexão: sistema Rio Aberto*. Niterói: EdUFF, 2008.

BOLSANELLO, D. P. (Org.). *Em pleno corpo: educação somática, movimento e saúde*. Curitiba: Juruá, 2009.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas, n. 19, p. 20-28, jan.-abr. 2002.

BONFITO, M. *O ator compositor*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas, São Paulo: Ed. Unicamp, 2005.

BURNIER, L. *A arte de ator: da técnica à representação – elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. 1994. Tese (Doutorado) – Departamento de Semiótica e Cultura, PUC, São Paulo, 1994.

CARDIM, L. N. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009. (Coleção Filosofia Frente e Verso).

CARNEIRO, J.; JUNQUEIRA, L. C. *Biologia celular e molecular*. 2. ed. Rio de Janeiro: EGK, 2012.

DAMASIO, A. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. 4. ed. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

DELEUZE, G. *Ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Palestra. *Folha de São Paulo*, p. 1-14, 27 jun. 1999.

DIAMENT, A. J. Neurofisiologia da aprendizagem. *Revista Pediatria*, São Paulo, v. 5, p. 83-93, 1983.

DIAS, J. S.; SANTOS, T. R.; GOMES, A. A. S.; TOZI, M. L.; SILVA, L. N. S.; LIMA, D. C. L.; SALERNO, A. G.; FRANCESCONI, E. P. M. S. Desenvolvimento da memória nos ciclos da vida: infância. *Revista Multidisciplinar de Saúde*, ano 2, n. 3, p. 83-93, 2010.

EDELMAN, G. M. *Bright air, brilliant fire: on the matter of the mind*. New York: Basic Books, 1992.

ESPÓSITO, O. V. H. C. *A escola: um enfoque fenomenológico*. São Paulo: Escuta, 1993.

FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2003.

FERREIRA, A. Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor. In: CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA – ANDA – COMITÊ PRODUÇÃO DO DISCURSO CRÍTICO EM DANÇA, 2., 2012, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2012.

FERREIRA, A.; SILVA, E. L. Sobre o corpo: para compreensão da *physis* poética no âmbito das artes da cena (parte I). In: ENCONTRO ESTADUAL ANPUH-GO: DIDÁTICA DA HISTÓRIA: PESQUISAR, EXPLICAR E ENSINAR, X., 2012, Goiânia. *Anais Eletrônicos...* Goiânia: UFG, 18 a 22 jun. 2012.

FOUCAULT, M. *Tecnologias del yo y otros textos afins*. Barcelona: Paidós: ICE-UAB, 1988.

FULLER, B. *Synergetics*. New York: Macmillan, 1975.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GUIMARÃES, C. A. F. *Carl Gustav Jung e os fenômenos psíquicos*. São Paulo: Madras, 2004.

GIUSSANI, L. *O senso religioso*. Tradução de P. A. Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GRAY'S ANATOMY. 38. ed. New York: Churchill Livingstone, 1995.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1997.

HONDERICH, T. (Ed.) *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

HOLLINSHEAD, W. H.; ROSSE, C. *Anatomia*. Tradução da 4ª edição do original de Rogério Benevento e Pedro Abdalla. Rio de Janeiro: Interlivros, 1991.

HUSSERL, E. *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*. Livre 2: Recherches phénoménologiques pour la constitution. Traduction, préface et notes par É. Escoubas. Paris: PUF, 2004.

KANT, E. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores, v. 1).

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. *Os filósofos pré-socráticos*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1982.

LALANDE, A. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos da metodologia científica*. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

LAKOFF, G.; JHONSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.

MACHADO, A. *Neuroanatomia funcional*. 2. ed. Rio de Janeiro: Atheneu, 2002.

MARIOTTI, H. Autopoiese, cultura e sociedade. *Pluriversu – Complexidade, Política e Cultura*, 1999. Disponível em: <<http://www.geocities.com/pluriversu/autopoies.html>>.

MARTINS, J. *Um enfoque fenomenológico do currículo: educação como poiésis*. São Paulo: Cortez, 1992.

MARTINS, J; BICUDO, A. V. *Estudos sobre existencialismo, fenomenologia e educação*. São Paulo: Moraes, 1983.

MARZZOCO, A. *Bioquímica básica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. *A estrutura do comportamento*. Tradução de Márcia de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

MILLER, G. W.; ETHRIDGE, P.; MORGAN, K. T. *Exploring body-mind centering: an anthology of experience and method*. Berkeley, California: North Atlantic Books, 2010.

MYERS, T. W. *Trilhos anatômicos: meridianos miofasciais para terapeutas manuais e do movimento*. Barueri, SP: Manole, 2003.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. Lisboa: D. Quixote, 1982.

MURTA, C. O amor entre a filosofia e a psicanálise. *Revista do Departamento de Psicologia da UFF*, Niterói, v.18, n.1, p. 57-70, 2006.

NIETZSCHE, F. *Vontade de potência*. Tradução de Marcos Fernandes e Francisco de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

PAULA, M. B.; VOLPI, J. H. O método do pensamento funcional energético na clínica reichiana. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO, CONVENÇÃO BRASIL/LATINO-AMÉRICA, XIII., VIII., II., 2008. *Anais...* Curitiba: Centro Reichiano,

2008. CD-ROM. [ISBN – 978-85-87691-13-2]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2012.

PASCAL, G. *O pensamento de Kant*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

PLATÃO. *Diálogos I: Teeteto, Sofista, Protágoras*. São Paulo: Edipro, 2007.

QUEIROZ, L. *Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

SÁ, C. S. C; MEDALHA, C.C. Aprendizagem e memória: contexto motor. *Revista Neurociências*, v. 9, n. 3, p. 103-110, 2001.

SANT'ANNA, C. (Org.). *Para ler Gaston Bachelard: ciência e arte*. Bahia: Edufba, 2010.

SANT'ANNA, D. B. É possível realizar uma história do corpo? In: SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e história*. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. p. 3-24.

SHELDRAKE, R. *A new science of life*. London: Paladin/Grafton Books, 1985.

SILVA, E. L. *Método de ensino integral da dança: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrado no aluno*. 1993. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Unicamp, 1993.

SUASSUNA, A. *Iniciação à estética*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

SILVA, A. M. A natureza da *physis* humana: indicadores para o estudo da corporeidade. In: SOARES, C. L. (Org.). *Corpo e história*. 3. ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2006. p. 25-42.

SIKVA, G.; HOMENKO, R. *Budismo: psicologia do autoconhecimento – o caminho da correta compreensão*. São Paulo: Pensamento, 2001.

STANISLAVSKI, C. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

TRIPICCHIO, A.; TRIPICCHIO, A. C. *Teorias da mente*. Ribeirão Preto, SP: Tecmedd, 2004.

VARELA, F.; FRENK, S. The organ of shape. *Journal of Social Biological Structure*, v. 10, p. 73-83, 1987.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana*. Porto Alegre: Artemed. 2003.

VENÂNCIO, S. *Educação Física para portadores de HIV*. 1994. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação Física da Unicamp, Campinas, 1994.

VOLPI, J. H. *Quando o corpo somatiza os conflitos da mente*. Curitiba: Centro Reichiano, 2005. Disponível em:< www.centroreichiano.com.br/artigos>.

WOSNIAK, C.; MARINHO, N. (Org.). *O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis*. Joinville: Nova Letra, 2011.

ANEXOS

Apresentam-se abaixo conceitos centrais e esquemas que vão elucidar melhor as ideias que permeiam o texto, contribuindo para uma melhor compreensão e trazendo a luz ao leitor a possibilidade de apreensão deste material como estruturas pedagógicas de fácil compreensão e que constroem uma sequência lógica de estruturação da tese em *slides*. No entanto, este material não substitui uma leitura aprofundada do texto, é apenas um auxiliador para que o leitor possa ter uma leitura mais prazerosa e compreensível.

SLIDE 1

SOBRE O CONCEITO DE *PHYSIS* E *PHYSIS* POÉTICA

CONCEITO DE *PHYSIS*

- Teve origem na biologia – indica aquilo que por si brota; refere-se ao conjunto corpo alma; compreende a totalidade de tudo que é.
- É ao mesmo tempo que conforma fazendo crescer a partir de si e em si a própria Natureza, inclusive a humana, que se estabelecem em uma relação de mútuo afetar.
- O capítulo traz um traçado de como este conceito foi se perdendo ao longo do tempo, havendo uma redução de seu entendimento e aplicabilidade.

CONCEITO DE *PHYSIS* POÉTICA

- É um conjunto de saberes e capacidades que permitem ao artista da cena colocar-se em situações extracotidianas, transformando suas potencialidades (virtual) e materializando-as em um conjunto de intencionalidades que podem desembocar poéticas corporais.

SLIDE 2

CONCEITO DE *PHYSIS* POÉTICA

- Esse conjunto de saberes e capacidades dependem dos processos de individuação; teoria e práticas imbricadas e aplicadas a um processo de subjetivação e objetivação dentro das situações extracotidianas.
- As situações extracotidianas são aquelas compreendidas através de uma capacitação psico-física.
- Capacitação psico-física compreende um conjunto de atividades sistematizadas que colocam o artista da cena nas situações extracotidianas e que vão desestabilizar seu equilíbrio interno (homeostase). Esse desequilíbrio leva o artista da cena a um novo patamar de apreensão dos processos e, portanto, a um outro nível de adaptação de seu corpoartista.

SLIDE 3

PHYSIS POÉTICA E CORPO BIOLÓGICO

- Physis poética utiliza o corpo para se expressar não somente através de um *soma* (enquanto físico), mas enquanto *soma* e suas capacidades bio-dinâmicas de um organismo que responde de forma integrativa e consciente aos estímulos propostos.
- *Soma* compreende os sistemas orgânicos (Sistema Nervoso Central, Sistema Nervoso Periférico, Vísceras, Sistema Ósseo, Sistema Muscular, Sistema Articular etc, aliados as capacidades psico-físicas do indivíduo.
- Os estímulos aplicados ao *soma* induz mudanças bioquímicas nas unidades fundantes do corpo, as células.

Mudanças metabólicas celulares ► Novas aprendizagens ► Novos comportamentos ► Produção de memórias.

SLIDE 4

PHYSIS POÉTICA E CORPO BIOLÓGICO

- Memórias: através do acionamento dos núcleos de repertório vão trazer a tona as memórias celulares que serão atualizadas produzindo atravessamentos no corpo permitindo ao corpoartista se modificar e agir em estados de poéticas.

- Memórias celulares são da ordem do mental (memórias mentais) e do corpo (memórias sensoriais) que vão permitir a manifestação de um corpoartista holístico, capaz de responder aos estímulos de forma integrada.

SLIDE 5

GRADAÇÕES POÉTICAS

- Podemos pensar: as expressões em poéticas se dão nos mesmo níveis nas relações inter e intrapessoais?
- O artista da cena possui um aparato genético de memórias que aliados a novos comportamentos vão induzir a expressões de novas transformações corporais no corpoartista.
- Estas manifestações dessas expressões dependem do nível de experiências vividas e apreendidas pelo artista.
- Essas experiências são apreendidas em diferentes níveis e manifestadas também em níveis diferentes, o que pode permitir diferentes patamares de revelação de estados poéticos que são expressos pelo próprio artista quanto capturadas pelo outro.

SLIDE 6

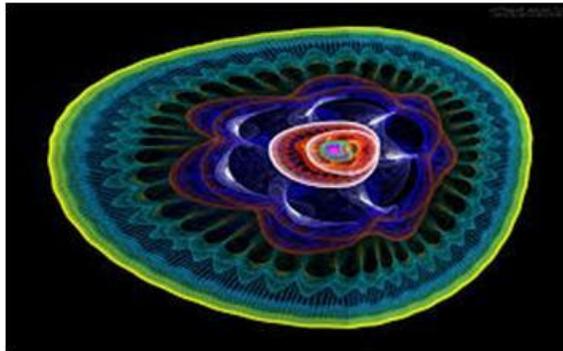
MEMÓRIAS CELULARES E ANATOMIA CELULAR

- Memórias celulares são percepções engendradas nos genes celulares que permitem trânsito e atravessamentos de informações.



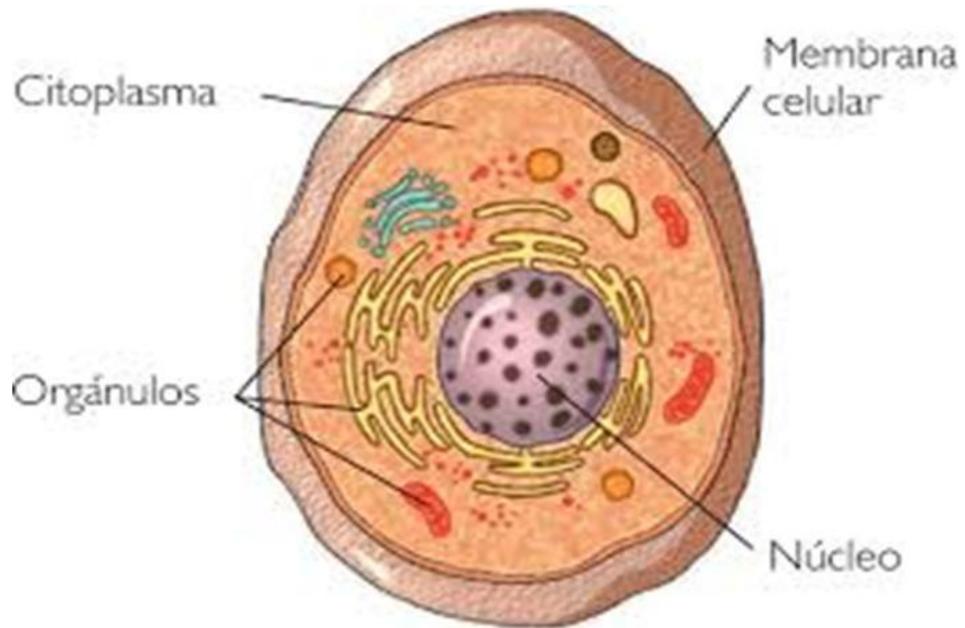
intracelulares.

Permitem transformações nas estruturas



SLIDE 7

ANATOMIA CELULAR



Fonte: Google.com (imagens)

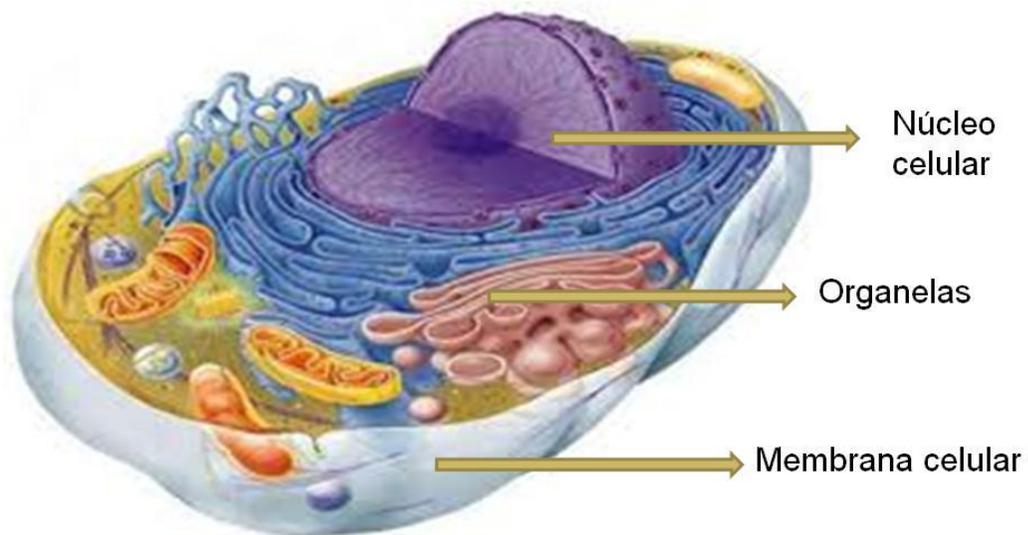
Fig. 1 Visualização da célula

- Membrana celular: é permeável e seletiva, é uma estrutura de fronteira que permite do atravessamento de moléculas que vão induzir a produção de novas informações intracelular.

- Os orgânulos, organelas ou pequenos órgãos são estruturas que vão formar o aparato bioquímico-fisiológico que em conjunto produz as informações que serão engendradas no próprio núcleo celular e acessadas em momento oportuno.

SLIDE 8

ANATOMIA CELULAR



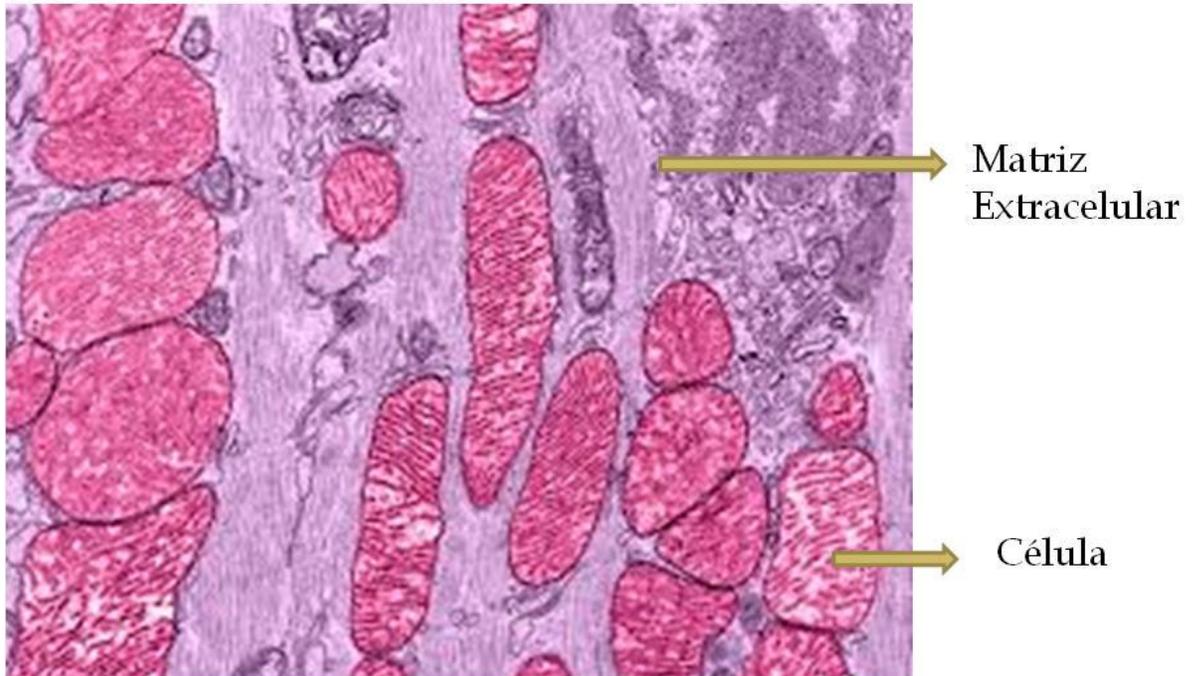
Fonte: Google.com (imagens)

Fig.2 Visão tridimensional da célula, permitindo uma melhor visualização e entendimento estrutural deste organismo.

SLIDE 9

ANATOMIA CELULAR

Tecido humano



Fonte: Google.com (imagens)

Fig. 3 Composição morfológica do tecido humano.

- Um conjunto de células forma os tecidos humanos.

- A matriz extracelular é secretada pelas células e compreende um meio aquoso com capacidades de se adaptar as diversas forças (tensão, deslizamento, compressão, torção) aplicadas ao tecido, produzindo modificações bioquímicas em sua estrutura que gerarão fluxos de energias que são dissipados pela própria matriz extracelular. Estes fluxos de energia percorrem os diversos tecidos, órgãos e sistemas, permitindo ao artista da cena utilizá-los como condições para que se possa expressar os estados poéticos corporais.

SLIDE 10

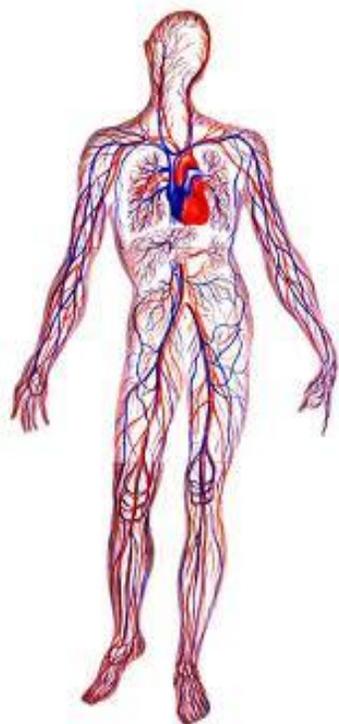
TRAMAS HOLÍSTICAS

- São um conjunto de estruturas orgânicas que percorrem todo o indivíduo sendo capaz de integrar suas funções psico-dinâmicas e nos dão visão tridimensional do indivíduo.
- São capazes de perceberem os estímulos aplicados pelo e ao corpo, se modificam transmitindo informações a todo o organismo.
- São três as tramas holísticas.

SLIDE 11

TRAMAS HOLÍSTICAS

- São elas:

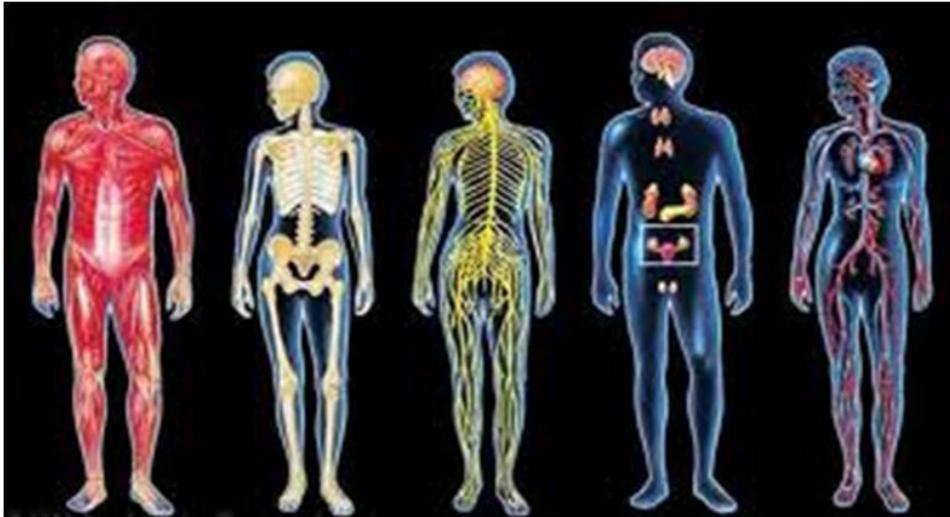


Fonte: Google.com (imagens)

Fig.4 Trama fluídica



Fig. 5 Trama neural



Fonte: Google.com (Imagens)

Fig. 6 Trama Conjuntiva

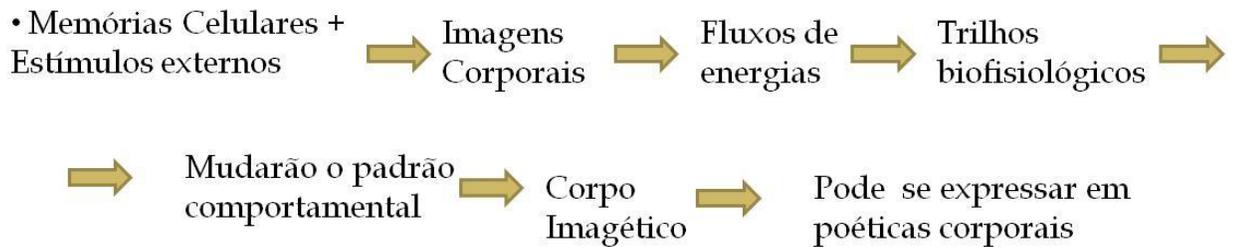
- Possui um aspecto reflexivo, ou seja, se reflete sobre si mesma e sobre as estruturas que compõem o indivíduo, dando continuidades a essas mesmas estruturas.

SLIDE 12

CORPO BIOLÓGICO E CORPOARTISTA

- Corpo biológico vai servir de substrato para as manifestações energéticas geradas pelas memórias celulares, permitindo que o corpoartista passe a revelar-se enquanto corpo encarnado, recheado de intencionalidades. Essas promoverão transformações capazes de modificar as estruturas orgânicas do artista da cena permitindo as manifestações de poéticas corporais.

- Como isto pode acontecer?



SLIDE 13

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

- Etapa I: Reconhecimento da morfofuncionalidade celular através de figuras, textos e discussões sobre o tema.
- Etapa II: Aspectos biodinâmicos e integração orgânica entre os sistemas.
- Etapa III: Entendimento da trama conjuntiva; produção de energia e dissipação através dos trilhos biofisiológicos; produção de metáforas corporais.
- Etapa IV: Aplicação das etapas anteriores em conjunto.

SLIDE 14

CONCLUSÕES

- Para se obter um corpoartista em *physis* poética exige um trabalho multimodal, aliando a psique ao corpo físico.
- As memórias celulares podem ser gatilhos para a conexão de um corpo capaz de se atravessar em fluxos de energias produzindo modificações morfológicas neste próprio corpo que se manifesta em poéticas corporais.

- O trabalho do artista da cena para se compor em poéticas corporais é ruminante, que exige uma expansão da consciência corporal (psiquismo + organismo).

- Ser em *physis* poética não é um caminho formado pelo novo, mas é composto por um novo olhar sobre o que está posto.

- Um trabalho/capacitação polissêmico permite com que o corpo esteja em conexão como o corpo físico e sua psique, transbordando em coloridos, em intencionalidades que serão o recheio dos movimentos, produzindo subtextos que colocaram o artista da cena em estados poéticos corporais.

- Essa capacitação psico-física se faz por um conjunto de ações sistematizadas que vão trazer a tona possibilidades de escolha para que o artista da cena seja outra coisa que não ele mesmo.

- Passar por experiências em conjunto com as memórias já existentes no corpoartista podem favorecer substratos para que se componham novas aprendizagens, novos comportamentos e conseqüente maneiras de se expressar em *physis* poética.