



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Maria Alice Cavalcanti Poppe

O CORPO IMAGINADO
EM BUSCA DE UMA CARTOGRAFIA DO ESPAÇO INTERIOR



Rio de Janeiro
2014

Maria Alice Cavalcanti Poppe

O CORPO IMAGINADO
Em busca de uma cartografia do espaço interior

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Angela Leite Lopes

Rio de Janeiro
2014

Poppe, Maria Alice Cavalcanti

O corpo imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior/ Maria Alice Cavalcanti Poppe. Rio de Janeiro, 2014

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, 2014

Orientadora: Profa. Dra. Angela Leite Lopes

1.movimento dançado. 2. imagem interna. 3.artes visuais. 4.errância. 5. Angel e Klauss Vianna. 6. José Gil

I. Lopes, Angela Leite.

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes.

III. O corpo imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior.

Maria Alice Cavalcanti Poppe

O CORPO IMAGINADO
Em busca de uma cartografia do espaço interior

Dissertação apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, para obtenção do título de mestre.

APROVADA: 30 de janeiro de 2014.

Profa. Angela Leite Lopes
(Orientadora)
(UFRJ)

Prof. Messias Tadeu Capistrano dos Santos
(UFRJ)

Profa. Maria Ignez de Souza Calfa
(UFRJ)

RESUMO

Esta dissertação investiga a possibilidade de uma imagem interna do movimento dançado, em processos do corpo que prescindam da autorização ou validação de um olhar de fora. A motivação surge de uma inquietação em relação às formas preexistentes e imagens externas que servem de modelo ao dançarino em sua aprendizagem. A reflexão se inicia em uma exploração tátil do corpo, de natureza proprioceptiva a partir da emergência do movimento, dos acionamentos invisíveis que o preparam, na busca de uma *dança de dentro*, oculta, que percorre trajetos imaginários tendo a escuta como símbolo, dadas as suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas. Essa investigação se dá tanto em um viés teórico quanto prático, através de experimentações com diferentes meios, como a fotografia, o vídeo e a cena. O conjunto de experimentos desta pesquisa teve a cegueira e a errância como princípios orientadores de uma exploração cartográfica do corpo em movimento. Partindo do conceito de consciência do movimento desenvolvido por Angel e Klauss Vianna, atravessado pelo pensamento do filósofo José Gil, a escrita se deu como prolongamento do gesto que, por sua vez, foi caracterizado por um sentido de porosidade entre externo e interno; corpo e espaço; dança e pensamento.

Palavras-chave: Movimento Dançado; Imagem Interna; Artes Visuais; Errância; Angel e Klauss Vianna; José Gil.

ABSTRACT

This dissertation investigates the possibility of an internal image of the dancing motion, independent of the authorization or validation from an outside view. The motivation stems from an uneasiness in relation to preexisting forms and external images that serve as models in their learning process. The research begins with a tactile exploration of the body, from a proprioceptive perspective, from the emergence of the movement, the invisible drives that prepare it, in search of a *dance within*, hidden, which runs imaginary paths with listening as a symbol, given to its characteristics of receptivity and unrestricted directionality. This research takes both a theoretical and practical bias, through experiments with different media such as photography, video and the scene. The set of experiments in this study had blindness and erroriness as guiding principles of a cartographic exploration of the moving body. Based on the concept of movement awareness developed by Angel and Klauss Vianna, crossed by the thought of the philosopher José Gil, the writing itself was an extension of the gesture that, in turn, was characterized by a sense of porosity between external and internal, body and space; dance and thinking.

Key-words: Dance Movement; Internal Image; Visual Arts; Erroriness; Angel and Klauss Vianna; José Gil.

Agradecimentos

Agradeço aos parceiros que estiveram ao meu lado por todo esse processo de escrita e experimentação, especialmente aos alunos do projeto de pesquisa A poética do fluxo, Marina, Renata, Camilla, Janine, Hágata, Alexandre, Romulo, Bruna e posteriormente Laís, Cíntia e Luiza.

Aos professores do Departamento de Arte Corporal especialmente Sérgio, pelas fortes provocações e iniciação ao pensamento de Derrida, e Luciane pela ajuda delicada e generosa.

Aos meus colegas e professores da Escola e Faculdade Angel Vianna pelo compartilhamento de saberes profundos que me formaram, em especial Paulo Caldas, Alexandre Franco, Frederico Paredes, Lúcia Aratanha, Luciana Bicalho, Soraya Jorge e Alexandre Bhering.

Aos professores do PPGAV que muito colaboraram com o desenvolvimento desta pesquisa, em especial Carlos Murad e Tadeu Capistrano. Aos meus colegas de turma, preciosos e que muito me incentivaram com suas inquietações, questionamentos e riqueza de pensamento, em especial Ana Kfourir.

À minha orientadora Angela Leite Lopes que com muita calma escutou meus pensamentos e sempre os devolveu com precisão e delicadeza, mergulhando comigo na errância dos escritos e das danças que aqui se configuram.

Aos meus pais Martha e João que nunca me impediram de sonhar e que me incentivaram com muito carinho no árduo percurso da arte. A minha irmã Márcia que sempre me conduziu à novos mares.

À minha família que me fez seguir em frente, em especial Carolina pela eterna amizade. Ao Raul, filho emprestado que, com sua calma e leveza, muito tem me ajudado no campo das imagens.

Aos artistas que me impulsionaram à abismos sem fim com suas escritas coreográficas, em especial Maurício de Oliveira e João Saldanha.

À minha querida e sempre parceira Thereza Rocha, amiga de todos os tempos, que me conhece como ninguém e que sempre permanecerá na arte e na vida.

À minha mestra e amiga, Angel Vianna pelo amor e pelos ensinamentos que me fizeram aprender a ser gente.

Ao meu amor da vida Tato Taborda pela entrega, ouvidos abertos e atentos, leveza, parceria e incansável leitura. Que estejamos juntos em outras vidas...

Dedico este trabalho aos meus filhos Leonardo e Luiza com muito amor.

SUMÁRIO :**CADERNO 1**

LINHAS INICIAIS...13

OLHANDO O CORPO IMAGINADO...17

O SILÊNCIO COMO ESPAÇO IMAGINADO...31

CORPO-MEMÓRIA...36

TERRA INCOGNITA...43

O CORPO IMAGINADO...57

LINHAS FINAIS...70

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS...72

CADERNO 2

– O VOO DA ALMA DANÇANTE –



Caderno 1

corpo imaginado

imaginando traçados que não se fixam espaços
transparentes paisagens aéreas linhas imaginárias a
linha hesita dança e percorre o silêncio da alma em
um instante qualquer e brincando de cisne imagina o
som do lago que nasce na nota empurrada pelo dedo
fazendo-o vibrar não-lugares presença pálida o avesso
do corpo um espaço sem latitude maleável esburacado
poroso esqueço o movimento que acabo de fazer

dança dos ossos superfícies invisíveis visualidade
efêmera linha no corpo outra um barco no oceano
errante corrente do movimento a palavra acena forma
breve imaginário esqueleto animado imagens mentais
topografias imaginárias arquitetura do corpo linhas
móveis pele que habito o silêncio que fala tudo
pássaros nuvens ventadas pelo pensamento quase
ausência o meu corpo é uma nebulosa alma silenciosa
pele estrelada tudo nuvens um caminhar silencioso o
oco do corpo silencia a alma o som da pele nós
invisíveis olhos de dentro alma dançante

esfarelar-se ausente musculatura da alma mergulho no
meu corpo cheio de tanto danço com a minha solidão
equilíbrio precário derramo a cera da carne linhas
errantes imaginando a casa imaginada linhas na
iminência de desaparecer instante privilegiado do meu
olhar ausência da forma

escuridão do corpo

*Está inteira em seus olhos fechados, e sozinha com sua alma, no seio de alguma íntima atenção.
Ela se sente transformar em algum acontecimento.*
Paul Valéry

O meu avesso é mais visível que um poste.
Manoel de Barros

LINHAS INICIAIS –

A pesquisa expressa neste texto não pretende estabelecer um método ou uma forma única de se pensar o movimento de dança. A própria escrita, seu conteúdo e forma, gesto e grafia, serve aqui como prolongamento de uma dança de natureza errátil, irrefletida que, em essência, escapa a qualquer tentativa de definição. A confluência dessas instâncias, dança e escrita, se dá no ato puro do traçado, gesto cego, desprovido de antecipação.

Desenvolver uma pesquisa que tenha a dança como foco em um programa de pós-graduação em artes visuais foi e tem sido um desafio que, problematizando-a, tem impulsionado e irrigado de sentido essa investigação. A princípio, a exploração de um espaço interno do corpo me afastava da própria ideia da visualidade, ao considerar a imagem como algo externo ao corpo. A motivação para uma investigação em busca de uma imagem interna do movimento veio, inicialmente, de uma inquietação em relação às formas preexistentes ou imagens externas que servem de modelo, muitas vezes impostas ao dançarino na sua aprendizagem em dança. Como reação a esse modelo, recorri à instância primeira no processo de criação de imagens, a imaginação, e como essa instância poderia ser geradora de novos espaços para o corpo e de outras motivações para que estes fossem explorados e percorridos.

As experimentações, os textos e materiais imagéticos originados na pesquisa **O Corpo Imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior** me conduziram a uma estrutura na qual o factual e o ficcional permearam-se um ao outro. Como em uma banda de Möebius¹, o que é perceptível e o que é imaginado estabelecem uma conjuntura de enlace onde um expõe, manipula e desdobra o outro sem que haja uma separação entre eles. Traçados de uma escrita em movimento, com fios, traços, riscos de uma dança que se desdobra no pensamento e no movimento, em uma via de mão dupla.

¹ Banda ou fita de Möebius foi criada pelo matemático e astrônomo alemão August F. Möebius. Na forma de um oito torcido, a banda se caracteriza como uma superfície não orientável, sem frente nem costas, que por sua constituição faz a ligação entre dentro e fora, externo e interno, sem interrupção.

Essas acepções, que remetem à superfície visível do movimento dançado, tem possibilitado inclusive o estabelecimento de notações coreográficas, como a de Rudolf Laban. No entanto, o entrelace dos traçados do movimento com o da escrita expande o conceito de linha aos limites de suas significações, ora como fio que percorre e costura linhas do corpo com outras, invisíveis, ora tornadas visíveis pelos meios utilizados nos experimentos. A palavra linha, pensada na abrangência de suas significações, está sendo usada aqui como fio que percorre e costura os segmentos dessa estrutura e, sem desconsiderar a sua acepção literal, expande esse conceito para o campo da abstração, costurando as linhas do corpo com outras, construídas pelo imaginário.

A pesquisa **O Corpo Imaginado** foi impulsionada pelo pensamento do filósofo português José Gil, que reflete a respeito do espaço interior, virtual, do corpo do bailarino. Em seu livro *Movimento Total* (2001), Gil investiga de forma minuciosa a instância perceptiva do corpo do bailarino no processo de construção coreográfica, a partir de criadores como Steve Paxton, Merce Cunningham, Pina Bausch, entre outros. Em uma perspectiva filosófica, Gil inaugura uma nova forma de se pensar o corpo e a origem do movimento dançado, como uma extensão das estruturas do pensamento que decorrem da consciência do movimento. O pensamento de Angel e Klauss Vianna atravessa a pesquisa pela formulação do conceito de consciência do movimento, do qual eles foram pioneiros no Brasil, difundido nos ambientes pedagógicos que constituíram a minha formação na dança. Angel, que dá continuidade a esse pensamento, se arrisca na vida e na arte como uma desbravadora de mundos. Esses modos de ação, muito particulares, irradiam um novo paradigma do corpo que, partindo da consciência, conjuga-o ao pensamento e ao mundo.

A metodologia aplicada nessa pesquisa é inspirada na cartografia como modo operante e se apoia em alguns autores que se utilizaram dela para o desenvolvimento de suas investigações, seja na área das artes ou mesmo da psicanálise.

Hódos-metá²:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. O cartógrafo é, antes de tudo, um antropófago.

Suely Rolnik

O processo metodológico para essa pesquisa tem se dado a partir de estratégias inspiradas em um sentido de porosidade entre o interno e o externo. Nesse caso, o interno pode ser traduzido como consciência corporal mas também como fantasia, imaginação ou ficção. O externo é o pensamento tornado movimento, o espaço, o corpo no espaço. Dadas essas duas instâncias, instaura-se uma porosidade entre elas, em um trânsito livre, sem cerimônia. A própria viagem no corpo, nesse viés poroso, produz o corpo da palavra. Um corpo-passagem que transpira e inspira, que dança e é dançado, que sopra o ar que escorre pelo seu interior ao mesmo tempo que se deixa levar pelo vento que ele mesmo produz quando ganha o espaço. A dança se dando no “entre do corpo” que, como uma esponja, vaza pelos dois lados: interno e externo em um processo de amalgamento.

O corpo faz passar o movimento e estabelece, desse modo, uma permeabilidade fluida que, mais do que o gesto, guarda suas forças, os seus trajetos e não mais a forma que o inaugura. O corpo já não é mais suporte da dança mas ele a deixa passar, numa travessia que se multiplica indeterminadamente. O corpo se torna um campo de forças que vivencia o combate sem, contudo, brigar com as linhas que dele surgem e se ramificam em todas as direções, não só de baixo, de cima, mas também dos lados, de dentro e de direções sem nome. As forças o atravessam e resta-lhe utilizá-las ou não. O movimento não cessa. Do combate dessas forças nasce o gesto, sem pai nem mãe, sem origem e, portanto, sem passado. Não sabemos de onde ele veio, quando nasceu, não temos o seu começo. É um gesto que por não ter passado também não se direciona a um futuro, ele “é”

² Trata-se aqui da reversão da palavra método como proposta no método cartográfico de pesquisa-intervenção proposta por Eduardo Passos e Regina Benevides. *Não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (metá-hodos), mas o primado do caminhar que traça, no percurso, suas metas. Metá (reflexão, raciocínio, verdade) + hódos (caminho, direção).* PASSOS, KASTRUP, ESCÓSSIA, 2012, p. 17.

e, no presente, promove o ato: **AGIR-DANÇA**.

Os experimentos em vídeo, foto, desenho e cena são, como a escrita, prolongamento dessa dança. Filmo sem nunca ter filmado, fotografo sem nunca ter fotografado, desenho sem nunca ter desenhado e imagino uma dança que nunca dancei. A dança que alimenta a palavra, que inspira a fala, gravada pelo celular no carro, que aspira o Borges, que aspira o sonho, que filma o corpo olhando o mundo. As diferentes naturezas dessas experimentações tem me possibilitado percorrer caminhos imprevisíveis e em constante propagação, sem que eu tenha regras de antemão a serem aplicadas. Além disso, venho colhendo todo e qualquer material residual desses experimentos, seja por escritos do processo de criação, por imagens precárias, por devaneios, por movimentos do pensamento e, também, por fabulações. Desse modo, as diversas experiências em moldar essas matérias têm realimentado o próprio conteúdo da pesquisa. Um mapa que se faz e modifica ao longo do processo criativo, como uma viagem sem rumo. O caminho como fim e a invenção de pontes (reais ou imaginárias) para sua própria travessia. Suely Rolnik, em seu livro *Cartografia Sentimental*, expõe a ideia da cartografia para os geógrafos “como um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem”. (ROLNIK, 2011, p. 23)

Observando as transformações das paisagens, percebo que os modos cartográficos pensados como metodologia têm forte parentesco com essa pesquisa que, no conjunto de ações expresso nos experimentos e na escrita, deriva-se em traçados de linhas no espaço do corpo, que (des)constroem a dança e o texto. O mapa que o corpo constrói, (des)constrói o corpo do texto.

OLHANDO O CORPO IMAGINADO -

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do ballet, diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios. Assim, o bailarino tem necessidade de ter mais do que uma consciência exterior do seu corpo; tem dele uma consciência “do interior”.

JOSÉ GIL

Onde se produz o movimento? O que precede a ação do movimento dançado e mesmo os acionamentos invisíveis que o preparam? Seria possível pensar em um espaço interno do corpo, tal qual nos sugere Gil? Seria possível pensá-lo como um espaço ficcional? Existe uma fronteira entre o movimento conscientemente percebido e o movimento imaginado? De que modo tornar possível a criação de uma *dança de dentro*, oculta e que percorre trajetos imaginários, tal qual uma jornada dentro do próprio corpo? De que modo produzir uma dança em que a visão não seja mais o guia, tendo a *escuta* como símbolo, dadas as suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas? Podemos pensar em uma escuta corporal?

Essa pesquisa é impulsionada pela necessidade de entendimento da minha prática pessoal na dança, de modo a desdobrar em uma investigação teórico-prática procedimentos e processos que já se dão tanto no âmbito da pesquisa coreográfica quanto da atividade docente, em aulas de técnica e criação que venho desenvolvendo nos últimos anos. Ao mesmo tempo, mais do que simplesmente acender luzes sobre o que está oculto, o desejo é o de investigar os processos que levam à formulação de uma imagem interna do movimento. Esse desejo pressupõe, necessariamente, a possibilidade de um movimento dançado que prescindia da autorização ou validação de um olhar de fora, *como na aprendizagem do ballet, diante do espelho* (GIL, 2001, pg. 132). O meu interesse ao propor essa reflexão é o de buscar motivações para que o movimento dançado se dê sem a necessidade de identificação com uma imagem externa, que lhe sirva de modelo. Trata-se de pensar uma dança que não esteja subordinada ao olhar externo como desencadeador da

produção do movimento mas “traçando um caminho de dentro para fora³, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções”. (MILLER, 2007, pg.18). Pode-se dizer que esse processo de construção do movimento é análogo ao que se refere o filósofo francês Jules Michelet quando descreve a construção do ninho do pássaro:

A casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, em uma intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe a sua forma. No interior, o instrumento que impõe ao ninho a forma circular não é senão o corpo do pássaro. (MICHELET apud BACHELARD, 2008, p.113)

O conceito de consciência do movimento, tal qual formulado por Klauss, Angel e Rainer Vianna (Escola Vianna)⁴, propõe um estudo do corpo que parte da sua percepção interna, das estruturas que o integram e irradia na direção de sua inserção no mundo que o cerca. Conforme proposto por Jussara Miller na citação acima, esse conceito é constituído por essas três instâncias de relação entre o dentro e o fora, num entrelace fluido e permanente.

A fabulação de um espaço interno do corpo, a fantasia de percorrer esses espaços, o jorro de paisagens inéditas e de trajetos nunca trilhados, despertam uma outra modalidade do olhar: **um olhar para dentro**. Para tratar desse olhar, que se expande para o corpo inteiro, me apoiarei, portanto, nas três instâncias referidas por Miller: uma dança de dentro para dentro, uma dança de dentro para fora e uma dança de fora para dentro.

³ No corpo, tal como formulado nessa pesquisa, já não se poderia falar propriamente de um dentro e de um fora dicotômicos, senão como um paradoxo, que será apresentado mais à frente nesse texto.

⁴ Atualmente esse pensamento já é referido como Escola Vianna pela própria Angel, no prefácio do livro “Qual é o corpo que dança” de Jussara Miller. Nessa pesquisa o intuito é o de focar na prática da própria Angel, apesar desta ser apoiada no lastro de uma pesquisa que teve surgimento com ela e Klauss Vianna e, posteriormente, desenvolvida com a contribuição de seu filho Rainer.

De dentro para dentro – A propriocepção

O significado habitual do termo propriocepção, é o conhecimento que temos dos movimentos de nosso próprio corpo no contexto. Eu o traduzo por "sentimento de si" pois sem essa sensibilidade particular os outros sentidos não poderiam funcionar em referência a um si constante. Como para o trem que se põe em movimento em frente ao nosso, não conseguimos saber se é o contexto ou nós mesmos o que se move.

HUBERT GODARD

Se estou de olhos fechados e percebo a tensão do meu ombro direito consigo relaxá-lo, liberando a sua musculatura. Sou, portanto, capaz de localizar essa tensão e em seguida dissolvê-la, sem a necessidade de olhar. Isso só é possível porque construímos uma imagem corporal própria, formulada a partir de uma percepção do que é interno, sem a utilização da visão. O que define inicialmente essa percepção interna do corpo é a ideia de propriocepção criada por Charles Sherrington. A propriocepção é o termo utilizado por Sherrington para definir a capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo, a sua posição e a sua orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem o auxílio da visão.

O estudo que parte da auto observação, da disponibilidade de “escutar” e perceber o próprio corpo proprioceptivamente, define inicialmente o que chamamos de consciência corporal⁵. Esse trabalho cria no bailarino um estado de vigilância constante sem que haja uma preocupação com a forma externa do que ele vai produzir. José Gil afirma que “A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo” (GIL, 2001, p. 159). Klauss Vianna, refletindo acerca da forma do movimento no corpo do dançarino, acrescenta:

⁵ O conceito de consciência corporal é utilizado por diversas técnicas de educação somática como: Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, entre outras. Klauss e Angel Vianna criaram e desenvolveram os conceitos de consciência e expressão corporal de forma pioneira no Brasil, em ambientes pedagógicos com os quais tive o privilégio de conviver nos últimos 20 anos. Essa forma de pensar o corpo, tem reverberado em diversos campos relacionados à corporeidade. Sua abrangência inclui desde pesquisas artísticas e teóricas no teatro e na dança, até trabalhos de natureza somática, no âmbito da terapia e da recuperação motora.

Observei, de início, a posição do dedo anular nas pinturas renascentistas e fiquei fascinado com a relação entre esses desenhos e a postura exigida para as mãos no balé: em ambos os casos, a certeza de que o movimento parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma. Vejamos: quando você aperta o dedo anular para dentro sente todo o braço reagir e é por isso que a mão tem essa postura no balé clássico. O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho. (VIANNA apud NEVES, 2008, pg. 49)

A consciência do corpo visa, através da percepção do alinhamento e direcionamento ósseo, das articulações pensadas como dobraduras, dos espaços articulares, suas mobilidades e alavancas, o acionamento das musculaturas necessárias para um determinado gesto otimizando, assim, o movimento corporal. Na perspectiva da consciência corporal desenvolvida pela Escola Vianna, o corpo fabrica o movimento de uma maneira em que exterior e interior se fundem e a isso Klauss Vianna atribui o equilíbrio do corpo, em harmonia com o espaço que o cerca:

Existe um espaço interior, emocional, mental, psicológico, e um espaço exterior, que é onde se manifesta a dinâmica do corpo. A sensação de equilíbrio corresponde ao momento ou aos momentos em que descobrimos uma maneira harmônica de utilização do espaço, em que equilíbrio interior e exterior não se diferenciam mais. (VIANNA, 1990, p.106)

Desde o nascimento, incluído o momento do parto, o bebê busca a forma mais direta e energeticamente adequada de se mover. Não é a toa que alguns métodos corporais de educação somática se utilizam do movimento do recém nascido e da criança, para elaborarem os seus fundamentos básicos. No crescimento e desenvolvimento motor, diminuimos consideravelmente a forma otimizada de nos movermos, em função de medos, traumas, vícios posturais e de outros aspectos opressivos da vida cotidiana. Na vida adulta precisamos, então, reaprender esses modos, de tal maneira a podermos nos reequilibrar energeticamente, com mobilidades inerentes ao nosso próprio corpo. E é exatamente nesse lugar, da ativação da consciência do movimento, que o corpo aciona mecanismos proprioceptivos de auto escuta e cria uma relação permeável com a escuta externa, do corpo em conexão com o espaço supostamente exterior, formando uma rede

de percepções, sem distinção entre o externo e o interno ou como diz Klaus: “a forma, repito, é consequência: são espaços internos que devem criar o movimento de cada um” (VIANNA *apud* NEVES, 2008, pg. 50).

A ação proprioceptiva tem menor parentesco com a visão do que com a escuta por suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas. A *escuta corporal* se aproxima, também, do sentido do tato. O ato de escutar pode ser pensado como uma espécie de tato, na medida em que a pele registra e se flexiona pela ação de uma pressão, da mesma forma que o som do mundo pressiona a delicada película do tímpano. O tato da escuta corporal nutre-se do deslize da pele sobre ossos, músculos, ligamentos e órgãos e, simultaneamente, do espaço ao redor do corpo.

É importante lembrar que o sentido pelo qual recebemos as sensações de contato e de pressão não se reduzem às mãos, mas sim ao corpo todo, despertando a pele do corpo todo – distinguindo também o contato dos diferentes tecidos da roupa, a pressão dos elásticos, e, assim a atenção se amplia para o corpo inteiro com sua tridimensionalidade. A pele ganha vida. (MILLER, 2007, pg. 60)

Entender o movimento no corpo não parece ser atributo do sentido da visão, apesar de termos, intuitivamente, a necessidade de ver para, só então, confiarmos nesta compreensão. O trabalho de conscientização do movimento pressupõe que a investigação do corpo não se inicia necessariamente de olhos abertos, o que indica que o entendimento do corpo passa por uma percepção mais abrangente. Tanto na dança quanto em disciplinas da educação somática utiliza-se o conceito de propriocepção, referido acima, como aprofundamento no entendimento das potencialidades e limitações do corpo, que podem subsidiar não só o movimento dançado como também os processos de reabilitação motora. Em uma perspectiva proprioceptiva, a supressão do sentido da visão aguça a percepção pelos demais sentidos do corpo, contribuindo para uma apropriação mais abrangente e profunda do movimento.

O simples ato de deitar no chão de forma consciente e relaxada, percebendo os *apoios*⁶, os pontos do corpo que tocam o solo, também o esqueleto e suas dobraduras, os músculos

⁶ Um dos conceitos da consciência do movimento tal como formulada pela Escola Vianna.

e suas tensões, já nos possibilita transitar por espaços do corpo normalmente não visitados. Se pressionarmos a cabeça contra o chão por alguns segundos e, em seguida, relaxarmos, depois o meio das costas no mesmo procedimento, depois o sacro, depois os cotovelos e assim por diante, perceberemos, após algum tempo, a diferença em nossos apoios. Nesse momento a percepção de cada parte estará mais aguçada e será possível localizá-las através de uma visualização interna. Esse refinamento da percepção interna favorece um maior controle⁷ do próprio tônus muscular.

O tônus muscular é o estado de tensão elástica de um músculo em repouso, que possibilita que o corpo se mantenha de pé, na vertical, independente do movimento. Pode-se ter maior ou menor tônus em cada músculo do corpo. A Eutonia é uma técnica de educação somática criada por Gerda Alexander que aprofunda a questão do equilíbrio do tônus muscular, a equalização harmônica das diversas tensões que existem no corpo. Para Gerda: “a ação sobre o tônus se obtém, a princípio, dirigindo a atenção para determinadas partes do corpo, para seu volume, seu espaço interior, para a pele, os tecidos, os órgãos, o esqueleto e o espaço interior dos ossos.” (ALEXANDER, 1983, pg. 14).

Angel Vianna também se utiliza do conceito de equilíbrio do tônus muscular em seu trabalho quando propõe “baixar o grau de tensão até o ponto ótimo de equilíbrio do tônus, para depois começar a movimentação” (RAMOS, 2007, pg. 27). Angel costuma iniciar suas aulas sugerindo que seus alunos deitem no chão, favorecendo assim, a soltura das tensões que se cristalizam nos músculos, muitas vezes ocasionadas por estresse do dia-a-dia ou por excesso de atividades de certos grupamentos musculares. Através de objetos como bolinhas, tocos de bambu e espumas, Angel propõe o contato de partes do corpo com esses materiais com o fim de auxiliar na dissolução de suas tensões. Colocar um toco de bambu em um dos lados das costas, precisamente entre a escápula e a coluna, por alguns minutos, na tentativa de entregar o peso do corpo a esse objeto, é um exercício de enorme valor para a musculatura envolvida nessa região do corpo. Desse modo, a musculatura das costas, sacrificada por uma má postura ou um carregamento excessivo de

⁷ Cabe ressaltar que a palavra controle na Eutonia está associada a um grau de consciência da força e do relaxamento do músculo.

peso, se reequilibra e o corpo se redimensiona na sua relação com o espaço. A relação do objeto ou do solo com a pele desencadeia um processo de relaxamento do músculo que podemos atribuir à expansão do nível perceptivo que o corpo pode alcançar.

Nesse sentido, o equilíbrio do tônus ressalta a percepção dos volumes internos e externos do corpo provocando uma maior sensibilização de toda arquitetura móvel, que é o próprio esqueleto e suas articulações. A ossatura, nesse caso, não é considerada matéria inanimada, inerte, subordinada à ação protagonista da musculatura mas instância do pensamento geradora do movimento que, alojado em cada uma de suas partes constituintes, dá origem a um corpo pensante ou corpo-pensamento.

Os modos como o pensamento de Angel opera sobre o corpo são abrangentes no que dizem respeito à sensibilização do corpo em uma busca explorativa da consciência do movimento e do seu devir único, acolhendo os seus limites e suas virtudes sem distinção, aliadas à plena receptividade e porosidade ao mundo que o cerca. Essa investigação se expande para além do corpo orgânico, em linhas de força que o atravessam e se irradiam do seu movimento. Klauss Vianna ressalta que “o esqueleto é um triunfo mecânico da natureza: as linhas de força atravessam os ossos e a sensação está neles. A máquina viva anda.” (VIANNA, 1990, pg 95) Com isso, Klauss afirma a potência do corpo como uma arquitetura móvel e em constante transformação. O campo de forças formado por essas linhas imaginárias provoca um borramento do dentro e do fora do corpo, levando-o a um trânsito incessante entre este e o espaço, assim como entre o pensamento e o movimento. O conceito de consciência corporal nessa pesquisa assume, entretanto, um caráter expandido, como ponto de partida para a construção de uma interface entre o real e o ficcional no corpo e na dança. A tentativa de adentrar, enquanto se dança, os espaços internos do corpo, visualizando a seu modo a sua arquitetura móvel, levam a uma abstração do movimento⁸, ultrapassando a fronteira do que se pode perceber na direção do que se pode imaginar.

⁸ Entende-se aqui o movimento desvinculado de usos e significações.

De dentro para fora – da propriocepção à imaginação

Se partirmos da consciência corporal como uma investigação de natureza proprioceptiva que se direciona a uma exploração e ao mapeamento do território interno do corpo, o cruzamento da fronteira do que é conscientemente percebido pode nos levar rumo ao território da imaginação do movimento. Refletindo sobre a gênese da imaginação Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro, refere-se ao *gesto inaugural da criação de imagens*. Como exemplo ele se utiliza das imagens de cavalo desenhadas na gruta de Peche Merle, ressaltando o gesto de distanciamento, abstrato, na configuração da imagem do cavalo, em um deslocamento do exterior para o interior:

*Para fazer a imagem de um cavalo é preciso, de algum modo, que se volte ao mesmo tempo para si mesmo.(...). Esse raro **não lugar**⁹ (Un-ort) em que se pisa, ali onde são criadas as imagens, na tradição foi chamado de “subjetividade” ou “existência”. Em outras palavras: “imaginação” é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo. Ou ainda, é a singular capacidade de ex-sistir em vez de in-sistir. Esse gesto começa, digamos, com um movimento de abstração, de afastamento-de-si, de recuo. (FLUSSER, 2007, p. 163)*

Trata-se de uma busca para além do que se instaura no corpo físico, proprioceptivo. No lugar de uma posição espacial com suas coordenadas geográficas, um *não lugar*, como se refere Flusser. No lugar da ação, território da consciência e da percepção presente, a imaginação, onde a consciência, chegando ao seu limite, extravasa para o campo da *ação imaginante*, proposta por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*:

A imaginação é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (BACHELARD, 1990, p. 1)

⁹ Grifo meu.

Dessa forma, pode-se pensar no corpo como agente e espectador de uma experiência de dança que vai se fazendo, (des)fazendo e (re)fazendo à medida que o próprio movimento acontece. A pesquisa **O Corpo Imaginado** busca formas de apropriação desses trajetos e territórios de modo que, paradoxalmente, estes sejam em seguida desapropriados, reapropriados e, mesmo, esquecidos no momento da dança. O imaginário como instância de um caminho de exploração que se desdobra sempre em novos modos de construção, (des)construção e (re)construção do movimento. A imaginação como instância deflagradora da mobilidade do corpo e da sua perspectiva do espaço. Uma mobilidade incessante das imagens própria da ação imaginante: “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de **imaginação sem imagens**¹⁰” (*Idem*, p. 2) ou ainda, “uma imaginação que encontra seu gozo, sua vida ‘apagando as imagens’ ” (*Idem*, pg. 171) .

O corpo imaginado imaginando espaços imaginários que imaginam.

A imaginação do movimento irradiando-se em uma dança que se traduz pelo seu constante apagamento. Do não aprisionamento das imagens para um não aprisionamento do gesto. Esse movimento sem direção pré-definida é também o movimento do pensamento, concomitante ao próprio movimento dançado. Os trajetos por um espaço imaginado que extravasam para o espaço circundante, exterior, traçam portanto, uma escrita coreográfica de natureza cartográfica. O espaço exterior e o interior extravasam-se e dispersam-se um no outro, na iminência de se tornarem um só. O espaço íntimo do corpo e o que o envolve, em um amálgama, compreendem o infinito do gesto dançado. No momento em que o corpo dança, esse espaço imaginal extravasa-se pelo irrompimento do movimento, inventando o espaço, efêmero, borrando qualquer fronteira que possa separar interior e exterior.

¹⁰ Grifo meu.

É o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (WIGMAN apud GIL, 2001, pg. 15)

O pensamento de Mary Wigman¹¹ aponta para a criação de um espaço virtual construído no momento em que emerge o gesto dançado. Cria-se, assim, uma dança que nasce na estrutura do corpo, fluindo em seus trajetos internos, virtuais, criando espaços na medida em que flana pelo ar das articulações, pelos trilhos dos ossos, pelo fio imaginário que costura uma unidade do corpo com outra, ainda que não sejam partes contíguas, que escorre e ocupa o vazio dos poros, se irradia no solo e no ar em uma rede de linhas que cruzam o corpo e o espaço. Em decorrência desse fluxo e refluxo incessante entre imaginário e movimento, emerge o movimento dançado em um trânsito entre o gesto percebido proprioceptivamente e o gesto imaginado, “irracional” (*Idem*). Diferentemente da “imaginação sonhadora” de Bachelard, o papel da imaginação no seu enlace com o gesto dançado na pesquisa **O Corpo Imaginado**, se aproxima mais do que Mary Wigman refere-se como “espaço imaginário, irracional da dimensão dançada” (*Idem*).

Como desdobramento desse espaço imaginário proposto por Wigman, aproximo o pensamento do coreógrafo americano Steve Paxton¹²: “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível” (PAXTON *apud* GIL, 2001, pg. 158), que propõe a ideia de que a consciência corporal no dançarino é uma “consciência inconsciente”, que se dá em um movimento paradoxal “a fim de deixar o mais livres e espontâneos possíveis os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente ‘consciente’ e separada não poderia fazer” (*Idem*, pg. 132). O bailarino é tomado pelo fluxo do movimento e torna-o cada vez mais consciente num “duplo movimento paradoxal da consciência” deixando-a invadir pelo corpo. O fluxo do pensamento se mistura ao fluxo do movimento: o

¹¹ Bailarina e coreógrafa alemã nascida em 1886, pioneira da dança expressionista, considerada uma das figuras mais importantes da Dança Moderna.

¹² Bailarino e coreógrafo experimental, nascido em 1939 no Arizona, foi criador da técnica de Contato Improvisação (*Contact Improvisation*).

pensamento do movimento se torna movimento do pensamento, como reflete José Gil sobre o movimento da cambalhota:

A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer da sua profundidade, é o “vivido” do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objeto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. (...) Enquanto vivida, a cambalhota é todo o corpo em movimento-tornado-pensamento. (Idem, pg. 164)

Em um trecho do livro *Angel Vianna - a pedagoga do corpo*, Enamar Ramos também alude a esses entrelaçamentos entre pensamento e movimento aplicados à cena:

Todo o pensamento tem movimento, afirma Angel, e este repercute no corpo diretamente. A observação estritamente objetiva das sensações do corpo é o grande estímulo desencadeado por Angel. (...). Aos atores que, em vez de sentir, fazem perguntas querendo respostas prontas para a existência, Angel Vianna recomenda que se permitam o gosto da descoberta, o prazer de dizer: “Hoje eu descobri meu dedo, meus apoios; agora é caminhar, quem sabe isso continua?” (RAMOS, 2007, pg. 41)

Engendrar corpo e pensamento, movimento e imaginação de forma porosa, é decorrência do borramento das fronteiras que por muito tempo delimitaram os territórios de quem elaborava os passos de uma dança e de quem a executava. Os limites entre a função do coreógrafo como aquele que escreve uma partitura e do intérprete como aquele que obedece a essa partitura, reproduzindo-a em movimentos no espaço, limites que eram nítidos em ambientes como o do balé clássico e da dança moderna foram, efetivamente, sendo dissolvidos a partir da dança pós-moderna e contemporânea. Essa nova perspectiva, que implica em um modo de operação bastante distinto dos modelos clássicos, traz ao dançarino a possibilidade de criação do seu gesto, muitas vezes associado à sua própria história pessoal¹³. Desse modo, o dançarino torna-se capaz de produzir o movimento de forma autônoma, “colorindo”, “texturizando” e redimensionando o gesto dançado no instante preciso em que ele o coloca no espaço, mesmo que se tenha uma escrita coreográfica prévia, delineada.

¹³ Como foi o caso da coreógrafa alemã Pina Bausch que, no início de seus processos de criação, costumava fazer perguntas aos seus dançarinos para a construção de suas “danças”. Pina influenciou gerações e gerações de coreógrafos na dança contemporânea a partir da década de 80.

De fora para dentro – o *olhar cego*

Pela primeira vez descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Encontrei um “Caminhando”, um itinerário interior fora de mim. Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia.

Lygia Clark

Hubert Godard, terapeuta corporal que trabalha na análise do movimento aprofundada no pensamento e na percepção do gesto humano, se utiliza do conceito de *olhar cego*¹⁴ para traçar um paralelo com a obra de Lygia Clark, especialmente no momento em que ela desloca o foco da sua investigação da pintura e da escultura para o corpo. Em uma entrevista feita por Suely Rolnik, Godard discorre acerca do “Caminhando” de Clark e do *olhar cego* para tratar de um “olhar que está além do olhar objetivo” (GODARD, 2006, pg. 1).

Essa abordagem pode auxiliar no entendimento de uma prática corporal que não necessita estritamente do olhar para o manejo do corpo no espaço. Godard define o *olhar cego* um olhar “subjetivo”, sub-cortical. “É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido.(...) Um olhar que não está ligado ao tempo” (*Idem*).

O exemplo de alguém que, de olhos fechados, percebe a presença do outro ou de um objeto perto e consegue desviar deste ou daquele, ao mesmo tempo em que se movimenta no espaço, mostra como o corpo tem a capacidade de se localizar no espaço de outras maneiras, por outros sentidos. Essa habilidade corporal é também desenvolvida em exercícios de consciência corporal e se aproxima do exemplo que Godard traz a respeito de pacientes que sofreram a perda da visão objetiva:

¹⁴ Nome dado pela neurofisiologia para pessoas que em decorrência de um acidente haviam perdido uma parte do olhar objetivo.

Então é surpreendente porque se colocarmos uma cadeira diante deles e lhes pedirmos para descrever o objeto, nomeá-lo, eles dirão que não vêem nada. E se pedirmos que andem, irão evitar a cadeira. (GODARD, 2006, pg. 1)

Godard afirma o movimento do trabalho de Lygia rumo a um olhar cego “como uma tentativa de modificar essa posição do olhar, de refazer um mergulho num olhar subjetivo onde há uma perda das noções gravitacionais e outras, permitindo atingir um olhar talvez mais primeiro ou menos manchado de linguagem” (*Idem*). Essa aproximação se dá pelo aprofundamento que o trabalho de Lygia Clark teve em suas proposições sensoriais, implicando na fusão do indivíduo no coletivo, ou seja, em uma busca pela dissolução entre obra e espectador, entre sujeito e objeto.

O espaço arquitetural me transforma. Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura. Agora, não estou mais só. Sou aspirada pelos outros. Percepção tão impressionante que me sinto arrancada de minhas raízes. Instável no espaço, parece que estou me desagregando. Viver a percepção, ser a percepção... (CLARK, 1965)

O olhar cego se dá como olhar tátil, que pode ser desenvolvido no corpo do dançarino através de exercícios e práticas que privilegiam a conscientização do movimento. Esse trabalho propõe outras maneiras de se perceber, tanto em sua relação com o outro quanto com o espaço. Quando o corpo se utiliza do peso gravitacional e da entrega dos seus apoios em sua interligação com o outro e com o espaço, criam-se relações vetoriais pelas linhas de força que surgem entre os corpos e entre estes e o espaço, não por relações psicologizadas.

Os espaços do corpo, muitas vezes ocultos para a percepção, vão sendo acessados atenuando, assim, a preponderância do sentido da visão e aguçando os demais. Existem inúmeras técnicas corporais que partem dessa abordagem para o desenvolvimento de suas práticas, como é o caso do Contato Improvisação, criado por Steve Paxton na década de 70. A técnica de Contato evolui no corpo a habilidade de tratar a pele, o contato das peles, de maneira a criar uma maleabilidade dos apoios, de um corpo em relação ao outro, como um mata-borrão. O corpo do outro se torna uma continuidade do seu próprio e essa intimidade das peles, que também pode dar-se através do contato da pele do corpo com a

“pele do chão”, possibilita uma conexão ligada ao tato e não ao olho. O olhar se torna menos importante e a relação dos corpos, puramente tátil, gera todo o movimento. Godard se utiliza da técnica de Contato Improvisação para falar da potência do *olhar cego*:

Na prática de Contato Improvisação surge uma espécie de vigilância incrível, de clareza geográfica. Alguém pode saltar atrás de nós, ou podemos ser trombados por alguém, e isso se torna extremamente perigoso se estivermos na lentidão do olhar objetivante. E o fato de escapar do olhar objetivo - e se faz todo um trabalho neste sentido - induz a fulgurância do espaço. Isso permite fazer ações extremamente perigosas, sem que haja risco. O ímpeto da imagem do corpo e dos fantasmas diminui, o espaço é percebido em 360°; é o olhar periférico, panorâmico. Portanto, há sempre perigo, mas o perigo sou eu, ou seja, voltar para a história. E se fico nessa vigilância pura que é o olhar cego e o tato cego, há uma maneira de reencontrar o coletivo. (Idem, pg 3)

Essa modalidade do olhar permite um enlace do corpo com o que lhe toca, ou rodeia, que ultrapassa a noção de percepção e adentra o lugar do que Godard chama de “intra-sensorial”¹⁵. O olhar cego aciona, desse modo, uma forma de relação do corpo com espaço que rompe suas fronteiras, a perspectiva é ampliada ao ponto em que o corpo pode sentir-se desagregando. “Viver a percepção, ser a percepção...” (CLARK, 1965).

¹⁵ Tal como apresentado por Hubert Godard na entrevista “O olhar cego”, o intra-sensorial é a capacidade de ir além da percepção.

O SILÊNCIO COMO ESPAÇO IMAGINADO

O movimento do pensamento na pausa do movimento externo

No começo era o movimento. Não havia repouso porque 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 em toda a parte, para sempre, ao mesmo tempo. 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. Porque, como se passaria do movimento ao repouso se não houvesse já movimento no repouso?

JOSÉ GIL

Pausa do movimento

Uma forma de silêncio

Um silêncio da forma

Um silêncio do espaço

Um silêncio no corpo

Uma respiração - uma dilatação

Um espaço de silêncio

Um corpo no silêncio

Movimento do pensamento

Pensamento-corpo

O silêncio do movimento como ampliação dos espaços internos do corpo. A pausa como energia potencial que flui pelos trajetos ocultos do corpo, que assiste-sente-pensa-dilata o movimento, ainda invisível.

Maurice Blanchot, quando refere-se à utilização do espaço em branco como silêncio na escrita poética de Paul Celan, na qual frases breves são “cercadas de branco”, afirma que:

Esses silêncios não são pausas ou intervalos que permitem a respiração da leitura, mas pertencem ao mesmo rigor, aquele que só autoriza um pouco de relaxamento, um rigor não verbal que não seria destinado a conter sentido, como se o vazio fosse menos uma falta que uma saturação, um vazio saturado de vazio. (Idem, pg. 75)

Da mesma forma John Cage, na sua composição *Conferência sobre Nada*, determina que os espaços em branco no corpo do texto devem ser rigorosamente respeitados como silêncios na fala do conferencista.

*I am here , and there is nothing to say .
If among you are
Those who wish to get somewhere , let them leave at
Any moment . What we re-quire is
Silence ; but what silence requires
is that I go on talking .*

(CAGE, 1961, pg. 109)

John Cage buscou vivenciar o silêncio absoluto, isolando-se em uma câmara anecóica¹⁶. Após alguns minutos de silêncio do mundo externo, Cage começou a escutar um som agudo e um som grave pulsante. O agudo era o som do seu sistema nervoso e o grave era o som do coração bombeando o sangue para as veias. A partir dessa experiência descartou definitivamente a ideia do silêncio como ausência de som.

O que seria, então, o silêncio do corpo? Como isso se engendra no corpo e no espaço? Talvez pensar na pausa não como paralisação mas como uma respiração para o movimento, o que nos auxilia no entendimento do quanto o silêncio corporal é potente na produção de espaços no corpo. O silêncio do movimento como uma forma de criar espaços internos no corpo e de permitir que o ar entre por esses espaços, escorra por esses trilhos. Movimento do ar do pensamento nas articulações. Em pausa, o ar do pensamento infla os espaços internos, os brônquios, os alvéolos, os reservatórios ocultos nas dobraduras do corpo.

¹⁶ Sala projetada para conter reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas. Sala totalmente isolada de fontes externas de ruídos.

Antes do corpo fazer o movimento, visível aos olhos, são acionadas micro estruturas articulares e musculares, invisíveis, e que determinam o seu desdobramento no espaço. Rudolf von Laban, criador de um sistema analítico do movimento fortemente utilizado por bailarinos e coreógrafos em processos criativos e metodológicos, ao falar da noção central de seu sistema, o esforço, “define-o como ‘impulso interior na origem de todo o movimento’, dançado ou não dançado” (GIL, 2001, pg. 16). A noção de esforço implica em “qualidades de movimento”, tais como peso, tempo, espaço e fluxo que em suas combinações possíveis geram diversos tipos de movimentos dançados. Cada um desses fatores de qualidade variam em quantidade e intensidade a partir de dois parâmetros extremos, oferecendo a possibilidade de uma gama ampla entre eles: - no peso, do leve ao forte; - no tempo, do lento ao rápido; - no espaço, do direto ao indireto; - no fluxo, do contido ao livre. As configurações feitas a partir desses parâmetros geram a construção de uma série de variantes que promovem o que chamamos de um “colorido” no movimento dançado.

Ora, von Laban diz que o esforço, que é uma espécie de força vital, encerra já em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá. Inletindo-o ligeiramente, poderíamos interpretar assim o seu pensamento: esse esforço em que todas as formas do movimento se esboçam antes de se desdobrarem, apresenta movimento antes do movimento. (Idem, pg. 16)

O pré-movimento sugerido a partir do pensamento de Laban convoca o corpo a um estado de potência que pode nos auxiliar a pensar aqui sobre a pausa, ou o silêncio do movimento, como abertura, expansão, respiração. A ideia de um corpo que dança em suas pausas percorrendo suas vísceras, mapas imaginários, não se revela na visualidade mas percorre os “trajetos da energia” (Idem), infla e desinfla, colore, texturiza os trilhos dos ossos. Essa pequena dança, *small dance* tal como Steve Paxton a denominou, não é um movimento perceptível em sua macro-escala mas pertencente ao campo das pequenas percepções¹⁷. “A pequena dança é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (PAXTON *apud* GIL, 2001, pg. 134). Trata-se de uma dança que se inicia

¹⁷ O termo pequenas percepções foi cunhado por Leibniz para designar “percepções que de tão diminutas, não nos apercebemos dela” (SIMON, 2008, pg. 44). José Gil expande esse conceito ao plano do movimento dançado.

pela observação do próprio corpo, na qual a consciência se torna uma consciência do corpo, não se referindo a um objeto exterior mas penetrando-o: “forma-se assim uma espécie de corpo da consciência” (*Idem*). Essa forma de consciência “do corpo”, que faz iniciar o próprio movimento dançado, como formulada por Gil, não é apreendida pela visão, tida como o sentido mais intelectualizado, mas pelo corpo todo. É como se todo o corpo, a pele como uma interface entre dentro e fora, fosse povoada de olhos imaginários, que captam o mundo externo e interno tornando-se, também, órgão de visão. As pequenas percepções permitem-nos uma dupla escala direcional que aponta simultaneamente para o passado e para o futuro. Por elas, o bailarino:

*antecipa os movimentos do seu par porque percebe as linhas de força que os prolongam no futuro. Eis o que explica que dois corpos, no CI¹⁸, se compreendam, e que o seu movimento ‘pegue’ (...). O bailarino joga sempre com a dupla escala que as pequenas percepções dispõem. (...). É um espaço paradoxal” (*Idem*, pg. 163, 164).*

Na perspectiva das pequenas percepções, mesmo no silêncio ou na pausa do movimento externo, visível, o movimento já acontece no fundo dos corpos, microscópico. Um exemplo do próprio CI de Paxton mostra com clareza esse aspecto em uma relação entre dois corpos. Quando em contato pelas costas, mesmo antes de surgir o movimento visível, este pode ser percebido pelo outro através das pequenas percepções. “É a observação direta e a experiência do movimento inconsciente do espírito (*unconscious movement-mind*) do outro. Cada bailarino está consciente de que a sua ‘small dance’ está a ser sentida pelo outro.” (GIL, 2001, pg. 136) O mesmo se dá quando se está de pé, sozinho, em um exercício de auto-observação, em que tanto percebe-se o corpo, o espaço entre as vértebras da coluna, quanto o espaço à volta. Nesse caminho perceptivo, do interno e do externo, informações são permanentemente geradas e registradas pelo corpo:

Para Cunningham, o bailarino deve fazer silêncio no seu corpo. Deve suspender nele todo o movimento concreto, sensorial, carnal a fim de criar o máximo de intensidade de um outro movimento, na origem da mais vasta possibilidade de criação de formas. Só o silêncio ou o vazio permite a concentração mais extrema de energia, energia não-codificada, preparando-a todavia a escorrer-se nos fluxos corporais. (GIL, 2001, p.17)

¹⁸ Abreviação utilizada por Gil para Contato Improvisação.

Após a pausa, o movimento do pensamento ganha o espaço. O corpo com seu esqueleto, dobraduras e mobilidades espacializa esse *dentro*. Um corpo que aumenta os espaços entre os ossos para gerar o movimento. O avesso do corpo que traz ao espaço os mapas guardados na sua memória. Traços de uma arquitetura feita de contornos que nunca se fixam, ramificando-se sempre em diferentes configurações. A paisagem das entranhas, ilimitada, virada para a outra face, criando espaço à medida que o movimento se irradia, aspira, inspira e reflete.

O corpo que dilata-se internamente antes de precipitar-se ao movimento visível, é um corpo que, acima de tudo, escuta. Escuta como um esvaziamento, um vácuo de ação do corpo que, ao tornar-se receptivo, deixa-se penetrar pela informação, cessando momentaneamente de emitir informação. Nesse momento de hesitação, que pode se prolongar indefinidamente, cria-se um intervalo, um ralentando, entre o que é percebido e o que retorna como ação. Bergson refere-se a isso como um retardo que se dá entre a percepção e a ação a ser devolvida. Cria-se assim, segundo Bergson, uma zona de indeterminação, cuja imprevisibilidade da reação será diretamente proporcional à extensão do que é percebido. “Pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva, e consequentemente enunciar essa lei: a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo” (BERGSON, 2010, pg. 29).

CORPO-MEMÓRIA -

A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, é portanto uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base.

Henri Bergson

A partir desses outros modos do “olhar para dentro”, pode-se pensar que o corpo registra, ou melhor, memoriza o movimento sem, necessariamente, precisar vê-lo. Lembro-me sempre de uma frase que Angel Vianna repete em suas aulas: “o corpo tem uma memória maior que a nossa própria memória”. A memória do corpo carrega o passado e o atualiza a cada instante, mesmo quando não desejamos. Segundo Renato Ferracini:

O corpo, como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo “presente”, não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação, uma atualização do passado acumulado. (FERRACINI, 2006, p. 120)

Recentemente, fiz uma experimentação cuja única regra era a de deixar que o movimento e a palavra expressassem, sem censura, o que surgisse de mais imediato no corpo-pensamento¹⁹. Naquele momento, tive a percepção de que tudo o que é exteriorizado pelo corpo em uma via automática, seja em forma de palavras escritas e faladas ou de movimentos, são configurações espontâneas que, porém, sempre carregam uma organização espaço-temporal que aquele corpo produz. A experiência de estar agindo sem pensar, ao mesmo tempo em que tira as amarras que moldam a expressão do movimento, presentificando o que nos atravessa naquele momento, não deixa de trazer à tona a memória contida no corpo. Isso me fez lembrar de um texto de Thereza Rocha, sobre a experiência da dança no corpo do bailarino, que muito me ajuda a pensar no esquecimento como catalisador do corpo que dança, enquanto dança. “Se dançar é esquecer e o corpo

¹⁹ Retirado da experiência da residência *O Corpo Pensante*, com a coreógrafa portuguesa Vera Mantero em janeiro de 2013 no Ateliê Dudude Casa Branca (Brumadinho/BH). A artista propunha exercícios de escrita, movimento e fala automática (ou livre, como ela mesma denominou) em uma dinâmica que alternava vivências individuais e em grupo.

não esquece jamais, onde, então, se produz essa dança?” (ROCHA, 2009, pg. 70). O paradoxo aqui é dado, e nos ajuda a pensar como o corpo necessita, simultaneamente, lembrar e esquecer para entrar na corrente do movimento. Como uma resposta a esse pensamento Rocha completa:

A memória dá à vida sempre uma nova chance. Do ponto de vista da memória o passado nunca passou; o passado está sempre a passar, a se modificar. O passado é matéria plástica. Ao lado da memória voluntária, a que supomos controlar, existe uma outra, tal como sugere Proust: a memória involuntária (...) que necessita entretanto e paradoxalmente do esquecimento para poder lembrar. O esquecimento como combustível de uma memória sempre a trabalhar. Se lembrássemos tudo, todo o tempo, não nos lembraríamos, na verdade, de nada. É necessário esquecer. É impossível esquecer. (ROCHA, 2009, p.60)

A memória involuntária sugerida por Proust nos serve, aqui, para refletir a respeito da temporalização no corpo, ou seja, no quanto a simultaneidade temporal pode habitar o corpo e como isso pode reverberar no ato da dança. As distintas camadas de passado e presente se entrelaçam em procedimentos que colaboram para uma apropriação, desapropriação e reapropriação do movimento no corpo do dançarino. Entende-se por apropriação apossar-se, tornar próprio o movimento no corpo. Todo o processo de aprofundamento na conscientização do movimento caminha nessa direção. Porém há um paradoxo nessa afirmação quando se trata de uma exploração expressiva do gesto, na qual torna-se necessário algo que está para além de uma apropriação, que é o exercício de expropriar-se. Práticas de desapropriação podem fazer parte de um processo de cunho investigativo no desenvolvimento da criação em dança. Nesse caso, expropriar-se designa um descarte de formas preexistentes, armazenadas na memória do corpo e que podem também vir à tona no momento dança. Um desapegar-se do já apreendido como forma de retomar o movimento, despido de modelos. “O esquecimento como combustível de uma memória sempre a trabalhar”, como propõe Proust *apud* Rocha na citação acima. Dessa forma, em um processo como de reciclagem do movimento, a reapropriação do gesto dançado se dá, de certa forma, sem as amarras de seu tempo de origem, de forma distinta de seu sentido primeiro e que, ao ser extraída da memória, vai se reconectando a outros gestos, de outros tempos. Esses modos de criação implicam em uma convivência de

gestos de “muitos tempos”, que vão sendo justapostos e, assim, multiplicados no corpo, com uma “memória sempre a trabalhar” (*Idem*).

Temporalidades Simultâneas

Como uma abertura para se pensar a memória no corpo, aproximo o pensamento de Aby Warburg a partir das imagens para traçar uma analogia a respeito da convivência de diferentes temporalidades. Warburg, que foi criador de um pensamento em arte para além de seu sentido histórico esgarçou, assim, os limites da imagem no seu contexto social, artístico e, também, antropológico. Durante a última década do século XIX, Warburg inaugura uma revolucionária forma de tratar a imagem, calcada na sua sobrevivência (*Nachleben*), através de relações anacrônicas entre elas criando assim o seu mais ambicioso projeto, inacabado por essência, o Atlas Mnemosyne.

Warburg dizia a seu próprio respeito que ele menos fora feito para existir do que para “persistir (eu diria insistir) como uma bela lembrança”. É bem esse o sentido da palavra Nachleben, esse termo “pós-viver”: um ser do passado que não para de sobreviver. (...) Assim seria Warburg nos dias atuais: um sobrevivente urgente para a história da arte. Nosso dibuk. O fantasma da nossa disciplina, falando-nos a um tempo de seu (nosso) passado e de seu (nosso) futuro. (DIDI-HUBERMAN, 2013, pg. 29)

A forma Atlas, genealógica, se dá em contraposição a uma outra, arqueológica, estabelecendo um entrelaçamento de discursos com outros discursos, numa relação de forças heterogêneas que atuam através de mecanismos de subjetivação, mnemônicos. Aplicado ao corpo, o método genealógico designa um pensamento que opera pela justaposição de temporalidades que se relacionam com a memória, pensada a partir do conceito de engrama formulado por Richard Semon que definiu a memória como:

a função encarregada de preservar e transmitir a energia no tempo, o que nos permite reagir à distância a um fato do passado: todo acontecimento que afeta o ser vivo deposita na memória uma marca, que Semon chama de Engram (engrama) e descreve como a reprodução de um original. (MICHAUD, 2013, pg. 296)



PRANCHA 39 DE WARBURG

Esse conceito problematiza a ideia de inauguração visto que inaugurar aponta para a angústia do novo, uma marcha para o futuro. Warburg se apoiou justamente em um modo de operação entre as imagens que desmantela essa linha que vem de um passado na direção de um futuro, estabelecendo uma outra, extemporânea, para fora de uma determinação histórica. Uma maneira de se pensar um presente na origem, o corpo fora da representação, explodindo o *continuum* histórico, uma história sem textos. Em *Atlas Mnemosyne*, Warburg propunha um entrelaçamento de tempos e memórias compondo um campo de forças através de pranchas constituídas de um painel de pano preto no qual imagens renascentistas eram colocadas ao lado de imagens de rituais indígenas, como o dos índios Pueblos do novo México, gravuras, desenhos, pinturas e fotografias que sobrevivem de outros tempos.

A figura não surge como uma entidade estável, mas parece nascer de um jogo de forças contraditórias que se encontram no limite externo do envoltório do corpo, para retomar os termos de Aristóteles, e não na manifestação de sua presença imóvel. O movimento é descrito como uma dissociação ativa entre os contornos flutuantes da figura e sua massa, que parece dissolver-se nas extremidades, tal como uma dança introduz a desordem na simetria e rompe o equilíbrio comedido da postura estática. (MICHAUD, 2013, pg 77).

Os processos de subjetivação mnemônicos associados ao trabalho de Warburg acabam por convergir em uma forma de se pensar como o corpo pode usufruir da memória contida na pele, em uma construção anacrônica. Modos através dos quais imagens de movimentos já realizados “sobrevivem” (*Nachleben*) simultaneamente, como camadas superpostas, no movimento que se instaura no presente. A multiplicação de tempos registrados nos ossos, nos músculos, na pele como matéria plástica sendo resignificados no presente, no agir-dança. Processos de desapropriação dos caminhos já trilhados, de se percorrer o espaço sem objetivação. Dessa forma estabeleço uma analogia entre o tempo sem tempo de Warburg e o espaço no abismo. Um tempo não linear que vai sendo construído pelos paradoxos temporais das imagens e um espaço que é descoberto na própria exploração cartográfica do movimento, abrindo-se ao que está por vir. Ao problematizar os princípios de forma, a pesquisa incide na busca pela experiência de um movimento cego através de deslocamentos instáveis para o corpo, retirando qualquer possibilidade de reconhecimento geográfico: o território no abismo.

Esse processo ganha a sua importância na medida em que o corpo perde o controle, sai de seus padrões e com isso se deixa levar pelo fluxo do movimento. Ser levado, desequilibrar-se, agir inconsequentemente, *viajar por viajar, ser vagabundo* (ROUSSEAU *apud* DELIGNY, 2007, p. 811). No aprofundamento da pesquisa de **O Corpo Imaginado**, vários modos de expropriação do movimento foram sendo aplicados, tanto a supressão de aspectos de uma dança já impressa na memória do corpo, quanto a prática de disponibilidade para o que está por vir. Exercícios de vulnerabilidade do corpo se tornaram recorrentes nessa busca que visa a abertura para que as linhas frescas subordinem as trajetórias já trilhadas: o caminho mais importante que o seu fim.

Na verdade, o bailarino ganha cada vez mais consciência do seu corpo em um duplo movimento paradoxal da consciência: tornando-se porosa, esta deixa de se concentrar exclusivamente sobre um objecto (um músculo, uma postura) para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos “objectos”. A consciência do bailarino dissemina-se, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objecto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento. (GIL, 2001, p. 160)

Nessa pesquisa o interesse está, exatamente, no quanto o dançarino pode aventurar-se em uma dança que é inventada, sem a preocupação com a validação externa da forma corpórea em que essa dança irá se configurar. Ainda que a memória esteja lá, impressa no corpo, acumulada pelo tempo, a possibilidade de que esse corpo possa se desgarrar do movimento como um “descarte de formas preexistentes” no contexto temporal nas quais elas estavam inseridas, permite a ele perfurar o espaço como se fosse a primeira vez.

Sempre digo em minhas aulas que é preciso dar espaço, um espaço novo em mim para que surjam coisas novas. Uma lenda conta que um sábio ocidental foi fazer uma visita a um mestre oriental e quis saber o que teria a aprender, ainda. O oriental, então, pegou uma xícara de chá e começou a encher, encher, encher. E disse: “você já chegou com a xícara cheia. Que mais posso oferecer?” É isso: precisamos esvaziar a xícara. (VIANNA, 1990, pg. 57)

Em sobre o teatro de marionetes, Heinrich von Kleist descreve o modo como o movimento dos bonecos articulados, inteiramente reconstruídos, constitui em si uma crítica à idealidade das formas. Os dançarinos humanos só conseguem reconstituir esses movimentos mecânicos ao preço de uma “dissonância”: ao contrário do dançarino, que jamais consegue suprimir toda a afetação de seu gesto (“a afetação aparece, como os senhores sabem, a partir do momento em que a alma [vis motrix] encontra-se noutro ponto que não o centro de gravidade do movimento”), a marionete desaparece em sua própria ação: não é ela que executa a figura mas a figura que se dá a ver nela, despojada de qualquer interioridade. O dançarino apaga-se imperfeitamente no movimento que executa; já o marionetista consegue transmitir a sensação do apagamento por meio de um simples fio, partindo apenas do deslocamento de suas mãos. Enquanto o dançarino procura produzir figuras, o marionetista anima efígies. Afinal, o desenho sinuoso que ele traça no espaço, no dizer de Kleist, não é outra coisa senão “o caminho descrito pela alma do dançarino”, reconstituído – acrescentando que só se pode descobrir esse caminho por identificação (ou por empatia) – “ao se colocar no centro de gravidade da marionete, o que equivale a dizer: dançando”. (MICHAUD, 2013, pg. 78)

*TERRA INCOGNITA*²⁰

MAPA DE SEDA DE HAN MAWANGDUI OCIDENTAL

²⁰ *Terra Incognita* é o termo em latim para "terra desconhecida" utilizado na cartografia para assinalar as regiões nunca mapeadas ou documentadas.

LINHAS DE ERRÂNCIA

Nós temos os nossos hábitos. Temos os nossos trajetos, os nossos gestos, as nossas maneiras, nossos projetos, nossas rotinas: tal é o estabelecido. Tal é este "nós"- aqui, pequena rede, tal qual a percebemos, tal qual nos apresenta, tal qual se poderia fazer um mapa. E a criança louca que está aqui, ela também, é a linha de existência que desegno através dos termos linhas de errância, e o que me retornará como um refrão: - Esta linha da qual trata de investigar a escritura, é de errância. Ela nos leva na investigação desta "outra coisa", objeto elementar de pedincha, manifestada, que emana do ínfimo gesto de uma criança qualquer e que se exaspera provindo da parte de uma criança inadaptada.

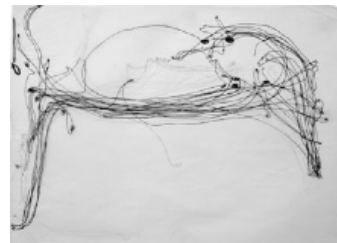
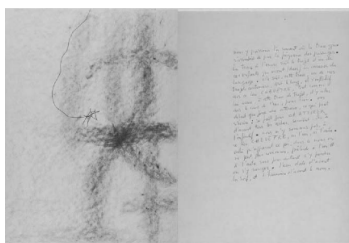
FERNAND DELIGNY

O ingresso no movimento dançado que, tradicionalmente, se desenvolve a partir de um modelo externo, é pensado aqui em uma outra via: uma dança que não esteja subordinada a uma forma externa como desencadeadora da produção do movimento. Em pleno voo por territórios do pensamento/movimento, por lugares não habitados, numa investigação do corpo em seu avesso, vislumbro uma dança. Nos rastros dos movimentos dessa dança me aproximei do pensamento do educador francês Fernand Deligny com o seu conceito de linhas de errância. A partir da fundação de uma rede de atendimento para crianças autistas na França, Deligny desenvolveu um trabalho de convivência dessas crianças com “educadores” não especialistas, trabalhadores, camponeses e estudantes na comunidade rural de Cévennes. Da observação do cotidiano das crianças, Fernand Deligny criava desenhos de seus percursos errantes a partir de pontos geográficos da comunidade. Deligny adota então a expressão linhas de errância - *Lignes d’erre* - que influenciou o pensamento de artistas e filósofos, como Gilles Deleuze e Felix Guattari. “As linhas errantes designam o território atravessado como espaço, e para além do espaço, como humano.(...) Por isso o termo linha – longitude sem largura – mais do que trajetória”. (POISSON-COGEZ, 2012, pg. 2).

Deligny traduz em traçados o deslocamento de crianças autistas. Traçados que não seguem um planejamento, que não têm uma finalidade. O conjunto desses traçados compunha mais do que a descrição de uma geografia estável, uma cartografia de

deslocamentos, composta em diferentes camadas. Inicialmente ele representava na carta os pontos referenciais do espaço. Em seguida, com um lápis, traçava o trajeto dos adultos como educadores, acompanhantes, terapeutas que transitavam por aquela geografia. Por fim, descrevia os trajetos das crianças autistas com nanquim. A tinta, material propositalmente escolhido por Deligny, cumpria o sentido de jamais poder ser apagada. Esse processo palimpséstico de traçados podia levar meses e até anos para se completar. Jean-François Chevrier ressalta o processo de superposição e enfatiza a dicotomia do território :

*Habitar: é lugar. Atravessar: é espaço. Assim, a carta de fundo designaria o território como lugar enquanto os traçados cinza e as linhas de errância designariam o território atravessado como espaço e para além do espaço, como humano. Dessa forma, o procedimento de superposição das camadas contribui para colocar o **território no abismo**²¹. Escolha singular e sem dúvida deliberada que é de registrar os hábitos dos adultos com lápis por definição apagável autorizando o arrependimento; enquanto o “traçado” das crianças pretensamente “débeis” é inscrito com nanquim por princípio indelével. Como consequência o que revela esse procedimento não é o fundo das cartas, o fixo, mas através das linhas de errância uma presença outra. (CHEVRIER apud POISSON-COGEZ, 2012, pg. 2)*



DESENHOS DE FERNAND DELIGNY

Alguns dos autistas confiados a Deligny na convivência em Cévennes permaneceram ao seu lado por muito tempo, como foi o caso de Janmari, julgado como “insuportável, inconvivível, incurável” (*Idem*). Ele foi um polo permanente deste percurso em Cévennes desde 1967; do seu comportamento, inerente ao território autista, Deligny extraiu a substância primordial para a criação do conceito de linhas de errância. Da observação dos gestos “sem razão”, das ações desprovidas de intencionalidade e de cálculo, isentos de

²¹ Grifo meu.

sentido, Fernand Deligny pôde medir a potência da imprevisibilidade do autista e do quanto a validação externa é inexistente nesse território, o que o faz aproximar da base conceitual de **O Corpo Imaginado**:

Janmari não tinha necessidade de ser olhado, ele não existia sob o olhar dos outros, tendo em vista que existia fora da consciência de viver. Para Deligny, o autismo foi modo de prodígio da existência deliberada da reversibilidade do olhar. Janmari foi a encarnação da verdadeira imagem. A verdadeira imagem, que aparece, que não representa nada nem ninguém, não precisa nem ser vista. Ela não tem que ser lida, decifrada, interpretada. Ela é uma presença física, material, ela existe em um local dado, mas não tem conteúdo a revelar. (CHEVRIER apud DELIGNY, 1979)

Para criar o conceito de linhas de errância, Fernand Deligny partiu de uma diferenciação entre o agir, pensado como ação pura sem propósito e o fazer, ação realizada conforme um plano ou meta preestabelecida. A aproximação do conceito de linhas de errância ao de um corpo mapeado em sua imagem interna sugere um movimento que avança sem propósito, deliberado ao julgamento, construindo o seu mapa pelo interior, nos lugares e trajetos da energia. Segundo José Gil:

O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos. Basta imaginarmos um movimento parado nos seus dois extremos, fechado, acabado em todos os seus elementos constitutivos, energia, velocidade, qualidade, para que ele deixe de ser dançado. Parado nos seus dois extremos: não só continua para além do seu fim, como se abre para alguém do seu começo. O corpo do bailarino é transportado pelo movimento porque se insere nele, numa linha começada antes dele, antes de seu próprio movimento, e que se prolonga depois dele. (GIL, 2001, pg. 15)

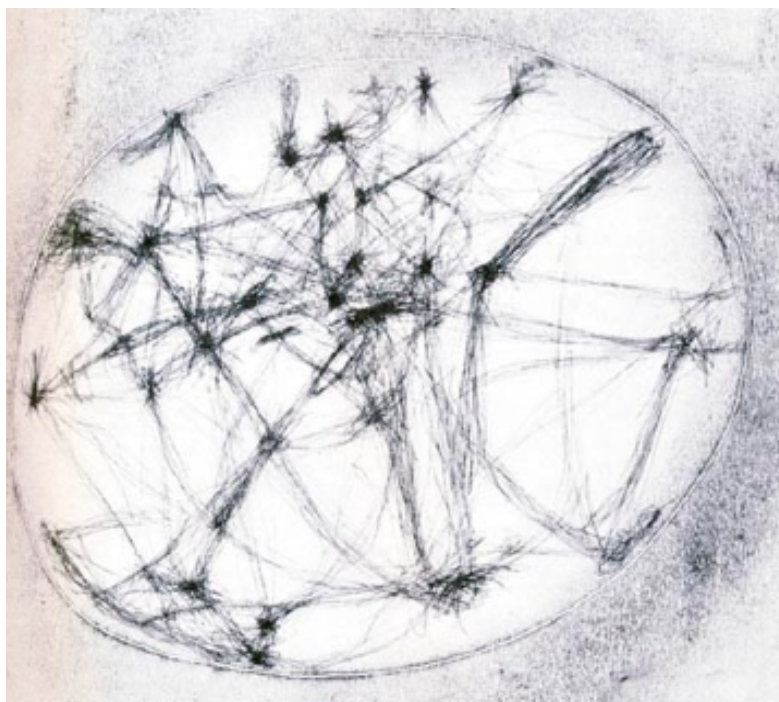
Assim como para o autista, cuja relação com o objeto se dá em sua “imagem nua”, para ele o oco da mão pode ser equivalente ao buraco na terra, a dança aqui proposta flerta com a possibilidade de um movimento em sua forma nua, sem a busca de um sentido que o obrigue a pertencer uma lógica coreográfica. O início dessa procura incide em percursos destituídos de rumos, sugeridos pelo erro, que flanam por linhas do pensamento e do movimento. O trânsito que divaga por esse traçado-dança vêm influenciando e sendo influenciado pelos procedimentos práticos dessa pesquisa, na direção de uma poética do fluxo. Esse movimento sem direção pré-definida não aspira a seu começo, visto que é desprovido de antecipação, nem tampouco seu fim, irradiando-se pelo espaço.

Das experimentações – cegueira e errância

Identificado pelo seu próprio suporte (do latim charta, papel) a cartografia é por definição um “instrumento de conhecimento e de poder a serviço dos estados, um meio de prever e de planificar a ação do homem sobre seu meio”. Ou, para Deligny, a cartografia recupera, ao contrário, a sua vocação primeira de exploração da terra incognita.

NATHALIE POISSON-COGEZ

A prática da disponibilidade para o que está por vir como instância inspiradora do movimento abre espaço para que linhas frescas subordinem trajetórias já trilhadas, como na vocação primeira da cartografia: “exploração da *terra incognita*”; ou uma forma de tratar o corpo em uma experiência de errância, como na proposta de Deligny.



DESENHO DE FERNAND DELIGNY

Como inspiração para as proposições relativas à pesquisa, retive algumas expressões que colaboraram na descoberta e nos estados corporais dessa busca: flunar, despojar-se, imaginar, traçar, não se pre-ocupar, transparecer, desconhecer, perder-se, fluir, cheirar, desapropriar, tatear, soltar, escutar, errar.

Errar: a palavra me veio. Ela fala um pouco de tudo, como todas as palavras. Trata-se de uma “maneira de avançar, de caminhar”, diz o dicionário, de uma “velocidade adquirida por um movimento sobre o qual não age nenhum propulsor” e também “rastros de um animal”. Palavra forte, rica, como se vê, que fala de marcha, de mar e de animal e que recebe outros ecos: “Errar: se despojar da verdade...ir de um lado ao outro, ao acaso de forma aventureira”. J.J. Rousseau já disse: “viajar por viajar é errar, ser vagabundo”. Também é “se manifestar aqui e lá, fugitivamente sobre diversos objetos.”(DELIGNY, 2007, P. 811)

A reflexão sobre o movimento errante vai tecendo, no conjunto de experimentações utilizadas nessa investigação, linhas que formam uma cartografia que se inventa no avesso do corpo, se (des)inventa e se (re)inventa quando essas linhas se irradiam pelo espaço. A pesquisa se deu como uma constelação de diferentes suportes, como a fotografia, o vídeo, o traçado em nanquim²², o corpo em movimento e a própria escrita. O conjunto desses suportes traz rastros das imagens geradas por um corpo à deriva, sem a pretensão de que essas emergências da visualidade traduzam a natureza subjetiva da imagem interna do movimento. Farei aqui o relato de todos os experimentos que, apesar da utilização de dispositivos ópticos, partem do “não ver” atravessado pelo errar como motivadores do gesto. Um corpo que, com esses dispositivos de captura, flana pelo espaço sem planejamento, sem projeto, se deixando levar de forma aventureira por uma *terra incognita*.

²² Esse experimento, que consistia em desenhos feitos de olhos vendados em nanquim, não está sendo relatado na dissertação pois, apesar de ter servido como um exercício deliberado do desenho cego a partir das linhas errantes, não obteve significado expressivo na instância prática da pesquisa.

Dança dos ossos



FOTOS DO VÍDEO “DANÇA DOS OSSOS”

Dança dos ossos inaugura o conjunto de experimentos tendo o vídeo como suporte. As imagens em movimento se dão de forma que as costas, tal como uma tela, servem de palco para uma dramaturgia de personagens como escápulas, trapézio, romboides, vértebras e costelas²³. Um palco de pele para uma dança de ossos e músculos. Inicialmente, a imagem revela formas abstratas, paisagens da pele, texturas em *close*, com suas pintas e poros. Pouco a pouco, essa paisagem vai se transformando como uma topografia móvel, com seus relevos e vales em um corpo ainda fragmentado. O movimento, mapeado em sua imagem interna, sem formas preestabelecidas, é criado em uma dinâmica que parte da percepção do tato entre ossos, vísceras e músculos se mostrando pela transparência da pele.

Quando o ator representa, sua pele fica totalmente transparente e se vê tudo o que tem dentro . O corpo do ator é o seu corpo de dentro, seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente. (NOVARINA, 2009, pg. 22)

O ritmo dessa dança foi ditado pela propriocepção, pelo deslize das superfícies umas sobre as outras. Os movimentos geravam sensações paradoxais: do desconforto ao prazer, da dor ao conforto causado por uma massagem. O toque da pele na escápula inflava o espaço entre esta e a coluna que, por sua vez, restringia o espaço da articulação do ombro, que elevava o acrômio²⁴, empurrava a clavícula e assim por diante.

²³ Alguns dos ossos e músculos que compõem a estrutura da cintura escapular no corpo humano.

²⁴ Protuberância óssea localizada no ombro em sua porção anterior.



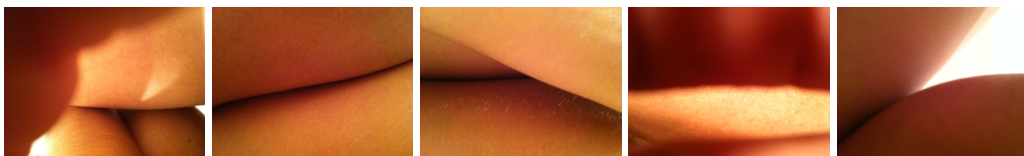
FOTOS DO VÍDEO “DANÇA DOS OSSOS”

As entranhas promoviam alterações nos espaços internos do corpo que emergiam à superfície, deixando transparecer o que estava sob a pele. O palco dessa dança, as costas, só é revelado no final. A natureza dessa movimentação, diferente de uma dança orientada por sua imagem externa, tal como vimos anteriormente com José Gil, se dá em uma relação tátil propulsionada pelo próprio corpo, pensado de dentro para dentro.

Corpo imaginado

Em seguida, realizei a segunda instância prática do projeto, que chamei de **corpo imaginado**, para a qual utilizei o suporte da fotografia e o registro de imagens de meu próprio corpo sem a utilização da visão. O guia para a captura foi, acima de tudo, o tato. O fotógrafo cego Evgen Bavcar aponta o caminho de suas capturas pelo deslocamento do olhar: “Para um cego, é todo o corpo que de algum modo se torna órgão da vista, pois qualquer parte do corpo pode olhar de perto um objeto que lhe seja exterior” (BAVCAR, 2003, pg. 182). Como para Bavcar, a minha percepção do espaço no gesto de fotografar foi consequência do posicionamento da câmera em relação ao meu corpo, próximo ao que Hubert Godard propõe como o *olhar cego*.

A natureza gestual do ato de fotografar o corpo todo sem a visão, frente, costas e lados, foi predominantemente de movimentos torcidos, no limite do desconforto corporal. O som do clique da câmera apontava uma musicalidade muito particular, que inspirava outros gestos, fragmentados, descompassados, em uma temporalidade não linear. A câmera passeava por reentrâncias do corpo de forma aleatória e errante. Como que flanando em uma floresta escura, na impossibilidade de se ver o que está mais adiante, o movimento da câmera instalava no corpo a vulnerabilidade de estar diante de um abismo. No ambiente do quarto, lugar da experiência, instaurou-se uma atmosfera misteriosa. No fim, ao abrir os olhos como se estivesse saindo de uma caverna e ao ver as fotos, me deparei com partes fragmentadas, dobras e fendas por detrás dessas dobras. Em algumas delas não pude sequer reconhecer que parte de meu corpo era e, em outras, me surpreendi com a possibilidade de ver o meu corpo de outra maneira, tão de perto, amorfo, com cores e luminosidades outras, diferentes das de um corpo na sua totalidade e clareza.



FOTOS DA EXPERIMENTAÇÃO

Era, ali, um corpo imaginado, um corpo inventado, por um *olhar cego*. A supressão da visão possibilitou um campo exploratório que cruzou o corpo com a imagem, a dança com as artes visuais, de forma paradoxal.

Após cerca de um ano da experiência, partindo de uma das imagens dessas capturas cegas, reveladas em tamanho pequeno, iniciei um processo de combinações de repetidas reproduções dessa mesma foto, justapostas em uma superfície horizontal (figura 1). Num segundo momento, com a impressão em papel vegetal tamanho A3 de outras fotos com a manipulação da cor para um tom ligeiramente mais claro, criei novas superfícies sobrepostas por linhas de costura pretas que foram sobrepostas de forma aleatória (figuras 2 e 3). Essas imagens, nas quais só consigo pensar sendo vistas de cima, chamei de **corpo imaginado à vol d’oiseau**.



FIGURA 1



FIGURA 2

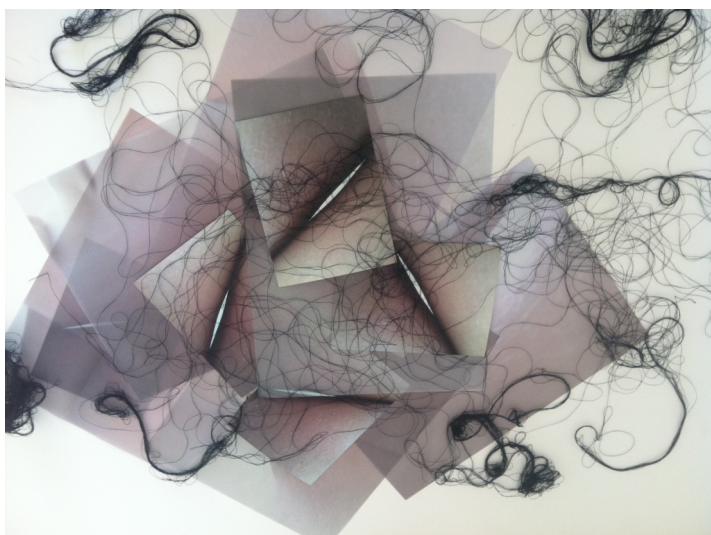


FIGURA 3

A verdadeira imagem é liberada do domínio do olhar. Ela escapa ao olho. Ela não está mais no fio (direto) do olhar, pois participa do curso das coisas, líquido ou aéreo. Ela alça voo. A parábola dos gansos no início de Acheminement vers l'image (Caminho para a imagem) opõe a verdadeira imagem da falsa, como o ganso selvagem, capaz de voar, do ganso doméstico, preso no chão. A imagem existe no estado selvagem quando não está domesticada pela linguagem. Deligny não cessa de cruzar o desejo de ultrapassar os limites da linguagem e a experiência do conflito entre o olhar e a imagem. A imagem não pode mais satisfazer o olhar, nem a fortiori o preencher; ela só pode – dizia Lacan do quadro – apaziguá-lo. Mas, - toda a avidez de ver, o olho voraz, pode responder, sobre outro plano, o êxtase (o levantar voo) da imagem. Esta experiência advém quando – contrariamente ao sonho de uma consciência plenamente esclarecida, concentrada – o abismo do corpo devém vazio aéreo. (CHEVRIER apud DELIGNY, 1779)

O visível e o invisível

O visível e o invisível foi o terceiro experimento da pesquisa e teve na sua composição final o formato de um laboratório cênico²⁵. A experiência é decorrente de investigações feitas em parceria com o músico Tato Taborda²⁶. O experimento, que foi apresentado em uma sala que possibilitava escuridão total, estabelece uma relação entre a dança e a música pelo exercício da percepção sinestésica do corpo, motivada pela escuta. Na aventura de uma busca pela imagem interna do movimento, o corpo flerta com o sentido da escuta, pela possibilidade de se transportar para lugares invisíveis, espaços internos, mentais, imaginários, paisagens móveis que, naturalmente, vão se transformando. O som como um agente disparador de estados e como propulsor do processo de construção do imaginário do movimento. Uma escuta para além daquela fisiológica, uma escuta do corpo todo, que se traduz em estados de dança.

Nós somos usualmente mais tocados pelo que escutamos do que pelo que vemos. O som da chuva batendo contra as folhas, o estrondo do trovão, o sibilar do vento na grama alta e um grito angustiado excitam-nos a um grau que a imagem visual não pode alcançar (...) Parcialmente, talvez porque não podemos fechar nossos ouvidos como fazemos com nossos olhos. Nos sentimos mais vulneráveis ao som.
(SCHAFFER, 1993, p.164)

Nesse processo, as paisagens internas criadas pela vibração sonora, geravam vibrações corpóreas que se traduziam em diferentes qualidades no movimento e no tempo. Mais do que a linguagem musical, o interesse estava na sonoridade. No lugar de atributos como o ritmo, a melodia ou o andamento, eram as texturas, as cores, as temperaturas e as densidades que afetavam o movimento.

No experimento, coloco uma venda nos olhos e começo a me movimentar, aleatoriamente, pelo espaço amplo da sala. Percebo a luz sendo subitamente apagada mas

²⁵ Realizado em outubro de 2012 na disciplina Cenopoética II, em uma sala no subsolo do Espaço Sesc, no Rio de Janeiro.

²⁶ Essas investigações fazem parte de um projeto externo ao mestrado, chamado **Pensamentos Cruzados – uma conversa entre dança e música**. Essa pesquisa se apoia no desenvolvimento de uma noção ampliada de escuta, além daquela mais imediata, de caráter fisiológico, através de exercícios e dinâmicas que exploram as fronteiras entre o gesto e o som.

me mantenho em movimento. Em seguida, iniciam-se alguns disparos de uma lanterna, que se encontra na mão do músico. Sinto pela pele a luminosidade, como faz o carrapato de Uexkül no seu mundo cego²⁷. O meu movimento cego se nutre também dos sons que começam a surgir. Sou agora guiada pelo tato e pela escuta. Me lanço no espaço amplo e vazio, entregue às notas esparsas e aos flashes quentes de luz que minha pele absorve. A forma da dança que se constrói ali pouco importa mas, sim, o estado que se instala no meu corpo. Estados de abismo, de vácuos no espaço, de tempos esgarçados. Em um dado instante, a lanterna pousa na minha mão. Como se estivesse segurando um pincel, risco com a lanterna traços errantes nas peles da sala, sem fim nem começo.

Umwelt ou o corpo olhando

Em **Umwelt ou o corpo olhando**, desenvolvo um ensaio de imagens em movimento, tendo também o vídeo como suporte. Essa experimentação surgiu a partir da experiência **O visível e o invisível** durante a qual, em um determinado momento, tive o desejo de olhar o que a lanterna olhava. Decidi, então, colocar uma câmera na mão, com a lente dirigida para o espaço e, sem me preocupar com ela, filmar o que a minha mão “olhava” enquanto estava em movimento.

Na experimentação em vídeo me aproximo do conceito de *Umwelt* criado pelo etólogo Jakob von Uexkül. *Umwelt* pode ser traduzido do alemão para o português como mundo circundante ou meio ambiente. A pesquisa inaugurada por Uexkül nos propõe uma reflexão a respeito da singularidade da percepção de todo e qualquer organismo. Seu trabalho não se reduz somente a questões ligadas à etologia mas se complexifica quando atinge questionamentos subjetivos de como diferentes organismos, com suas ferramentas cognitivas próprias, interagem com o meio. Uexkül dedicou grande parte de sua pesquisa aos carrapatos, criaturas que possuem como únicos sentidos o tato e o olfato. Como seres cegos e surdos, os carrapatos (exclusivamente as fêmeas) se lançam no vazio em busca de

²⁷ O carrapato é, para Uexküll, criatura exemplar na formulação do conceito de *Umwelt*. Esse conceito é descrito no experimento seguinte **Umwelt ou o corpo olhando**.

sua procriação, atraídos pelo odor do ácido butírico, exalado exclusivamente pelos mamíferos e pela fotosensibilidade da pele, que percebe a sua aproximação.

A pesquisa de Uexküll sobre o conceito de *Umwelt* despertou o interesse de cruzar a ideia de um mundo circundante, particular a cada criatura, com a fantasia de que a pele que nos envolve percebe o mundo que a circunda, também de um modo particular. O que é visto não é o corpo, mas como o corpo e suas partes “olham o mundo”. Cotovelos, topo da cabeça, costas, dedos dos pés, joelhos, peito, orelhas “olhando o mundo” à sua volta, em movimento. Para a realização dessa dança/performance foram acopladas em diversas partes do corpo, câmeras filmando o espaço com perspectivas que não a do olhar, mas da pele. Assim como na experiência anterior, o olhar fora suprimido por uma venda colocada nos olhos.

No período de novembro a dezembro de 2012, foram feitas diversas filmagens cegas em diferentes espaços, como na sala de ensaio, ao ar livre na clareira de uma floresta e na praça em frente ao Paço Imperial, por ocasião da performance *Umwelt*²⁸ realizada no contexto de uma das disciplinas do mestrado.

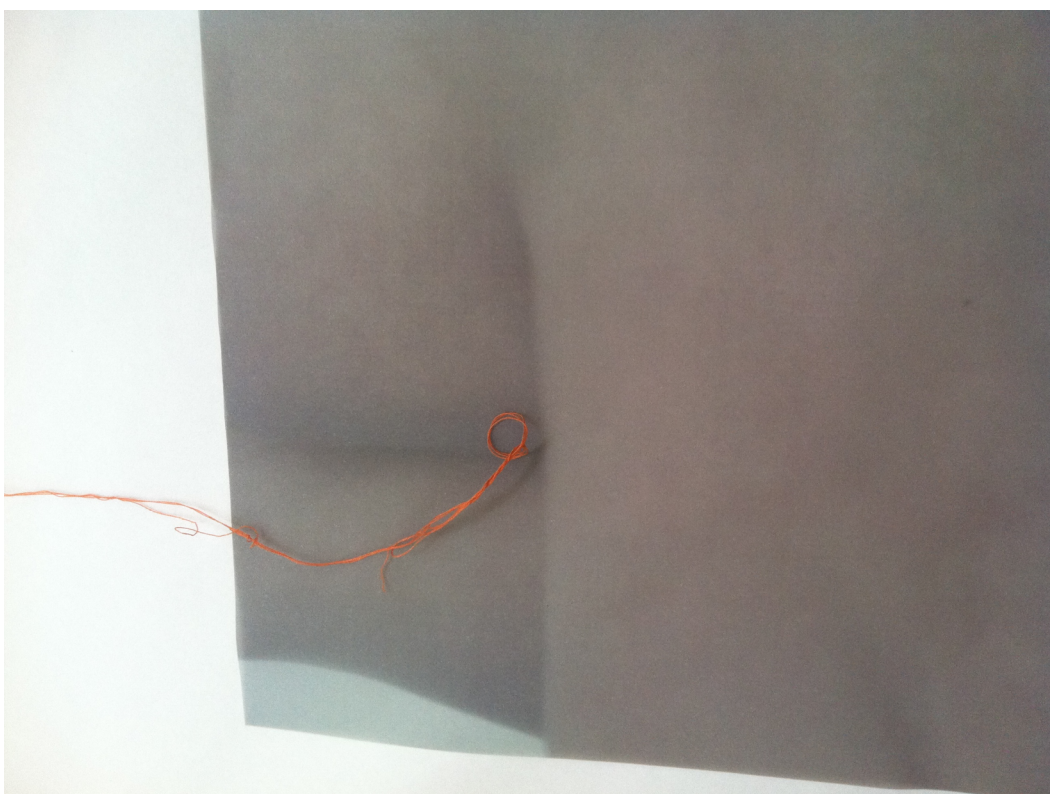
A experimentação final da dissertação, *Terra Incognita*, vai ser descrita no capítulo a seguir.

²⁸ *Umwelt* foi uma performance que propus dentro da disciplina Laboratórios de Experimentação Videográfica ministrada pela professora Malu Fragoso. A performance foi realizada em parceria com todos os alunos da disciplina na praça do Paço Imperial em 12/12/2012 como processo de finalização do curso.

O CORPO IMAGINADO

Deixar-se “invadir”, “impregnar”, pelo corpo significa antes do mais entrar na zona das pequenas percepções. A consciência vígil, clara e distinta, a consciência intencional que visa o sentido do mundo e que delimita um campo de luz, deixam de ser pregnantes em proveito das pequenas percepções e do seu movimento crepuscular.

JOSÉ GIL



CORPO IMAGINADO À VOL D'OISEAU

Como se deixar “invadir”, “impregnar” no momento da dança? Como adentrar o espaço interno do corpo no ato puro, desprovido de antecipação? Será possível pensar uma dança que transite por espaços imaginados e, simultaneamente, se projetem no espaço físico de uma sala?

O espaço paradoxal em que surge a “consciência inconsciente”, de Paxton, é chamado por Gil de “zona”. Assim como para Angel Vianna “todo o pensamento tem movimento e este repercute no corpo diretamente”, para Gil o movimento do pensamento se torna “corpo de pensamento”. Isso só é possível na medida em que o corpo entra em movimento e não há mais uma distinção entre pensamento e movimento. O movimento da consciência se torna consciência do movimento, e nesse sentido Angel e Gil conversam intimamente.

Voltemos então a “zona” e verifiquemos como esse espaço, que é o das pequenas percepções, abarca “movimentos ínfimos e de forças poderosas” (*Idem*, pg. 164). O campo das pequenas percepções, com o qual o bailarino deixa-se invadir e impregnar pelos impulsos e motivações mínimas do corpo, corrobora com a procura de espaços que escapam à nossa percepção visível. Ao invés da circulação por territórios claros, perceptíveis aos “olhos de fora” e previamente estabelecidos, a busca por espaços imaginários. **O Corpo Imaginado** parte, portanto, do conceito de consciência corporal mas, para além dos limites perceptivos, busca uma viagem pelo corpo em seus trajetos internos, suas paisagens, topografias, por um *espaço de dentro*, **sem latitude nem longitude**. Ao mesmo tempo, procura criar uma relação permeável deste espaço de dentro com o espaço externo, com suas características de formas, superfícies, texturas, cores e temperaturas. Por sua vez, este espaço de dentro também é munido de formas, superfícies, texturas, cores e temperaturas de uma outra ordem, a da imaginação. A percepção do espaço externo e interno do corpo, que se estende aos limites do que podem captar os nossos sentidos nutre, por sua vez, o ato da dança, em um movimento de fluxo e refluxo. Podemos pensar em um espaço que não possua as métricas que habitualmente o situem em pontos estratégicos de localidade ou em dimensões com alturas, comprimentos e larguras? Qual seria a linha fronteira que separa interno e externo do corpo?

A partir de experiências vividas em abordagens da educação somática associado ao pensamento de Gil promovo algumas reflexões a respeito desses espaços **sem latitude nem longitude**. Por ocasião de um curso de Dança Moderna no curso profissionalizante da Escola Angel Vianna com a professora Lúcia Aratanha retiro alguns pensamentos que

possam alimentar essas perguntas. Para começar, convém ressaltar que Dança Moderna²⁹, assim como todas as disciplinas na escola de Angel, não são tratadas na sua forma convencional, partindo de modelos já existentes. Lúcia gostava de iniciar seu curso colocando os alunos deitados em decúbito dorsal³⁰, por praticamente 6 meses, aplicando exercícios de exploração da bacia altamente complexos, mas por vezes tidos como banais por alguns alunos impacientes. Ficávamos, num primeiro momento, percebendo os ossos que compõem a bacia, ílio com suas famosas cristas ilíacas, púbis e sacro, para depois iniciarmos movimentos mínimos com esses ossos através de suas articulações. Elevar dissociadamente a crista ilíaca na direção do ombro e retornar; na direção do teto e retornar; suspender a púbis na direção do teto e retornar; e, assim por diante, até completar o ciclo do movimento total, movendo todos os ossos da bacia em todas as direções e dissociados do resto da coluna. Cabe enfatizar que a bacia é o centro de gravidade do corpo e também responsável pela finalização da coluna com o osso do sacro. Fazíamos esse ciclo de exercícios por aproximadamente dezesseis aulas, sem alteração, e a cada dia tínhamos descobertas relevantes, difíceis de serem descritas formalmente. A bacia depois de Lúcia Aratanha nunca foi mais a mesma. Todo esse processo era para, depois de 6 meses, levantarmos e fazermos os *pliés* pela bacia. O *plié* é um movimento proveniente do balé clássico que implica na flexão dos joelhos. O *plié*, na sua tradição, é acionado pelas pernas gerando a flexão dos joelhos como possibilidade de impulso para uma suspensão, um salto, um giro ou mesmo uma transferência de peso. O balé clássico prioriza a elevação do corpo sempre na vertical buscando neutralizar a ação da gravidade com a ilusão de flutuação. No caso da aula de Lúcia o *plié* era, ao contrário, um movimento de aproximação com o chão, de encontro às forças gravitacionais. Enquanto o *plié* do balé almeja o céu, o *plié* de Lúcia flerta com o chão, entrega-se a ele para que surja o impulso para a elevação. A amplitude da suspensão é proporcional ao peso da queda. Pesar para suspender.

²⁹ A Dança Moderna é caracterizada por técnicas e estilos muito diferentes, emergidos a partir do final do séc. XIX. Apesar de ter surgido como uma recusa a certos paradigmas da técnica clássica, as técnicas provenientes da Dança Moderna ainda se mantiveram calcadas por formas externas a serem seguidas.

³⁰ É a posição supina, ou seja, de barriga para cima.

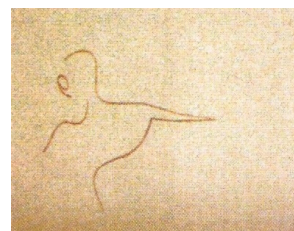
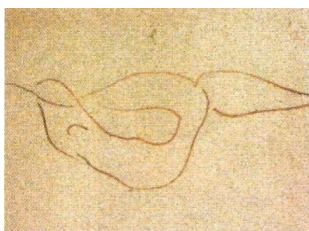
Aquelas dezesseis aulas nas quais ficávamos deitados no chão mobilizando os ossos da bacia agenciava a relação do corpo com dois fatores muito importantes na dança moderna e contemporânea, que são: a ênfase no centro do corpo (que corresponde também à bacia) e a qualidade de peso no movimento dançado. Exercitávamos aquelas dissociações ósseas da bacia em contato com o chão, para que pudéssemos, em seguida, pesá-la.

O espaço da bacia física abriga no seu interior um ponto imaginário que é o próprio centro gravitacional do corpo. Essa percepção dispara na imaginação a criação de uma paisagem, cheia de texturas, volumes, cores e distâncias que estão na ordem do **sem latitude nem longitude**. Vivências corporais como esta, entre tantas outras dentro da escola de Angel, trouxeram algo muito sutil na minha percepção como dançarina e criadora, a visualização interna do movimento. Não se tratava ali da reprodução de um movimento já dado mas de uma inauguração. O movimento que surgia dizia respeito àquele corpo, com suas respectivas dimensões, peso, mobilidades e também suas tensões e imobilidades. Tomando o exemplo acima como a sugestão de uma mudança de paradigma para a relação do corpo do dançarino com o chão e o mundo à volta, novos espaços são criados, novos mundos são geridos, na busca dessa cartografia do espaço interior de **O Corpo Imaginado**.

Para pensar questões subjetivas que implicam na visualização de uma imagem interna do movimento, como abordado acima, através da exemplificação das aulas de Lúcia Aratanha, convido mais uma vez o filósofo português na tentativa de desembaçar a complexa permeabilidade do espaço de dentro e de fora, (interior e exterior) do corpo, na dança contemporânea. Gil nos elucida ao traçar uma comparação do corpo do dançarino clássico com a do contemporâneo:

Se a bailarina do ballet apagava todo o traço dos seus órgãos genitais, a nudez contemporânea não faz paradoxalmente mais que sublinhar a continuidade da superfície única da pele, não deixando por igual os órgãos do interior manifestarem-se ou tornarem-se visíveis. (GIL, 2001, pg.79)

Podemos pensar, então, a partir disso, que no corpo do dançarino contemporâneo o trânsito entre interno e externo se dá de forma contínua e reversível em que uma instância alimenta a outra. A região fronteira que liga o externo ao interno é, por um lado, a própria pele. Essa superfície permeável, porosa e que promove a passagem entre o fora e o dentro, cria uma relação tátil na qual ossos e músculos (espaço interno) recebem estímulos do espaço externo e vice-versa. E, mais do que isso, a pele é um *continuum*, traçado único que, percorrendo as superfícies, entra e sai dos orifícios do corpo, gerando um fluxo no qual dentro e fora se sucedem em continuidade permanente. Para Gil “a pele deixa-se penetrar do interior e do exterior, torna-se uma interface extremamente porosa, diáfana, deixando passar toda espécie de trocas, confundindo o dentro e o fora” (GIL, 2001, p. 77, 78). Trata-se de pensar a pele como uma linha que, sem interrupção, liga o externo ao interno, convertendo um no outro como em uma *banda de Möebius*.



DESENHOS DE MATISSE³¹

Como uma forma de nomear esse espaço, que une o corpo de dentro ao de fora, José Gil evoca o termo “espaço do corpo”. Este se difere de um espaço objetivo pois promove um imbricamento do espaço objetivo a um outro subjetivo, como o do interior com suas paisagens, texturas e cores. “O espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço” (GIL, 2001, pg. 58).

³¹ Esses desenhos são apresentados no livro de José Gil como ilustração do traçado único do corpo referido na citação acima.

Experimentação final – *Terra Incognita*

Na etapa final dessa pesquisa de mestrado, após uma série de experimentações na fronteira entre as artes visuais e a dança, experimentos apresentados no capítulo anterior, retorno ao movimento dançado contaminada por estas experiências. Para isso, veio a necessidade de me debruçar sobre alguns trabalhos coreográficos já vividos, na busca por novos modos de relação com a “matéria” do corpo e com os processos de elaboração do gesto, ou seja, em um atravessamento pelos conceitos abordados na pesquisa **O Corpo Imaginado – em busca de uma cartografia do espaço interior**.

Em 2006 vivenciei o processo de criação do solo *Tempo Líquido* numa parceria com o coreógrafo Maurício de Oliveira. Naquele momento a coreografia nascia de uma partitura de movimentos precisos e determinados. Entretanto, Maurício propunha um exercício de construção no momento da dança bastante ousado, que naquela ocasião não pude compreender inteiramente. O release da peça, escrito pelo coreógrafo, propunha uma experiência no corpo de habitar o presente próxima ao que venho refletindo nessa pesquisa.

*O trabalho se revelou um tratado sobre o uso apropriado do tempo dilatado, que se justifica no momento em que o movimento habita o corpo no presente, ora extendendo, ora encurtando este elástico: o tempo cósmico. Estabelece-se, assim, um ritmo assimétrico, bastante irregular e imprevisível. O indivíduo observa, como se o habitante deste corpo se dividisse e se apropriasse da obra como atuante e fruidor. Esta relação dialética é determinante para a temperatura do evento, que é algo integrado ao "humor" e à habilidade do artista de mudar a coloração da paisagem que ele cria.*³²

³² Release da peça *Tempo Líquido* que teve a sua estreia na edição dos “Solos de Dança do Sesc” de 2006, promovido por Bia Radunsky. A proposta de Radunsky ao me convidar para participar dessa edição, era a de que eu chamasse um coreógrafo com quem nunca tivesse trabalhado antes. E assim foi: convidei Maurício e sequer o conhecia.



Foto: Débora 70

No release já estava apontado o que hoje, sete anos depois de sua estreia, eu vivencio através da escrita-dança-pensamento-movimento da pesquisa **O Corpo Imaginado**: uma desapropriação do movimento como “algo integrado ao ‘humor’ e à habilidade do artista de mudar a coloração da paisagem que ele cria”. Somado a isso, retomo também a experiência vivida em *Núcleos* com o coreógrafo João Saldanha³³. Neste trabalho, estreado em abril de 2011, também no Espaço Sesc, o processo se deu de forma bem distinta. A dança de *Núcleos*, inspirada em Hélio Oiticica, era composta por estruturas coreográficas desenvolvidas pelos dançarinos³⁴ em solos, com algumas interferências ao longo de cada estrutura, tanto pelas convergências espaciais, visíveis, como pelas linhas de força, estas invisíveis, que conectavam os corpos.

³³ Como referência da peça, Saldanha utilizou no programa do espetáculo um trecho escrito por Hélio Oiticica a partir da ideia de arquitetura móvel. “Como o corpo, a arquitetura é uma totalidade espacial transformável. Mais que submissa a uma forma rígida, a arquitetura deveria ser um campo estruturado por elementos móveis e estáticos, ambos, cada um a seu modo, transformáveis. A dimensão especial da arquitetura torna-se aberta, fluida e em direta relação com uma dimensão temporal não mais relativa à permanência de uma forma definida em projeto, mas às pulsações das transformações processadas no espaço pelo contato entre os componentes.”

³⁴ Os dançarinos de *Núcleos* foram: Ana Paula Marques, Maria Alice Poppe, Olivia Secchin e Thiago Sancho.

NÚCLEOS



Foto: Renato Mangolin

Na convivência para a criação de *Núcleos*, partilhamos a ideia da desapropriação do movimento. O arco de nossas procuras foi iniciado por um sentido de apropriação onde exercitávamos diariamente a observação do outro e apontávamos as diferenças como uma busca por matizes diversas no gesto dançado, sempre a serem (re)descobertos. A tentativa de cada um era a de tornar transparente a construção do movimento no corpo, a sua constante elaboração como um caminho de se traçar o que ainda não tinha sido traçado. Em seguida, partilhamos algumas desapropriações, que propunham o estranhamento do próprio corpo, do movimento no corpo e, também, do movimento do outro no nosso próprio corpo, como desvendamentos de novas organizações espaço-temporais. Tal caminho engendrava a surpresa de si e do outro, do movimento, da pausa. O inesperado era, paradoxalmente, esperado; as trajetórias inauguravam o espaço como uma arquitetura viva, mesmo que, em alguns momentos, houvesse o delineamento coreográfico. O arco dessa aventura, que durou cerca de 2 meses intensos de trabalho, culminou com a necessidade de uma reapropriação do movimento, tornando o gesto do outro, movimento de si e vice-versa. Os ciclos, que se seguiram em apropriar-se, desapropriar-se e reapropriar-se do movimento, do tempo, do movimento e do espaço, que não se deram necessariamente nessa ordem, se tornaram infinitos.

Em certo momento do processo de criação como aprofundamento da ideia de desapropriação, pesquisamos alguns rituais de Candomblé na busca por formas de incorporação. A pesquisa, que incluiu a ida a um ritual de Umbanda em Itaipuaçu, se desdobrou em práticas corporais que fissuravam as partituras que, por sua vez, já haviam sido apropriadas, desapropriadas e reapropriadas pelos dançarinos. O exercício e reflexão feitos a partir das incorporações mediúnicas nos levaram a uma investigação do estado corporal de abandono e entrega que habitavam os corpos dos praticantes nos rituais³⁵. Cabe ressaltar que não estávamos interessados em representá-los em nossas danças mas, sobretudo, em investigar estados que nos conduzissem ao transe pelo próprio movimento, por suas qualidades, desequilíbrios, mudanças bruscas de velocidade e pela potência sonora escolhida por Saldanha, que transitava por Sasha Amback, Paulinho da Viola por ele próprio e por Jards Macalé, John Cage, Gyorgi Ligeti e Rolling Stones. Como uma fresta que se abria no conjunto coordenado de movimentos das partituras, as incorporações emergiam, aproximando-se de uma dança “o mais inconscientemente consciente possível” de Steve Paxton. Nesse tempo fora do tempo, toda memória impressa no corpo “baixava” de forma totalmente irrefletida e imprevisível. A pesquisa repercutiu fortemente nos corpos, o que nos levou a experimentações que favoreceram uma maior abertura para a estrutura coreográfica traçada inicialmente. O sentido de “abertura” serviu como mecanismo de tessitura de novas redes de relação e de constante modificação do espaço que nos envolvia, flertando assim com os modos como Hélio Oiticica operava:

O corpo que dança se constitui como gesto, movimento, como expressão intensa de vida, lugar fundamental da arte, lugar não apenas estético, mas político. O corpo em movimento, de Oiticica propunha formas de experimentação, novas formas de comportamento, um corpo que tece e se envolve em seu tecido. (MACIEL, 2012, pg. 3)

A prática de desapropriação não se restringiu somente aos ensaios mas, sobretudo, às apresentações públicas. Adriana Maciel ressalta o campo de forças entre os corpos no *Núcleos* de João, tecendo a implícita relação com os *Núcleos* de Oiticica:

³⁵ No meu caso, a “pomba gira” foi uma forte inspiração, o que foi muito útil na quebra de padrões expressivos que se davam em mim no encontro com partituras gestuais previamente escritas.

Como nos Núcleos de Oiticica, há uma estrutura delineada, uma arquitetura, mas é o corpo que escolhe sua trajetória, ocupando espaços e respondendo aos estímulos. O corpo, em Núcleos, de João, se transforma, estranhando seus movimentos, estranhando a repetição, ao mesmo tempo em que se contamina dos seus próprios movimentos e repetições, produzindo outros. (MACIEL, 2012, pg. 5)

Atravessada pelas experiências provenientes dos processos de ambas as peças - *Tempo Líquido* e *Núcleos* -, somadas às experimentações feitas ao longo do mestrado, em suas quatro etapas, como relatado anteriormente, e aos mergulhos no “ato cego de traçar o que não é visto, do que não se vê vir, do que não está em vista” (DERRIDA, 2012, pg.), fecho os olhos e me lanço, finalmente, à dança.

A experimentação final dessa pesquisa é necessariamente decorrente do somatório de todas as etapas já descritas e se dá no momento atual, mais precisamente em novembro de 2013, numa parceria com o músico Tato Taborda. Tato foi o compositor da trilha sonora original de *Tempo Líquido* que na ocasião era pré-gravada, e vem sendo meu parceiro em várias das minhas jornadas artísticas e, também, pedagógicas. Na experimentação atual temos exercitado em tempo real formas de desapropriação do movimento e do som numa dinâmica que parte da escuta como fonte irradiadora de sentido. A escuta do corpo, a escuta do som ao redor, a escuta do outro, a escuta de si. Nesse exercício diário temos algumas prioridades e partimos do pressuposto de que estamos fazendo a dança/música pela primeira vez, correndo os riscos inerentes a essa “aventura sem rumo”. As linhas que conectam o som e o movimento vão sendo multiplicadas ao ponto em que o gesto escuta e o som dança. O início e término de cada experimentação se aproxima da informalidade da música tradicional indiana, onde não existe separação entre a afinação de um instrumento e o início da música propriamente dita. O aquecimento já é a dança. A estrutura transita por gestualidades precisas marcantes em *Tempo Líquido*, onde a partitura inicial é explorada em suas dobras internas, atravessada pelo estado fronteiro ao transe, da pomba gira de *Núcleos*.

O arco da peça tem se dado em aproximadamente 40 minutos, no qual a partitura é expandida nos intervalos que emergem entre um e outro movimento, que estilham as estruturas coreográficas para que seus átomos possam se reorganizar em novas moléculas. O som se ramifica em uma série de ruídos que, por sua vez, se transformam em tantos outros até chegarem ao silêncio. Esse processo de desdobramento quase infinito, associado a um sentido de “presente” na performance da dança-música, recebe o nome de *Terra Incognita* e terá sua estreia oficial na data de defesa da dissertação.

A dança de *Terra Incognita* é uma proposta que, na sua essência, tem o escape como mote. O escape do movimento que se deu, do movimento que vem, do movimento que está por vir e do movimento que nunca virá. Esse processo, em que a dança agora é protagonista, sucede como uma consequência quase inevitável, a toda série de experimentos adotados na pesquisa, que priorizaram outros mecanismos de exploração expressiva do movimento, pela utilização de câmeras de foto e vídeo.

O agir como dança-traço

No momento em que o corpo perde o controle, se desequilibra e se deixa levar pelo fluxo, a força naturalmente se sobrepõe à forma. Linhas de força começam a atuar no corpo, a forma perde a sua preponderância no movimento e o percurso se torna mais importante que seu fim, como nas cartografias³⁶ de Fernand Deligny. A motivação da dança vem da própria ação da gravidade, em um gesto de desequilíbrio, próprio ao corpo que se entrega ao erro do movimento. Traçar e não desenhar. Deixar que as linhas de força que surgem no corpo criem um traçado, que costura no espaço uma rede que torna visível uma outra, invisível, que se forma no espaço interno do corpo.

O traço não como um ente em si mas como suporte de um percurso de linhas de força prestes a se ramificarem. Nessa dança-traço-cega-errante, o interesse nas linhas de força

³⁶ Identificado pelo seu próprio suporte (do latim charta, papel) a cartografia, do original em francês *carte*, é por definição um “instrumento de conhecimento e de poder a serviço dos estados, um meio de prever e de planificar a ação do homem sobre seu meio”. Ou, para Deligny, a cartografia recupera, ao contrario, a sua vocação primeira de exploração da *terra incognita*.

está, exatamente, no quanto o dançarino pode aventurar-se pelo espaço, entregar-se ao movimento sem a preocupação com a validação externa da forma corpórea/imagética que irá se configurar. **Traço-dança.** Jacques Derrida em seu texto *Pensar em não ver* propõe uma reflexão do ato do desenho como algo que acontece entre os olhos e as mãos e relaciona a isso o fato da nossa apreensão, de um modo geral, ser dada pela visão. Esses modos, recorrentes no aprendizado, demonstram a preponderância da visão sobre os outros sentidos corporais quando se trata da apreensão de algo novo. Contudo, Derrida afirma que a visão é uma forma de antecipação, de precaução como que para “ver vir o que vem” (DERRIDA, 2012, pg. 70). Como contraponto a essa forma de antecipação, o filósofo reflete sobre o traço do desenhista como um ato cego, o que correlaciono diretamente ao traço cego do dançarino no instante da dança :

O desenhista é alguém que calcula mas o momento em que isso traça, o movimento em que o desenho inventa, em que ele se inventa, é um momento em que o desenhista é de algum modo cego, em que ele não vê, ele não vê vir, ele é surpreendido pelo próprio traço que ele trilha, pela trilha do traço, ele está cego. (DERRIDA, 2012, pg. 71)

O ato cego para Derrida é uma forma de acontecimento, que se dá onde não se tem antecipação. Da mesma forma, a cegueira no movimento dançado é capaz de produzir uma forma de presença no corpo, que se dá, portanto, em um movimento que não “vê vir o que vem” (*Idem*): uma presença do ato puro, desprovida de antecipação, como o deslocamento das crianças autistas traduzidas pelo “agir” de Fernand Deligny. Segundo Derrida:

O acontecimento não tem horizonte; só há acontecimento ali onde não há horizonte. O acontecimento, se houver um e for puro e digno desse nome, não vem diante de nós, ele vem verticalmente: pode vir de cima, do lado, por trás, por baixo, ali onde os olhos não têm alcance, justamente, onde eles não têm alcance antecipatório ou preensivo ou apreensivo. (DERRIDA, 2012, pg.71)

O ato cego inaugura o gesto como experiência sem desígnio, sem meta e sem horizonte. Na surpresa da experiência do traço nasce a dança, errante, cega. **Dança-traço.** O traçado que se faz dança como uma viagem em vista do que não está em vista, que “não vê vir”. **Terra Incognita.** O corpo criando espaço na medida em que traça-dança-filma-traça-

fotografia-traça-dança linhas de força, projetando para o espaço de dentro e para o espaço de fora a dança, no momento da dança. Dessa forma, um amalgamento do corpo com o espaço de dentro e de fora. A cegueira e a errância como parceiros dessa viagem que borra os limites entre interior e exterior e a dicotomia dentro e fora. Uma *dança-traço-cega-errante* que transita pelo espaço de dentro e de fora (do corpo), tal qual uma banda de Moëbius em permanente construção.



DESENHO DE NIJINSKY – “BAILARINA OU O DEUS DA DANÇA”³⁷

³⁷ Este e outros desenhos de Nijinsky ilustram o livro *Movimento total* de José Gil.

LINHAS FINAIS

A pesquisa, que num primeiro momento apontava uma tímida interface da dança com as artes visuais pela busca por uma imagem interna do movimento, acabou por se desencadear na problematização da própria questão do visual, trazendo a cegueira como um dos propulsores do pensamento corporal contido nessa investigação. Nesse viés, todas as experimentações tiveram a privação do sentido visual, na busca de um **olhar para dentro**, em um movimento “quase cego” à procura de um objeto que insistia em se distanciar. Isso me aproximou, intuitivamente, do enigmático conceito de *subjétíl*, conforme proposto por Antonin Artaud, por uma possível interlocução com uma dança que se dá pelo seu rastro e nunca pela presença de sua forma, pelo apagamento incessante do que lhe precede, palimpsesticamente inscrita sobre si mesma, camada após camada, simultânea à incerteza de seus trajetos. Esse conceito é desdobrado por Jacques Derrida em *Enlouquecer o Subjétíl* a partir de Artaud. “Em nenhum momento há uma preocupação em definir o que vem a ser em síntese o subjétíl em Artaud, como o *subjétíl* ‘é’. (...) Para Derrida, o que importa é manter a necessidade do subjétíl, a força que deixa sempre algo faltar a dizer e que põe o pensamento de Artaud em marcha” (ANDRADE, 2013, pg. 90). Derrida discorre a propósito da palavra subjétíl, citada três vezes por Antonin Artaud mas nunca conceituada por ele como algo ou alguém, sujeito ou objeto:

O subjétíl é o quê? Qualquer coisa, tudo e qualquer coisa? O pai, a mãe, o filho e eu? Para dar de quebra, já que podíamos dizer a subjétíl, é também minha filha, a matéria e o Espírito Santo, a matéria e a forma das formas, o suporte e a superfície, a representação e o irrepresentável, uma figura do infigurável, o impacto do projétíl, seu alvo e seu destino, o objeto, o sujeito, o projeto, o subjacente de todos esses lançamentos, a camada do súcubo e do incubo etc., o próprio etecetera como lugar de incubação universal, a preocupação absoluta, o que traz tudo em gestação, gera tudo e pare tudo, capaz de tudo. (DERRIDA, 1986, pg. 110)

Subjétíl, palavra estranha, que não aponta para si, que ejeta, que escapa, que desliza de todas as formas, infinita, sem nome, que rasga as superfícies e raspa sua casca, que gere e é gerida, que troca sua pele. Sem a pretensão de uma aproximação filosófica do subjétíl com o movimento de avanço no escuro em O Corpo Imaginado, mas por uma afeição

poética com a palavra ou do que emana dela, proponho pensar uma dança que escapa de si mesma, que se trai no seu próprio “fazer”, no ato; uma dança que se faz para se desfazer, sem cerimônia.

Todos esses mecanismos de privação da visão tornam, de algum modo, a ação dançante em latência vibrátil nesse espaço **sem latitude nem longitude**. O ato da dança como um campo sujeito a alterações luminosas que permitem ao corpo apagar tudo o que vem passando e, simultaneamente, “acender” o que vai passando. Um vem-passando-apagando-vai-passando-acendendo...*ad infinitum*, cíclico. Dessa forma, o espaço **sem latitude nem longitude** propõe uma construção constante, um espaço que não é dado e que pode ter dimensões múltiplas, linhas elásticas, que serão acionadas de forma imprevisível de acordo com os acionamentos luminosos do vem e vai.

O fato do movimento dançado só ter surgido no momento final da pesquisa me fez pensar o quanto foi necessário o afastamento da matéria “dança” para se chegar mais perto dela. O recuo como mecanismo de aproximação. O que era antes uma tímida relação da dança com as artes visuais se tornou agora elemento fundamental. A ideia de uma imagem interna fez nessa pesquisa a dança cruzar com as artes visuais de forma paradoxal e fundamental, no momento em que, sem a visão como guia, o corpo buscou formas de abrir-se e virar-se ao avesso, na tentativa de revelar o seu infinito espaço interior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E ICONOGRÁFICAS:

ANDRADE, Sérgio Pereira. *Sobre a subjetividade fora de si*. Sapere Aude - Revista de Filosofia, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 79-113, jul. 2013. ISSN 2177-6342. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5530/5519>>.

Consulta realizada em: 03 Dez. 2013.

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. Trad. José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de António de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *O Ar e os sonhos, Ensaios sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARBA, Eugenio. A Pré-expressividade. In: A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1995.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.

BAVCAR, Evgen. *O Corpo, Espelho Partido da História*. In: Novais, Adalto (Org.) *O homem-máquina. A ciência manipula o corpo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Matéria e Memória - ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. – 4ª ed. - São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BLANCO, Rafael Antonio. *Tencionar a vida através de auras tecidas em palavras frouxas*. Disponível em <http://tresando.com/tag/uexkull/>. Consulta realizada em: 27/01/2013.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas - volume 1*. São Paulo : Globo, 1999.

CAGE, John. *Silence*. Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

DELEUZE, Gilles. *Cinema I: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Rio de Janeiro: 34, 2000.
- DELIGNY, Fernand. *Oeuvres*. éditions établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, éd. L'Arachnéen, 2007.
- DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o Subjétil*. Ilustrações Lena Bergstein. Tradução de Geraldo Gerson Souza. São Paulo: Ateliê Editorial; Fundação Editora Unesp, 1998.
- _____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. *Corpo cênico, estado cênico*. Folhetim: Teatro do pequeno gesto, Rio de Janeiro, n.17, p. 24-33, mai. - ago. 2003.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. Tradução de Daisy A.C. Souza. São Paulo: Summus, 1977.
- FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo e Rothschild Editores Ed: Fapesp, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.
- _____. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Relógio d'Água, 1996.
- _____. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'água, 1997.
- GODARD, Hubert. *Gesto e percepção* In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (org.) Lições de dança 2, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- _____. *Olhar cego*. In: S. Rolnik & C. Diserens (Orgs.). Catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo / Musée des Beaux Arts de Nantes, 2006.
- JARDIM, João; CARVALHO, Walter. *Janela da Alma*. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 2002. (DVD)

KUYPERS, Patricia. Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard. O Percevejo Online. Vol. 2, Nº 2 (2010). Dossiê Corpo Cênico. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline>.

MACIEL, Adriana. *Dança que se dança*. Revista eletrônica Fonogramas <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/19434/19434.PDFXXvmi> Consulta realizada em: Set. de 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica* Klauss Vianna. Campinas, SP, 2005.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e Para Louis de Funès*. Tradução Ângela Leite Lopes. 3ª edição, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

_____. *Diante da palavra*. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

OLIVEIRA, Lara Seidler. *Dancidade: gesto como campo de circulação de forças*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

PASSOS, Eduardo, KASTRUP, Virginia, ESCÓSSIA, Liliana. *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto alegre, Sulina, 2012.

POISSON-COGEZ, Nathalie. *Lignes D'erre - Les cartes de Fernand Deligny*. LNA#60 / l'art et la manière, 2012.

ROCHA, Thereza. *Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer In: WOSNIAK, Cristiane, MEYER, Sandra, NORA, Singrid O que quer e o que pode ser (ess)a técnica?* Letra d'água, Joinville, 2009.

_____. *Por uma escrita de processo: conversas de dança do espetáculo* 3Mulheres e um café - uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. Rio de Janeiro, 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

SCHAFER, R. Murray. *Voices of Tyranny Temples of Silence*. Indian River, Ontario: Arcana Editions, 1993.

SIMON, MARGARETE. *Percepção e representação em Leibniz: a imaterialidade da matéria*. São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Universidade São Judas Tadeu, 2008.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. *Klauss Vianna: do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume, 2010.

TEIXEIRA, Leticia. *Conscientização do Movimento - Uma prática corporal* - Rio de Janeiro: 1998.

_____. *Angel Vianna: a construção de um corpo* in Lições de dança, Rio de Janeiro, 2000.

UEXKÜLL, Jakob von. *A foray into the worlds of animals and humans; with a theory of meaning*. Translated by Joseph D. O'Neil. University of Minnesota Press. Minneapolis, 2010.

VALÉRY, Paul. *A Alma e a Dança e outros diálogos*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

_____. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VIANNA, Klauss; Carvalho, Marco Antonio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.

<http://www.angelvianna.art.br>

<http://www.klaussvianna.art.br>

<http://www.lygiaclark.org.br>