Dança e imaginação

Ana Clara Amaral

UNICAMP

Ana Clara Cabral Amaral Brasil

Dança e imaginação

CAMPINAS

2014

UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

ANA CLARA CABRAL AMARAL BRASIL

DANÇA E IMAGINAÇÂO

Tese de Doutorado apresentada à Pós Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Artes da Cena.

Orientador: RENATO FERRACINI

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Ana Clara Cabral Amaral Brasil, e orientada pelo Prof. Dr. Renato Ferracini

CAMPINAS

2014

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

B736d

Brasil, Ana Clara Cabral Amaral, 1981-
Dança e imaginação / Ana Clara Cabral Amaral Brasil. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Renato Ferracini.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Dança. 2. Imaginação. 3. Klauss Vianna, Tecnica de. 4. Lume Teatro. I. Ferracini, Renato,1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Dance and imagination
Palavras-chave em inglês:
Dance
Imagination
Klauss Vianna, Techniques
Lume Teatro
Área de concentração: Teatro, Dança e Performance
Titulação: Doutora em Artes da Cena
Banca examinadora:
Renato Ferracini [Orientador]
Verônica Fabrini Machado de Almeida
Raquel Scotti Hirson
Jussara Correa Miller
Lúcia Helena Alfredi de Matos
Data de defesa: 19-02-2014
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pela Doutoranda Ana Clara Cabral Amaral Brasil - RA 995010 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular

Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson
Titular

Profa. Dra. Jussara Correa Miller
Titular

Profa. Dra. Lúcia Helena Alfredi de Matos
Titular

RESUMO:

O texto busca criar redes de discussão e reflexão acerca de um processo investigativo na linguagem da dança que se baseia na articulação de dois eixos práticos principais como treinamento e processo criativo: o Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna de dança e o procedimento de Mimese corpórea do LUME teatro. A proposta de exploração da Mimese corpórea e a dança contemporânea é a pesquisa atual do Núcleo *Fuga!* (Núcleo de pesquisa de linguagem vinculado ao LUME teatro), que coordeno junto a Renato Ferracini. O relacionamento técnico-criativo entre o Processo dos Vetores e a Mimese corpórea permitiu a emergência da discussão conceitual acerca da prática da dança como uma potencialização da imaginação à luz de concepções teóricas que a consideram um processo incorporado. Busco assim experimentar conceitos essencialmente presentes nas obras do Cientista Cognitivo Antonio Damásio como uma maneira de mapear o estado atual das pesquisas acerca do funcionamento do corpo e dos processos de cognição humana.

O texto é também parte da pesquisa coletiva que integra o Projeto Temático Fapesp ¨Memória(s) e pequenas percepções¨, coordenado pelo Prof. Renato Ferracini. As âncoras conceituais do texto se apresentam então como forma de investigação entre este fazer-pensar em dança, a base conceitual filosófica do Projeto Temático, e algumas propostas das Ciências Cognitivas contemporâneas. Os temas principais que busco explorar na articulação destes estudos referem-se principalmente aos processos cognitivos do corpo, a memória e a imaginação.

Como mais uma emergência do processo da pesquisa, o Exercício Cênico solo de dança ¨O Presente¨ integra o mapa de reflexão sobre a especificidade do pensamento do corpo artista que aqui se apresenta configurando, em pensamento de dança, uma outra maneira de verticalizar e apresentar a reflexão do texto.

Palavras-chave: dança, imaginação, mente-incorporada, Técnica Klauss Vianna, LUME teatro.

ABSTRACT:

The text seeks to create networks of discussion and reflection about the language of dance as a practical training and a creative process. The investigation is based on the articulation of two main axes: the Klauss Vianna´s dance technique ("Processo dos Vetores") and the procedures of the "Mímeses corpórea" technique developed by the LUME Theater. This proposition it is the current research of the Núcleo *Fuga!*, research group linked to the LUME Theater which Professor Renato Ferracini and I coordinate. The technical and creative relationship between the two techniques, the Process of Vectors of Vianna and bodily mimesis of LUME, allows the emergence of conceptual discussions about the practice of dance as an enhancement of imagination in the light of theoretical concepts that consider it as an embedded process. So, essentially, one seeks to experience concepts developed by the Cognitive Scientist Antonio Damásio as a way to map the current state of research on the functioning of the body and the processes of human cognition.

The text is also a part of the collective research that integrates the Thematic Project FAPESP "Memory (ies) and small perceptions", coordinated by Renato Ferracini. The conceptual anchor text is then presented as a form of research that involves this way of thinking about dance, a philosophical conceptual basis of the Thematic Project, and some other proposals of contemporary cognitive sciences. The main themes that seek to explore the articulation of these studies refer mainly to the cognitive processes of the body, memory and imagination.

As further result of this research process, the solo dance scenic exercise, called "The Present", integrates all the above mentioned theoretical and practical techniques, setting another way to verticalize and present the reflection of the text.

Keywords: dance, imagination, embodied-mind, Técnica Klauss Vianna, LUME teatro.

Sumário:

PRÓLOGO 3

INTRODUÇÃO 7

ENTREATO 39

CAPÍTULO 1 - IMAGINAÇÃO, SINGULARIDADE-SUBJETIVIDADE E MENTE CORPÓREA 41

1.1) CORPO E CRIAÇÃO DA VIDA 43
1.2) CORPO EM EXPERIÊNCIA DE CRIANÇA: MIMESE, LIVRE ASSOCIAÇÃO E DEVIR 50
1.3) PERCEPÇÃO, CONSCIÊNCIA E ESPECIFICIDADE DA EXPERIMENTAÇÃO DO MOVIMENTO NA DANÇA 63
1.4) A MEMÓRIA E A DANÇA DAS IMAGENS MENTAIS 79
1.5) A IMAGINAÇÃO ENQUANTO AÇÃO INCORPORADA: A EXPLORAÇÃO DO MOVIMENTO NA DANÇA COMO POTÊNCIA DE FLUXO DE DIFERENTES QUALIDADES DAS IMAGENS MENTAIS 83
ENTREATO 103

CAPÍTULO 2 - METODOLOGIAS PROCESSUAIS E CRIATIVAS: RECONHECENDO PRINCÍPIOS ÉTICOS DE PESQUISA EM CRIAÇÃO 105

2.1) AS CONDIÇÕES PARA A EMERGÊNCIA DA ARTE NO CORPO: O TREINAMENTO E AS ESPECIALIZAÇÕES COMO TERRITÓRIOS EXISTENCIAIS 119
2.2) CARTOGRAFANDO PRINCÍPIOS DE PENSAMENTO: KLAUSS VIANNA E LUÍS OTÁVIO BURNIER 132
ENTREATO 173

CAPÍTULO 3 - NÚCLEO *FUGA!*: ABORDAGENS E RECRIAÇÕES 175

3.1) NÚCLEO *FUGA!* 176
3.2) A TÉCNICA KLAUSS VIANNA 198
A TÉCNICA KLAUSS VIANNA E O *NÚCLEO FUGA!:* 204
3.3) PROCESSO DE CRIAÇÃO DO EXERCÍCIO CÊNICO *O PRESENTE* 209
ENTREATO 233

EPÍLOGO OU CONCLUSÃO EM PROCESSO POÉTICO: RELATÓRIO DE PESQUISA E CRIAÇÃO DO SOLO "O PRESENTE" 235

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: 240

ANEXO: 246

À minhas filhas Isadora e Olivia, pela vida de afeto com a qual me presenteiam a cada dia e pela emoção de poder compartilhar meu corpo com vocês, para sempre.

Agradecimentos:

A meu orientador Renato Ferracini, pela imensa generosidade. Pela potência que gera em dinamizar nossas reflexões e coletivizar o pensamento a partir das singularidades do pensamento artístico de cada pesquisador; meu eterno agradecimento. Ao coletivo do Projeto Temático Fapesp ¨Memória(s) e pequenas percepções¨: Ana Caldas Lewinsohn, Alice Possani, Flávio Rabelo, Melissa dos Santos Lopes e Patrícia Leonardelli; por multiplicarem-se em nossas dúvidas e anseios particulares, pela insistência na parceria, pelo estado de atenção e escuta. Pelos nossos desejos potentes. Obrigada meus queridos, fazer uma pesquisa dessa forma parece-me a maior coerência à nossas práticas artísticas e de vida.

A meus parceiros da pesquisa do Núcleo *Fuga!*, de hoje e sempre: Carolina Laranjeira, Carolina Minozzi, Eduardo Albergaria, Eduardo Brasil, Evelyn Ligocki, Isis Andreatta, João de Ricardo, Júlia Monteiro Viana, Juliana Melhado, Juliana Schiel, Jussara Miller, Norberto Presta, Patrícia Árabe, Renato Ferracini. Pelos nossos ¨encontros alegres¨ e pelo desejo em dar continuidade ao Núcleo. À toda equipe do LUME teatro, por acolher esta pesquisa.

À Jussara Miller, Neide Neves, Marinês Calori, Luzia Carion, , Angel Vianna, João de Bruçó, Chrsitine Greiner e Helena Katz - professores-pesquisadores do Curso de ¨Especialização na Técnica Klauss Vianna¨ (PUC-SP), pela prática e reflexão constante sobre a Técnica Klauss Vianna, realizada com extremo cuidado e atenção. Obrigada por fazer permanecer e ainda atualizar os princípios da Escola Vianna, que me permitiram amar a dança ainda mais. Aos meus queridos companheiros da primeira turma dessa Especialização, por compartilharmos tantas experiências complexas juntos.

A Eduardo Brasil, pela parceria de pesquisa e direção do Exercício Cênico e às minhas filhas Isadora e Olivia, pelo carinho e paciência em minhas ausências durante a escrita.

A Cassiano Sidow Qulici e Neide Neves, pela leitura atenta e pelas reflexões em meu Exame de Qualificação.

À Verônica Fabrini, por sua poética que tanto me inspira, e pela oportunidade em acompanhá-la como PED, no ano de 2011. Aos meus alunos do Curso Livre de Teatro e do Curso Livre de Dança; à Turma 2011 do curso de Artes Cênicas da Unicamp, por me permitirem compartilhar com vocês uma forma de fazer-pensar a dança, atualizando assim, em nossos encontros, meu desejo em aprender e ser professora.

À Dora de Andrade, Lídia Olinto e Flávio Campos Braga, por uma amizade imensa e pela parceria de pesquisa constante, meu agradecimento sincero. A Eduardo Brasil e Karina Almeida, por compartilharmos nossas ações enquanto professores de forma tão enriquecedora. À Camila Fersi, pela presença e parceria na dança e na vida. A Luís Ferron e Sílvia Geraldi, pelos nossos encontros durante a pesquisa.

A meu pai Alencar pelo carinho, pela vida e pela força que esta exige.

A toda equipe da do Espaço Cultural ¨Casa do Lago¨ - Unicamp, por sediar generosamente o espaço para a criação do Exercício Cênico e Banca de Defesa.

À Giovana Pellatti, pelas fotos, pela sensibilidade e pelo olhar de perto.

A FUNARTE – Prêmio Klauss Vianna 2013, por permitir que a pesquisa do Exercício Cênico continue, podendo se tornar um espetáculo.

À FAPESP, por amparar a realização desta pesquisa.

Lista de Figuras:

Antoine Wiertz. *A Bela Rosina*. *1847*_____p.6

Foto do mapa da pesquisa, criado junto ao Projeto Temático. Proposição de trabalho e foto: Flávio Rabelo._____p.9

Olhos dos integrantes do Projeto Temático. Foto e montagem: Flávio Rabelo_____p.11

Diane Arbus, *Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx N.Y. 1970*_____p.33

Rascunhos - anotações do processo de observação das imagens de Arbus para criação do Exercício Cênico_____p.35

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.37

Foto: Ana Clara Amaral_____p.39

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.62

Foto do processo criativo do Exrecício Cênico. Foto: Ana Clara Amaral_____p.79

Foto do processo criativo do Exrecício Cênico. Foto: Ana Clara Amaral_____p.83

Diane Arbus, *Trigêmeas em seu quarto*, 1963_____p.97

Rascunhos do processo de observação das imagens de Arbus para criação do Exercício Cênico_____p.99

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.101

Foto do processo criativo do Exrecício Cênico. Foto: Ana Clara Amaral_____p.103

Diane Arbus, *Blaze Starr in her living room*, July 1964_____p.167

Rascunhos do processo de observação das imagens de Arbus para criação do Exercício Cênico_____p.169

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.171

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.173

Foto do Núcleo Fuga! (2007). Foto: Juliana Schiel _____p.176

Foto de aula na Especialização na Técnica Klauss Vianna - PUC-SP (2013). Foto: Emilie Andrade. _____p.198

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.209

Diane Arbus, *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.* 1962 _____p.227

Rascunhos do processo de observação das imagens de Arbus para criação do Exercício Cênico_____p.229

Foto do Exercício Cênico. Foto: Giovana Pellatti_____p.231

Processo de criação do Exrecício Cênico. Foto: Ana Clara Amaral_____p.233

Processo de criação do Exrecício Cênico. Foto: Ana Clara Amaral_____p.239

A dança não somente desloca ou "desterritorializa" a imagem do corpo ao introduzir esse corpo em outra dimensão (que pode ser a do corpo sem órgãos que a atravessa) mas essa imagem revela também uma imagem de tempo sem medida, que iguala a ordem ou as ordens da vida vivida pelo corpo fora dos padrões. Estamos, portanto, dentro e diante de um imenso caos, mas também dentro e diante dos cristais que correspondem a este corpo, a essa vida e seu tempo. Os pensamentos se revelam como esses cristais.

Kuniichi Uno

Dança e imaginação.

PRÓLOGO

Criar e habitar um território de dança

"O desejo é o começo do corpo."
Arnaldo Antunes.

Às memórias dos chãos das salas:

A sala de trabalho vazia. Preenchida apenas de "contornos do silêncio" ou "contornos do vazio", como se refere o filósofo José Gil (1999:16). A memória do corpo deslizando a duração das experiências sobre a atualidade da carne que se entrega novamente ao espaço. O cheiro da madeira junto da pele. A dança nascendo, aos poucos, do desejo. O desejo, o único início (provisório) do movimento. Movimento que não se inicia no momento em que é possível vê-lo. De tanta invisibilidade, o corpo se lança à aventura de criar o espaço.

Não estou em uma sala de trabalho prático. Escrevo na duração da memória. *Imagino* a sala de trabalho, e o cheiro da madeira, a textura, a densidade, e o vazio tomam meu corpo. Mas escrevo antes. E depois.

E a sala de trabalho escorre por cada expiração; ela já está. É parte de um corpo que já a conhece, apesar de e com a novidade de cada encontro. Entre o chão da sala de trabalho e meu corpo, há apenas intervalos. Assim como na consciência do corpo que dança neste espaço. O toque dos pés, das pernas, da bacia, das costelas, da coluna, dos braços, do crânio... Na organização única de um peso que, em sua diferença, se diverte com a gravidade nossa de cada dia.

Uma organização que escapa e que se refaz a cada passo, a cada apoio, ao mesmo tempo em que luta para se manter organizada, no paradoxo constante entre os tênues e fugazes limites do meu

corpo no mundo. No desejo de composição com todas as forças que me atravessam agora, habito a experiência de escrever a você, leitor. Ofereço estas palavras como uma possibilidade de encontro.

Imagine a sala de trabalho a que me refiro. Qual é a sua sala, seu território de dança? Invente a partir da memória/imaginação a sala a que me refiro. Imagine este corpo que escreve nessa sala. Imagine agora que essa sala é parte da memória de meus ossos e movimentos, que é parte da memória de meus pés, de minhas articulações, de meu peso. E que, nas ranhuras da madeira que me receberam tantas vezes, esconde-se o gosto salgado de minha pele suada, de lágrimas e deleites. Imagine-se esta madeira e me receba.

Pronto! Criamos nosso território de conversa! Seja meu chão e meu corpo ao ler estas palavras e, cuidadosamente, imagine, crie comigo os sentidos deste texto. Ao mesmo tempo, apoie seus ossos em mim para que eu possa direcioná-lo para outros níveis. Entre o chão e o nível alto, temos muito o que conversar.

Convido-o a habitar meu território de dança. A conhecer e a vestir[1] seu corpo desse meu chão. Vamos, curiosos, observar com atenção um processo que, a partir de uma ampla rede de afetos, foi encontrando, no tempo da experiência, uma forma de habitar a dança como uma potência de vida.

Na sensação ainda presente das diferentes qualidades que compõem todos os chãos em que, com esforço, conquistei a entrega de meu peso, compreendo a importância e a especificidade do tempo, da memória e da imaginação em processos de experimentação da linguagem da dança. A qualidade da entrega do peso conquista-se com a repetição. A repetição da diferença do peso do corpo de cada dia. Reconhecer a diferença do corpo em vida e trabalhar com ela, para que a vida no corpo seja sentida de forma efetiva e relacional.

---

[1] A bailarina e pesquisadora Jussara Miller, minha mestra na Técnica Klauss Vianna, utiliza a metáfora do vestir-se de chão em suas aulas práticas como estratégia de compreensão da sensação do apoio ativo, reconhecimento da pele e da tridimensionalidade do corpo, conquistada pelo trabalho no nível baixo e carregada para outros níveis na exploração do movimento.

Entrego meu peso nestas palavras. É minha relação com a gravidade que preenche de sentidos o aparente vazio do papel. Na invisibilidade da diferença que constrói meu eixo é que este texto se pretende um corpo coletivo. Percebendo e lidando com as variações de meu peso nos tantos encontros da vida no tempo, posso receber o peso e o apoio de outros corpos-pensamentos e, assim, dançar com eles.

Processo, composição e potência. É sobre estes três pilares que observo com atenção a vida no corpo que danço. Em articulações que reconhecem o tempo das experiências e assim reconhecem que o processo nunca se esgota, e, sim, alimenta-se da diferenciação da vida do corpo.

Ofereço-lhe, então, como um presente, o meu presente no corpo. Emprestando as palavras de Clarice Lispector:

> Quero escrever-te como quem aprende. Fotografo cada instante. Aprofundo as palavras como se pintasse, mais do que um objeto, a sua sombra [...] O que te falo nunca é o que te falo e sim outra coisa. Capta essa coisa que me escapa e no entanto vivo dela e estou à tona de brilhante escuridão. Um instante me leva insensivelmente a outro e o tema atemático vai se desenrolando sem plano mas geométrico como as figuras sucessivas num caleidoscópio [...]. O que te digo deve ser lido rapidamente como quando se olha. (LISPECTOR, 1980, p. 14 e 17).

A Bela Rosina, de Antoine Wiertz, 1847. O título do trabalho refere-se ao modelo de esqueleto humano, e não à modelo nua. Original em cores.

Introdução

É o desejo que determina o movimento e as imagens. A imaginação é a força motora, uma inteligência, um silêncio antes da ação. A imaginação, quando se move, não se move sem o desejo.
Renée Gumiel

A imaginação é a esposa do desejo.
Octávio Paz

A primeira palavra. Inclinando os dedos dos pés em direção à corda bamba da criação de um texto. Escolher a primeira palavra parece sempre um risco, já que preenche de sentidos um aparente vazio. E, pronto, já está. Será mesmo possível apontar o início dos processos? Qual seria então a primeira palavra? A primeira que se diz? O primeiro movimento na dança? Resta agora apenas o sabor da boca já mordida. Os começos são sempre provisórios.

O processo de criação de um texto é também o reconhecimento de uma vizinhança de corpos. E corpos são permeados de sentidos mutantes. Mastigá-los, engoli-los e mastigá-los novamente. E, talvez, sentindo o sabor da atualidade da carne, seja possível iniciar (mesmo que relativamente) o caminho deste texto. A primeira vez que calcei sapatilhas (para depois descalçá-las), talvez seja o primeiro nome que dei ao desejo[2] da dança. E o desejo do movimento no corpo[3] já é movimento.

---

[2] O Desejo é um dos temas centrais da discussão do filósofo Baruch de Espinosa, importante pensador racionalista do séc. XVII na Filosofia Moderna. Espinosa compõe a rede de pensamento desta pesquisa, e, para ele, o desejo também se relaciona a movimento: *"O desejo – cupiditas – é a própria essência do homem enquanto concebida como determinada a fazer algo por uma afecção nela encontrada [...]. Portanto, pelo nome de desejo entendo todos os esforços, impulsos, apetites e volições do homem que variam, segundo a disposição variável de um mesmo homem e não são de tal maneira opostos entre si que o homem é puxado em sentidos contrários e não sabe para onde voltar-se"*. (ESPINOSA apud CHAUÍ, 1990, p.61). A visão do filósofo, em sua ética dos afetos, propõe ser necessário conhecermos a natureza em movimento de nossos desejos. Gilles Deleuze, em seu abecedário, sugere que *não há desejo que não corra para um agenciamento (...) desejar é construir um agenciamento, construir uma região, é realmente agenciar*. Para Deleuze, então, o desejo convida à ação do agenciamento.

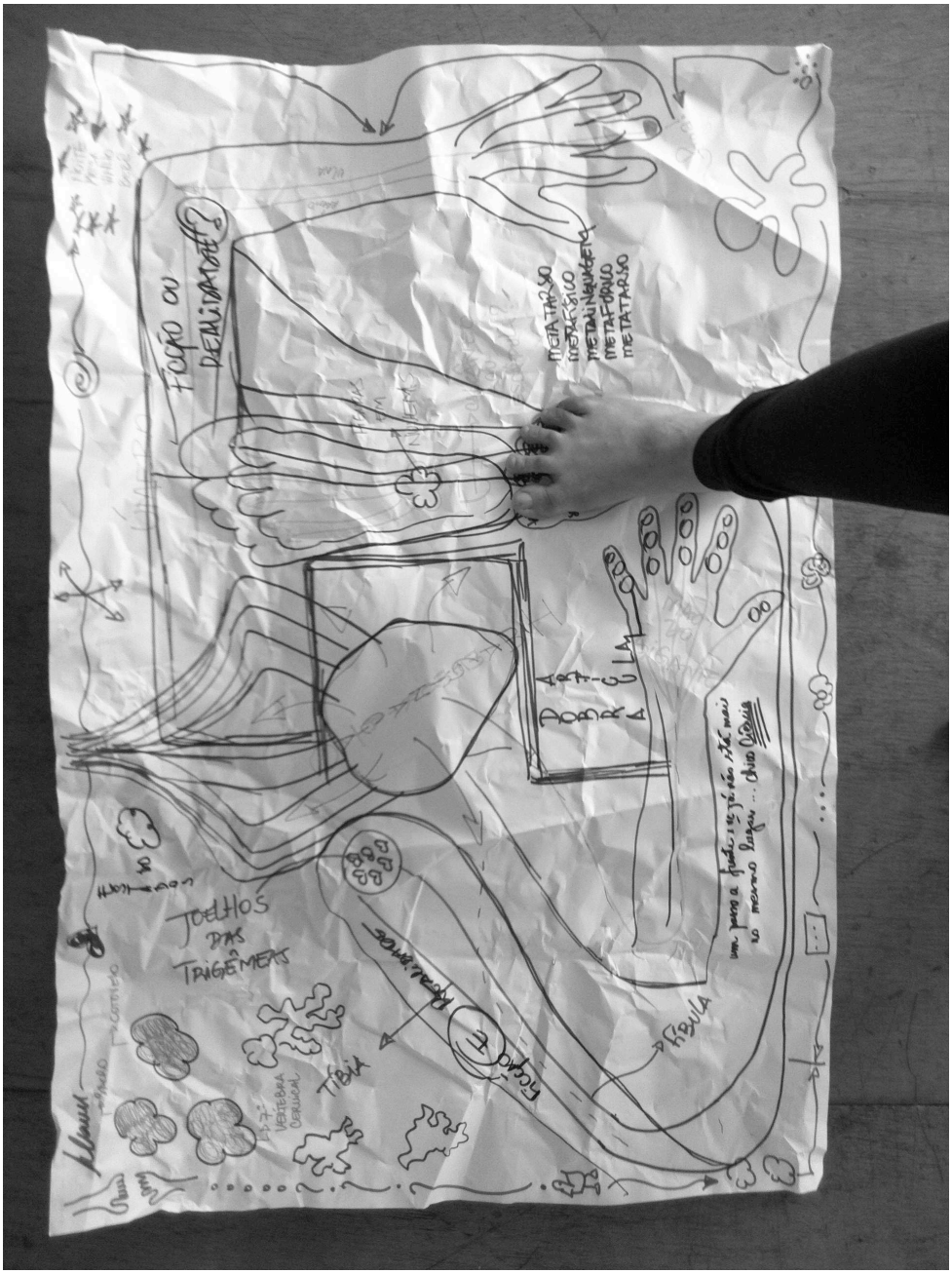
[3] O corpo nesta pesquisa deve ser compreendido como soma que, como sugere Miller (2012, p.13), remete *ao ser corporal humano na sua integridade. Não o corpo cartesiano mecanicista, mas, ao contrário, o corpo holístico vestido pelas vivências e pelos saberes do século XXI.* Ainda, no contexto do Projeto Temático Fapesp *Memória(s) e pequenas percepções* que participo, compreendemos o corpo a partir da noção de Espinosa: *segundo Espinosa, um corpo não se define pela sua capacidade de conhecimento racional, mas pela capacidade que esse corpo tem de afetar e ser afetado e a essa capacidade Espinosa dá o nome de potência. Um corpo, portanto, se define por sua potência: sua capacidade de afetar e ser afetado. Se*

Esta introdução pretende-se um mapa afetivo. As discussões que compõem cada capítulo deste texto permeiam toda a reflexão, e, assim, acredito não ser de grande ajuda apontar que assunto será tratado em qual capítulo . Alguns aspectos dos assuntos evidenciam-se mais em alguns capítulos do que em outros. Nesse sentido, o que apresento nesta introdução não é um caminho para o texto, mas, sim, um esboço geral das ideias que compõem o texto. Uma imagem metafórica para guiar esta introdução é observá-la enquanto um mapa. Assim como os mapas das imagens que se apresentam nas pesquisas científicas que observam o cérebro em funcionamento, nas quais linhas luminosas percorrem o caminho dos neurônios em atividade em determinada situação, alterando seus percursos conforme o pensamento se desenvolve; os mapas aqui também se iluminam conforme o movimento da reflexão flui.

> Os mapas cerebrais não são estáticos como os da cartografia clássica. São instáveis, mudam a todo momento para refletir as mudanças que estão ocorrendo nos neurônios que lhes fornecem informações, os quais, por sua vez, refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à nossa volta. As mudanças nos mapas cerebrais também refletem o fato de que nós mesmos estamos constantemente em movimento. (DAMÁSIO, 2011, p.91).

---

conseguirmos potencializar os afetos ampliamos a capacidade de ação da rede de relações na qual estamos inseridos. Toda relação de potência é relacional e coletiva. E quando nos encontros de corpos há um aumento de potência na rede de afetos das partes envolvidas acontece o que ele chama de alegria. Então o que é alegria para Espinosa? É ampliar nossa capacidade de afetar e sermos afetados de forma a ampliar a potência da rede de relações nas quais estamos territorializados. Ao contrário, se diminuímos nossa capacidade de afeto, acontece o que ele chama de tristeza. Tristeza para Espinosa é a diminuição da capacidade de ação das partes envolvidas no encontro dos corpos. Toda uma política e uma ética dos afetos. (FERRACINI, no Prelo).



Compartilho esta pesquisa com a vida dos encontros. Afetos que desencadeiam novas formas de pensar e de agir. Fundamentalmente, mais seis pesquisadores escrevem comigo. Um corpo coletivo que se faz *corpo* na relação de suas partes, assim como na definição do filósofo Espinosa. O Projeto Temático "Memória(s) e Pequenas Percepções", de que participo, é coordenado por Renato Ferracini e composto por um Pós-Doutoramento,

quatro Doutoramentos e um Mestrado já concluído[4]. Torna-se impossível definir os limites das pesquisas que compõem o Projeto, já que, de fato, este processo está sendo realizado de forma coletiva. A noção de grupo, presente em práticas de teatro e de dança, aplica-se aqui em seu sentido mais potente.

---

[4] **Ana Caldas Lewinsohn**. *Projeto: Metáforas de Trabalho em Práticas de Criação*: Esta pesquisa investiga como diferentes formas de provocações do condutor de uma prática teatral (diretor/professor) podem – ou não - auxiliar o ator a gerar e atualizar estados de organicidade/presença/vida em sua performance; **Ana Clara Amaral**. *Projeto: Dança e Imaginação***:** Baseando-se na Filosofia e nas Ciências Cognitivas para discutir o fenômeno da imaginação na materialidade do corpo, a pesquisa trata da criação em dança a partir da Técnica Klauss Vianna em diálogo com a Mimeses corpórea do LUME Teatro; **Antonio Flávio Rabelo.** *Projeto*: *Cartografia do Invisível: paradoxos da expressão do corpo-em-arte***:** Um estudo das latitudes e longitudes do processo de criação do Projeto Hotel Medea, gerando uma problematização a cerca das forças invisíveis que se agenciam em processos criativos, a partir da noção de espelhamento**; Maria Alice Possani**. *Dissertação*: *Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si***:** A partir de um eixo principal - o treinamento do ator - a dissertação atravessa questões pedagógicas, especificidades de um treinamento que se constrói na experiência coletiva, os limites do que entendemos por treinamento, e como a memória e as micropercepções podem potencializar esse território de bordas indefinidas; **Melissa dos Santos Lopes**. *Projeto*: *Território Cênico de Encontros Íntimos*: O objetivo da pesquisa é investigar como o corpo do ator processa a memória e ativa micropercepções que atualizam e criam/recriam uma memória presente, em duração poética, que ao mesmo tempo gera presença e *organicidade;* **Patrícia Leonardelli**. *Projeto: dramaturgia da imanência***:** baseado nos conceitos de imanência, atualização e virtualização, fluxo e criação de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Pierre Lévy, o estudo propõe uma perspectiva expandida do conceito de dramaturgia como produção de palavra/texto na dinâmica intensa de criação do corpo-em-arte como território de múltiplas atualizações de linguagens possíveis.

O Projeto, resumidamente, busca atualizar discussões sobre os conceitos de Memória[5] e Percepção, amparados pelo pensamento de alguns grandes pensadores que compõem a Filosofia Contemporânea, encontrando maior ressonância na produção de Gilles Deleuze[6] . Junto a este, somam-se diversos outros pensadores que ajudam a compor a base reflexiva a este respeito e em suas imbricações em processos criativos nas Artes Cênicas, como é o caso dos filósofos José Gil e Kuniichi Uno, pertencentes também a esta família teórica. A *memória* e a *percepção* são assuntos caros às Artes Cênicas, já que dinamizam as discussões sobre o fazer-pensar do corpo e acionam reflexões atualizadas a respeito do conhecimento produzido *na* e *pela* arte. Para artistas do corpo que priorizam a autonomia e a criação autoral de seus trabalhos, essas questões tornam-se ainda mais presentes.

> Deleuze atualizou ideias como as de devir, [...] singularidades, enfim conceitos que nos impelem a transformar a nós mesmos, incitando-nos a produzir espaços de criação e de produção de acontecimentos-outros. Acima de tudo, Deleuze nos convida a experimentar junto com ele suas ideias, sem nos tornarmos representantes de deleuzianismos, ou de um pensamento deleuziano. Muito mais experimentar com Deleuze, sem se filiar, fazer alianças sempre, intensas, porém não eternas ou mesmo de subserviência!"(em *www.ricesu.com.br/colabora/n8/homenagem/*, acesso a 12-11-2013, as 10:42).

Junto à ideia de composição que o filósofo propõe, crio o pensamento reflexivo deste texto, a partir da experiência nas práticas de trabalho que desenvolvo na dança, por encontrar ressonância nos fundamentos de seus princípios. À família teórica que ampara toda a discussão do Projeto Temático de que participo, aproximo, em minha

---

[5] Sobre esse tema, ver LEONARDELLI (2008).

[6] Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês, vinculado aos denominados movimentos pós-estruturalistas, categorizações que o próprio questionava, muitas vezes. Suas teorias acerca da diferença e da singularidade desafiam-nos a pensar em temas como rizoma, ontologia da experiência, virtualidade e atualidade, entre muitos outros. Deleuze manteve parceria de pesquisa e escrita com Félix Guattari (que também participa da criação da Metodologia Cartográfica em sua passagem pelo Brasil, junto a Suely Rolnick, método adotado nesta pesquisa). Relaciona-se, ainda, e de forma efetiva, a pensadores como Michel Foucault (que também foi um dos estudiosos de Kant), estabelecendo, com Henry Bergson, Friederich Nietzsche e Baruch de Espinoza, relações que fundamentam seu pensamento.

pesquisa, reflexões a respeito do funcionamento do corpo desenvolvidas por Cientistas da Cognição e Neurocientistas, como Antonio Damásio, entre outros, principalmente por observar, nas recentes descobertas dessa área, algumas chaves sobre a compreensão do *corpo-soma* e do movimento como parte do processo cognitivo humano. As relações entre o pensamento desses filósofos e os cientistas permitem uma atualização do *status* da importância do corpo na vida humana e em processos de *singularidades*[7]. Antônio Damásio investiga, em seu livro "Em busca de Espinosa" (2004), a base do pensamento desse filósofo, reconhecendo nessa obra a base da retomada do pensamento monista na história da filosofia - já que este compreende o corpo e a mente enquanto unidade, incluindo os afetos enquanto condições de relacionamentos. Damásio explora essa proposta à luz de suas descobertas sobre a emoção e os sentimentos mapeados no corpo pelo cérebro, ao que nomeia de *marcadores somáticos*[8]. Para um estudo da dança enquanto produção de conhecimento e potenciliazação de processos de subjetivação (tendo a imaginação como principal foco de atenção), relacionar essas formas de pensamento pode tornar-se uma estratégia eficaz, já que considera diferentes aspectos da vida no corpo.

---

[7] No contexto do Projeto temático, podemos nos referir a sujeito como singular e subjetividade como singularidade, já que para Ferracini (no Prelo): *A singularidade não pertence a uma indivíduo, nem a um sujeito (enquanto indivíduo-homem) e nem mesmo possui uma realidade mítica, ficcional ou imaginativa. O que chamamos de singularidade não têm nem uma forma perceptível, nem uma função. Enquanto o indivíduo tende a uma organização e a um código que busca uma permanência, as singularidades tendem às variações dinâmicas, dobras, velocidades. Enquanto o indivíduo é desaceleração, uma atualização, uma efetuação, as singularidades são partículas virtuais e justo por isso escapam a percepção comum: "eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém sob um princípio de incerteza ou indeterminação" (Deleuze e Parnet, 1998: 173). A singularidade é pré-individual, in-pessoal, independente de um EU ou um EGO, justamente porque são as próprias singularidades que geram os indivíduos e sua gênese. Simondon, antes de Deleuze, já nos aponta a existência de um campo pré-individual, no qual o indivíduo aparece apenas como um processo, uma efetuação e não como origem primeira. Diz Simondon que toda individuação não esgota em si a realidade pré-individual de forma que todo individuo carrega sempre uma carga dessa realidade pré-individual (de singularidades) que o mantém sempre em processo de geração constante de individuação. (Simondon, 2003). As singularidades, por serem móveis e dinâmicas não possuem forma sensível. É a própria matéria não formada em sua intensidade e potência plena. Também não possui função, finalidade específica ou geral. As singularidades são potências, são intensidades, são virtualidades que não param de efetuar o indivíduo, mas não se confunde com essa mesma efetuação. Não param de territorializar o indivíduo e ao mesmo tempo desterritorializá-lo, conforme Simondon, pois todo indivíduo - em seu processo de individuação - sempre mantém uma carga de natureza pré-individual de onde poderá se gerar novas individuações. Portanto, as singularidades são matéria de um eterno devir outro, de uma eterna diferenciação dos indivíduos e em última instância da criação de sempre outras formas de existência e de vida.*

[8] Damásio (2006) propõe na hipótese dos *marcadores somáticos* que as atividades somáticas criam tendências no comportamento humano, influenciando implicitamente processos cognitivos e tomadas de decisões.

A memória, no contexto teórico da filosofia deleuzeana e bergsoniana, é compreendida, resumidamente, enquanto recriação e atualização de experiências no corpo. Estes questionam também a relação temporal espacializada que se estabelece a partir do conceito de tempo enquanto contagem numérica de horas, dias, semanas, meses e anos, criando, assim, os conceitos de passado, presente e futuro. Na duração das experiências, não seria possível experienciar o tempo espacializado. A memória, para Deleuze (1999) constitui-se de virtuais que se atualizam a cada ativação desse processo. Essa perspectiva muda também a forma como pensamos os acontecimentos em direções temporais e dinamiza as discussões sobre a memória enquanto acúmulo de informações. Considera-se a memória, aqui, como um processo que se dá no presente, atualizando-se constantemente em relação ao ambiente.

Aproximando a visão dessa família teórica às recentes descobertas das Ciências Cognitivas, evidencia-se, na concepção da percepção enquanto base do processo cognitivo, que a memória desestabiliza-se no ato da percepção, já que essa é uma ação cognitiva que não se dá em um corpo suspenso ao ambiente, mas, sim, em relação constante a ele. Nesse trânsito permanente de informações entre corpo e ambiente é que a memória se recria. Além disso, alguns autores ainda apontam que a memória é um processo instável, que pode ser ativado, mesmo de forma inconsciente. Nesse processo, também há alterações e ficcionalizações das experiências vivenciadas. Nesse aspecto, a imaginação aproxima-se da memória, já que agrega informações subjetivas às potencialidades estabilizadas. O cérebro vai sempre além da informação recebida, recriando, então, na experiência atual, a memória e a imaginação.

Antonio Damásio, em seu entendimento de corpo e processos de produção de conhecimento, baseia suas propostas acerca das produções de imagens mentais, emoções e sentimentos na relação entre corpo e ambiente e colabora a criar o chão reflexivo que desejo experimentar e me ancorar. A memória, na concepção de Damásio (2011), é composta apenas por potencialidades. Abole-se, de fato, a partir desta perspectiva, a noção de acúmulo de informações. Damásio propõe que a memória divida-se em dois espaços no cérebro. O primeiro, a que nomeia de *Espaço Imagético*, relaciona-se ao fluxo de imagens na interação com o ambiente. O *Espaço Dispositivo* é onde a Memória relaciona-se com a Imaginação e o pensamento racional. De qualquer forma, o que se aciona de fato no cérebro

quando recordamos algo são potências, o que nos leva a concluir que a memória é, em última instância, criação. Importante lembrar também que as imagens a que se refere Damásio não são apenas visuais, e, sim, de diversas naturezas perceptivas, como sonoras, táteis, etc...

Quando pesquisamos o movimento na dança, estamos não só desestabilizando e recriando o movimento na memória, mas também agregando sentidos e afetos a esse mesmo movimento a cada nova experiência. O treinamento e a pesquisa do movimento na dança, pensados por esse aspecto, podem ganhar novos sentidos, inclusive a respeito das qualidades de treinamentos que oferecemos ao corpo.

Damásio propõe, ainda, que é a partir das emoções que são produzidas no corpo em relação que o cérebro cria mapas e agimos no mundo. As micropercepções[9], presentes em qualquer ato de percepção, compõem a macropercepção, e não podem, muitas vezes, ser percebidas pela síntese de consciência. Podemos dizer, talvez, que as microprecepções estão presentes nas relações corpo-ambiente, constituindo, em algum nível, as emoções. As micropercepções alteram os estados do corpo de forma não consciente. Estas, muitas vezes, tornam-se memória e ativam-se em outras situações aproximadas. Algumas práticas de treinamento nas Artes da Cena buscam a ativação desse nível de percepção, criando a memória desses estados no corpo. Aproximar, então, a ideia de emoção em Damásio e a de micropercepção em Deleuze (2007) e Gil (2005) pode ajudar a compor a reflexão sobre o treinamento também enquanto ativação de memórias sensíveis, a partir da presença e da atenção a experiências de diferentes qualidades de estados do corpo.

Ainda nesse sentido, se retomarmos a ideia da relação entre emoção e micropercepção como base da experiência do corpo no mundo, as potencialidades da memória estariam sempre vinculadas às diferentes qualidades de experiência. Se treinamos para experienciar o movimento (que é parte da maneira como percebemos o mundo) e se este também é sempre vinculado à emoção (alterações dos estados do corpo e micropercepções), a memória que se quer ter como potência no corpo que dança passa a ser um assunto no mínimo importante. O treinamento, aqui, refere-se, assim, à experimentação

---

[9] *São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem nossas macropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte*. (DELEUZE apud FERRACINI, 2007, P.112).

do movimento e das diferentes qualidades de percepção como criação de potencialidades na memória do corpo que dança.

O Projeto Temático parte de uma grande questão para abrir espaço para verticalizações mais localizadas em cada pesquisa desenvolvida nele. É importante também ressaltar que a possibilidade de trabalhar sob o Método da Cartografia[10] nasce desse encontro. Sobretudo pela necessidade de não dissociar o trabalho artístico de cada pesquisador dos temas trabalhados no Projeto. Dentro de cada verticalização, vão-se compreendendo no tempo as especificidades e as emergências que nascem desse coletivo na medida em que eles se diferenciam. As pesquisas envolvidas no Projeto Temático compõem diferentes entradas para os mesmos assuntos. Também pretendo ressaltar que este mapa, enquanto uma entrada para esse pensamento coletivo, é também um processo. E valorizar o processo é um dos princípios compartilhados entre todas as referências aqui mencionadas. Pretendo que possamos compreender que uma *pesquisa em arte*[11] é também um processo de escolhas que definem meu *território*[12] de ação na dança e foram definidas em minha diferença[13] no tempo:

---

[10] O Método da Cartografia é uma Metodologia de pesquisa em Ciências Humanas que trata essencialmente da pesquisa enquanto um processo que inclui o pesquisador e sua subjetividade no campo do conhecimento. Muitos pesquisadores contribuem atualmente para o desenvolvimento do Método. Tratarei da questão Metodológica no Capítulo 2.

[11] O conceito de *pesquisa em arte* é abordado por Miller (2012) a partir da proposta da pesquisadora e artista plástica Sandra Rey. Para Miller (2012, p.126): *o artista pesquisador em arte estabelece uma relação direta com o objeto de pesquisa, que é ele próprio em sua expressão artística.*

[12] No contexto do Projeto temático, consideramos território a partir do complexo conceito de ritornelo em Deleuze: *Esse complexo conceito tem três momentos (ou pontos de errância ou ação):01) um primeiro que podemos chamar de ponto de orientação, ou ação direcional, pois permite um ponto de referência um "esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante no centro do caos" (Deleuze, Guattari: 1997, 116). É assim que a criança com medo do escuro tranquiliza-se com uma canção. A canção, nesse caso, torna-se o ponto de referência que permite suportar o caos-pavor da impotência frente ao desconhecido-escuro. Essa cançãozinha pode ser chamada de cartaz ou placa: uma matéria de expressão. São essas qualidades expressivas ou matérias de expressão (placas ou cartazes) que "entram em relações móveis umas com as outras, os quais vão "exprimir" a relação do território que elas traçam com o meio interior dos impulsos e com o meio exterior das circunstâncias" (idem, 124). 02) É justamente no campo de forças criado por essas relações móveis que o outro momento do ritornelo é delineado: a invenção de uma dimensão – uma ação dimensional - a partir desse ponto direcional pois foi "preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado" (Idem, 116). Há aqui, portanto, a geração e um* ***território****. É por isso que a marca qualitativa (cartaz, placa, matéria de expressão em relações móveis interior-exterior) é sempre primeira em relação ao plano territorial traçado. É sempre uma "expressividade que faz território" (idem, 122). Há nessa territorialização toda uma ação de seleção, eliminação, extração para que as forças desse plano traçado resistam e não sucumbam novamente ao caos e para isso são muito importantes, segundo os autores, os componentes (placas, cartazes, matérias de expressão) vocais, sonoros, ópticas, visuais e poderíamos, certamente, acrescentar a essa lista as ações físicas.03) No terceiro momento esse território se abre para forças cósmicas. Não uma abertura para a entrada do caos que buscávamos expulsar, mas a fissura para "outra região, criada pelo próprio círculo. Como se o próprio círculo tendesse*

> [Deleuze] fez da diferença um conceito eminente, [...] abrindo o caminho para a elaboração de uma ética da singularidade: não apenas colher as diferenças constituídas, sejam elas individuais ou coletivas, mas produzir novas diferenciações, fazer do homem um grande experimentador, um firmador de modos de existência singulares. (PELBART apud MATOS, 2012, p.33)

Composição[14]. Esta é uma referência importante a esse pensamento, já que sugere atenção e responsabilidade às escolhas e pressupõe uma singularidade relacional necessária às relações entre o corpo e procedimentos de pesquisa artística. Encontrar o outro na dança em minha diferença e experimentar, em movimento, os conceitos que agora se fazem corpo. Movimentar os conceitos e lamber os dedos. Quando uma informação

---

a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga. E dessa vez é para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas, lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do mundo, ou confundir-se com ele. Saímos de casa no fio de uma cançãozinha" (idem, 117). Abertura do território como linha de fuga para, com e por meio do próprio território gerado, improvisar outros modos de existência, outros planos de possíveis, linhas de fissuras que liberem as forças de vida estratificadas de uma plano de organização duro, molar, mesmo que essa molaridade seja traduzida por liquidez e falsos fluxos capturados de desejo. Na obra "O que é Filosofia?" os autores Deleuze e Guattari, ao pensar o ritornelo enquanto ser de sensação ou monumento artístico, nomeiam esses três planos de outra forma. Em um primeiro momento a carne enquanto placa e cartaz; mas a carne não suporta o ser de sensação, mesmo se ela participa de sua revelação. Era precipitado dizer que a sensação encarna (Deleuze, Guattari: 2005p. 231); num segundo momento essa carne desabrocha na casa (idem, 232) que torna-se dimensional pois o que a define "são as extensões, isto é, os pedaços de planos diversamente orientados que dão à carne sua armadura: primeiro-plano e plano-de-fundo, paredes horizontais, verticais, esquerda, direita, retos e oblíquos, retilíneos ou curvos (idem , p.232). e completam: "a casa participa de todo um devir. Ela é vida, vida não orgânica das coisas" (idem, p.233). O terceiro elemento é justamente quando a casa se abre ao universo, ao cosmos em uma linha de fuga que torna possível a passagem do finito ao infinito, mas também do território a desterritorialização (p. 233). Temos, então, o ritornelo como C cúbico: Carne/Casa/Cosmos. Ou ainda como Ponto Direcional / Ponto Dimensional / Abertura para Forças Cósmicas. Ou ainda como Territorialização (Carne e Casa, ponto direcional e dimensional), Desterritorialização (linha de fuga, passagem do finito para o infinito, abertura da casa para o cosmos, abertura do circulo dimensional para o futuro ou outra terra, risco de uma improvisação como ação de ir ao encontro do mundo ou fundir-se com ele), Reterritorialização (efetuação da improvisação em um território recriado). Mas jamais podemos pensar o ritornelo como linha de simples causa-efeito de um ponto direcional para uma abertura em fuga. Esses pontos, campos e ações são sempre co-criados na mesma imanência. (FERRACINI, no Prelo).

[13] O sentido de coletividade que compõe o Projeto Temático ancora-se na potencialização do encontro das diferenças nele presentes. Só assim, uma parceria efetiva entre os pesquisadores dá-se, e na valorização do olhar único de cada pesquisador direcionado aos mesmos assuntos*: O ser se diz num único sentido de tudo aquilo que ele se diz, mas aquilo de que ele se difere: ele se diz da própria diferença* (DELEUZE, 1988, p.76).

[14] Composição, para Ferracini (2004, p.33), ancorado na proposta de Deleuze: *E é justamente esse plano de composição que comporta o conhecimento do corpo artístico, de seu fluxo de vida, da energia corpórea expandida, enfim, que comporta o conhecimento do ator, com seus afetos recriados, seus compostos de sensação sustentados pelas ações físicas.*

internaliza-se, ela sempre se transforma. O corpo que dança, nesta pesquisa, busca, assim, intensificar-se[15] em seu processo de diferenciação na pesquisa e exploração do movimento.

E como acompanhar esse processo? A Metodologia adotada deve criar condições para que a pesquisa, para muito além de defender uma ideia formulada anteriormente ao processo da mesma, permita a observação atenta e rigorosa a esse processo em fluxo no tempo. A Metodologia Cartográfica tornou-se, mais que o método de pesquisa adotado, uma das reflexões sobre as formas de materialização de princípios éticos, já que compartilha, de forma coerente, dos mesmos referenciais teóricos e possibilita a criação de mapas do processo da pesquisa. O que se acompanha com atenção, então, são as transformações, as composições que se criam entre os assuntos no tempo, que podem fazer emergir novas formas de abordagem e relacionamentos. Algumas pistas[16] foram desenvolvidas por pesquisadores com o intuito de ajudar o cartógrafo a mapear seu assunto; porém, reconhece-se, essencialmente, que cada pesquisa pertence a seu cartógrafo em sua relação com seu objeto. Em outras palavras, incluir a subjetividade da relação entre o pesquisador e seu tema é sempre um aspecto de fundamental importância em um mapeamento cartográfico. Em uma *pesquisa em arte*, como neste caso, é uma relação ainda mais intrincada, já que o objeto da pesquisa é, muitas vezes, o próprio pesquisador - o *soma*, que considera toda a unidade corporal do ser humano em seu contexto. Quando é

---

[15] Corpo intensivo para Ferracini (2004,p.96) *é uma zona potencial de inclusão, de diferenças, de reduplicações. Um lugar de encontros, lugar paradoxal, lugar de vizinhanças e partículas que se conectam, reconectam e desconectam, relacionando-se em velocidades infinitas. Nessa zona, não há nenhuma identidade, somente si-outros, sempre-outros, não-eus, eu como duplo do outro e o outro como minha duplicação. Novamente espaço não euclidiano. Espaço de Escher. E é nesse sentido que o corpo cotidiano é território primeiro do corpo-subjétil, pois é sua latência.* E ainda: *um plano virtual de intensidades, potência de criação e de desejo. Esse Plano, enquanto dobra desse Fora, é uma zona de oposição ao Plano de Organização que estratifica o corpo em relações do tipo poder-saber [...]É um plano real, mas virtual, de intensidades, acontecimentos, linhas de fuga e de desterritorializações; [...] O Plano de Consistência é uma zona de indeterminação, uma zona indiscernível no qual pessoas, coisas, sensações, natureza atingem pontos de vizinhança comum, "trocando-se" em suas diferenças, em devires-moleculares. Uma zona intensiva. Uma zona na qual um homem e um animal, uma vespa e uma orquídea, não se transformam um no outro, mas existe algo se passa "entre" eles, de um para o outro: uma zona de sensações. Portanto, é nessa zona que o corpo cotidiano já é, potencialmente [...] corpo-em-arte, pois, nesse campo, ao contrário do Plano de Organização, não temos sujeitos formados, determinados, identitários, mas temos sim acontecimentos, modos de subjetivação (Deleuze e Guattari) ou ainda processos de Subjetivação (Foucault) que Deleuze e Guattari dão o nome de Hecceidades. Em outras palavras: essa zona intensiva – Plano de Consistência – não produz sujeitos fixos e possuidores de uma identidade que permeia o tempo/espaço da existência, como acontece no Plano de Organização, mas gera acontecimentos, que podem ser coletivos ou singulares, realizando-se em uma subjetivação sem sujeito*. (Ferracini, 2004, p.97). E ainda, para Deleuze (2006, p.352): *A intensidade é sempre primeira em relação às qualidades específicas e às extensões orgânicas.*

[16] Mais informações em *Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* / orgs Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, Porto Alegre: Sulina, 2010.

sobre o próprio corpo do pesquisador que a pesquisa é desenvolvida, a Cartografia é mais uma vez uma aliada, já que indica caminhos e cria um estado de atenção permanente. Ao mesmo tempo em que esta busca um rigor de estado de presença, sugere a ação de desfocar a atenção sobre um único e restrito caminho - o que pode restringir as possibilidades de emergência na pesquisa em direção à atenção às flutuações que acompanham qualquer tema. Estas, muitas vezes, acabam por iluminar aspectos dos assuntos tratados de maneiras ainda mais criativas e pertinentes.

A dança pode fazer do movimento uma experiência sensível, presentificando a sensação do corpo a partir da exploração de diferentes qualidades de percepção e da atenção dada a esse processo. Pode assim permitir que o movimento potencialize-se em sua singularidade no trânsito contínuo entre corpo (desejo/percepção/memória/imaginação) e ambiente. O corpo que deseja, no sentido espinosiano, recria-se em devires infindáveis. Acompanhar o processo de conceituação do corpo no mundo e permitir (criar condições para) que o mesmo potencialize a imaginação, no indistinto fluxo entre perceber e criar:

> Outro entrelaçamento que o corpo cênico investiga é a trama memória-imaginação-atualidade – o fato de que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemô nicas, imaginárias e perceptivas. O que o corpo cê nico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operaç ões psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginaç ão em atualidade, memória em imaginaç ão, imaginaç ão em memória, atualidade em imaginaç ão, atualidade em memória. É sua alta vibratilidade e sua fluidez que permitem essas operaç ões psicofísicas. É sua inteligê ncia psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficç ão x realidade. (FABIÃO, 2010, p.323)

Nesse sentido, as práticas de trabalho que oferecemos ao corpo compõem, em uma via de mão dupla, a forma como o pensamento do corpo organiza-se, permitindo que aspectos da cognição humana, como a singularidade, a subjetividade e a imaginação,

estejam presentes de forma consciente[17] na exploração do movimento e no pensamento do corpo artista. Não seria, portanto, qualquer treinamento que permitiria a criação de qualquer corpo cênico. É na especificidade dos princípios de treinamento contidos em diferentes práticas de trabalho das Artes da Cena que encontramos a ideia de corpo, de escuta e de presença que esta pesquisa se sustenta. No sentido oposto, também, e sem dúvida, as reflexões teóricas que realizamos alteram a prática de treinamento e a consequente qualidade estética das produções das obras.

É sobre a memória que se cria no corpo, a partir da experiência do treinamento, que pretendo me ater aqui.

Não é também, então, qualquer prática que se conecta coerentemente a qualquer teoria e vice-versa. Essa empatia emerge de relacionamentos em níveis de princípios éticos e visões de mundo. Em minha Dissertação de Mestrado[18], procurei desenvolver uma reflexão acerca das fronteiras entre as linguagens da dança e do teatro, fundamentando-me já nas práticas de trabalho da Técnica Klauss Vianna e do LUME Teatro[19]. Percebo, atualmente, que, para além da questão da fronteira entre as linguagens da dança e do teatro, o que de fato torna-se o problema que fundamenta a discussão atual se dá sobre o treinamento e a consequente criação do corpo artista que emerge nesta articulação de princípios de trabalho prático. São as conectividades e coerências entre os princípios contidos em ambas as práticas que, da mesma maneira, aproximam-se de outras áreas de conhecimento. E a reflexão, nesse sentido, pode ser criada *com* a prática e não *sobre* ela.

---

[17] [...] em sua forma elementar, a consciência é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e no qual existe o conhecimento pessoal e privado de nossa existência, situada em relação ao ambiente circundante do momento, seja ele qual for. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento servindo-se de diferentes materiais sensitivos – corporais, visuais, auditivos etc. – e manifestam propriedades qualitativas diversas para os diferentes fluxos sensitivos. *Os estados mentais conscientes são sentidos.* (DAMÁSIO, 2011, p.198).

[18] *Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro,* (2009).

[19] É importante considerar que minha prática na Técnica Klauss Vianna é mais verticalizada que nos procedimentos do LUME Teatro. Mesmo tendo realizado inúmeros cursos com o coletivo de atores e tendo minha prática acompanhada por meu orientador Renato Ferracini através do *Núcleo Fuga!,* o treinamento que mais se faz presente em meu corpo, ao longo dos últimos anos, diz respeito á Técnica Klauss Vianna. Porém, considero também que alguns princípios de ação das práticas do LUME Teatro já se incorporaram a minha pesquisa prática, criando diálogos entre as mesmas de forma artística e pedagógica. Neste sentido, é possível considerar também que a forma como observo a Mimese corpórea, é altamente amparada pela Técnica Klauss Vianna.

Os princípios que compõem as práticas que vivencio emergiram das pesquisas de Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier – importantes pesquisadores das Artes Cênicas no Brasil – dialogam em muitos níveis. O trabalho de ambos opera no sentido de criar condições e procedimentos artístico-pedagógicos que possibilitem ao ator-bailarino, a partir da pesquisa sobre o próprio corpo, conquistar a autonomia e a exploração criativa do movimento e da ação física. Apesar de descenderem de diferentes fontes de pesquisa (Klauss Vianna, do balé clássico e Burnier, da mímica moderna e da antropologia teatral, resumidamente)[20], o trabalho converge para a potencialização do ator-bailarino enquanto criador e pesquisador já que possibilita a potencialidade das experiências das diferenças de corpo e movimento; e a prática da atenção constante à escuta do outro e do ambiente, à presença e à situação de jogo.

O treinamento que pratico nesta pesquisa advém do relacionamento entre a Técnica Klauss Vianna e de procedimentos do LUME Teatro. Esta prática vem sendo realizada no Núcleo *Fuga!* – Núcleo de pesquisa de linguagem vinculado ao LUME teatro desde ano de 2007; e linha de pesquisa do mesmo junto ao Cnpq.[21]

A Técnica Klauss Vianna de Dança e Educação Somática[22] emerge da pesquisa de Klauss Vianna. Pesquisadores que acompanharam seu trabalho e o de seu filho Rainer Vianna realizam um estudo contínuo acerca dos princípios que fundamentaram as práticas de Klauss e desenvolveram, a partir daí, uma sistematização junto a Rainer que, posteriormente, viria a ser nomeada de Técnica Klauss Vianna. A Técnica é atualmente composta por duas fundamentais estruturas de pesquisa do movimento: o Processo Lúdico e o Processo dos Vetores. É sobre este segundo que vou me ater nesta pesquisa.

O Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna mapeia oito vetores de força espalhados pela estrutura óssea do corpo. Reconhecer e direcionar esses vetores em relação ao espaço é uma ação que permite a exploração do movimento em um nível sensível, criativo e potente. O Processo dos Vetores trabalha na sensibilização da sensação da estrutura óssea e na ação do direcionamento da mesma, que desencadeia a reação de

---

[20] Para maiores informações sobre o percurso de Klauss Vianna ver MILLER (2007) e TAVARES (2010). Para informações sobre Luís Otávio Burnier ver BURNIER (2009).
[21] Maiores informações nos Capítulos 2 e 3.
[22] Ver MILLER (2007).

diversas cadeias musculares e processos subjetivos, em um estudo contínuo do movimento na diferença de cada corpo-soma.

O LUME Teatro é o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. Seu fundador, Luís Otávio Burnier, preocupou-se em desenvolver estudos práticos sobre a potência de criação do corpo do ator e sua importância na linguagem teatral, denominando sua pesquisa como "Arte de ator". Atualmente, o LUME Teatro é composto por sete atores-pesquisadores, que se debruçam sobre algumas linhas de pesquisa que se desenvolveram ao longo dos anos. A Mimese corpórea é uma das linhas de pesquisa[23] do LUME Teatro. Estrutura-se na observação, codificação e posterior teatralização de informações presentes na vida cotidiana como imagens, objetos e outros corpos[24]. Os elementos que compõem cada informação são decupados, estudados e relacionados à materialidade do corpo do ator ou bailarino. Aqui, o foco está na relação, na apropriação e na recriação destas informações pela diferença de cada corpo. O foco desta pesquisa dá-se sobre a linha de pesquisa da Mimese corpórea, relacionada aqui ao movimento dançado.

Em ambas as práticas de pesquisa do movimento, o que se evidencia é uma atenção sensível à observação do próprio corpo e do mundo à sua volta como potência de criação e exploração do movimento e da singularidade-subjetividade humana.

Encontro, nos princípios do LUME Teatro, o desejo do corpo potente, da criação e exploração de diferentes qualidades e estados de presença; e da noção de jogo no teatro em uma insistência contínua de coletividade. Outros tantos princípios que, como menciono acima sobre a Técnica Klauss Vianna, são, assim como em sua forma, adensamentos de um pensamento sobre a maneira de fazer arte que se apoia na ética de vida[25] e sua potência de diferenciação. Acredito que Luís Otávio Burnier, e seus tantos

---

[23] Para maiores informações ver www.lumeteatro.com.br.

[24] Minha pesquisa com o procedimento de Mimese corpórea elabora-se junto à pesquisa de Renato Ferracini (2006) e Raquel Scotti Hirson (2006), ou seja, é a partir da aproximação às práticas de ambos os pesquisadores que me aproprio deste procedimento.

[25] No contexto do Projeto Temático consideramos vida: *Não pensamos o conceito de vida, de forma alguma, como um atributo do orgânico, vida orgânica (eu estou vivo!) nem tampouco a um modo específico de viver, um modo como eu 'levo' a vida (eu vivo dessa maneira!). Estamos, portanto, trabalhando com uma perspectiva diferente da vertente biológica respaldada na racionalidade biomédica. A vida não está restrita à dimensão do externo, do de fora que justifica a intervenção na dimensão interna, mas "... uma possibilidade de vida se avalia nela mesma, pelos movimentos que ela traça e pelas intensidades que ela cria..." (DELEUZE;GUATTARI, 1992, p.98). A vida aqui, portanto, é pensada como intensidade (aquela pessoa emana vida!). Mas mesmo sendo intensidade, não podemos pensá-la nem como certa propriedade do orgânico, mas, sim, como capacidade intensa de inventividade e composição. [...] Vida como capacidade de*

braços que ajudaram a sustentar a pesquisa do Lume até os dias de hoje, possuem em seu chão uma forte necessidade de perceber e dinamizar o ser humano, o corpo-soma, e, nesse sentido, encontro ressonância mais uma vez com o pensamento da pesquisa de Klauss Vianna e dos pesquisadores da Técnica Klauss Vianna.

A Mimese corpórea, se aproximada ao conceito de Mimese, em especial sobre a orientação de autores contemporâneos como o arquiteto Jô Takahashi, pode ser compreendida como um processo cognitivo que parte do desejo humano de conhecer o mundo *pelo* corpo, de *sê-lo* de alguma forma, conhecendo e recriando o outro *pelo* corpo. Isso, aliás, inclui apropriações e transformações. Apresento aqui uma especificidade e a apropriação do procedimento de Mimese corpórea do LUME Teatro relacionada à dança: entendo-o como treinamento de dança. Além de oferecer estratégias de composição, a Mimese corpórea tornou-se uma presença em meu corpo dançante. É na maneira como observo, na qualidade da percepção e dos relacionamentos, que percebo a potência da Mimese na dança.

O treinamento prático que se apresenta nesta pesquisa segue a orientação dessas duas referências principais, especializando certa qualidade de pensamento do corpo artista e criando um território de dança que busca manter ainda o espaço para desterritorializações e recriações possíveis, característica de procedimentos abertos e permeáveis aos encontros e às necessidades de cada processo específico. Atenho-me ao desejo de acompanhar com atenção os processos criativos do corpo *em relação*, que nada tem a ver com interpretações

---

composição potente, ou seja: "toda uma vida inorgânica" (DELEUZE, 1992). Essa 'vida' deve ser tratada como uma força (jamais um elemento!) de composição, recriação e diferenciação qualitativa constante responsável pela instauração de uma dinâmica de autocriação (as "máquinas autopoiéticas" de Maturana e Varela, 1997). Ao ser pensada como força, a vida se torna uma potência que relaciona e compõe corpos, partes de corpos e matérias de expressão e, portanto, assim como os efeitos de presença, só pode ser localizada num espaço-território de invisibilidade intra-inter-corpos. Essa força-vida-inorgânica não pode ser um ponto definível e localizável, nem dentro de uma suposta in-corporeidade virtual, nem dentro de um organismo corporal material, nem dentro de qualquer elemento individual. Essa 'vida' no trabalho de atuador se realiza, então, por uma diagonal que atravessa essas forças corpóreas e incorpóreas, funde-se com elas formando uma grande composição aberta a outras composições. Um atuador que possui essa 'intensidade de vida' seria, assim, um ator que teria essa capacidade de composição, diferenciação qualitativa e que se autogeraria em fluxo constante. A compreensão do conceito de vida, aqui, "... inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. [...] E ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser redefinida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosana" (PELBART, 2003, p.39). (FERRACINI, no Prelo).

ou representações em níveis apenas racionais, e, sim, com intensificações de diferentes experiências de qualidades de percepção que acionem e coloquem em jogo o movimento sem funcionabilidade direta, em rede e devir. As diferentes qualidades de imagens mentais sendo experienciadas no corpo em movimento nesta situação talvez se diferenciem em grau de intensidade das experiências mais cotidianas e permitam que a criação da dança dê-se em um processo mais próximo ao da imaginação. A imaginação do corpo.

A questão do treinamento tem sido apontada por pesquisadores como Cassiano Sidow Quilicy[26], e mesmo Renato Ferracini[27], como um processo que, na atualidade, não se relaciona somente a alguma funcionalidade estética ou cênica, mas ancora-se em aspectos mais relacionados à vida em um sentido mais amplo e menos restrito à sala de trabalho prático. Nesse sentido, o olhar para o treinamento amplia-se e gera outras necessidades e reverberações. Como cito acima, não há diferença de natureza entre a base conceitual de trabalho e os princípios práticos de treinamento. Perceber e insistir em criar potências de memória no corpo relaciona-se ao desejo de potencialização de diferenças no movimento a partir da construção de um estado de escuta do corpo presente. As práticas de trabalho que relaciono nesta pesquisa buscam criar condições para possíveis intensificações das experiências do corpo no cotidiano. Seus procedimentos funcionam como estratégias para colocar o corpo em situação de estado de alerta, o que permite acompanhar com a atenção os processos do mesmo em relação ao ambiente e assim compor com eles.

Ampliar então a noção de treinamento para a criação de territórios desqualifica a necessidade de explicações a respeito das diferenças de grau entre experiências do corpo em estado cotidiano e em estado de arte. Se pensarmos o treinamento como uma prática

---

[26] Noção que vem sendo discutida pelo pesquisador e que acompanhei na disciplina AC-202-A — Tópicos Especiais em Atuação "Teatro e Performance: a questão do treinamento", ministrada pelo Prof. Cassiano Sydow Quilicy no Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Unicamp. A discussão baseia-se em reflexões sobre a tensão entre a concepção de treinamento nas Artes Cênicas contemporâneas e as leituras que o filósofo Michel Foucault realiza a partir da noção de "cuidado de si", por sua vez, a partir de referências presentes na *Antiguidade Greco- Latina, delimitando um período que se estende do século V A.C. ao século II de nossa era (QUILICI, 2012, p.1)*. Presente também nessa reflexão é a ideia de "cultivo de si", que, em diversas culturas, aponta para uma reflexão sobre as práticas de treinamento enquanto conjunto de ações potencializadoras do homem sobre a gerência de si, considerando assim a qualidade das transformações que as práticas podem fazer emergir em aspectos cognitivos, como a percepção e consequente ação do corpo em seu contexto. Para maiores informações ver artigo "As técnicas de si e a experimentação artística", da revista ILINX, n. 2- 2012, com autoria do mesmo. Em www. lumeteatro.com.br\revistailinx, acesso em 09-12-2013, às 13:00 hs.

[27] Ver FERRACINI (2013). Além disso, a Dissertação de Mestrado (2012) da pesquisadora do Projeto Temático Maria Alice Possani, intitulada: *Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si* trata também fundamentalmente da questão do treinamento nas Artes da Cena.

constante e inacabada, que é ancorada em princípios de pensamento nos quais a composição se constrói a partir da escuta e da presença, estamos acompanhando processos que, por sua vez, acompanham toda a experiência do corpo no mundo, sem hierarquizações e diferenciações de natureza das mesmas. Nesse sentido, estou em processo de treinamento da dança que faço ao escrever este texto.

O treinamento será aproximado nesta pesquisa à noção de criação de territórios em Deleuze. Distancia-se da ideia de uma prática isolada em sala de trabalho. A noção de território, nesse sentido, não se restringe a uma espacialidade isolada, e, sim, compõe enquadramentos compostos por agenciamentos que permitem habitá-lo de forma permeável à complexa rede de acontecimentos que atravessam o corpo em vida na sua relação com o mundo, ou seja, um território em estado de abertura para uma sempre desterritorialização, reterritorialização. O treinamento e as práticas de trabalho que apresento aqui, acredito, possuem, como princípio, a abertura e a criação de territórios que dependem da diferença de cada aproximação. O treinamento que oferecemos ao corpo cria e recria-se na memória do corpo-pensamento-imaginação, agenciando territórios, já que materializam alguns princípios (e não outros). São os relacionamentos entre um soma e um treinamento específico que criam os territórios a que me refiro. Agenciamentos e enquadramentos que possuem espaços para desterritorializações, já que se baseiam na relação entre as partes, que se recriam constantemente.

Pensando na qualidade das potencialidades de memória geradas por um treinamento constante, possamos talvez ampliar os limites de nossas ações e afirmar a importância de agir sobre o corpo, afastando a ingênua ideia de que nossas ações políticas não se vinculam à forma como trabalhamos o corpo em treinamento nas Artes da Cena. Tudo aquilo que percebemos está relacionado àquilo que estamos prontos para fazer. *Fazer* está relacionado com *experiência* (memória), presente e futuro, *estar pronto para fazer* (*prontidão*). Quando penso em fazer algo, já estou em ação. A impossibilidade real é a de zerar um corpo; pensar em um verbo já aciona nosso sistema sensório-motor[28]. Nesse

[28] Os cientistas cognitivos e filósofos Lakoff e Johnson (2002) propõe que toda a ação cognitiva ativa ou/e é ativada pelo sistema sensório-motor. Ainda, segundo GREINER (2010, p. 90): *O movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos. O conhecimento vem do movimento, tanto do movimento do corpo como dos objetos moventes que fazem parte do entorno. O movimento é, portanto, um dos principais modos como aprendemos o significado das coisas e boa parte deste aprendizado é processado pelo que Lakoff e Johnson (1999) nomearam como inconsciente cognitivo.*

contexto, o treinamento incorpora princípios éticos (e estéticos) de ação no mundo. A potencialização da autonomia, que inclui a subjetividade em processos de criação e pesquisa de movimento, depende dos princípios e consequentes propostas práticas de trabalho criadas e atualizadas constantemente por seus praticantes. Estar atento a questões como essa no momento em que escolho por determinado treinamento é, então, uma ação política potente que compõe complexas redes de concepção de corpo e arte. Não é possível subtrair-se de um contexto. A ideia do filósofo Michel Foucault sobre a ética pode compreender ações nesse sentido:

> A interrogação sobre os limites do presente e a possibilidade de sua transgressão instaura um campo problemático do pensamento, na tematização das questões da autonomia e da liberdade. É a partir desse campo que (Foucault) formula a sua interrogação sobre os gregos da Grécia clássica, a questão da ética, como um tipo de relação que determina como o indivíduo se constitui como sujeito moral de suas próprias ações. (CARDOSO, 1995, p.53).

A potencialização da relação entre dança e subjetividade-singularidade sugerida pela pesquisa, a partir das discussões sobre diferença e imaginação, abre caminho para uma reflexão sobre a ação política do corpo no mundo. O conceito de Biopolítica, desenvolvido pelo filósofo Michel Foucault, influencia o pensamento de diversos filósofos contemporâneos, entre os quais se situa fortemente Peter Pál Pelbart, que cria uma reflexão atualizada sobre o conceito de Biopotência.[29] A relação entre esse conceito e as consequentes ações políticas que podem ser apontadas nas práticas da Escola Vianna (MILLER, 2012) e na Sistematização da Técnica Klauss Vianna, além de princípios de trabalho do LUME Teatro, podem ser refletidas sobre a constatação de que esses trabalham no sentido de gerar autonomia e presença no movimento consciente, criando territórios de experiência de diferentes qualidades de estados cênicos e potências de memória de treinamento. Sendo escolas brasileiras de pesquisa e produção em Artes Cênicas, a Técnica Klauss Vianna e o LUME Teatro possuem princípios que podem ser analisados à luz de

---

[29] do conceito de *biopolítica*, forjado inicialmente pelo filósofo Michel Foucault para "*designar uma das modalidades de exercício do poder sobre a vida."* (PELBART, 2011, p.25); e *biopotência* - potência de vida sobre o poder refere-se à *biopolítica não mais como poder sobre a vida, mas como a potência da vida.* (IDEM).

teorias contemporâneas sobre a relação corpo-ambiente, considerando o contexto em que foram inicialmente idealizadas. A dança e o teatro, como áreas de produção de conhecimento humano, podem, nesse contexto, potencializar a produção de singularidade-subjetividade enquanto processos criativos e libertadores.

É no sentido do desejo desta potência das Artes da Cena que danço, escrevo e atuo como professora. E o desejo exige o agenciamento. Agencio então esta composição, criando um território de dança que pressupõe o espaço para as desterritorializações e novos desejos na ação de materializar este texto. Cada uma destas frases parece sustentar o peso de minha dança, em uma metaestabilidade[30] que suporta a coerência momentânea necessária ao movimento de uma pesquisa constante. Que desta metaestabilidade nasçam também os sentidos deste texto.

A dança que pretendo pensar aqui está sempre relacionada a esses encontros. E, assim, *é* parte e *faz-se* neles. Na percepção e conscientização do movimento, o bailarino contemporâneo pode criar condições para a emergência de sua potência criadora. Essa é uma especificidade importante que estrutura o pensamento sobre o treinamento, já que arrasta da dança o sentido de reprodução desatenta para dar espaço às singularidades, que envolvem sempre um coletivo. Esse aspecto, inclusive, é condição presente em processos de criação das Artes da Cena: criar a diferença em coletividade.

> Mas a carne e o sentimento escapam a priori de uma identidade. A carne e o sentimento engendram a diferença sem cessar, eles são movimento atravessado pela diferença. É por isso que não podem fixar nenhum sentido, nenhuma imagem, nenhuma forma.[...] Os sentidos se situam sempre sob a fronteira, face a face com a onda proliferante da diferença. (UNO, 2012, p.21)

O assunto da imaginação emerge dessa rede de relacionamentos prático-teóricos, já que tanto os procedimentos que investigo quanto a base teórica da pesquisa compõem um enquadramento que atua em favor da potencialização da diferença e da subjetividade que, considero, possa ser explorado à luz do conceito de imaginação. Esse conceito será atualizado nesta pesquisa a partir de relacionamentos entre diferentes áreas do

[30] Segundo Kastrup (2010, p.23)"A metaestabilidade indica uma dinâ mica de devir que só se resolve em contínua transformaç ão.[...] Segundo Simondon, "o vivo conserva nele uma atividade de individuaç ão permanente, ele não é só resultado de individuac ão como cristal e molécula, mas teatro de individuaç ão".

conhecimento humano na contemporaneidade: a Filosofia, as Ciências Cognitivas e as Artes. O que se evidencia claramente nesta composição de conhecimento é o pensamento monista, que considera corpo e mente enquanto unidade e esclarece ainda mais, e por diferentes pontos de vista, que o pensamento humano faz-se na experiência do corpo no mundo. Ao passo que o conceito de imaginação possa ser também compreendido à luz desta afirmação, é possível destacar o engendramento corpóreo desse processo. A imaginação aqui é considerada enquanto um processo de conhecimento do corpo-soma. A dança, que explora o movimento humano fora dos padrões de funcionalidade direta ao se aproximar do conceito de imaginação enquanto um processo incorporado, alicerça a reflexão prática e teórica sobre a relação do movimento e da produção das imagens mentais.

A imaginação é compreendida de forma diversa por diferentes pensadores ao longo da história. Em resumo, o conceito de imaginação já foi tratado como a capacidade de evocar ou produzir imagens mentais independentemente da presença de um objeto. Essa definição foi elaborada inicialmente pelo filósofo Aristóteles, e, posteriormente, encontra ressonância entre diversos filósofos e pensadores como Espinosa, Gaston Bachelard, Jean Paul Sartre, Deleuze[31], entre outros; que também a relacionaram, essencialmente, a aspectos da cognição humana, como a sensação, a apetição, o desejo, à criação e à memória dependendo do contexto histórico que habitavam. O interesse nesse tema nesta pesquisa emerge da reflexão sobre a memória, que desenvolvo junto ao Projeto Temático Fapesp "Memória(s) e Pequenas Percepções".

Danço e escrevo criando espaço para que a imaginação atravesse a estrutura óssea e avance no espaço acompanhando os laços que prendem a percepção das emoções (dos estados do corpo) e a ficção que sempre pressiona nossas experiências. A sensação de devir na dança potencializando o fazer-pensar do corpo:

> O devir – eterno e necessário *vir-a-ser,* que nos atravessa torna a existê ncia necessária e enquanto tal, constitui e sustenta toda a natureza. Ele, além de causa de si, é também o único substrato que engendra o corpo. Mas, apesar de jamais deixar de atravessá-lo e de engendrá-lo, o devir e os processos de diferenciaç ão que o produzem nos escapam sempre mais à medida que a vida humana, na condiç ão atual, avanç a. Assim, vamos

[31] Ver ABBAGNANO (2012); BACHELARD (1998 e 2001); e DELEUZE (2001).

> nos perdendo de nós mesmos e do *corpo próprio* do desejo, daquilo que deseja em nós. (FUGANTI, 2007, p.67).

Longe de buscar legitimar o pensamento artístico ao aproximá-lo de outras áreas do conhecimento, a ideia é mais uma vez a de composição. Compreender também que, a partir do momento em que escolho refletir sobre alguns conceitos, o meu movimento na dança também se recria, é fundamental para seguirmos adiante. Além disso, é notável que as Ciências Cognitivas, quanto mais se complexificam, mais se aproximam da Filosofia. O que interessa neste tipo de investigação são as redes que se atualizam, e não a localidade do pensamento, os atravessamentos culturais e filosóficos que se recriam quando se aproximam. É sempre a partir da prática da dança que movimento esses conceitos. E, ainda, a partir de minha diferença na dança. O enquadramento que aqui se deseja construir sabe-se instável e impermanente e, portanto, sustenta-se sobre a ideia de criação. Que fiquem claras também as necessidades de traduções de pensamento entre as linguagens verbal e de dança (GREINER, 2010), que não reduzem certo tipo de pensamento a outro, apenas compõem, com eles, no momento em que se cria, sobre as experiências nas linguagens, outras maneiras de fazer/pensar a dança. As traduções são também recriações, traduções de formas de pensamento que se complementam e que podem se configurar de diversas formas, em movimento no espaço ou nestas palavras. Considerar que o movimento que pesquiso na prática é uma variação destas palavras, compreendendo, assim, que é este mesmo corpo que dança e escreve quem cria imagens que se configuram em dança ou em texto. Os fluxos de atravessamentos dos desejos no corpo parecem sempre borrados às suas produções consequentes. É parte de um desejo político de atenção à diferença, na dança que faço. A forma como desejo que a dança aconteça em meu corpo já é dança. Considerar o processo da pesquisa permitiu-me, como exemplo, rastrear a ideia de corpo artista[32] e dança que venho desenvolvendo ao longo do tempo da experiência do corpo. Desenvolvo então

[32] GREINER (2005, p. 109) propõe a hipótese de que o corpo artista possui especificidades de organização de pensamento relacionadas a criação de novas metáforas complexas. Segundo a autora: *Embora, como diz Damásio, o fluxo de imagens seja intenso e ininterrupto, é provável que haja especificidades no que diz respeito ao modo como tais imagens se organizam, significam (ou não) e se tornam (ou não) visíveis . assim, há evidencias de que alguns desses pensamentos-imagens se processem de modo específico no corpo artista. esta especificidade não está nas ¨coisas¨ que representam, mas no ¨modo¨ como operam. [...] Uma primeira hipótese seria a de que são os pensamentos organizados pelo corpo artista que nascem com aptidão para desestabilizar outros arranjos, já organizados anteriormente, de modo a acionar o sistema límbico (centro da vida) e promover o aparecimento de novas metáforas complexas no trânsito entre corpo e ambiente.*

uma reflexão que aproxima princípios da Metodologia em questão a alguns aspectos da obra da pesquisadora em crítica genética Cecília Almeida Salles[33] já que esta lança um olhar apurado a processos de criação em Arte. Acompanhar o processo da dança que venho desejando criar no tempo permite-me refletir sobre os encontros, as redes de afetos que o desejo do movimento no corpo foi criando. Permite, também, que possa refletir sobre meu processo de pesquisa em dança, como um mapa do pensamento em que o movimento assume em cada período de minha pesquisa artística, acompanhando a memória do movimento e dos desejos no processo do tempo. Refletir com este mapa sobre a configuração atual da pesquisa parece-me, para muito além de um recurso isolado, um processo cartográfico sobre a memória do corpo que impulsiona e recria a reflexão sobre a atualidade do mesmo.

Na dança entre os metacarpos, carpos, braços, escápulas, cérebro, cadeira, letras e ideias é que tudo se recria. Antes do agora, só antes. Agora, já é diferente. A dança que faço hoje, portanto, está contaminada. Contaminada de Deleuze, de Damásio, de Klauss Vianna, de LUME, de Cartografia, de Crítica Genética e, principalmente, de mim mesma. A dança que faço hoje faz o hoje. Amanhã será outro parágrafo. Contaminado de tempo.

Muitas pessoas e ideias moram em meus ossos e articulações; porém, a atualidade do processo já transformou todos em um. Hoje, restamos o desejo da coletividade do corpo e eu. Quais são os limites do corpo, então? A memória no corpo acentua, nesta pesquisa, a potência da imaginação como parte do processo. Ficcionalizo meu caminho na dança, conto a história que posso. Insisto em contar para me ver de fora. Para olhar de outra forma para a dança que faço hoje.

Da pesquisa prática atual emerge o Processo Criativo do Exercício Cênico intitulado "O Presente". O título compreende a reflexão sobre a atualidade do corpo no tempo da experiência, atualizando, nesse sentido, na presença do corpo em movimento, a memória e a imaginação. O Exercício Cênico é uma obra de dança que, a partir da exploração de alguns procedimentos, e junto de toda a reflexão teórica, busca discutir a potência de imaginação na atualidade da presença do corpo que dança. A forma como o relato configura-se também torna-se parte da investigação sobre possíveis traduções da experiência em dança em texto escrito. A experiência deste tipo de escrita acaba por

[33] *Gesto inacabado: processo de criação artística,* 2009.

¨traduzir¨ o que compreendo como a melhor maneira de ¨finalizar¨ este texto (mesmo que as finalizações de processos criativos sejam de certa forma, sempre provisórias), já que todas as questões que esta pesquisa investiga estão de certa forma descritas e/ou recriadas na poética da criação do Exercício Cênico e na experiência de escrever sobre ele. Incluo, portanto, o relato do processo de criação em forma de ¨Epílogo ou Conclusão *em* processo poético¨.

Em um processo de pesquisa as frustrações também se fazem presentes, são parte da vida em curso da mesma. Para além da simples ação de excluí-las da reflexão, estas podem nos servir como pistas que permitem acompanhar desvios e proporcionar emergências de reflexões e adaptações que processos de criação de pensamento exigem. Como exemplo: meu orientador, Renato Ferracini, insistiu muito para que este texto fosse criado como um roteiro do Exercício Cênico. Não consegui fazê-lo. Aproveito-me então das imagens de Diane Arbus[34] que se apresentam ao longo da Tese, para criar o mapa-roteiro que me fora solicitado. Ainda, também era um pedido de meu orientador que se possível, evitássemos as notas de rodapé, o que, evidentemente, é outra tarefa que não pude cumprir. Optei por agrupá-las em sua maior parte nesta Introdução para que ao menos, o fluxo do texto nos Capítulos fosse preservado.

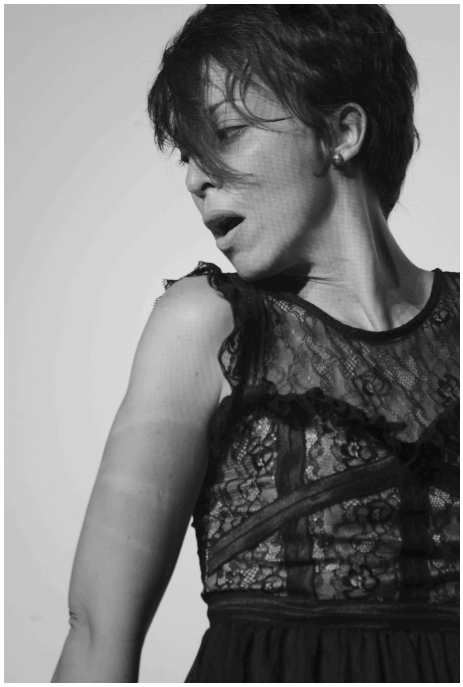
Neste momento, quando tenho minhas mãos sobre o teclado do computador e meus olhos acompanham as letras que vão se criando, percebo-me tecendo em palavras a música que quero que você, leitor, ouça. As questões apontadas acima, inclusive, fazem parte de uma percepção única sobre a experiência do movimento, mesmo sendo compartilhada com diversos autores e artistas/pesquisadores ao longo de minha experiência. Quando digo que escrevo tentando cantar a música que quero que você dance, quero convidá-lo a dançar comigo minhas dúvidas. Convido a me acompanhar em meus passos neste mapa afetivo. Junto aos seus, podemos nos tornar mais potentes.

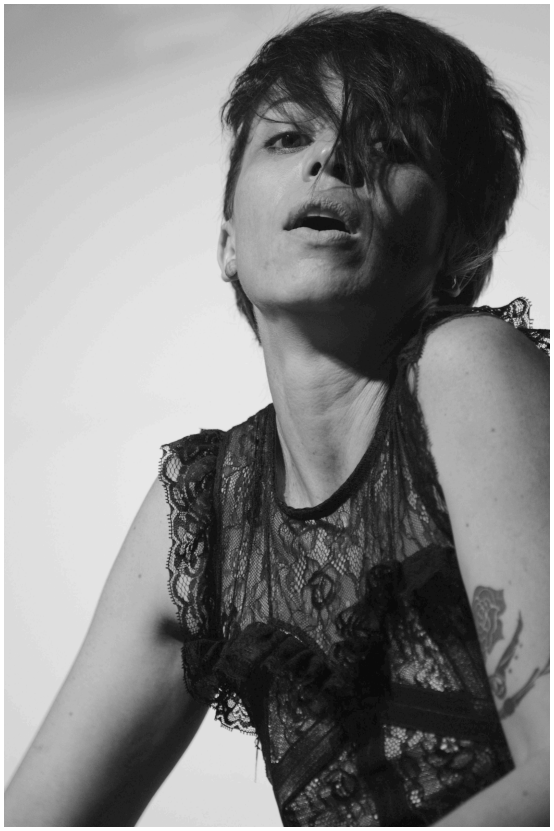
Criemos e dancemos juntos estes novos mapas!

[34] Os objetos de observação da Mimese corpórea para criação do Exercício Cênico foram algumas imagens da fotógrafa americana Diane Arbus, maiores informações no Capítulo 3.

Diane Arbus, *Gigante judeu em casa com seus pais no Bronx N.Y. 1970*. Nomeio esta imagem em meu processo critaivo do Exercício Cênico (Cap.3) apenas como ¨Gigante¨.

Anotações da pesquisa com a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores. Processo de criação Exercício Cênico ¨O Presente¨.





Fotos do processo com a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores da imagem do ¨Gigante¨. Foto: Giovana Pellatti.

Entreato

Imagine que você está em uma banheira cheia de água; que seu corpo todo está imerso na água; e que, ao se mover, você percebe a densidade e a materialidade da água. O tônus muscular de seu corpo é exigido de outra maneira. A sensação do peso e da temperatura alteram-se e a relação do seu corpo com a gravidade é meio água, meio corpo. Fique um tempo na sensação e tente se mover nela. Mova-se como que dentro do primeiro espaço que habitou em vida, a barriga de sua mãe.

Siga no texto como imerso em água.

CAPÍTULO 1 - Imaginação, singularidade-subjetividade e mente corpórea

> *Alice levantou-se num átimo, pois passou-lhe pela cabeça que nunca tinha visto um coelho com bolso no colete, nem com um relógio para tirar do bolso, e, ardendo de curiosidade, correu pelo campo atrás dele, chegando bem a tempo de vê-lo sumir numa grande toca embaixo da cerca viva. No momento seguinte, lá entrou Alice atrás do coelho, sem sequer pensar como é que iria sair da toca de novo. A toca continuava reta como um túnel por algum tempo e depois afundava de repente, tão de repente que Alice não teve como pensar em parar antes de começar a cair no que parecia ser um poço muito profundo.*
>
> *Lewis Carrol.*

O filósofo Espinosa (apud DAMÁSIO, 2004, p.229) aponta uma importante discussão em uma de suas mais célebres colocações a respeito do corpo humano: *...Ninguém mostrou até agora quais os limites dos poderes do corpo....* Bastante pertinente em diversas áreas do conhecimento na contemporaneidade, essa reflexão, se relacionada ao conceito de mente incorporada, pode propor uma vasta discussão sobre o processo de construção de conhecimento no corpo em movimento, como já o fez Antonio Damásio em seu "Em busca de Espinosa" (2004). E pode ainda engendrar uma reflexão a respeito dos limites do corpo como produção e compartilhamento do conhecimento, da individualidade à coletividade. Quando o assunto refere-se às potências do corpo em cena, essa questão torna-se ainda mais pertinente, já que é sobre certas qualidades de relação que se deseja mapear e refletir sobre o treinamento e as práticas da dança.

A proposta de Espinosa é constantemente atualizada, dada a complexidade das relações organismo-meio e contempla as Artes da Cena, quando estas, ancoradas em princípios de composição, buscam potencializar as redes de afeto que permeiam as relações entre corpos.

> O que é um corpo, ou um indivíduo, ou um ser vivo, senão uma composição de velocidades e lentidões sobre um plano de imanência? Ora, a cada corpo assim definido corresponde um poder de afetar e ser afetado, de modo que podemos definir um indivíduo, seja ele animal ou homem,

> pelos afetos de que ele é capaz, não sabemos ainda o que pode um corpo ou uma alma, é uma questão de experimentação, mas também de prudência. É essa a interpretação etológica de Deleuze: a Ética seria um estudo das composições, da composição entre relações, da composição entre poderes. [...] A questão, de todas a mais cadente, poderia ser traduzida do seguinte modo: de que maneira se dá a passagem do comum à comunidade, à luz dessa teoria das composições e da dupla ótica que ela implica? E em que medida essa comunidade responde a um só tempo ao comum e às singularidades que o infletem? (PELBART, 2011, p.31)

A experimentação e a prudência no plano de composição a que se refere Deleuze na visão de Pelbart encontram-se, aqui, na criação de um espaço de experiência entre algumas áreas do conhecimento que podem potencializar o pensamento do corpo. Nesse sentido, é na composição entre a dança, o teatro, as ciências cognitivas e a filosofia que os limites dos poderes do corpo potencializam-se para esta pesquisa, e é a partir daí que as palavras que aqui se apresentam tornam-se também um corpo coletivo.

Inicio, então, a discussão sobre o corpo que dança, mapeando seu processo de conhecimento no mundo, considerando fundamentalmente que dualismos como a separação corpo-mente e movimento-subjetividade constituem um pensamento que já não mais se sustenta na contemporaneidade. Levando em conta as diferenças presentes nas subjetivações de cada experiência de corpo em relação a seu ambiente, pretendo tratar da questão dos limites do corpo e consequentes processos de subjetivação, trilhando um caminho que se inicia no processo de geração da vida e seguindo viagem em direção à prática da dança e criação do corpo artista no contexto de treinamento na Técnica Klauss Vianna e no LUME Teatro.

1.1) Corpo e criação da vida

A vida é a síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida.
Klauss Vianna

Anatomicamente, o corpo da mãe, durante a gestação do feto, passa por mudanças consideráveis. À luz das teorias que evidenciam a mente como um processo incorporado e o processo de conhecimento vinculado diretamente ao movimento, essas transformações podem apontar que é também durante o processo da gestação que essas mudanças informam ao cérebro o novo contexto. O corpo da mãe, nesse primeiro momento, é o início do processo da vida, zona de insdiscernibilidade entre duas vidas. É no centro do corpo da mãe que é criado o ambiente necessário para abrigar e viabilizar o complexo início da formação da vida. Essa experiência de intensa transformação física ocorre enquanto a conscientização do processo vai se desenvolvendo no tempo. Ou seja, a experiência física de ir se tornando dois possibilita a conscientização dessa transformação. Meu corpo me informa que serei mãe!

Envolto em líquido amniótico – afeto em estado líquido – , o embrião inicia sua aventura de multiplicar-se:

> Este copo de mar contido no interior do aparelho reprodutivo feminino cria as condições ideais para os primeiros passos de nosso desenvolvimento como seres humanos, quando estará "submerso no líquido amniótico da mãe e protegido pelas macias paredes uterinas, embalado no berço das profundezas aquáticas" (MONTAGU, 1988:22). (LOURENÇO, 2012, p.103)

Considerando todas as variáveis dessa experiência em diferentes gestantes de diferentes culturas e períodos históricos, o que se constata (também em diferentes níveis) é que as fêmeas modificam sua percepção a partir da experiência da gestação e posterior maternidade. Os neurônios desenham mapas diferentes dos anteriores e a relação corpo-ambiente torna-se outra. O espaço interno do corpo vai sendo preenchido pelo corpo do bebê e os limites (ainda bastante sutis) dos corpos vão se redesenhando nessa relação. Processo primeiro de diferenciação que se inicia pela pele.

> A formação inicial do tato é curiosa, pois neste momento da formação embrionária é possível traçar um divisor de águas ontogenético e também filogenético: o surgimento da linha primitiva. Uma semana após a nidação, quando a esfera embrionária (ou blastocisto) entra e é envolvida pela parede do útero, uma linha muito fina surge das costas, na altura do futuro sacro. Estamos no décimo quarto dia após a fecundação, quando há uma migração de células das costas do embrião em direção a esta linha. Poeticamente há uma entrada da pele do embrião para o interior da linha primitiva, como se a pele de fora fosse empurrada para dentro do seu corpo.[...] Nos cordados e nos vertebrados esta pele que está fora do ser é empurrada para o interior do embrião através da linha primitiva. Esta entrada da pele empurra um tubo primordial pelo interior do corpo do embrião. A partir dele será o primeiro eixo central desenvolvido na evolução: a notocorda. É o primeiro passo para aumentar a complexidade dos sentidos como: visão, audição e o próprio tato, quando longos filamentos ligarão o sistema nervoso central a seus órgãos responsáveis. A entrada do sistema nervoso que estava fora e, através da evolução encaminha-se para dentro do corpo, dota o ser humano de um rastro de comunicação contínuo.[...] O corpo coloca-se de costas para a parede do útero e toda a parte anterior do corpo dobra-se a partir desta relação com o ventre materno, quando as costas tocam e são tocadas pelo útero. Neste momento há uma integração entre formas: quando o interior do ventre materno gera o curvamento do futuro bebê. (IDEM, p.136 e 137).

Além da experiência física extrema do parto, a chegada do bebê é também uma grande interferência física na vida da mãe. O filhote humano é dependente dos cuidados externos, dada a complexidade da formação de seu cérebro. Mesmo com o bebê no colo, a mãe continua percebendo-o como extensão de seu próprio corpo, assim como ocorre de forma ainda mais intensa com o bebê, que demora a desenvolver a percepção de seu corpo separado do da mãe. Muitas descobertas vêm sendo feitas, principalmente na área das Ciências Cognitivas e Neurociências, e o que se percebe é que o princípio das relações de afetividade do bebê com a mãe estão diretamente relacionados aos seus processos cognitivos na vida adulta. Isso de dá, em especial, na questão da construção das metáforas (LAKOFF e JOHNSON, 2002). Ou seja, um bebê que experiência o contato do corpo da mãe consegue compreender com mais facilidade outros conceitos metafóricos, como o amor. Conhecimento físico e afetividade.

Estive grávida durante o processo de criação deste texto. Estas reflexões dão-se também no sabor da experiência recente de ser mãe. Pude experimentar, ao passo em que refletia, as sensações de gerar outra vida interferindo em meu eixo e na maneira em que

percebo a vida. Experimentei o movimento na dança durante esse processo, e também depois do parto, em que uma sensação de vazio habita o corpo. Sou mãe de duas meninas, e isso, sem dúvida, alterou a forma como sou no mundo. A sensação de minhas filhas em meu colo faz-me lembrar fisicamente da sensação do colo de minha mãe e talvez assim esteja eu tocando o prazer da eternidade. Conhecimento físico, experiência do corpo que me ensinou a ser mãe sendo filha. Exemplo encarnado da memória em potência.

O que se percebe em pesquisas que observam casos de bebês recém-nascidos que, por algum motivo, necessitem de incubadoras no início da vida, é que, quanto mais cedo e com maior intensidade estabelece-se o contato com o corpo da mãe ou do pai, melhor sua condição física. Da mesma maneira, a regulação de batimentos cardíacos do bebê regula-se no contato com o corpo da mãe. Na experiência da relação extrema entre o corpo da mãe e do bebê pode estar a melhoria da saúde de ambos. Mesmo depois do parto, viver o outro e construir a saúde física a partir da afetividade. Novamente: qual é o limite da potência do afeto no corpo?

Importante destacar que o movimento, desde o princípio da vida, é parte do processo de desenvolvimento da cognição humana. A percepção, os sentidos, as emoções, as noções de tempo e espaço, de relação, etc. são experiências vivenciadas no corpo a partir do movimento do feto ainda na barriga da mãe. O movimento é presente no feto na vida uterina desde a oitava semana de gestação, quando é capaz de mover seu tronco e os braços. As pernas, a partir da nona semana, tornam-se independentes do tronco. A partir da décima quinta semana, o feto já pode realizar todos os movimentos observados no recém-nascido. São chamados de "movimentos reflexos arcaicos", involuntários e ainda sem controle.

> O feto percebe o deslocamento de seu corpo no espaço uterino por meio de fortes contrações musculares e sensações articulares cada vez que o reflexo se produz: “Algo se move!”. O reflexo pode ser iniciado por algum estímulo sonoro ou luminoso, bem como por alterações químicas no corpo da mãe. (TRINDADE, 2007, p.39).

A percepção do movimento relaciona-se diretamente ao sentido do tato, pela pele. Essa é importante pista para compreender como as relações humanas começam na pele. Tocar o mundo:

> A pele é o corpo e ao mesmo tempo a matéria incorpórea da fronteira, pois é no território-pele que está o mais profundo da superfície, pois a pele – corpo em si paradoxal – é o território próprio da atualização – recriação em turbilhão de virtuais e atuais: movimento-ação da fronteira. (FERRACINI, 2007, p.13)

Antonio Damásio refere-se às imagens mentais criadas a partir dessas percepções como sondas sensitivas. O cérebro produz duas espécies de imagens do corpo. As imagens da carne, a que se refere Damásio (2011), relacionam-se ao estado interior do corpo; e a segunda espécie, chamada de sondas sensitivas especiais, que acontecem quando objetos externos ao corpo modificam os órgãos sensitivos periféricos, resultam do contato físico do corpo com o objeto. O mecanismo de produção de imagens é o mesmo e baseia-se nas alterações transitórias dos estados corporais que o cérebro mapeia. Sinais químicos são trazidos pela corrente sanguínea e sinais eletroquímicos, por feixes nervosos. Os mapas neurais são transformados em imagens mentais (DAMÁSIO, 2004). Essas imagens mentais, que podem ser metafóricas, ajudam o feto, nesse caso, a iniciar sua descoberta sobre dentro e fora do corpo, mesmo que ainda na confusão dos limites entre seu corpo e o de sua mãe.

> Segundo Espinosa, um corpo não se define pela sua capacidade de conhecimento racional, mas pela capacidade que esse corpo tem de afetar e ser afetado e a essa capacidade, Espinosa dá o nome de potência. Um corpo, portanto, se define por sua potência: sua capacidade de afetar e ser afetado. Se conseguirmos potencializar os afetos ampliamos a capacidade de ação da rede de relações na qual estamos inseridos. Toda relação de potência é relacional e coletiva. E quando nos encontros de corpos há um aumento de potência na rede de afetos das partes envolvidas acontece o que ele chama de alegria. Então o que é alegria para Espinosa? É ampliar nossa capacidade de afetar e sermos afetados de forma a ampliar a potência da rede de relações nas quais estamos territorializados. Ao contrário, se diminuímos nossa capacidade de afeto, acontece o que ele chama de tristeza. Tristeza para Espinosa é a diminuição da capacidade de ação das partes envolvidas no encontro dos corpos. Toda uma política e uma ética dos afetos. (FERRACINI, no prelo, p.3).

Após o nascimento, o bebê conhece o mundo que o cerca na experiência do corpo em ação. A complexidade de conceitos e informações que recebe e traduz acontece, a princípio, em níveis cinético-táteis. Enquanto se desenvolve, a criança relaciona-se com o

ambiente e vai modelando mapas neurais que se reforçam ou não a cada experiência. O neurocientista Gerald Edelman propôs a Teoria da Seleção do Grupo Neuronal – TNGS –, uma teoria complexa, baseada em três princípios que explicam de que modo a anatomia do cérebro é ativada durante o desenvolvimento; de que forma padrões de resposta são assim selecionados a partir desta anatomia e durante a experiência; e como a reentrada, um processo de sinalização entre os mapas resultantes no cérebro, provoca importantes funções de comportamento (NEVES, 2010).

A pesquisadora do movimento Neide Neves explica como a Teoria de Edelman prevê o desenvolvimento da anatomia do cérebro. O primeiro princípio diz respeito ao que Edelman chama de seleção do desenvolvimento. No feto, as redes neuroanatômicas são formadas por um processo dinâmico característico da espécie, e o código genético impõe regras para essa formação, mas não determina sua anatomia; isso se dá por um processo de seleção somático que resulta em uma população de grupos variados de neurônios em uma região cerebral. (NEVES, 2010). O segundo princípio, normalmente, não envolve mudanças nos padrões anatômicos, mas, sim, parte deles, fortalecendo e esculpindo uma variedade de circuitos (NEVES, 2010) ou enfraquecendo certas redes de sinapses. Está relacionado à experiência e ao comportamento, à memória e à aprendizagem.

Quando nascemos, possuímos algumas redes predispostas à experiência, dadas pela genética. Esses mapas recriam-se e ampliam-se na experiência com o mundo e com seu próprio corpo:

> Sabemos que é através desta motricidade involuntária que a criança, no ventre da mãe, executa uma série de movimentos importantes para o processo de fortalecimento e desenvolvimento articular e muscular. [...] O neocórtex é o local no qual as características culturalmente humanas podem principalmente se processar. Mas isto não significa dizer que o neocórtex tem inscritos em suas células circuitos programados executáveis. Um pouco diferente dos outros circuitos mais primitivos, ele se apresenta de forma mais aberta, isto é, há nele uma imaturidade, um inacabamento do sistema cortical mais acentuado. É necessário que os fazeres, os gestos estimulem as manobras para que os neurônios associativos iniciem a formação sináptica, criando complexos circuitos. Como vimos, o número de células totais do encéfalo é bem superior no nascimento, e grande parte delas é perdida em um processo de seleção. Nascemos com 200 bilhões e caminhamos para cem bilhões. Isto significa dizer que o maior número de células está no neocórtex, como também este é o sistema que mais elimina células, em função de necessidades que o corpo vai solicitando mediante as exigências do meio. Este é um dos fenômenos que permitem a abertura do

> vivo. São as experiências corporais, bem como o meio ambiente natural e cultural, que fazem uma forma de seleção das células que mais adequarão os indivíduos a essas experiências. (ALMEIDA, 2006, p. 165).

Como sugerem Varela e cols. (1993, p.234), sobre o conceito de enação: *Nossa intenção é contornar inteiramente esta geografia lógica do* interior contra exterior *estudando a cognição não como reconstituição ou projeção, mas como ação encarnada* (VARELA e cols., 1993, p. 234). A percepção, então, é um processo que se dá em um corpo em ação no ambiente. Essa forma de compreender o processo de percepção e cognição aponta caminhos para a indistinção entre o que percebemos e o que estamos aptos a fazer. É no corpo em movimento que o processo de conhecimento acontece. Esses aspectos evoluíram de forma indistinta na espécie humana que, ao adaptar-se às condições do meio, foi desenvolvendo estratégias de sobrevivência, que lhe permitiram conhecer seu ambiente na experiência do corpo em movimento: *os processos sensoriais e motores, a percepção e a ação são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida. Com efeito, eles não estão associadas nos indivíduos por simples contingência; eles evoluíram juntos.* (VARELA e cols., 1993, p. 234).

Compreendendo que é no corpo em movimento que o processo de conhecimento e de comunicação acontece, o que se altera também é a perspectiva dos limites entre "dentro" e "fora" do corpo. A partir dessa concepção, é no trânsito constante entre as informações presentes na atualidade do ambiente, em relação às predisposições que as experiências do corpo em movimento foi gerando como potencialidade de memória em processo, que o conhecimento humano desenvolve-se. O movimento é, então, chave fundamental para os fluxos de informações que tecem nossas experiências:

> O movimento é uma das condições para sentir como o mundo é e quem somos. O conhecimento vem do movimento, tanto do movimento do corpo como dos objetos moventes que fazem parte do entorno. O movimento é, portanto, um dos principais modos como aprendemos o significado das coisas e boa parte deste aprendizado é processado pelo que Lakoff e Johnson (1999) nomearam como inconsciente cognitivo. Outro tópico fundamental [...] é o da emoção e do sentimento que estão no coração da nossa capacidade para experimentar significados. (GREINER, 2010, p.90)

Nesse sentido, os significados das coisas do mundo vão se dando no processo de experimentação do corpo, sendo que, como veremos a seguir, é este quem informa ao cérebro sobre suas condições atuais, criando mapas que possibilitam ao cérebro administrar a experiência da vida baseando-se na gerência da regulação interna (homeostase)[35], que garante a sobrevivência do organismo. Esses mapas referem-se aos diferentes estados do corpo em relação aos acontecimentos, os quais denominamos posteriormente de emoção ou sentimento (DAMÁSIO, 2004).

Aprendemos também por imitação; esse é um fato considerado há bastante tempo na história da Filosofia e Ciências Humanas; porém, o que se observa nas experiências científicas mais recentes é que algumas regiões do cérebro especializaram-se em criar mapas semelhantes em experiências de empatia, ou seja, quando o movimento do outro torna-se referência para a criação de mapas, mesmo que ficcionais (porém nunca irreais). Esse processo ocorre na observação do movimento do outro, na experiência da alteridade. São conhecidos como neurônios-espelho:

> Não há espelho nos berços dos bebês, mas mesmo assim os recém-nascidos conseguem imitar os pais, ou seja, mesmo sem ter visto o gesto no seu próprio corpo são capazes de imitar. [...] Aprendizagem por imitação integra processos distintos: o que permite ao observador segmentar a ação em cada um dos elementos que a integra (sequência de atos já testados anteriormente) e outros que deveriam permitir que os atos motores fossem codificados de modo que a ação refletisse a ação do demonstrador (aquele que agiu primeiro) (GREINER, 2010, p.83)

Esse processo de aprendizagem por observação é também uma estratégia evolutiva para aprender com as ações do outro. É, ainda, uma experiência que

[35] Damásio (2011) propõe ainda, quando discute o assunto da homeostase e da consciência humana: *A arte pode ter começado como um expediente homeostático para o artista e os que desfrutassem de sua arte, e também como um meio de comunicação. Por fim, tanto para o artista, como para sua plateia, os usos diversificaram-se. A arte passou a ser um meio privilegiado de trocar informações a respeito de fatos e emoções considerados importantes para os indivíduos e para a sociedade, como demonstram os poemas épicos o teatro e as esculturas de tempos remotos. [...] Igualmente importante, a arte tornou-se um modo de explorar a própria mente e a mente dos outros [...] Em última análise, porque as artes possuem raízes profundas na biologia e no corpo humano, mas podem elevar o homem aos níveis superiores de pensamento e sentimento, elas se tornaram o caminho para o refinamento homeostático que as pessoas idealizam e que anseiam por alcançar [...] Elas são uma das maravilhosas dádivas da consciência ao ser humano.* (DAMÁSIO, 2011, p 359-360).

antecede a consciência, ou self autobiográfico, que se refere Damásio. Greiner (2010, p.84) aponta que

> Segundo Edelman (2004, p. 132), a comunicação e o aprendizado emergem no processo evolutivo bem antes da consciência primária. Foram os neurônios espelho que possibilitaram a experiência da alteridade e da empatia como pressupostos fundamentais para o entendimento de toda ação comunicativa.

Esse mapeamento do estado da compreensão atual do processo de conhecimento enquanto ação incorporada, que se dá em experiência inacabada das relações corpo-ambiente, interessa a esta pesquisa, já que, na dança, o movimento é explorado em sua potência de criação e re-significação constante. A dança permite que essa exploração dê-se para além dos limites funcionais do corpo que as relações cotidianas exigem e estabilizam. Considerar, então, o movimento como parte do processo de conhecimento do corpo no mundo confere à dança um papel importante enquanto criação de outras possibilidades de saber-fazer-estar no mundo.

1.2) Corpo em experiência de criança: Mimese, livre associação e devir

Assim: existo, logo sei.
Clarice Lispector.

A imaginação é, para a criança, um importante aspecto de sua experiência cognitiva. Como ainda não possui um enquadramento estabilizado de regras sociais, a criança experimenta o mundo com o corpo, livre-associando as informações atuais com o que dispõe de experiências anteriores, sua memória em potência. Para Bergson (apud KASTRUP, 2000, p.3): *a criança quer procurar e inventar, sempre à espreita de novidade, impaciente com a regra.* Exemplo de uma experiência em casa: *E então a Julieta toma o veneno da boca de Romeu e se deita ao seu lado* . São dizeres de Eduardo, o pai, contando "Romeu e Julieta", de Shakespeare, à minha filha de três anos; ao que ela responde*: E parece um dinossauro bem pequeninho, né?* (Eduardo e Isadora Brasil, 21\05\2012).

A fotógrafa americana Diane Arbus (cuja obra é o objeto de observação da Mimese corpórea nesta pesquisa) recorria ao universo infantil de suas filhas para comentar

o que costumava chamar de criação de parábolas, a qual se utilizava também para compor os universos poéticos que desejava criar ao fotografar:

> Uma parábola: (...) ontem Amy achou um pequeno cadeado e uma chave presa a uma corrente. Ela brincava trancando e destrancando-o e então decidiu que seria melhor tirar a chave da corrente e, muito satisfeita, como se tivesse resolvido tudo, baixou o gancho do cadeado dentro do buraco da chave. Agora a chave não pode ser perdida, mas também não pode ser usada para abrir o cadeado. (ARBUS apud KURAMOTO, 2003, p.145, tradução livre da autora).

Esse tipo de criação, que experimenta os objetos do mundo além de sua funcionalidade, pode instaurar a meu ver o processo mental da imaginação, já que, como cita Varella e cols:

> Nossa intenç ão é contornar inteiramente esta geografia lógica do 'interior contra exterior' estudando a cogniç ão não como reconstituiç ão ou projeç ão, mas como aç ão encarnada. [...] Recorrendo ao termo aç ão, queremos sublinhar [...] que os processos sensoriais e motores, a percepç ão e a ac□ão são fundamentalmente inseparáveis na cogniç ão vivida. Com efeito, eles não estão associados nos indivíduos por simples contingê ncia; eles evoluíam juntos." (VARELA e cols., 2001, p. 234)

A produção de imagens mentais a partir das experiências sensório-motoras na relação corpo e ambiente, quando experienciada em processos artísticos distintos, pode criar qualidades de relação entre corpo e ambiente que foge aos padrões estabilizados de funcionalidade direta do objeto (compreendendo objeto em um amplo sentido, que contempla diferentes qualidades de informações presentes no mundo e os afetos que cria na relação com o corpo). Nesse sentido, e em certa medida, a funcionalidade e a objetividade estabilizadas dariam espaço para a experimentação do corpo que, ao se relacionar às informações da alteridade, e atento às mudanças de estados que estas possibilitam, poderia recriar potências de relacionamentos e desestabilizar padrões de conduta, recriando também significados e imagens mentais. Sabendo que todo o processo cognitivo está presente em toda e qualquer experiência, não busco, a partir desta proposição, estabelecer novamente o dualismo entre os níveis de experimentação cinético-táteis e a racionalidade objetiva, mas, sim, busco abrir espaço para refletir sobre as diferentes qualidades de relação que podem se

estabelecer quando disponibilizamos o corpo à experimentação atenta e não restringimos à repetição desatenta de movimentos. É nesse sentido, inclusive, que acredito que o processo de exploração do mundo na criança pode aproximar-se da experiência de criação do corpo artista. Não pretendo estabelecer juízos de valor, mas abrir possíveis discussões sobre as qualidades de presença e escuta do corpo em relação ao ambiente e as consequentes potências criativas da cognição humana. Gilles Deleuze compreende o processo cognitivo da criança enquanto *cognição-em-devir*, e cria, a esse respeito, o conceito "devir-criança". Em Kastrup (2000, p.3): *o conceito de devir-criança porta a* ideia *de uma criança que persiste no adulto enquanto virtualidade e enquanto condição de divergência e diferenciação da cognição, abrindo caminho para a exploração da dimensão criativa da cognição.* Retomando o conceito de devir em Deleuze, o filósofo Luís Fuganthi propõe:

> O devir – eterno e necessário *vir-a-ser,* que nos atravessa torna a existê ncia necessária e enquanto tal, constitui e sustenta toda a natureza. Ele, além de causa de si, é também o único substrato que engendra o corpo. Mas, apesar de jamais deixar de atravessá-lo e de engendrá-lo, o devir e os processos de diferenciaç ão que o produzem nos escapam sempre mais à medida que a vida humana, na condiç ão atual, avanç a. Assim, vamos nos perdendo de nós mesmos e do *corpo próprio* do desejo, daquilo que deseja em nós. (FUGANTHI, 2007, p.67)

O desejo da experimentação da alteridade, dos objetos do mundo e do outro cria devires e diferenciações no movimento dançado. A observação da diferenciação do corpo e do movimento, quando em relação às diferentes qualidades de relacionamentos, pode criar condições para que a criação artística desenvolva-se. Ao relacionar meu corpo a outro objeto de forma a experimentar suas formas e consequentes subjetividades na relação afetiva que se estabelece, posso talvez *devir* outro. A investigação das qualidades desses relacionamentos já desestabiliza padrões de movimento. A condição desse tipo de relacionamento é que, ao incorporar as informações da alteridade, observo a mim mesma. A atriz-pesquisadora do LUME Teatro, Ana Cristina Colla, sobre sua experiência no procedimento de Mimese corpórea:

> Vestir-se do outro como revelação de si mesmo.
> Será isso possível?
> A cada vestir um revelar-se.[...]

> No outro-eu mesmo, me vejo. Aceito ou renego.
> (COLLA apud FERRACINI, 2006, p.233)

Neste tipo de experiência artística, o desejo de recriar o corpo em devir sugere possíveis emergências criativas de movimento enquanto qualifica mais uma vez a exploração sensível do movimento humano como forma de auto-conhecimento e conhecimento do ambiente que nos cerca*: Devir-outro continuando a ser o mesmo. Um devir-outro que ocasiona um devir-sensível, um estado-de-arte. E o devir sensível* é o ato pelo qual algo ou alguém não pára de devir outro, continuando a ser o que se é *(Deleuze e Guattari, 1992, p.229)*." (FERRACINI, 2006, p.229). Damásio, inclusive, toma como exemplo o que considera como processo de criação de uma personagem por um ator quando discute esse tipo de relacionamento entre um corpo e outro e propõe que esta ligação dá-se a partir das representações encarnadas das ações alheias:

> [...] nossa ligação com os outros ocorre não só por meio de imagens visuais, linguagem e inferência lógica, mas também através de algo mais entranhado em nossa carne: as ações com as quais podemos representar os movimentos alheios. Podemos fazer traduções por quatro vias entre (1) movimento real, (2) representações somatossensitivas do movimento, (3) representações visuais do movimento e (4) memória. [...] Os bons atores sem dúvida usam muito esses recursos, sabendo disso ou não. O modo como alguns dos melhores canalizam certas personalidades em suas composições serve-se dessa capacidade de representar outros, nos aspectos visuais e auditivos, e então dar-lhes vida em seu próprio corpo. É assim que se encarna um personagem, e, quando esse processo de transferência é decorado por detalhes inesperados e inventados, assistimos a uma representação genial. (DAMÁSIO, 2011, p.138)

No momento em que Damásio refere-se aos detalhes que constituem a representação (que aqui preferimos abordar como atuação)[36] incorporada do outro no corpo do ator, ou seja, quando ele "encarna" o outro, ele sempre o transforma, colocando em movimento as informações da alteridade, que se somam à sua diferença. É nesse momento que a

[36] FERRACINI (2013, pg 49 à 74) discute a questão do uso e da reflexão acerca dos termos representação e interpretação no teatro e busca na palavra atuação, uma definição que comporta de maneira mais eficiente a presença e atualidade do corpo do ator, dançarino e performer em cena. Para FERRACINI (2013, p. 70): *Ao invés de interpretação ou representação, enquanto território genético iniciando um processo num ou noutro elemento diferencial específico, seja o corpo, a voz, a encenação, etc., pensemos na atuação enquanto processo em si – singularidade potente – cuja gênese pouco importa. Mais importante é a capacidade operacional da atuação de colocar em relação dinâmica os elementos diferenciais, sejam eles quais forem dentre as opções dramatúrgicas.*

imaginação, enquanto potência de criação artística, atua no corpo do ator; quando movimenta e diferencia as informações da alteridade *pelo* e *no* corpo artista (no território de experiências que constituem esta pesquisa), que treina para explorar o movimento, atento aos detalhes que permeiam nossas experiências:

> [...] em termos de percepção (e especificamente da percepção do "outro"), no momento em que a informação vem de fora, as sensações se colocam sempre "em relação a", criando conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza e quando começa não distingue mais o que vem de dentro e o que vem de fora. A história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. (GREINER, 2010, p.96)

Em algumas situações, a ativação de circuitos nervosos acima citados como "neurônios-espelho" reflete que o comportamento do cérebro em alguns relacionamentos entre corpo e alteridade depende também das diferentes qualidades afetivas que constituem a relação, criando um espaço compartilhado entre dois corpos. O "fenômeno de empatia" – relacionamentos e experiência do outro anterior a julgamentos e racionalização – configura no cérebro uma paisagem, como se estivéssemos realmente no lugar do outro. Neste caso, o que se percebe é que os mapas que se criam no cérebro de alguém na observação de outro corpo em movimento são semelhantes:

> O organismo apresenta sua próprias soluções no que se refere à alteridade. Assim, a emoção da simpatia pode se transformar no sentimento da empatia, ou seja, no sentimento de "como se fosse o corpo do outro".[...] Esta simulação ocorre quando certas regiões cerebrais como os córtices pré-frontais e pré-motores enviam sinais diretos para as regiões somatossensitivas. [...] Pode-se afirmar que os neurônios espelho possibilitam o surgimento de um espaço compartilhado que é, por sua vez, um espaço de ação. Há também dois momentos diferentes: uma coisa é a compreensão da ação, outra é a capacidade de imitação. Há uma hipótese cada vez mais bem aceita de que os processos de produção e percepção estão relacionados e a representação de ambos é em certa medida a mesma. (GREINER, 2010, p.80-83)

É sempre na experiência de observação atenta e constante da prática artística que desenvolvo que acredito poder criar as relações deste texto. A prática da Mimese corpórea desencadeou a reflexão sobre a experiência de relacionamento entre corpo e

ambiente à luz do conceito filosófico de Mimese. Em Aristóteles[37] a Mimese já é considerada uma recriação da natureza. No *Dicionário de Filosofia*, Giorgio Abbagnano (2012, p. 779), concebe a palavra Metéxis ou Mimese como "participação". Além disso, o conceito, desde sua origem, esteve relacionado à criação artística, como observa Josette Ferral:

> Na Poética, o conceito de mimese reveste ao menos dois sentidos: a representação da realidade... e a expressão livre desta mesma realidade. A definição de mimese como imitação (ou representação) da natureza implica: ou a imitação (ou representação) da natureza como objetos ou fenômenos da natureza (visão neo-clássica) como "mimese imitativa". ou a imitação (representação) da natureza como processo (visão romântica), como "mimese não-imitativa". Esta dualidade no seio da noção de mimese permite a Lacoue-Lavarthe dizer que em realidade há duas mimeses: Uma mimese "restrita", que é a reprodução, a cópia, a reduplicação do que está dado – já trabalhado, efetuado, apresentado pela natureza. Uma mimese "em sentido amplo" que não reproduz nada do que é dado (que, então, não reproduz absolutamente nada), senão que substitui uma certa carência da natureza, a sua incapacidade de fazer tudo, organizar tudo, trabalhar tudo, produzir tudo. É uma mimese "produtiva", isto é, uma imitação da "phusis" (natureza) como força produtiva ou, se preferir, como "poièsis" (arte) (24). Esta distinção entre mimese restrita e mimese em sentido amplo foi retomada em várias oportunidades na história, sob várias denominações ou classificações e, em particular, sob a forma de uma distinção entre "mimese ativa" e "mimese passiva". Ela reúne a distinção que mencionamos mais acima entre "mimese imitativa" e "mimese não-imitativa". A mimese artística é necessariamente "ativa" porque a obra de arte substitui ali a natureza e a completa. (FERRAL, 2000, p.36).

Patrice Pavis (1999) define Mimese como imitação ou representação de uma coisa. Segundo o autor:

> Na origem, *mimese* era a imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, porém esta pessoa podia ser uma coisa, uma idéia, um herói ou um deus. Na Poética de Aristóteles, a produção artística (*poiesis*) é definida como imitação (*mimese*) da ação (*práxis*). [...] Na Poética (1447 *a*), a mimese é o modo fundamental da arte; só que ela tem diversas formas (poesia, tragédia, relato épico). A imitação não se aplica a um mundo ideal, mas à ação humana (e não a caracteres): o importante para o poeta, é, então, reconstituir a *fábula*, isto é, a estrutura dos acontecimentos. (PAVIS, 1999, p. 242).

[37] ABBAGNANO, 2012, p.427; p.779. Ver também FERRACINI (2006).

Na atualidade, o conceito de Mimese é revisitado como possível forma de conhecimento do mundo, que se ampara na apreensão do mesmo pelo corpo de forma mais direta, para além de uma racionalidade objetivante. Isso pode potencializar o aspecto criativo e de resistência da ação do corpo, como afirma o filósofo e arquiteto Jô Takahashi, que observa na Mimese, uma operação sensível que relaciona o corpo ao ambiente-contexto que se insere:

> No momento em que a mimese é utilizada como pressuposto de revolução, reordenando valores e ícones da realidade visível, e fornecendo outros valores, recondicionado leituras e interpretações, ela se torna um poderoso instrumento de criação artística. O corpo mimético pode estar justamente buscando este processo de resgate da consciência da pele e da carne, idealizando uma cidade que é em si, uma extensão do próprio corpo, em seus fluxos, correntes e esqueletos, convocando as cidades a reconhecerem na trama mimética dos arquétipos e dos mitos, a arquitetura possível e reconciliadora entre a cidade e o corpo. (TAKAHASHI in GREINER e AMORIM, 2010, p.140)

Nas Artes Cênicas, o ator, diretor e pesquisador de teatro Luís Fernando Ramos, investiga o conceito de Mimese relacionado à produção teatral especialmente no que confere à noção de dramaturgia presente em cada contexto histórico. Sobre a contemporaneidade, afirma que:

> A mimese, entendida não como mera imitação, cópia (sentido hegemônico modernamente), mas como produção que se constitui ontologicamente com identidade própria, será sempre a apresentação de algo que anteriormente inexistia, ou que só havia em potência, e agora se instaura, ou se repete, no sentido de suceder no tempo essa latência anterior, concreta ou imaginária, e se materializa diante dos nossos olhos como se fosse a própria natureza a fazê-lo. (RAMOS, 2009, p.84)

É possível compreender, assim, que um dos importantes aspectos que aproximam a operação mimética das Artes, em especial nas Artes da Cena na contemporaneidade, refere-se à potência de recriação na qualidade de relação que trava entre sujeito e objeto, já que em um processo lúdico, transforma ambos:

> Na verdade, a mimese imitativa ou não-imitativa formula o problema da relação entre o sujeito e o objeto. É essa "relação objeto-sujeito" a que serve de fio condutor à mimese. [...] Hoje, todo estudo sobre a mimese apela a um trabalho paralelo de construção- desconstrução simultaneamente do objeto e do sujeito que o efetua. A esse nível, a mimese toca o lúdico e é ali onde ela vai reencontrar para nós a teatralidade.(FERRAL, 2000, p.37).

O conceito de Mimese, em sua concepção atualizada, é uma operação de mediação entre corpo e ambiente que se aproxima da imitação, mas vai muito além dela enquanto ato passivo, considerando as transformações que agem tanto no observador, quanto no objeto observado. Essa é, inclusive, uma função do cérebro, que, em processo de conhecimento, age também a partir da imitação, mas vai sempre além da informação recebida: *O cérebro humano é um imitador inveterado.* (DAMÁSIO, 2011, p. 145). A Mimese, nesse sentido, não é, então, uma operação de imitação propriamente dita porque considera o processo subjetivo que se estabelece entre as partes envolvidas. A compreensão contemporânea que nos interessa da operação da Mimese dá-se na possibilidade da mesma enquanto um relacionamento menos mediado pelo racionalismo empírico, que permite que essa qualidade de relacionamento potencialize o aspecto criativo da observação e apreensão do ambiente, gerando outras formas de fazer-pensar em arte: *O que importa é o processo mimético.* (FERRAL, 2000, p.44).

> Em Benjamim, há ainda o reconhecimento da mimese como um ato criativo em si mesmo. Seria uma forma de reconciliação entre sujeito e objeto, em grande parte processada pela imaginação, fazendo uma mediação entre inconsciente e consciente, sonho e realidade. É interessante notar que, neste caso, a fantasia é usada no sentido positivo do termo. Não é algo que induz a escapar da realidade, mas, ao contrário, é uma forma de viver a realidade, de instrumentalizar uma visão de mundo. (GREINER, 2010, p.54)

E ainda, para Damásio (2012, p.89), sobre a questão da imitação:

> O cérebro humano é um imitador inveterado. Tudo o que está fora do cérebro – o corpo propriamente dito, desde a pele até as vísceras obviamente, e mais o mundo circundante, homens, mulheres, crianças, cães e gatos, lugares, tempo quente e frio, texturas lisas e ásperas, sons altos e baixos, mel doce e peixe salgado–, tudo é imitado nas redes cerebrais. Em outras palavras, o cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e eventos não pertencentes ao cérebro, o que inclui as ações executadas por nosso organismo e seus componentes, como os

> membros, partes do aparelho fonador, etc. Como exatamente ocorre o mapeamento é difícil explicar. Não se trata de mera cópia, de uma transferência passiva do que está fora para seu interior. A montagem conjurada pelos sentidos envolve uma contribuição ativa vinda de dentro do cérebro, disponível desde cedo no desenvolvimento [...]. A montagem frequentemente ocorre no contexto do movimento, como já mencionamos. (DAMÁSIO, 2011, p.89)

Para Takahashi (2010, p.139), a Mimese, ainda, se relacionaria essencialmente à lógica do mito: *A mimese pressupõe, necessariamente, uma operação administrada pelo mito. Na lógica do mito, a racionalidade instrumental não dita as regras do conhecimento.* Nesse sentido, compreender a Mimese enquanto uma operação sensível e criativa no relacionamento entre corpo e ambiente, em que são o corpo e a lógica dos sentidos que evidenciam as diferentes qualidades e transformam-nas quando as incorporam, aproxima-se ao conceito de imaginação enquanto fluxo de imagens que se criam na relação com o ambiente, em especial no que se refere às potências de conhecimento em devir presentes nessas experiências. Quando o corpo *experimenta*, a partir de operações como a da Mimese ou da ativação dos neurônios-espelho em relações entre-corpos-em-movimento, o que está por trás disso é a capacidade de criação do corpo em conhecimento, já que o envolvimento aqui se dá em princípio, e em certa medida, essencialmente em níveis sensório-motores, arejando o pensamento distante das estabilizações que a racionalidade instrumental exige.

O que acontece a nossas imagens mentais num processo de criação de um corpo artista em criação? E, ainda, como o corpo experiência o processo de criação em fluxo dos movimentos a partir da atenção aos diferentes estados e suas mutações na dança? É à especialidade da compreensão da cognição em fluxo presente no movimento da dança que vamos nos ater agora. Essa especialidade é desenvolvida ao longo de um processo de experiência da dança que, na medida em que se repete enquanto qualidade, permite que as conexões neuroniais estabilizem-se em certa medida, mais em um sentido que em outros. Klauss Vianna, quando sugere que é necessário incorporar uma técnica para dominá-la, pode estar se referindo a esse processo de especialização da percepção e da cognição. O corpo que experimenta um treinamento de dança em certo período de tempo, vai se especializando em determinadas conexões e aptidões e não em outras:

> Para dominar uma técnica, é preciso incorporá-la inteiramente: só assim o movimento flui com naturalidade e o bailarino dança como respira.

> Então, já não há mais preocupação em seguir uma técnica. Por isso, costumo dizer a meus alunos: eu não danço, eu sou a dança. É o que gostaria que todo bailarino sentisse. (VIANNA, 1999, p.81)

Esse aspecto da prática continuada de certas qualidades de treinamento enquanto especialização da cognição pode ser aproximado à perspectiva da Neurociência que compreende o fenômeno da *arborização*. Este pode ser considerado, de todos os fenômenos que permitem o inacabamento do sistema nervoso no nascimento, o mais interessante e talvez o mais expressivo para as modificações ao longo da vida. Sabemos que os neurônios conectam-se uns aos outros, formando redes que desempenham determinadas funções, o que se deve aos neurônios de associação. *Cada neurônio faz algo entre mil e 10 mil sinapses com outros neurônios* (RAMACHANDRAN & BLAKESLEE, 2002, p. 31). O corpo organiza-se em relação ao que cada função exige, e os programas que executam com precisão tais funções também serão formados pelas exigências que cada fazer vai solicitando. Há conexões bastante próprias dos pianistas que diferem em muito das de um nadador, devido às exigências de relação com o meio que esses fazeres solicitam. Essas conexões são feitas na medida em que o corpo mergulha nessas funções cada vez mais. Mediante o prosseguimento dessa ou daquela função, elas se aperfeiçoam, buscando cada vez mais novas conexões e refinamento motor. Quanto mais investimos em uma função, mais arborizações para esse programa acontecem. A arborização é, assim, a função primordial para entendermos a capacidade quase ilimitada do corpo para criar novas funções, novos fazeres, novos gestos, novas possibilidades. O fundamental para o vínculo efetivo do corpo a determinada função no decorrer do tempo é a arborização, a formação de conexões e redes neurais.

Podemos então refletir sobre o treinamento nas práticas em dança e teatro enquanto um mergulho e refinamento de determinadas conexões de redes neurais:

> A habilidade de dançar se constrói através do sensório-motor do corpo que, como qualquer outro organismo, se transforma pela informação que agrega. Dança representa o resultado de um conjunto de informações que se materializam como corpo, mas não como instrução codificada no seu DNA. O DNA codifica instruções para a construção e manutenção de organismos vivos e as ideias que um corpo produz ou recebe parecem resultar de processos análogos. Se a dança acontece como informação que encarna no corpo, há um acordo que permite que um corpo aprenda a

> realizar movimentos que vêm de fora, mas que ele, através do próprio aprendizado, se torna um reprodutor destes movimentos. (KATZ in GREINER e AMORIM, 2010, p.77).

Os diferentes princípios que constituem essas práticas compõem as diferentes qualidades dos mesmos. Nesse sentido, é possível dizer que as práticas de treinamento tornam-se também parte de nosso processo cognitivo, considerando sempre que esse processo é acompanhado por recriações e traduções que se estabelecem na relação. Habitar o território de uma determinada prática corporal faz-me pensar junto a ele e, assim, incorporando seus modos de fazer-pensar na duração das experiências é que posso intensificar os refinamentos de relacionamentos entre meus desejo:

> O longo desse processo, é fundamental considerar a relação mundo-eu, verdadeira origem e motor do movimento e da própria dança, pois é na dinâmica desse relacionamento que emerge a singularidade que faz de cada pessoa um ser único e diferenciado. (VIANNA, 1999, p.111)

Refiro-me, nesta pesquisa, a práticas de treinamento que priorizam a criação do movimento, nas quais o praticante empenha-se em estar presente e atento ao processo. Essa qualidade de prática artística pode ser considerada enquanto uma especificidade de exigência de atenção e escuta que, no decorrer da experiência no tempo, pode conceder ao corpo as entradas para experiências de estados mentais de fluição:

> Em *Beyond boredom and anxiety* – estudo sociológico sobre a experiência do fluir que reúne depoimentos de alpinistas, dançarinos, compositores, jogadores de basquete, enxadristas, cirurgiões e professores – Mihaly Csikszentmihalyi diz: "Em *estado de fluxo,* ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que parece dispensar intervenções conscientes do agente. O agente experimenta a aç ão como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situaç ão e no qual há apenas uma pequena distinç ão entre self e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro.". De acordo com o autor, o estado de fluidez é um estado alterado de consciê ncia, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realizaç ão de uma aç ão que envolve o agente de forma total. Aqui, "controlar a situaç ão" é lanç ar-se com precisão. O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações des-automatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real. (FABIÃO, 2010, p.322)

Essa reflexão vem me servir, então, para discutir as relações entre cognição, motricidade e afetividade, e suas possíveis potencializações na especificidade do pensamento do corpo artista, refletindo sobre este a partir da compreensão da importância do movimento no desenvolvimento da vida e no processo de recriação constante na materialidade do corpo e seus devires. Quando o assunto especifica-se sobre a especialidade do corpo artista, a questão da imaginação torna-se um assunto ainda mais importante, já que passamos a considerar a criatividade na exploração do movimento humano enquanto criação de outras possibilidades de relacionamentos entre corpo e ambiente. A dança, quando se territorializa no corpo do bailarino - o que inclui a abertura às desterritorializações e reterritorializações - acentua o processo de exploração em fluxo do movimento enquanto potência de diferenciação. Esse é um processo que nunca se encerra, já que contempla a vida do corpo, e atualiza-se na medida em que a experiência se "enraíza" no tempo. Na duração da experiência da dança *pelo* e *no* corpo é que a sensação do movimento é presentificada e re-significada. Klauss Vianna propõe que o processo de habitar o território individual da dança de cada um é um processo de amadurecimento, de conhecimento íntimo: *Se a dança torna-se adulta em mim, se levantar um braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual.* (VIANNA, 2005, p.73).

É sobre a experimentação das determinadas qualidades de pensamento que as práticas de treinamento contêm que podemos, na medida em que esses conceitos são incorporados, atualizar a presença do corpo:

> E entender "corporalmente" não significa uma racionalização e uma inteligibilidade da experiência, mas inseri-la numa certa lógica da sensação[38] (DELEUZE, 2007). Pensemos num surfista: entender racionalmente e realizar o cálculo matemático da relação dinâmica de equilíbrio e desequilíbrio entre a água, o vento, a prancha não possibilita de forma alguma o ato de surfar. Essa relação não passa por uma racionalidade, ou por um cálculo matemático exato, mas por uma

[38]Para Ferracini (2013, prelo), "a sensação é vibração" (DELEUZE: 2007, 51). O campo de forças em atravessamento –esse platô vibrátil (invisível) do corpo– é justo o campo das sensações que atravessa o plano das percepções – e, portanto, o plano de síntese de consciência delas. É nesse sentido que "[...] a obra de arte é um ser de sensação [...]" (DELEUZE e GUATTARI: 1992, 213) ou, o que dá no mesmo, um ser de vibração. O corpo-em-arte-performativa (em arte, em obra de arte) é, assim, um "corpo vibrátil" (ROLNIK: 2006) que transborda, dilui, faz vacilar (em planos de força) o corpo perceptivo ou o corpo material em sua própria materialidade.

> experienciação e composição corporal dinâmica das partes e forças envolvidas no próprio ato presente de surfar. É no conhecimento corporal construído e dinamicamente atualizado na própria ação presente de composição entre prancha, onda, vento e equilíbrio/desequilíbrio corporal que talvez consigamos compor um corpo-prancha-vento-onda-equilíbrio e, assim, surfar. É assim que o ato de estar em cena –numa ontogênese dinâmica de ação em ato poético entre corpo/espaço/tempo/luz/som/outro ator/público– faz do corpo em presença cênica um pensamento ativo da composição e da experiência e, portanto, necessariamente, coletivo e heterogêneo. Pensar a presença cênica corpórea por esse viés nos remete a uma epistemologia da experiência. Não do experimento, mas da experiência. (FERRACINI, no Prelo)

O filósofo José Gil investiga a linguagem da dança em diversas obras. Traduz, do ponto de vista do observador, o que acredita compor o desejo que constitui o corpo do bailarino em suas especificidades:

> O bailarino retoma o seu corpo no momento preciso em que perde seu equilíbrio e se arrisca a cair no vazio. Luta, jogando tudo por tudo: está em jogo a sua vida, sua liberdade de bailarino, a sua luz. Faz apelo ao movimento, que proporcionará claridade e estabilidade à sua extrema agitação interior. Por meio do movimento, domará o movimento: com gesto libertará a velocidade que arrebatará o seu corpo traçando uma forma de espaço. Uma forma de espaço-corpo efêmero, por cima do abismo. [...] Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. (GIL, 2000, p.13-14)

Uma das propostas do Projeto Temático ao qual esta pesquisa está vinculada é buscar refletir sobre *como* potencializar o corpo em pesquisas artísticas, considerando aspectos como a memória e a percepção especializadas em diferentes tipos de treinamentos presentes nas Artes da Cena contemporâneas, como forma de intensificar relações de vida, de afeto, de escuta, percepção e sensibilidade. Uma das especialidades do artista é sensibilizar-se ao mundo, treinar sua percepção e compor de forma estética com o mesmo, propondo talvez formas de refletir sobre as condições estratificadas de vida. Klauss Vianna considerava que a relação que o artista estabelece com seu contexto, inclusive considerando este um ato de auto-conhecimento:

> No terreno da arte, a obra só toma corpo na relação que o artista mantém com a realidade que o cerca, mesmo que essa relação seja atravessada pelas mediações mais sutis. O artista, como criador, mais do que ninguém necessita aguçar sua percepção do real, e o momento da

> criação pressupõe e ao mesmo tempo encerra o processo de autoconhecimento. (VIANNA, 1999, p. 115)

A partir da experiência constante em determinadas práticas de trabalho corporal das Artes da Cena que privilegiam a criação, a escuta e a atenção ao momento presente, é que, em minha diferença atravessada por desejos e afetos que se recriam constantemente, habito o território da composição artística, experimentando a exploração do movimento na dança como possíveis linhas de fuga de estratos sociais, de enrijecimento da percepção e das relações humanas. A criação em Arte como intensificação de experimentação da Vida. Convidando as palavras de Manoel de Barros (1994, p.17): *Em poesia, que é voz de poeta, que é voz de fazer nascimentos. O verbo tem que pegar delírio.*

1.3) Percepção, consciência e especificidade da experimentação do movimento na dança

Passo, a partir daqui, a problematizar e a verticalizar a questão da percepção. Para alguns cientistas cognitivos, a percepção é base do processo cognitivo e essa acontece em um corpo em ação no mundo. A *enação* (VARELA e cols., 2001) é um termo cunhado a partir da expressão espanhola "en acción" e pode ser entendida a partir de dois pontos: por um lado, a percepç ão consiste em uma aç ão guiada pela percepç ão, isto é, o estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebedor consegue guiar suas aç ões numa situação local.

> [...] as estruturas cognitivas emergem dos esquemas sensório-motores recorrentes que permitem à aç ão ser guiada pela percepç ão. É a estrutura sensório-motora, "a maneira pela qual e sujeito percebedor está inscrito num corpo, [...] que determina como o sujeito pode agir e ser modulado pelos acontecimentos do meio." (VARELA e cols., 2001, p. 235)

Não podemos perceber tudo o que nos acontece por uma questão de sobrevivência. Somos impelidos a perceber alguns aspectos dos acontecimentos em detrimento a outros, o que garante que sobrevivamos em meio ao turbilhão de informações que nos atravessam cotidianamente.

Em primeiro lugar, é importante inferir sobre a questão da conscientização da percepção enquanto memória, ou seja, ao conscientizarmos uma percepção, ela já se tornou passado. Antonio Damásio propõe então que agimos sobre o mundo a partir dos "marcadores somáticos", que seriam as informações de sensação que nos impulsionam a agir, mesmo antes de conscientizarmos a experiência. Em outras palavras, agimos sobre o mundo muito mais pelas sensações e estados de nosso corpo em experiência do que por uma síntese racional de consciência. O cérebro age a partir do corpo, dos mapeamentos de seus estados e das relações com o meio. A partir dos mapeamentos dos estados do corpo e da relação com a condição atual do meio, o cérebro é capaz de inferir, predizer e apostar em como agir sobre ele.

> O aspecto definidor de nossos sentimentos emocionais é a apresentação na consciência de nossos estados corporais modificados por emoções; é por isso que os sentimentos podem servir de barômetro para a gestão da vida. Também é por isso que, como seria de esperar, os sentimentos, desde quando se tornaram conhecidos pelos seres humanos, influenciaram sociedades e culturas, bem como todos os seus respectivos procedimentos e artefatos. (DAMÁSIO, 2011, p.78)

Klauss Vianna, ao argumentar sobre a busca pela expressividade do movimento nas práticas de dança, afirma que estas devem contemplar a labilidade do mesmo, ou seja, seu aspecto transitório, já que este é inseparável da emoção que também está sempre em processo de mudanças e não podem se fixar em formas pré-estabelecidas: *insisto sempre que a forma não importa e que essa forma só pode tornar-se interessante quando passa a ser conseqüência de todo um processo: a emoção não é forma, a emoção é movimento.*(VIANNA, 1999, p.141). Luís Otávio Burnier compreendia o papel das emoções no processo de trabalho do ator de forma análoga a Klauss Vianna mas, na especificidade dos processos criativos da história da linguagem do teatro, sua atenção voltava-se para a questão da interpretação. Burnier conduzia sua experimentação sobre a "Arte de Ator", refletindo sobre a questão da interpretação enquanto possível fixação de estereótipos. Para o mesmo, ao fazê-lo, o ator poderia "colar" informações já estabilizadas sobre conceitos de emoção, no lugar de vivenciar as emoções que emergem do movimento. O ator, para Burnier, deveria, então, experimentar as emoções enquanto emergência de sua intensa experiência do corpo em movimento:

> Emoção, segundo o próprio Burnier, poderia ser definida como in-motion, ou ainda, em movimento. Portanto, as emoções estão em constante movimento dentro de nós. Tentar fixá-las dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-la dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado. Querer interpretar o medo, a raiva ou um estado de paz não seria encontrar equivalências orgânicas, mas alegorias de emoções, estereotipando-as. Quando digo sentir as emoções na musculatura, é o mesmo que dizer ao ator para tentar não buscar formas preestabelecidas de mostrar ou representar esta ou aquela emoção, mas para descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essas in-motions através de sua musculatura. (FERRACINI, p.14, documento eletrônico.).

Em ambos os casos, o que se evidencia é a busca pela atenção às emoções que emergem do movimento em processos de criação artística, e não são "coladas" ao mesmo a partir de ideias pré-concebidas. Privilegiando o papel do corpo e do movimento, os artistas-pesquisadores compreenderam em seu trabalho, mesmo sem ter contato com esta bibliografia, que é nos relacionamentos entre corpo e ambiente que as emoções emergem. As emoções, para Antonio Damásio (2004), fazem parte de nosso processo cognitivo. Assim como o filósofo Espinosa (com quem dialoga a respeito de sua teoria dos afetos), os afetos estão presentes em qualquer experiência humana, qualificando-as e constituindo o que se apresenta enquanto emoção – mapas gerados no cérebro dos diversos estados corporais que se criam na relação corpo-ambiente. As emoções, para o autor, constituem-se, ainda, de imagens mentais que são geradas em todos os sentidos:

> E de que é feita a "mente" ou "conteúdos mentais"? Padrões mapeados no idioma de todos os sentidos possíveis – visual, auditivo, tátil, muscular, visceral, etc., em maravilhosas tonalidades, matizes, variações e combinações, fluindo de modo ordenado ou caótico, em suma, imagens.(IDEM, p.200)

Essas imagens formam-se a partir da percepção em ação, e, ao passo que se movimentam (corpo/mente), transformam-se, criando e recriando mapas, constantemente. Nesse sentido, a relação entre movimento e imaginação é direta:

> A característica distintiva de um cérebro como o nosso é sua impressionante habilidade para criar mapas. O mapeamento é essencial para uma gestão complexa. Mapear e gerir a vida andam de mãos dadas. Quando o cérebro produz mapas, informa a si mesmo. As informações contidas nos mapas podem ser usadas de modo não consciente para guiar com eficácia o comportamento motor, uma conseqüência muito conveniente, uma vez que a sobrevivência depende de executar a ação certa. Mas, quando o cérebro cria mapas, também está criando imagens, o principal meio circulante da mente. E por fim, a consciência nos permite experienciar os mapas como imagens, manipular essas imagens e aplicar sobre elas o raciocínio. Mapas são criados de fora para dentro do cérebro quando interagimos com objetos, por exemplo uma pessoa, uma máquina, um lugar. Quero frisar aqui a idéia da *interação*. Ela nos lembra que a produção de mapas, que como dito acima, é essencial para melhorar as ações, com freqüência ocorre num contexto em que já existe ação. Ação e mapas., movimentos e mente são partes de um ciclo sem fim, uma idéia sugestivamente captada por Rodolfo Llinás quando atribuiu o nascimento da mente ao controle cerebral do movimento organizado. Mapas também são construídos quando evocamos objetos que estão nos bancos da memória dentro do cérebro. A construção de mapas não cessa nem mesmo durante o sono. [...] O cérebro humano mapeia qualquer objeto que esteja fora dele, qualquer ação que ocorra fora dele e todas as relações que os objetos e ações assumem no tempo e no espaço, relativamente uns aos outros e também em relação a nave mãe, que chamamos de organismo, o proprietário exclusivo de nosso corpo, cérebro e mente. O cérebro humano é um cartógrafo nato, e a cartografia começou com o mapeamento do corpo que contem o cérebro. (IBIDEM, p.201)

A importância da ideia de mapeamento que sugere Damásio contém o aspecto transitório das imagens mentais, que se criam sempre em relação ao meio. Damásio propõe que é na interação corpo-ambiente que o cérebro cartografa os diferentes estados do corpo que se criam na especificidade dos relacionamentos; ou na evocação de imagens mnemônicas, que, por sua vez, também alteram os estados do corpo. Esse fluxo é então, ininterrupto. Enquanto houver vida, o fluxo de mapas e imagens mentais que se criam a partir do corpo em movimento é garantido. A partir dessa perspectiva, a questão que se apresenta é: qual seria então, a especificidade do pensamento do corpo artista e de sua produção de imagens mentais? Haveria uma especificidade?

Não respondendo a essas questões, e, sim, problematizando-as ainda mais, é na sensação da diferença de estado do corpo em criação artística que continuo a investigar a produção de imagens mentais *pelo* e *no* corpo cênico. No sabor da experiência, respondo: sim, há uma especificidade. Esta, porém, não se encerra em sala de trabalho, e, sim, compreende o corpo em vida. É na exploração criativa do movimento na deriva da criação e

da experimentação que o corpo do artista especifica seu pensamento. Intensifica a percepção do trânsito de estados em relação, como cita acima Eleonora Fabião, sobre o que trata como *estado de fluxo.* Este, por sua vez, talvez possa contemplar a ideia de micropercepções em Gil. Talvez, e novamente lembrando que este texto apoia-se primeiramente na sensação da experiência do corpo artista em criação, uma especialidade da percepção em criação seja a potencialização da escuta do corpo às pequenas interferências que as micropercepções suscitam, que desestabilizam as macropercepções:

> O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve essa questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção.[...]Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica– está focado em suas micropercepções e microarticulações.[...] O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico. (FERRACINI, 2013. p.98 e 99).

Outra possibilidade de lançar luz a essa especificidade de pensamento seria refletir sobre os estados de consciência que se estabelecem em processos de criação. O primeiro passo para o entendimento de consciência em Damásio é a noção de que mente e consciência não são a mesma coisa. A mente é produto do cérebro, que, por sua, vez, é parte do corpo e mapeia, dele, os diferentes estados que se criam na relação com o meio. O corpo é, inclusive, o principal assunto do cérebro: *Graças ao cérebro, o corpo torna-se um tema natural da mente. (*DAMÁSIO*,* p.118). A mente consciente emerge então da relação do corpo com o ambiente na complexa trama que se estabeleceu no processo de evolução. A diferença decisiva para a mente consciente humana é introduzir, nesse processo, o reconhecimento de que essas imagens pertencem a uma dono. *Quando o cérebro consegue introduzir um conhecedor na mente, ocorre a subjetividade.*(IDEM, p.25). Sobre consciência:

> [...] em sua forma elementar, a consciência é um estado mental que ocorre quando estamos acordados e no qual existe o conhecimento pessoal e privado de nossa existência, situada em relação ao ambiente circundante do momento, seja ele qual for. Necessariamente, os estados mentais conscientes lidam com o conhecimento servindo-se de diferentes materiais sensitivos – corporais, visuais, auditivos etc.– e manifestam propriedades qualitativas diversas para os diferentes fluxos sensitivos. *Os estados mentais conscientes são sentidos.* (IBIDEM, p.198)

Ao enfatizarmos a experiência do corpo artista na linguagem da dança, o que se apresenta pode ser um estado de consciência do corpo que, atento ao movimento em sua atualidade, pode aproximar-se do *estado de fluxo* a que se refere Fabião, potencializando os processos de subjetivação presentes na diferenciação do movimento dançado. O filósofo José Gil (1999, p.13) propõe que *Dançar é fluir na imanência*, talvez no sentido em que desliza ficção sobre a própria materialidade da carne em processo contínuo de criação/recriação, sem, necessariamente, colar sentidos externos à experiência do movimento:

> É isso enfim que supõe que a superposição do signo e do contexto, da consciência e do corpo, prepara a construção de um plano de imanência ou de consistência dos movimentos. É a inerência do agente da construção (o movimento) à matéria do plano (o movimento) que faz com que, mais que todas as outras artes, a dança se dê de saída, na própria ação de dançar, seu plano de imanência. Dançar é fluir na imanência. (GIL, 1999, p.13).

A jornalista e pesquisadora da dança Helena Katz (2005) propõe que *a dança é o pensamento do corpo*, já que retira do movimento seu caráter funcional e o lança em experiência, processo que não cessa. Talvez possamos aproximar, então, a ideia de Gil sobre o fluxo de acontecimento da dança, à ideia de um pensamento do corpo que, ao perder seu caráter funcional e lançar-se em experiência, torna-se *corpo da consciência*[39]. Nesse sentido, acredito que Gil proponha que a dança componha, em alguns casos, um fluxo de pensamento em que a noção de consciência reduzida ao processo racional seja questionada. Tornando-se corpo da consciência, a dança permite que se experiencie o fluxo do movimento em devir, tornando carne as potencialidades e recriando-se em devires outros, constantemente. *Devir* como uma das potências da arte em afirmar as múltiplas possibilidades de composição da vida. E Gil, (2000, p.12), ainda referindo-se à especificidade do pensamento do corpo do bailarino:

[39] Neste sentido, o filósofo subverte o que na área da dança costuma-se como consciência corporal, consciência do corpo. Aqui, uma aproximação neste sentido refere-se à conscientização do movimento como referências de percepção e sensação do corpo, além de possíveis atuações sobre o mesmo a partir da *vontade*, como é o caso da pesquisa dos direcionamentos ósseos.

> [...]eles carregam em si mesmos o sentido, as emoções e as imagens que os movimentos, graças às suas intensidades, são capazes de suscitar: pois isto são os movimentos do sentido e das emoções que o movimento puro desdobra sobre o plano de imanência.

Damásio reflete sobre a organização dos conteúdos mentais pela consciência: *A consciência não se resume a imagens na mente. Ela é, no mínimo, uma organização de conteúdos mentais, centrada no organismo que produz e motiva esses conteúdos.* (DAMÁSIO, 2011, p.23). A organização da produção de imagens mentais na dança desenvolve-se no fluxo do movimento, explorado e experienciado por um corpo atento a essas transformações. O foco de atenção que se estabelece durante o movimento dançado passa, portanto, a ser uma importante chave para a compreensão desse estado de fluxo. Ainda em Gil, sobre a consciência na dança:

> [...] a consciência torna-se "consciência do corpo", os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de "corpo da consciência": a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante, o seu elemento essencial. (GIL apud FERRACINI, 2007, p.19).

Apoiando meus pés no território de dança que habito talvez possa elucidar alguns apontamentos sobre os treinamentos aqui mencionados e o estado de consciência que permitem alcançar. Estados que são gerados na experiência de observação, auto-observação e escuta do corpo em ação, em exploração criativa de movimentos. Torna-se evidente que o fluxo de imagens nesse estado de consciência sofre alteração e é sobre esta chave que desejo operar: sobre uma característica presente na história da arte e da humanidade, que permite que a liberdade, tão sonhada em diversas instâncias da vida humana, seja ao menos experienciada , e, em certa medida, considerando sempre o contexto em que está inserido, na experimentação e na autonomia do movimento.

Acredito que as práticas de trabalho ou treinamentos empregados nesta pesquisa possam lançar a percepção em experiência, sensibilizando o indivíduo, colocando-o em situação de jogo, em que a imaginação e a criatividade possam também ser estimuladas. Ao lançar o corpo em experiência criativa, buscamos desestabilizar padrões de comportamento cotidiano e, nesse sentido, criar soluções e outras formas de relacionamento com o meio, a

partir das percepções deste em estado de trabalho. O artista torna-se, a partir do desejo, um agenciamento, uma ação sobre o corpo na qual o treinamento pode fazer emergir uma possível experiência de intensificação da percepção.

Para Ferracini:

> em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida. Posso dizer que essa pesquisa é a base de investigação de todos as linhas de trabalho do LUME. Uma busca de transbordamento das potencialidades e intensividades do corpo, no corpo e para o corpo. (FERRACINI, 2006, p.53)

A questão então não está em negar que o corpo-em-arte é também um corpo cotidiano. Novamente, as diferenças nas experiências também são de grau, e não de natureza. A questão está em criar condições para que o corpo experiencie outras qualidades de percepção, desautomatizando padrões cognitivos e de movimento. Como consequência, talvez o corpo possa acionar outros processos imaginativos às experiências.

> Em realidade, ao pensar em um corpo integrado tenho que lançar um outro olhar para esse corpo com comportamento cotidiano e buscar verificar nele uma certa potência artística, um campo de intensividades que pode ser trabalhado e transbordado nele mesmo. (IBIDEM,p.55).

O movimento de dança pode ser encarado também como um agenciamento do desejo do corpo, do desejo da imaginação no corpo e da imaginação no desejo. Klauss Vianna comenta em seu livro, o que nesta pesquisa relaciono ao agenciamento do desejo no movimento:

> Tentei mostrar que quando levanto o braço fora de hora não é porque estou errado na contagem: é minha emoção que está mal colocada, é minha intenção que está travada. Posso fazer contagens diárias da música na coreografia, mas isso não vai fazer de mim um bom bailarino. Não adianta insistir nesse caminho: quanto mais você insiste mais perde sua espontaneidade, sua individualidade, e um artista é, antes de tudo, um indivíduo. (VIANNA, 1990, p.49).

Damásio (2011) propõe, como discutido acima, que o cérebro mapeia os estados do corpo (emoções) durante as relações com o meio e registra-as, relacionando memória e emoção na experiência. Quando as emoções são conscientizadas, Damásio propõe que se tornam sentimentos. Os estados do corpo variam a cada experiência e em um fluxo constante. Se nossa atenção estiver colada às mudanças de estados corporais em um processo de criação em dança, podemos talvez nos aproximar da experiência da qual emerge a utilização do conceito de micropercepção[40] em José Gil ou das pequenas percepções em Deleuze nesta pesquisa. Estas talvez deem-se no que Damásio considera enquanto emoção.

> A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente. O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o mínimo, grandezas que geralmente escapam na lida quotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e os reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar, para o jeito como ele move as mãos, atentar para um pensamento que ocorre quando rodando a chave ao sair de casa, para o espirito das cores. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica; uma espécie de estado de alerta distensionado ou tensão relaxada que se experimenta quando os pés estão firmes no chão, enraizados de tal modo que o corpo pode expandir-se ao extremo sem se esvair. (FABIÃO, 2010, p.322).

A Técnica Klauss Vianna[41] e alguns procedimentos do LUME Teatro[42] são os dispositivos de trabalho prático que podem, para esta pesquisa, acionar o pensamento do corpo que desejo e a que me refiro.

Procedimentos como o do Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna[43] podem gerar uma pesquisa de movimento em que a atenção às mudanças de estados e a

---

[40] "São essas pequenas percepções obscuras, confusas, que compõem nossas macropercepções, nossas apercepções conscientes, claras e distintas: uma percepção consciente jamais aconteceria se ela não integrasse um conjunto infinito de pequenas percepções que desequilibram a macropercepção precedente e preparam a seguinte." (DELEUZE apud FERRACINI, 2007, P.112).

[41] Sistematização dos princípios de trabalho de Klauss Vianna, realizado por Rainer Vianna e pesquisadores como Neide Neves, Jussara Miller, entre outros. Ver MILLER (2007).

[42] Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp.

criação de emoções no corpo tornem-se, a partir da própria sensação da materialidade da estrutura, um deslocamento da mesma no sentido da imaginação. Sendo também uma maneira bastante potente de ancorar as informações da Mimese corpórea e lançá-la em movimento constante. Já a Mimese corpórea pode potencializar as relações entre ambiente/corpo e movimento, transformando informações na materialidade do corpo e ressignificando o ambiente. Criação sobre criação. Segundo Eleonora Fabião (2010, p.321): *Imaginar transforma a matéria. Rememorar transforma a matéria.* a quem acompanho propondo que a matéria também transforma a imaginação.

O Processo dos Vetores pode ser pensado como como um processo de criação (improvisação) que possibilita o reconhecimento e a experiência da matéria mais densa do corpo, a estrutura óssea, e, portanto, possibilita que talvez a mente corpórea jogue com o devir do corpo, com as qualidades da sensação do próprio corpo em movimento. A imaginação, conceito discutido por diversos autores em diversos períodos históricos, tomada como atitude passiva para alguns e como a aproximação à criatividade para outros, interessa-nos no sentido em que aponta para a relação entre ficção e veridicidade nos processos de conhecimento do corpo no mundo. Ao passo em que percebemos que internalizamos informações de acordo com a experiência física/emocional (em diferentes estados do corpo), podemos compreender que a ficção é sempre real, já que, para o cérebro, o que é mapeado constitui sempre a imagem atual do corpo:

> Tudo isso testemunha a favor da existência de estreitas interligações entre um movimento real do corpo, as representações dessa movimentação nas esferas muscoesqueléticas e visual, e as memórias que podem ser evocadas em relação a algum aspecto dessas representações. (DAMÁSIO, p.138)

A Mimese corpórea, se relacionada à dança nesse sentido, pode lançar o corpo e o movimento em diferentes direções, já que corporifica e transforma informações do ambiente em dança. Essa, inclusive na perspectiva da dança, e mesmo do ensino da dança, pode ser encarada enquanto um treinamento de observação (discutirei esse aspecto da Mimese corpórea no Capítulo 3). Dança que nasce da recriação em movimento, da

[43] O Processo dos Vetores é parte da Sistematização e mapeia oito vetores de direcionamento ósseo espalhados pelo corpo. Trabalha no reconhecimento postural e direcionamento dos mesmos como ignição para o movimento.

transformação dos estados, incorporação concreta (e subjetiva-singular) das informações do ambiente que podem também ajudar a agir sobre os automatismos de movimento que se instauram mesmo em processos que se repensam constantemente. A noção de Mimese como relação concreta entre meu corpo e o mundo, transformando inclusive meu corpo e seu movimento consequente.

A Mimese corpórea possibilita certo tipo de relação com o ambiente que instaura a similaridade de forma e cria espaço de similaridade entre corpo e ambiente e diferencia-se portanto da mera imitação, já que considera a subjetividade da relação e permite que a informação se transforme na materialidade do corpo em movimento.

Estados que possuem então, configurações "âncoras"[44], permitem a pesquisa do movimento sobre o corpo, que já se diferencia em grau da própria estrutura da pessoa. Em outras palavras: se crio estados diferentes que possuem configurações momentâneas (âncoras) diferentes a partir da Mimese corpórea, o movimento consequente desta pesquisa também se diferenciará do outro, e mesmo de minha própria organização postural, eixo de sustentação, relação com a gravidade, pesquisa de regulação de tônus muscular, nos direcionamentos ósseos e mesmo nas qualidades de movimento decorrentes de cada figura. É claro que todas essas informações estão sempre em movimento no cotidiano do corpo, mas intensificam-se as experimentações e a atenção a esses processos, neste caso.

Importante dizer que esta pesquisa é consequência de minha Dissertação de Mestrado[45], na qual já abordo a relação entre a Técnica Klauss Vianna e os procedimentos do LUME Teatro como um tipo de treinamento da percepção e uma forma de trabalho sobre o estado de jogo no corpo. Percebo, então, a potência da aproximação desses dois universos práticos e conceituais, já que muitos princípios presentes em ambos potencializam também a minha experiência como dançarina e pesquisadora em direção às questões abordadas acima como a intensificação da experiência de diferença e imaginação na dança. No caso desta pesquisa, se este movimento dá-se na relação de conscientização, direcionamentos, jogo e improvisação da estrutura de cada pessoa, podemos pensar que se diferencie em grau em cada corpo e a cada pesquisa de movimento, e, assim, possa também escapar, pelo menos neste sentido, das automatizações que a própria linguagem da dança

[44] configurações âncoras são construções físicas (direcionamentos ósseos, tônus muscular, etc..) que conferem organização e acesso às criações do corpo.
[45] Dissertação de Mestrado: "Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro".

acaba por estabilizar em alguns casos. Se ao menos a atenção estiver colada a este processo, o desejo pela imaginação do movimento, já há um início da ação nessa direção.

A singularidade desta pesquisa dá-se, portanto, na apropriação e redirecionamento das práticas relacionadas acima pelo que meu percurso na dança permite-me, e que possui, neste momento em especial, o foco na questão da intensificação do processo de diferença no corpo que dança e em como esse processo pode estar diretamente relacionado aos processos de imaginação. A Técnica Klauss Vianna[46], assim como o LUME Teatro, possibilitam que me relacione a suas práticas como compositora, e isso também é um dos aspectos que sempre me mobilizaram: a noção da presença de minha diferença e do meu desejo na prática que realizo. Jussara Miller, ao se referir ao que nomeia de "Escola Vianna", propõe a possibilidade de pensar que as atualizações possíveis da relação entre o sujeito e a técnica não eliminam os princípios da mesma, mas direcionam-nos para a singularidade de cada pesquisa:

> Esse pensamento legitima a interpretação não como algo meramente pessoal e definitivo, mas como uma singularidade necessária que nasce da multiplicidade das formulações diversas. Podemos considerar as pesquisas como uma rede de interpretações que reaviva e alimenta a escola Vianna. Portanto, a diversidade dos trabalhos atuais não elimina um traço básico do ideário original. Assim, nas técnicas variadas de dança, podemos ver as suas diferentes abordagens e interpretações, mas isso não significa que elas sejam arbitrárias e indiferentes aos princípios da técnica de origem. (MILLER, 2012, p.34)

Essa relação também se constrói nas práticas do LUME Teatro. E ainda percebo como os princípios de ambas podem dialogar em muitos sentidos e talvez criar um pensamento complexo do corpo, que abordo no Capítulo 2 com mais clareza.

Instabilidade e diferença, neste caso, como premissas e consequências práticas de trabalho. Acredito que esses procedimentos possam lançar o corpo à aventura de experimentar o movimento. Agindo sobre as automatizações, colocando o corpo em jogo tanto em relação a sua própria estrutura como em relação à incorporação de informações do ambiente. Como sugere Fabião (2010, p.324), *Um corpo cênico porque des-automatiza*

[46] Jussara Miller (2011) inclusive nomeia de Escola Vianna essas proximidades entre as práticas que Klauss Vianna, Angel Vianna e Rainer Vianna semearam na dança brasileira e que se transformam na relação com a pesquisa de cada pessoa que entra em contato com ela mantém sempre sua ligação com os princípios de pensamento que as sustentam.

mecânicas perceptivas, cognitivas e comportamentais; um corpo cênico porque investiga as dramaturgias do corpo e a nervura da ação; um corpo cênico porque em estado de experiência e experimentação.

Sabemos da plasticidade do cérebro em se recriar constantemente à medida de sua necessidade e da interação com o meio. Ao imaginar o movimento a partir de nossas palavras, acionamos um mapa da memória do movimento no cérebro, e esta se recria e atualiza-se, ativando novas sensações-memória no corpo. O mesmo ocorre quando observamos o movimento do outro. Tanto no processo de imaginar o movimento, quanto na observação do movimento de outra pessoa, o que se constata é que o cérebro ativa mapas referentes à memória e à imaginação do movimento nessas relações. Esses mapas alteram os estados do corpo presente e são alterados e atualizados por eles. Em outras palavras, o corpo relaciona-se às produções de imagens mentais e à observação do ambiente mesmo em pausa aparente. Quando em movimento, também. O processo de imaginar o movimento desenha no cérebro e na musculatura, caminhos idênticos aos que ocorrem durante o movimento propriamente dito:

> Berthoz propõe estudar como mecanismos neuronais e modelos internos criados na interação com o ambiente permitem a predição; como a pré-seleção das mensagens sensoriais pode ser sinalizada e o papel da inibição sináptica e o tratamento ao mesmo tempo paralelo e hierarquizado; como se pode mostrar que as mesmas estruturas são ativadas enquanto o movimento é executado e enquanto é imaginado, como em caso de lesão, o cérebro pode inventar para restaurar uma plasticidade funcional. (NEVES, 2010, p.87)

Os mapas e as imagens mentais geram e são gerados pelo corpo no cérebro, em experiência de relação no mundo. Esses relacionamentos compõem nossas emoções, sentimentos e subjetividade. Vivemos a vida no corpo inserido em um ambiente que o altera e é alterado por ele constantemente. Imaginando o movimento ou observando o movimento do outro, a mente relaciona-se com o mundo e cria estados ficcionais no e a partir do corpo. De qualquer maneira, a mente corpórea é ativada.

> As imagens sensoriais do que você percebe externamente e as imagens relacionadas que você evoca ocupam a maior parte do campo de aç ão de sua mente, mas não totalmente. Além dessas imagens existe também essa outra presença que significa você , como observador das

> coisas imagéticas, como agente potencial sobre as coisas imagéticas. Existe a presença de você em uma relação específica com algum objeto. Se não houvesse essa presença, como seus pensamentos lhe pertenceriam? Quem poderia dizer que eles lhe pertencem? (DAMÁSIO, 2004, p.28).

Esta proposta, à luz das concepções sobre corpo e pensamento que se apresentam aqui, amplia a discussão para os âmbitos políticos e sociais do contexto em que se inserem, já que o que se apresenta, então, é a possibilidade de explorar o corpo em movimento enquanto ação cognitiva e, portanto, política. Ao passo que o corpo e o movimento conduzem a reflexão atual sobre os processos de conhecimento do ser humano em relação a seu ambiente, discutir a exploração e a investigação do mesmo fora dos padrões de repetição desatenta e funcional que o cotidiano exige muitas vezes parece uma importante atualização que a especialidade das Artes da Cena investiga e que precisa ser atualizada e evidenciada.

> À medida em que vou mudando meus espaços, meu eixo, minha flexibilidade e equilíbrio, trabalho também minha visão de mundo, minha ótica das coisas e das pessoas. Aprender a questionar objetivamente e a observar a si mesmo são as melhores formas de aprendizado. [...] O ato de questionar é o resultado de uma observação que provém de um distanciamento e de uma conclusão, ainda que passageira e nunca definitiva. As musculaturas usadas para isso são cadeias profundas que ajudam a construir nossa imagem: somos os únicos responsáveis pelo corpo e pelo rosto que temos, e somente nós poderemos modificar esse corpo e rosto. (VIANNA, 1999, p. 97)

Os estados de consciência que são gerados nas práticas de trabalho e treinamento que se apresentam nesta pesquisa consideram o corpo-soma, a diferenciação e o processo, fundamentalmente. Esses aspectos, inclusive, evidenciam ainda mais a especialidade do pensamento do corpo que aqui se apresenta. É sobre as particularidades de princípios contidos na prática da Técnica Klauss Vianna e em procedimentos do LUME Teatro que ilumino a ideia de "consciência" deste corpo artista, o qual, em diálogo com a proposta atual do cientista cognitivo Antonio Damásio, pode viabilizar uma reflexão sobre os modos de fazer-pensar do corpo em criação.

A noção de consciência, na Técnica Klauss Vianna, compreende em si a noção de presença:

> Em inglês, há duas palavras para falar de consciência, enquanto em português só temos uma. Os termos awareness e consciousness. O primeiro fala do estado de prontidão para a ação, com os acionamentos da atenção e da presença. O segundo é o saber da awareness, é a capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber sendo. Capacidade esta que permite, entre muitas outras funções, reconhecer muito daquilo que se passa no corpo durante a execução de uma ação ou movimento, inclusive o estado do corpo que se move, e planejar a continuidade da ação a partir desta percepção, o que envolve também aspectos inconscientes. A Técnica Klauss Vianna, que vê na atitude consciente a base para a especialização do movimento não exclui a noção de que os conteúdos inconscientes também participam das ações do corpo. Aspectos inconscientes da atividade mental, como rotinas motoras e cognitivas aprendidas e automáticas e as chamadas memórias inconscientes têm um papel fundamental na formatação e no direcionamento da nossa experiência consciente. Processos conscientes e inconscientes estão regularmente em contato; sua separação não é nítida. [...] Mas, se desenvolvemos a escuta, podemos estar conscientes de muitos acionamentos musculares, das sensações, intenções e imagens que emergem enquanto nos movemos e de relações de troca que estabelecemos com o ambiente. (MILLER e NEVES, 2013, p.3)

Klauss Vianna foi um dos introdutores, no Brasil, de termos como "consciência corporal" ou "expressão corporal". Seu trabalho concretizou a necessidade da exploração do corpo e do movimento no contexto das Artes Cênicas da época, transitando de maneira intensa entre o teatro e dança:

> A "expressão corporal" foi definida por Klauss como o "despertar do sensorial aliado à pesquisa corporal" (VIANNA, 1974:5). Uma "ciência" que possibilita o conhecimento do corpo. Sua principal função seria fazer o homem perceber o espaço físico dos seus movimentos, restabelecendo as relações sensório-motoras, desverbalizando e ampliando as percepções, resgatando, por fim, a consciência dos sentidos, na busca de um organismo único e integrado. (TAVARES, 2010, p.44)

Klauss Vianna compreendia que o ato de dançar envolve o ser humano como um todo. Pautou toda sua investigação acerca do movimento sobre os pilares que consideram a atividade da dança enquanto integralidade corpo-mente: *[...] o que é dançado, é dançado por alguém que vive intensamente aquele movimento, aquele gesto, e por isso, consegue expressá-lo plenamente.* (VIANNA, 1999, p.113). Esse aspecto é o que fundamenta, inclusive, a noção de presença que permeia toda sua pesquisa, e consequentemente, a prática na Técnica Klauss Vianna:

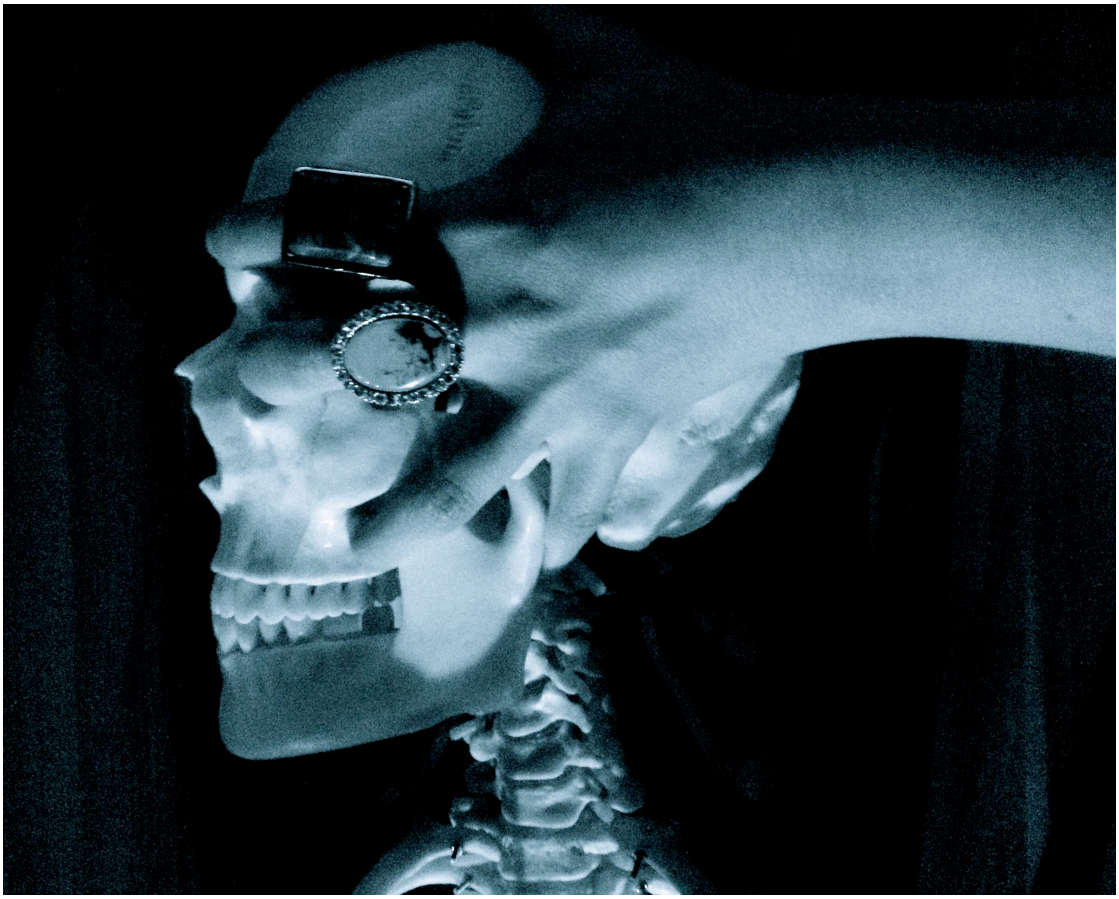
> A Técnica Klauss Vianna aborda a presença como um tema corporal trabalhado em sala de aula, que potencializa o corpo cênico, já que não separamos a técnica da criação. O corpo presente emerge por diversas estratégias e procedimentos diferenciados trabalhados em aula, cuja premissa é a escuta do corpo em relação. É um processo que se baseia na percepção como mola propulsora do estudo do movimento em estado de atenção e prontidão para estabelecer relações sensíveis, com enfoque somático, de diálogos consigo, com o espaço e com o outro e toda a inevitável contaminação em rede. (MILLER e NEVES, 2013, p.5)

Na voz do ator Renato Ferracini, o que se percebe cada vez mais enquanto conceito de presença no trabalho do ator na pesquisa do Lume é o que ele diz a seguir:

> Cada vez mais aprendemos em nosso cotidiano de atores-pesquisadores em trabalho no LUME que a presença cênica é construção e composição na relação com o outro. Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para ator só se completa, se efetiva e se atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações junto COM o público-espaço e não realizar algo PARA um público-espaço. (FERRACINI, no Prelo)

O que se evidencia, portanto, é que as noções de consciência e presença no caso das práticas na Técnica Klauss Vianna e no LUME Teatro, são bastante próximas. Esse estado de presença, em ambos os casos, é sempre conquistado *em relação*. A consciência que aqui se apresenta pode ser considerada um estado de alerta ao ambiente, às potências de relacionamentos e ao que estas fazem emergir enquanto emoção no corpo em movimento. Habitar esses territórios práticos pode permitir o estado de consciência do corpo enquanto o *estado de fluxo* a que se refere Fabião. A consciência do corpo artista especializa-se em acolher as diferenças e compor com elas, diferenciando-se ainda mais em movimento e permitindo que o fluxo crie novos contextos para novas ações.

1.4) A memória e a dança das imagens mentais



A concepção de memória enquanto virtualização e atualização no corpo pode ser redimensionada se aproximada do conceito de mente incorporada descrito acima. Se a mente é incorporada, ou seja, se toda experiência depende e forma o corpo da atualidade, podemos entender também que a memória é potência que se materializa, gerando outras potências quando em movimento, podendo recriá-la e atualizá-la. Em Damásio (2011), podemos encontrar um estudo recente acerca do tema. Damásio considera que a memória é composta de atividades sensoriais e motoras em interação com o meio em certo período de tempo. Em outras palavras, quando se internaliza uma informação, o que o cérebro mapeia é o estado geral do organismo na relação, ou seja, objeto + emoção. O corpo, então,

relaciona-se com o meio a partir da emoção e esta atualiza constantemente as potencialidades da memória.

O que se mapeia nesses estudos então é que a memória é processo, que não há a possibilidade de separação entre experiência física atual e memória. E, ainda, que, como potencialidade, as relações entre memória e imaginação são, de fato, um princípio propulsor do gerenciamento da vida no ambiente.

O corpo artista, que *experimenta*, muitas vezes, em determinadas práticas de trabalho (técnicas, treinamentos, e processos criativos) em Artes da Cena, acaba por estabilizar, enquanto memória, os princípios de movimento (e pensamento) presentes em cada qualidade de treinamento específica.

A memória, no contexto teórico da filosofia deleuzeana e bergsoniana, é compreendida, resumidamente, enquanto recriação e atualização de experiências no corpo. Estes questionam também a relação temporal espacializada que se estabelece a partir do conceito de tempo enquanto contagem numérica de horas, dias, semanas, meses e anos, criando, assim, os conceitos de passado, presente e futuro. Na duração das experiências, não seria possível experienciar o tempo espacializado. A memória, para esses autores, constitui-se de virtuais que se atualizam a cada ativação desse processo. Essa perspectiva muda também a forma como pensamos os acontecimentos em direções temporais e dinamiza as discussões sobre a memória enquanto acúmulo de informações. Considera-se, aqui, a memória como um processo que se dá no presente, atualizando-se constantemente em relação ao ambiente.

Aproximando a visão dessa família teórica às recentes descobertas das Ciências Cognitivas, evidencia-se, na concepção de percepção enquanto base do processo cognitivo, que a memória desestabiliza-se no ato da percepção, já que esta é uma ação cognitiva que não se dá em um corpo suspenso ao ambiente, mas, sim, em relação constante e ele. Este trânsito permanente de informações entre corpo-ambiente recria a memória. Além disso, alguns autores ainda apontam que a memória é um processo instável que pode ser ativado mesmo de forma inconsciente. Nesse processo, também há alterações e ficcionalizações das experiências vivenciadas. Assim, a imaginação aproxima-se da memória, já que agrega informações subjetivas às potencialidades estabilizadas. O cérebro vai sempre além da informação recebida, recriando, então, na experiência atual, a memória e a imaginação.

O cientista Antonio Damásio baseia suas propostas acerca das produções de imagens mentais, emoções e sentimentos na relação entre corpo e ambiente e colabora a criar o chão reflexivo que desejo experimentar e no qual me ancorar. A memória, na concepção de Damásio (2011), é composta apenas por potencialidades. Abole-se, de fato, a partir dessa perspectiva, a noção de acúmulo de informações. Damásio propõe que a memória divida-se em dois espaços no cérebro. O primeiro, a que nomeia de Espaço Imagético, relaciona-se ao fluxo de imagens na interação com o ambiente. Já o Espaço Dispositivo é onde a Memória relaciona-se com a Imaginação e o pensamento racional. De qualquer forma, o que se aciona de fato no cérebro quando recordamos algo são potências, o que nos leva a concluir que a memória é, em última instância, criação. Importante lembrar também que as imagens a que se refere Damásio não são apenas visuais, e, sim, de diversas naturezas perceptivas, como sonoras, táteis, etc...

> O espaço dispositivo é onde as disposições mantêm a base de conhecimento e os mecanismos para a reconstituição desse conhecimento é a evocação. É a fonte das imagens no processo de imaginação e raciocínio, e também é usado para gerar movimento . Situa-se nos córtices cerebrais que não são ocupados pelo espaço de imagem (os córtices de ordem superior e partes dos córtices límbicos) e em numerosos núcleos subcorticais. Quando os circuitos dispositivos são ativados, sinalizam a outros circuitos e causam a geração de imagens ou ações.
> Os conteúdos exibidos no espaço de imagem são *explícitos,* enquanto os conteúdos do espaço dispositivo são *implícitos*. Podemos acessar os conteúdos de imagens, se estivermos conscientes, as nunca podemos acessar diretamente os conteúdos das disposições. Necessariamente, *os conteúdos das disposições são sempre inconscientes*. Eles existem de forma codificada e latente. [...] Nossas memórias das coisas, de propriedades das coisas, de pessoas e lugares, de eventos e relações, de habilidades, de processos de gestão da vida – em suma, todas as nossas memórias, herdadas da evolução e disponíveis já quando nascemos ou adquiridas depois pelo aprendizado – existem no cérebro sob a forma dispositiva, aguardando para tornar-se imagens explícitas ou ações. *Nossa base de conhecimento é implícita, codificada e inconsciente.*
> Disposições não são palavras; são registros abstratos de potencialidades. (DAMÁSIO, 2011, p.182 e 183. Grifo do autor).

Quando pesquisamos o movimento na dança, estamos não só desestabilizando e recriando o movimento na memória, mas estamos também agregando sentidos e afetos ao mesmo a cada experiência. O treinamento e a pesquisa do movimento na dança, pensado

por esse aspecto, pode ganhar novos sentidos, inclusive a respeito das qualidades de treinamentos que oferecemos ao corpo.

A relação entre Memória e Imaginação é direta, como vimos acima e como aponta o neurocientista Gerald Edelman (apud NEVES, 2012): *Se nossa concepção da memória está correta, em organismos superiores cada ato de percepção é, em algum grau, um ato de criação, e cada ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação*.

Importa para esta pesquisa relacionar percepção, memória e imaginação, na medida em que acreditamos alterar estados de percepção e consciência durante e depois de alguns procedimentos práticos de trabalho, que levariam o corpo, como citado acima, a intensificar-se. Talvez, a partir da atenção às mudanças constantes dos estados e da emoção no corpo, possamos experimentar outras qualidades de percepção, desestabilizando padrões de movimento e, como consequência, criar outras relações e associações de pensamentos.

David Bohm, físico e pesquisador da mente humana, em "Sobre a Criatividade" (2011), discute diferentes formas da Imaginação inerentes ao pensamento humano e as relaciona à percepção. Esta, para acontecer de forma criativa, precisa estar fora do âmbito dos comportamentos condicionados:

> Como, então, pode o pensamento reagir a um problema ou a uma dificuldade sem ser dominado por um padrão mecânico de reação irrelevante, confuso e geralmente destrutivo? Para isso, é necessária uma qualidade de percepção que vai além de qualquer forma fixa particular de reação e associada a um pensamento reflexivo. *Essa percepção deve ser livre de condicionamento a padrões já existentes ou será, naturalmente, apenas extensão de uma reação mecânica.* Deve ser nova e diferente, criativa e original. (BOHM, 2011, p.69 – grifo do autor).

O corpo, localizado histórico, social e culturalmente, é atravessado por forças que o compõem e que estão presentes em suas relações *no* e *com* o mundo, mesmo que de forma invisível. Essas forças gerenciam o pensamento de um contexto histórico, político e social. O corpo, como parte integrante de um rizoma de relações no mundo, define e é definido por essas forças. Forças invisíveis, que se materializam enquanto corpo e estão presentes em toda e qualquer experiência deste no mundo. Forças que representam relações.

> Mas, se ao homem resta o corpo, não é somente em sua dimensão orgâ nica, enquanto um objeto material que tem a consciê ncia como um mero epifenô meno da matéria. Não. O corpo é um orgâ nico atravessado por um jogo de forç as sem qualquer fixaç ão. O corpo é um devir que não se cristaliza. (FERRACINI, 2006, p.80)

Se o corpo-em-arte, como vimos acima, pode vir a ser um lugar de experiência em arte, experiência estética, pode também através de forças e relações invisíveis, trocar com o outro no que Deleuze nomeia de *sensação*. No campo das micropercepções, fazendo o corpo do outro imaginar e fabular e, ainda, entrando nesse fluxo de informações, podemos talvez de maneira invisível "ser" o corpo do outro, sempre em devir, o que altera, de forma rizomática, meu corpo visível e assim por diante.

Acredito que as invisibilidades das relações entre dois corpos dão-se também nesse sentido. Relacionar-se com um corpo-em-arte passa a ser, então, uma experiência de devires, em que o corpo pode propor fabulações que, em relação, podem levar outros corpos a imaginar, criando, talvez, uma dramaturgia de relações corpóreas em fabulação.

1.5) A imaginação enquanto ação incorporada: a exploração do movimento na dança como potência de fluxo de diferentes qualidades das imagens mentais

É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades... é necessário rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados.
Gilles Deleuze

A importância da discussão da imaginação e das imagens mentais, para este texto, é atravessada pelo desejo de potencialização da criatividade humana, em especial, no que se refere às práticas de trabalho nas Artes Cênicas. Na especificidade da exploração do movimento fora dos padrões, pode estar uma possibilidade de experimentar o "estado de fluxo" das imagens mentais, e, assim, potencializar a criação em dança, em vida: *As imagens também nos permitem inventar novas ações a serem aplicadas a situações inéditas e fazer planos para ações futuras – a capacidade de transformar imagens de ações e cenários é a fonte da criatividade* (DAMÁSIO, 2000, p. 43).

Etimologicamente, a palavra "imaginação" vem de *imago*, termo latino que significa *representação*, *imitação*, e vem também do verbo *imitor*, que se traduz por *imitar*, *reproduzir*. Nesse sentido etimológico, *imaginação* vem a ser a capacidade de imitar modelos exemplares, as imagens, reproduzindo-as. Mas imaginação vai muito além da simples reprodução ou repetição infinita de cópias. É preciso admitir que as imagens, ao longo da história humana, sempre participaram do processo do conhecimento humano – como demonstram atualmente as Ciências da Cognição, que consideram, inclusive, diferentes qualidades de imagens mentais, não apenas as visuais. A imaginação possibilita enfrentar o reducionismo do pensamento logocêntrico e reducionista. Pelas imagens, o ser humano mergulha na realidade profunda da vida. Pela imaginação, é possível criar um mundo sempre novo. A esterilização crescente da imaginação é vista por alguns filósofos à luz de Teorias como a Biopolítica e Biopotência; esses consideram estar hoje havendo um desequilíbrio da potência criativa da imaginação, já que esta, enquanto aspecto importante da subjetividade contemporânea, é, muitas vezes, reduzida e capturada pelos modelos e padrões de comportamento que interessam aos estatutos vigentes de consumo (ver Capítulo 2, a questão da Biopolítica). Nesse sentido, também enfatizo aqui a imaginação enquanto um processo cognitivo incorporado, seguindo o trilho dos autores das Ciências Cognitivas aqui supracitados. Ao enfatizar a imaginação e a produção de imagens como processo de conhecimento, é preciso cuidado para novamente não reduzi-la ao racionalismo, considerando que processo de conhecimento e consciência, como já fora explicitado, não se refere diretamente à racionalidade e à objetividade; esses são apenas aspectos que compõem as instâncias da cognição humana. Para esta família teórica, conhecer é sempre criar junto.

A imaginação foi considerada na História da Filosofia, enquanto representação, no sentido etimológico deste vocábulo, uma nova apresentação de imagens. Sem as representações que tornam possível a imaginação, não seria possível o conhecimento. A tradição filosófica tem configurado dois tipos de imaginação: uma, a faculdade mental de evocar, sob a forma de imagens, objetos conhecidos por uma sensação ou experiência anteriores; outra, a faculdade pela qual a mente cria e recria, ainda que a partir de formas sensíveis e concretas, imagens novas. No primeiro caso, temos a *imaginação reprodutora*, meramente evocativa, a depender, substancialmente, das nossas sensações e da memória. No segundo caso, temos a *imaginação produtora*, emancipada do sensível, essencialmente criadora, simbolizante, poetificante, inventora de novas imagens ou sínteses originais de imagens.

O conceito transita entre os séculos por diversos campos de especulação, nos quais evidenciam-se ora seu caráter produtivo e de ação, ora seu caráter passivo e negativo enquanto faculdade humana geradora de confusões. Alguns filósofos apoiam-se na ideia de que imaginação pode retirar o ser humano da experiência, enquanto outros sustentam que, ao contrário disso, a imaginação, além de ser parte de toda e qualquer experiência, constitui aspectos criativos e ficcionais que acompanham a experiência subjetiva da humanidade. Desde Aristóteles, a imaginação passou de vilã a boa moça inúmeras vezes, e, ainda hoje, é alvo de discussão.

> Em geral, a possibilidade de evocar ou produzir imagens, independentemente da presença do objeto que se referem. Aristóteles distinguiu a imaginação em primeiro lugar da sensação, em segundo lugar da opinião. Imaginação não é sensação porque uma imagem pode existir mesmo quando não há sensação; p. ex., no sono. Imaginação não é opinião porque a opinião exige que se acredite naquilo que se opina, enquanto isso não acontece com a imaginação, que, portanto, também pode pertencer aos animais. Aristóteles considerou a imaginação como uma mudança (Knesis) gerada pela sensação semelhante a esta, embora não ligada a ela (De an., III, 428 b 26). Nesse sentido, a imaginação é condição da apetição, que tende para alguma coisa que não está presente e da qual não se tem sensação atual (Ibid. 433 b 29). Esse conceito de imaginação permaneceu inalterado por muito tempo. Como Aristóteles já observara, a imaginação confere à alma possibilidades várias, ativas ou passivas, que são enfatizadas por muitos filósofos (ABBAGNANO, 2012, p. 620)

Assim como Aristóteles confere à imaginação uma relação direta à *sensação*, e *sensação*, nesta pesquisa, como vemos em Deleuze, *relaciona-se diretamente ao corpo*, e, ainda, ao que em Damásio conhecemos enquanto *emoção* ou *mudanças de estados do corpo*, a imaginação pode relacionar-se diretamente, então, às diferentes qualidades de relacionamentos do corpo no mundo, ao processo cognitivo como um todo, o que inclui a memória. Nesse sentido, podemos inferir que, mesmo que de forma indireta, esses filósofos já percebam as relações entre corpo e imaginação.

> S. Agostinho diz: "As imagens são originadas por coisas corpóreas e por meio das sensações: estas, uma vez recebidas, podem ser facilmente lembradas, distinguidas, multiplicadas, reduzidas, ampliadas, organizadas, invertidas, recompostas do modo que mais agrade ao pensamento" (De vera rei, 10, § 18). Todas essas são possibilidades próprias da imaginação. (ABBAGNANO, 2012, p.621)

Espinosa, que é uma das referências conceituais da família teórica filosófica em que me ancoro, via na imaginação um aspecto passivo e fantasioso da mente humana, podendo tornarem-se motivos de erros. Porém, a forma como Espinosa refere-se ao conceito de imaginação não é o acolhido nesta pesquisa. Ao atualizar o conceito a partir de recentes descobertas das Ciências Cognitivas, percebe-se que a função cognitiva da imaginação é vinculada à percepção e à memória:

> Essa função da imaginação na organização geral das faculdades humanas torna-se dado comum da filosofia dos sécs. XVII e XVIII. Spinoza, que é propenso a atribuir à imaginação todos os erros da mente humana, diz que a mente não erra porque imagina, mas apenas porque acredita na presença das coisas imaginadas, que, por definição, não estão presentes. (ABGNANO, 2012, p. 622)

A imaginação, conforme explica o filósofo Gaston Bachelard, que se dedicou às relações entre a arte e a filosofia, não é, como sugere a etimologia da palavra, a faculdade de formar imagens da realidade, mas a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade (1997, p. 18). Para o filósofo, o poder criador da imaginação relaciona-se à materialidade. A interação entre objeto e sujeito pode, assim, ultrapassar os aspectos

observáveis *a priori* e já conhecidos dos materiais a partir de um envolvimento subjetivo, o que potencializaria a produção de imagens mentais criadas neste tipo de interação, que habita a qualidade da relação estabelecida a partir dos sentidos: *para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria* (BACHELARD, 1990, p. 8).

Em Bachelard, a imaginação que emerge da relação entre corpo e material aparece a partir de uma curiosidade profunda e agressiva, aquela que funde sujeito e objeto. Por isso, para ele, a imaginação dinamiza o ato de conhecer em seu poder constitutivo do ser humano – enquanto pensador e sonhador – essencialmente criador porque capaz de pôr em movimento ideias e imagens:

> ... juntarei a tudo que amo no mundo, ao pensamento abstrato que guia a criação concreta. Tentemos apreender essa junção do abstrato e do concreto, enquanto em processo, essa encarnação do homem inteligente na natureza resistente, essa síntese do não figurativo e do figurativo. (BACHELARD, 1994, p. 80-81)

Bachelard sustenta, ainda, a importância do devaneio enquanto função libertadora das faculdades mentais, relacionando-o aos processos de conhecimento da criança. É no devaneio que, para Bachelard, a imaginação criadora flui e materializa-se. A concepção de Bachelard acerca da imaginação muito se familiariza ao que esta pesquisa investiga, mesmo que o autor não tenha tido contato com as constatações das Ciências Cognitivas na contemporaneidade. O que propõe parece um entendimento do processo de conhecimento do corpo em seu ambiente que depende das qualidades dos relacionamentos que estabelece e, ainda, que é a relação sensível entre o corpo e os objetos do mundo que colocaria em movimento a produção das imagens mentais. Aqui, o filósofo argumenta em favor da vontade de experimentar o objeto como uma ação potencializadora da imaginação.

Outros pensadores contemporâneos, como o físico David Bohm (2011), discutem a importância da imaginação para os processos cognitivos humanos e ainda expõe uma questão fundamental, que é a relação tênue de diferenciação entre percepção e imaginação. O autor distingue duas formas extremas de imaginação, a imaginação *primária* e a *fantasia*. Entre essas duas extremidades, existe uma infinidade de possibilidades através

das quais o pensamento move-se, além de estas não se desvincularem uma da outra, sendo que, paradoxalmente, o que convive aqui é justamente a tensão entre esses extremos. A *imaginação primária*, neste contexto, é vinculada à percepção e seu aspecto criativo, enquanto a *fantasia* estaria mais vinculada à memória e a recursos já disponíveis na mente. Ainda evoca as possibilidades da imaginação, desde a associação de imagens rotineiras e passivas a organizações complexas do pensamento, como a composição. O físico porém aponta para a complexa e tênue distinção entre percepção e fantasia:

> Percepção e fantasia são, a princípio, dois modos mentais que operam distintamente. [...]. No entanto, como já observado, cada ato de descoberta sempre contém ambos os lados, ligados de modo inseparável e relativo. Na verdade, um conteúdo tido a princípio como percepção passa pelo domínio da fantasia, e um conteúdo visto a princípio no domínio da fantasia pode ser uma pista importante para uma nova percepção. Com tal processo de transição contínua, percepção e fantasia chegam ser reflexo uma da outra. Mais profundamente, elas se interpenetram e são vistas como movimento mental inteiro. (BOHM, 2011, p. 53)

Para Deleuze, em especial em sua leitura da obra de David Hume, a imaginação está relacionada aos afetos, em uma relação constante de retro-alimentação:

> Partimos da unidade: a regra é, ao mesmo tempo, extensão e reflexão da paixão. A paixão se reflete. Mas onde? Na imaginação. Sem dúvida, o que é próprio das qualidades da paixão como princípios da natureza são afetar, qualificar o espírito. Mas inversamente, o espírito reflete suas paixões, suas afecções. (Deleuze, 2001,p.140). E ainda, relaciona a imaginação ao que é agradável aos sentidos do corpo: "Tudo que é agradável aos sentidos também é, em alguma medida, agradável à imaginação e apresenta ao pensamento uma imagem da satisfação que advém de sua aplicação real aos órgãos do corpo." (IDEM, p.140).

Referindo-se aos limites estratificados do homem, Deleuze propõe que a imaginação possa liberar as paixões de sua atualidade, aspecto que nos interessa, já que acentua, assim, sua potência enquanto ação transformadora, aproximando-a do universo da produção da cultura e da arte:

> Refletindo-se, a paixão se encontra diante de uma reprodução ampliada de si mesma, se vê liberada dos limites e das condições de sua própria atualidade e, assim, vê-se abrir todo um domínio artificial, o mundo da cultura, no qual ela pode se projetar em imagens e se desenrolar sem

> limites. Refletido, o interesse ultrapassa sua parcialidade. Isso quer dizer que a imaginação, povoando-se com as imagens das paixões e de seus objetos, adquire "todo um jogo de paixões que lhe pertencem". Na reflexão, a paixão se imagina e a imaginação se apaixona: *a regra é possível.* A definição real da regra geral é esta: uma paixão da imaginação. "A imaginação se fixa às visões gerais das coisas". (IBIDEM, p. 54).

A partir daí, Deleuze discute a ideia da imaginação e fantasia, já acima mencionado por Bohm (2011, p.53), a partir de uma análise da imaginação como uma possibilidade de reflexão sobre as afecções. Nesse sentido, a fantasia, ao que me parece, quando se torna imaginação, permite a expansão dos limites sobre as formas das afecções, o que poderia ser lido enquanto uma potência desestabilizadora da cognição humana, ampliando os limites de reflexão e transformação das relações de afeto:

> [...] É a imaginação, portanto, que torna possível uma reflexão. [...] Na medida em que os princípios da moral e da paixão afetam o espírito, este deixa de ser uma fantasia, se fixa e devém uma natureza humana. Mas, na medida em que o espírito reflete essas afecções que o fixam, ele é ainda uma fantasia, neste outro plano, de uma nova maneira. A fantasia se recupera nos princípios de sua transformação, pois pelo menos alguma coisa das afecções se subtrai a toda reflexão. O que não pode deixar-se refletir, sem contradição, é precisamente o que define o exercício real das afecções: a atualidade dos limites, a ação pela qual as afecções fixam o espírito sob tal ou qual forma. Ao refletir as formas de sua própria fixação, a imaginação as libera delas, estira-as infinitamente. Isto é, ela faz do limite um objeto da fantasia, ela simula o limite ao apresentar o acidente como essencial; ela separa o poder de seu exercício atual. (IBIDEM, p.57)

Uma leitura espinosiana da imaginação, proposta por Novaes (1990, p.12), relaciona a imaginação e a produção de imagens mentais ao conceito de desejo: *Sabemos que os desejos alimentam-se de imagens, caminham em direção ao imaginário como se trafegassem por entre a "representação que os seduz e a tendência da qual eles emanam.* É possível notar, na passagem abaixo, que, na concepção do filósofo Espinosa, a imaginação possua um caráter de produção de ideias falsas ou confusas, já que, neste caso, é possível considerar a visão dualista entre produção de imagens e entendimento:

> A passagem pois, da imagem à imaginação traz uma diferença fundamental para a questão do desejo. No livro II da *Ética*, de Spinoza, temos uma definição precisa desta passagem: "Chamaremos imagem das

> coisas as afecções do corpo cujas ideias representam os corpos exteriores como presentes, embora não produzam as figuras das coisas. Quando a alma contempla os corpos por esse processo, diremos que imagina.". A imaginação é idéia imaginativa, como escreveu Marilena Chauí: "A imagem tem uma origem corporal (*imago)* e uma réplica anímica (*imaginatio*) – é uma afecção do corpo e uma representação dessa afecção. Quando imagina, a alma não tem idéia da imagem; simplesmente possui uma representação da imagem, razão pela qual 'reproduz figuras das coisas'. A imaginação não é imago nem figura, é idéia imaginativa". [...] A imaginação, forma particular de conhecimento através de imagens é, para Spinoza, diferente do entendimento e fonte de ideias confusas [...]. As ideias falsas, as ficções e outras ideias semelhantes tem origem na imaginação, isto é, em algumas sensações fortuitas e isoladas "que não são produzidas pela própria potência do espírito, mas por causas exteriores segundo os movimentos diversos que afetam o corpo". A imaginação é algo errante, e a alma, no caso, passiva. Para distinguir os desejos naturais e necessários daqueles produzidos pelo acaso e pelos encontros fortuitos, é preciso, primeiro, compreender a diferença entre imaginação e entendimento. (NOVAES, 1990, p.12).

Ao discutir o ponto de vista que cita Novaes a respeito dos escritos de Espinosa sobre uma possível diferenciação entre o processo de conhecimento, ou entendimento e a produção das imagens mentais, é importante considerar o contexto em que o filósofo produziu sua obra. Este, ainda que tenha intuído de forma vertical a importância do corpo e dos afetos nos processos de conhecimento do mundo, o estado das pesquisas que o cercavam não permitiam, como exemplo, compreender que todo o conteúdo da mente é composto por imagens de diferentes qualidades, como demonstram as pesquisas científicas contemporâneas. Este acaba por concentra então, na idéia de imaginação, a fonte de *ideias falsas*. Antonio Damásio (2004) realizou uma leitura da obra de Espinosa sobre o corpo e os afetos, na qual atualizou seu legado à luz dessas recentes perspectivas. Para Espinosa, o desejo que reverbera na imaginação é passivo, já que é mediado pelos *encontros fortuitos* com os objetos do mundo. Compreendendo o estado atual das pesquisas sobre a percepção e cognição humana, é possível atualizar essa formulação, compreendendo que, em primeiro lugar, os processos cognitivos acontecem em um trânsito de informações entre corpo e ambiente que é constante e ativo. Isso, por si só, embaralha a noção dentro e fora do corpo e, portanto, do que é produção própria do corpo (e espírito em Espinosa), produção que se dá na observação de objetos externos ao mesmo. Em segundo lugar, compreende-se atualmente que as imagens mentais provêm dos diferentes sentidos e são de diferentes naturezas (sonoras, táteis, visuais, etc), e são fundamentalmente percebidas e geradas por

um corpo em ação no mundo. Esta pesquisa apoia-se então no que Antonio Damásio (2004, p.216) conclui a respeito do tema:

> É assim que representamos os acontecimentos que dizem respeito a esses objetos e é assim que, graças a nossa imaginação criadora, podemos inventar novas imagens para simbolizar objetos e acontecimentos ou representar abstrações, novas imagens que vão além das imagens baseadas diretamente no corpo.

Na leitura de Marilena Chauí sobre o desenvolvimento do conceito ao longo da história, já é possível constatar a presença da observação acima descrita. Nesta, mesmo que ainda prevaleça a presença de conceitos como alma e passividade, o conceito de imaginação já se atualiza na percepção do desejo e dos afetos enquanto ação incorporada, e na relação deste à produção de imagens mentais:

> Seja qual for a solução encontrada, um ponto será comum a todos os filósofos do início da modernidade: o laço prendendo o desejo à imaginação. Com efeito, o campo privilegiado das relações entre alma e corpo é aquele onde ambos operam com o mesmo referencial e esse campo é o das imagens, produzidas no corpo pela ação dos objetos exteriores sobre os órgãos dos sentidos, os nervos, o sangue e o cérebro. A imaginação (sensação, percepção, memória, fantasia e linguagem) é esse lugar enigmático onde transcorrem a passividade (do corpo e da alma, fabricadores das imagens internas). É na e pela imaginação que o desejo – *appetitus* e *cupiditas*- realiza seus movimentos, prendendo a alma ao seu corpo e o corpo à sua alma. Enlaçado nas imagens, o desejo enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros), carregando-a para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior, impregnando este último com os afetos, fazendo todos seres surgirem como desejáveis ou indesejáveis, amáveis ou odiosos, fontes de alegria, tristeza, desprezo, ambição, inveja, esperança ou medo.[...] Ao inseri-lo (*desejo*) numa teoria da imaginação, os primeiros modernos o situavam numa teoria geral dos movimentos corporais, isto é, da sensibilidade corpórea em suas relações determinadas com a afetividade anímica, também dotada de leis próprias. (CHAUÍ, 1990,p.49).

O relacionamento eminentemente incorporado que a imaginação permite entre objetos presentes no mundo e suas representações no corpo a partir dos diferentes afetos contidos nos encontros reverbera na proposta de Damásio, que propõe que a emoção e os sentimentos são mapeamento dos diferentes estados do corpo produzidos pelos

relacionamentos (e diferentes qualidades) entre corpo e ambiente (considerando também a produção própria das imagens pelo corpo):

> Nosso corpo, modificação finita da Extensão infinita, é um indivíduo complexo apto a ser afetado por outros corpos de múltiplas e variadas maneiras e de afetá-los de múltiplas e variadas maneiras. [...] Rede intrincada de proporções de movimento e repouso, esforço para conservar-se na existência, sistemas de relações internas e externas, o corpo é potência imaginante, isto é, de produção de imagens pelas afecções que sofre e causa nas relações com os demais corpos. (DAMÁSIO, 2004, p.59)

Essa complexa rede de atravessamentos entre corpo e ambiente, no contexto da imaginação, estabelece-se a partir do desejo *enlaçado nas imagens,* [o qual] *enlaça nosso ser à exterioridade (coisas, corpos, os outros) e* (...) [carrega-o] *para nossa interioridade (sentimentos, emoções) e, simultaneamente, enlaça o interior ao exterior* (CHAUÍ, 1990, p.49). Esse processo permite compreender a interdependência entre qualidades e afetos presentes nos encontros e a produção de imagens mentais e imaginação. É pela ação do desejo que os afetos internalizam-se, gerando imagens mentais em movimento, recriando no corpo, o mundo que nos cerca. Nesse aspecto, a noção de Mimese exposta acima como uma qualidade de relacionamento e rede de afetos também eminentemente guiada pelo corpo aproxima-se da imaginação. A Mimese, nesse sentido, compõe um quadro de composição guiado pelo desejo de vivenciar o mundo pelo corpo, ao passo que a imaginação é a ação do movimento das qualidades das imagens mentais que se criam nesses encontros. A Mimese e a imaginação, nesse sentido, são, mais uma vez, aspectos de um processo de conhecimento que não se estabelece em uma ordem cronológica, mas que potencializam o aspecto criativo e em movimento dos relacionamentos entre corpo e ambiente. A imaginação não se dá somente em operações miméticas; porém, é parte dela.

Na especificidade do pensamento do corpo artista que aqui se delineia, as diferentes qualidades dos encontros e consequentes produções de afetos desencadeiam processos de criação e composições estéticas em que o corpo, atento a essas mudanças de qualidade, pode explorar-se, compondo também diferentes qualidades de movimento e informação. Essas composições dão-se sempre em uma via de mão dupla, sendo que, novamente, o corpo nunca é passivo em relação a seu meio. Ainda, as imagens mentais que constituem nosso conteúdo mental também interferem na composição do corpo atual. Fica

evidente, então, que o estado mental que as práticas de treinamento aqui mencionadas podem gerar na ativação da *presença* pode potencializar os aspectos criativos dos relacionamentos entre corpo e ambiente. A imaginação é incorporada ao fluxo do movimento dançado, e é na atividade do corpo que são recriadas constantemente as imagens mentais e novas possibilidades de encontros e afetos. Compreendendo os estados de consciência consequentes desses treinamentos enquanto *estados de fluxo*, o que se experimenta é a produção de imagens mentais em um corpo que, "consciente" de sua diferença e diferenciação, habita o território da dança e experimenta o movimento constantemente, aspecto da cognição humana que a prática continuada na criação artística pode potencializar.

> Resumidamente, a consciência permite que saibamos que nossa produção e mapeamento de imagens mentais possuem um dono. Esta rede complexa acontece na experiência do corpo no mundo. É o corpo que informa ao cérebro as mudanças de seus estados internos e na relação com os objetos do mundo. O cérebro, por sua vez, também cria estes estados e os informa ao corpo. (DAMÁSIO, 2011, p. 34)

Considerando uma diferença de grau, e não de natureza das experiências cotidianas e das experiências do corpo artista em criação (já que este estaria apto a observar-se em relacionamento, as práticas de pesquisa do movimento exploram o mesmo fora dos padrões da repetição desatenta), os mapeamentos que o cérebro faz desses estados podem produzir imagens mentais também em diferentes graus das imagens mentais criadas no mapeamento do corpo em sua funcionalidade exigida no cotidiano. Ao fazê-lo, o que o cérebro mapeia são qualidades de imagens que podemos considerar diferenciadas não por tratar o processo criativo em arte enquanto uma ação fora da vida cotidiana, mas, sim, por considerar que os processos cognitivos que emergem da prática do corpo artista contemplam refinamentos específicos. Ou seja, ao praticar esse tipo de treinamento, podemos considerar que os mapas que o cérebro faz dos estados do corpo nas diferentes qualidades de presença e percepção do corpo artista em criação possibilitam o acesso ao que aqui nomeamos de *imaginação do corpo artista*, ou *imaginação do corpo que dança*. A imaginação aqui é uma operação incorporada em um corpo especialista em manter-se presente no *estado de fluxo* do movimento. Talvez a especificidade da percepção que algumas criações artísticas desenvolvem enquanto criação de outras formas de

relacionamento entre corpo e ambiente tenha sido a chave para compreender porque a arte sempre esteve relacionada à imaginação e à criatividade, ao longo dos tempos. Especializar a percepção na presentificação da sensação corpo em movimento a partir da sensibilização dos encontros, considerando suas diferentes qualidades, já que contemplam a diferença do corpo e do evento; e observar-se em ação, explorando o movimento fora dos padrões da repetição desatenta na presença do corpo em sua atualidade talvez sejam aspectos que o treinamento aqui proposto desenvolva que possam aproximá-lo do conceito de imaginação. Chauí propõe que:

> A relação originária entre corpo e alma é imaginativa: a alma conhece seu corpo pelas imagens por ele formadas em suas relações de afecção com os demais corpos e conhece os corpos exteriores pelo modo como afetam o seu; conhece-se a si mesma pelo sistema afetivo que as afecções corporais criam na imaginação. Numa palavra, conhece mediações imaginativas e não realidades. Se o corpo é tanto mais forte quanto mais imagina, isto é, quanto mais é apto a manter inúmeras e variadas relações com os demais corpos sem ser por ele destruído, em contrapartida, a alma confundindo imagens com ideias, se enfraquece porque sua potência própria é pensar, formar e encadear ideias segundo suas articulações internas e necessárias. A razão não se opõe à imaginação: é diferente dela. O engano da tradição racionalista esteve em não perceber essa diferença, tomá-la como oposição e conflito e exigir da razão o império sobre a imaginação. [...] Compreender o desejo e sua origem, eis a ação da alma. Por isso, Espinosa dissera que os mesmos desejos que experimentamos quando passivos, podemos experimentar quando ativos. Assim, em lugar de pretender agir sobre o corpo, dominá-lo ou coibi-lo, a alma ativa esforça-se para conhecê-lo e conhecer-se, referindo o desejo às suas causas internas. Tornando-se capaz de reflexão, torna-se capaz de interpretar seus afetos e de conviver com a plenitude imaginante de seu corpo.(CHAUÍ, 1990, p.63).

A emergência das imagens mentais a partir do movimento dançado podem gerar uma tensão entre ficção (que é sempre real) e veridicidade, fabulação e memória em potência, o que pode reascender o *status* da imaginação na criação artística, compreendendo-a enquanto ação de significação do corpo, arrastando assim a poeira do tempo sobre o conceito no qual esta muitas vezes foi abandonada à concepção de uma ação passiva, corroborando no dualismo entre a reflexão conceitual e a experiência imaginativa, ou restringindo sua ação à livre associação de ideias que não são produzidas *pelo* e *no* corpo ativo e sensível.

> O reconhecimento de que o significado está enraizado na experiência corporal implica ainda reconhecer que tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são dependentes dos processos sensório-motores. Por isso, o que se costuma chamar de razão não é nem uma coisa concreta nem abstrata, mas processos encarnados através dos quais nossas experiências são exploradas, criticadas e transformadas em questões. A razão não pode ser considerada um fato ou capacidade pré-dada e a imaginação está de tal maneira encarnada nos processos corporais que cria e transforma o tempo todo nossas experiências. A emergência do novo refere-se a novas possibilidades conectivas de padrões preexistentes, qualidades e sentimentos. (GREINER, 2010, p.90).

Diane Arbus, *Trigêmeas em seu quarto*, 1963. Nomeio esta imagem somente de ¨Trigêmeas¨ no processo criativo do Exercício Cênico (Cap.3).

DIREÇÕES ESPACIAIS: INTENÇÃO DE DESLOCAMENTOS

TRANSITAR ENTRE AS TRÊS: DIFERENÇAS, HUMORES, APOIOS...

ORGANIZAÇÕES DE OMBROS E ESCÁPULAS (5º VETOR)

APOIOS DE OLHAR E PRESSÃO DA MANDÍBULA (DIFERENÇAS)

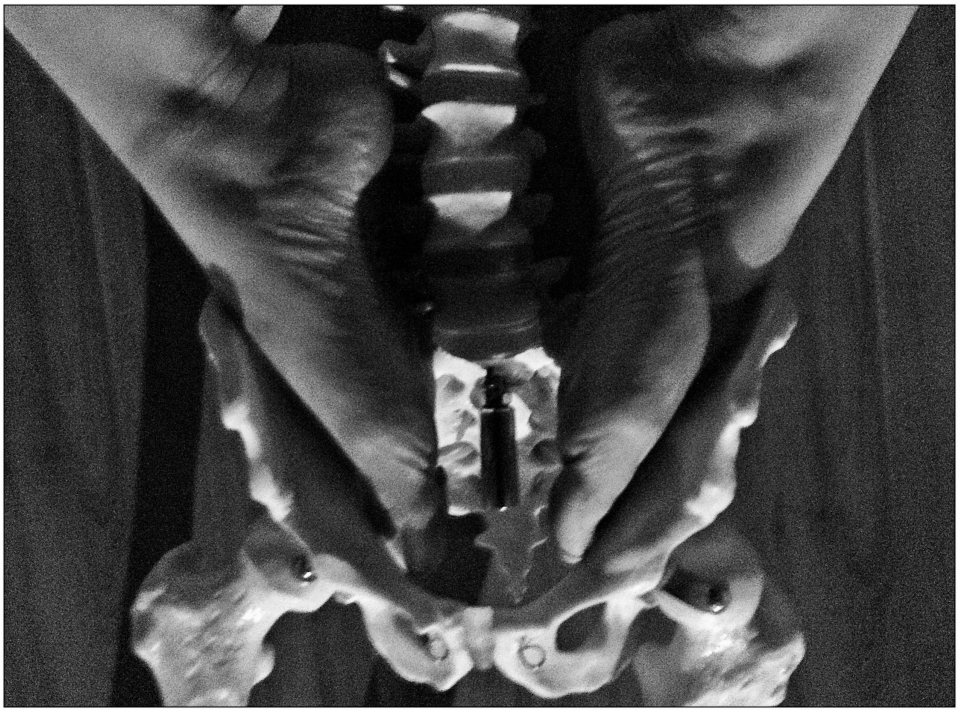
COMO SE SENTAM? APOIO ATIVO OU PASSIVO?

CONTEXTO: QUARTO, CAMA CENTRAL, PAPEL DE PAREDE, POSE PARA FOTO.

Fotos do processo com a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores da imagem das ¨Trigêmeas¨. Foto: Giovana Pellatti.

Entreato

Cheire esta página. Sinta a densidade, a textura do papel. Relacione, de imediato, a materialidade de sua carne à substância de cor branca que se apresenta desenhando sentidos à sua frente. Apoie o crânio sobre o papel e pressione. Perceba o osso sacro finalizando a coluna e o parágrafo.



Capítulo 2 - Metodologias processuais e criativas: reconhecendo princípios éticos de pesquisa em criação

Há dança onde se vê dança.
Jussara Miller.

Cartografar é sempre compor com o território existencial, engajando-se nele.
Johnny Alvarez e Eduardo Passos

Busco, neste capítulo, relacionar os princípios de pensamento práticos e teóricos, e reconhecer sua ação na organização e consequente configuração das ideias que se apresentam aqui. Considerando o caráter singular, subjetivo e processual desta pesquisa, a escolha metodológica também é um assunto importante, já que pode permitir coerência à qualidade de pensamento que propõe. Forma é conteúdo. E a prática metodológica pode ser entendida como uma maneira de dar forma a um tipo de processo de pesquisa que exige especificidades, especialmente porque se dá em acompanhar com atenção um processo prático e, portanto, de natureza instável. Além disso, o desejo ético que aqui se apresenta também estruturará, de certa maneira, o pensamento deste texto, já que pretende dar espaço aos encontros, permitir as trocas e as incertezas. Mais que uma exposição de ideias, gostaria de criar aqui um espaço para encontros:

> Os fenômenos de produção de subjetividade possuem como características o movimento, a transformação, a processualidade. Por tal natureza, a subjetividade é refratária a um método de investigação que vise representar um objeto e requer um método capaz de acompanhar o processo em curso. [...] Encontramos na cartografia, um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze e Guattari, 1995; Guattari, 1995), um caminho que nos ajuda no estudo da subjetividade dadas algumas de suas características. Em primeiro lugar, a cartografia não comparece como um método pronto, embora possamos encontrar pistas para praticá-lo. [...]. A cartografia é um procedimento *ah hoc*, a ser construído caso a caso. Temos sempre, portanto, cartografias praticadas em domínios específicos. (KASTRUP e BARROS, 2010, p. 76).

A cartografia pretende inverter o sentido tradicional de um método de pesquisa ao descentralizar a direção da pesquisa anterior ao processo da mesma, o que se desenha é a

possibilidade de experimentar o pensamento em processo. Sobre a inversão do próprio termo Método, realizada na Cartografia:

> Em um sistema acêntrico, como conceber a direção metodológica? A metodologia, quando se impõe como palavra de ordem, define-se por regras previamente estabelecidas. Daí o sentido tradicional de metodologia que está impresso na própria palavra : metá-hódos. Com essa direção, a pesquisa é definida por um caminho (hódos) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar o metá-hódos em hódos-metá. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude. (IDEM, p.11)

Enquanto um momento do fluxo de minha experiência como dançarina, este texto pretende ser também uma proposta de geologia filosófico-cognitiva sobre o que considero enquanto condição para que a dança que desejo dançar aconteça. Ao aproximar conceitos, práticas de trabalho e reflexões a respeito do pensamento do corpo na contemporaneidade, percebo que a coerência deste conjunto não acontece em um momento posterior às etapas da pesquisa, mas, sim, vai se construindo através das afetações presentes nos relacionamentos e emergências, tanto filosóficos, quanto físicos, ou físico-filosóficos. Ao apoiar o entendimento de corpo e cognição em uma perspectiva não dualista, percebo que, ao passo que as informações vão sendo incorporadas, a dança que faço também muda, e vice-versa. Portanto, não faz mais sentido discutir a problemática também dualista que distancia teoria e prática, já que tudo o que penso constitui meu corpo no aqui – agora:

> [...] uma das marcas do pós-estruturalismo, do pós-modernismo e do pós-colonialismo foi a crítica à concepção de sujeito cartesiano. Em todos estes campos de estudo, alguns pressupostos foram compartilhados como a negação do logocentrismo e da razão iluminista que se tornaram um tema recorrente não apenas entre estudiosos da cultura mas entre cientistas, com destaque para aqueles que formularam estudos acerca da mente corporificada (embodied mind).[...]Um ponto de partida fundamental para compreender estes trânsitos entre corpo e ambiente é o estudo da percepção, que nada mais é que o princípio de toda e qualquer experiência. (GREINER, 2010, p. 72).

Buscando ser coerente ao pensamento em rede em que se ancora, as reflexões fazem-se aqui como num passeio despretensioso, porém atento a um jardim secreto. Talvez

esta seja uma premissa, as tensões paradoxais entre "despretensão" e "atenção", gerando a complexidade de uma pesquisa *em* arte. Segundo a bailarina e pesquisadora do movimento na Técnica Klauss Vianna Jussara Miller (2012, p.125), *o artista-pesquisador em arte estabelece uma relação direta com o objeto de pesquisa, que é ele próprio em sua expressão artística.* Jussara apoia-se na ideia de pesquisa *em* arte criada pela artista plástica Sandra Rey, que discute a diferença de uma pesquisa *em* arte ou *sobre* arte, pontuando que a pesquisa *em* arte assume, em sua abordagem metodológica, o caráter de processos criativos (MILLER, 2012). O que ofereço aqui é um mapa para os muitos jardins que se apresentaram durante esta pesquisa. Um jardim secreto porque é, para mim, sempre uma descoberta. Atenta às flutuações que as dúvidas e a experimentação fazem emergir no processo, o que se apresenta muitas vezes diante de meus olhos parece uma nova entrada, e a um novo jardim, que antes não podia ver. A atenção é, então, assim como nos procedimentos práticos que compõem esta pesquisa, um dos aspectos cognitivos mais importantes neste tipo de investigação:

> A atenção a si é, neste sentido, concentração sem focalização, abertura, configurando uma atitude que prepara para o acolhimento do inesperado. A atenção se desdobra na qualidade de encontro, de acolhimento. As experiências vão então ocorrendo, muitas vezes fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. [...] Signos são acolhidos numa atitude atencional de ativa receptividade. São especialmente interessantes quando expõem um problema e forçam a pensar. (KASTRUP, 2010, p.39)

Espero conseguir manter este mapa em movimento, garantindo que as informações, por mais que se estabilizem em palavras e conceituações, não encerrem o desejo de permanecer em busca. É com a experiência na dança que habito este processo de pesquisa e, assim, espero estabelecer, aqui, um estado de troca de experiências, da mesma maneira que espero fazê-lo em cena. Adotamos a Metodologia da Cartografia no Projeto Temático Fapesp "Memória(s) e Pequenas Percepções" a partir de um desejo ético de que cada pesquisador envolvido pudesse entrar em fluxo de experimentação com seu tema e não apenas confirmar hipóteses criadas *a priori* ao processo de desenvolvimento da pesquisa. Além disso, é no encontro das singularidades que a pesquisa do Projeto todo desencadeia-se, que a processualidade de cada pesquisa potencializa-se, podendo gerar a *ampliação do*

olhar sobre cada assunto. A pesquisa assume o caráter de pesquisa-intervenção e amplia a rede de ação dos pensamentos ao compartilhar e refletir, em processo de diferenciação constante *com* a processualidade de cada assunto envolvido:

> [...] acessar o plano coletivo de forças é essencial à pesquisa cartográfica. Em primeiro lugar para provocar a ampliação do olhar e assim ser capaz de atingir outras dimensões dos objetos do conhecimento, ou seja, a processualidade que marca os acontecimentos do mundo. E, em segundo lugar, para realizar-se como pesquisa-intervenção. Pois aceder a dimensão movente da realidade significa afetar as condições de gênese dos objetos, e assim, poder intervir e fazer derivar, num processo de diferenciação, novas formas ainda não atualizadas. (ESCÓSSIA e TEDESCO, 2010, p.99).

Considerando o Projeto Temático enquanto um coletivo de forças que é habitado por artistas-pesquisadores, é possível constatar que a identificação aos princípios da Metodologia em questão dá-se por similaridade de pensamento prático-conceitual, já que muitos aspectos que a Cartografia pressupõe são identificáveis em práticas de trabalho do corpo artista e estão, de certa forma, incorporados no pensamento dos mesmos. O Método da Cartografia, portanto, quando vai ao encontro da pesquisa *em* Arte, encontra reverberação em muitos sentidos, em especial nos aspectos intrínsecos que dizem respeito à singularidade-subjetividade da cognição e à condição processual da criação em arte. A ideia de *ativa receptividade*, que cita Kastrup acima, é também muito discutida e experimentada nas Artes da Cena como condição da escuta do corpo, que não se confunde com passividade. É um conceito complexo, que exige experiência, assim como a prática da Cartografia como Metodologia de pesquisa. A pesquisadora Cecília Salles (2009, p.43) aponta para um aspecto do processo na criação artística que evidencia esta compatibilidade de princípios quando sugere que *Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta, anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção.*

É na ação do meu corpo em pesquisa de movimento que muitos caminhos aqui trilhados foram se revelando. O território que compõe o campo de pesquisa é também considerado por Kastrup em uma das Pistas do Método da Cartografia considerando este enquanto uma política construtivista, que se estabelece em relação *ao* material e não *sobre*:

> [...] adotando uma política construtivista, a atenção do cartógrafo acessa elementos processuais provenientes do território – matérias fluidas,

> forças tendenciais, linhas em movimento – bem como fragmentos dispersos nos circuitos da memória. Tudo isso entra na composição de cartografias, onde o conhecimento que se produz não resulta da representação de uma realidade preexistente. [...] trata-se de um construtivismo que toma a sério os limites do saber e os constrangimentos da matéria. (KASTRUP, 2010, p.49).

Outro aspecto da Metodologia em questão que poderia ser lido no contexto da prática com total adesão de entendimento é a questão dos *constrangimentos da matéria*, que "limitam" o campo da pesquisa e, assim, possibilitam a ação transformadora da relação pesquisa-pesquisador. Esta questão é também fortemente discutida em processos de criação artística, como demonstra Salles:

> A matéria é limitadora e cheia de possibilidades, por isso, ao mesmo tempo, impede e permite a expressão artística. O desejo do artista libera as possibilidades em um movimento extremamente ativo de ação e reação e impele para o desbravamento daquilo que parece ser não permitido. (SALLES, 2009, p.74).

No contexto da pesquisa *em* Artes da Cena (dança, teatro e performance) é a materialidade do corpo que se coloca em estado de pesquisa. A materialidade do corpo, segundo FERRACINI (2013) não pode ser reduzida nem tão somente a seu aspecto biológico – *material corporal fisiológico* – nem a seus aspectos subjetivos. Na concepção de corpo em que me ancoro neste texto, já está presente a ideia de que estes aspectos convivem no corpo. Ferracini porém vai além, ao discutir a materialidade poética do corpo, que pode se relacionar diretamente às propostas de Salles e Kastrup acima:

> A materialidade potencialmente poética talvez tenha como premissa o seu atravessamento por forças e potências que não se reduzem nem a seu aspecto fisiológico-mecânico nem a seu aspecto abstrato subjetivo, com sua horda de significações, traduções, ilustrações , modelos [...] O corpo, portanto, é um mapa, um campo de forças em atravessamento dinâmico.[...] Estar em materialidade presente é estar em estado de criação – portanto em estado de geração de diferença [...] E para manter-se nesse estado é necessária a contínua experimentação da ¨presentação¨ e da ¨escuta¨ desses campos de força em atravessamento [...] A materialidade elogiada na contemporaneidade se territorializa na intensificação de seu próprio material e no deixar-se afetar pelos planos de vibração de sua diferença recriada para gerar experiências de fluxos de formas de força que essa mesma materialidade faz secretar. (FERRACINI, 2013, p.35-38).

É portanto, no trabalho sobre e com a materialidade do corpo que a dança, o teatro e a performance territorializam-se. É a potencialidade poética do corpo artista que *libera as possibilidades em um movimento extremamente ativo de ação e reação* (Salles, 2009, p.74) do corpo em processos de criação nas Artes da Cena. Quando é a materialidade do corpo que encontra-se em estado de pesquisa, é o campo de ação e produção de conhecimento singular que evidencia-se mais uma vez enquanto potencia de criação de outras realidades.

O Método da Cartografia propõe, portanto, uma reflexão constante sobre a forma como produzimos o conhecimento. Como discutir questões que se relacionam com conhecimento humano de natureza singular e subjetiva, buscando não os explicar em outra linguagem, nem legitimar experiências, mas adentrar em sensações e experiência junto deles? Valendo-me de alguns conceitos e formas de pensamento de diferentes áreas do conhecimento e linguagens, o que pretendo fazer neste texto é apenas entrar em uma zona de jogo com esses conceitos. Jogar, experienciar, propor afetos e desposamentos entre conceitos e práticas, definindo assim também uma ética de trabalho.

> O ato ético, portanto, possui um poder de amplificação, de propagação e ressonância que o inscreve na rede de outros atos.[...] Agir eticamente significa se colocar como ponto singular de uma infinidade aberta de relações, sem que sua ação se ampare em normas que funcionam como normas a priori, impostas do exterior à ação. A reticularidade do ato ético é o que permite passar de uma dimensão normatizante para uma dimensão de amplificação do agir. [...] É também a inseparabilidade entre sujeito e objeto que anima a cartografia no duplo desvio que esta propõe ao processo de investigação do mundo. (ESCÓSSIA, KASTRUP e PASSOS, 2010, p.106)

A proposta da Cartografia é que se criem mapas. Mapas que permitam acompanhar a pesquisa em processo, ampliando, assim, as chances de novos encontros e emergências, que podem ser acolhidos ou não. Compreendendo os processos de produção de conhecimento como redes de afeto, buscamos mais do que definir trajetórias fixas ou análises frias; procuramos, sim, acompanhá-las enquanto potência de encontros. Percebendo os terrenos movediços das experiências práticas de trabalho, o estado de atenção ao processo é que garante o rigor da pesquisa. Neste caso, pretendo nos aproximar

em diferentes entradas para os mesmos assuntos e assim propor pistas para acompanhar este mapa singular de impressões:

> Atravessando os diferentes domínios, provocando interlocuções, aceitando o desafio de pensar no limite entre os saberes, a transdiciplinaridade coloca em questão os objetos bem definidos e as teorias internamente consistentes [...] as dicotomias dão lugar aos híbridos e as fronteiras apresentam seus graus de abertura, suas franjas móveis por onde os saberes se argúem e as práticas mostram sua complexidade. (KASTRUP, 2010, p.202).

Esse é um dos rigores necessários para este tipo de pesquisa reconhecer a natureza instável e inacabada das experiências e da produção do conhecimento humano. O que pretendo é apenas, como dito acima, materializar em palavras e conceitos um momento de uma pesquisa em vida sobre o movimento. Permanecer em pesquisa, percebendo as forças que atravessam este campo e as redes que podem se formar, criando novos mapas e acessos. Compor com palavras as experiências de dança. E acompanhá-las em seus processos de transformação, que, agora, no contato com a sua percepção, provavelmente já se tornaram outra coisa.

Ao passo que vão se construindo essas redes de afeto, vai ficando mais clara também a possibilidade de encontros entre áreas de conhecimento. O que percebo cada vez mais é que o que se diferencia; nesse caso, são as formas como as produções de conhecimento são traduzidas ao mundo. Há uma grande comunhão de pensamentos que abraçam essas propostas e possibilitam diálogos entre as mesmas, mesmo em suas diferenças. E essas associações podem, talvez, abrir novas portas de pensamento. Parece ser redundante, então, explicar os porquês de algumas aproximações que se fazem neste texto, já que fica evidente que as redes de afeto construídas aqui parecem comungar de um mesmo desejo ético de experimentação do pensamento. Nesta Cartografia dançada, as aproximações entre as áreas de conhecimento compõem o mapa atual do pensamento que a dança foi criando em meu corpo. É pelo corpo de quem dança que me aproximo e me aproprio de conceitos e ideias, recriando este corpo de pensamento na exploração prática do movimento, e vice-versa.

Entrei no balé aos 4 anos de idade por indicação médica - o arco dos meus pés eram rasos, o que é popularmente conhecido como "pé chato". Desde então, só parei de estudar dança entre os 11 e 13 anos. A maior parte de minha vida estive envolvida com a dança. É claro que, durante todo este período, experimentei diferentes concepções de dança. Isso me garantiu também, a possibilidade de refletir sobre alguns modos de fazer-pensar a mesma, presentes ainda na contemporaneidade. Ao ingressar no Curso de Graduação em Dança no Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas, em 1999, pude ter acesso ao estudo mais aprofundado do movimento, vivenciando, em diferentes abordagens técnicas, princípios que hoje me permitem refletir com certa apropriação sobre como o processo de aprendizado na dança organiza-se em muitos casos. Foi nesse período, inclusive, que tive acesso ao pensamento de Klauss Vianna. Logo no primeiro ano do curso, a disciplina denominada na época como "Consciência Corporal" foi conduzida pela Professora Marília Vieira Soares, que estudou com Klauss e, à sua maneira, abordava alguns dos princípios que o mesmo havia concebido. Outra importante referência desse período de reconhecimento do corpo refere-se à forma como a Professora Júlia Ziviane Vitielo conduziu o estudo do movimento nas disciplinas "Técnica" I e II, que preencheu quase toda a carga horária do primeiro ano de minha Graduação no aprendizado técnico. A Professora Júlia trabalhava a Técnica de Dança com enfoque somático[47]. Essas experiências vivenciadas no primeiro ano do curso abriram caminho para que eu pudesse compreender o estudo do movimento de uma forma mais refinada, desenvolvendo, na prática da Técnica, a atenção a aspectos da cognição como a percepção e a conscientização do movimento como uma importante conquista para o corpo que dança. Nesse período, ainda, participei de alguns encontros promovidos pela bailarina e pesquisadora Jussara Miller, denominados "Ciclo Klauss Vianna"[48]. Pude estar presente em dois desses encontros, e foi nesse momento que entrei em contato direto com a pesquisa de Jussara, Angel Vianna, Neide Neves, Luzia Carion, Marinês Calori, Beth Bastos, Irene Ziviane, entre outros. E, assim, a prática da dança fez-me mais sentido.

Reconheci na abordagem dos pesquisadores que acompanharam a prática de Klauss Vianna, de Angel e Rainer Vianna, uma concepção da prática e da reflexão em

[47] Ver VITIELO (2004).
[48] Ver Miller (2012, p.24).

dança, por meio das quais o movimento dançado nascia da pesquisa do corpo de cada um. Aqui, a abordagem técnica, bem como a reflexão, não se separam da criação. Sendo assim, cada pesquisador tem autonomia para, apropriado dos princípios que estruturaram o pensamento dos Vianna, desenvolver seu trabalho também à sua maneira. Assim, essa rede de pensamento que se inicia em Klauss e Angel e, posteriormente, estende-se a Rainer, também acaba por se estender a pesquisadores não só da área da dança no Brasil, como também do teatro, e de diversas outras áreas do conhecimento humano. É reconhecida como uma potência de recriação que se ancora em princípios éticos de pesquisa do movimento, privilegiando a conquista da presença da diferença de cada um, o que permite também a percepção da diferença do outro e a instauração da pesquisa do movimento enquanto jogo. A rede de ações que Klauss e Angel Vianna iniciaram é nomeada, atualmente, a partir da pesquisa de Jussara Miller (2012), enquanto "Escola Vianna":

> Hoje nomeamos a pesquisa dos Vianna como "Escola Vianna", para esclarecer como "uma escola", ou um pensamento, pode dar origem a pesquisas evidenciando a continuidade desse trabalho investigativo por meio de seus diferentes desdobramentos metodológicos que, no decorrer do tempo, vieram a ser elaborados por outros pesquisadores que foram criando vozes a partir de suas experiências acadêmicas, pedagógicas e artísticas. Este pensamento permite uma liberdade de investigação que se alimenta pelas incompletudes de cada pesquisador ao dar continuidade e fluxo à pesquisa proposta pelos Vianna, numa postura de contribuição e aplicação de princípios colocados em ação com a liberdade de exercer o trabalho proposto inicialmente pelo casal com a originalidade e singularidade de cada pesquisador que vem depois. Esse trabalho em constante processo explicita-se a partir do espírito de pesquisa implícito na pedagogia da Escola Vianna, ou seja, os princípios artístico-pedagógicos dos Vianna embasam e orientam diferentes pesquisas que por sua vez provocam outras num constante processo de investigação e reatualização. (MILLER e NEVES, 2013, p.5)

A partir desses encontros, iniciei, em 2006, uma prática continuada de estudos na Técnica Klauss Vianna, especialmente vinculada à pesquisa de Jussara Miller, no Salão do Movimento, em Campinas-SP. Atualmente, sou aluna da primeira turma de "Especialização na Técnica Klauss Vianna", que acontece na PUC-SP[49].

[49] O recém criado curso de *Especialização na Técnica Klauss Vianna* busca permitir uma verticalização nos estudos da Técnica Klauss Vianna. O corpo docente é formado por Jussara Miller, Marinês Calori, Luzia Carion e Neide Neves; além da participação de professores convidados como Angel Vianna, João de Bruçó,

A Técnica Klauss Vianna de Dança e Educação Somática é uma Técnica que emerge da prática de Klauss Vianna. Pesquisadores que acompanharam a pesquisa de Klauss e Rainer Vianna realizam um estudo contínuo acerca dos princípios que fundamentaram suas práticas, desenvolvendo, a partir disso, uma sistematização junto que posteriormente viria a ser nomeada de Técnica Klauss Vianna[50]. Os princípios da Técnica Klauss Vianna materializaram-se em dois grupos de estudo do movimento que foram nomeados de "Processo Lúdico" e "Processo dos Vetores" (MILLER, 2007), e é a partir deles que tanto os processos criativos, como os didáticos se desenvolvem. No Processo Lúdico, a pesquisa e a exploração do movimento dão-se a partir de sete temas, que são: Presença, Articulações, Peso, Apoio, Resistência, Oposição, Eixo Global. Todos os assuntos estão inter-relacionados, sendo que cada tema sugere o próximo e ancora-se nos anteriores. Já o Processo dos Vetores é um estudo da estrutura óssea humana que se baseia na conscientização e no direcionamento de oito vetores de força distribuídos no corpo. São eles: Pés, Calcâneo, Púbis, Sacro, Escápulas, Cotovelos, Mãos e Sétima Vértebra cervical. Cada vetor ósseo é pesquisado no movimento, sendo que os direcionamentos variam de acordo com a situação que o mesmo exige e ainda ajuda a impulsioná-lo. Quando direcionamos um osso, toda uma cadeia muscular acompanha esse direcionamento. Como a conscientização e a percepção da estrutura óssea é bastante presente enquanto sensação no corpo, este se torna um processo eficaz, já que os direcionamentos permitem diversas situações atualizadas e o corpo todo é envolvido nesse processo. Isso permite a conscientização e a presentificação do corpo em movimento, o que potencializa a exploração do movimento na dança.

Atuo em minha pesquisa do movimento na dança, e também enquanto professora, a partir da relação com a Técnica. A "Escola Vianna", como proposto acima, permite que cada pesquisador relacione-se à prática de seus princípios a partir de sua própria experiência, imprimindo, na maneira como os aborda, seu ponto de vista, na rede de relacionamentos que foi desenvolvendo em seu percurso específico de prática artística. Isso não desconsidera o rigor e a atenção na apropriação de seu conteúdo, que deve sempre se dar na atenção constante em fazer permanecer o princípio que sustenta seu modo de fazer-

---

Letícia Vieira e Zélia Monteiro. Para maiores informações ver http://www.pucsp.br/pos-graduacao/especializacao-e-mba/tecnica-klauss-vianna.

[50] MILLER (2007 e 2012); NEVES (2008 e 2010).

pensar: *A Escola Vianna é como o leito de um rio que cada um preenche com a própria água, com a própria metodologia; e o fluxo dessa pesquisa, a partir da ação de cada um, vai redesenhando seu leito* (MILLER, 2012, p.41). A preocupação em situar e nomear o campo de pesquisa prática é uma importante ação também no sentido de se localizar e localizar o campo de pensamento no qual escolhemos nos inserir. Esta é uma reflexão importante na cena contemporânea, que possui uma multiplicidade de olhares e experimentações no que diz respeito a técnicas, treinamentos e práticas artísticas.

É nesse sentido que percebo a possibilidade de articular minhas vivências nos procedimentos do LUME Teatro, que se iniciaram de forma paralela e articulada à prática da Técnica Klauss Vianna:

> [...] indagando inúmeros aspectos aparentados com as questões mais fundamentais do Lume: a relação entre o dentro e o fora do corpo, as tensões entre a representação e a sua impossibilidade, o traço autobiográfico como engendrador dos processos, a transição entre o informe e a forma organizada com sentido a partir da experiência e jamais dada a priori. No entanto, o ponto de partida sempre foi a capacidade de apresentar uma forma específica da arte no corpo artista, de modo inseparável do ambiente onde ele a havia construído. Assim, cada vez que um padrão era implementado, pedia uma nova organização do corpo naquela circunstância específica, mostrando que, de fato, não existe repetição. Isso vale também para os pensamentos. Ao serem transmitidas, as ideias são inevitavelmente reconstruídas. Por isso ninguém pode ensinar nada para o outro. O que fazemos é emprestar ignições. (GREINER, 2011, p.132).

É, então, na confluência dos leitos desses rios de pensamento, que encontro atualmente meu fluxo na dança. Isso não significa dizer que as práticas em questão complementem-se, já que cada qual tem um foco de atenção e uma abordagem metodológica; mas, sim, que alguns princípios que constituem esses leitos podem dialogar de forma a potencializar a pesquisa do movimento e o estado de criação do corpo. Ainda nesse sentido, é pela *experiência* que esse relacionamento torna-se presente em meu processo enquanto dançarina. Sempre tive o desejo de praticar a dança como uma forma criativa de explorar o movimento. Minha atenção sempre esteve voltada à possibilidade de criar paisagens de movimento em diferentes qualidades, o que muitas vezes ouvi nomearem como "expressividade". Nesse sentido, sempre também me aproximei do teatro. Durante algum tempo, preocupei-me em qualificar o que produzia enquanto dança, teatro, ou dança-

teatro. Atualmente, considero que o que faço é dança, pois é na língua do movimento que fluo quando crio. Porém, atuo como professora em um Curso Livre de Teatro há quatro anos, tendo dirigido algumas montagens e conduzido diversos trabalhos que são dessa área. Sinto-me próxima ao teatro em muitos sentidos. Talvez por sempre ter estado próxima a ele. Klauss Vianna foi um pesquisador da dança que atuou também fortemente no teatro brasileiro:

> Acredita-se aqui, que o entrelaçamento que Klauss Vianna promoveu entre as áreas da dança e do teatro, ao trazer para o teatro os fundamentos do movimento, pesquisados, até então, no corpo do bailarino possibilitou que ambas as áreas fossem afetadas, num processo de reversibilidade, uma vez que o coreógrafo sempre transitou entre os dois terrenos. (TAVARES, 2010, p.23).

Acredito que a possibilidade de articular princípios de pensamento sobre o fazer nas Artes da Cena possibilite uma ação que não precisa ser necessariamente nomeada e territorializada para que se sustente enquanto prática transdisciplinar. O que busco no teatro é minha dança, maneiras de compor com ela. É a tensão entre os procedimentos que incorporo que me garantem habitar meu território de dança. E foi a partir do contato com a prática do LUME Teatro que meu horizonte de pesquisa do movimento expandiu-se. Atualmente:

> O LUME é um coletivo de sete atores que se tornou referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Um espaço de multiplicidade de visões que refletem as diferenças, impulsos e sonhos de cada ator. Ao longo de quase 30 anos, tornou-se conhecido em mais de 26 países, tendo atravessado quatro continentes, desenvolvendo parcerias especiais com mestres da cena artística mundial. Criou mais de 20 espetáculos e mantém 14 em repertório, com os quais atinge públicos diversos de maneiras não-convencionais. Com sede em Barão Geraldo, Distrito de Campinas (SP), o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro (em www.lumeteatro.com.br, acesso a 12-12-2013, às 15:33).

O Núcleo possui as seguintes linhas de pesquisa junto ao Cnpq: Antropologia Teatral e Cultura Brasileira; Conceituações sobre o Corpo-em-Arte; Dança Pessoal, Fuga!,

Mimese Corpórea; Musicalização e Teatralização de Espaços não Convencionais; O Palhaço e a Utilização Cômica do Corpo; Princípios Presentes em Danças e Brincadeiras Tradicionais Brasileiras como Base para o Treinamento do Ator-Dançarino; Projeto Temático Fapesp – Memória(s) e Micorpoercepções; e Treinamento Técnico-Energético-Vocal-Cotidiano do Ator[51].

Na prática de pesquisa sobre o "Trabalho de Ator" do LUME Teatro percebo uma potencialização de meu corpo em cena, essencialmente pela criação de um estado de jogo, pela pesquisa de impulsos e de diferentes tônus musculares na criação de diferentes "estados" corporais, especialmente concebida como uma forma de se fazer teatro que também privilegia a criação do corpo do ator, não separando técnica de criação. Iniciei meus estudos nos procedimentos do LUME Teatro em 2004, no curso de fevereiro oferecido por Jesser de Souza; e, desde então, frequentei cursos dos atores Renato Ferracini, Naomi Silman e Raquel Scotti Hirson, cada um abordando uma das linhas de pesquisa que compõem o Lume atualmente. Foi especialmente durante o curso "O corpo como fronteira"[52], de Renato Ferracini, em 2006, que percebi uma abordagem da metodologia do Lume que me interessa muito na dança. A proposta do mesmo era provocar a criação de diferentes estados corporais potentes e investigá-los nas diferentes linguagens de experiência dos participantes, sem que estas "limitassem" a criação do corpo. A partir desse contato com o ator Renato Ferracini, iniciei um longo caminho de investigação sobre as possibilidades de relacionamentos entre a Técnica Klauss Vianna e a pesquisa do Lume, por encontrar, em ambas as práticas, um diálogo potente em seus princípios.

É desse encontro que nasce o ¨Núcleo *Fuga!*" – Núcleo de Pesquisa de Linguagem vinculado ao LUME Teatro e linha de pesquisa do mesmo junto ao Cnpq, que

---

[51] Ver www.lumeteatro.com.br

[52] *Esse procedimento consiste na realização de um trabalho de desautomatização do corpo através do contato com a música juntamente com o trabalho energético proposto pelo Lume. no procedimento CCF (Corpo como Fronteira), esse treinamento energético é diluído primeiro na relação do corpo consigo mesmo mas apoiado e afetado por uma sequência musical externa colocada pelo coordenador do trabalho que dá suporte às ações. Nessa fase do trabalho os performadores atuam e treinam de uma forma coletiva. Em um segundo momento existe um trabalho mais individualizado no qual um performador ¨dança¨ uma música de forma livre. Tanto o coordenador quanto os outros performadores observam a dança e posteriormente analisam e criticam na possível verificação de clichês pessoais, bloqueios musculares, ritmos monocórdicos, etc. Com essas informações e auxiliado pelos companheiros e pelo coordenador, o performador dança novamente e busca encontrar novas possibilidades corpóreas, fugir dos apontamentos nocivos realizados. Nesse ponto o coordenador e o performador buscam criar potências e fronteiras corpóreas para caminhos possíveis e novas alianças e afetos para que o corpo possa encontrar um fluxo orgânico de ações*. (FERRACINI, 2013, p.95-96).

coordeno atualmente junto a Renato. A ideia do Núcleo é permitir a pesquisa de relacionamentos entre as práticas do LUME Teatro junto a outras linguagens, como a dança e a performance. Desde o início de nossos trabalhos, diversos artistas passaram pelo núcleo, tendo acesso ao trabalho do Lume, principalmente sobre o ponto de vista de Renato Ferracini. Algumas montagens foram realizadas a partir da pesquisa proposta nesses anos de trabalho no Núcleo, sendo que, atualmente, a formação do mesmo se dá na participação do Grupo de dança Vão (SP)[53] (tendo recebido fomento dos editais PROAC, FICC para duas montagens nesta linha de pesquisa) e minha pesquisa, sobre a qual realizamos a montagem do espetáculo *Fuga!* (Prêmio Miryam Muniz 2007).

Realizei minha pesquisa de Mestrado em Artes, que culminou na Dissertação: "Fuga!: jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro"[54], e o espetáculo *Fuga!* (2007). A pesquisa prático-teórica já se estruturava sobre o relacionamento entre a Técnica Klauss Vianna e os procedimentos do Lume, sendo que Jussara Miller e Renato Ferracini participaram como provocadores práticos da criação do espetáculo, que foi dirigido pelo ator e diretor Norberto Presta. Nesse momento, meu interesse estava em estudar o jogo e em como se configuravam em dança ou em cena teatral (e mesmo na intersecção entre as linguagens) as criações que experimentávamos, já que as provocações cênicas partiam de propositores das duas áreas. O treinamento que investigo a seguir segue a influência da prática nesse trabalho, sofrendo as alterações que minha experiência na dança permite. Aproprio-me delas, mas compreendo que seus princípios já se incorporaram, o que me permite "flexibilizar" seus procedimentos de acordo com minha pesquisa. É a abertura e a consistência de práticas de trabalhos "em vida" como esses que permitem que permaneçam diferenciando-se no contato com a singularidade de cada pessoa. Garantindo que determinados princípios sejam incorporados, o treinamento passa a vincular-se à necessidade de cada artista-pesquisador, o que amplia também a rede de ação ética de trabalho que permeia o fazer-pensar nas Artes da Cena contemporâneas.

Dar continuidade à pesquisa do Núcleo Fuga!, este *pequeno-grande espaço de experimentação dentro de um grande laboratório chamado Lume* (FERRACINI, In:

---

[53] Maiores informações em http://grupovao.wordpress.com. A pesquisadora Isis Andreatta, integrante do grupo Vão com quem mantenho diálogo, realiza sua pesquisa de Mestrado em Artes da Cena que intitula-se ¨Dança e Mimese corpórea: estudo e práticas do corpo em estado de criação¨ sob orientação de Ana Cristina Colla, também sobre os relacionamentos entre a Mimese corpórea e a dança contemporânea.

[54] Brasil, 2009.

Núcleo Fuga! Livreto do espetáculo, 2007), firma-se enquanto território de possibilidades, de peste, de emergências, acomodando sementes lançadas ao vento e permitindo encontros férteis.

2.1) As condições para a emergência da arte no corpo: o treinamento e as especializações como territórios existenciais

Escrevo para apagar meu nome.
Georges Bataille

E danço para me transformar em movimento.

O "estado de fluxo" na dança que menciono acima emerge da prática continuada de treinamento em certo território de dança que permite a especialização do pensamento do corpo em determinados princípios. No capítulo anterior, proponho que a qualidade de relacionamento entre corpo e ambiente, que as práticas de treinamento aqui experienciadas possibilitam, pode potencializar o que considero enquanto imaginação incorporada. Resumidamente, a proposta é investigar o estado de presença do corpo em criação (considerando a alteração dos estados de consciência) enquanto potência de experiência de diferenciação e recriação da memória. Quando o corpo transforma-se em movimento de dança, o fluxo de informações entre corpo e ambiente pode também se intensificar, gerando diferentes qualidades de imagens mentais, já que a exploração do movimento na dança permite a experimentação do mesmo fora dos padrões de funcionalidade que o cotidiano exige. O termo *Qualia* é utilizado por pesquisadores das ciências cognitivas para designar a qualidade de uma experiência perceptiva: *Dretske (1995:73) explica qualia como "propriedades fenomênicas com as quais um objeto é sensualmente representado pelo sistema sensório de um organismo como tendo"* (DRETSKE apud KATZ in GREINER e AMORIM, 2010, p. 76).

Isso depende de certas condições necessárias relacionadas também à qualidade dos princípios de treinamento do corpo na dança. Essa experiência de intensificação do fluxo corpo-ambiente pode dinamizar o fluxo de imagens mentais e o processo de criação

do movimento dançado. Quando crio o movimento nessas condições, *dissolvo-me* em movimento, *torno-me* movimento e fluxo de experiência. Considero, neste capítulo, a diferença do corpo-artista em criação e a exploração do movimento dançado refletindo acerca dos princípios de treinamento que compõem esta pesquisa; e das condições necessárias para que esta experiência torne-se possível.

Para além da reflexão acerca dos dispositivos práticos aqui relacionados, está toda a problematização atual acerca da utilização da palavra *treinamento* na prática de trabalho dos artistas da cena. Muito se tem refletido sobre a utilização do termo, na tentativa de desvinculá-lo de relações imediatas e ideias como adestramento ou repetição desatenta. O que se percebe é que, inclusive, a pluralidade das concepções de treinamento na atualidade é tamanha, que se torna importante localizar e refletir sobre a utilização do termo em cada situação localizada. De fato, o desejo de especialização de alguns conceitos no corpo torna a frequência e a insistência na experiência prática uma necessidade. Na mesma proporção, a simples repetição desatenta de procedimentos também se torna um risco para o artista cênico interessado no tema da presença.

> Treinar significa construir mapas corticais. Assim, deve-se conectar o mais estreitamente possível a ambição estética de um corpo à sua ação de treinamento técnico. Quanto mais estrutural, maior a gama de estéticas que uma técnica consegue servir. (KATZ, 2005, p.166).

De qualquer forma, a noção de treinamento ampliada a uma ideia de composição do artista com a vida pode ser acompanhada pelo mapeamento cartográfico desta pesquisa e, assim, abre portas para discussões mais potentes relacionadas a um "como" fazer-pensar nas Artes Cênicas, sendo que cada escolha determina também o território que o artista habita.

> O método da cartografia não opõe teoria e prática, pesquisa e intervenção, produção do conhecimento e produção da realidade. O ato cognitivo – base experimental de toda atividade de investigação – não pode ser considerado, nesta perspectiva, como desencarnado ou como exercício de abstração sobre dada realidade. Conhecer não é tão somente representar o objeto ou processar informações acerca de um mundo supostamente já constituído, mas pressupõe implicar-se com o mundo, comprometer-se com a sua produção. Neste sentido, o conhecimento ou, mais especificamente, o trabalho da pesquisa se faz pelo engajamento daquele que conhece no

> mundo a ser conhecido. [...] é sempre pelo compartilhamento de um território existencial que sujeito e objeto da pesquisa se relacionam e se codeterminam. (ALVAREZ e PASSOS, 2010, p.131).

Os princípios em que as práticas de trabalho ancoram-se tornam-se parte de nossos processos cognitivos enquanto potências de memória e imaginação. Parece ser de grande importância, então, que o artista acompanhe com atenção o desejo que rege o movimento em direção à sua prática, orientado pela noção de que é assim que os territórios estabelecem-se, fazendo com que alguns conceitos corporifiquem-se, e não outros. No caso desta pesquisa, os treinamentos e toda sua ação filosófica no corpo nascem do desejo da exploração do movimento na intensificação da experiência de diferenças, o que considera a potencialização dos relacionamentos criativos entre corpo e ambiente e consequente produção de imagens mentais do corpo que dança. Os princípios práticos em que me ancoro nesta discussão são processos que privilegiam a criação de estados de consciência e de presença durante a exploração do movimento (e tudo o que está envolvido nele), que possibilitam uma experiência de "estado de fluxo" entre corpo e ambiente, que considero enquanto imaginação do corpo que dança. Além disso, as práticas envolvidas aqui não separam técnica e criação, como aponta Miller (2012, p. 30) sobre a técnica Klauss Vianna: *propõe a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaço.*

O treinamento, no caso desta pesquisa, é compreendido enquanto uma maneira eficiente de especializar e atualizar processos cognitivos no estado de presença do corpo que dança, considerando que, a cada repetição, outras informações são agregadas à experiência. Podemos dizer que mesmo o treinamento mais repetitivo será, em algum nível, sempre acompanhado de recriações. Na perspectiva das práticas aqui empregadas, o sentido da repetição é sempre de atualizar certa memória em potência. Isso, como dito acima, de forma acentuada pela atenção e pela qualidade de escuta ao momento presente, implica sempre em fazer novamente, em recriar uma potencialidade de movimento memorizada. A questão, então, para o artista da cena interessado no tema da presença, é que se torna essencial que se acompanhem esses processos com atenção. E, ainda, que a instabilidade seja parte do processo de investigação do movimento e criação de sequências de

movimento ou de ações físicas, de modo que se torne também uma especialização da experiência dançada. Nesse sentido, perceber que o treinamento não começa e nem se encerra em uma sala de trabalho faz toda a diferença. Experimentar a percepção e o movimento do corpo no mundo é treinamento, como já percebia Klauss Vianna (1990, p.49): *Então ou eu consigo fazer uma relação entre minha técnica de dança e a vida cotidiana ou alguma coisa está muito errada com esta técnica. Aí não há como duvidar: não é a vida que está enganada*.

Quando o treinamento é guiado por técnicas e procedimentos que consideram a criação do corpo como principal foco de atenção, essa afirmação potencializa-se ainda mais. Aqui, os princípios de trabalho dos métodos envolvidos em todas as suas instâncias práticas e teóricas consideram que técnica e criação não se separam.

Considerando essa especificidade de pensamento, proponho uma reflexão sobre o treinamento enquanto prática continuada de experiências do corpo em determinados princípios, considerando que essas compõem o pensamento do corpo em vida. A diferença de intensificação de determinados aspectos desse pensamento quando em criação artística se daria apenas em grau de experiência, nunca em natureza. Ou seja, seria o mesmo que dizer que é sobre o mesmo corpo que as práticas e as reflexões atuam, desestabilizando e recriando o pensamento do corpo na vida e compondo com a diferença de cada pessoa que as experimenta. Em sala de trabalho prático, nesse caso, o que se evidencia somente é a possibilidade de verticalizar a exploração do movimento fora dos limites funcionais que o cotidiano exige. Essa prática, porém, compõe a percepção do *corpo em vida* e não se limita ao espaço localizado da sala de trabalho. Carrego essas informações em meu corpo em qualquer situação cotidiana e isso também transforma a experiência em sala. É nesse sentido que acredito poder me referir ao treinamento enquanto criação de Territórios existenciais. Essa é uma possibilidade que uma das Pistas do Método da Cartografia propõe (ALVAREZ e PASSOS, 2010). No capítulo "Acerca do ritornelo", do livro *Mil Paltôs* (DELEUZE e GUATTARI, 1997), o conceito de *território existencial* é proposto a partir da noção de expressividade, distanciando-se de aspectos utilitários e funcionais e evidenciando a dimensão processual e qualitativa – o que precisamente faz dele um território existencial (ALVAREZ e PASSOS, 2010):

> Há território a partir do momento em que os componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.121).

Habitar um território existencial é entrar em contato com suas dimensões e experimentá-las, acompanhando as emergências qualitativas e rítmicas: *A noção de expressão ganha aqui destaque. O território é uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que, não sendo indicações de uma identidade, garantem a formação de certo domínio.* (ALVAREZ e PASSOS, 2010, p.133). A noção de território para o filósofo refere-se aos enquadramentos de intensidade que se formam a partir de composições e atravessamentos de forças sobre determinados campos, que aqui, como exemplo, se dá no treino/criação da dança, inserida em um contexto que é sempre mutante e em busca de fissuras para desterritorializações: *O território é antes de tudo, lugar de passagem* (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p.132). Proponho esta reflexão na busca de um entendimento do treinamento enquanto rede de relacionamentos, nas quais os limites das experiências criam apenas condições para que o movimento seja explorado em certo contexto e não em qualquer outro. Habitar esse território de dança, nesse sentido, seria entrar em um fluxo de pensamento de dança gerido por princípios de treinamento a partir dos quais emergem certas qualidades de estado de presença e relação. *O território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um ethos, que é ao mesmo tempo morada e estilo. [...] o ethos ou território existencial está em constante processo de produção* (ALVAREZ e PASSOS, 2010, p.134). O *ethos* que se instaura na pesquisa cartográfica que se constitui do território de dança ao qual me refiro considera o treinamento enquanto um refinamento da percepção que a atenção ao corpo presente e ao ambiente, compondo com as diferentes qualidades que esses encontros podem fazer emergir no fluxo da exploração do movimento, a partir dos princípios de trabalho prático que compõem este mapa. O aprendizado *com* e não *sobre* o território de dança, nesse sentido, refere-se muito mais a esse cultivo do estado de atenção a estes encontros. Ao habitar o território existencial de dança, o aprendizado faz-se junto ao processo que constitui o mesmo:

> A instalação da pesquisa cartográfica sempre pressupõe a habitação de um território, o que exige um processo de aprendizagem do próprio cartógrafo. Tal aprendizado não será aqui pensado como uma série de etapas de um desenvolvimento, mas como um trabalho de cultivo e refinamento. (ALVAREZ e PASSOS, 2010, p.135)

Como referência dos estudos contemporâneos a respeito do treinamento nas Artes da Cena, encontro na reflexão crítica realizada pelo pesquisador Cassiano Sidow Quilici a respeito das relações imediatas entre a noção de treinamento e as leituras que o filósofo Michel Foucault realiza a partir da noção de "cuidado de si", a partir de referências presentes na *Antiguidade Greco- Latina, delimitando um período que se estende do século V A.C. ao século II de nossa era* (QUILICI, 2012, p.1); uma chave importante que ilumina a tensão presente nesta aproximação:

> A obra de Foucault tem sido uma das referências filosóficas mais influentes nos estudos teóricos e práticos do teatro contemporâneo e da performance, inclusive no Brasil. Ao lado de outros autores do chamado pós-estruturalismo – Deleuze, Guattari, Lyotard, Derrida – Foucault é frequentemente evocado, principalmente quando se trata de abordar o corpo e suas formas de sujeição e enredamento nas relações de poder. Alguns conceitos-chave de seu pensamento, como os de "dispositivos disciplinares" e das estratégias de saber-poder, que teriam se expandido no Ocidente a partir dos séculos XVII e XVIII, são utilizados para construir uma perspectiva crítica sobre o presente e, ao mesmo tempo, inspirar experimentações artísticas que visariam não só a renovação das linguagens como também a transformação do sujeito. A intersecção entre o pensamento de Foucault e a reflexão artística é particularmente presente quando se trata de considerar a arte como campo que coloca em jogo as possibilidades de reinvenção do próprio artista, pretendendo assim contaminar ou convidar o público a compartilhar da sua experiência ou, para utilizar uma expressão do autor, a arte vista como um lugar em que se desencadeiam "processos de subjetivação". (QUILICI, 2012, p. 1)

Essa tensão dá-se em admitir que não seja viável realizar uma aproximação rasa e imediatista entre a obra de Foucault e a organização de práticas e procedimentos de treinamento nas Artes Cênicas, se essa não for permeada por uma reflexão constante acerca das diferentes qualidades que emergem a partir da experiência nas práticas de trabalho e consequentes processos cognitivos que essas viabilizam. É evidente que o pensamento crítico não restringe a ação de determinada prática a uma única leitura e muito menos

pretende-se enquanto generalização de experiências. Mas é somente à luz da própria experiência que se torna possível refletir neste caso. E isso não desconsidera a experiência prática enquanto produção de conhecimento, apenas agrega, a ela, a possibilidade de compreender o processo em um sentido mais amplo. Ao refletir com a prática, acredito, posso perceber os limites instáveis das ações da prática *em meu corpo e no mundo*, não *sobre* ela. É nesse sentido, também, que tenho tentado esclarecer, principalmente, e para além do desejo ético de diferenciação do corpo na dança, o "como" vejo que as práticas relacionadas nesta pesquisa atuam sobre o corpo:

> É necessário, portanto, considerar a qualidade das diferenças desencadeadas, o modo com que se ultrapassa a norma. Este me parece um critério importante quando se trata de cuidar de processos artísticos que pretendem investir radicalmente na desestabilização de modelos e referências. O artista tem que desenvolver modos de avaliar e lidar com os estados de corpo-mente (muitas vezes sutis) que ele pretende desencadear em si mesmo e no público (qualidades de consciência, atenção, afetividade, energia, reflexão, etc.). Se as técnicas e experimentações artísticas têm grandes pretensões, certamente elas terão de ser acompanhadas por um conhecimento (teórico- prático) que lhe garantam a precisão, a eficácia e a qualidade ética de seus processos. Um conhecimento desse tipo não pode estar baseado apenas em experimentações mais ou menos isoladas, de indivíduos talentosos. Ele exige processos de transmissão, aperfeiçoamento, renovação de saberes, práticas e técnicas que se dão de geração a geração (um pouco como acontece nas tradições, ou na própria ciência). Um ambiente em que conhecimento, técnicas e modos de vida possam se articular, revelando possibilidades e qualidades humanas atrofiadas pela atual máquina do mundo. (QUILICI, 2012, p.7).

Como discuto no capítulo anterior, muitos aspectos da cognição humana são envolvidos na experiência em determinadas práticas de trabalho do corpo artista. Um desses aspectos é a noção de consciência. Esta estaria vinculada, neste caso, à idéia de criação de estados de consciência particulares. Territorializada, neste contexto, a consciência relaciona-se a estados de presença, à atenção e à escuta do corpo em movimento. Criando um território de dança, o movimento cotidiano é parte de um estudo continuado sobre a percepção e a sensação de si em relação ao ambiente, e a presença do mesmo é chamada constantemente para atualizar-se nas constantes relações estabelecidas. Viver o corpo e o movimento em sua atualidade, tanto em sala de trabalho prático como na experiência cotidiana, requer, em diferentes graus, certo refinamento da percepção que,

acredito, aproximem-se da conscientização do movimento na dança gerada na experiência em determinadas práticas:

> [...] a consciência torna-se "consciência do corpo", os seus movimentos, enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim, uma espécie de "corpo da consciência": a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante, o seu elemento essencial. (GIL apud FERRACINI, 2007, p.19).

A consciência do movimento em território de dança pode se tornar uma qualidade de experimentação do corpo no mundo que presentifica, inclusive, a sensação do corpo em vida, em processo de recriação constante. Ao passo em que se percebe, se sente o movimento, atualiza-se também a duração dos eventos no corpo. A sensação presente do corpo em movimento gera, também, em sentido oposto, a qualidade do estado de presença. Criar para si um território de dança sugere, então, nessa perspectiva, a possibilidade de acompanhar com atenção as mudanças de estados do corpo em relação ao ambiente e, assim, compor com a vida, seja em processos de criação artística, seja nas exigências da vida cotidiana. A sensibilização do corpo em movimento enquanto especialização de processos cognitivos estende-se à composição da vida e pode potencializar a criação e a invenção de novos relacionamentos, outros modos de fazer-pensar:

> Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, no costume, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada, torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política. (PELBART, 2011, p.23).

Presentificar a sensação do corpo a partir da conscientização do movimento é gerar autonomia ao mesmo para que esse também possa se experimentar de forma criativa. Essa é a ideia da criação do território de dança, que sempre terá espaço para

desterritorializações, já que o fluxo do pensamento do corpo em movimento escapa a qualquer tentativa de contenção racionalizada. O fluxo do movimento na dança é uma dinâmica de pensamento do corpo que talvez escape à velocidade da consciência que experienciamos habitualmente. Criando condições para esse tipo de experiência, posso experimentar a sensação encarnada da potência da vida em aceleração e reinvenção.

Compreender que o movimento humano é parte importante de seu processo cognitivo e do modo como atuamos no mundo permite que se lance luz às implicações éticas e políticas sobre o fazer-pensar do corpo que emerge da prática continuada de treinamento do artista cênico. *Toda produção de conhecimento, precisamos dizer de saída, se dá a partir de uma tomada de posição que nos implica politicamente.* (PASSOS e BARROS, 2010, p.150). A reflexão atenta acerca dos procedimentos que escolhemos trabalhar enquanto treinamento prático cria espaço para que o artista reflita sobre sua atuação em seu contexto, nas qualidades de relações que estabelece enquanto presença cênica, enquanto professor e mesmo na maneira como atua no mundo. Descolar o movimento das repetições desatentas e experimentá-lo enquanto potência criativa pode ser uma maneira de viver o corpo que redimensione a sensação do movimento da vida no mesmo. Tornar-se dança.

Na leitura de Neide Neves (bailarina e pesquisadora da Técnica Klauss Vianna) sobre o trabalho do neurocientista Gerald Edelman, encontramos pistas sobre o funcionamento do corpo em movimento que podem ajudar na reflexão sobre a qualidade das especialidades que o treinamento aqui proposto pode fazer emergir. Gerald Edelman propôs a Teoria da Seleção do Grupo Neuronal - TNGS- uma teoria complexa, baseada em três princípios que explicam de que modo a anatomia do cérebro é ativada durante o desenvolvimento; de que forma padrões de resposta são assim selecionados a partir desta anatomia e durante a experiência; e como a reentrada, um processo de sinalização entre os mapas resultantes no cérebro, provoca importantes funções de comportamento. (NEVES, 2010)

Neide Neves explica como a Teoria de Edelman prevê o desenvolvimento da anatomia do cérebro. O primeiro princípio diz respeito ao que Edelman chama de seleção do desenvolvimento. No feto, as redes neuroanatômicas são formadas por um processo dinâmico característico da espécie, por meio do qual o código genético impõe regras para

essa formação, mas não determina sua anatomia; isso se dá por um processo de seleção somático que resulta em uma população de grupos variados de neurônios em uma região cerebral (NEVES, 2010). O segundo princípio, normalmente, não envolve mudanças nos padrões anatômicos, e, sim, parte deles, fortalecendo e esculpindo uma variedade de circuitos (NEVES, 2010) ou enfraquecendo certas redes de sinapses. Está relacionado à experiência e ao comportamento, à memória e à aprendizagem.

Nesse sentido, Neves aponta pistas para a compreensão do treinamento prático nas Artes Cênicas, mas não como a ideia de uma prática disciplinar, algo como um "adestramento" da percepção e ação motora. Tendo em vista que as redes de sinapses são plásticas e sempre se recriam, o treinamento em sala de trabalho se daria apenas como criação de estabilidades (necessárias à vida) sempre abertas a modificações, uma vez que as conexões não são sempre as mesmas, mesmo quando se "repete" uma ação ou comportamento, já que novas informações sobre o estado do corpo ou sobre o ambiente participam do processo. (NEVES,2010). O terceiro princípio é chamado de "reentrada" e propõe a possibilidade de coordenação entre áreas do cérebro para produzir novas funções.

> Nesse processo dinâmico de formação da neuroanatomia, de seleção e formação dos mapas cerebrais, o movimento é fundamental. Está presente, em diferentes níveis (desde as conexões sinápticas até o movimento visível espacialmente) nos processos biológicos evolutivos que deram origem à mente e mantêm suas faculdades de percepção, consciência, memória, aprendizagem, cognição. (NEVES, 2010, p.89)

Edelman concebe a memória como um "assentamento de mudanças", que envolve a convivência entre "estabilidade e instabilidade", em que novas redes podem sempre se conectar em experiência, tornando possível, assim, a aprendizagem e as adaptações do corpo necessárias às relações imediatas com o ambiente. A percepção é multissensorial e o cérebro escolhe, a partir de suas capacidades, a que se ater naquele momento. A memória atua para, a partir das experiências anteriores do estado do corpo atual em relação ao ambiente, ajudar o cérebro a simular e a criar hipóteses sobre o que irá acontecer. Esse processo acontece sempre em movimento.

Compreendendo que a percepção é treinável e que essa atua na aproximação e na similaridade de formas, sendo essa uma condição para a informação passar a existir,

torna-se necessário, quando o assunto é a potência criativa do corpo em movimento, agir sobre os automatismos desse por sua tendência à estabilidade. Tendência em se acostumar com o que já está acostumado. Na dança, essa afirmação passa a exigir que se ofereçam ao corpo experiências em que a percepção encontre mais qualidades diferentes de informação, aumentando, assim, as chances de similaridade. Complexificar a experiência no mundo.

O treinamento amplia-se nesse sentido, novamente, para fora da sala de trabalho prático e pode ser pensado como uma prática que cria as condições para que o corpo *experimente-se* em relação ao ambiente, já que os processos cognitivos que se especializam na ação do tempo derrubam os limites físicos e temporais da sala de trabalho, compondo a percepção do *corpo em vida*. Nesse sentido, para que as práticas aqui envolvidas desenvolvam-se, preciso das condições que a sala de trabalho oferece-me. O treinamento nesta pesquisa não apenas se dá a partir dos "limites" da sala de trabalho, mas expande-se para fora dela, sendo que também recebe, dentro dela, aspectos da vida cotidiana. Pode ser considerado, nesse sentido, também, enquanto um território – espaço de desterritorialização. É a partir, por exemplo, da qualidade do chão de madeira que desenvolvo melhor a percepção sobre minha estrutura óssea. Ao passo que a madeira recebe o peso do meu corpo, percebo o peso do meu corpo. Isso não significa que essas práticas não possam se desenvolver em qualquer ambiente, porém, a qualidade que o espaço da sala de trabalho oferece garante também que a qualidade da percepção do corpo e da consciência do movimento potencialize-se. É nesse sentido que escrevi o Prólogo desta Tese, reconhecendo, na qualidade do chão de madeira, uma especificidade já instaurada no pensamento do meu corpo dançante. Klauss Vianna já aponta em seu livro a necessidade da conscientização do espaço em que se desenvolve uma prática: *Para mim, havia toda uma relação entre aquela arquitetura e a mentalidade que vivia lá dentro. É preciso sempre notar isso, a relação entre a dança e o espaço onde se faz essa dança* (VIANNA, 1999, p.45).

Insisto: não pretendo restringir as possibilidades da prática de treinamento relacionada aqui à sala de trabalho no sentido como aponto. Acredito, porém, ser de grande importância considerar o espaço em que se desenvolve o treinamento, já que toda esta discussão considera a qualidade da percepção do corpo artista. O espaço da sala de trabalho e o chão de madeira apenas compõem meu território de dança, são parte da pesquisa de

movimento que estabeleci na minha experiência no tempo. E é só assim, no tempo da experiência, que é também sempre atualizada, que é possível reconhecer algumas especificidades que permeiam as qualidades do treinamento.

O tempo é, também, e portanto, outra noção sobre a qual as experiências se assentam: *O aprendizado exige um tempo* (VIANNA, 1999, p.51). A concepção de temporalidade na experiência do corpo, em Ferracini (2007, p.22), apresenta-se enquanto um tempo não medido de forma cronológica, mas sim um *tempo acontecimento intensivo.* É o tempo da experiência que permite que as informações incorporem-se.

Para esta pesquisa, percebo que, cada vez mais, o interesse que fundamenta os procedimentos envolvidos no trabalho prático relacionam-se à pesquisa de movimento dos estados (e suas qualidades) criados em trabalho. Acompanhando a cartografia desta pesquisa, percebo que me foquei na questão da aproximação das linguagens da dança e do teatro, já que os procedimentos envolvidos no treinamento que aqui se delineiam advêm dessas duas áreas. Ao acompanhar com atenção o processo de pesquisa, pude notar que o que se evidencia aqui enquanto campo problemático está muito mais nas relações entre os procedimentos (e seus princípios) e consequente criação do corpo artista, do que em sua territorialização na linguagem da dança ou do teatro, ou, mesmo, dança-teatro. O que importa para esta pesquisa, de fato, é criar condições para potencializar a experiência do corpo em criação. O princípio da "Atenção Flutuante"[55] presente Método cartográfico (KASTRUP e cols, 2000), permitiu-me encontrar esse novo mapa, assim como a emergência do assunto da imaginação. Este propõe um ¨afrouxamento¨ do foco da pesquisa para que, atento às flutuações presentes no campo da pesquisa, o foco do trabalho não "cegue" as potências presentes nas emergências do processo.

> Assumir a cartografia como direção metodológica nos compromete, portanto, com a produção de uma política cognitiva. O conceito de política cognitiva busca evidenciar que o conhecer não se

[55] *A ativação de uma atenção à espreita – flutuante, concentrada e aberta – é um aspecto que se destaca na formação do cartógrafo. Ativar esse tipo de atenção significa desativar ou inibir a atenção seletiva, que habitualmente domina nosso funcionamento cognitivo. [...] A atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva.* (KASTRUP, 2010, p.48).

> resume à adoção de um modelo teórico-metodológico, mas envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um ethos. [...]Produzir conhecimento e produzir realidade se tornam face e contraface da experiência cognitiva, o que impõe a complexidade ético-estético-política da ação do pesquisador. Não se chega à cognição inventiva por adesão teórica, mas por práticas cognitivas efetivas e encarnadas. (KASTRUP, 2010, p.202-203)

Evangelia G. Chrysikou, psicóloga e professora de Neurociência Cognitiva da Universidade do Kansas, discute a relação entre as ideias criativas e os estados de atenção e controle cognitivo. Para a pesquisadora, fica cada vez mais evidente que esse aspecto da cognição ligado à memória, ao desenvolvimento da linguagem, bem como a capacidade de tomar decisões, sejam desenvolvíveis, e não privilégio de poucos que possuam o "dom" da criatividade. Ela argumenta que certo afrouxamento do controle das ideias e a falta de restrição que as ideias já estabelecidas assentam podem liberar um fluxo de livre associação do pensamento. Esse aspecto da criatividade pode talvez ser aproximado a atividades cognitivas do corpo na dança e no teatro, já que, muitas vezes, esses buscam conquistar estados de disponibilidade ativa do corpo, como presença e escuta que possam, talvez, aproximar-se da criatividade:

> De fato, até as mais prosaicas linhas de raciocínio são marcadas por "explosões" ou picos de atividade do córtex pré-frontal, região na superfície do cérebro atrás da testa que regula decisões, pensamentos e ações. Quando abandonamos regras ou desfocamos a atenção, essa área cerebral se acalma. A equipe de Sharon denominou esse estado de hipofrontalidade e levantou a hipótese de ele beneficiar a aprendizagem de línguas e o pensamento criativo, além de outros aspectos ligados a cognição. (CHRYSIKOU, 2012, p.31 a 39)

Parece evidente que a criatividade flua quando haja espaço para desterritorializações. Fui encontrando, assim, a partir da *atenção flutuante* – uma das pistas do Método da Cartografia - o caminho e o passo ao experimentar o movimento de corpo presente e perceber as relações entre desejo e produção de imagens mentais.

Criar um território de dança como treinamento é recriar a dança a partir das potências mnemônicas e recriar as potências mnemônicas no movimento dançado. Em um processo de mudanças constantes, criar condições para que o corpo experimente o movimento incorporado da memória em criação que, segundo Antonio Damásio (2011),

ocupa o espaço Dispositivo no cérebro – o mesmo da Imaginação. Dinamizar a memória em fluxo de movimento na dança, dentro de um território de pensamento do corpo artista, pode dinamizar também o fluxo de imagens mentais. Fluxo de imaginação incorporada.

O treinamento como aqui se apresenta é também um processo de reconhecimento e trabalho sobre as condições que criamos nas práticas continuadas de experiência do corpo.

2.2) Cartografando princípios de pensamento: Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier

A dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo:
dançar é estar inteiro
Klauss Vianna.

Busco, na aproximação do pensamento crítico de Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier - grandes pesquisadores das Artes Cênicas no Brasil - investigar os princípios que governaram suas ações em vida na direção da criação de suas próprias técnicas de trabalho prático na dança e no teatro. Como dançarina e pesquisadora, considero, a partir da experiência prática que a Técnica Klauss Vianna e alguns procedimentos do LUME Teatro presentes na pesquisa do Núcleo *Fuga!*, que alguns princípios que compõem o trabalho de ambos convergem no sentido de potencializar a criação do corpo a partir de práticas de treinamento que não se apoiam em dualidades como corpo-mente ou técnica-criação. O que busco nesta aproximação não é somente uma coleta de dados a respeito de seu legado, mas, sobretudo, criar uma reflexão atual sobre a ética que considero permear toda a pesquisa e criação de seus trabalhos artísticos e pedagógicos. Além disso, considero fundamental para as Artes da Cena contemporâneas no Brasil, seguir iluminando e atualizando a pesquisa desses mestres, que, de forma vertical, encontraram maneiras de conceber a prática artística do corpo enquanto potência de vida.

Assim, essa aproximação não se ampara em uma relação direta apoiada na maneira como organizaram seus procedimentos e sua metodologia prática, mas, sim, na observação de uma possível proximidade entre os princípios que nortearam suas ações. As estratégias de abordagens práticas de ambos são diferentes, sendo que, cada um deles,

voltava-se à criação das mesmas a partir de seus interesses maiores e de aspectos intrínsecos a sua área de maior atuação ou linguagem. Alguns temas presentes nos procedimentos atuais que emergiram de suas pesquisas podem ter pontos de contato, já que se apoiam em aspectos inerentes ao trabalho sobre o movimento e a ação física. Mas, de qualquer maneira, a forma como são abordados, e mesmo a "entrada" que cada assunto tem nas práticas, são diferentes. Novamente, atenho-me a um relacionamento entre os princípios que compõem o pensamento de suas práticas.

Uma ressalva, ainda, torna-se necessária. Não conheci Klauss Vianna nem Luís Otávio Burnier em vida. Conheço a vida que se espalhou a partir deles. Ou seja, como dançarina e pesquisadora, desenvolvo práticas de trabalho que se baseiam em princípios que se iniciaram em seu processo, mas conheço-as a partir da vida de outros artistas-pesquisadores. É na sistematização da Técnica Klauss Vianna e no contato com os atores que compõem o LUME Teatro atualmente que vivencio em meu corpo alguns dos princípios que nortearam a criação de Klauss e Burnier[56]. Não pretendo, portanto, realizar uma pesquisa histórica e crítica, e, muito menos, traçar análises comparativas de seus procedimentos, mas buscar compreender porque meu corpo foi identificando e estabelecendo tantas associações e diálogos entre as práticas que reverberam dos seus trabalhos. Tento, assim, apenas mapear os *princípios* nos quais apoiam suas criações, para, talvez, compreender o que reverbera em meu corpo e em minha ética de pesquisa na dança. Considero, então, o contexto em que produziram seus trabalhos, incluindo-os assim em seu tempo, nos quais algumas descobertas recentes em diversas áreas do conhecimento humano ainda não tinham sido desenvolvidas. Portanto, algumas de suas colocações a respeito do corpo serão aqui rediscutidas considerando o contexto em que foram anunciadas. No desenrolar do texto, amparo essas discussões nas reflexões atualizadas sobre seus trabalhos realizadas por seus sucessores de pesquisa, o que redimensiona novamente o vasto conhecimento sobre o corpo e processos de criação artística e pedagógica que produziram.

[56] Considero que é, fundamentalmente, através da pesquisa de Jussara Miller e Renato Ferracini, que entro em contato com as práticas da Técnica Klauss Vianna e do LUME Teatro. Fica evidente, então, que minha experiência vincula-se diretamente à recriação do trabalho de Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier, feita por estes pesquisadores que trabalharam diretamente com os mesmos e assim, atualizam constantemente suas pesquisas que, mais uma vez, amparam-se nos princípios organizados por Vianna e Burnier. Outros importantes pesquisadores também fazem parte de meu contato com a Técnica Klauss Vianna e LUME Teatro, são eles: Angel Vianna, Neide Neves, Marinês Calori, Luzia Carion, Raquel Scotti Hirson, Jesser de Souza e Naomi Silman.

Ainda, considerando a mão que escreve este texto, é evidente que o ponto de vista que cria este mapa é consequência de minha experiência na dança e dos relacionamentos que fui estabelecendo no tempo. Portanto, é em primeira pessoa que me lanço na aventura de tentar escrever brevemente sobre o trabalho de Vianna e Burnier, da Escola Vianna e do LUME Teatro. Sendo esse um pressuposto para a reflexão a seguir, dispo-me da necessidade de contornar qualquer sentido de distanciamento na criação deste texto. Quero escrever de perto, incluindo pés, mãos, crânio, experiência. É a única maneira na qual este texto passa a existir no mundo; e é na percepção deste corpo que escreve que este encontro torna-se presente. Preparo uma sala para uma conversa atual imaginária entre Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier.[57] Só posso recebê-los em minha casa. Por favor, entrem, sentem-se, sirvam-se. Recriemo-nos todos.

Klauss Vianna (1928-1992) foi bailarino, pesquisador do movimento, professor e diretor. Buscou, em todo o seu trabalho, fornecer ferramentas para que o aluno (artista ou não) se lançasse em pesquisa de movimento. Foi na observação atenta ao corpo do outro e ao próprio corpo que, desde muito cedo, iniciou seu estudo do movimento humano. Como um cartógrafo nato, acompanhava com atenção sua prática e estabelecia relacionamentos entre diferentes fontes de conhecimento como parte de uma busca constante de estudo do movimento. *[...] acima de tudo, Klauss Vianna "pensava" o movimento* (Tavares, 2010, p. 39). Acreditava que, a partir da conscientização do movimento, da flexibilização de tensões desnecessárias e da exploração criativa e lúdica do movimento, o corpo conquistaria uma autonomia de pensamento. Para Klauss, era fundamental que o aluno vivenciasse seu corpo. Para isso é que dirigiu sua pesquisa de vida: para potencializar a relação das pessoas com seu próprio movimento. Apropriar-se do movimento. Viver seu corpo:

> A primeira coisa que o professor deve fazer é dar um corpo ao aluno. Mas como é possível dar um corpo à alguém? Todos sabemos que o corpo existe, mas sabemos intelectualmente. [...] Para acordar esse corpo é preciso desestruturar, fazer que a pessoa sinta e descubra a existência desse corpo. [...] Para isso, peço que trabalhem cada articulação, mostrando que cada uma tem uma função e essa função precisa de espaço para trabalhar. Da mesma forma, a musculatura precisa de espaço: ela se relaciona com os

[57] Houve apenas um encontro presencial entre Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier , documentado por Miller (2007, p.39). Durante o processo de criação de *Pedro e o lobo* (1985), Klauss Vianna visita o núcleo que viria a se tornar o LUME Teatro em seguida.

> ossos, existe uma troca constante entre essa musculatura e os ossos. Tudo no corpo, na vida, na arte, é uma troca. (VIANNA, 1990, p. 77 e 78)

Klauss Vianna criou seu trabalho ao longo de anos de pesquisa prática, artística e pedagógica. Inicia seu percurso na dança ainda na infância, em Belo Horizonte, nos anos de 1930. Como o mesmo discute em seu livro "A dança" (1990), Klauss era um observador inato. A observação sensível do corpo e do movimento do outro e do espaço que o cercava fica evidente na passagem inicial de seu livro, em que investiga o início de seu caminho na dança. Posteriormente, a entrada de Klauss na dança enquanto um profissional deu-se com Carlos Leite, em aulas de balé clássico. Mais uma vez, a observação atenta, que agora incluía também a auto-observação, levou-o a buscar compreender os princípios que regiam a movimentação estabilizada do balé clássico. Para que finalidade os movimentos se encadeavam? Havia uma lógica por trás da repetição? Essas e outras perguntas levaram-no a buscar um trabalho autoral de pesquisa, que, junto à parceira de vida e de trabalho, Angel Vianna, transformou e influenciou, e ainda o faz com muita legitimidade, muitas gerações de atores, bailarinos e interessados no corpo e no movimento.

Klauss foi um artista que transitou entre a dança e o teatro brasileiros, sendo um dos responsáveis pela nomenclatura *expressão corporal* no teatro brasileiro dos anos 1960-1970. Nesse período, Klauss causou uma reestruturação no pensamento sobre o papel do corpo e do movimento, tanto na dança, como no teatro, associando conhecimentos práticos de pesquisa pessoal à observação de pinturas renascentistas em visitas a museus de Artes Plásticas:

> É curioso notar que durante sua formação como bailarino, Klauss encontrou retorno para suas dúvidas, nas artes plásticas. [...] Posando para Guignard, começou a pesquisar no próprio corpo, intuitivamente, a intenção anterior ao movimento. [...]Durante sua estadia em São Paulo (1949-1951) em que se aprimorou com Maria Olenewa, Klauss Vianna, ainda envolvido com as artes plásticas, visitou os museus [...] Descobriu desse modo Rafael, Da Vinci, Modigliani, observando nas pinturas e esculturas, os músculos, e o apoio dos corpos, num prenúncio do que seria sua técnica. (TAVARES, 2010, p.38).

Como um cartógrafo nato, Klauss aliou conhecimentos da área da Biologia e Saúde em Anatomia Humana à cultura brasileira e foi compreendendo, em seu processo

contínuo de pesquisa do movimento, que a dança nasce do corpo de cada um. É a partir da conscientização do movimento de cada pessoa que a dança de cada pessoa cria-se. Essa é uma das chaves que lhe permitiram transitar, com impacto, entre a dança e o teatro brasileiros. Seu trabalho é considerado, por muitos críticos, como uma porta de entrada para a ocupação do trabalho do corpo do ator no teatro brasileiro:

> É possível falar de um boom da expressão corporal na década de setenta, que se expandiu com rapidez [...] Tal qual um escultor, ele (Klauss Vianna) se distinguiu pela desconstrução e reestruturação de corpos aptos a expressar o que a revolução cênica de então solicitava, inaugurando desse modo, uma fase no teatro moderno brasileiro. Pode se dizer que Klauss Vianna trabalhou o ator como um suporte maleável capaz de exprimir a nova linguagem, predominante nesta fase do teatro, contribuindo decisivamente para a transição do trabalho corporal do ator na década de setenta. (TAVARES, 2010, p.36).

Fundamentalmente, Klauss considerava que o trabalho técnico do ator ou do bailarino deveria contemplar o corpo e o ser humano em seu contexto. Sua preocupação ancorava-se na prática da dança como uma prática de vida do corpo. Não admitia que uma técnica fosse concebida de forma a distanciar o ser humano do corpo que habita:

> [...] não é só dançar, é preciso toda uma relação com o mundo à nossa volta. Não adianta se isolar em uma sala de aula, isso leva a um completo distanciamento da vida, de tudo que acontece no mundo. O ser humano que existe no bailarino precisa estar atento e receber tudo lá fora, nas ruas. É impossível dissociar vida de sala de aula. (VIANNA, 1990, p.41)

Luís Otávio Burnier (1957-1995) foi ator, pesquisador e fundador do LUME Teatro – Núcleo de pesquisas teatrais da Unicamp. Sua carreira no teatro esteve sempre vinculada à Academia, sendo que se graduou e se tornou Mestre em Estudos Teatrais em Paris (Université de La Sourbonne Nouvelle – Paris III), realizando seu doutoramento em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Foi também docente no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Com a criação do LUME Teatro em 1985, Burnier encontrou espaço para desenvolver sua pesquisa, que se voltava para a criação de uma técnica para o que intitula de "Arte de ator":

> O ponto de partida para a ação e a reflexão sobre a arte de ator de L. O. Burnier foi a necessidade de desautomatizar o corpo, tão facilmente formalizado e formatado pelas convenções. Assim haveria dois ganhos: a preparação de um corpo desimpedido de movimentos mecânicos, por um lado, e sua dinamização, condição sine qua non para a expressão plena. (SPERBER in BURNIER, 2009).

O que Burnier parecia pretender, diferentemente de Klauss, era sistematizar uma técnica de criação para o ator a partir de experimentações e observações intensas. O que desejava a *busca prática de uma técnica de representação para a arte de ator* (BURNIER, 2009, p. 13). Já Klauss Vianna, durante toda sua prática de trabalho como professor, preparador corporal e diretor, hesitava em concluir sua pesquisa sistematizando uma técnica. Considerava que essa tarefa não era sua. Klauss era um pesquisador da presença. Era assim que desenvolvia seu trabalho. A sistematização, realizada por Rainer Vianna e outros pesquisadores, aconteceu a partir desse princípio e de anos de pesquisa, acompanhando suas aulas e investigando o que se estabelecia como fundamento:

> Em sua ação permanente de pesquisa, Vianna opera sem a preocupação de nomear o seu labor diário. Apresentava mesmo, uma concreta resistência ao ato de dar nome às topografias que construía, muitas vezes se negando terminantemente a este tipo de procedimento. A "rotulação" lhe parecia o estancamento de cadeias de ações infinitas, estruturadas como um "devir em ação", os rótulos/nominações encaradas como respostas definitivas (e apaziguadoras) às inquietações que embasam o conhecimento ancorado em contínuo processo. Paralela e posteriormente a esta atitude, seus alunos, discípulos e parentes próximos – o filho Rainer Vianna, a nora Neide Neves – e outros pesquisadores, investigam sua carreira inscrita em obras e intérpretes, seguindo com o firme (e legítimo) propósito de estudar, decupar e refletir sobre a sua genialidade conjugada em muitas línguas da cena. (NAVAS in TAVARES, 2010, p.16).

É nesse contexto de estudo e prática constante que a Técnica Klauss Vianna emerge. As pesquisadoras Jussara Miller, Neide Neves, Marinês Calori e Luzia Carion mantiveram suas atenções à prática de Klauss Vianna e principalmente sobre o mapeamento que seu filho Rainer Vianna realizou em um estudo aprofundado sobre a prática do pai. Atualmente, a Técnica Klauss Vianna consiste em uma prática edificada sobre princípios e temas (que discutirei no Capítulo 3) que permitem sua constante

atualização de pensamento. Se refletirmos, porém, a respeito da criação da Técnica em Burnier, vamos nos aproximar da ideia de técnica em Klauss. Burnier, também como um cartógrafo, permitiu-se, nos princípios do LUME Teatro, junto à presença generosa do ator Carlos Simioni, lançar-se em processo. Processo direcionado pelo desejo. Desejava criar uma metodologia técnica para o ator brasileiro, ancorada na experimentação física que permitisse uma relação entre ator, treinamento e técnica, e que se distanciasse da ideia de "interpretação" ao se aproximar do que considera como "representação". É nesse intuito que inicia seu caminho em busca da *Arte de ator* e funda o LUME Teatro, acreditando que o cerne do trabalho do ator não reside em interpretar um texto teatral, mas, sim, em criar condições de treinamento para que o corpo experimente diferentes qualidades de estados de presença. A partir daí, o ator poderia relacionar-se a qualquer outro elemento em sua composição teatral, tendo, como "chão", o corpo em criação, pautando sua prática no relacionamento entre várias experiências anteriores e a cultura brasileira, e recriando-as no processo de pesquisa.

> O LUME é um núcleo de pesquisas teatrais da Universidade de Campinas, cujas origens repousam na experiência de Luís Otávio Burnier (1956 – 1995) em seus oito anos de treinamentos e pesquisas na Europa. Burnier estudou três anos com Etienne Decroux, criador da Mímica Corporal e trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Noh, Kabuki e Kathakali). Após essa experiência, Burnier retornou ao Brasil com a idéia de criar um centro de pesquisa da arte de ator, que combinaria o conhecimento adquirido na Europa com elementos da cultura brasileira. Em 1985, Luís Otávio Burnier, Denise Garcia, Carlos Simioni e Ricardo Puccetti estabeleceram o LUME. A partir de 1994, o LUME aumenta sua equipe de trabalho com a chegada de novos atores-pesquisadores: Renato Ferracini (o autor desse trabalho), Raquel Scotti Hirson, Ana Cristina Colla e Jesser de Souza. O objetivo do Núcleo é estudar a arte de ator em profundidade, focando seus diversos componentes – suas técnicas e métodos de trabalho. Não está apenas preocupado com a produção artística, mas, primeiramente, em pesquisar o homem e seu corpo-em-vida em situação de representação – o ator enquanto pessoa, enquanto filho de determinada cultura e enquanto profissional do palco. A meta das buscas do LUME é concentrar-se no como fazer, pois entende que, no domínio da arte, a técnica e a criação são inseparáveis. (FERRACINI, *documento eletrônico*, acesso a 11-01-2014, às 16:52).

Nesse sentido, é direcionando sua pesquisa para o desenvolvimento da autonomia do ator sobre a criação de seu trabalho que Burnier cria, junto a Simioni, os princípios da pesquisa do Lume: a *dança-pessoal*, ou a *dança das energias*. É sobre essa primeira experimentação que considera fundamentalmente o sujeito do corpo e o corpo desejante, o que fundamenta a pesquisa do Lume (BURNIER, 2009). Outras linhas de pesquisa desenvolveram-se ao longo dos anos, como o treinamento energético (que se relaciona diretamente com a `"dança pessoal"), treinamento técnico, *clown* e Mimese corpórea. Burnier criou, então, em anos de pesquisa em parceria com os atores que compõem o Lume, uma metodologia de trabalho que se ancora, assim como o fazia Klauss Vianna, em princípios éticos no sentido de potencializar a experiência de criação do ator, oferecendo-lhe ferramentas práticas para explorar seu corpo e suas possibilidades. É sobre a pessoa-corpo do ator que a pesquisa técnica se edifica. Quando o ator lança-se em criação física, buscando potencializar o pensamento do corpo em ações físicas ou em movimento, é que Burnier acreditava que a arte de ator se concretizaria:

> Se por um lado o ator necessita da técnica, sem o que não há arte, por outro, ao representar, não pode fazê-lo sem vida. Seu corpo não é um corpo mecânico, mas um *corpo-em-vida* (E. Barba, 1993, p.7), a irradiar determinada luz, vibração, presença. Ele é fundamental para a arte de ator, pois, além dos sinais que passam por ele e são codificados e decodificados com recursos próprios, ele é a própria pessoa. É por meio dele que o homem sente, emociona-se, ama, existe. A formulação *appiana* de corpo vivo ou corpo vivente é a mais adequada, ao considerá-lo não somente como uma massa muscular com articulações ósseas, mas um corpo-pessoa, *animado*, habitado, vibrante, reluzente. A noção do *corpo vivente* de Appia, ou do *corpo-em-vida* de Barba, coloca-nos, portanto, mais próximos do material de trabalho do ator. (BURNIER, 2009, p.19).

Esta noção de corpo era também um dos princípios fundamentais de Klauss Vianna que concebia a dança como uma possibilidade de *lançar-se na aventura do movimento* (VIANNA, 2009, p.70). Compreender a dança como a possibilidade de auto-observação e de potência de criação humana era um dos princípios que nortearam Klauss em sua pesquisa. A pesquisadora Jussara Miller considera, ainda, que o recurso da improvisação utilizado na prática da técnica Klauss Vianna, decorrente da pesquisa da

Escola Vianna, é uma estratégia potente na conquista da presença e da sensação do movimento:

> Na Técnica Klauss Vianna, a improvisação é um recurso primordial para acessar o corpo presente, em prontidão, na escuta do momento que se transforma instantaneamente [...] perceber o que acontece enquanto se faz. A percepção do movimento e de sua articulação com o outro e com o espaço, ancora e integra a prática diária de construção de um corpo presente e de construção de um corpo cênico que dança. (MILLER, 2012, p.79).

Depois de sua saída de Belo Horizonte, Klauss Vianna percorreu o Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, e criou uma rede de percepção sobre as diferentes qualidades da dança que se criava no Brasil, atuando de diversas maneiras, considerando o contexto em que se inseria, e de forma inclusive política, a partir de suas ações questionadoras em diversas produções artísticas e como professor de dança, intervindo nos padrões modelares do ensino da dança em escolas tradicionais.

Luís Otávio Burnier desenvolveu sua pesquisa de forma bastante atrelada à Academia, tendo realizado Graduação e Mestrado em Paris, em estudos teatrais; e Doutorado em Comunicação e Semiótica, já no Brasil. O LUME Teatro, do qual é o principal fundador, ainda, é o único Núcleo de pesquisa teatral vinculado a uma Universidade (UNICAMP) pública e estadual no Brasil. Esse feito, por si só, já é de grande notoriedade, tanto pelo histórico de falta de condições e recursos para pesquisa a que os artistas brasileiros são submetidos, tanto pelo reconhecimento da importância da pesquisa em Teatro dentro de uma grande universidade pública como a Unicamp. Esse, aliás, não deixa de ser também um ato político em favor da pesquisa e criação teatral enquanto área do conhecimento humano.

Sua pesquisa também sempre se voltara para a cultura popular brasileira:

> Meu objetivo principal era realizar um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica. Também pensava em estudar a cultura brasileira, corporeidades do brasileiro, como as encontradas em manifestações espetaculares populares de *bumba meu boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira candomblé, umbanda*, entre outras. A primeira constatação que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas,

> estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás. Foi assim que redimensionei minhas pesquisas, sem, no entanto, perder de vista os objetivos principais. Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas *práticos*; para encontrá-los, deveria percorrê-los. (BURNIER, 2009, p.13, grifo do autor)

Burnier, assim como Klauss Vianna, percebeu a necessidade de desenvolver um trabalho relacionado à cultura em que estava inserido. Não se tratava, em nenhum dos casos, em um trabalho de "resgate", ou de aplicação estética das manifestações populares no trabalho de pesquisa do ator ou do bailarino, mas, sim, em compreender em princípios as relações intrínsecas entre corpo-movimento-cultura-subjetividade. Mais uma vez, o interesse dá-se em um nível de observação mais detalhado da vida do corpo inserido em um contexto específico, e não em colagens desatentas de modelos externos à experiência do corpo, sem reflexões contundentes às consequentes produções de conhecimento e subjetividade que emergem desses processos. A observação e a atenção à cultura brasileira no caso da pesquisa desses dois pesquisadores dão-se, a meu ver, na observação detalhada das organizações do corpo e suas produções de subjetividade, localizadas em determinado tempo e espaço. O corpo e o movimento inserem-se em uma cultura e em um determinado período histórico, sendo atravessado por forças que se tornam parte do processo cognitivo do homem. Não há como excluir a cultura de um povo de sua produção de conhecimento.

Acredito que, para Klauss e Burnier, muito mais do que aprisionar modelos de movimento presentes de forma macroscópica na cultura popular brasileira, a busca de ambos dava-se em observar com atenção as qualidades das relações entre corpo e ambiente que se estabelecem em localidades específicas. Observar, portanto, como os apoios dos pés organizam-se em diferentes corpos, como é o ritmo de cada sotaque, como o peso da bacia distribui-se, etc. são elementos visíveis no corpo inserido em determinado contexto, que são também intrínsecos à pesquisa e à exploração do movimento e da ação, da forma como sugerem esses pesquisadores. A observação atenta ao próprio corpo, ao corpo do outro e ao ambiente em que se inserem, é uma atitude de pesquisa continuada.

A auto-observação é, também, a meu ver, a presença mais constante na relação da obra de ambos. Mesmo em situação de pesquisa de observação de outras corporeidades, como aponto acima, é sempre no relacionamento criativo entre o observado e o corpo do observador que se estabelecem os campos de criação artística. Ou seja, o que muda radicalmente o processo é a presença da auto-observação atenta, mesmo quando o foco da atenção está na observação do outro. Incluindo a auto-observação na observação do outro e do mundo que nos cerca, é possível compreender que esse será sempre um processo de recriação, que inclui a diferença do corpo que observa, e a diferença do observado.

Quando, por exemplo, a presença da auto-observação não está em foco, é fácil que se evidencie na relação uma tentativa de imitação "tal qual", em que o foco dá-se sobre a tentativa de chegar ao modelo do outro, e não na relação que se estabelece entre esses dois corpos:

> Mas o simples ato de observação já interfere na minha maneira de andar, pois tudo aquilo que é observado – o contato dos pés com o chão, a posição dos joelhos e quadris, a colocação do tronco em relação às pernas, a posição da cabeça em relação ao tronco – acaba sofrendo uma interferência. Movimentos que há muito estão incorporados à nossa dinâmica são, a partir de então, evidenciados e tornam-se perceptíveis. (VIANNA, 1990, p. 121)

Incluir a diferença na observação atenta, dentro de procedimentos de pesquisa e aprendizagem técnica, seja no teatro, seja na dança, é um dos aspectos que considero fundamental na discussão sobre a produção de conhecimento dessas áreas. Quando mudamos o foco de atenção do processo de aprendizagem técnica para a relação e não mais para a busca de uma cópia idêntica (que não é nem possível de fato), excluímos do processo a busca pelo modelo, que, muitas vezes, é padronizado. Considerar a diferença dos corpos permite, inclusive, que se vivencie um processo saudável, mesmo em experiências de técnicas que têm, em seu processo de aprendizado, a necessidade da repetição e um modelo a ser seguido.

Autonomia. Neste sentido, os nortes que se apresentam nas pesquisas de Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier apontam caminhos para que o artista da cena considere sua presença e relacione-se às técnicas que julga necessárias para seu trabalho, sem, no entanto,

perder de vista a diferença que compõe a vida de cada corpo. Com esse princípio incorporado, é possível, inclusive, afastar comparações e competições de sala de trabalho prático, aspecto que em nada se relaciona à busca pela potência criativa do corpo:

> Trabalhar o ator é, sobretudo, e antes de *mais* nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele permita dizer. A arte de ator é uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue *esculpir o corpo* e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator quanto para o espectador. (BURNIER, 2009, p. 22).

Klauss e Burnier iniciaram seus treinamentos práticos por meio de técnicas extremamente codificadas: respectivamente o balé clássico e a mímica moderna. Ambos discutem essa questão em diversos momentos de seus livros, e o que se evidencia é que não são contra essas práticas; muito pelo contrário, reconhecem que as mesmas possuem um conhecimento bastante vivenciado e compartilhado e, por isso, devem ser consideradas como práticas importantes às Artes da Cena contemporâneas. Porém, o *como* essas práticas são transmitidas e incorporadas precisa ser considerado. *A arte não reside propriamente em* o que *fazer, mas no* como (BURNIER, 2009, p.19). Estar presente e atento ao próprio corpo e movimento exige a presença do ator-bailarino em toda a sua totalidade. É importante que se estabeleça um estado de presença no qual o mesmo desenvolva uma reflexão crítica a respeito do saber-fazer ao qual está se disponibilizando. Quando um processo se aprendizado ou de treinamento prático é oferecido ao corpo, todos os princípios que o regem estão também, de alguma forma, informando o corpo. O processo cognitivo humano, como vimos acima, acontece no corpo; ou seja, a qualidade do treinamento técnico que oferecemos ao nosso corpo, e em especial, as informações que são repetidas muitas vezes, acabam por operar conosco em nosso processo cognitivo. Influenciam na forma como nos relacionamos no mundo. Estar atento a esse fato parece, no mínimo, fundamental.

Klauss Vianna, em sua prática artística e pedagógica, considerava o recurso da improvisação como uma estratégia de criação e presença constante na exploração do movimento. Miller (2012) considera, atualmente, que é possível observar a *labilidade* da coreografia criada nos processos de improvisação da Técnica Klauss Vianna:

> A pesquisa se estabelece na relação de prontidão que a improvisação proporciona à coreografia sem que haja a cristalização ou a mecanização do movimento. Acredito que a coreografia pode ser lábil, imprevisível e transitória, mesmo dentro de uma estrutura previamente definida, pois ela é constantemente reatualizada, tanto nas apresentações ao vivo quanto no momento presente da experiência em sala de trabalho.(MILLER, 2012, p.134)

Esta é uma das evidências da pesquisa em vida da Técnica Klauss Vianna, que considera o ponto de vista e a necessidade de cada pesquisador atuante em sua possibilidade de atualização do pensamento de Vianna. Miller, ao considerar que a coreografia pode ser considerada *lábil, imprevisível e transitória*, se considerada como parte de um processo como o proposto pela Técnica Klauss Vianna, esta propõe uma atualização sobre o conceito de coreografia como estrutura fechada e ainda, investiga a improvisação não apenas como um recurso de criação, mas como uma ¨*estratégia de não cristalizar a coreografia*¨ (Idem, p.136). A questão, portanto, não está na coreografia, mas sim, mais uma vez, na qualidade da presença do corpo que a presentifica.

No Capítulo 3, quando discuto a criação do Exercício Cênico, esta discussão será retomada, já que a coreografia, neste processo de criação, emerge também na qualidade de mapa, tanto no que se refere ao seu desenho espacial, como nas transições entre os diferentes estados do corpo e situações cênicas.

Assim como Miller atualiza a questão da coreografia na Técnica Klauss Vianna, Ferracini (2013) atualiza a questão da interpretação ou representação, e ainda, como sugere o próprio, da atuação. Seguindo o trilho das inúmeras discussões sobre o tema, e especialmente, sobre a importante reflexão que o próprio Burnier (2009) aciona em sua pesquisa, Ferracini (2013) considera que o conceito de atuação seria, atualmente, uma forma mais potente de considerar o trabalho do ator, pois:

> [...] na atuação, não importa qual elemento inicia o trabalho, mas, sim, a operação de uma força capaz de criar uma máquina poética que se autogera como dinâmica relacional de seus elementos constituintes, sejam eles quais forem. [...] Atuar é um processo de fluxo de repetição diferencial, cuja diferença gera qualidades mais potentes. [...] O verbo atuar aqui funciona como um disparador de processos. Atuar = disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio. (FERRACINI, 2013, p.71)

Mais uma vez, o que Ferracini propõe com a utilização do termo atuação, é que a questão se dá sobre a qualidade da presença do corpo. Quando se atua, o que se acessa é esta qualidade de presença relacional, que aciona processos de compartilhamento. É a qualidade de presença do corpo do ator como o meio material que permite as troca de afetos.

O que evidencia-se então, é que Miller e Ferracini, entre outros, continuam a avançar a pesquisa na Técnica Klauss Vianna e no LUME Teatro considerando o contexto artístico, histórico e cultural em que Vianna e Burnier atuaram; ou seja, trata-se de uma constante atenção ao fazer que alimenta as reflexões práticas e teóricas e possibilita a permanência dos princípios de pensamento destas escolas sem, contudo, deixar de atualizar assuntos inerentes as mesmas que em outro contexto, exigiam outras reflexões. Ou seja, é sempre a partir de alguns princípios que estas práticas podem seguir diferenciando-se no tempo, sem, contudo, perder de vista o cerne que norteia sua criação.

É então, do contexto atual destas práticas que emerge toda esta pesquisa. Ainda assim, é possível observar que a coerência entre os princípios de trabalho apontados por Klauss Vianna e Luís Otávio Burnier permanecem ampliando seus campos de atuação e não restringindo-os. É a permeabilidade de pensamento que se estabelece em seus princípios éticos, que permitem que, ao passo em que se atualizam, criem também condições para outras conexões e reflexões; mantendo assim vivas, as premissas éticas que seus criadores primeiros investiram.

Acredito que fui contaminada por estas duas referências de trabalho nas Artes da Cena, especificamente, por uma empatia relacionada justamente a estes princípios. Considerar as práticas de trabalho nas Artes da Cena enquanto uma potência de diferenciação, potência de criação, de qualidade de presença que considera o pensamento do corpo, da diferença de cada corpo enquanto processo de reconhecimento e de reconhecimento do outro; são alguns exemplos de ideias que sempre busquei guiar minhas práticas de atuação na dança e na vida. Encontrar a Técnica Klauss Vianna e procedimentos do LUME Teatro não só me ajudaram a organizar estas práticas, mas potencializaram em muito, o fluxo desta qualidade de pensamento em meu corpo artista, e em minha atuação como professora de dança.

Em um processo de a auto-observação conquistada na exploração e pesquisa da sensação do corpo em movimento, na exploração de diferentes qualidades do mesmo, de variações do tônus muscular, etc., incluir a observação do outro e do ambiente enquanto processo de conhecimento, são operações complexas que exigem desejo e comprometimento com a própria produção de singularidade-subjetividade. Engajar-se com a própria arte, parece-me, é uma chamada que Vianna e Burnier propõem com a criação de seus procedimentos.

Explorar o movimento, as ações-físicas e as qualidades de presença (que incluem singularidade e imaginação), torna-se, então, um processo de exploração do processo cognitivo humano. É uma atitude política em favor da criação de práticas artísticas mais criativas que se preocupem mais com a presença em potência de criação do que com a repetição desatenta de modelos.

O que garante a permanência em constante atualização da obra desses grandes mestres brasileiros é a grande abertura e a atualidade de suas propostas. Ao criarem, cada um à sua maneira, condições para que o bailarino e o ator conquistassem autonomia do corpo em criação, considerando a processualidade da prática em vida do corpo artista, esses conferem, a cada pessoa que as vivencia, a responsabilidade de manter-se em pesquisa, em auto-observação constante e em observação ao contexto em que estamos inseridos.

Habitar esse território de dança é também, então, uma ação em favor da potência da imaginação do corpo. Permitindo ao corpo artista uma investigação de diferentes qualidades de relacionamento entre corpo e ambiente como base para sua pesquisa de criação, o que esse treinamento investiga é, em última instância, um plano de experiências:

> Um plano de experiências será sempre dinâmico, imprevisível e metaestável e jamais teleológico. Um território com uma cartografia dinâmica de forças, ou seja, uma micropolítica que não passa por uma moral (no sentido de hierarquizações ou catalogações numa série específica de forças boas ou ruins), mas por uma ética de composição de forças que determinam aumentos ou diminuições de potência de ação: micropolítica enquanto micropotência. (FERRACINI, no Prelo).

2.4) Territórios existenciais de dança, biopolítica e experiências artístico-pedagógicas

Mas, se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui sua dança e seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana.
Klauss Vianna

Outro tempo.

a sola
do pé
abraça
o solo

metatarsos
tornozelos
panturrilhas
e joelhos…

- descansa.

isca os ísquios
dança os dedos
alça voo
cotovelo
sobre os ombros
de gigantes
são pequenos
movimentos

- abre os olhos

o tronco
todo estica
e estrala
num bocejo

o movimento
nasce lento
interrompe
cresce forte
interrompe
segue denso
e explode!

olha fora
olha dentro

o tempo
dessas horas
é o tempo

dessas horas
mas é o tempo
de outro corpo
e o corpo
de outro
tempo

Denis Forigo

O poema acima foi escrito por um aluno do Curso Livre de Teatro, da turma de 2013, que ministro junto ao ator e professor Eduardo Brasil, no Barracão Teatro, desde 2008. Trata-se de palavras que emergem da experiência do corpo. Nesse poema, encontro, de forma sutil, os sabores de minhas primeiras experiências na dança. Reencontro os nomes dos ossos, que me parecem ditos pela primeira vez. Repetição da diferença. Importante partilhar da experiência do corpo do outro, e reconhecer-se nas práticas que partilhamos com o mundo. Defender uma ideia é fazer parte dela. Levar o outro a reconhecer e mover seus ossos é parte de uma complexa concepção de dança e movimento que tem como *ethos* o desejo por encontros alegres de Espinosa; o desejo pela potencialização das diferenciações nos encontros.

Proponho no início do texto que o treinamento em algumas práticas das Artes da Cena possa ser pensado a partir do conceito de território conforme desenhado por Deleuze e Guattari, em que a prática artística torne-se parte de uma rede complexa de experiência, exploração e ação no mundo a partir de diferentes enquadramentos de intensidades, não restringindo, assim, o treinamento ao momento da sala de trabalho. As práticas artísticas, quando se tornam corpo, passam a fazer parte da forma como vivenciamos diferentes situações da vida, e, ainda, podem modificar a percepção e também modificarem-se nas diferentes experiências do corpo no mundo. A experiência artística pode se tornar então uma forma de relacionamento (instável) com o mundo. Ao perceber o *tempo de outro corpo e o corpo de outro tempo*, o aluno não se refere a um corpo outro além do próprio; assim, parece-me que o que se transforma é a sensação do mesmo. Vivendo o próprio corpo *a partir* e *nessas* experiências, os nomes dos ossos são colocados sempre em ação, ação objetiva e subjetiva, de forma que, mais uma vez, os conceitos fazem-se corpo sem restringir associações e recriações.

As práticas de trabalho, sabemos, são compostas de princípios que são sempre transformados na relação com a experiência dos indivíduos; porém, esses princípios também determinam o grau de abertura das mesmas aos relacionamentos. Não é qualquer prática de trabalho que favorece, por exemplo, a criação e a percepção dos fluxos de imagens mentais – foco desta pesquisa - e a criação a partir da observação de diferentes estados do corpo. Cada prática contém instruções que são normalmente transferidas e/ou recriadas de geração a geração, de corpo a corpo, atualizando-se constantemente conforme os encontros e as necessidades. Mas isso se dá a partir dos princípios que sustentam todo um pensamento e uma visão de mundo.

A partir do momento em que se deseja travar uma relação com uma prática artística, deve-se considerar que essa ampara-se em um modo de fazer-pensar a arte. Há, portanto, que se considerar toda sua ação objetiva e subjetiva, estética e política sobre o corpo, e sua consequente ação no mundo. Essas negociações entre corpo e prática artística sempre serão uma via de mão dupla: não há corpo que não se modifique e não há prática que não se modifique. Compreendendo que o fluxo de informações entre corpo e ambiente é a única constante do processo da vida, a ideia de que a prática de trabalho torna-se de algum modo parte da ação cognitiva do corpo em seu contexto (e vice-versa) parece óbvia. Mas não é. Se pensarmos as consequências singulares e subjetivas no corpo em práticas de trabalho e de treinamento, podemos talvez vislumbrar a dimensão que uma prática cognitiva constante e recorrente aciona no pensamento do corpo e, portanto, na forma como este relaciona-se com ela e com seu contexto.

Considerando então toda a discussão acima realizada a respeito da mente incorporada é que se clareia a discussão a respeito dos princípios que compõem práticas e teorias, treinamentos, sistemas, métodos e técnicas. Cada qual ligado direta ou indiretamente a sua *fonte.* Estas práticas corporais podem então estabilizar no corpo e no processo cognitivo certo ponto de vista. Compartilhar de certo processo de conhecimento em determinada prática artística do corpo é sobre este ponto de vista, e em última instância, fazer parte dele, compor com ele:

> [...] a cognição depende da nossa experiência corporal. As nossas capacidades, sejam elas quais forem, são materializadas e constituídas pelos contextos biológicos, psicológico e sociocultural de modo inseparável. Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Roch (1991)

> nomearam estas ações cognitivas de "enação" ou o processo através do qual configurações emergem no trânsito entre corpo e ambiente no sentido fenomenológico, desenvolvimental e estrutural e evolutivo. O corpo é sempre uma realidade experimental possível e viva. (GREINER, 2010, p.51).

O corpo conhece agindo sobre o meio constantemente, e modificando-o, também. Nessa relação é que o processo cognitivo acontece, e, como consequência, a forma como os mecanismos corporais e de comunicação são construídos e assentam-se em mim, em minha memória em potência, desenham meu corpo e sua relação com o mundo também. Exemplificando: minha experiência de anos na linguagem da dança permite-me compreender o movimento como um ato cognitivo, ou seja, passo a pensar em movimento. A dança, nesse sentido é um processo cognitivo que define, em algum nível, meu corpo e a qualidade de minha percepção-ação.

> [...] o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar. (KATZ, 2005, p.5).

O corpo de um nadador ou de um atleta – para citar um exemplo de uma pessoa que também trabalhe com uma atividade física– é e pensa de forma diferente do meu; sua percepção de mundo e a forma como se dão seus pensamentos são, provavelmente, em algum nível, diferentes do meu. Isso porque o treinamento recorrente que desenvolve possui especificidades e a consequente configuração de seu corpo e seus processos cognitivos também se especializam em determinado sentido. Dedicar-se constantemente a uma atividade que exija que seu corpo relacione-se com a densidade da água, com o ritmo cardíaco e de respiração que a natação exige, além da utilização de movimentos contínuos e repetitivos, muito provavelmente permitirá que a pessoa comece a perceber mais e de forma mais apurada alguns elementos presentes nesse contexto, como o tempo ideal da respiração, a temperatura da água e os sons presentes ali. Essa especialização da percepção acontece em alguns níveis, como uma forma de adaptação ao meio, no sentido neo-evolucionista do termo. Isso sempre varia de caso a caso e situação a situação. Meu treino na dança, e mais

especificamente na Técnica Klauss Vianna e em alguns procedimentos do LUME Teatro, como exemplo, permite-me estar atenta a sutilezas de relacionamentos e criar, a partir das diferentes qualidades de encontros, minha dança.

O cotidiano exige que utilizemos determinadas formas de nos mover e agir (e até de nos comunicar), em detrimento de inúmeras outras. O que a dança e o teatro fazem (ou podem fazer), é desenvolver, criar, explorar, trabalhar sobre outras infindáveis maneiras. Como cita Katz (2005, p.54): *A dança é o que impede o movimento de morrer de clichê*, da mesma forma que acredito que o teatro também o faça em relação a diversos elementos, como a ação, a palavra falada, modulações físicas de energia, etc.

> O que vemos, a maior parte do tempo, é uma repetição de padrões, de gestos sociais, em corpos que parecem ter esquecido sua plasticidade e integridade. A singularidade de cada corpo é, muitas vezes, pouco evidente, quando se trata de investigação de movimentos. Muitas respostas corporais se estabilizam de tal maneira que, mesmo não condizendo com o momento presente, continuam a se impor como forma de estabelecer a relação com o ambiente (NEVES, 2008, p.45)

A Técnica Klauss Vianna é considerada enquanto técnica de Dança e Educação Somática. Por Educação Somática, entende-se:

> A educação somática é um campo teórico e prático que se interessa pela consciência do corpo e seu movimento. Muito embora o campo exista há mais de um século na Europa e na América do Norte, a denominação "Educação Somática" foi criada em 1995 pelos membros do Regroupment pour l'Éducation Somatique (RES) em Montreal, no Canadá.[...] É unânime entre os professores de educação somática de diferentes linhas a visão de que o corpo humano é um organismo vivo e indissociável da consciência. (BOLSANELLO, 2005, p.100)

A condição de uma prática de dança concede à técnica Klauss Vianna algumas especificidades no que se refere ao entendimento de uma prática de Educação Somática, já que esta não compreende a conscientização do movimento enquanto uma preparação para a aprendizagem na dança, e, sim, enquanto aspectos próprios da mesma experiência de pesquisa técnica e criativa. Considera ainda que conceitos sensores e motores sejam trabalhados com a mesma atenção, permitindo que a pesquisa do movimento em fluxo seja explorada em constante estado de alerta. Sendo assim, a sensação de meu movimento vai

me informando sobre as mudanças nas condições atuais de meu corpo – estrutura óssea, articulações e cadeias musculares – das quais emergem também os fluxos de imagens mentais na relação corpo-ambiente:

> [...] a técnica Klauss Vianna mostra-se um caminho técnico para disponibilizar o corpo que dança, e não só uma preparação para fazê-lo. Não se trata de negar que essa ou qualquer técnica somática vá facilitar (e muito) o desempenho de movimento do bailarino, mas de firmar que ela consiste em uma técnica de dança que inclui o indivíduo e aborda a dança de maneira mais aberta, culminando assim, numa técnica de dança com enfoque somático que disponibiliza o corpo para a cena contemporânea em seus diversos caminhos e atravessamentos. (MILLER, 2012, p.29)

A prática na técnica Klauss Vianna ainda, não separa a técnica da criação: *O processo técnico tem a mesma flexibilidade e necessidade de investigação que o processo de criação* (MILLER, 2012, p.52). Considerar o aluno enquanto um pesquisador é inseri-lo em um processo de auto-reflexão, conferindo autonomia ao processo de cada um. A questão da formação em dança é uma importante discussão sobre a ética em que se ancoram as propostas dos diferentes sistemas, métodos e técnicas na multiplicidade de práticas que se apresentam na cena contemporânea da dança. A pesquisadora Isabelle Launay (in GREINER e AMORIM, 2010), a partir de estudos de caso que realizou durante anos de pesquisa em seu núcleo de estudos na Universidade Paris VIII, analisa a questão de forma crítica a partir dos discursos de diversos coreógrafos e bailarinos que atuam na contemporaneidade, a fim de trazer à tona as implicações dos treinamentos em dança no corpo dos bailarinos:

> [...] tudo concorre massivamente, na aula de dança, na instituição de uma organicidade disciplinada. A pedagogia do movimento permanece amplamente tributária a um esquema "anátomo-cronológico" que, dividindo o corpo, o gesto e o tempo, fixa um emprego do tempo no corpo em vez de escutar seus ritmos [...]. Este organiza uma hierarquia a partir da sacrossanto "posicionamento" de seus segmentos (cabeça, ombros, peito, bacia, joelho, pés) em lugar de trabalhar sobre os espaços que os ligam, o que fetichiza "posições" ou "posturas" e força uma compatibilidade dos "passos" e impede de aprendê-los em termos de movimento ou cantá-los. (LAUNAY in GREINER e AMORIM, 2010, p.98).

Essa divisão a que se refere Launay implica, também, um distanciamento dos processos subjetivos que acompanham toda a prática do movimento, "amputando" muitas possibilidades de explorá-lo em detrimento a posições e direções espaciais já estabilizadas. Ao fetichizar algumas estabilidades, o que se restringe não é só a possibilidade de criação implícita à prática da dança, mas também o pensamento que o corpo vai assumindo ao simplesmente repetir sequências de movimento sem incorporar também a lógica que as constituem. Não se reflete sobre os porquês de algumas organizações estéticas afirmarem-se mais do que outras; assim, o que se evidencia, na maioria das vezes, é a fria distância entre técnica e criação, e, ainda, entre composição coreográfica e o pensamento em que se ancora.

A pesquisadora do Movimento e Educação Somática da Universidade de Montreal (Canadá), Silvye Fortin, também aponta que o assunto da formação em dança é de imensa importância, já que demonstra também as relações de poder implícitas nas práticas de trabalho e no entendimento de corpo que as constituem. Para Fortin, a Educação Somática pode contribuir para que o bailarino torne-se, em sua formação, ativo e reflexivo quanto a sua relação com a dança.

> Sua prática da Educação Somática levou-os a se posicionarem de maneira diferente no mundo da dança, pois para os artistas que querem refinar seu olhar sobre o mundo, a prática da educação somática não pode se limitar a uma exploração narcísica de si ou a sutis modulações de sua tonicidade muscular. O que se aprende em educação somática é, primeiramente e antes de mais nada, a capacidade de modular sua percepção. A criação coreográfica é um assunto de percepção. Antes da obra é toda a experiência perceptiva dos artistas que deve ser desenvolvida. Uma nova consciência/percepção de si não resulta somente na reorganização dos músculos posturais profundos, mas resulta também em uma nova maneira de ver o mundo. (FORTIN, 2012, p 134).

A questão do treino sobre a percepção que a Educação Somática, entre outras práticas, pode proporcionar ao bailarino é parte de um processo do qual a dança nasce. A Educação Somática pode ser uma das estratégias para que a dança nasça a partir de uma percepção refinada do corpo em seu ambiente, já que propõe o estudo do movimento a partir da sensibilização do corpo e do movimento de cada um. Essa potencialização do estudo do movimento a partir da percepção, sensibilização do corpo e consequente diferenciação do movimento na dança pode ser considerada uma atitude política em favor

da descentralização de um ideal de movimento que ainda é impregnado, muitas vezes, pelos rastros de ideais estéticos do corpo e do movimento de outros períodos históricos, e, mesmo, de um engessamento modelar e estético a partir dos quais, ainda na contemporaneidade, corre-se sempre o risco de exclusões e de afirmações de padrões.

A questão da formação em dança, inserida no contexto das Artes da Cena contemporânea, merece, de fato, um olhar atencioso, já que são inúmeras as possibilidades de contato com a linguagem. A opção por determinada prática varia de acordo com o desejo, e a "coleção" anterior do indivíduo sobre o que considera enquanto dança e, ainda, sobre a necessidade que cada obra artística específica requisita. Fortin (2012, p.134) afirma que *Hoje aprender a negociar as tensões que existem entre os diferentes discursos é o que é pertinente para os artistas em formação*. Porém, é difícil imaginar esse tipo de reflexão em inúmeros exemplos que atuam desde muito cedo na formação de bailarinos e permanecem a considerar a prática da dança enquanto um conjunto de práticas que têm como único objetivo um horizonte modelar de exploração do movimento e o utópico ideal de um corpo também modelar, o qual todos os outros devem buscar "alcançar":

> Esse retalhamento do corpo, fruto da mentalidade do movimento como decomposição/ recomposição e não como sistema de relações ligando uma corporeidade ao seu contexto (geográfico, histórico, afetivo), lucra com o refortalecimento das figuras do poder. É exatamente o outro, esse corpo ideal e irreal da utopia do "dançarino", quer ele se encarne ou não na figura do professor, quem reunifica o sujeito que dança e quem dita sua lei a partir do espelho, onde os alunos, os professores, os espectadores se miram. As drenagens dos fluxos de alimento real e imaginário, o fechamento e rigidez dos orifícios, dos diafragmas, da redução dos movimentos do imaginário. Esse sábio sadismo anatômico, erotismo de uma sociedade disciplinar, por mais intensa que seja, produz "corpos dançantes" cujo imaginário congelou, fossilizou, "se docilizou" nas relações de poder instituídas. (LAUNAY, 2010, p.99).

Acima de tudo, a questão principal que cerca toda esta argumentação dá-se a respeito da conscientização dos valores que guiam nossas práticas de trabalho em dança. Torna-se cada vez mais necessário que o bailarino contemporâneo assuma que, tanto enquanto criador ou intérprete e professor, o que se passa quando criamos informações em movimentos de dança é que estamos criando redes de produção de subjetividades e visões de mundo. A responsabilidade em se tornar presente e ativo no processo de construção de

conhecimento na dança dá-se em todas as suas instâncias, desde a forma como penso o movimento em sala de trabalho e no palco e até mesmo na forma como nomeio meus procedimentos. Não há como se excluir de um movimento de dança. A informação que está sendo compartilhada *por* e *com* aquele corpo será sempre de responsabilidade de quem o executa, compartilhando determinada qualidade de informação. É óbvio que nunca teremos controle sobre o que se passa quando essas informações são incorporadas por outras subjetividades; porém, é em busca de uma postura ético-reflexiva que é necessário que se mantenha uma atenção cuidadosa e constante:

> Em que implica de fato "perceber" ou compreender o gesto de outro? De "ensinar" seu gesto a uma pessoa? Certamente não ensinar o "movimento" a um "corpo", mas sim um gesto a uma pessoa. "Pegar" o gesto de uma outra pessoa é inevitavelmente pegar uma parte essencial do que o acompanha. É ter acesso, por um momento, em um dado contexto, à atitude ou à relação com o mundo que fabrica lentamente a postura de um indivíduo; significa trabalhar em se alterar, em alterar as coordenações motoras que nos constituem, em se articular, se reconfigurar, se sonhar ou se fruir de outra maneira. (LAUNAY 2010, p.100).

Tudo isso está implícito em um ato de dança. De fato, o controle sobre o que produzimos quando compartilhamos uma informação com outras pessoas dependerá sempre de sua própria experiência de vida; porém, a busca ética em relação à produção do conhecimento em dança é uma maneira de atuar na dança que pode fazer permanecerem determinados aspectos de um pensamento, e propor outros. Assim, Fortin (2012, p.135) propõe que *Como professores/ pesquisadores é preciso aumentar a consciência dos diferentes discursos em dança através de práticas de formação reflexivas e críticas. É preciso desenvolver imaginários do corpo e da dança que alimentam uma criação artística ética.*

O pensamento do meu corpo, treinado na dança, foi se especializando em determinados processos em detrimento de outros, já que escolhas contêm exclusões. E essas escolhas afirmam-se a cada encontro que ofereço a meu corpo em treinamento na dança, acompanhado pela reflexão. Esse processo de reflexão e atualização da informação afirma-se assim enquanto ética de pesquisa em dança. Considerar a inteligência do corpo de um dançarino pode ser também considerá-lo em sua diferença, em constante saber-fazer-experimentar, o que singulariza cada movimento de dança como pertencente a seu dono:

Inteligência, enfim, que se propõe como expert do trabalho da sensação e da percepção ligando, sem parar, o gesto ao seu projeto singular (LAUNAY, 2010, p.101). Klauss Vianna insistiu muito nesse aspecto ao se referir à sala de aula de dança como um espaço que pode levar o aluno a distanciar-se de seu processo de pesquisa e não acompanhar com atenção o que o leva a mover-se:

> Uma sala de aula não pode ser esse modelo que vemos, no qual a disciplina tem algo de militar, não se pergunta, não se questiona, não se discute, não se conversa. [...] Essa desatenção passa para o aluno, que, em vez de estar presente e ouvir a música, inicia um processo de auto-hipnose e, em pouco tempo, não está mais na sala de aula: está nas nuvens, no espelho, nas notas do piano, mas consigo mesmo. A sala de aula, dessa forma, torna-se apenas uma arena para competição de egos, onde ninguém se interessa por ninguém a não ser como parâmetro para comparação. [...] A sala de aula massificada tira a individualidade do aluno e, se as pessoas não se conhecem nem possuem individualidade, não há como participar do coletivo: o corpo de baile tem de ser construído por pessoas completamente diferentes, para que os gestos saiam semelhantes; a intenção é o que importa. (VIANNA, 1990, p. 32)

Cada pessoa relaciona-se de maneira única com seu ambiente, a partir de sua constituição genética somada a sua experiência no mundo, em fluxo de transformação constante. Assim, mesmo que um processo de aprendizagem na dança exija que o movimento seja apreendido a partir do modelo do professor, há que se considerar que cada corpo-soma se relacionará de maneira diferente ao que lhe foi proposto. Toda a discussão que realizo no capítulo 1 sobre o conceito de Mimese foi feita também com o intuito de refletir sobre uma maneira de operacionalizar esse tipo de processo sem que, necessariamente, se anule sua condição de potência de diferenciação. O que se evidencia a partir de um olhar contemporâneo sobre esse tipo de operação é sua ação de recriação no corpo a partir da observação. É assim que também observo a potência do procedimento de Mimese corpórea do LUME Teatro enquanto um treinamento na dança, como uma qualidade de observação e recriação que se redimensiona no encontro. Nesse sentido, pretendo apenas refletir sobre maneiras de operacionalizar processos que acredito terem importância na aprendizagem da dança; porém, é também refletindo sobre o *como* um processo desse tipo pode ser operacionalizado que podemos acompanhar com atenção e

recriar maneiras de fazer-pensar a dança. Sem restringir esse como único ou "verdadeiro" caminho, mas apontando uma qualidade de relacionamento possível.

Em uma experiência no curso de Mimese corpórea, oferecido por Raquel Scotti Hirson, em fevereiro de 2013 no LUME Teatro, pude experimentar um tipo de proposta que em muito se assemelha ao processo de incorporação de informações de uma prática de dança que exige que o bailarino repita a movimentação do professor ou do coreógrafo. Porém, uma diferença radical deu-se, mais uma vez, no *como* proceder esse tipo de relacionamento. Ao pedir para que nos aproximemos da corporeidade de outros integrantes do curso e, assim, do movimento que realizavam, Raquel pedia que nos atentássemos aos inúmeros aspectos que compõem sua ação, como a respiração, a regulação do tônus, o ritmo de seu movimento, etc., e, a partir daí, apoiássemo-nos em seu corpo e movimento para recriá-lo no nosso. Novamente, a *qualidade* da observação que é aqui considerada sempre enquanto relação permite que o que se incorpore seja a *corporeidade*[58] do outro e não sua *fisicidade* somente. Sabemos que a corporeidade comporta a fisicidade; porém, nesse tipo de operação, se não se consideram os diferentes aspectos da vida de cada corpo, o que se reproduz é, muitas vezes, e tão somente, o aspecto mecânico do movimento, reduzindo, e muito, sua potência de recriação. Não pretendo, com essa colocação, afirmar um dualismo entre fisicidade-corporeidade, esse nem é o foco desta discussão, e muitos outros pesquisadores já se debruçaram sobre essa questão (ver FERRACINI, 2009). Porém, é sobre a qualidade de relacionamento em que estão implicados procedimentos de aprendizagem por "imitação" que quero me ater. Considerando os detalhes na apreensão do movimento do outro, e, ainda, relacionando meu corpo ao de outra pessoa, é que, acredito, a Mimese corpórea tenha muito a contribuir na aprendizagem da dança. Ao observar e relacionar-me ao peso, ao apoio do outro, à forma como apoia o olhar no espaço, à sua frequência respiratória, etc., possibilito um encontro sensível e potente, já que ainda posso, a partir da incorporação da diferença do outro, perceber melhor minha própria diferença. A Mimese corpórea do LUME Teatro não consiste na pura imitação da ação do outro, mas em sua recriação no corpo de quem observa: *A corporificação e a codificação de ações observadas não pode ser confundida, em hipótese alguma, com uma possível tentativa de pura imitação dessas ações* (FERRACINI, 2009, p.224). Acredito que, incluindo a pessoa

[58] Ver BURNIER (2009).

do outro no ato da observação e reprodução do movimento dançado, a qualidade do encontro altere-se, possibilitando um estudo do movimento que não se encerra na imitação, e, sim, amplia-se em sua potência de recriação:

> O colapso dos entendimentos do corpo a partir dos treinamentos nascidos das experiências de meados do século XX, trouxe à luz discussões que indagavam o que é e como se experimenta o estado de ser vivo. O que colapsa do corpo, neste viés, são as fórmulas prontas como um engessamento do saber descolado do fazer. Esta me parece a chave das experiências do Lume e a própria noção de mimese corpórea que nunca foi a imitação de algo pronto, mas a construção de um estado. (GREINER, 2011, p.132).

Sugiro, por meio da proposição acima, que não pretendo, de maneira alguma, reduzir a prática da dança a uma simples reprodução de movimentos - já que é sabido que o corpo e o conhecimento dão-se em uma complexa rede de experiência -; porém, é importante considerar que o processo de aprendizagem que se pauta na simples imitação de movimentos é uma realidade ainda presente na dança. É sobre esse tipo de processo que estou me referindo, e o que aponto acima como um relacionamento entre a ação da Mimese corpórea e a aprendizagem a partir do movimento do outro é também apenas uma possível entrada para a discussão, e não se pretende, de maneira alguma, como única saída. É, ainda, muito mais um redirecionamento do foco de atenção em um processo que permite um olhar atento às qualidades de relacionamentos:

> Esse trabalho físico de interpretação da corporeidade de outro supõe ao mesmo tempo uma suspensão de seu julgamento a fim que ressoem em si os efeitos dessa relação (aceitar ser tocado por outro para entrar em seu jogo, sem para isso, fundir-se com o outro; em outros termos, aceitar sonhá-lo), um reconhecimento analítico de suas coordenações privilegiadas em dado contexto, a fim de não os corrigir, mas de se apoiar aí para estar em condições de desprender do jogo as suas possibilidades. (LAUNAY, 2010, p. 102).

A Técnica Klauss Vianna também privilegia o trabalho sobre o refinamento da percepção do outro, já que atua essencialmente na conscientização e flexibilização do movimento no corpo presente. Considera, ainda, e sempre, que cada corpo relacione-se à sua maneira com a mesma. Quando a sensação do movimento é presente, mesmo em

práticas de observação e reprodução do movimento alheio, é possível que esse processo dê-se *em relação*. A partir da auto-observação atenta e da observação atenta às qualidades que compõem o espaço em que o corpo insere-se, o que é absorvido do movimento do outro dá-se sempre também em uma relação sensível. Na prática da Técnica Klauss Vianna, a atenção é acordada sempre em três níveis: o primeiro diz respeito ao próprio corpo em movimento; o segundo, no movimento em relação ao espaço; e o terceiro, em relação ao espaço e ao outro. Esses três níveis de atenção sempre são abordados paralelamente, sendo que sua divisão é feita somente enquanto uma estratégia didática de refinamento da percepção. A Técnica Klauss Vianna, portanto, considera e inclui permanentemente a diferença do outro como parte do aprendizado constante que a presença da diferença cria.

Tomo o cuidado, portanto, de localizar o que aqui considero enquanto possíveis maneiras de operacionalizar um tipo de aprendizado na dança que se vale da observação e recriação do movimento alheio, como uma reflexão que nasce de minha experiência também localizada de dança. Insisto: não pretendo, de forma alguma, "resolver" um "problema", já que toda a discussão acima, em outro contexto, transforma-se radicalmente. Pretendo, sim, e somente, problematizar ainda mais os modos como acionamos esse tipo de operação. É sempre sobre minha experiência que *danço* este texto e sobre como minha relação com as práticas de trabalho que menciono aqui alteraram a maneira como observo e pratico a dança. Posso agora observar e refletir sobre aspectos do ensino e aprendizado da dança que, antes desses encontros, não podia.

A prática da dança é, então, um dos elementos que constituem meu processo cognitivo. As especializações do pensamento em certos tipos de treinamento passam a compor com a maneira com que me relaciono com meu contexto histórico, social e cultural, além de fazerem parte dele. Quando me movo na dança, movo comigo todo um universo de percepções, sensações e forças que atravessam a história da dança e mesmo da humanidade e avançam em direção ao que poderá ser pensado sobre isso daqui para frente. Parece bastante; e, de fato, é. No contexto em que meu corpo insere-se, essas palavras são parte de uma rede, na qual as suas extensões fogem ao meu alcance, o que não me exclui de uma busca ética na dança. O que o artista do corpo faz muitas vezes, em suas várias maneiras de atuar – como dançarino, pedagogo, pesquisador–, é especializar-se em explorar

possibilidades de existência do corpo e do movimento, e tudo o que isso implica, ou seja, conhecimento, criação de outras realidades, imaginação:

> [...] um "bom" pedagogo, ou um "bom" dançarino, é antes de tudo aquele que faz uso apropriado do rir, da brincadeira e do jogo para melhor sonhar e desgrudar o gesto do outro. Eles põem em relação operações consigo que desfazem subterraneamente as formas do saber como as forças do poder. [...] Se "o homem tem dentro dele mesmo o lugar de uma história" e de uma história de suas práticas corporais, o lugar onde se inscreve e se dissolve o peso de uma história individual e coletiva, onde se abre e se fecha um potencial de gestos, gestos possíveis, proibidos ou ausentes, modificar essa ordem de identificação é também esperar tocar na ordem política como um todo. (LAUNAY, 2010, p.103).

A dança possibilita, então, que se exeperiencie o corpo em movimento que se inscreve em determinado contexto. Que se coloque em fluxo, em imanência, toda a estrutura física (e conceitual) singular, fazendo com que se atualizem e recriem-se, na materialidade do corpo, diferentes intensidades, estados e qualidades de consciência. A questão, novamente, não está no treinamento da dança como aprendizagem e repetição de movimentos, mas em *como* isso é feito, quais princípios e consequentes ações cognitivas estão em relação no momento. Ao passo que se percebe que repetir é sempre criar novamente em algum nível, cabe também a discussão de que a qualidade da presença pode ser relacionada à atenção e à potencialização da diferença de cada corpo-soma que dança. Essa ideia é permeada por algumas discussões contemporâneas sobre os processos cognitivos do corpo, como é o tema dos estados do corpo em Damásio, ou o pré-movimento em Hubert Godard[59], além do insistente tema da Mimese à luz dessas concepções. Os filósofos Alva Noe e Alain Berthoz, ainda, vão além, ao propor a percepção como uma ação que emerge de uma situação. Não há percepção sem sistema sensório-motor, não há percepção sem corpo. A percepção (que é base do processo cognitivo) acontece em um corpo que age constantemente sobre o ambiente, e a própria experiência do movimento já é um processo cognitivo. A percepção é, então, um tipo de ação. A ação não é sempre intencional e nem sempre visível. O movimento é entendido aqui como um sexto

[59] O pesquisador Hubert Godard propõe uma reflexão acerca da organização postural de cada pessoa em relação à gravidade, que se dá de forma singular e, portanto, imprime ao movimento dançado características também singulares. Estas dependem também de variações como estados de humor, etc... O pré-movimento em Hubert Godard é uma invisibilidade que está próxima ao início (sempre provisório) do movimento no corpo. Retorno ao assunto na Entrada 3.

sentido que cria *proto-conceitos* na relação com o mundo. Ancorada nesses princípios é que busco problematizar ainda mais a experiência do corpo que dança, desde sua formação até sua atuação. E, ainda, mapear no corpo que deseja dança possibilidades de agenciar as forças de diferenciação e potencialização de sua ação imaginativa. Habitando o território da dança, podemos considerá-la como um modo de existir:

> O que vemos, no entanto, é que o domínio da arte da dança, em nossos dias, obedece a certas regras e convenções em função de um ideal estético antecipadamente suposto e proposto. Mas é possível pensar a dança para além desses limites, como uma das raras atividades em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir – e é também a realização da comunhão entre os homens. (VIANNA, 1999, p.105).

Considerar a dança como um modo de existir é considerá-la em toda sua rede de ações, habitando a vida em movimento e o movimento em vida. E é assim que a dança atua como prática ética de ação política que o corpo exerce no contexto que habita. E é na ação política que o estudo do movimento enquanto potência de criação de realidades, que podemos compor com as discussões contemporâneas sobre o poder, e, ainda, sobre o *biopoder* - ou poder sobre a vida - e a *biopotência* - potência de vida sobre o poder - derivações do conceito de *biopolítica*, forjado inicialmente pelo filósofo Michel Foucault para *designar uma das modalidades de exercício do poder sobre a vida* (PELBART, 2011, p.25):

> Centrada prioritariamente nos mecanismos do ser vivo e nos processos biológicos, a biopolítica tem por objeto a população, isto é, uma massa global afetada por processos de conjunto. Biopolítica designa, pois, essa entrada do corpo e da vida, bem como de seus mecanismos, nos domínios dos cálculos explícitos do poder, fazendo do poder-saber um agente de transformação da vida humana. Um grupo de teóricos majoritariamente italianos propôs uma pequena inversão não só semântica mas também conceitual e política. Com ela, a biopolítica deixa de ser prioritariamente a perspectiva do poder e de sua racionalidade refletida tendo por objeto passivo o corpo da população e suas condições de reprodução, sua vida. A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos processos biológicos que afetam a população. Vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva, no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. [...]. Aquém da divisão corpo-

> mente, individual-coletivo, humano-inumano, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se molecularíza e se totaliza. [...] Daí a inversão, em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida. (PELBART, 2011, p. 25)

Ainda segundo Pelbart (2011) nunca o poder esteve tão atrelado ao corpo como agora. É sobre a singularidade-subjetividade, sobre os modos de vida, sobre a imaginação que as relações de poder assentam-se no corpo contemporâneo. Acompanhando a cartografia da criação desta pesquisa, observo que o assunto da imaginação do corpo, e ainda, de potência da imaginação, da forma como a mesma é concebida na noção de mente incorporada é que a discussão sobre a biopolítica colabora com esta pesquisa. Compreendendo a imaginação enquanto uma potência incorporada, as práticas de trabalho e treinamento podem ser consideradas como ação de biopotência. É na exploração do movimento enquanto potência de criação de novos modos de fazer-pensar que podem criar realidades e subjetividades que a dança apresenta seu caráter transformador e "indisciplinar"[60].

Observo na prática continuada de pesquisa na Técnica Klauss Vianna e em procedimentos do LUME Teatro a possibilidade de ampliar a ação criativa do corpo em processo de recriação da vida. A maneira como passei a observar as composições espaciais do ambiente que me cercam, assim como as qualidades dos diferentes objetos e encontros, compõe minha percepção de bailarina e diretora. Quando estou em um processo de criação, observo o mundo de uma maneira diferente, e isso, sem dúvida, está presente na maneira como meus processos cognitivos organizam-se na vida em geral. Essa é uma das qualidades significativas que esse território de dança foi permitindo: a atenção, a escuta e a observação refinada como premissas para um corpo presente. Essa é uma especialização do processo cognitivo que considero fundamental para que os nortes dos processos de criação ampliem-se, possibilitando, assim, emergências e associações que dependem de um olhar sensível e questionador sobre os processos que compõem a vida. Como afirma Fortin (2012, p. 137): *Cada escolha de formação é portadora de ideologias e saberes culturais sobre o corpo e sua relação com o mundo.* Investigar o movimento da diferenciação na dança, incluindo o outro enquanto relacionamento que permite a conscientização do próprio movimento e

[60] GREINER, 2005.

emergência do novo a partir da qualidade única de cada encontro. O corpo artista que se cria nesses relacionamentos aprende a observar-se em estado de transição. O estado de consciência que se cria aqui pode ser considerado o estado de alerta à composição dos afetos. A especificidade desse encontro e da especialização que permite ao corpo artista treinado nele parece privilegiar a criação de um estado de atenção às diferentes qualidades presentes em cada relacionamento entre corpo-ambiente, entre corpo e corpo. Nesse sentido, o corpo aprende a aprender o transitório. O fluxo do movimento na dança inclui, portanto, não só a passagem de um movimento para outro, mas também a passagem de uma qualidade de relacionamento para outra. E é nesse sentido que observo a dança: como potência de imaginação, de criação de fluxo de imagens mentais, que se recriam em movimento a partir de diferentes qualidades de relacionamento. Potencializar a imaginação é, nesse sentido, potencializar o refinamento da percepção do corpo aos encontros, lançando-os em movimento, em fluxo, em uma qualidade de pensamento do que é eminentemente corporal, e, portanto, criador de novos devires: *Dançar é criar a imanência graças aos movimentos.* (GIL, 2000, p.11). É aí que a possibilidade de criar subjetividade, imaginação e realidade imprime-se na ação do corpo que dança. Em seus encontros, que se recriam em fluxo, permitindo tanto a quem faz, quanto a quem assiste dança, que o movimento assuma a qualidade de imaginação, de fluxo de criação e recriação de diferentes qualidades de imagens mentais.

Talvez uma especificidade da exploração do corpo artista desta pesquisa instaure–se inicialmente sobre a constante investigação do problema da autonomia criativa do corpo na prática de sala de trabalho. Quando Burnier procura na *representação* (e não na interpretação) um caminho para a criação na *Arte do ator*, e quando Klauss Vianna propõe a prática da dança a partir da conscientização e exploração do movimento de cada um, temos a sugestão de que eles parecem abrir caminho, acima de tudo, para a discussão sobre o *como* operacionalizamos os conteúdos inerentes ao trabalho e consequente ação no mundo, do ator e do bailarino. O treinamento que se organiza em práticas que emergiram daí, regidas pelo ideal de potencializar a ação criadora do corpo do ator e do bailarino em diferenciação, permitem que o mesmo tome as rédeas de seu labor, abrindo, assim, espaço para a reflexão continuada que uma prática autoral exige:

> Para M. Foucault, nós evoluímos num discurso dominante com "regras do jogo". Tornamo-nos mais ou menos sem nosso conhecimento, corpos dóceis. Mas temos a possibilidade de nos tornarmos "sujeitos éticos", isto é, pessoas que se criam sob uma forma não normalizante. Uma pessoa prática e ética, diz ele, assim que ela toma consciência da maneira pela qual os discursos dominantes impõe-lhe limites não desejados, problematiza esses discursos e se recria. (FORTIN, 2012, p.137).

Entendo a prática na Técnica Klauss Vianna e em procedimentos do LUME Teatro como uma ação ética que considera a diferença de cada pessoa e potencializa sua ação criadora a partir da pesquisa e exploração do movimento em suas sutilezas de relacionamentos. Isso também permite que, em uma prática de criação coletiva, se torne possível acolher as diferenças e lançá-las em jogo, redimensionando nossa ação a partir da ação do outro e compondo um espaço de troca e compartilhamento de saberes. As escolhas que fazemos sobre nossas práticas e treinamentos comportam modos de fazer-pensar a dança que inserem em um determinado contexto uma qualidade de pensamento sobre o fazer artístico. Impossível mesmo é ausentarmo-nos de nossas escolhas. Acredito, portanto, que a escolha e a permanência neste modo de fazer-pensar a dança é um ato ético que consiste na observação de sua ação potencializadora do caráter criativo do movimento dançado, que também é parte de todo processo singular do ser no mundo. Não separando técnica e criação e operando por princípios que permitem que cada um se relacione à sua maneira em constante processo de auto-investigação, temos que a reflexão acompanha todo o processo, desenvolvendo, assim, em cada praticante, a noção de responsabilidade ética que deve permear nossas escolhas e o que estas implicam enquanto criação de realidades:

> O ato ético, portanto, possui um poder de amplificação, de propagação e ressonância que o inscreve na rede de outros atos. [...] Agir eticamente significa se colocar como ponto singular de uma infinidade aberta de relações, sem que sua ação se ampare em normas que funcionam como normas a priori, impostas do exterior à ação. A reticularidade do ato ético é o que permite passar de uma dimensão normatizante para uma dimensão de amplificação do agir. (ESCÓSSIA, KASTRUP e PASSOS, 2010, p.106).

Agir eticamente, nesse sentido, é também acompanhar com atenção a cartografia de nossos desejos e ações como artistas, pesquisadores, professores. Essa parece a única maneira de agir eticamente em um contexto: partir sempre de nosso contexto de

atuação, acompanhando com atenção as qualidades de pensamento que nossas ações geram. Atenção que requer espaço de escuta. Escutar agindo, aqui e agora. As imbricações entre imaginação e desejo como potências –o desejo enquanto esforço e movimento levaria a imaginação a dançar em busca de atualizações. Ao mesmo tempo, a imaginação pode nutrir o desejo de fissuras (e dúvidas) que aceleram seu fluxo e o recriam. Na contemporaneidade, pesquisadores apontam que: *Tanto o biopoder como a biopotência passam necessariamente, e hoje antes do que nunca, pelo corpo* (PELBART, 2007, p.58). Se nosso campo de atuação enquanto artistas do corpo dá-se intrinsecamente em operacionalizar formas de fazer-pensar o corpo e o movimento, as Artes da Cena têm muito a refletir sobre a ética que envolve esse tipo de processo, e, ainda, sobre como a produção de conhecimento é potencializada (ou não) no interior de nosso contexto atual:

> A partir daí seria preciso perguntar-se de que maneira, no interior dessa megamáquina de produção de subjetividade, surgem novas modalidades de se agregar, de trabalhar, de criar sentido, de inventar dispositivos de valorização e de auto-valorização. [...] De que recursos dispõe uma pessoa ou um coletivo para afirmar um modo próprio de ocupar o espaço doméstico, de cadenciar o tempo comunitário, de mobilizar a memória coletiva, de produzir bens e conhecimento e fazê-los circular, de transitar por esferas consideradas invisíveis, de reinventar a corporeidade, de gerir a vizinhança e a solidariedade, de cuidar da infância ou da velhice, de lidar com o prazer ou a dor? (PELBART, 2011, p.22).

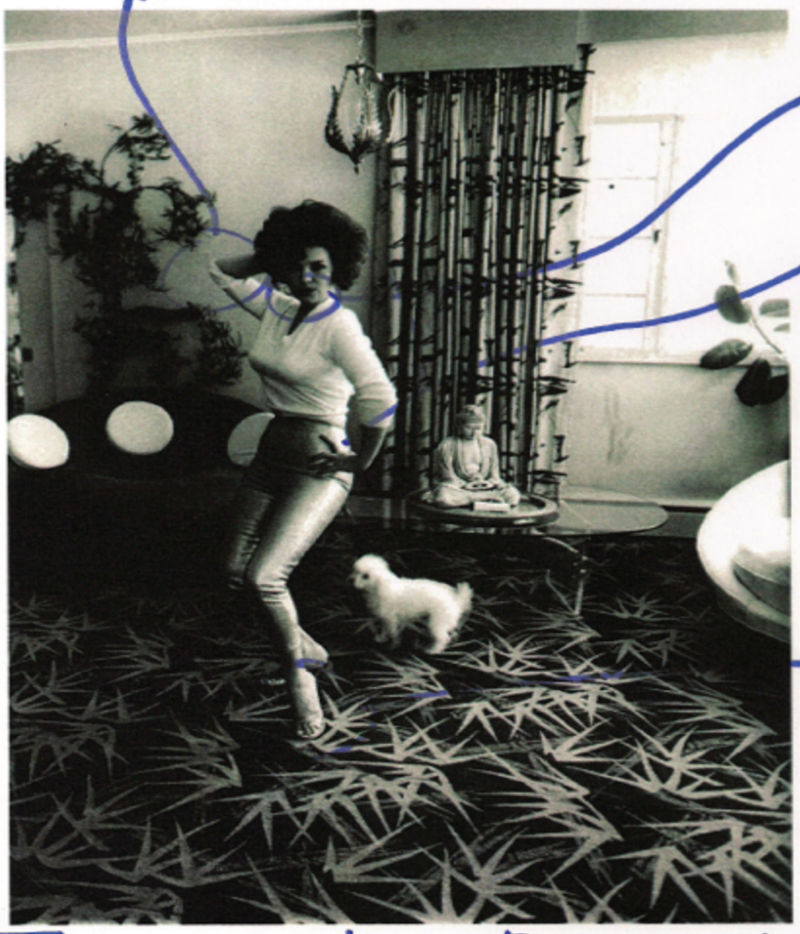
É articulando o desejo de exploração do movimento e sua ação enquanto potência de imaginação incorporada que, acredito, dentro do meu campo de atuação e a partir da minha experiência na dança, poder criar uma reflexão ativa e constante sobre os modos de fazer-pensar que são inerentes ao meu trabalho. Enquanto artista e professora de dança, é na criação do movimento e na forma como transmito o conhecimento que posso atuar concretamente na produção de conhecimento e subjetividade no meu contexto. Considerando que esse é apenas o passo que o tamanho de minhas pernas comporta, é na rede de afetos que se criam nos tantos encontros da vida do corpo que as práticas da dança aceleram novas formas de conhecimento, outras formas de pensar e gerir a vida.

> Produzir o novo é inventar novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, no costume, no lazer – novos desejos e novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação.

> A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada, torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política. (PELBART, 2011, p.23).

Diane Arbus, *Blaze Starr in her living room*, July 1964. Nomeio esta imagem no processo criativo do Exercício Cênico como ¨Madalena¨ (Cap.3).

• RODEAR AS ÂNCORAS : DANÇAR EM BUSCA
"NUNCA CHEGAR NELAS DE FATO"



CONTEXTO: SALA DECORADA / POODLE / POSE CONSTRUÍDA ...

Fotos do processo com a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores da imagem da ¨Madalena¨. Foto: Giovana Pellatti.

Entreato

Olhe à sua frente. Observe o primeiro objeto que encontrar. Ancore seu olhar sobre ele. Observe suas direções espaciais, seu peso, sua densidade, suas dimensões. Tateie com o olhar. Incorpore essas informações e transforme-se no objeto, em uma relação mais direta da materialidade de seu corpo com a do objeto. Direcione sua ossatura no sentido das direções do objeto. Ancore o objeto em seu corpo. Recrie a matéria pela imaginação e a imaginação pela matéria.

Capítulo 3 - Núcleo *Fuga!*: abordagens e recriações

Nunca a vida foi tão atual como hoje: por um triz é o futuro.
Clarice Lispector.

No presente capítulo, pretendo mapear o processo de treinamento atual do Núcleo *Fuga!* e a consequente criação do exercício cênico solo de dança "O Presente", com o objetivo de refletir diretamente sobre o percurso, os desvios e as emergências do corpo artista nessa qualidade de exploração de movimento e na consequente organização do pensamento na obra criada. Para tanto, mapeio a princípio como se configura atualmente o Núcleo *Fuga!*, evidenciando qual é o seu foco de investigação. Sigo em direção a um mapeamento mais direto de minha pesquisa solo, que parte especificamente de conceitos práticos que norteiam tanto a Técnica Klauss Vianna, quanto o LUME Teatro. Discuto, na sequência, o que, dentro deste grande mapa, evidenciou-se como caminho para a criação do solo, considerando, assim, as apropriações e as transformações que o processo foi exigindo. Por fim, exponho o que percebo enquanto meu projeto poético na dança, considerando-o também como um mapa que me permite o acesso a uma reflexão sobre uma maneira de fazer-pensar a dança que vem se transformando no tempo a partir de diferentes encontros que evidenciam, acima de tudo, a empatia desses princípios e acabam por compor o estado atual de minha prática artística.

3.1) Núcleo *Fuga!*

O Núcleo *Fuga!* é um núcleo de pesquisa de linguagem vinculado ao LUME Teatro, ativo desde o ano de 2006. O Núcleo *Fuga!* é um espaço de experimentação transdisciplinar que explora relacionamentos práticos entre as linguagens cênicas do teatro, da dança e da performance. Em especial, relacionamentos entre procedimentos do LUME Teatro e outras linguagens cênicas. Torna-se linha de pesquisa do Lume junto ao CNPq, em 2011.

O Núcleo tem por princípio primeiro a ideia de abertura a encontros potentes. É sobre os relacionamentos entre as diferentes linguagens cênicas que nossa pesquisa estrutura-se. Nasce de um encontro prático-reflexivo e generoso entre meus desejos na dança e os de Renato Ferracini, no teatro –que sempre esteve atento às permeabilidades entre as práticas do Lume e outras linguagens cênicas. A primeira experiência do Núcleo configurou-se com a presença de mais seis pesquisadores[61] que também compartilhavam do

[61] Carolina Laranjeira, Eduardo Albergaria, Evelyn Ligocki como atuadores; Jussara Miller e Renato Ferracini como provocadores cênicos; João de Ricardo como assistente de direção e ensaiador e Norberto Presta como diretor. A pesquisadora Juliana Schiel acompanhou o processo e

desejo de experimentação sobre a própria linguagem e em sua potência de recriação no encontro das diferentes experiências do corpo artista. Focamos nossa atenção nesse primeiro momento sobre a memória e a atualização da experiência nas linguagens em dança ou teatro dos participantes, e nas recriações que esse encontro sugeria. Trabalhamos com o corpo de atores e bailarinos, criando um ambiente de pesquisa sobre os "assentamentos" da memória que a experiência nas linguagens foi desenvolvendo no corpo. Foi um trabalho prático-reflexivo, com o qual se pesquisava a relação das pessoas envolvidas com a prática de sua linguagem artística, reconhecendo, nas memórias das experiências de cada um no teatro e na dança, uma possibilidade de gerar presenças sensíveis à atualidade dos encontros. Trabalhamos, sobretudo, sobre nossos desejos na dança e no teatro. O treinamento prático já se delineava na relação entre alguns procedimentos do Lume –em especial, sobre os focos de interesse principais de Renato Ferracini – e alguns temas da Técnica Klauss Vianna – também sobre os recortes e o olhar cuidadoso da pesquisa de Jussara Miller. O ator João de Ricardo acompanhava nossa pesquisa-criação, fazendo pontes e recriações das experiências e transformando-as em possíveis paisagens dramatúrgicas. O ator e diretor Norberto Presta foi convidado para dirigir a montagem e trabalhou sua presença de diretor, configurando toda a dramaturgia a partir da criação de nosso "corpo coletivo". Todo o espetáculo assentou-se sobre sua qualidade de olhar receptivo, sempre atento à potência de nosso encontro e às emergências da pesquisa do corpo. A obra "Amor Líquido", de Zygmunt Bauman, e algumas obras da fotógrafa americana Diane Arbus foram incorporadas ao processo a partir de certo pensamento que foi se delineando em nossas criações físicas. A consequente montagem foi também nomeada *"Fuga!"*, e recebeu o Prêmio Funarte de teatro Myriam Muniz 2007. Esse processo foi também o tema de minha pesquisa de Mestrado[62] e apontou o início de um mapa que agora se refaz, abrindo-se a um novo caminho. Mapas potentes, acredito, contêm a abertura para que os caminhos refaçam-se, permitindo que as novidades surjam, não de escolhas metodológicas sempre novas, mas, sim, e justamente, pelos detalhes e relacionamentos que práticas complexas só evidenciam no tempo da experiência.

---

o analisou em sua pesquisa de Pós doutoramento, intitulada: *Etnografias da criação corporal* (2009).

[62] Ver BRASIL (2009).

Fui apresentada às fotografias de Arbus no momento da criação do espetáculo *Fuga!* (2007). Em um dos laboratórios práticos, Ferracini propôs que experimentássemos o que nomeou como "Mimese corpórea da memória". Trabalhamos com o procedimento de Mimese sobre uma imagem de uma fotografia de nossa infância, que foi escolhida de maneira afetiva e no momento da criação; ou seja, um trabalho de pesquisa e ação sobre a memória-imaginação incorporada. João de Ricardo associou as criações do corpo que emergiram desse processo à composição estética de algumas fotografias de Diane Arbus, que passaram, assim, a compor o processo, como consequência da criação do corpo e inspiração para compor nossas paisagens dramatúrgicas. A relação com as imagens de Diane Arbus em meu trabalho de dança, de alguma maneira, emergiu como uma consequência da criação de meu corpo. A empatia entre a estética de algumas de suas obras e a estética que se configurava em nossas criações foi, para mim, o reconhecimento de uma vizinhança de assuntos. Uma vizinhança de interesses e desejos. É por isso que sustentei esta pesquisa até hoje, invertendo agora a posição de suas fotografias: o que se iniciou como uma consequência da criação passa a ser o objeto de observação para a criação. Realizei a pesquisa sobre a escolha das fotografias que compõem o campo de observação de Mimese corpórea, seguindo a lógica da sensação que causavam em meu corpo. A escolha foi feita com o afeto do encontro. Encontro entre o seu olhar e o meu. Entre os corpos que fotografou e o meu. Atento-me, assim, ao desejo de viver as imagens que Arbus capturou em meu corpo, desejo que me acompanha durante os anos que se seguiram à montagem em questão. Como Lispector (1980, p.10):

> Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. [...] Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou...

Quero apossar-me das imagens de Arbus que, de alguma maneira, já se tornaram parte de minha dança. Incorporando suas imagens, meu corpo acalma-se, impulsionando o desejo de recriação da vida. O objeto de observação da Mimese corpórea para a montagem do exercício cênico solo "O Presente" é sobre algumas imagens da obra

de Diane Arbus. O solo tem direção do ator Eduardo Brasil, que acompanha esta pesquisa desde o ano de 2010.[63]

A atualidade da pesquisa do Núcleo Fuga! dá-se sobre relacionamentos criativos entre o procedimento de Mimese corpórea do Lume e a dança contemporânea –e consequência direta do primeiro processo e especialização do que se evidenciou já no primeiro momento como uma potência que merece verticalização. O corpo de pesquisa do Núcleo é composto atualmente por mim e pelo Grupo Vão – Carolina Minozzi, Isis Andreatta[64], Juliana Melhado e Patrícia Árabe– que passa a integrá-lo a partir do interesse em também experimentar a dança relacionada à pesquisa do Lume. Renato Ferracini participa como provocador de diversos processos criativos e montagens do Grupo Vão desde 2009. Nessa configuração, trabalhamos de forma conjunta em alguns laboratórios práticos e seguimos nossa pesquisa em separado. Essa é uma estratégia atual da pesquisa do Núcleo *Fuga!*: realizamos laboratórios coletivos a partir dos quais os artistas seguem para suas pesquisas e interesses individuais, compartilhando, em encontros reflexivos, as diferentes formas como nossas práticas refletem esse trabalho coletivo. Os laboratórios comportam também, assim, a presença de outros pesquisadores que pontualmente desejam compartilhar de determinada experiência, como é o caso dos laboratórios de Mimese corpórea e dança conduzidos por Renato Ferracini em agosto de 2010, na sede do LUME Teatro. Desses, participaram, além de mim e do Grupo Vão, o ator-pesquisador Eduardo Brasil e as atrizes-bailarinas-pesquisadoras Lígia Tourinho, Marina Elias e Patrícia Leonardelli, que me ajudaram a compor a reflexão sobre a especificidade do relacionamento da dança à Mimese corpórea, realizando relatórios, *Diários de laboratório* e encontros de reflexão sobre essa prática.

---

[63] Não pretendo me ater à questão do processo de criação dramatúrgica do trabalho, já que este encontra-se ainda em processo de criação. Este Exercício Cênico é, então, uma mostra do estado atual da pesquisa em dança. Pretendo continuar trabalhando na criação do que poderá vir a ser um espetáculo e a partir daí retomar a discussão a respeito da dramaturgia que emerge nessa qualidade de processo em uma futura pesquisa, que contará com a colaboração do diretor Eduardo Brasil.

[64] A bailarina Isis Andreatta, do Grupo Vão, realiza uma pesquisa de Mestrado em que aborda os relacionamentos entre a dança e Mimese corpórea a partir de sua experiência no Núcleo Fuga!, colaborando ainda mais para com o aspecto prático-reflexivo que permeia a pesquisa no Núcleo e o afirma como um território que não só converge em experimentações artísticas, mas também de pesquisa acadêmica.

Não me atenho, neste texto, portanto, à pesquisa do Grupo Vão. Nossa parceria dá-se nos laboratórios práticos do Núcleo, a partir dos quais seguimos nossa pesquisa em separado, acompanhando os mapas que se formam nas diferenças dos desejos e interesses de cada um. Porém, este texto é também composto de uma reflexão coletiva que contribuem, de forma direta, para a construção deste texto.

Essa é uma maneira que encontramos de compartilhar nossas experiências e lançá-las em um campo reflexivo mais amplo. O Núcleo *Fuga!* –que é um espaço que já nasce do desejo do encontro– segue, assim, seu caminho enquanto um território de experiência e reflexão continuada e compartilhada. O Núcleo é, então, não só um território aberto, que cria uma rede de atenção sobre determinado assunto, mas também que abre espaço para as apropriações necessárias à especificidade de cada pesquisa que o compõe. O Núcleo *Fuga!* é como um ponto de encontro, de convergência, de experiência e contaminação, de onde fluem diferentes braços deste grande rio.

3.1.1) Emergências e reflexões sobre os laboratórios práticos em Mimese corpórea e dança do Núcleo *Fuga!*

A Mimese corpórea é um procedimento do LUME Teatro que se baseia na observação e posterior teatralização de pessoas e objetos encontrados no cotidiano – considerando objetos obras de artes visuais, fotografias, e, recentemente, a partir da pesquisa de Raquel Scotchi Hirson[65], poemas e poesias. Possibilita ao ator-dançarino que sua criação emerja da relação entre o corpo-soma do artista e diferentes qualidades de informações coletadas do ambiente por meio de uma observação atenta. É sobre a relação entre a materialidade do corpo e de objetos, ações físicas e vocais de pessoas, quadros ou fotos, que iniciamos um processo de recriação dos mesmos:

> Mimeses corpórea é uma metodologia que permite ao ator ampliar o seu repertório de ações físicas e vocais por meio da observação e imitação de corporeidades e dinâmicas vocais do cotidiano. Posteriormente,

[65] Ver HIRSON (2012).

> estas ações são codificadas, teatralizadas e transpostas para a cena. (FERRACINI, 2006, p.256).

Nesse sentido, é um procedimento que nasce da necessidade do encontro do corpo com as informações do ambiente como potência de recriação, possibilitando que o ator ou o dançarino lance uma qualidade de olhar para o outro que já determina um processo de transformação em ambos – observador e observado. Carlos Simioni, ator do LUME Teatro, comenta a criação dessa metodologia de trabalho do Lume:

> Depois de aprofundar este tema, percebemos que faltava, ainda, mais um elemento para podermos avançar. Temos o "ator pessoal"; ele desenvolveu e codificou suas energias pessoais, seus movimentos pessoais, seus gestos, seu modo de agir, sua lógica, recolhendo, assim, um universo de materiais e de composições. Esta é a sua lógica. Para avançar, ele precisa descobrir o universo do outro. Surge, então, no Lume, a "Mimese Corpórea", [...] que se desenvolve por si só, para a qual é elaborada uma técnica própria, mas com destino marcado, que é o avanço da técnica de ator a que nos propomos.[66]

O procedimento de Mimese corpórea não se trata então de uma simples operação de imitação, mas, sim, de uma busca de recriação do material observado: *A mimese, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta* (LIMA apud FERRACINI, 2006, p.226). O conceito de Mimese varia na História da Filosofia, mas interessa a esta pesquisa enquanto potência de recriação da natureza. Além disso, o conceito esteve sempre vinculado à linguagem teatral, como analisa Josette Ferral:

> O teatro leva em seu coração a noção de mimese. Analisada por Aristóteles e Platão, Diderot e Brecht, Stanislavski e Artaud, a mimese está no coração do processo da cena, como texto e como jogo. Indefectivelmente ligada à noção de "representação", como o mostrou Derrida, a mimese inscreve o fenômeno teatral em uma "metafísica da representação", que as práticas da segunda metade do século XX (a performance, o teatro de Artaud ou o de Grotowski) trataram de desfazer-se com mais ou menos êxito.[...] Isto é, existe no teatro uma dupla mimese: uma mimese textual fundada na noção de representação na linguagem, noção que Aristóteles foi um dos primeiros a afirmar, e sobre a qual as investigações de Saussure iluminaram particularmente. Além disso, Derrida

[66] SIMIONI, Carlos Roberto. Mimeo, 1998.

> comentou largamente esta noção de representação baseada nos fundamentos da língua e do pensamento ocidental. Existe também uma mimese que se ocupa da "representação" e, por conseguinte, do jogo do olhar, que é o fundamento do jogo do ator e da cenografia. A mimese tem sido abordada segundo diversos enfoques: a) de maneira onto-epistemológica (Girard); b) bio-antropológica (Benjamin e Adorno); c) psicoanalítica (Freud); d) linguística e literária (Derrida). (FERRAL, 2000, p.33).

.

Segundo Ferracini, a concepção do procedimento de Mimese corpórea no Lume apoia-se na potência de recriação da arte, que, assim como a natureza, vale-se dos relacionamentos para seguir diferenciando-se:

> A arte busca a mesma potência de criação que a natureza, em si, possui – e porque não dizer vice-versa? E é nesse sentido, e dentro desse conceito, que a mimese corpórea, como entendida no Lume, se coloca: não como mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. (FERRACINI, 2006, p.226).

É nesse sentido que a pesquisadora Christine Greiner, ao se referir ao procedimento de Mimese corpórea do Lume[67], afirma-o como processo que rompe dualidades como arte e vida, sujeito e objeto, universo real e universo simbólico, corpo e corporeidade:

> [...] Quando um corpo se encontra em estado de crise, sem verdades dadas, rompe a membrana imaginária que, de algum modo, separava os sistemas arte e vida. Tais fronteiras eram, na verdade, um alívio necessário para historiadores da arte, críticos e para o público em geral. Por isso a crise, que não é apenas temática, fere e perverte a materialidade do sistema no qual se encontra, exigindo uma configuração distinta para ser observada. Os limites são de uma plasticidade intolerável, sacrificando dualidades do tipo sujeito e objeto, universo real e universo simbólico, corpo e corporeidade. (GREINER, 2011, p.130).

Ainda, a Mimese corpórea comporta a ideia de recriação *no* e *pelo* corpo, desencadeando um processo que aciona e potencializa o devir: *[...] a mimese corpórea não tem outro objetivo: desencadear esse devir-outro, devir-partícula para, dentro desses*

[67] Em artigo publicado sobre o trabalho do LUME teatro, na Revista Sala Preta, 2011.

devires e campos intensivos, gerar uma zona de turbulência em cena (FERRACINI, idem, p. 230). O Núcleo *Fuga!*, ao relacioná-la à linguagem da dança, faz abrir um campo de investigação de qualidade de observação-recriação-devir que compreende a especificidade do pensamento da dança. Ainda, e mais diretamente, verticaliza um campo de pesquisa e estudo do movimento na apropriação que estabeleço com a prática da Técnica Klauss Vianna. O Grupo Vão propõe-se investigar, na dança contemporânea, relações entre corpo e ambiente, corpo e espaço, corpo e cidade partindo do procedimento da Mimese corpórea. Nesse sentido, a Mimese torna-se uma estratégia eficiente de incorporação e recriação direta do ambiente em que se insere o corpo, o que interfere também diretamente tanto na maneira *como* o movimento dançado emerge e organiza-se novamente no espaço, como na recriação que o espaço sofre ao receber o corpo que o dança, como cita o arquiteto Jô Takahashi:

> No momento em que a mímeses é utilizada como pressuposto de revolução, reordenando valores e ícones da realidade visível, e fornecendo outros valores, recondicionando leituras e interpretações, ela se torna um poderoso instrumento de criação artística. O corpo mimético pode estar justamente buscando este resgate da consciência da pele e da carne, idealizando uma cidade que é em si uma extensão do próprio corpo, em seus fluxos, correntes e esqueletos, convocando as cidades a reconhecerem na trama mimética dos arquétipos e dos mitos, a arquitetura possível entre a cidade e o corpo. (TAKASHI in GREINER e AMORIM, 2010, p.140).

Acredito que o olhar do dançarino sobre o objeto observado na Mimese será, em algum nível, diferente do olhar do ator, dadas as especificidades do treinamento continuado que cada linguagem explora e vai investindo na organização de pensamento do corpo. É evidente que o olhar de cada corpo-soma sobre determinado objeto será sempre diferente, independentemente se esse é especialista em dança ou teatro. Porém, como todo o raciocínio deste texto apoia-se no treinamento continuado enquanto uma especialização de pensamento do corpo artista, parece-me interessante voltar minha atenção a certa qualidade do olhar para a Mimese corpórea própria da dança, mesmo que esta exija uma generalização que se sabe precária. É por isso, inclusive, que busco localizar, sempre que posso, a reflexão sobre minha experiência na dança, mas, evidentemente, em muitos aspectos da reflexão, é preciso valer-me do que é considerado atualmente como pensamento do corpo específico de dança. Assim, aproprio-me principalmente do olhar de

Christine Greiner e Helena Katz, para, a partir daí, poder discutir possíveis diferenças intrínsecas do fazer-pensar de dança na relação com a Mimese, e no que esta pode singularizar novamente enquanto qualidade de pensamento no corpo artista. O foco de nossa atenção na pesquisa do Núcleo Fuga! está então em como lançar as configurações consequentes da observação da Mimese em fluxo de movimento dançado no espaço; ou, ainda, em como incorporar as informações do objeto observado a partir da qualidade em movimento que a dança investiga. Refinando a questão: como nos apropriamos e recriamos o objeto observado pela dança?

A dança tem por caráter intrínseco a exploração do movimento fora da exigência funcional do cotidiano. Outra característica intrínseca à linguagem é a qualidade de fluxo que o movimento assume, encadeando informações e reconfigurando em tempo o espaço em que se insere. A dança recria tempo e espaço, inverte seus sentidos, tornando tempo o que era apenas espaço e espacializando o tempo. E o faz não de forma a controlar tempo e espaço a partir de mecanismos cronologizantes aos quais nos empenhamos cotidianamente no sentido de moldar nossa percepção; mas o faz, sim, acentuando o ritmo da respiração de cada corpo como o ritmo de pulsação e recriação de vida em movimento. A qualidade dessa organização do pensamento é inerente à qualidade de pensamento do corpo. O movimento exige que seja sobre a respiração que o tempo do corpo experiencie o espaço. Quando há desejo de dança, não há como fugir do corpo; e da diferença de cada corpo, se é este que, de fato, contém em potência a dança. A dança exige, portanto, que o corpo seja experienciado e que a sensação do corpo em movimento presentifique-se, já que é só *no* e *pelo* corpo que o pensamento da dança passa a existir. A exigência da linguagem do corpo em movimento de dança especifica-se ao iluminar as infinitas possibilidades de um corpo em movimento. E é a partir movimento dançado que todo o espaço e o tempo podem também diferenciar-se em dança. A dança torna dança tudo o que poderia contê-la. Se José Gil (2000) considera que *Dançar é fluir na imanência,* é porque, em dança, é a materialidade do corpo em fluxo de movimento que atualiza o tempo e o espaço e faz flutuar, também em fluxo, novos devires. A dança tem em potência o caráter de movimentar o movimento/ pensamento humano.

É evidente que essas considerações encontram-se em estado de potência na exploração do movimento que a dança pode permitir. A dança também pode,

evidentemente, fazer, e muito bem, o contrário disso, ao "fetichizar" o movimento dançado, afirmando padrões de pensamento e diminuindo em muito a potencialidade da investigação de diferentes qualidades de pensamento intrínsecos aos assuntos que a caracterizam como linguagem artística. Por isso, no Núcleo *Fuga!*, buscamos acompanhar com atenção a qualidade de fazer-pensar a dança que desejamos criar, fazendo da reflexão constante e da abertura à processualidade da pesquisa uma ética que acompanha o sentido da permanência e atividade do Núcleo.

O *estado de dança*[68] a que se refere Miller (2012, p.117), ou o *estado de consciência na dança*, como discuto no capítulo 1, interfere então em muitos sentidos na forma como as informações do procedimento da Mimese corpórea organizam-se no corpo artista. Desde a qualidade da observação do objeto, passando pela incorporação das informações, até a configuração que a recriação assume no corpo. O enfoque do relacionamento da linguagem da dança à Mimese, no contexto desta pesquisa, tem necessariamente que considerar a especialização que a percepção e a conscientização do movimento podem organizar no corpo artista. Será, então, a partir da qualidade de certo "olhar de dança", que o objeto passará a compor com o corpo. O fluxo do movimento, nesse sentido, é também parte de um tipo de encadeamento de informações que pode fazer o objeto de observação da Mimese desdobrar-se e estender-se no tempo e no espaço, criando uma rede de acontecimento de dança sobre a observação de um único e mesmo objeto. É, portanto, essencialmente sobre esse aspecto que relaciono o movimento dançado à imaginação: considerando o fluxo de imagens mentais que se movimentam a partir da qualidade da percepção presente no momento de observação da Mimese e os consequentes desdobramentos-recriações que o fluxo do movimento faz no espaço-tempo do acontecimento. O que se mapeia, então, na reorganização do corpo que dança que a Mimese corpórea permite são qualidades diferentes de percepção- imaginação em movimento. São inúmeras as possibilidades de investigar esses relacionamentos; o que se mapeia aqui é somente o que a experiência do encontro entre os pesquisadores do Fuga! permite atualmente; e, sobretudo, o que minha experiência de dança permite-me considerar e observar.

---

[68] O estado de dança abordado aqui remete ao corpo cênico que dança. Tal estado é gerado pelo praticante com base em estratégias e procedimentos variados e pode sofrer modificações conforme a rede de percepções do soma em sua ação cênica. (MILLER, 2012, p.117).

Alguns aspectos do relacionamento Dança-Mimese corpórea que nossas experiências permitiram-nos considerar dizem respeito especialmente a uma qualidade bastante refinada de percepção do corpo e do movimento. Percepção sobre o próprio corpo, sobre o corpo do outro ou sobre o corpo do objeto. A consciência do movimento que a experiência no tempo na dança vai permitindo cria condições para que a sensação sobre o próprio corpo evidencie detalhes e possibilite que o fluxo macroscópico do movimento que trans-forma o espaço contenha, em potência, os detalhes que compõem a percepção. O corpo que dança encontra, na relação com a Mimese, ignições para a diferenciação e a imaginação do movimento a partir da observação e da recriação de detalhes no corpo como: mudanças de eixo e de relação com a gravidade, de organização de peso e apoio, etc. Sabendo que algumas dessas informações são insistentemente trabalhadas na dança, tendo como referência de pesquisa o próprio corpo do dançarino, quando acionamos a qualidade de observação e incorporação de informações "de fora" da Mimese corpórea, estamos interferindo diretamente na forma como o corpo é sentido pelo dançarino. Quando interferimos na organização do corpo, estamos interferindo em todo um nível de pensamento –subjetividade-memória-imaginação. Consequentemente, se a atenção estiver colada ao processo, o que irá emergir como qualidade de movimento dependerá dessa nova organização do corpo e do pensamento. A Mimese corpórea permite, assim, à dança, desviar o eixo principal da pesquisa do movimento do corpo próprio do dançarino para a relação entre o corpo e o objeto observado –o que, paradoxalmente, faz com que o corpo reconheça sua própria organização –criando condições para que o corpo diferencie-se na relação e propicie a emergência de qualidades de movimento referentes também à qualidade única da relação estabelecida. A dança nasce, assim, de diferentes qualidades de relacionamentos. Oferecendo diferentes qualidades de informação à percepção e sendo estas experimentadas pela materialidade do corpo em movimento, acredito alimentar a imaginação do corpo que dança.

O pesquisador e professor de dança Hubert Godard problematiza a questão do início (provisório) do movimento no corpo, referindo-se à organização postural de cada um presente mesmo em pausas aparentes –o que nomeia de "pré-movimento": *Chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir*

a carga expressiva do movimento que iremos executar (GODARD, 2001,p.13). Cada corpo possui certa organização que *preexiste* ao movimento aparente e que determina também a diferença do corpo e do movimento de cada um. É sobre a organização única que cada corpo vai encontrando na sua relação com a gravidade que se pronuncia então a diferença de cada corpo-soma. Essa "coordenação estabilizada" (LAUNAY in GREINER e AMORIM, 2010, p.102) já define também a diversidade do movimento que cada corpo poderá organizar, em relação ao contexto em que se encontra em cada momento – também sempre único– de sua vida. O filósofo José Gil (1999, p.15) também observa que o repouso é apenas uma pausa aparente, e completa o raciocínio referindo-se à percepção do universo microscópico da percepção que compõem o macroscópico: *É antes uma questão de escala de percepção: o repouso (ou o primeiro movimento) oferece-se numa macropercepção, ao passo que a micropercepção não encontra senão, movimento*. Problematizando também a noção de "começo", ao discutir o início da experiência humana na Terra, observa ainda que o movimento é a única referência que sempre se fez presente na vida:

> No começo era o movimento. Não havia repouso, pois não havia paragem do movimento. O repouso era apenas uma imagem demasiado vasta daquilo que se movia, uma imagem infinitamente fatigada, que afrouxava o movimento. Crescia-se para repousar, misturavam-se os mapas, reunia-se o espaço, unificava-se o tempo num presente que parecia estar por toda parte, ao mesmo tempo, para sempre. Suspirava-se de alívio, pensava-se ter alcançado a imobilidade. Era possível enfim olhar a si próprio numa imagem apaziguadora de si e do mundo. Era esquecer o movimento que continuava em silêncio no fundo dos corpos. Microscopicamente. Ora, como se passaria do movimento ao repouso se já não houvesse já movimento no repouso? No começo não havia, pois, começo. (GIL, 1999, p. 13).

Cada pessoa possui então certa organização física que existe antes mesmo de o movimento tornar-se visível, que se refere também ao estado do corpo ainda em pausa aparente. Uma das constatações que podem ser encontradas em diversos relatórios dos laboratórios práticos do Núcleo *Fuga!* dá-se sobre a conquista de um estado acordado da percepção em níveis de atenção que podem acompanhar os *detalhes* que compõem as experiências. Nesse sentido, percebemos, de forma coletiva, que uma importante referência para o estudo da dança e Mimese corpórea dá-se sobre a percepção dos *impulsos* que emergem da atenção e da escuta do corpo aos detalhes que compõem a relação corpo-

objeto. A bailarina Ana Maria Krein, que integrava o Grupo Vão no período dos laboratórios práticos de Mimese, observa:

> A partir de trabalho corporal intenso como preparação, nós paramos e observamos atentamente a imagem escolhida, e, em seguida começamos a identificação de projeções, retrações e vetorizações da imagem em nossos próprios corpos através de impulsos de movimento, até que estes impulsos foram diminuindo ficando presente no corpo o estudo da corporificação da imagem em movimento, da recriação dessa obra no corpo. (ANA MARIA KREIN - Diário de laboratório, junho de 2010).

Para a pesquisa do Núcleo *Fuga!*, o que importa, principalmente, é a possibilidade de encontrar em algum outro corpo (objeto, imagem, fotografia, pessoa) as ignições para a criação do movimento no espaço, acompanhando, com atenção, também o fluxo de imagens mentais que emergem neste processo. A bailarina Isis Andreatta observa que uma chave para o movimento nesse processo pode estar na atenção aos impulsos que se criam no corpo:

> A partir de uma interrupção brusca (com o comando: - Parou!) a atenção passou a ser direcionada para o fluxo de movimento e *impulsos* internos gerados pelo exercício. Acentuando e aproveitando desses impulsos no corpo, de modo a deixá-los "escapar" gradativamente, cada um de nós deveria começar a resgatar as *nuvens* conquistadas pelo processo de mimese da foto, quadro e objeto. (Diário de laboratório, junho de 2010).

Criamos condições de treinamento para que possamos observar com atenção os detalhes, as pequenas potências criativas que compõem a relação corpo-objeto que poderão se desenvolver em movimento no espaço. Recriando objetos no corpo a partir da Mimese corpórea, estamos materializando outras tendências de movimento para além das habituais, já que temos que permitir que o corpo entre em fluxo a uma informação que não é, *a priori*, própria de seu pensamento. Podemos mapear, a partir do jogo entre corpo e objeto, novos impulsos que nos levem ao movimento. O corpo, então, receptivo e ativo nesse caso, reorganiza-se constantemente na relação com o objeto observado, o que gera impulsos que podem também ser acompanhados com atenção e apontar os inícios (provisórios) do movimento dançado. Segundo o dicionário Aurélio (1975, p.926), a palavra *impulso* significa: *1-Ato de impelir; impulsão. 2. V. ímpeto (2) 3. Abalo, estremeção. 4.Fig.*

Estímulo, incitamento, instigação. A forma como experimentamos o trabalho sobre os impulsos no Núcleo *Fuga!* pode aproximar-se da ideia de "Sats" de Eugênio Barba, como aponta Ferracini:

> O equivalente a impulso, nos escritos de Barba, pode ser chamado de "Sats".[…] Essa é uma noção importante do impulso precedente à ação: ele cria um "estado" de ação sem ação, uma ação imóvel, ou ainda uma "imobilidade em movimento." (FERRACINI, p.157, 2004).

Nesse estado de ação sem ação, podemos reconhecer os impulsos que contêm cada recriação de objetos no corpo e, assim, lançar o movimento no espaço. As mudanças de estado do corpo em relação ao ambiente interferem diretamente na pausa aparente e nas consequentes qualidades de movimentos que emergem desse processo, já que a pausa aparente, como vimos, contém um fluxo de movimento internalizado, referente ao movimento da relação corpo-ambiente. Se, a partir da observação de um objeto pela Mimese corpórea, interfiro diretamente na organização postural do corpo a partir da relação do meu corpo com o objeto, criam-se, nessa relação, novos impulsos, que emergem da relação e que podem ser reconhecidos se acompanhados pela atenção, servindo como ignições para o fluxo do movimento no espaço. É no detalhe do impulso que emerge da relação corpo-objeto, que pode estar contido, em potência, o desenho espacial do movimento dançado.

Klauss Vianna referia-se em suas aulas ao acesso a determinadas cadeias musculares que nomeava de *musculatura da emoção*, como citam alguns professores da Técnica Klauss Vianna que o acompanharam em sala de aula[69]. Considera-se, atualmente, na Técnica Klauss Vianna, que esta era uma metáfora de trabalho de que Klauss se valia para talvez abordar o que hoje entendemos como "pré-movimento" em Godard, ou "coordenação estabilizada" em Launay. Klauss considerava que, ao trabalharmos o reconhecimento dessa organização, poderíamos atuar sobre nossa postura, fazendo com que algumas tensões e rigidez musculares se dissolvessem, permitindo que algumas emoções também se transformassem. Considerando o que propõe Damásio (2004) sobre a ideia de

[69] O professor João de Bruçó e a professora Zélia Monteiro referiram-se - durante o Curso de Especialização na Técnica Klauss Vianna (PUC-SP) no segundo semestre de 2013 - a este termo, utilizado por Klauss Vianna em suas aulas.

emoção enquanto um mapeamento dos diferentes estados do corpo, a concepção de Klauss sobre a "musculatura da emoção" faz todo sentido. Não se trata, então, de localizar alguma cadeia muscular específica que se refira a determinada emoção (como talvez fosse concebido na época, já que ainda não haviam sido realizados estudos aprofundados sobre neuroanatomia), mas, sim, a partir de um trabalho de reconhecimento e liberação das tensões - favorecendo a conquista dos espaços articulares – os diferentes estados do corpo fossem também reconhecidos e transformados, o que constituiriam também a emergência de diferentes qualidades de emoção:

> [...] o coreógrafo percebeu a importância das articulações, que possibilitam os movimentos, funcionando como alavancas, o que originou a terminologia dos apoios e alavancas (direções ósseas), organizado por Rainer Vianna em oito vetores do movimento. Do estudo sobre o sistema muscular Klauss elaborou, entre outros, os conceitos de "musculatura da emoção", que remete à "musculatura afetiva" de Artaud; e o conceito de "musculatura neurótica" (VIANNA, 1987). [...] Klauss localizava nas cadeias musculares mais profundas, ou seja, aquelas abaixo dos músculos superficiais, mais próximas dos ossos, e portanto, responsáveis pelo correto alinhamento postural, o que denominava simbolicamente de "musculatura da emoção". Nesse sentido, para cada emoção existiria um grupo muscular e articular correspondente. Logo, quando um artista pretendia transmitir uma determinada emoção, deveria acionar o grupo específico. (TAVARES, 2010, p. 49).

A pesquisa do Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna atua diretamente sobre cadeias musculares mais próximas à estrutura óssea, o que é nomeado anatomicamente como "musculatura anti-gravitacional".[70] Nas atividades cotidianas, acessamos com maior frequência as cadeias musculares mais periféricas do corpo, o que faz com que se criem tensões em determinadas regiões que poderiam estar mais livres ao movimento. Klauss Vianna considerava que *A origem do movimento expressivo está nas musculaturas mais sutis e profundas que, uma vez captadas e compreendidas, não devem ser esquecidas ou perdidas* (VIANNA, 1999, p.137). O trabalho de direcionamento ósseo que o Processo dos Vetores possibilita permite o acesso às cadeias musculares mais

[70] Ferracini (2013) discute esta questão apontando diferentes abordagens práticas que remetem à utilização dessa musculatura: *Na práxis esse território micro pode ser de certa forma gerado e trabalhado com o auxílio de um mergulho concreto na musculatura sutil do corpo. [...] A dança da musculatura sutil que mantém o corpo em pé mesmo em estado de relaxamento. Klauss Vianna chamava essa ¨pequena dança¨ de musculatura antigravitacional.* (FERRACINI, 2013, p.107).

profundas, o que gera uma conquista de liberdade de movimentos, permitindo menor desgaste físico no movimento, ou seja, menor gasto de energia e maior qualidade de presença. Consideramos, na Técnica Klauss Vianna, que o trabalho sobre o Tema "Eixo Global", último do Processo Lúdico que trata do reconhecimento da organização postural em movimento e atua sobre o corpo de forma a flexibilizar tensões e conquistar espaços articulares – é um trabalho que atua na organização do "pré-movimento" ou "coordenação estabilizada", que permite a entrada ao Processo dos Vetores. Nesse processo, o que se evidencia são as diferenças. Reconhecendo o Eixo Global, reconhecemos também toda a organização que cada corpo vai construindo como forma de lidar com seu peso e apoio, ou seja, como lida com a ação da força da gravidade em movimento, o que vai estabilizando certa organização postural e consequente maneira de este corpo ser-estar no mundo.

Esse trabalho refinado de auto-percepção na Técnica Klauss Vianna considera sempre três níveis de atenção – eu e meu corpo, eu e o espaço, eu e o outro – o que aciona o estado de atenção não só à percepção da própria organização do corpo, mas ao movimento e ao contexto em que este se insere. No movimento da vida, a única coisa que se repete é a diferença[71] (DELEUZE, 2007). Em cada diferença de acontecimento, o que repete então são também diferentes qualidades de encontros. É do trânsito entre as informações "dentro-fora" (essa divisão é feita aqui apenas de forma didática) do corpo que a qualidade do movimento pode diferenciar-se, pertencendo à qualidade daquele determinado encontro. A partir do momento em que a consciência refina-se no reconhecimento e trabalho sobre o "Eixo Global", o reconhecimento dos diferentes estados do corpo e as consequentes emoções mapeadas pelo cérebro também podem tornar-se mais presentes, fazendo com que a experiência do movimento seja também uma experiência de reconhecimento e ¨trans-formação¨ de emoções. Quando atuamos sobre determinadas tensões, estamos também atuando sobre padrões de pensamento do corpo, que permitem, mais ou menos, a qualidade do estado de presença do corpo. Como exemplo, o Oitavo Vetor da Técnica Klauss Vianna, localizado na Sétima Vértebra Cervical, quando conquistado, permite que a forma como observamos o mundo também se reorganize. Como descrevo melhor no seguinte

[71] Gilles Deleuze, na obra *Diferença e repetição* (1988) evidencia dois tipos de repetição: a repetição nua, repetição do mesmo - se explica pela identidade do conceito e/ou da representação. A outra é aquela em que podemos localizar o *se* da repetição, a singularidade naquilo que se repete - a repetição vestida é a que compreende a diferença e a si mesma na alteridade. É sobre esta qualidade da repetição - diferença que diferencia - que desejo me ater para realizar esta reflexão.

subcapítulo, a atuação do Oitavo Vetor permite, a partir do ganho de espaço articular nas vértebras cervicais e a consequente estabilidade do crânio sobre a coluna – que o apoio do olhar no espaço amplie-se, já que não se percebe que não é necessário que o crânio avance em direção às imagens do mundo, mas que, sim, as receba. O Processo dos Vetores atua também, portanto, na qualidade da percepção e no consequente pensamento do corpo.

É evidente que essa é uma questão presente na Técnica Klauss Vianna. Mas a dança, quando é trabalhada considerando a consciência do movimento, está, também, de alguma maneira, atuando sobre esses padrões posturais e consequentes reorganizações do pensamento. O fluxo de imagens mentais que emergem então de um processo de observação da Mimese corpórea pelo corpo do dançarino é, também, uma especificidade de um "olhar de dança". Além disso, como cito acima, o fluxo do movimento dançado também é uma organização do movimento que é uma especialidade da dança. Quando a Mimese relaciona-se com a dança, então, é a partir de uma qualidade de consciência do movimento (que me refiro no capítulo 1), do *estado de dança*, que as informações são reelaboradas e recriadas no corpo.

Ao atuar sobre padrões de pensamento estabilizados, podemos atuar também na forma como percebemos e lidamos com as emoções, enquanto modificação dos estados do corpo em relação ao ambiente. As diferentes qualidades de emoção emergem do movimento, e não se localizam sobre determinada musculatura que seria responsável por determinada emoção; na verdade, atuam, neste trabalho, sobre os padrões posturais estabilizados. Potencializando a liberdade do movimento, estamos possibilitando que os padrões do pensamento se desestabilizem, fazendo emergir, do movimento, outras qualidades de emoção, imagens mentais e memória. Luís Otávio Burnier também considerava o trabalho da emoção para o ator como uma emergência do trabalho do corpo em movimento:

> Emoção, segundo o próprio Burnier, poderia ser definida como in-motion, ou ainda, em movimento. Portanto, as emoções estão em constante movimento dentro de nós. Tentar fixá-las dentro de um suposto cerco psicológico, ou defini-la dentro de uma forma muscular preestabelecida, seria estagnar essa movimentação orgânica da emoção, realizando assim, um processo altamente inorgânico, falso e estereotipado. Querer interpretar o medo, a raiva ou um estado de paz não seria encontrar equivalências orgânicas, mas alegorias de emoções, estereotipando-as. Quando digo

> sentir as emoções na musculatura, é o mesmo que dizer ao ator para tentar não buscar formas preestabelecidas de mostrar ou representar esta ou aquela emoção, mas para descobrir uma maneira de fazer com que seu corpo psicofísico esteja apto e despojado de todos os bloqueios, e assim, deixar fluir essas in-motions através de sua musculatura. (FERRACINI, *documento eletrônico*, p.14).

As imagens mentais que se apresentam a partir do mapeamento dessas mudanças de estado do corpo (emoções), é que evidenciam a concepção de imaginação que considero aqui como emergência da pesquisa de movimento na dança. Retomando ainda, e a partir disso, a discussão sobre novos impulsos que se criam no corpo em relação ao objeto observado pela Mimese, é possível argumentar que esses podem estar diretamente relacionados às mudanças de estado do corpo em relação ao ambiente. Os impulsos acompanhados com atenção no corpo do dançarino presentificam, no movimento constante, os devires que são acionados pela relação corpo-objeto. O "estado de fluxo", que sugere Fabião (2010), vivenciado pelo corpo do dançarino neste processo, pode ser uma maneira específica de lidar com os novos impulsos que emergem da qualidade de cada relação, presentificando também no corpo, diferentes qualidades de emoção e pensamento, que só são possíveis no contato da diferença daquele corpo com a diferença daquele objeto. A qualidade do movimento e a forma que se organiza em fluxo no espaço são, assim, também, consequências de um relacionamento refinado entre corpo e ambiente, permitindo que outros devires criem-se e que o fluxo de imaginação como consequência do movimento potencialize-se. Quando, nesse estado, o corpo presente pode experienciar uma maneira de organizar seu pensamento que parece se fundir ao meio em que se insere. É, portanto, uma maneira de reorganizar não só o corpo, mas também o espaço em que o movimento acontece, já que o reconhecimento desses novos impulsos pode lançar o movimento em uma experimentação do espaço também nova. A partir desses impulsos, podemos acionar o desenho do movimento, partindo de vetores espaciais que desenham o espaço a partir da qualidade que emerge do relacionamento corpo-objeto. Esse novo jogo entre corpo e ambiente pode, assim, ampliar a noção de impulso, arrastando deste a ideia de uma simples "resposta" a determinado estímulo, evidenciando-o enquanto fonte de pesquisa para o movimento no espaço. Um corpo que, sempre inserido em um determinado espaço, pertença ao fluxo de informações que o atravessa e o recrie também pela atuação do movimento.

Considero a utilização da nomenclatura "âncora" (abordada na Técnica Klauss Vianna e em especial, na pesquisa de Jussara Miller) nesta pesquisa, como a maneira que o corpo organiza as informações que emergem do processo de observação dos objetos durante o procedimento de Mimese corpórea. Prefiro atribuir essa nomenclatura por criar, na especificidade do encontro de minha pesquisa na dança a partir da Técnica Klauss Vianna, algumas especificidades na observação que não se encontram na pesquisa do LUME Teatro, como, por exemplo, os direcionamentos ósseos do Processo dos Vetores. As âncoras constituem-se do reconhecimento dos principais pontos de apoio físicos que emergem da relação corpo-objeto de observação. Como exemplo, ao observar determinado objeto, recrio no corpo o direcionamento para cima de minhas escápulas. Esta será uma âncora que emerge dessa relação, que possibilitará, inclusive, seu acesso no posterior momento de recuperação e trabalho de organização do material criado. As composições físicas que emergem dos relacionamentos da observação de objetos na Mimese, em que o movimento é reelaborado a partir de uma nova configuração do corpo, denominamos âncoras. As observações podem sugerir inúmeras âncoras no corpo.

Outros apontamentos emergentes da prática dão-se sobre as propostas que Renato fazia durante as pesquisas do Núcleo *Fuga!*, em que buscávamos sutilizar ao máximo a exteriorização do movimento enquanto que, paradoxalmente, buscávamos mantê-las em atividade máxima dentro do corpo, pressionando, então, o corpo nessa situação, no sentido de perceber os pequenos movimentos e a sensação que se cria quando não permitimos que o desejo do movimento flua no espaço. Qualquer pequeno impulso ou movimento reorganiza o todo e transforma-o, mesmo que microscopicamente, ao mesmo tempo em que nossa atenção atualiza constantemente a memória da grande intensidade internamente. Ele nomeava esse procedimento, metaforicamente, de *grande-dentro e pequeno-fora*. As configurações de movimento que emergem das improvisações sobre o *grande-dentro e pequeno-fora* mantêm a característica de contenção do tamanho do movimento no espaço, reduzindo a exteriorização dos impulsos e reconhecendo as gradações do tônus muscular que circulam na experiência. Possibilitaram a experimentação de qualidades de presença sutis e extremamente potentes, e, de forma coletiva – em jogo –, o que se evidencia é que a atenção é exigida constantemente, já que as relações se estabelecem, muitas vezes, apenas por olhares ou pequenos movimentos. Isso reverbera no

outro como uma grande informação *dentro,* mas que precisava ser sutilizada ao ser exteriorizada novamente, e assim por diante. Como cita Ferracini:

> O corpo é lançado em desafio de pensamento-criatividade e resolve essa questão em ação, em atividade. A percepção macroscópica se reduz – ou se amplia – em micropercepção.[...]Esse possível corpo da consciência – ou uma consciência plástica – está focado em suas micropercepções e microarticulações.[...] O corpo que pensa e, portanto, cria, é microscópico. (FERRACINI, 2007, p.19 e 20).

A possibilidade de incorporar e transformar informações do ambiente, similarizando formas (e subjetividades) é experiência de (trans)formação e experimentação de diferentes qualidades perceptivas. As imagens que se tornam carne a partir desse processo também nascem do desejo de incorporar informações do ambiente, lançando o corpo em uma proximidade formal que permite que a relação seja transformadora em muitos níveis. A imaginação, nesse caso, corporifica-se a partir dessas relações e preenche de sentidos (não ¨inter/representativos¨) os espaços entre meu corpo e o ambiente. Informação que se torna carne em movimento e que, portanto, já se torna outra coisa. A capacidade de a mente reorganizar as percepções e mesmo as imagens mentais estabilizadas como memória podem criar outras possibilidades de existência da dança para além das estabilidades que vão se configurando no corpo do dançarino na exploração do movimento na dança. Minha questão dá-se, mais uma vez, então, sobre o desejo de encontrar maneiras de estimular a imaginação no corpo que dança, atualizando o desejo da imaginação no corpo. Percepção e criação são instâncias de um mesmo processo de conhecimento do corpo no mundo. O que pode variar, então, são as intensidades de reconhecimento e trabalho sobre o movimento na mente incorporada do corpo artista do dançarino. Então, especificamente, a questão é *como* estimular a intensidade do processo de imaginação do corpo a partir e no movimento dançado.

Durante esses processos de pesquisa, em terreno de jogo entre corpo e ambiente, no qual a presença e a atenção são exigidas constantemente, as percepções mais sutis podem lançar o corpo em um território de fronteira ou *zona de turbulência*:

> Essa zona de turbulência intensiva é uma zona de potência proporcionada pela imanência atual e virtual do corpo-em-arte [...]. Gera

> um acontecimento infinito na própria finitude do corpo, ampliando-o à possibilidades múltiplas: a vida pela vida, os homens pelos homens em aliança, os corpos pelos corpos em contaminação, todos em sua simples pequenez, infinita finitude, sem qualquer além, aquém, mas com um absoluto poder de criação, de autocriação, de revolução em si. Potência, potência, potência, gritava Nietzsche. Uma zona de forças em relação, poder de afetar e ser afetado, gerando um maior poder/força de ampliação de ação, verificando a possibilidade de linha de fuga e de reconstrução e renovação de novas possibilidades de vida. (FERRACINI, 2004, p. 189).

Respostas não condicionadas podem gerar então novas conexões cerebrais e também possibilidades de relações, já que nos possibilitam fugir de hábitos e padrões que estão presentes principalmente nas *macropercepções*. ¨Microdiferenças¨ que interferem nas ¨macrorespostas¨ que, em relação a outras ¨microdiferenças¨ podem reconfigurar as qualidades de relação, tornando-as também mais sutis, mais sensíveis. As qualidades de percepção e consciência do corpo artista também podem se aproximar ao conceito de micropercepções, já que, nesse estado, é possível acompanhar o processo com atenção aos detalhes das mudanças de estado do corpo em relação e, ainda, experienciar as diferentes qualidades de imagens mentais que se dão em fluxo de experiência com o ambiente:

> O que o cérebro registra é a atividade neuronial do córtex motor e do córtex sensorial durante sua interação com qualquer objeto. Tais registros, padrões de conexões sinápticas, podem recriar tudo o que define objetos e fenômenos. A interação entre indivíduo e seu objeto ou sua ação resulta de uma rápida e quase simultânea sequência de micropercepções e microações, que ocorrem em regiões diferentes. Um bailarino flexiona sua perna de base (plié) e desloca seu quadril para a esquerda de seu tronco. Seus córtices somatosensórios responderão à forma que a perna, o quadril e o tronco tomam nesse deslocamento, a cada um dos movimentos implicados neste deslocamento, à temperatura do ambiente onde ele se encontra, e às mudanças de qualidade (prazer ou desprazer) que tudo isso produz no seu corpo. O cérebro representa o que está fora, mas também registra como o corpo explora o mundo e reage a ele. (KATZ, 2005, p.231).

Nessas interações com o meio, portanto, tudo pode ser recriado a partir de ¨microdiferenças¨ nas relações. Se nossa atenção estiver *colada* a esses processos, podemos talvez experienciar mais as diferentes qualidades que compõem os diferentes encontros a partir das variações dos estados do corpo, o que pode interferir na qualidade de presença do corpo artista, na potência em afetar e ser afetado pelo que faz e pelo que é feito na *zona de*

turbulência da cena, criando talvez, assim, acontecimentos *em fuga* de condicionamentos corporais e mesmo sociais:

> O corpo em criação, em dança, em arte, [...] cria uma fenda de entrada de luz e diz ao outro: venha, nessa fenda iluminada é possível criar, é possível jogar e brincar, é possível se relacionar. Criar essas fendas de luz, mesmo tão ínfimas, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer "sim" ao mundo. Dizer "sim" ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer "não" ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensividade. Dizer "sim" à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à doxa, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro.[...] (FERRACINI, 2006, p.6).

Quando encontramos o outro nessa *zona de turbulência*, o corpo presente e atento pode talvez sensibilizar-se mais aos detalhes que as macropercepções nos restringem muitas vezes. Como cita Ana Francisca Ponzio sobre o processo de experiência nas aulas de Klauss Vianna: *De repente, me dava conta de que estávamos redescobrindo o óbvio – ou a nossa incapacidade de, no dia-a-dia, nos fecharmos para as sutilezas (ou a poesia) da vida*. (PONZIO in VIANNA, 2005, p.153). Essa criação e reflexão de pensamento artístico é apenas uma entre tantas formas de potencializar a recriação da vida. Nesse lugar de encontro, em que as fronteiras das linguagens dão lugar à experimentação e à reflexão, o que importa é que o movimento recrie-se na experiência e dê espaço para a emergência das pequenas diferenciações do pensamento. Experimentar, experimentar, experimentar:

> Existência como obra de arte: essa é a linha de fuga dos estratos e relações de poder. Criar, gerar e pressionar um espaço de desejo, um modo de existência criativa e o corpo cotidiano possui, virtualmente, na dobra desse Fora, essa força de criação, força de fuga, de reorganização e desautomatização. [...] E, se pensar é uma forma de criar (Deleuze), então é nesse campo que encontramos, finalmente, o poder de criação em estado virtual. (FERRACINI, 2006, p.8)

Sigo acompanhando, em meu mapa, a qualidade do corpo artista que emerge do encontro entre a Técnica Klauss Vianna e o LUME Teatro. De forma vertical, o que se evidencia é a constante presença da processualidade da experiência, da observação curiosa

do movimento e do corpo humano em diferentes situações de vida. Na base da pesquisa da Técnica Klauss Vianna e da Mimese corpórea, o que se revela, fundamentalmente, é a presença de uma qualidade de olhar atento e curioso à diferenciação do soma humano e a recriação do corpo do artista a partir de relacionamentos concretos e subjetivos que emergem dos encontros. Na observação atenta do próprio corpo que observa e recria o corpo do outro, a diferenciação do movimento dançado pode se potencializar. Se pudesse, gritava este último parágrafo. Pode me ouvir?

3.2) A Técnica Klauss Vianna

A especificidade de minha pesquisa dentro do Núcleo *Fuga!* relaciona a Técnica Klauss Vianna a alguns procedimentos do LUME Teatro. Este momento de minha pesquisa dedica-se, ainda, e especificamente, ao relacionamento entre Mimese corpórea do Lume ao Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna. Acredito que essa aproximação possa potencializar a relação da Mimese corpórea com a dança contemporânea por trabalhar sobre a especificidade da conscientização e do direcionamento ósseo como uma qualidade da observação. A decisão em realizar um exercício cênico solo de dança como uma das emergências desta pesquisa nasce da necessidade em testar cenicamente procedimentos que venho experimentando em meu corpo em laboratórios práticos emergentes em minha pesquisa de Doutorado, que teve início no ano de 2010. Em todo esse período, investigo em meu corpo, diversas formas de diálogo entre o Processo dos Vetores da Técnica Klauss Vianna e a Mimese corpórea do LUME Teatro.

O *Processo dos Vetores* da Técnica Klauss Vianna elabora-se a partir da experiência do *Processo Lúdico.* Estabelece-se como uma pesquisa estrutural óssea que permite a consciência, o estudo e o direcionamento do movimento. O *Processo Lúdico* trabalha sobre o reconhecimento do corpo e do ambiente de forma lúdica; ou seja, criando um estado de jogo no corpo a partir de temas como Presença, Articulações, Peso, Apoio, Resistência, Oposição e Eixo Global[72]. O *Processo dos Vetores* é etapa posterior ao *Processo Lúdico*, já que exige um nível de percepção e de reconhecimento do corpo mais sutil, mapeando oito vetores ósseos de força espalhados pelo corpo e inter-relacionados. Esses vetores de força contínua que têm direção e sentido atuam como alavancas para o movimento, possibilitando ganho de espaços articulares e melhor alinhamento postural a partir da conscientização e organização da distribuição do peso e dos apoios e consequente prontidão e disponibilidade para o movimento. É importante ressaltar que o trabalho com o *Processo dos Vetores* é concebido enquanto movimento constante que os direcionamentos ósseos acionam. Trata, também, portanto, de um reconhecimento de mapas individuais de tensão, acionando a percepção da utilização do esforço necessário ao movimento. Os Vetores não são posições, e, sim, movimento de direcionamento. Além disso, o *Processo dos Vetores* pode atuar na flexibilização do movimento, já que exige, muitas vezes, o trabalho das oposições ósseas que flexibilizam diversas cadeias musculares. Nesse sentido,

[72] MILLER (2007).

ainda, é importante frisar que a Técnica Klauss Vianna atua não só na sala de aula de dança, mas na vida do corpo "soma" (MILLER, 2012, p.13). Ao acordar a percepção do corpo, inicia-se um processo de vida em acompanhar os diferentes estados do corpo em processo. Estando presente nas diferentes relações entre corpo-ambiente, conquista-se uma qualidade de presença concomitantemente ativa e receptiva.

Os vetores têm início nos pés, e distribuem-se por toda a estrutura, finalizando no crânio. Segue abaixo a sequência dos vetores de força, em ordem:

1)Metatarso: é localizado nos pés;

2)Calcâneo: também nos pés;

3)Púbis: na bacia;

4)Sacro: também na bacia;

5)Escápulas: cintura escapular;

6)Cotovelo: nos membros superiores;

7)Metacarpo: nas mãos;

8)Sétima vértebra cervical: na coluna cervical.

Todos os vetores estão em relação, já que cada direcionamento ósseo afeta toda a organização do corpo. Esse trabalho propicia a conscientização do movimento ao trabalhar diretamente na propriocepção[73].

> Toda vez que o corpo direciona um osso, acionam-se músculos, que movem outros ossos, numa reação em cadeia, que não se provoca voluntariamente, mas que é resultado de como ossos e músculos estão organizados naquele determinado corpo. Esse processo deixa muito espaço para conexões do momento presente e pretende provocá-las. Ele envolve, sem dúvida, não só os aspectos motores, mas todas as conexões que acontecem no sistema nervoso, incluindo os aspectos sensorial e cognitivo, a produção de memória e imagens mentais. (NEVES, 2008, p. 59).

O princípio desse trabalho foi elaborado por Klauss Vianna, que realizou um estudo de observação aprofundado sobre a anatomia humana. Focando sua atenção na

[73] *A propriocepção é o sentido que nos informa sobre as mudanças de posição do corpo. Foi descrita por Sherrington (1857-1952), na década de 1980, como um sexto sentido somado aos outros cinco conhecidos: a visão, o olfato, o tato, o paladar e a audição. Pode ser considerada um "sentido secreto" por nos informar o que se passa no interior do corpo. Receptores nervosos situados junto dos músculos, dos tendões e das articulações captam sensações profundas produzidas por mínimos movimentos. Assim podemos ter consciência de todas as regiões do corpo a todo momento e graças a essa sensibilidade somos capazes de ajustar continuamente nossa postura e elaborar gestos precisos.* (TRINDADE, 2007, p.37).

estrutura óssea, desenvolveu todo o raciocínio de direcionamentos ósseos que chamam a atuação das cadeias musculares mais profundas. Considerou o desenho que cada osso já evidencia em sua forma, e reconheceu, na ação do que hoje consideramos como Vetor, a possibilidade de acionar a musculatura antigravitacional a partir da sensibilização e do direcionamento da ossatura. Os vetores são compreendidos, então, como alavancas para o movimento, sendo que trabalham diretamente vinculados a temas como o apoio, as oposições e o eixo global, do *Processo Lúdico* da Técnica Klauss Vianna. As musculaturas envolvidas em um vetor já dão início à direção do seguinte. As direções dos vetores vinculam-se a situações específicas do movimento e sempre em relação a cada organização postural.

São mapeadas as direções *baixo* e *cima* tendo como referência o centro de gravidade do corpo. Estas podem também ser tratadas como direção cranial e caudal. Elenco a seguir, portanto, a ação e a reação de cada vetor, atentando sempre ao fato de que cada direcionamento depende da situação de movimento e da singularidade postural de cada corpo, o que pode fazer com que as direções se alterem.[74]

1) Primeiro vetor – Metatarso

Ação: Direção dos metatarsos, em especial os do 1 e 5 dedo contra o chão ou em relação ao espaço que pode ser também explorado como apoio ou direção para o movimento. O direcionamento dos ossos sesamoides localizados no 1ª osso metatársico podem ser conquistados, ampliando ainda mais a ação deste vetor, já que este pode aumentar a alavanca do vetor .

Reação: Ativação do arco dos pés; inicia o apoio ativo que estrutura o eixo global do corpo; exploração do movimento nos níveis e no espaço.

2) Segundo vetor – Calcâneo

Ação: Direcionamento dos ossos calcâneos para dentro ou para fora.

Reação: A direção do calcâneo para baixo e dentro em situação de sustentação colabora para a formação do triângulo dos pés; ou para fora em situação de flexibilidade da

[74] Maiores informações sobre o Processo dos Vetores, ver MILLER (2007).

articulação do quadril (ou coxofemoral) colabora para o alongamento da musculatura posterior. Leve direção dos calcâneos para dentro ou para fora (dependendo da necessidade postural de cada corpo). É importante afirmar em alguns casos o primeiro vetor (sesamoides) para que a rotação externa do fêmur não se exceda levando joelhos para fora. A intenção é manter os joelhos em direção ao segundo dedo do pé.

3) Terceiro vetor: Púbis.

Ação: Direcionamento do osso púbis para cima ou para baixo, dependendo da necessidade postural de cada corpo e do contexto da exploração do movimento.
Reação: Em situação de sustentação, o direcionamento do osso púbis para cima ativa a musculatura abdominal liberando a musculatura posterior da região lombar da coluna. O vetor chama o posicionamento da bacia para cima dos pés e acorda a percepção do centro de gravidade do corpo. Em situação de flexibilidade da coxofemoral, o direcionamento do osso púbis para baixo pode liberar as articulações do quadril, facilitando a inversão da bacia e a oposição entre ísquios e calcanhares, em situação de alongamento da musculatura posterior.

4) Quarto vetor: Sacro.

Ação: Direção do osso sacro para baixo ou para cima, dependendo da necessidade postural de cada corpo. Complementa o terceiro vetor pelo fato de que ambos os vetores situam-se no osso da bacia. Em sustentação: direcionamento do osso sacro para baixo, o que colabora para o encaixe da bacia. Em situação de flexibilidade e alongamento da musculatura posterior: direcionamento do osso sacro para cima.
Reação: Liberação da musculatura posterior possibilitando o encaixe da bacia sobre os pés, ampliação da percepção e da atividade da musculatura das costas; ganho de espaço articular entre as vértebras. Ganho de equilíbrio como consequência do alinhamento entre ísquios e calcanhares; percepção da presença do centro de gravidade do corpo. Em situação de flexibilidade e alongamento da musculatura posterior, o vetor ajuda na liberação e ganho de

espaço articular nas articulações do quadril, ajudando também, nessa situação, a conquista de oposição e espaço articular entre os ísquios e calcanhares.

5) Quinto vetor: Escápulas.

Ação: Direção dos ossos das escápulas para baixo e da extremidade baixa das mesmas para fora.
Reação: Distanciamento das escápulas, ampliando o espaço articular, ganho de lateralidade e distanciamento dos ombros em relação ao crânio. Percepção e reposicionamento das clavículas. Percepção e sensibilização da cintura escapular como centro de leveza (que depende da sustentação do centro de gravidade) e liberação do movimento dos braços em relação à articulação úmero-escapular.

6) Sexto vetor: Cotovelos.

Ação: Direcionamento lateral dos cotovelos.
Reação: Reafirma a ação do quinto vetor (escápulas) e afirma a direção das clavículas para fora. Ampliação da distância entre os cotovelos, permitindo ganho de espaço articular e tônus muscular na sustentação e mobilidade dos braços. Afirma a lateralidade dos braços e das costas. Rotação leve do úmero para dentro, o que ajuda na sustentação dos braços.

7) Sétimo vetor: Metacarpo.

Ação: Leve rotação dos metacarpos para fora. Direcionamento dos metacarpos do 1 e 5 dedos em relação um ao outro, criando o arco das mãos. Podemos pensar na relação entre o processo estiloide da ulna em relação ao olecrano do cotovelo.
Reação: Percepção, sensibilização e ganho de movimento nas mãos, finalizando os braços, tanto em sustentação como em apoio no chão e no espaço. Giro do osso rádio para fora, completando a torção do braço, que ajuda na sustentação do sexto vetor (cotovelos). Ganho de espaço articular em braços e mãos, ganho de tônus muscular em sustentações e apoios. Percepção da cintura escapular como um todo e do comprimento dos braços.

8) Oitavo vetor: Sétima vértebra cervical.

Ação: Direcionamento do corpo da sétima vértebra cervical levemente para dentro. Alinhamento da sétima vértebra cervical (processo espinhoso) com a base do crânio (osso occipital).

Reação: Alinhamento do processo espinhoso da sétima vértebra cervical com a base do crânio garantindo a sustentação do mesmo a partir da musculatura mais interna da coluna cervical, o que libera a musculatura dos ombros e flexibiliza o movimento do crânio, a mobilidade da coluna e a sustentação do peso do crânio. Pode ser entendido como uma base para o movimento do crânio. Direção das clavículas para fora. Posicionamento do olhar no espaço, recebendo as informações do ambiente e permitindo o apoio do olhar. Liberação das cordas vocais.

Este vetor, aliás, finaliza o eixo global construído pela articulação entre todos os vetores. Relaciona-se diretamente ao quinto vetor e, se relacionado ao primeiro vetor, distancia o crânio do sacro e pés, permitindo a amplitude, a sustentação e a flexibilidade do corpo como um todo.

A Técnica Klauss Vianna e o *Núcleo Fuga!:*

É na fricção entre as práticas de trabalho da Técnica Klauss Vianna e do LUME Teatro que o treinamento do Núcleo Fuga! se encontra enquanto potência de desterritorialização. Na fricção, na tensão positiva que emerge de trabalhos práticos que possuem princípios próprios e temperamentos diferentes - porém relacionáveis - que o território do Núcleo se potencializa enquanto provocador de experiências indisciplinares. É então entre dança e teatro, entre *Educação Somática* e *Antropologia Teatral*, entre memória e imaginação, etc. que buscamos produzir, a cada encontro, uma paisagem de pensamento própria nas Artes da Cena. Segue um exemplo prático de desterritorialização de procedimentos da Técnica Klauss Vianna e LUME Teatro, em laboratório de pesquisa do Núcleo Fuga!:

-Exemplo de utilização do Processo dos Vetores na pesquisa do *Núcleo Fuga!:*

Laboratório prático aplicado ao grupo de pesquisa dia 25/05/2011. Descrição dos Procedimentos utilizados:

1) Aquecimento das articulações e posterior aplicação dos procedimentos de percepção, conscientização e movimento do vetor de número 5: escápulas. Seu direcionamento em situação de sustentação e verticalidade do corpo se dá no sentido para baixo e para fora em relação ao eixo central do corpo.

2) A partir de procedimentos que possibilitem a sensação presente das escápulas, buscamos lançá-los em movimento no espaço, fazendo com que o movimento do corpo se dê a partir deste foco e como consequência dele.

3) Neste momento, como uma estratégia de lançar o corpo em um território de limite, nos utilizamos do "treinamento energético"[75] do Lume-teatro, mantendo o foco na qualidade do movimento que nasce no direcionamento das escápulas. O treinamento energético, brevemente se refere a um trabalho de exaustão física como meio para a criação.

> [...] espaço no qual o ator passa por uma espécie de desautomatização forçada. [...] Luís Otávio Burnier, embasado nas pesquisas de Grotowiski, acreditava que a exaustão física poderia ser uma porta de entrada para essas energias potenciais, pois, em estado limite de exaustão, pequenas linhas de fuga desses extratos podem aparecer. (FERRACINI, 2004, p. 145).

4) Neste corpo presente, acordado sensorialmente, focado na ação dos ossos das escápulas e em estado de limite, passamos ao trabalho de ir aos poucos "deslizando" (metáfora de trabalho) as mesmas em direção aos cotovelos. Escápulas agora nos cotovelos, percebendo a sensação e reconfiguração que esta indicação permite ao corpo. Deslizar escápulas para mãos, depois para escápulas novamente e então para bacia, joelhos, pés, e também direcionando escápula direita e esquerda para diferentes articulações do corpo.

[75] Trato, especificamente, da experimentação de Treinamento Energético relacionado à dança em minha Dissertação de Mestrado. Ver Brasil (2009).

O laboratório descrito acima integrou um dos encontros práticos de pesquisa do Núcelo Fuga! e contou com a presença do Grupo Vão e Renato Ferracini. Em nossas reflexões, consideramos que a possibilidade de lançar o corpo em pesquisa, vinculando a sensibilização óssea do Processos dos Vetores a estados limites gerados pelo Treinamento Energético, pode gerar a emergência de qualidades de presença que desestabilizam o pensamento do corpo e sugerem a criação de imagens mentais. É importante ressaltar que a Técnica Klauss Vianna não considera a ação de deslizar um vetor em direção a outro. Essa prática é consequência de minha ação enquanto pesquisadora e pode ser considerada enquanto ação de relacionar um vetor a vários outros. A palavra ¨deslizar¨ foi utilizada como estratégia de criação de estados de presença específicos que são inerentes à pesquisa do Núcleo.

É, portanto, sobre as conexões, tanto estruturais como sensoriais e cognitivas, que este processo de aproximação, fricção e diálogo criativo possibilita que repousa o foco desta pesquisa, já que compreendemos o corpo como um organismo que pensa e gera pensamento. O corpo, ao acionar essas alavancas, permite que diversas conexões sejam estabelecidas durante o movimento. O pensamento do corpo nesse processo e, ainda, a imaginação que emerge do movimento, podem se relacionar diretamente com o *Processo dos Vetores* na medida que, a partir desta experiência sensório-motora, possamos jogar com a estrutura do corpo, experimentando novas organizações do movimento no espaço. Os indivíduos em jogo com seu próprio corpo podem acessar diferentes musculaturas, acionando o sistema nervoso e criando outras *memória e imagens mentais* (NEVES, 2008, p. 59), na relação com suas próprias conexões em trânsito e com as informações do ambiente, o que inclui também o outro. Nesse sentido, a pesquisa sobre os Vetores tem sido um potente campo de exploração da imaginação no movimento dançado, como proponho a partir princípio da mente incorporada (VARELLA e cols, 2001; DAMÁSIO, 2012; LAKOFF e JOHNSON, 2002). O *Processo dos Vetores* permite que possamos experimentar o movimento com clareza, participando da ação do direcionamento de cada osso que se torna cada vez mais presente em sensação. Nesse pensamento do corpo, os vetores tornam-se possíveis guias para a investigação e a criação em dança, já que a improvisação é guiada pelo direcionamento da própria estrutura (em sua diferença) de cada um em relação ao espaço e ao outro. O fluxo do pensamento do corpo, neste caso, produz

imagens mentais que também influenciam o movimento. Como sugere Neves (2010), dessa maneira, tendo a atenção colada ao movimento, talvez possamos participar mais da produção de pensamento do corpo-mente. As imagens mentais são, então, parte de um processo que é criado a partir da exploração de conceitos cinético-táteis, mas que sempre vão além deles. Direcionar um osso no espaço é uma ação cognitiva do corpo no mundo, que movimenta e reelabora constantemente a sensação do organismo vivo em relação a seu meio. Direcionar um osso é uma ação complexa que envolve todo o processo cognitivo. Segundo Greiner:

> A idéia de que o pensamento é modelado no corpo é embasada por evidências diferentes que são sempre ancoradas por conceitos cinético-táteis que subentendem comportamentos ou são gerados por eles. [...] Aquilo que é sentido transforma-se na fonte primária da cognição. [...] A fonte será sempre o entendimento corpóreo. É daí que partem as analogias e as metáforas. (GREINER, 2010, p. 130).

Acredito que esse tipo de discussão possa ser retomado também em um processo de conscientização do movimento e de sensibilização da ossatura, como no caso do *Processo dos Vetores*. Ao passo que a sensação óssea torna-se mais presente, o pensamento do corpo também é acordado através dela. A consciência humana, da maneira como propõe Damásio (2011), é uma também um sentimento da experiência:

> E, igualmente importante, o fato desta ligação ser sentida. Eu tinha o sentimento da experiência de mim mesmo e daquela ligação. [...] Acordar permitiu-me reaparecer e inspecionar meus domínios mentais, a projeção, em uma tela do tamanho do céu, de um filme mágico, um misto de documentário e ficção, que também conhecemos pelo nome de mente humana consciente. (DAMÁSIO, 2011, p.16).

Para a linguagem da dança, essa ferramenta é, então, uma das maneiras criativas de explorar o movimento a partir da diferença de cada corpo, envolvendo, na presença do corpo, a memória e a imaginação. Acordar a sensação do corpo em sua estrutura óssea é um passo importante também no ganho de autonomia no movimento.

O pensamento do corpo artista, como tratamos aqui e, ainda, a imaginação deste pode se relacionar diretamente com o *Processo dos Vetores* na medida que, a partir desta experiência sensório-motora, possamos jogar com sua estrutura, propondo outras

organizações ao mesmo. Os indivíduos em jogo com seu próprio corpo podem acessar diferentes musculaturas, acionando o sistema nervoso e criando outra *memória e imagens mentais* (NEVES, 2010, p. 59), na relação com suas próprias conexões em trânsito e com as informações do ambiente, que podem incluir o outro.

No espaço entre a organização estrutural e a do outro que sugere a observação da Mimese corpórea, é entre meu corpo e objeto observado, entre meu corpo e o ambiente, que o fluxo de imagens mentais potencializa-se. É no *entre* todos os elementos do jogo que acontecem as criações do corpo em fluxo de movimento. Podemos, portanto, jogar com o pensamento do corpo e fazê-lo imaginar mais, a partir de informações dadas a ele durante práticas de trabalho. É aí que se encontra a pesquisa em relação ao *Processo dos Vetores*: fazendo o corpo imaginar, desestruturando a materialidade do corpo a partir da conscientização do mesmo

> para dar passagem a outras forças que o corpo "blindado" não permitiria. Ou, como diria Deleuze, para não espantar os devires. [...] Seria preciso retomar o corpo naquilo que lhe é mais próprio, sua dor no encontro com a exterioridade, sua condição de corpo afetado pelas forças do mundo. [...] Para continuar a ser afetado, mais e melhor, o sujeito precisa ficar atento às excitações que o afetam, e filtrá-las, rejeitando aquelas que o ameaçam. A aptidão do ser vivo de permanecer aberto à alteridade, ao novo, ao estrangeiro também depende da sua capacidade de evitar a violência que o destruiria. (PELBART in GREINER e AMORIM, 2010, p.62-63).

Miller (2012) já oferece uma discussão sobre a potência de emergência de imagens na exploração do movimento a partir do Processo dos Vetores, ao discutir a não utilização de imagens metafóricas dadas à priori da experimentação do movimento em sua pesquisa na Técnica Klauss Vianna:

> Nesta proposta de pesquisa em arte, o campo de investigação e criação é, em primeiro lugar, o corpo próprio embasado no estudo do movimento consciente. [...] O corpo em criação é, portanto, reatualizado constantemente pela utilização dos temas corporais que mapeiam a cena, para amplificar os percursos expressivos de movimentos. Os temas corporais são alguns dos procedimentos utilizados em sala de aula, entre os quais podemos citar o uso dos direcionamentos ósseos, dos vetores, para o acesso de imagens e informações que emergem no movimento,

alavancando o diálogo constante do corpo com o instante cênico. (MILLER, 2012, p.138-139).

3.3) Processo de Criação do Exercício Cênico *O Presente*

múltiplas camadas de dimensões temporais diversas coexistem e atropelam-se no presente.
José Gil

O território existencial de dança a que me refiro no capítulo 2 é também um mapa fundamental para refletir sobre o processo de criação que trato a seguir. O processo de criação é, então, mais uma maneira de habitar esse território, fazendo-me refletir sobre como o pensamento se acumula no presente do corpo. Apoio-me, portanto, na forma como são considerados os Processos Criativos na Técnica Klauss Vianna[76]. Segundo Miller (2012, p.131): *Falar de processo criativo é tocar na complexidade da criação. O processo criador revela-se como uma rede de relações constantemente em movimento, são ações de*

[76] Ver MILLER (2007 e 2012).

transformação interligadas na continuidade do fazer artístico. O mapa de acesso ao estado do fazer-pensar do corpo que se apresenta agora como criação de um solo considera a processualidade da pesquisa artística e dedica-se a investir na experimentação cênica dessa qualidade de pensamento de dança.

A composição e a organização do material criado são dispostas no tempo-espaço da cena, em estruturas abertas a atualizações. Consideramos essa organização também como um Mapa, por meio do qual posso nortear uma linha de raciocínio dramatúrgico em dança. Desenhando pontos de acesso criado a partir das âncoras físicas e suas configurações espaço-temporais que cercam um terreno de discussão, o acesso a determinada composição é feito como uma entrada, e não como uma configuração estabilizada. São as âncoras a que me refiro na discussão anterior que servem como referência primeira na criação desse Mapa. Porém, as transições entre as âncoras são também importantes recursos dramatúrgicos que tecem a trama do território poético do solo. Há, portanto, nesse Mapa, movimentos levemente delineados coreograficamente, que se apoiam nas âncoras e cercam um território de qualidade de movimento, mas que dependem da presença do corpo no presente para assentar as informações. Garantindo a possibilidade de estabilizar algumas informações sem excluir as recriações que o movimento atualizado imprime, esse mapa foi sendo composto, inclusive, por dúvidas e questões que foram sendo respondidas em trabalho prático. Jussara Miller cita em sala de aula[77] sobre como Klauss Vianna buscava trabalhar as dúvidas dos alunos em suas aulas, dizendo sempre: *Pergunte a seu corpo*. Essa postura de incorporação de desvios e recriação de condução do trabalho é, inclusive, um aspecto importante da ação ética da pesquisa na Técnica Klauss Vianna, que considera as flutuações do processo criativo como parte de uma rede de reflexão, sendo, muitas vezes, incorporadas à criação, permitindo o acesso a um vasto material de pesquisa. O estado de atenção e presença do corpo pode acolher ou descartar estas informações em um processo constante de escolhas:

> Exploramos, nessa experiência do viés da dança, o corpo em movimento e ainda, o corpo em relação ao espaço intencional, ao tempo, e às sensações que o outro e os outros podem nos provocar e, consequentemente, a relação com todos os outros elementos da cena, numa colheita de vivências e momentos cênicos em constante escolha. É

[77] Durante o segundo semestre de 2013 no curso de ¨Especialização na Técnica Klauss Vianna¨ (PUC-SP).

> fundamental pensar a criação como um processo de escolhas, no sentido de seleção e digestão de tudo que foi e é experienciado. Tudo isso é importante no trabalho de improvisação em grupo. (MILLER, 2012, p.121).

Neste contexto, o acesso ao Mapa criado em seu processo de repetição é, também, feito de forma atenta e presente. Repetir, neste caso, é sempre criar novamente, o que confere à coreografia, à improvisação em temas específicos e o Mapa espacial, um caráter de apoio, e não de restrição, gerando âncoras que garantem um retorno sensível e sempre inédito à criação. Repetição neste sentido é, em algum nível, sempre uma recriação:

> Exploramos a repetição consciente e sensível com a desconstrução do habitual mover-se para a construção do momento dançante. O movimento aparece como vetor das emoções, não a emoção criada, narrada, interpretada e representada, mas a emoção como consequência das memórias e sensações que se instauram e instabilizam o corpo em moção.
> É um estado de dança. (MILLER, 2012, p.122).

É esse *estado de dança* que garante a repetição sensível e atenta às novas conexões e relações que acompanham o processo criativo constante de uma coreografia, mesmo que já estruturada, já que *A criação vai acompanhando a mobilidade do pensamento* (SALLES, 2009, p.33). É nesse sentido, também, que consideramos a obra enquanto um processo. E consideramos a importância do processo como um reconhecimento de escolhas e conexões, pois, para o artista que deseja ser criador de seu próprio trabalho *produtivo e essencial é precisamente o caminho* (SALLES, 2009, p.34). Isso não desconsidera a importância do produto, mas considera sempre seu caráter processual, seu "inacabamento". Obras que garantem certa abertura ao momento presente, portanto, mesmo que extremamente estruturadas, permitem um estado de atualização e presença permeável às pequenas mudanças, o que as mantêm em vida. Além disso, a técnica Klauss Vianna trabalha a partir da improvisação sobre os temas que comporta, sendo que

> O objetivo aqui, é investigar a labilidade da coreografia a partir da técnica Klauss Vianna que trabalha com a improvisação não somente como processo de criação, mas como linguagem cênica e também como percurso técnico-investigativo no dia a dia do processo prático de sala de trabalho. (MILLER, 2012, p.134).

Ou seja, a prática de improvisação é um processo de pesquisa percorrido constantemente em sala de trabalho na Técnica Klauss Vianna. Nesse sentido, mais uma vez técnica e criação não se separam, e a improvisação é um *estado de dança*, ou *estado de fluxo* que se ampara na habitação desse território existencial de dança. O processo criativo, nesse contexto, configura-se também em processo de habitação desse território, ou seja, considera a improvisação como recurso cênico, valendo-se do Mapa criado enquanto uma "rede de proteção"[78]. As âncoras, portanto, são os assuntos da improvisação. As redes de proteção são compostas, por exemplo, das âncoras físicas somadas a determinadas direções espaciais, somadas aos níveis, somadas aos encadeamentos – transições ou fluxo de ideias. Esse tipo de organização de material e consequente recriação em cena não exclui a ideia de coreografia. A coreografia é também uma estratégia importante na estabilização de informações que se apresentam como material indispensável a determinada poética de movimento. E uma coreografia poderá sempre ser recriada se acompanhada com atenção e se vivenciada pelo corpo artista em seu estado de presença. A especificidade desse processo criativo, porém, foi apontando uma maneira de rodear a estabilidade da coreografia. Considero a coreografia em alguns momentos do solo, mas não para segui-la, e, sim, para rodeá-la. Variando a gradação do tônus a partir dos direcionamentos ósseos, considero o desenho da coreografia, mas nunca o executo. Rodeio-o. Crio proximidades que dependem da atualização da presença do corpo.

É também *no* e *pelo* processo criativo que o artista pode se reconhecer e refletir sobre suas escolhas e sobre a maneira como atua eticamente no mundo: *O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto* (SALLES, 2009, p.55). O processo criativo permite que o artista entre em contato com as sensações que cada projeto específico faz ascender, na continuidade de um processo que não cessa. Cada projeto é parte da continuidade da pesquisa do artista que, mesmo de forma não tão consciente, imprime em cada obra uma maneira de fazer-pensar que impulsiona e é impulsionada por todas as suas outras criações. Assim, um projeto específico é parte de

[78] Termo utilizado pela professora Luzia Carion durante o segundo semestre de 2013 no Curso de ¨Especialização na Técnica Klauss Vianna¨ (PUC-SP).

uma rede de pensamento do artista e a configuração que cada obra assume; é também como um mapa sobre o estado atual de sua percepção de mundo:

> O processo criador é permeado de operações sensíveis. Estamos, portanto, diante do poder gerativo das sensações. [...]. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo. (SALLES, 2009, p. 62-66).

A temática proposta, assim como o título do exercício cênico, definem-se a partir da ideia de que o presente do corpo contém múltiplas potências de criação e imaginação. É no presente do corpo que, para esta pesquisa, está em estado de potência a possibilidade de criação de outras realidades. A partir de relacionamentos criativos com a presença da sensação atual da própria estrutura óssea e na relação com os objetos escolhidos como fonte de pesquisa na Mimese corpórea. Em ambas as estratégias utilizadas para a criação, o objetivo é que o corpo explore criativamente o movimento dançado, ancorado em princípios que contribuem para a imaginação na presença do corpo que dança.

Salles (IDEM, p.28) propõe ainda, ao observar o processo criativo em seu caráter instável e inacabado, que *A criação é assim, observada no estado de contínua metamorfose: um percurso feito de formas de caráter precário, porque hipotético.* Processos criativos, nesse contexto, tornam-se parte de uma complexa rede que o artista cria e acompanha ao longo de sua pesquisa. Os projetos que compõem sua obra tornam-se materializações temporárias de um projeto maior, que é cercado por certas tendências que parecem estar presentes em muitos momentos de sua composição. *São questões que inquietam o artista e o lançam em ação* (IBIDEM, p.28).

Essas questões, se acompanhadas no tempo da pesquisa do artista, parecem compor o que a pesquisadora nomeia de *Projeto Poético*. Neste não estão presentes somente questões estéticas e metodológicas, mas os princípios éticos de que o artista é investido, já que, como comentado no capítulo anterior, forma e conteúdo são aspectos inseparáveis que determinam e são determinados pela experiência do artista. Nesse sentido, acompanhar a processualidade em vida de um projeto poético é poder manter um estado de "atenção flutuante" sobre as tendências que se apresentam em maior ou menor grau,

evidenciando alguns pontos de interesse que só podem emergir da experiência, da sala de trabalho prático neste caso:

> Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são inegáveis. Essa visão foge da busca ingênua da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado, e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. [...] O artista é visto em seu ambiente de trabalho, em seu esforço em tornar visível aquilo que ainda está por existir: um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão. Um processo de representação que dá a conhecer uma nova realidade, com características que o artista vai lhe oferecendo. A arte está sendo abordada sobre o ponto de vista do fazer, dentro de um contexto histórico, social e artístico. Um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente. (IBIDEM, p.29).

O importante, neste momento, é acompanhar o que se pode delinear como meu projeto poético e incluí-lo nesta pesquisa não como uma análise restritiva dos temas e assuntos que vêm me acompanhando na dança, mas no apontamento das tendências que investigo no corpo e nas consequências disso no pensamento deste texto-corpo. Já que esta é uma pesquisa *em arte* (MILLER, 2012), torna-se necessária uma reflexão *com* a prática sempre verticalizada, sem, com isso, realizar uma divisão entre os assuntos científicos artísticos e filosóficos. Apesar de suas naturezas diversas, a complexidade de uma pesquisa *em arte* comporta a presença das discussões na ação do corpo que dança e na ação da escrita. São as mesmas conversas que estão sendo feitas na linguagem da dança e da escrita. Nesse sentido, meu projeto poético *contém* a discussão sobre a mente incorporada. A sensação do pensamento do corpo *é presença* no corpo. A sensação do conceito de mente incorporada é parte de minha dança, assim como a escuta do corpo é parte dessas palavras.

Um projeto poético dá-se na vida do tempo. Não do tempo linear e constante a que nos atemos na vida cotidiana, mas no tempo da experiência, da experimentação. O trabalho do artista do corpo está na insistência da ação sobre sua própria materialidade-subjetividade. Na insistência da auto-observação, da observação de seu contexto, da atenção e da elaboração. Percebo, assim, acompanhando com atenção os passos dados ao longo destes anos de pesquisa de Doutorado, os rastros, no chão da sala de trabalho, do

desejo da dança que sonho dançar. Esse processo de elaboração e reflexão permite não somente que se avance sobre determinados assuntos, mas que se evidenciem as insistências em determinadas discussões, mesmo que estas se concretizem de maneiras diversas:

> A dança e a movimentação cotidiana não se prendem ao passado ou ao futuro, nem a um professor. O que interessa é o agora. Ninguém melhor do que você pode questionar sua postura, suas ações. (VIANNA, 2005, p.104).

Nesse sentido, percebo que, desde minhas primeiras criações em dança (ou o que considero compor meu projeto poético), a tendência do meu desejo na dança vincula-se ao caráter potencializador da criação. É na atenção constante ao *como* fazer-pensar a dança que se evidencia, para mim, toda a complexa rede de encontros e trans-formações que são parte da natureza processual de uma pesquisa *no* e *sobre* o corpo e compõem com o pensamento da dança que emerge em meu corpo:

> A abordagem aqui abandona não só o pressionamento para um resultado almejado, mas principalmente a idéia de finalidade e causalidade, relativizando, assim, as noções de conclusão. Nos ancoramos no conhecimento da arte que não quer comprovar nada, não quer "cientifizar" nada, rompendo com a noção de verdades absolutas e finais para permitir e perceber a experiência com respeito à processualidade com toda a gama de complexidades e intensidades. Com este olhar que tem como premissa a não dicotomia entre corpo-mente, prática-teoria, fazer-pensar e tantas outras separações que resultam destas, como exemplo, técnica-criação, tão comum no território das artes cênicas, podemos provocar uma relação não dicotômica entre: corpo criativo e corpo técnico, dança e teatro, olhar objetivo e olhar subjetivo ou até mesmo a dicotomia extrema e hierarquizada entre quem sabe e quem não sabe, pois tiramos o olhar do corpo como objeto/recipiente no qual se deposita informações. (MILLER e NEVES, 2013, p.4).

Nesse sentido, acompanhando com atenção o processo de meu projeto poético, as tendências e as discussões que se evidenciam em diferentes composições parecem sempre buscar a intensificação da produção de diferença na dança. Muitos outros trabalhos foram acontecendo entre esses períodos, mas acredito que pontuar alguns deles seja suficiente para esse fim, sendo que o propósito deste apanhado não está em analisar e definir uma trajetória de pesquisa, apontando início, meio e fim, mas, sim, acompanhar com atenção um processo de estudo do movimento em dança inacabado e vivo. Mais como uma

cartografia das tendências criativas, essa discussão ajuda-me a pensar a respeito do estado atual desta pesquisa. Materializando os processos do corpo em obras de dança, é possível observar, com atenção, o que só o tempo pode iluminar. É no presente do corpo que todas essas discussões ainda se elaboram. É neste presente que todas as transformações da dança em minha vida acomodam-se momentaneamente. É neste presente do corpo que vivo as imagens de Arbus a partir do processo de Mimese, que vivo os direcionamentos ósseos do Processo dos Vetores. Configuro, assim, um período de investigação que contém a virtualidade de todo meu projeto poético: na memória que se recria no corpo.

O processo de escrita deste texto é, também, então, um processo de recriação da memória do movimento de cada um desses trabalhos. Sinto essas dança aqui e agora. O que me lembro delas? Lembro-me da coragem de "No Parque" (2000), dos delírios de "Dejà-vú" (2002*)*, dos rabiscos de "Mulheres de Saboneteira" (2004), do suor compartilhado no chão de plástico-bolha de *"Fuga!"* (2007). Lembro-me das músicas, das escolhas, dos descartes e de todo o universo que compõe a criação de um espetáculo. Nos agenciamentos de forças que enquadram um trabalho criativo (que contém sempre sua atualização), o corpo pode se recriar. Inventar outros mecanismos de relacionamentos com o mundo, inventar outras formas de escuta, de atenção. Quando em processo criativo, o corpo passa a perceber a vida com a obra. Acompanham-nos as discussões que iniciamos em sala de trabalho. É perceber a vida em estado de criação. Carrego a sala de trabalho em meu corpo: *Não tendo uma função clara, pode-se entender a arte como uma estratégia de sobrevivência que abre canais e estreita a relação do corpo com o ambiente, muitas vezes tornando-se um só* (AMORIM, 2010 p.14.).

3.3.1) Mimese corpórea de fotos de Diane Arbus

A Mimese será realizada sobre imagens da fotógrafa Diane Arbus, que, como cito anteriormente, acompanha a minha pesquisa desde a criação do espetáculo *"Fuga!"* (2007). Sobre a especificidade do trabalho da Mimese corpórea sobre a observação de imagens fotográficas, Ferracini pontua:

> ao observar uma foto o ator, de certa forma, implode o tempo e o espaço presente nela. A foto não é mais apenas um "em si" e nem apenas mais uma relação de fruição estética. Para o ator ela é um amálgama de tudo isso: uma relação de fruição estética e um objeto artístico "em si" e, também e principalmente, um objeto concreto que deverá ser implodido e recriado no tempo\espaço corpóreo/vocal. [...] O tempo poético estático da foto deve ser redimensionado para um tempo poético in continuum no corpo\voz do ator. Dessa forma a imagem fotográfica é o agente deflagrador de inúmeras sinapses corpóreas (corpo-foto), cujo desenvolvimento poderá romper por completo com a imagem inicial. (FERRACINI, 2006, p.121-122).

A qualidade da observação de fotografias pela Mimese corpórea, como cita Ferracini, já possui o caráter deflagrador de "estender" a imagem estática em movimento, criando o que considera como um tempo poético *in continuum*. Quando se trata da observação dessas imagens pelo corpo que dança, especificamente habitando esse território existencial de dança, são os impulsos gerados na alteração do Eixo Global pela observação que deflagram esse *in continuum*, mas não somente. O *Processo dos Vetores* faz a qualidade da observação guiar-se pelos direcionamentos ósseos que as imagem podem sugerir, e, assim, o tempo e o espaço são recriados em fluxo de movimento. Passamos a investigar uma poética de movimento, que pode encadear sequências de movimento investidas da qualidade da relação corpo-foto. Como sugiro acima, outra possibilidade é a de "rodear", em movimento, as âncoras da observação, e, assim, criar, também, um "estado de dança" em torno dos pontos de apoio recriados das fotos. De qualquer maneira, o que se evidencia é que as âncoras emergem da relação corpo-foto, e que são essas as deflagradoras de um "enredo" criado na lógica do pensamento do corpo. Essas âncoras, quando são criadas na Mimese corpórea de fotografias artísticas, como neste caso, também podem estar vinculadas à qualidade da percepção, que, na observação refinada e atenta do corpo, pode encontrar nela os detalhes responsáveis por toda a reorganização do pensamento do corpo em movimento que cito acima. Ferracini "empresta" o conceito de *Punctum*, de Roland Barthes, para refletir sobre essa questão:

> O conceito de *Punctum* em Roland Barthes (A câmara clara – 1984), é utilizado por Barthes para nomear um "detalhe" na foto que chama a atenção daquele que olha. *Punctum* enquanto o que me punge, o que me toca. [...] Assim, enquanto atores, para repetirmos (no sentido de recriação contínua) uma ação física, devemos encontrar nelas mesmas, contrações, pontos de ativação para a recriação da própria ação física no momento do

> ato artístico. A esses pontos, emprestando então a terminologia de Barthes, denominamos *punctuns*. [...] esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação. O ponto de encontro dinâmico de recriação de uma ação observada na fotografia na sinapse foto-corpo passa pelo conceito de *punctum* numa relação complexa: numa zona virtual entre-foto-corpo o *punctum* fotográfico afeta o corpo e gera nele, cria nele, pressiona nele *punctuns* dinâmicos formais-virtuais sempre recriados que, quando ativados, remetem a ação a uma zona virtual orgânica e intensiva.[...] nas fotos artísticas, o *punctum* fotográfico afeta o corpo pela própria poética contida no ser estético da foto. Convém dizer que os autores e fotos, nesse caso específico, são eleitos subjetivamente, por afinidade primeira ou movidos pela relação direta com o tema pesquisado no momento da coleta. [...] O foco está tão somente na afetação proporcionada pelos punctuns contidos nessa foto, ou seja, na transposição sináptica para o corpo da imagem observada ou nas ações físicas por ela sugeridas sem análises psicológicas sobre o que está sendo retratado. (IDEM, p.124-125).

A especificidade da observação da Mimese corpórea de fotografias artísticas relaciona-se, nesse caso, à especificidade deste território existencial de dança. Este relacionamento, acredito, fez emergir um exercício cênico que se volta a investigar a *presença* do corpo no presente do acontecimento. Nesse presente do corpo, acredito, está sendo movimentada, na linguagem da dança, toda a discussão que venho realizando neste texto até agora: mente incorporada, qualidades de percepção e relacionamentos, mudanças de estados do corpo e emoção, emergência de imagens mentais e imaginação no corpo que dança, fluxo de pensamento-movimento, observação atenta e recriação. O corpo que dança, que refina sua percepção e potencializa seu estado de presença, permite-se ser afetado pela foto e recria-a em dança, recriando também o espaço e o tempo em que se insere. Uma ação que desencadeia uma rede de acontecimentos e transforma-ação do corpo e dos afetos que o atravessam: *Devemos enfim, deixar-nos afetar pela fotografia, para então, recriarmos esse afeto em ações físicas e vocais poéticas e dinâmicas, orgânicas e intensivas que certamente incluirão o outro no momento da ação cênica* (IBIDEM, p. 129).

3.3.2) O universo fotográfico de Diane Arbus

Diane Arbus viveu em Nova York entre 1923 e 1971. Seu trabalho é considerado uma das pontes que ligam a fotografia modernista à pós-modernista. Suas obras propunham essencialmente fotografar pessoas com padrões físicos, mentais ou simplesmente estéticos diferentes dos aceitos como normais pela sociedade, redefinindo seu espaço, ou seja, fotografando-as em sua intimidade e, assim, aproximando-nos delas. Essas escolhas são associadas por alguns pesquisadores ao universo do carnaval, quando as imagens e posições sociais são distorcidas. Além disso, pessoas utilizando aparatos alegóricos como máscaras (bastante encontradas em seu trabalho), e, acima de tudo, as inversões de poder e o sarcasmo presente no carnaval podem ser observados nas propostas de Diane.

> [...]Arbus buscou temas familiares ao carnaval: circos, bailes de máscaras, espetáculos de travestis, circos de pulgas, shows de mágica, cerimônias, concursos, festas em geral e certos personagens que se filiam à iconografia de raiz grotesca-carnavalesca: artistas de sideshows (circo de horrores), marginais, deficientes físicos e mentais, pessoas de sexualidade ambígua, anões e gigantes. [...] os motivos que encontramos nessa categoria estética são o "duplo", as máscaras e a mascarada, "monstros" ou criaturas híbridas, o excêntrico, o insano e o criminosos. As estratégias grotescas incluem "a fusão de diferentes reinos, a coexistência do belo e do bizarro, elementos repulsivos e assustadores, a misturas de partes num todo turbulento, a retirada para um mundo fantasmagórico e noturno". (BUDICK apud KURAMOTO, 2006, p.47).

Uma realidade misteriosa e insólita que flerta com ilusões, fábulas e fantasias e lança-nos numa zona de desconforto e reconhecimento. Ao aproximarmos realidades que parecem distantes do cotidiano, podemos nos deslocar para outros tipos de experiências e, ao mesmo tempo, entrar em contato de forma poética com uma temática complexa e presente em todos os tempos, que é a exclusão ou a marginalização dessas diferenças humanas por preconceito ou ignorância. Diane Arbus possuía um projeto fabulador em sua obra fotográfica. Para realizá-lo, visitou albergues, circos de horror, hospitais psiquiátricos, asilos, bailes, festas e competições populares comuns nos Estados Unidos, além de estabelecer contato com pessoas que lhe eram interessantes que encontrava pelo caminho.

> Como nenhum outro fotógrafo, Diane Arbus tinha consciência plena do projeto fabulador de que se incumbiu. A busca por rostos e histórias fantásticas tomava contornos de verdadeira expedição. Conhecida como a fotógrafa dos freaks – alcunha que não lhe agradava –, soube expandir a noção de anomalia para além da presença física de corpos e rostos incomuns. (KURAMOTO, 2006, p.7).

Procurava fotografar pessoas que pertencessem ao universo de diferença que tanto lhe fascinava. Nesse sentido, a escolha pelo universo estético de Arbus também se torna uma ação política que se ancora no desejo de recriação da diferença em meu corpo dançante:

> O sinal de uma minoria é a Diferença, a de nascimento, a causada por acidente, por escolha, por fé, por predileção, por inércia (algumas são parciais e temporárias, outras são irrevogáveis). Toda diferença é uma Semelhança também... não para ignorá-las, para amontoá-las todas juntas, mas para observá-las, percebê-las, prestar atenção. (PHILIPS apud KURAMOTO, 2006, p.43).

3.3.3) Dança das imagens

Acredito que uma importante reflexão sobre os relacionamentos que se criam nesta pesquisa que dizem respeito a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores é que o território existencial de dança, da forma como o apresento no Capítulo 2, interfere de forma bastante expressiva na forma como observo as imagens para o desenvolvimento da Mimese corpórea. Como minha prática na Técnica Klauss Vianna se dá de forma mais verticalizada, é a partir dela que me aproprio da Mimese corpórea. O Processo dos Vetores norteia minhas observações, mesmo que outras propriedades da Mimese corpórea se façam presentes durante a ação de observar, ou seja, é o olhar de uma dançarina que estuda direcionamentos ósseos como potência de criação em dança que observa as imagens. Isso fica evidente, inclusive, na forma como se apresentam as âncoras nas descrições seguintes. Seguem as imagens que têm orientado a pesquisa com a Mimese e as âncoras físicas que orientam o movimento dançado:

1) O Gigante (imagem na página 35):

Com a observação da imagem do Gigante, encontrei o direcionamento dos vetores das escápulas para cima, em oposição ao quarto vetor, osso sacro para baixo e neste caso, para dentro. Joelhos flexionados e apoio dos pés nas falanges (meia ponta). O vetor dos cotovelos (sexto vetor) surge como consequência dessa configuração física. O apoio do olhar que ¨vê de cima¨ direciona o crânio para uma situação de distanciamento do osso sacro constante, o que interfere, inclusive, na articulação da mandíbula e no apoio do olhar. Uma conversa se estabelece com as outras figuras da foto e com o público, porém, a altura da presença da imagem central do Gigante chama o trabalho com o nível altíssimo e estabelece os deslocamentos espaciais. Emerge da necessidade de deslocar escápulas para baixo, uma ação de ¨ir e voltar¨ constante às âncoras. Danço a imagem do Gigante em relação a minha presença, em uma ação de ir e vir constante, entre ao Eixo Global da Mimese e minha própria organização postural. e nesse trânsito que danço o Gigante.

2) As Trigêmeas (imagem na página 93):

A observação da imagem das Trigêmeas orienta o corpo em três sentidos. Transito entre estes três sentidos, sentada na boca de cena do palco. O vetor das escápulas (quinto vetor) aparece novamente, mas desta vez as direções variam de acordo com cada uma das Trigêmeas. O vetor dos cotovelos direciona as transições entre as três figuras da foto. O oitavo vetor (sétima vértebra cervical) também é solicitado em relação às escápulas. Joelhos e primeiro vetor (pés) compõem com sétimo vetor (mãos) em um transito constante entre as três figuras. A dança aqui se cria na passagem de uma a outra.

Na recriação da imagem das Trigêmeas, crio a possibilidade de transitar de forma sutil – sem grandes deslocamentos espaciais – entre as âncoras que cada uma das figuras me sugeria. O deslocamento espacial é contido nestas transições, que consideram o centro, a direita e a esquerda como direcionamentos espaciais intencionais que são contidos durante o movimento. Aqui a noção apresentada por Ferracini de ¨grande dentro, pequeno fora¨ (ver p. 184) que apresentei anteriormente é também direcionada ao espaço.

Transito então, entre as três figuras observadas, dançando suas diferentes qualidades de presença a partir de direcionamentos ósseos e espaciais contidos em pequenos movimentos.

3) Madalena (imagem na página 161):

A imagem da Madalena me sugere a pesquisa sobre os vetores dos cotovelos mãos, crânio, bacia e pés. Pequenas torções constantes na coluna. A imagem observada sugeriu a sensação de uma postura a qual ¨não consigo chegar¨. Portanto, utilizo a metáfora de rodear a Madalena, sem nunca alcançá-la de fato. Me movimento então, buscando no espaço o modelo da imagem com o apoio do olhar. Micro-movimentos constantes agem na direção das âncoras, mas não se estabelecem de fato em nenhum momento. As âncoras da observação da imagem de Madalena são presentes enquanto possibilidade, porém, é na ação de rodeá-las, de perseguí-las sem nunca alcançá-las, que a imagem habita meu corpo e imaginação. Essa busca constante aciona um estado de presença *in contínuum* (ver p.206), como cita Ferracini sobre a questão da recriação das imagens fotográficas pela Mimese, e ainda, possibilita que o movimento dançado se recrie constantemente. Assim, a emergência da ação de rodear as âncoras se torna, para esta pesquisa, uma das explorações de movimento mais verticalizadas da intersecção dança e Mimese corpórea.

4) Menino (imagem na página 213):

Na pesquisa com a imagem do Menino, o sétimo vetor (mãos) é solicitado constantemente em relação ao vetor dos cotovelos e consequentemente, às escápulas. Joelhos flexionados e direcionados ora para fora e ora para dentro e pés deslizando pelo espaço a partir da direção dos joelhos. O crânio e o oitavo vetor (sétima vértebra cervical) também se articulam às mãos. Tensão para baixo na musculatura do pescoço e mandíbula, o que interfere também no apoio do olhar. A imagem do menino sugeriu-me, durante o processo criativo, um convite à dançar junto a ele. Habitar seu corpo franzino e levá-lo ao espaço. Sugere-me ainda, que a paisagem que habita na foto – um parque – direcione uma qualidade de presença mais permeável à ludicidade. Brinco com o menino, de ser menino. Habito seus cotovelos pontudos e seus joelhos hiper-extendidos e lanço-os no espaço. Um espaço disforme, que se cria na ação imediata dos direcionamentos ósseos.

Como emergência da pesquisa óssea do *Processo dos Vetores* – território existencial de dança – relaciono-me diretamente a um modelo de esqueleto anatômico presente no palco desde o início do espetáculo. Utilizamos, com frequência, para o estudo dos vetores, a presença de um esqueleto, que ajuda a materializar a sensação óssea e a visualizar os desenhos dos acidentes ósseos, dimensionado também a tridimensionalidade do corpo e do movimento. Pretende-se que, ao estabelecer uma relação sensível entre corpo e objeto, a partir da presença do esqueleto em cena, possamos experimentar a sensação da ossatura. Nesse sentido, o objetivo é também expor a ossatura enquanto um elo entre os corpos presentes no evento do espetáculo, expondo, assim, a estrutura a partir da qual toda a pesquisa do movimento foi criada. A presença da materialidade óssea do objeto em potência de recriação. O esqueleto presente em cena pretende me lembrar de que a presença do corpo contém as infinitas possibilidades do movimento. O movimento dançado que acontece ao lado e com o esqueleto cria um jogo de percepções que vai desde a exposição de um elemento de composição do território de treinamento do corpo artista ao contraponto entre o corpo vivo que dança em relação à imobilidade da estrutura anímica do esqueleto, que depende da relação para compor com a vida do movimento. É ainda, na recriação do procedimento descrito nas páginas 194 e 195, que a exploração do movimento desta cena se desenvolve. É na presença da vida e em suas infindáveis possibilidades de criação que a dança acontece. É a partir de inúmeros relacionamentos entre corpo e meio que a dança pode potencializar-se e fazer nascer outras experiências de percepção, de movimento e recriação da vida.

É no presente do corpo que o presente recria-se.

3.3.4) Emergências do pensamento de dança com a Mimese corpórea

1) Mudança de Eixo Global na relação com o objeto de observação e consequente mudança de qualidade de movimento.
2) Perceber os impulsos que emergem das âncoras incorporadas, e movimentá-los.
3) Reconhecer as âncoras e relacioná-las aos Vetores, direcionando-as no espaço.

4) “Rodear” as âncoras da Mimese. Dançar em volta delas. Nunca se chegar totalmente às âncoras.
5) Co-habitar duas ou mais âncoras no corpo e criar o movimento entre elas.

3.3.5) Mapa do Exercício Cênico solo de dança “O presente”

Cena 1) Eixo Global: estudo da organização do Eixo Global no presente do corpo e movimentação a partir da observação do esqueleto. Estudo da simetria e assimetria do movimento da cintura escapular na restrição espacial do apoio do osso sacro na parede. Emergência 1, do Item 3.3.4. Nível alto.

-Transição: Vetores 5 e 6. Direcionamento dos cotovelos para baixo até alcançar mãos nos joelhos, iniciando a organização do “Gigante”. Nível médio e alto.

Cena 2) “Gigante”: Vetores 5 e 8; e 1 e 4. A relação entre o primeiro e o oitavo vetor compõem a forma como o “Gigante” espacializa o ponto de vista de cima. Rodeio as âncoras do “Gigante”. Emergência 4 do Item 3.3.4. Nível alto.

-Transição: Deslocamento espacial diagonal “desmontando” em Peso (Tema Processo Lúdico da Técnica Klauss Vianna) o “Gigante”. Nível médio e baixo – trabalho sobre o Tema Apoio. Direcionamento do primeiro vetor no nível baixo, no espaço da boca de cena. Vai chegando nas “Trigêmeas” pelos pés.

Cena 3) “Trigêmeas”: Nível médio. Transição entre as três âncoras observadas nas “Trigêmeas”. Vetores 5 e 8; 3 e 4 e 1. Emergência 5 do Item 3.3.4. Inclui o trabalho de “grande dentro, pequeno fora”.

-Transição: Colar mãos no chão e mover o corpo no nível médio e baixo. Vetor 7 e 8. Empurra-se para “Madalena”.

Cena 4) “Madalena”: Vetores 3 e 4 e 6 e 7. Rodeio as âncoras. Nunca chego à Madalena. Níveis médio e baixo.

-Transição: Deslizo da âncora “Madalena” ao “Menino”. Emergência 5 do Item 3.3.4.

Cena 5) “Menino”: Vetores 5, 6, 7 e 8 e Tema Peso. Deslizo o “Menino”, observando o espaço, transformando-o até alcançar novamente o esqueleto.

Cena 6) Trabalho com a materialidade do esqueleto relacionada diretamente a minha estrutura óssea. Observo e carrego o esqueleto percebendo seu peso e densidade. Temas: Eixo Global, Presença e acionamento sequencial de todos os Vetores.

Diane Arbus, *Child with a toy hand grenade in Central Park, N.Y.C.* 1962. Nomeio esta figura como ¨Menino¨ no processo criativo do Exercício Cênico (Cap.3).

CONTEXTO:

PARQUE, ESPAÇO ABERTO, AMPLO → OCUPAR O ESPAÇO, DANÇAR "COM" O MENINO

APOIO DO OLHAR DIRETO E CONTRAÇÃO MUSCULAR DO PESCOÇO.

TÔNUS ELEVADO: RESISTÊNCIA

7º VETOR: MÃOS

OPOSIÇÕES, ÂNGULOS

APOIO DOS PÉS: PRESENÇA DO OSSO CALCÂNEO.

Fotos do processo com a Mimese corpórea e o Processo dos Vetores da imagem do¨Menino¨. Foto: Giovana Pellatti.

Entreato

Observe-se. Observe-se observando o mundo.
Mapeie-se. Atente-se a seu movimento e permita que a vida dos afetos dinamize o corpo e seus sentidos mutantes.
Potencialize a imaginação na vida do corpo em movimento.
Dance sua imaginação.

Epílogo ou Conclusão em processo poético: relatório de pesquisa e criação do solo "O presente"

Caio na vida da cena. Os ossos dos braços articulam-se aos das pernas. Acabei de entender mais uma vez porque escolhi isso. Chamo esta cena inicial de "Queda da Alice". Não porque esteja me apoiando no texto de Lewis Carrol, mas como uma metáfora da sensação da queda da personagem em direção a um universo ficcional. Nesta queda metafórica, convido um público imaginário a, aos poucos, ir caindo comigo. Apoio o olhar no público, desconfio junto, abraço o outro com minhas dúvidas. Daqui para frente, estaremos juntos.

O movimento intensifica-se até que meus braços e pernas confundem-se e pausam. Minhas mãos deslizam sobre a minha face e alcançam-me os joelhos. Impulsiono-me para fora do espaço que ocupava em direção à boca de cena, já construindo o meu Gigante. Meu Gigante dança e transforma-se em movimento, construindo uma diagonal, e deslizando nela, observando a vida de seu alto ponto de vista.

Caio ao centro do palco, meu pé direito arrasta-se à frente e a relação com a gravidade torna-se o único presente do corpo. É minha dúvida atual. Meus ossos reorganizam-se para dar conta da graça que vejo em admitir que entre meu corpo e o chão existem apenas intervalos. O que pode um corpo ao direcionar-se ao chão e para fora dele? O que pode um corpo que já se torna consequência da dúvida e da presença de um gigante?

E me faço imagem! Imagem de mim. Imagens de chão. De nível médio e baixo. E deleito-me com as imagens. Abraço o chão e saboreio-o. Visto-me de chão. Rolo no chão para a boca de cena, arrastando comigo o processo da memória das Trigêmeas. Sento com as Trigêmeas no abismo do palco. O abismo entre meu corpo e o do outro. O risco aqui é o de cair sobre outro, tornar-me outro e sumir. Para onde eu iria? Para dentro de sua barriga? Nasceria de novo?

Nasço trigêmea. Três. Cada qual com um nariz bem parecido, mas diferente. Uma mão à direita, um joelho à esquerda e um ombro para cima. Deslizo sobre as três e reaconteço-me. Adoro inventar palavras. Entre os ombros das Trigêmeas, observo o olhar que me olha, de perto. Salto sobre suas orelhas e permaneço em seu presente. Duro em seus olhares, seus maxilares e dobradiças. Sou três, ou quatro, contando-me.

Vou deixando-as aos poucos, carregando seus ombros nos meus e observando o espaço com meus atuais oito olhos. Eles me fazem ocupar muito mais o espaço. Vejo muito, e sou muito vista. Fome de espaço. Mão e chão.

Desejo um banco e ele acontece. Gostaria de materializar pensamentos, mas este banco foi apenas empurrado da coxia. Materializei-o com a ajuda de dois braços fortes que não são meus. Quantos estou sendo?

Banco no meio do palco para sustentar meu peso que quase já não sinto. Adoro também os paradoxos, especialmente os que posso sentir. Ísquios na madeira. Lembro-me de Madalena. E de seu poodle branco. Senta-se ao meu lado e me chama para aprender etiqueta! Não gosto de etiqueta, mas adoro imitá-la. Ela é toda bela. Aquela beleza esquisita, de que só eu gosto. E gosto de gostar da beleza dela, e de ela ser esquisita para os outros. Gosto de gostar de coisas que só eu gosto. Gosto dela.

Desde a primeira vez que a vi, ela já me convidou para imitá-la. Imitei-a. Imito-a e minha dança fica mais Madalena. Assim como o nome que a dei. Ou foi o diretor?

Madalena convida meus cotovelos a ficarem pontudos. A cutucar o espaço. Eu cumpro, ela muda, eu a sigo. Sigo minha memória dela. Ela se movimenta muito. Acompanhá-la é sempre um risco. Nela, vejo minha dúvida novamente. Vejo também meu sacro quase para dentro e uma grande torção na coluna. Vejo meus pés buscando o chão e meus joelhos querem beijar-se. Deixo e não deixo. O público poderia ficar constrangido. Madalena é sexy. E melancólica. A melancolia pode ser sexy.

Madalena me deixa ir. Cumpri minha lição e meu corpo agora é melancólico. E sexy. Queria fumar seu cigarro.

Por falar em boca, a Senhora com a máscara sorri. Não consegui não admirá-la. Admiro-a há anos. Seu sorriso é como um baile da terceira idade. Queria que minha avó tivesse se divertido tanto. Queria ter dado uma máscara para minha avó. Seu nome era Clara. Daí vem meu nome. Queria ter dado uma máscara à vó Clara. Ela teria sorrido. Dou agora, vó. Toma.

Sorrio seus dentes. Eles tomam-me o corpo. Toda ossatura torna-se dente. Uma arcada dentária muito grande. Gosto muito de osso. Dente é osso. Gosto de morder osso. De gente. Não que o faça. Só mordo o Igor. Nele é menos estranho e nojento. O Igor me sacia a vontade de morder osso.

Deslizo agora sobre os metatarsos do Menino do parque. Encontrei-o pelo caminho, ele sorriu, eu também. Convidei-o a vir comigo e ele se jogou em minha boca. Eu o engoli.

Sobre o Menino, o que posso dizer é que ele me dói. Dói em mim os pés e os cotovelos. Deve ser ciúme de sua meninice. Arrasto-o pelo espaço sobre meus metatarsos e meus cotovelos aproveitam para pensar por ele. Tenho a vida toda para fazer isso.

Quanto tempo aguentaríamos? Eu, meus joelhos, os do menino e os seus?

Cansamo-nos todos.

O Igor me sacia! Gosto de sua presença! Gosto de tocá-lo e de ser tocada por ele. O Igor é meu esqueleto de brincadeira. Uma brincadeira muito séria. As brincadeiras, em geral, são bem sérias. Pego no Igor e minha ossatura se sente. Sinto seu peso e atualizo-me. Os ossos pesam.

Sinto meus ossos e espacializo-os. Outro risquinho vermelho embaixo da palavra. Quero comê-la. Cuspi e ficou assim.

Espacializo a sensação de meus ossos. Minha musculatura acompanha meu desejo. Preencho o espaço com meu corpo e levo o Igor comigo, em muitos sentidos. Gosto de arrastá-lo como um cobertor de neném.

Assim também desfaço-o um pouco. Permito-me dançar. Peço licença para que fique comigo, para que não me esqueça dele. Não me esqueça agora. Do agora. Junto com o Gigante, as Trigêmeas, o

Menino, a Madalena, a Senhora do sorriso e o Igor, estava eu. Sozinha.

Fui eu, como diz minha filha, inocentemente. Era eu. Era eu com. Eu junto. Afinal, qual é o limite do corpo?

Não era outro. Sempre fui eu. Desde que vi o Gigante, era eu vendo. Meu corpo querendo-o. Querendo brincar com ele, e com o movimento que podia nascer com ele.

Meus ossos é que escutaram.

Meu presente é esse agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bossi, Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ARBUS, D. **Diane Arbus** - Untitled. Nova York: Aperture, 1995.

_____. **Revelations.** Nova York: Random House, 2003.

_____. **Magazine Work.** Nova York: Aperture, 1984.

_____ e ISRAEL, M. **Diane Arbus** - an Aperture Monograph. Nova York: Aperture, 1972.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2009**.**

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. (Tradução de Marina Appenzeller): Estação Liberdade, 2002.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignorâças**. Rio de janeiro: Record, 2004.

BERTHOZ, Alain. **Le sens du movement**. Paris: Odile Jacob, 2001.

BOHM, David. **Sobre a criatividade**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BURNIER. Luís Otávio. **A Arte do Ator: Da Técnica à Representação**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

CHAUÍ, Marilena. "Laços do desejo". In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras [Rio de janeiro] Funarte, 1990.

DAMÁSIO, Antonio R. **Em busca de Espinosa - prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

_____. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si.** São Paulo: Companhia das letras, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1999

_____. **Diferença e repetição**. Rio de janeiro: Graal, 1988.

_____. **A Dobra: Leibniz e o Barroco**. São Paulo: Papirus Editora, 2007.

_____. **Empirismo e subjetividade: Ensaios sobre a natureza humana segundo Hume**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

_____. **Francis Bacon, a lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

FLASZEN, Ludwick; POLLASTRELLI, Carla.(curadores). **O Teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969 textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwick Flaszen com um escrito de Eugenio Barba**. São Paulo: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

FERRACINI. Renato. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

_____.(org.). **Corpos em Fuga, Corpos em Arte.** São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

_____. **Ensaios de Atuação**. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

_____. In: NÚCLEO FUGA! ***Fuga!*** Livreto do espetáculo**,** Campinas, 2007.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 2ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Petrópolis: Vozes: Centro do Livro Brasileiro, 1972.

_____. **A história da sexualidade III - O cuidado de si.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia**. Trad.

Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GIL, José. **Movimento total: o Corpo e a Dança.** São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. "Gesto e percepção". In: **Lições de Dança 3**. Por: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Orgs.). Rio de Janeiro: Ed. UniverCidade, 2001.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. **Leituras do corpo.** São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O corpo em crise. Novas pistas e o curto-circuito das representações.** São Paulo: Annablume, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUMIEL, Renée. "Por que danço?". In: **Na Dança**. Cássia Navas, Flavia Fontes e Inês Bogéa (Orgs.). São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

HANNA, Thomas. **The Body of Life.** New York: Knopf, 1983.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé - Uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

KATZ, Helena Tânia. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Fid Editorial, 2005.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional.** São Paulo: Summus, 1992.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad. Christine Greiner e cols. São Paulo: Editora n-1, 2012.

LABAN, Rudolf. **O Domínio do movimento**. Lisa Ullman (Org.). São Paulo: Summus, 1978.

LAKOFF, George; JONHSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.

LAUNAY, Isabelle. "O dom do gesto". In: GREINER, Christine; AMORIN, Cláudia (Orgs.) **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010. p. 81-100.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MARQUES, Isabel. **Ensino de dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 1999.

MATOS, Lúcia. **Dança e diferença, cartografia de múltiplos corpos.** Salvador: Edufba, 2012

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

_____. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças.** São Paulo: Summus Editorial, 2012.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

NOE, Alva. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2004.

NOVAES, Adauto. "O fogo Escondido". In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Desejo**. São Paulo: Companhia das Letras: Funarte, 1990.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (Orgs.). **Pistas do método da cartografia – pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PAZ, Octávio. **A dupla chama. Amor e erotismo.** Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

RAMACHANDRAN, V.S.; BLAKESLLE, Sandra. **Fantasmas no cérebro.** Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROLNICK, Suely. **Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SAES, Silvia Faustino de Assis. **Percepção e Imaginação**. Coleção dirigida por Marilena Chauí e Juvenal Savian Filho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

STRAZZACAPPA, Márcia e MORANDI, Carla. **Entre a Arte e a Docência: a formação do artista da dança.** Campinas SP: Papirus, 2006.

GIBSON, Michael. **Simbolismo**. Koln: Taschen, 1999.

TAKAHASHI, Jo. "Dimensões do corpo contemporâneo". In: GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Orgs.) **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2010. p.133-144.

TRINDADE, André**. Gestos de cuidado, gestos de amor**. São Paulo: Summus Editorial, 2007.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente corpórea – ciência cognitiva e experiência humana.** Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

VIANNA, Klauss. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Siciliano, 1990.

Teses e Dissertações:

BRASIL, Ana Clara Cabral Amaral **Fuga!: Jogo de percepções na fronteira entre a dança e o teatro.** Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

KURAMOTO, Emy. **A representação dirruptiva de Diane Arbus: do documental ao alegórico**. Dissertação de Mestrado: Unicamp, Campinas SP, 2006.

LEONARDELLI, Patricia. **A memória como recriação do vivido**. Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

NEVES, Neide. **A Técnica como dispositivo de controle do Corpomídia**. Tese de Doutorado, PUC-SP, São Paulo, 2010.

POSSANI, Maria Alice. **Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si.** Dissertação de Mestrado: Unicamp, Campinas SP, 2012.

HIRSON, Raquel S. **Alphonsus de Guimaraens – Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo**. Tese de Doutorado: Unicamp, Campinas SP, 2012.

LOURENÇO, Robson. **Embriologia e arte: dançando a formação do corpo.** Dissertação de Mestrado: Unicamp, Campinas SP, 2012.

VITIELLO, Julia Ziviani. **Dança: memória nos corpos cênicos**. Tese de Doutorado: Unicamp, Campinas SP, 2004.

ALMEIDA, Marcos Vinícius Machado. **A selvagem dança do corpo**. Tese de Doutorado: Unicamp, Campinas SP, 2006.

Revistas e periódicos:

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência**. Universidade de Barcelona, Espanha. Tradução de João Wanderley Geraldi: Universidade Estadual de Campinas, Departamento de Linguística, 2002.

BOLSANELLO, Débora. “Educação Somática: o corpo enquanto experiência”. In **Motriz**, vol.11 – ps.99-106. Rio Claro, 2005.

CHRISYKOU, Evangelia G. “Mente criativa em ação”. In: **Revista mente e cérebro**, ano XIX, n. 235 , 2012, p.31 -39.

FABIÃO, Eleonora. “Corpo Cênico, Estado Cênico”. In: **Revista Contrapontos** - Eletrô nica, Vol. 10 - n. 3, 2010, p. 321-326.

FÉRAL Josette. ¨Mimese e teatralidade¨. In: Pellettieri, Osvaldo (Ed.). **Itinerarios Del Teatro Latinoamericano** (Coleccion Estudios De Teatro Argentino E Iberoamericano). Buenos Aires: Galerna, 2000.

FUGANTI, Luís. “Corpo em devir”. In: **Revista Sala Preta**, 2007, p.67-76.

GIL, José. ¨O corpo do bailarino¨. **Revista Contracampo**, n. 05, 2000.

GREINER, Christine. ¨Uma breve reflexão acerca do Lume e seu Japão imaginado¨. In: **Revista Sala Preta**, v. 5, n. 1, 2011.

KASTRUP, Virgínia. “O Devir-criança e a cognição contemporânea”. In: **Psicologia: Reflexão e crítica.** Vol.13, n.3: Porto Alegre, 2000.

MILLER, Jussara Correa; NEVES, Neide. ¨Técnica Klauss Vianna – consciência em movimento¨. In: **ILINX-Revista do LUME**, n.3, 2013.

QUILICY, Cassiano Sidow. ¨As técnicas de si e a experimentação artística¨. In: **ILINX-Revista do LUME**, n. 2, 2012.

RAMOS, Luis Fernando. ¨Por uma teoria contemporânea do espetáculo: mimesis e desempenho espetacular¨. In **Revista Urdimento**: Santa Catarina**,** 2009.

REY, Sandra. ¨Por uma abordagem metodológica da pesquisa em Artes Visuais¨. In: BRITES, B. e TESSLER, E. (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas.** Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 2002.

SIMONDON, Gilbert; PELBART, P. P.; COSTA, R. ¨A gênese do indivíduo¨. In: **Cadernos de Subjetividade–O Reencantamento do Concreto**, p. 97-118, 2003.

Documento eletrônico:

FERRACINI, Renato. **Mímeses corpórea: poesia do cotidiano**. In: http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/63b264d1006b31c15f5f819b3cd287e5.pdf. Acesso a 11-01-2014, as 16:52.

www.ricesu.com.br/colabora/n8/homenagem. Acesso a 12-11-2013, as 10:42.

Sites:

www.lumeteatro.com.br. Acesso dia 14-01-2014.

www.klaussvianna.art.br. Acesso dia 23-02-2013.

www.salaodomovimento.art.br. Acesso dia 23-02-2013.

Videografia:

NAVAS, Cássia e CASALI, E. **Memória Presente: Klauss Vianna.** São Paulo: TV ANHEMBI/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

Documento sonoro:

ANTUNES, Arnaldo. "Cultura". In: **Nome**. BMG, 1CD, p.1993, faixa 3.

Anexo:

DVD da Mostra do Exercício Cênico. Espaço Cultural *Casa do Lago* (UNICAMP), fevereiro de 2014. Vídeo: Geraldo de Barros.