

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

MÔNICA EMILIO CERQUEIRA PEREIRA

**A IMAGINAÇÃO NA CRIAÇÃO EM DANÇA:
o corpo poético em atualização**

**RIO DE JANEIRO
2021**

MÔNICA EMILIO CERQUEIRA PEREIRA

A IMAGINAÇÃO NA CRIAÇÃO EM DANÇA:
o corpo poético em atualização

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Dança. Linha de Pesquisa: Poéticas e interfaces da dança.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Inês Galvão Souza

RIO DE JANEIRO
2021

CIP - Catalogação na Publicação

PP436i Pereira, Mônica Emilio Cerqueira
 A imaginação na criação em dança: o corpo poético
em atualização / Mônica Emilio Cerqueira Pereira. --
Rio de Janeiro, 2021.
 98 f.

 Orientadora: Maria Inês Galvão Souza.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

 1. Dança. 2. Imaginação. 3. Corpo. 4. Processo de
criação. I. Souza, Maria Inês Galvão, orient. II.
Título.

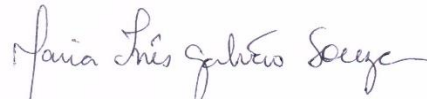
FOLHA DE APROVAÇÃO

Mônica Emilio Cerqueira Pereira

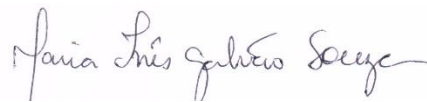
A IMAGINAÇÃO NA CRIAÇÃO EM DANÇA: o corpo poético em atualização.

Dissertação de mestrado apresentada ao curso de Mestrado em Dança do Programa de Pós-graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

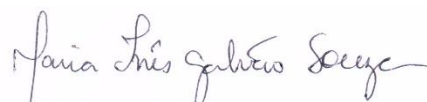
Aprovada em 25 de Agosto de 2021.



(Maria Inês Galvão Souza, Profa. Dra. UFRJ)



(p/ Lúcia Losada Tourinho, Profa. Dra. UFRJ)



(p/ Eloisa Brantes Bacellar Mendes, Profa. Dra. UERJ)

Aos meus pais, Renato e Lair (*in memoriam*),
com amor, saudade e gratidão

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Maria Inês Galvão Souza que orientou esta pesquisa com generosidade estabelecendo um espaço de confiança e afeto, acolhendo as questões, os desejos, incentivando as descobertas e valorizando o saber do corpo. Muito obrigada!

Às professoras e aos professores do Curso de Mestrado em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dos quais tive a honra de ser aluna e que se fazem presentes, direta ou indiretamente, nesta dissertação: André Meyer, Igor Fagundes, Jacyan Castilho, Ligia Tourinho, Maria Ignez Calfa, Maria Inês Galvão, Mariana Trotta, Ruth Torralba, Silvia Soter e Tatiana Damasceno. E às professoras convidadas Isabelle Launay e Marie Close.

Às professoras Ligia Tourinho e Eloisa Brantes pelas valiosas contribuições nas bancas de qualificação e defesa.

Aos integrantes do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico – GPICC/UFRJ: Maria Inês Galvão Souza, Erivan Borges, Nyanne Cavalcante, Yuri Dias, Jessica Louzada e Fernanda Nicolini, pela generosidade e partilha de saberes.

Aos colegas de turma, pela riqueza dos debates em sala de aula. Agradeço especialmente a Fernanda Nicolini, uma amiga que o mestrado me trouxe, por todo o carinho, incentivo e trocas artísticas.

À amiga Camila Fersi, por todas as conversas inspiradoras após nossas aulas de balé, que tanto me estimularam e contribuíram para meu ingresso no mestrado.

A Paulo Ceotto pela tradução do resumo e por seu interesse na pesquisa.

A todos os mestres e artistas que fizeram parte da minha formação e da minha trajetória profissional. Aos estudantes que passaram pelas minhas aulas, pela minha vida, contribuindo para a construção dos meus fazeres docente e artístico. E a Esther Weitzman por nossas danças.

À amiga, artista e professora Élid Bittencout, que me apresentou os primeiros passos de dança. Obrigada pelo incentivo de sempre e por reacender meu interesse no universo da escultora Camille Claudel.

Aos meus pais, *in memoriam*, por todo o amor e suporte no meu caminho. À minha irmã, Martha Emilio, por seu apoio e encorajamento, sempre amorosa e com as palavras que preciso ouvir.

Ao meu parceiro de vida e de arte, meu marido, Flavio Pereira, pela trilha sonora composta para o experimento prático desta pesquisa, pelas fotos e filmagem. Obrigada por todo o amor, apoio, compreensão e pelas doses diárias de alegria.

A imaginação não é um estado, é a própria existência humana

William Blake

RESUMO

PEREIRA, Mônica Emilio Cerqueira. **A imaginação na criação em dança**: o corpo poético em atualização. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta pesquisa apresenta um estudo acerca da ação da imaginação no corpo dançante em processo de criação artística, tendo como princípio a noção de um corpo integral em constante relação com o ambiente. As imagens são pensadas como forças diversas em contínua criação, organização e atualização no corpo. Como componentes da corporeidade, estão inscritas no movimento dançado. Este estudo propõe um caminho de cuidadoso e criterioso trabalho com a capacidade imaginativa, considerando a experiência vivencial do corpo em movimento, em um fazer sensível e poético. Neste percurso investigativo é lançado o olhar para a influência da ação da imaginação no valor qualitativo dos movimentos; na conexão da pessoa que dança com o movimento dançado e nos estados específicos de presença. Destaca-se a relevância da palavra como um dispositivo técnico de criação, servindo de estímulo ao exercício imaginativo. A ideia da imaginação encarnada é trabalhada com base em pensamentos de autores, artistas e pesquisadores como José Gil, Marie Bardet, Rudolf Laban, Fayga Ostrower e Adriana Bittencourt. Este texto apresenta experiências reflexivas e práticas que transitam pelos campos da dança, do teatro, da educação somática e da filosofia em diálogo com os fazeres artístico e pedagógico. Junto à produção escrita, integram-se as experiências do processo de criação do experimento artístico solo *Em espera*, desenvolvido neste percurso investigativo, como oportunidade de vivências exploratórias de aspectos estudados. Trata-se de uma pesquisa guiada pela prática que se concretiza nas experiências como artista da cena, docente e pesquisadora.

Palavras-chave: Dança. Imaginação. Corpo. Processo de criação.

ABSTRACT

PEREIRA, Mônica Emilio Cerqueira. **A imaginação na criação em dança**: o corpo poético em atualização. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This research presents a study about the action of imagination upon the dancing body in the process of artistic creation, having as principle the notion of a whole body in constant relationship with the environment. Images are thought of as different forces in continuous creation, organization and updating within the body. As components of corporeality, they are inscribed in the movement danced. This study proposes a path of careful and judicious work with the imaginative capacity in a sensitive and poetic process that takes into consideration the living experience of the body in movement. Along this investigative path one looks at the influence of the action of imagination upon the qualitative value of movements; upon the connection of the person who dances with the movement danced and upon specific presence states. One highlights the relevance of the “word” as a technical creation device, serving as a stimulus to the imaginative exercise. The idea of embodied imagination is worked on based on the thoughts of authors, artists and researchers such as José Gil, Marie Bardet, Rudolf Laban, Fayga Ostrower and Adriana Bittencourt. This text presents reflective experiences and practices that cross through the fields of dance, theater, somatic education and philosophy in dialogue with artistic and pedagogical practices. Besides the written production, one adds the experiences of the creation process of the solo artistic experiment *Em espera* (Awaiting), developed in this investigative path as an opportunity to generate exploratory experiences of aspects studied. This is a practice-guided research that materializes itself in experiences as a performing artist, teacher and researcher.

Keywords: Dance. Imagination. Body. Creation process.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fita de Moebius.....	37
Figura 2 - Experimento artístico <i>Em espera</i> - foto 1.....	124
Figura 3 - Escultura <i>La Valse</i> (1892), Camille Claudel.....	133
Figura 4 - Escultura <i>Clotho</i> (1893), Camille Claudel.....	136
Figura 5 - Cena do filme <i>Camille Claudel 1915</i>	140
Figura 6 - Escultura <i>La Vague</i> (1897), Camille Claudel.....	141
Figura 7 - Estudo de movimento no canto da sala.....	145
Figura 8 - Envolver - Estudo de movimento com a cadeira.....	148
Figura 9 - Encolher - Estudo de movimento com a cadeira.....	149
Figura 10 - Manipulação e improvisação com a argila.....	150
Figura 11 - <i>Study of Isabel Rawsthorne</i> , Francis Bacon, 1970.....	152
Figura 12 - <i>Lying figura in a mirror</i> , Francis Bacon, 1971.....	152
Figura 13 - Escultura <i>La Femme accroupie</i> (1884-1885), Camille Claudel.....	153
Figura 14 - Escultura <i>La Implorante</i> (1899), Camille Claudel.....	155
Figura 15 - Experimento artístico <i>Em espera</i> - foto 2.....	160
Figura 16 - Escultura <i>La Femme accroupie</i> (1880-1882), August Rodin.....	161
Figura 17 - Escultura <i>Aurora</i> (1895-1897), August Rodin.....	163
Figura 18 - Espiral - Folha.....	164
Figura 19 - Espiral - Onda do mar.....	165
Figura 20 - O mar.....	165
Figura 21 - Escultura <i>Sakuntala</i> (1888), Camille Claudel.....	166
Figura 22 - Troncos enroscados.....	166
Figura 23 - <i>Les Causeuses</i> (1895), bronze, Camille Claudel.....	167
Figura 24 - <i>Les Causeuses</i> (1895), mármore, Camille Claudel.....	167
Figura 25 - <i>Rêve au coin du feu</i> (1899), Camille Claudel.....	168
Figura 26 - <i>La Profonde pensée</i> (1905), Camille Claudel.....	169
Figura 27 - Experimentações com a argila - A segunda pele.....	170
Figura 28 - Manipulação da argila.....	172

SUMÁRIO

Introdução.....	19
1. A Imaginação no corpo dançante: trilhas reflexivas.....	27
1.1. Imaginação e memória: percepção-ação no fluxo do tempo.....	38
1.2. Imagens no e do corpo: mover em atualização.....	44
2. Saberes que integram a construção de uma prática.....	51
2.1. Rudolf Laban: contribuições para caminhos em expansão.....	56
2.1.1. O esforço ou impulso interno.....	60
2.1.2. O estudo dos esforços: fatores fluência, espaço, peso e tempo.....	65
2.2. Interno e externo: articulações de caminhos.....	72
2.2.1. A imagem nascida do silêncio.....	74
3. Caminhos da imaginação em movimento.....	79
3.1. Performar-imagem: habitar a zona de indeterminação.....	79
3.2. As imagens e a educação somática: contribuições para o corpo na dança.....	88
3.3. Um estado específico de presença: a conexão do intérprete ao movimento dançado.....	98
3.4. Palavra-imagem.....	102
3.4.1. Experimento imagem-corpo-palavra: a poesia do corpo gerada, nascida e revelada dança.....	108
4. O processo de criação: <i>Em espera</i>.....	113
4.1. Improvisações: imaginação em movimento.....	117
4.1.1. As palavras como dispositivos.....	125
4.1.2. Performar-imagem.....	134
4.1.3. Estrutura em fluxo.....	137
4.1.4. A imaginação e os fatores de movimento.....	142
4.1.5. Estrutura em repetição: quando imaginar é improvisar.....	157
4.1.5.1. Criação em espera.....	173
Conclusão.....	177
Referências.....	187

INTRODUÇÃO

Como a imaginação nos move na vida e na arte? Como movemos a imaginação? O que move? Como dançamos e somos dançados pela imaginação? Esta pesquisa nasce da experiência do corpo em movimento, da percepção de que algo nos acontece no ato de imaginar dançando. No caminho investigativo da pesquisa, sou guiada pela compreensão da imaginação como ação que se faz sentir e ver nos movimentos invisíveis e visíveis do corpo dançante. Este estudo surge pela necessidade de maior aprofundamento no tema para o desenvolvimento de um trabalho criterioso com a imaginação na dança, fundamentado em um fazer sensível do corpo que priorize o mover consciente e o cuidado de si, tendo como princípio a noção de um corpo integral e relacional. Com o cruzamento de experiências artísticas, pedagógicas e reflexivas, formulo e apresento nesta dissertação algumas pistas metodológicas para o trabalho com a imaginação na criação em dança, com o intuito de estimular artistas da dança e das artes do movimento em geral a seguir com suas experiências exploratórias para um fazer poético do corpo, guiado pela imaginação em movimento.

Qual o lugar da imaginação em nossas danças? Como as imagens são vividas, compreendidas e/ou trabalhadas em nossos corpos na vida e na arte? Será que estamos abertos a reconhecer a relevância da imaginação no fazer em dança? O quão sensíveis estamos à ação da imaginação em nossos corpos? Seria possível rever nossas práticas a partir da atenção dada à imaginação? Esta pesquisa é um convite a nos aventurar por hipóteses investigativas que possam redimensionar nosso próprio fazer em dança, seja dançando, ministrando aulas e/ou pesquisando, com foco na experiência da imaginação como ação que se constitui no corpo e se revela como potência criativa e transformadora do movimento dançado.

Em geral, nos acostumamos desde cedo a relacionar, quase exclusivamente, o ato de imaginar com a capacidade mental. A mente como fábrica de pensamentos, ideias e sonhos. Certamente, há coerência nesse raciocínio; porém, tendo-o como base, sem nos dar conta, muitos de nós seguimos da infância à fase adulta de nossas vidas reforçando uma visão dicotômica de corpo e mente, desconsiderando, assim, o envolvimento do corpo como um todo em seus modos operacionais, que inclui pensá-lo como um organismo gerador, articulador e atualizador de imagens. Entendo que a visão dicotômica ainda tão presente em nossos dias formou-se sob a influência de correntes filosóficas ocidentais e de estudos nos campos da ciência que construíram, ao longo da história, uma lógica cartesiana e mecanicista. Estes e outros campos do saber, porém, seguiram evoluindo na produção de conhecimento, caminhando para o rompimento com a ideia de um corpo fragmentado.

Visto o amplo território de estudo que a temática da imaginação apresenta, esta pesquisa busca um diálogo profícuo com diferentes áreas do conhecimento. Escolho, porém, trazer para esta escrita pontos de vista de alguns dos muitos artistas, pesquisadores e pensadores das artes, da educação somática e da filosofia, que convergem para o entendimento de um corpo integral, em que figura a noção de comunhão entre corpo, mente e ambiente, viabilizando pensar a imaginação como parte integrante do corpo e na sua manifestação como ação corpórea. Esta pesquisa baseia-se em minhas vivências corporais anteriores a esta dissertação e nas vivências que compõem o processo de criação do experimento artístico *Em espera*, um solo em *work in process* desenvolvido como parte deste estudo. Esse exercício foi filmado e está disponível pelo link: <https://youtu.be/DErMO2dNn3U>. A existência desse exercício de criação artística no percurso desta pesquisa ocorre em função de entender que as reflexões produzidas e minha escrita textual poderiam ser favorecidas pelo fato de estar simultaneamente em experiência prática de criação, gerando, reavivando, despertando, atualizando sensações, percepções, imagens no corpo. Escritas textuais e do corpo em movimento nutridas pelos cruzamentos entre teoria e prática.

Creio que em minha trajetória profissional nas áreas da dança e do teatro venho trilhando caminhos de investigação do corpo em movimento que naturalmente culminaram na proposta de estudo aqui apresentada. Penso que na pesquisa de conclusão de meu curso de bacharelado em teatro no Centro Universitário da Cidade – UniverCidade/RJ, intitulada “A observação dos impulsos para um estado contínuo de presença: a conexão do ator com o momento presente”,¹ o interesse pela imaginação no corpo dançante estava ainda em estado de latência. Embora não fosse o foco de minha pesquisa na época, a imaginação estava, evidentemente, em relação direta com a ação física,² com o olhar direcionado para o corpo na cena teatral. O trabalho focalizava o estudo da ação física tendo como base a percepção fina daquilo que compreendemos como um impulso. O impulso foi então pesquisado, conforme muitos autores o entendem: como a origem da ação, do gesto, do movimento, como parte constituinte da ação. Foi a partir da investigação dos impulsos, da atenção dada aos caminhos internos do mover, que fui despertando, ao longo dos anos, em meu percurso profissional como artista e docente, para o valor da imaginação na sua manifestação corpórea. E pude reconhecer a importância que a imaginação sempre teve no meu fazer em dança.

¹ O referido trabalho de conclusão de curso foi desenvolvido sob a orientação da professora doutora Thereza Rocha e defendido em 2006.

² Nesse caso, a ação física é considerada com base no conceito cunhado pelo diretor teatral russo Constantin Stanislavski (1863-1938), segundo o qual o corpo em ação é compreendido na integração das faculdades física, psíquica, emocional e espiritual.

No aprendizado constante do exercício docente, na dança e no teatro, buscando compreender e auxiliar os estudantes em seus processos pessoais, senti a necessidade de me aproximar do campo da educação somática. Embora o sistema Laban/Bartenieff já estivesse presente em minha formação e, quando muito jovem, tenha entrado em contato com o método Dinâmica Muscular por intermédio de seu criador, Ceme Jambay, foi a demanda em sala de aula com os estudantes que me levou a conhecer um pouco mais de outras práticas, fosse por experimentações em meu corpo ou, mesmo, pela pesquisa teórica. E o pensamento somático acabou exercendo influência nas construções dos meus fazeres. Logo, o desenvolvimento do tema desta pesquisa foi, em certa medida, atravessado por esse campo interdisciplinar. Nesta dissertação dedico atenção ao trabalho com imagens em práticas de educação somática, citando algumas delas, com o intuito de colaborar para o entendimento do trabalho com a imaginação no fazer em dança que leva em consideração uma abordagem somática. Entendo que a imaginação na dança é ação que se manifesta nos espaços mais internos e mais externos do corpo. Adoto a noção de interno e externo com base no sistema Laban/Bartenieff: o ambiente interno refere-se ao espaço de vivência das imagens, sensações, impulsos, memórias, micropercepções; e o ambiente externo, aos acontecimentos visíveis e a tudo que existe para além de nossa pele. Pretendo, porém, discutir a ideia de que esses espaços são partes integradas de um espaço único. Dentro dessa lógica de integração, penso que é na vivência do trânsito entre os ambientes externo e interno do corpo que as imagens são percebidas, acionadas, criadas e recriadas em constantes atualizações. As imagens no corpo se constroem em contínua relação com o ambiente, com o outro e com as coisas do mundo. Podemos considerar que elas se manifestam no fluxo dos movimentos corporais como expressão de um corpo que está em constantes e múltiplas relações. As imagens, portanto, influenciam não somente o surgimento dos movimentos, mas a maneira como eles são executados. Cabe supor que as imagens têm por característica a variabilidade, estando sempre em atualizações. O que nos possibilita pensar que a imaginação como potência criativa e poética do corpo estaria em um dinâmico processo de construção, imprimindo nos movimentos constantes atualizações.

Para o tipo de trabalho que está sendo proposto neste estudo, se faz necessário um corpo sensivelmente ativado, em estado de comprometimento, disponibilidade e escuta, que se permita experimentar o fluir das imagens no corpo. Um corpo aberto a descobertas de novas possibilidades de relacionamento com o próprio mover. Seguindo esse caminho reflexivo, será abordada nesta escrita a íntima relação entre percepção e ação, na qual perceber pode ser considerado agir. Estar em movimento é estar em constantes percepções/ações de si mesmo e do

todo. As imagens serão discutidas como modos de percepção, logo, de ação. O trabalho com a imaginação envolve essa abertura perceptiva que está diretamente relacionada às ações e aos movimentos do corpo.

As hipóteses que pautaram esta pesquisa foram construídas a partir da observação de meu próprio corpo e dos corpos dos estudantes em experiências investigativas e artísticas. Assim, este estudo foi norteado por quatro suposições: a imaginação pode ser determinante para *o que se faz e o como se faz* em dança, interferindo nas qualidades dos movimentos; a imaginação pode contribuir para a conexão da pessoa que dança com o próprio movimento; a imaginação pode revelar um estado específico de atenção e presença que interesse a diferentes segmentos das artes cênicas; e a palavra pode ter papel fundamental como um dispositivo³ técnico no trabalho com a imaginação no corpo dançante. Certamente, essas hipóteses foram elaboradas dentro de um universo de trabalho formado por algumas práticas referenciais. O sistema Laban – que se mostra uma influência presente em meu corpo e em minhas aulas, oferecendo, ao lado de outras referências, um certo suporte para a elaboração dos meus próprios caminhos investigativos e de procedimentos específicos de trabalho com os estudantes – aparece nesta pesquisa principalmente pela relação entre a teoria de esforço, de Laban, e o estudo da imaginação como ação manifestada nos espaços mais internos e mais externos do corpo. Foi ao observar essa relação na prática docente que as hipóteses desta pesquisa começaram a se desenhar. Não há aqui, contudo, o objetivo de centrar o estudo teórico-prático no sistema Laban, mas considerar sua relevância para o surgimento desta pesquisa e como um conhecimento construído e presente no corpo que, naturalmente, influencia o meu fazer em dança.

Em minhas práticas, a palavra revelou-se um elemento importante, firmando-se como dispositivo técnico fundamental e estruturante dos procedimentos de criação artística e de ensino. Trata-se de uma das formas de expressão de nossa imaginação. Com as palavras nos comunicamos, manifestamos o que sentimos, representamos os modos de ver as coisas e o mundo e, se quisermos, as usamos deliberadamente como inspiração para nossas danças. Elas permeiam nossos pensamentos; atuam como imagens no corpo. Como professores, é com elas que conduzimos as práticas corporais mesmo quando optamos por usá-las de maneira moderada ou restrita. Percebo que no trabalho que desenvolvo, o valor que atribuo ao uso das palavras como estímulos ao mover da imaginação no corpo se deve, em boa parte, a minhas experiências com as palavras-imagens pensadas, dançadas e faladas no trânsito entre os territórios da dança, do teatro e da educação somática. Reconheço e proponho neste texto o valor da palavra como

³ O termo dispositivo é utilizado nesta pesquisa como um mecanismo de estímulo da imaginação em processo de criação em dança.

imagem dinâmica mobilizadora do corpo.

No experimento artístico *Em espera*, a palavra como dispositivo técnico de criação é um elemento-chave para o desenvolvimento do trabalho, estando na base metodológica da investigação artística que tem como caminhos de estudo e criação os procedimentos de improvisação e de estruturação de frases de movimento. A partir desses dois caminhos, as hipóteses deste estudo ganham mais uma oportunidade de observação pelo campo prático. Assim, permeando as hipóteses centrais, abre-se o espaço de reflexão sobre: a relação da imaginação com os fatores de movimento do sistema Laban; os critérios e percepções do trabalho com a imaginação em danças improvisadas e em danças coreografadas com estruturas fixas; e a imaginação na repetição do movimento dançado. No processo de criação foram usados como estímulos fotografias de obras de arte, poesias, músicas, filmes, objetos, memórias e o exercício de escrita automática. Esses estímulos atuaram nutrindo o universo imagético pessoal e auxiliando na construção dos dispositivos.

Em espera é uma criação em dança livremente inspirada na vida e na obra da escultora francesa Camille Claudel (1864-1943). Essa escolha se deve a um desejo antigo de desenvolver esse tema em um trabalho artístico. Identifiquei, nesse processo de estudo, uma boa oportunidade de esse trabalho ser gerado. Percebo na beleza e na carga expressiva de suas obras, assim como na trajetória de sua vida, material estimulante para uma criação em dança. Esse experimento é uma proposta desvinculada da necessidade de narrativa descritiva da trajetória da escultora, sendo, fundamentalmente, um ponto de partida para o desenrolar criativo, servindo ao propósito investigativo desta pesquisa.

Dentre importantes referências presentes, direta ou indiretamente, nesta dissertação, destaco os pensadores, artistas e/ou pesquisadores José Gil, Marie Bardet, Rudolf Laban e Adriana Bittencourt que colaboraram para maior compreensão do pensamento que está na base deste estudo: a imaginação como ação que é do corpo, que se manifesta nele e por meio dele. Nesta escrita, visito diversos autores que atravessaram os meus fazeres ao longo dos anos, na busca por iluminar pontos que julgo importantes em uma proposta sensível de trabalho com a imaginação na dança.

Para artistas da dança e das artes cênicas em geral que se dedicam ao estudo do corpo em movimento, é reconhecido o valor do ato de se colocar em experiência, da necessidade de seguir pesquisando, ampliando horizontes, buscando trabalhar e conhecer a si mesmo para o desenvolvimento de seus recursos pessoais e de suas possibilidades expressivas. Creio que o conteúdo que esta pesquisa oferece pode ser de significativo valor para as pessoas que percebem

a importância de uma contínua formação, estando elas inseridas, ou não, no meio acadêmico. Penso que as experiências práticas e reflexivas que apresento neste texto podem repercutir favoravelmente nos processos de formação e de criação nos mais variados contextos e vertentes de dança em que haja o interesse em um fazer aberto a novas descobertas, mesmo que isso represente mudanças de paradigmas, transformações no pensar e no agir refletidas na vida e na arte.

Mais especificamente no contexto da formação em dança, suponho que esta pesquisa lance o olhar para assuntos que merecem atenção, como: a discussão do uso consciente da imaginação como ferramenta de trabalho na dança, permitindo a reflexão sobre o modo como nos situamos em meio aos padrões habituais de abordagem da imaginação e seus objetivos; a relevância da atuação de quem conduz/facilita a proposta, para um trabalho diferenciado com a imaginação, comprometido com um fazer sensível, criativo e poético; e a importância de bons níveis de conectividade entre professor/facilitador e estudantes/participantes para que esse tipo de trabalho flua livremente. Dessa forma, este estudo reforça o papel do professor como participante. Como um corpo atravessado em relações e na experiência do exercício imaginativo.

A noção de imaginação como ação que se constitui no corpo, que se manifesta na carne, fazendo-se sentir e ver nos movimentos corporais, baseia-se no entendimento de que as imagens se constroem nas muitas relações que estabelecemos conosco e com o mundo. Entendo que a ideia de um corpo relacional nos estimula a pensar o nosso estar e agir no mundo em fronteiras diluídas entre arte e vida. Afinal, como podemos distinguir em nossos corpos os acontecimentos e as suas reverberações por categorias pertencentes à vida ou à arte? Somos tudo misturado. E, que bom! Somos essa matéria amalgamada de vida e arte. Entender que os nossos fazeres do corpo na dança são atravessados pelo ambiente, por tudo e pelo todo parece fundamental para darmos atenção aos seus modos de expressão. Inserido em uma complexa rede de relações, o corpo está em constante agenciamento de imagens, impressões, percepções das coisas, das pessoas, dos acontecimentos, do mundo. Talvez, possamos crer que, de maneira dinâmica, os cruzamentos entre arte e vida se dão como matéria virtual, como forças que nos movem. O caminho da experiência, de um mover consciente, a partir da escuta e do cuidado de si, mostra-se como a melhor via para o trabalho com a imaginação na criação em dança, uma vez que nos propomos a ouvir, sentir e deixar agir as forças virtuais que nos habitam. Um caminho possível para deixarmos nossos corpos dizerem o que necessitam dizer com suas danças.

Ciente da amplitude e complexidade do tema, sendo uma discussão entremeada por subjetividades, segui nesse percurso de pesquisa sem a intenção de obter conclusões definitivas, até porque entendo que as incertezas compõem o próprio processo investigativo, vivo e dinâmico,

do corpo nas artes do movimento. Como também compreendo que nesse período de pesquisa de mestrado que me parece tão curto, me coube, dentro desse recorte de estudo, abordar apenas alguns dos muitos pontos de vista que merecem ser contemplados no largo horizonte de estudo que é a imaginação. Entendo que nesse processo foram abertas possibilidades para um contínuo aprofundamento do tema no decorrer de minha vida acadêmica. Com esse conteúdo, desejo contribuir para o fazer-pensar nas artes cênicas, apontando especificidades do trabalho com a imaginação nos processos de criação em dança e possíveis caminhos investigativos. Espero que as experiências relatadas e as reflexões produzidas nesta escrita possam despertar em estudantes, professores, artistas e/ou pesquisadores o desejo por olhares sempre renovados para as suas práticas, instigando investigações e produções acadêmicas e artísticas que venham a colaborar para o fortalecimento do campo. Desejo que este texto dissertativo seja um convite ao sentir/mover da imaginação no corpo, na vida.

CAPÍTULO I

1. A IMAGINAÇÃO NO CORPO DANÇANTE: TRILHAS REFLEXIVAS

Diante do horizonte amplo de estudo que a temática desta pesquisa oferece, exponho algumas pistas reflexivas com o objetivo de construir um entendimento base para o desenvolvimento desse estudo. Visto que a imaginação envolve uma complexa trama que entrelaça os aspectos físicos, psíquicos, emocionais e sociais, e, dada a diversidade de olhares existentes acerca do conceito e as variadas conexões possíveis a ser estabelecidas entre os campos do saber, concentro-me em apenas algumas das muitas trilhas de pensamento pertinentes a esta investigação. Desejo apontar aqui aspectos-chave para se pensar a experiência dançante na integralidade entre imaginação e movimento dançado. Articulo, nas linhas que se seguem, pensamentos voltados para a experiência do corpo que venham a colaborar para a observação, ao longo deste estudo, do corpo que é imagem, que dança com e a partir da imaginação e a faz dançar pelo movimento.

O que normalmente pensamos sobre imaginação? No senso comum ela é compreendida como a capacidade mental de representar imagens e criar a partir da combinação de ideias. É considerada tanto algo positivo – como no caso da arte, quando vinculada a uma construção simbólica e/ou poética, ou no caso da ciência, quando, por exemplo, suposições futuras realizadas em uma pesquisa científica possibilitam novas descobertas – quanto algo negativo, quando o mergulho profundo na fantasia conduz à loucura. A imaginação costuma ser pensada em sua associação com a memória, a percepção, as sensações, o desejo, a criatividade, a inventividade, entre tantos outros aspectos. Pode ser considerada uma capacidade a ser exercitada ou explorada. E, não raro, o trabalho com a imaginação em diferentes áreas do saber é tomado como algo opcional, que está no âmbito da escolha, e do qual podemos fazer uso ou não. Ao mesmo tempo ela é vista como um elemento constituinte do ser humano.

Sob uma perspectiva filosófica, Marilena Chaui (2000) especifica os modos como a imaginação comumente se apresenta. A autora parte de dois principais sentidos: a imaginação reprodutora, que compreende a capacidade da mente de evocar imagens provenientes da percepção e da memória; e a imaginação criadora, relacionada à capacidade mental de criar, combinar os elementos afetivos, intelectuais e culturais, oferecendo condições para que as imagens projetadas se tornem, de fato, algo novo. A partir da imaginação reprodutora e da imaginação criadora, Chaui nos apresenta outras possibilidades: a imaginação evocadora, que torna presente o ausente, por meio de imagens com certo teor afetivo; a imaginação irrealizadora, que

torna ausente o presente, criando outra realidade, na qual se vive como no sonho, no devaneio ou na brincadeira; e a imaginação fabulosa, responsável por criar mitos e lendas normalmente em uma sociedade, grupo social ou comunidade, com o intuito de explicar a própria origem, o mundo e o sentido das coisas pelo viés religioso. E, ainda sobre a imaginação criadora, nos diz: “A imaginação criadora pede auxílio à percepção, à memória, às ideias existentes, à imaginação reprodutora e evocadora para cumprir-se como criação ou invenção” (CHAUI, 2000, p. 170).

Considerando as definições apresentadas pela autora, penso que transitamos, todo o tempo, por diferentes modalidades de imaginação, de maneira intencional ou deixando-nos tomar, de forma imprevisível, por suas possíveis formas de atuação. O ato de imaginar, de criar imagens envolve nosso corpo físico, nossa sensibilidade, singularidade e memórias, os contextos sociais e culturais em que estamos inseridos e a maneira como nos percebemos e nos relacionamos com o outro e o mundo. A imaginação faz parte das experiências físicas e subjetivas do ser humano como um elemento que integra a corporeidade. Sendo assim, permeia nosso agir no mundo. Nesse sentido, a proposta prática/reflexiva desta pesquisa apoia-se na compreensão da imaginação como parte constituinte do corpo, de um corpo relacional, entendendo a capacidade imaginativa como um campo a ser explorado na dança.

Para isso, distancio-me de uma visão dualista cartesiana de corpo e mente, segundo a qual a mente se sobressai ao corpo como caminho único para o conhecimento. E encontro afinidade em linhas de pensamento que consideram o corpo na sua experiência. Compreendendo o corpo em sua integralidade e em sua relação com o todo, este estudo reconhece a importante relação entre percepção, imagem e ação. Cabe pensarmos em uma imaginação encarnada, expressão frequentemente utilizada nas artes cênicas, que aparecerá no decorrer desta dissertação. Sua escolha se deve principalmente ao entendimento de uma imaginação que é corpo, constituída no corpo e vivenciada como movimento. Creio ser possível estabelecer, entre outros pontos de referência, uma singela relação com o conceito de consciência encarnada, de Merleau-Ponty – afinal, o filósofo apresenta o pensamento de um corpo que é sujeito e objeto da percepção. Sem desprezar a visão de um dentro e de um fora corpóreo, ele defende uma inter-relação ou inseparabilidade dos lados, a partir das percepções de si mesmo, do mundo e de si mesmo no mundo. A ideia de consciência encarnada reforça o entendimento da consciência vinculada ao corpo e ao mundo. Merleau-Ponty, assim como os demais pensadores convidados para esta reflexão, contribui para a noção de um corpo integral.

Grandes mestres e artistas-pesquisadores das artes do movimento que dedicaram suas vidas à investigação do corpo cênico⁴ e de suas potencialidades, abrindo caminho para avanços importantes nos estudos sobre a corporeidade, consideraram aspecto fundamental para o estudo do movimento corporal a relação existente entre corpo e mente (reconhecendo sua capacidade imaginativa). Podemos perceber que os discursos sobre o corpo de Jean-Georges Noverre,⁵ François Delsart,⁶ Émile Jaques-Dalcroze⁷ foram orientados pelo desejo de um fazer expressivo, na dança e no teatro, que fosse o reflexo e a experiência das relações entre corpo e alma, apontando para a ideia de comunhão entre os dois aspectos. Já havia, portanto, a compreensão do corpo em integração com mente e espírito, em relação com a natureza. Suas pesquisas foram de grande importância para a transformação da dança moderna, colaborando para o surgimento de novas perspectivas na dança, abrindo o caminho para o abandono de um forte compromisso com o rigor do balé clássico e com o desempenho técnico virtuoso, lançando luz sobre outros modos de se fazer dança. Por meio de seus estudos, que tinham em comum a ideia do gesto relacionado aos sentimentos e emoções, foi oferecida aos artistas a oportunidade de experimentar suas possibilidades expressivas, rompendo com os tradicionais padrões e convenções existentes no passado. E muito se caminhou até os dias de hoje nesse sentido com as colaborações dos artistas-pesquisadores que os sucederam.

⁴ O corpo cênico é compreendido nesta pesquisa como um corpo em construção na sua potência artística, no momento presente de sua *performance*, em um espaço cênico que inclui as mais variadas configurações espaciais, desde que sejam determinadas como espaços de atuação. Essa noção de corpo cênico abrange as artes cênicas em geral. Segundo Pavis (2008, p. 133), o espaço cênico é o “Termo de uso contemporâneo para *palco** ou área de *atuação**. Considerando-se a explosão das formas cenográficas e a experimentação sobre novas relações palco-plateia*[...] O espaço cênico nos é dado aqui e agora pelo espetáculo, graças aos atores cujas evoluções gestuais circunscrevem este espaço cênico”.

⁵ O francês Jean-Georges Noverre (1727-1810), bailarino, coreógrafo, professor e teórico da dança, conhecido como o Shakespeare da dança, com sua visão questionadora, criou mais de 90 balés e as famosas *Lettres sur la Danse et les Arts Imitateurs*. Argumentava que o bailarino deveria desenvolver o espírito e a personalidade, abandonando o virtuosismo técnico, mas sem deixar de ter boa formação e contínuo treinamento físico. Buscava a aproximação entre arte e natureza. Como fundamento de seu trabalho, criou o balé de ação, com foco na dramaticidade e na expressividade por meio dos gestos. O gesto seria “uma forma exterior de um sentimento, seu caminho visível” (AZEVEDO, 2004, p. 52).

⁶ François Delsart (1811-1871) nasceu na França, foi um artista do teatro, orador, cantor, professor e filósofo. Desenvolveu análise sobre os gestos e a expressão humana, teoria conhecida como estética aplicada. Foi uma importante influência para a dança moderna. Buscava entender os mecanismos do corpo humano que traduzem estados interiores considerando as relações entre corpo e alma. Concluiu que “a intensidade do sentimento comanda a intensidade do gesto, de modo que nenhum gesto deve existir e muito menos ser apresentado sem significado” (AZEVEDO, 2004, p. 54). Desenvolveu sua análise a partir de dois princípios básicos: o da correspondência e o da trindade. No primeiro, as funções espiritual e corporal se correspondem, e o gesto está vinculado à respiração e é desenvolvido pelos músculos, tendo como suporte sentimentos, emoções e ideias. No segundo, a vida, o espírito e a alma, os três princípios do ser, formam uma unidade.

⁷ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), nascido na Áustria, foi pianista e professor de música do Conservatório de Genebra. Criou a ginástica rítmica ou euritmia. Tornou-se mundialmente conhecido por seu sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo. Assim como, Delsarte, Dalcroze foi grande influência para a dança moderna.

Rudolf Von Laban,⁸ também com motivações semelhantes às desses mestres e influenciado principalmente por Delsart e Dalcroze, em seus estudos acerca do movimento corporal deu prioridade à vida interior do indivíduo, interessando-se pelos movimentos mais naturais e espontâneos, fundamentado na consciência da união entre corpo e espírito. Ele percebeu a intrínseca relação do peso da matéria corporal com a vontade dinâmica e as impressões que desencadeiam reações. Entendeu que o pensamento é um movimento intercorporal, e o espírito, essência movimentada ou o próprio movimento. De seu ponto de vista, o movimento era o principal meio de expressão humana. Regina Miranda (2008, p. 26) sintetiza aspectos-chave do trabalho de Laban:

Laban criou uma filosofia na qual o movimento constitui a imagem do pensamento, das emoções e da vida, e uma gramática que dá acesso à observação, análise e compreensão das redes de intensidades em movimento, enquanto encarnadas num corpo que integra Esforço, Forma e Espaço, um corpo que ele chamou de “corpo-vivo-em-movimento”.

Entendo haver afinidades entre os pensamentos de Laban e de Merleau-Ponty, posto que, segundo este último, o corpo é considerado na sua experiência, sendo ele mesmo sujeito da percepção e objeto percebido, e sendo a experiência oriunda da percepção. Na sua ideia de uma consciência encarnada estabelece a relação entre corpo e mundo de forma não dualista. Logo o mundo é o que é vivido e não o que se pensa dele. Entendo que a ideia de corpo próprio, de Merleau-Ponty, trata da conexão, interação e reversibilidade entre corpo e mundo. Nos pensamentos de Laban, o espaço não se define por um dentro e fora do corpo, mas como um espaço único de interligação entre interior e exterior. A vida interior não é vista dissociada de nossas relações com o mundo. Para ambos é na experiência da corporeidade, no agir, que o ser humano se torna consciente de si, do outro, do mundo. Não como realidades apartadas, mas como existência integrada. Os estudos do movimento de Laban, que oferece um certo apoio à investigação prática artística desta pesquisa, nos ajuda a refletir sobre a imaginação encarnada.

A crença na contínua relação entre fluxos da vida interior e da vida exterior levou Laban a conectar o movimento externalizado à vontade, ao desejo, à intenção, à sensação e aos sentimentos. Assim, diz o autor (2011a) que o sentimento ou pensamento que acompanha ou precede os movimentos é o que dá cor e vitalidade à motricidade, gerando ritmos e tensões espaciais capazes de colocar o ser humano em relação constante consigo mesmo, com o entorno, com o outro, com o mundo. (BARBOSA, 2016, p. 103).

⁸ Rudolf Von Laban (1879-1958) nasceu na Bratislava, na época pertencente à Hungria. Bailarino, coreógrafo, professor, escritor, arquiteto, pesquisador do corpo e do movimento, foi o criador do sistema de notação de movimentos, a *kinetography* Laban, conhecido nos EUA como *Labanotation*. Defendia a vivência criativa e consciente do movimento corporal.

O filósofo Gaston Bachelard, que foi um pensador interessado nas relações entre filosofia e arte, além de dedicar-se à epistemologia da ciência defendendo um novo espírito científico, tal fase conhecida como diurna, debruçou-se, na sua fase noturna, à imaginação, traçando um diálogo direto com a literatura. Ao contrário da imaginação formal, que se distancia da realidade concreta, sendo pautada no sentido da visão em contínuo exercício de abstração e contemplação, Bachelard propõe a imaginação material e dinâmica, em que o sujeito intervém ativamente na matéria, trazendo uma filosofia das mãos ativas dos artesãos, dos alquimistas, dos artistas, que na vontade de criar manipulam e transformam a matéria. A imaginação é alimentada pela vontade de criar. Na interação com determinada matéria, a contemplação como vontade de olhar é aliada a uma imaginação inventiva. No ponto de vista do filósofo, o devaneio tem função importante, pois é o meio pelo qual a capacidade mental é libertada, deixando fluir a imaginação criadora e sua materialização. “Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (BACHELARD, 1997, p. 11). Em sua visão, o processo se dá, portanto, na relação com a matéria.

É na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais. Essas primeiras imagens materiais são dinâmicas, ativas; estão ligadas à vontade simples, espantosamente rudimentares. [...] A mão ociosa e acariciante que percorre as linhas bem-feitas, que inspeciona um trabalho concluído, pode se encantar com uma geometria fácil. Ela conduz à filosofia de um filósofo que vê o trabalhador trabalhar. No reino da estética, essa visualização do trabalho concluído conduz naturalmente à supremacia da imaginação formal. Ao contrário, a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como carne amante e rebelde (BACHELARD, 1997, p. 9-14).

Suponho que a imaginação, como ação criativa, encontra no fazer artístico espaço para a sua manifestação ou materialização. Para a artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower (2010), a imaginação criativa está vinculada às especificidades de uma matéria, estando relacionada com cada campo de trabalho. Assim, existiriam uma imaginação artística, uma científica, uma artesanal, uma tecnológica etc. A imaginação ocorreria, portanto, de forma específica, em adequação à matéria. Logo, a imaginação criativa, para um escultor que esculpe uma peça de madeira ou para um cientista empenhado na descoberta de uma vacina, se apresentaria de maneiras distintas, sempre atreladas à materialidade de seus fazeres.

A materialidade não é, portanto, um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros.

Assim, através das formas próprias de uma matéria, de ordenações específicas a ela, estamos nos movendo no contexto de uma linguagem. Nessas ordenações a existência da matéria é percebida num sentido novo, como realização de potencialidades latentes. Trata-se de potencialidades da matéria bem como de potencialidades nossas, pois na forma a ser dada configura-se todo um relacionamento nosso com os meios e conosco mesmo (OSTROWER, 2010, p. 33).

A reflexão acima, tendo em conta o histórico da autora, pode estar diretamente associada ao universo das artes plásticas; mostra-se, contudo, bastante coerente quando aplicada ao pensamento acerca do corpo e da imaginação na dança. Cabe destacar que a matéria de trabalho dos artistas da dança é o próprio corpo. Logo, a imaginação criativa de quem dança funciona de acordo com as especificidades do seu fazer corporal. Um corpo de “potencialidades latentes”, que, em múltiplas “ordenações”, estabelece um processo de comunicação que se dá pelo movimento dançado, de uma escrita corporal. O imaginário, na dança, faz-se ver na própria corporeidade dançante. Na dança, o corpo é, ao mesmo tempo, criador e criação no fluxo do tempo.

Penso que os pontos de vista de Rudolf Laban e de Bachelard parecem ter relação com o pensamento de Ostrower, quando aplicado à dança, pois referem-se à maneira como nos relacionamos com as potencialidades da matéria, corpo, em relação com o meio. “As ordenações específicas da matéria” ocorreriam pela vontade dinâmica e pelas impressões, ou talvez, percepções, que são ativadas e solicitadas nas relações com si mesmo e o ambiente. Cabe ressaltar que as imagens são compreendidas também como percepções, sensações, sentimentos, movimentos, gestos – e não apenas como representações mentais vinculadas às referências visuais –, provenientes igualmente dos demais sentidos (paladar, tato, audição, olfato). O pensamento, as imagens em geral, ocorreriam, portanto, nesse processo de criação contínua e relacional no tempo presente. Segundo Marie Bardet (2014, p. 194),

Esta materialidade é dinâmica, ela é percepção e ação, tecedura dos movimentos e das comoções que constituem meu presente, como uma bolha de tempo e de matéria indivisa. Não um instante suspenso, mas a imediatez do passado e do futuro, que se tornam a imediatez da sensação e a da ação, sendo ambos movimento. Não uma representação através da sensação, uma reflexão de uma consciência em retrocesso e depois uma decisão *aplicada* à realidade material, mas um sistema de combinação de sensações e de movimentos: certa consciência sensível ao presente, em que a matéria se redistribui transversalmente.

Pela perspectiva dos estudos do funcionamento do cérebro constatamos que o processo mental está vinculado à matéria. Neide Neves (2008, p. 60) comenta o ponto de vista do neurocientista Gerald Edelman:⁹

⁹ Prêmio Nobel de 1972 em Fisiologia da Medicina, Gerald Edelman criou a teoria da seleção do grupo neuronal – TNGS.

a posição fundamental de Edelman é que a mente é um tipo especial de processo que depende de arranjos especiais da matéria. É intencional, mas surge das interações da matéria cerebral não intencional. A própria matéria nasce de processos de troca de energia. Ela também é processo. E os processos mentais surgem do trabalho de sistemas cerebrais enormemente intrincados, em vários níveis de organização, que estão intimamente relacionados com outras funções corporais, principalmente o movimento.

Neves (2008) nos lembra que o movimento está presente no funcionamento do cérebro, desde os níveis de formação das células, de ação das sinapses, *loops* e mapas, até a exploração do movimento do corpo no espaço, gerado pelo funcionamento cerebral e realimentado por estímulos provenientes do mundo exterior e do próprio organismo.

De maneira bastante simplificada, é possível dizer que o funcionamento da mente se dá pelo cérebro e que o cérebro é corpo. Logo, esse corpo-mente, matéria que em essência é movimento, campo de potencialidades latentes, de ordenações e organizações constantes e múltiplas em troca com o ambiente, é o nosso meio de comunicação, de expressão artística. O corpo que dança está implicado em um jogo de tensões e forças que o habitam e o atravessam. “é ele próprio força e energia” (GIL, 2001, p. 28). Está em constantes ajustes, em um fazer pautado pela instabilidade. As transformações microscópicas na energia muscular, no fluxo sanguíneo, no sistema nervoso e demais sistemas influenciam todo o corpo. José Gil (2001, p. 26) enfatiza que

A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticlar as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado – uma espécie de caixa de ressonância ou de amplificador dos movimentos microscópicos do corpo: esses, nomeadamente cinestésicos, sobre os quais a consciência não pode ter controle a não ser concentrando-se neles. Então, o corpo solta-se e a consciência do corpo torna-se um espaço interior percorrido por movimentos que refletem à escala macroscópica os movimentos subtis que atravessam os órgãos.

José Gil considera o sistema-corpo um todo integrado e destaca a ação da consciência¹⁰ nesse sistema em equilíbrio. “O equilíbrio não é portanto mecânico, físico, mas ‘virtual’, porque é o corpo virtual que dança (Susanne Lager), não o corpo de carne e de músculos. Ou antes: o corpo de carne dançando actualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo” (Gil, 2001, p. 27). Com base na não separação entre corpo e mente, o autor apresenta uma visão bastante enriquecedora para este estudo, ao refletir sobre os movimentos nas escalas micro e macro, e na relação de matéria e imagem. Expõe a ideia de que os movimentos infinitamente

¹⁰ Nesta pesquisa, cabe adotar a palavra consciência implicada na experiência do corpo-mente. José Gil (2001) e Neide Neves (2008) mencionam a existência de duas palavras na língua inglesa para se falar de consciência: a palavra *awareness*, que está relacionada à própria experiência física na relação com os conteúdos a que temos acesso, como também, aos estados de atenção e de prontidão para a ação; e a palavra *consciousness*, que envolve o saber da *awareness*, contendo a capacidade de refletir sobre si mesmo e sobre o próprio perceber.

pequenos, invisíveis por sua escala microscópica, assim como os movimentos visíveis pela escala macro, pertencem ao aspecto material, mas também estão dentro do território das imagens, da energia psíquica.

Neste sentido, a diferença entre “matéria” e “imagem” resume-se a uma questão de escala: a consciência-imagem “existe-dentro” do corpo na medida em que pertence ao sistema-corpo, que vai do macroscópico ao infinitamente microscópico. O primeiro compreende o corpo próprio e os órgãos, o segundo a consciência e as imagens. O equilíbrio do bailarino é virtual não por derivar da ação da consciência sobre o corpo, como o efeito de uma causa física, mas porque essa ação pertence à presença do corpo no próprio momento em que se manifesta. A atualização do virtual é um agir.

Se a consciência integra o sistema-corpo, agindo sobre ele age sobre si mesma: é por isso que o movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa “consciência inconsciente” que caracteriza o estado de consciência do bailarino. Trata-se de libertar o corpo entregando-o a si próprio: não ao corpo-mecânico nem ao corpo-biológico, mas ao corpo penetrado de consciência do corpo (não consciência de si ou consciência reflexiva de um “eu”) (GIL, 2001, p. 27).

Refletir sobre as possibilidades de trabalho com a imaginação na dança, compreendendo imaginação como ação inscrita no corpo e revelada nos movimentos como poesia corpórea, requer o entendimento para além dos modos de atuação/manifestação da imaginação, como exposto de maneira precisa por Marilena Chaui, e dos possíveis mecanismos de exercício da capacidade imaginativa. Creio que para trabalhar deliberadamente a imaginação na criação em dança seja necessário partir do entendimento de uma imaginação encarnada, que é carne, matéria. É, portanto, essa ideia de um corpo penetrado de consciência, uma consciência movente, também influenciada pelo próprio movimento corporal, que serve de base ao estudo prático-reflexivo desenvolvido nesta pesquisa.

Na prática artística é costume se trabalhar com a sugestão de imagens como estímulos, gatilhos, para o desencadeamento da ação imaginativa, gerando possibilidades criativas na construção de uma escrita poética do gesto. Bem como é frequente o uso da sugestão de imagens, como um ativador do campo sensível, em trabalhos direcionados à consciência, ao cuidado de si e ao estudo da anatomia do movimento como ferramenta no processo de ensino-aprendizagem na dança; e para a conquista de determinados estados corporais e qualidades de movimento. Entendo que o trabalho com a imaginação na criação em dança pode ser realizado não só como um ativador da criatividade, mas também do campo sensível, acessando níveis mais sutis de percepção da própria experiência, guiando a criação em dança por novos caminhos de vivência pessoal e escrita do corpo em movimento.

Dessa forma, entendo que o trabalho que prioriza a imaginação em estados mais sutis de percepção distancia-se de um fazer em dança que vise exclusivamente a uma reprodução me-

cânica do gesto, a um fazer apenas quantitativo, como uma cópia de algo já existente, desconsiderando as particularidades desse corpo movente. Ao contrário, concentra-se na experiência da imaginação como uma ação no e do corpo dançante, em fluxo criativo, considerando a instabilidade e o risco dessa escolha de trabalho. Abordar a imaginação na dança com camadas mais profundas de compreensão solicita uma atitude investigativa sobre si mesmo, para a descoberta de suas possibilidades criativas no reconhecimento da ação do imaginário como ação do corpo. Todavia, para se trabalhar com a imaginação sob essa perspectiva, há que ter interesse por esse tema. Há que ultrapassar algumas barreiras de entendimento que suponho relacionadas com as maneiras como normalmente o tema é abordado na prática. Vejo algumas possíveis razões para certa resistência a esse tipo de trabalho:

- 1) por seu aspecto variacional, que pode acarretar possíveis transformações do movimento. Assim como uma imagem criada mentalmente sofre alterações quando lembrada, o movimento criado a partir de uma imagem pode sofrer alterações quando essa imagem, que lhe deu origem, é acionada, ativada novamente com a execução do movimento. Creio que isso está bastante relacionado a danças que lidam com escritas fixas de movimento de maneira mais rígida. Nesses casos não está sendo levado em consideração o fato de que todo movimento corporal já está em constante atualização, mesmo quando não se objetiva um trabalho com a imaginação;
- 2) pela crença de que nem todas as pessoas são suficientemente imaginativas. Esse pensamento parece restringir a imaginação à produção de imagens mentais e dar a entender a possibilidade de as imagens estarem dissociadas do corpo. Vale lembrar que a capacidade imaginativa pode ser exercitada;
- 3) pelo desejo de afastar a ideia de reprodução ou imitação da realidade, vinculado a um fazer do corpo demonstrativo e puramente mecânico. Podemos pensar que uma imitação mecânica, “vazia”, ocorre, provavelmente, por conta de uma relação com a imagem que a desconsidera como percepção/ação sensível no corpo, como ação vivenciada e em transformação;
- 4) pela ideia de que um trabalho focalizado unicamente nos aspectos físicos, enfatizando as estruturas óssea e muscular, e os tradicionais elementos de trabalho da dança, como peso, tempo, espaço, fluência, dinâmica, forma e volume, não estaria, necessariamente, exigindo a capacidade imaginativa de quem dança. Talvez as palavras de Rudolf Laban sejam bem apropriadas nesse caso: “O fato de o esforço e suas várias nuances poderem ser não apenas vistos e ouvidos, mas também imaginados, é de grande importância para a sua representação” (LABAN, 1978, p. 20).

Esta pesquisa, reitero, tem como proposta o trabalho da imaginação na criação em dan-

ça. Como, porém, poderia ocorrer um trabalho intencional com a imaginação? Antes de tudo, creio que com o reconhecimento de que não existe um trabalho em dança isento da imaginação da pessoa que dança. Afinal, se considerarmos que todos os corpos estão em permanente fluxo de imagens que se atualizam em constante relação com o ambiente, os corpos dançantes e suas danças estão vinculados a esse processo. A partir desse entendimento, suponho que o caminho exploratório da imaginação na dança pode ser beneficiado com uma abordagem que favoreça, a quem dança, um estado de escuta, intimidade e cumplicidade com o próprio mover, estabelecendo conexão com a atividade interna que está relacionada às imagens-sensações-ações em atualização.

Creio que esse viés de trabalho seja capaz de conduzir o corpo dançante a caminhos de criação menos óbvios, menos engessados, menos confortáveis e mais arriscados, em contato com sua própria vulnerabilidade. Talvez promova maior escuta das reverberações dos movimentos nos espaços mais internos e mais externos do corpo; possibilite o contato com o que existe de imprevisível no gesto, desde seu surgimento até sua repetição, se for o caso; e revele uma prática repleta de atenção e abertura para caminhos sensíveis.

Após esse adendo com observações sobre a prática de dança, sigo dando continuidade às trilhas de pensamento propostas por José Gil. Trago seu raciocínio sobre a relação da mente com os movimentos paradoxais do corpo. Gil nos diz que pensar nas direções direita e esquerda não irá coincidir com a direita e esquerda de fato, no ato de uma cambalhota. Para que o pensamento compreenda os movimentos paradoxais do corpo é necessário que esses se tornem movimentos do pensamento; “aquilo que se move no pensamento quando pensa o movimento é o próprio pensamento” (Gil, 2001, p. 165). Seria o pensamento em cambalhota, o pensamento em movimento, em adaptação, o pensamento como corpo em movimento.

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 objecto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado.

Por quê “pensado”? Porque, enquanto *vivida* a cambalhota é todo o corpo em movimento-tornado-pensamento (pensamento deste movimento preciso do corpo: o pensamento é aqui o próprio movimento enquanto é pensado, ou seja, o movimento de cambalhota do pensamento). O pensamento não pode pensar este tipo de movimentos paradoxais, senão desposando-os, senão retomando o próprio movimento das figuras no espaço. Eis como um movimento do corpo se torna movimento de pensamento (GIL, 2001, p. 164).

Como na fita de Moebius,¹¹ o pensamento percorre, visto do interior, duas vias que carac-

¹¹ A fita de Moebius é uma figura topológica criada pelos matemáticos alemães Johann Listing e August Möbius. Consiste na junção das extremidades de uma fita invertida, encontrando-se um lado e seu reverso.

terizam o mesmo espaço, um espaço paradoxal, chamado por ele também de “‘espaço interior virtual’, ‘espaço da consciência do corpo’, designando todas estas expressões, na realidade, um espaço transcendental (e) artístico. As projeções de movimento que nele se formam estão, decerto, na fronteira entre pensamento e a imagem” (Gil, 2001, p. 167). Talvez essa fronteira entre pensamento e imagem seja uma linha borrada. Penso que o raciocínio construído por Gil, focalizado na maneira como os pensamentos se manifestam nos movimentos paradoxais do corpo, não se aplica somente a movimentos dessa natureza. Arrisco dizer que todo pensamento enquanto ação, em contínua construção, transforma o movimento. É ação do corpo. Da mesma maneira, o movimento move o pensamento. É o corpo em constante transformação. Um processo mútuo e integrado em fluxo constante na vivência do tempo.



Figura 1: Fita de Moebius

Dessa forma, um corpo que se propõe explorar a imaginação no trabalho criativo em dança, a partir de diferentes mecanismos de estímulo, deve entender que tanto o seu ser no mundo quanto o seu próprio fazer em dança estão implicados na relação imbricada entre imagem e corporeidade. Trata-se de um processo que ocorre no corpo independentemente de estarmos ou não trabalhando, nas artes do movimento, focados na imaginação. Parece óbvio, mas vejo que, muitas vezes, a imaginação é pensada como algo de menor importância ou, unicamente, pelo ponto de vista de um recurso que pode ser acessado com o intuito de agregar alguma qualidade ao trabalho artístico, a partir de estímulos para o corpo que vem de fora para dentro produzindo, em alguma medida, reverberações no processo criativo. Esse segundo ponto é certamente relevante e, aliás, considerado nesta pesquisa; mas sendo os estímulos pensados não só como elementos decorrentes do espaço mais externo do corpo. Com frequência, todavia, a imaginação é tida como elemento opcional, dispensável ou, até mesmo, irrelevante. O que José Gil e Fayga Ostrower nos mostram é que a imaginação se revela como matéria corpórea.

A pesquisadora Verônica Fabrini (2010, s.p.) propõe que, apesar de ser tratadas, com base no senso comum, de forma banalizada ou sacralizada, “quando problematizadas, *imagem* e *imaginação* podem ser exploradas como ‘material genético’ de processos criativos, num tem-

po anterior à linguagem, ou *atrás do pensamento*, pois ‘Atrás do pensamento não há palavras. É-se’”.¹² Queiramos ou não, as imagens habitam o corpo, se dão no e pelo corpo em quaisquer circunstâncias. Logo, explorar a imaginação na dança, seja por diferentes abordagens e estímulos, significa reconhecê-la como parte integrante desse corpo relacional, da própria matéria em movimento na experiência dançada.

O corpo dançante compreende a si mesmo e a sua dança, em boa parte, por suas capacidades conectiva e perceptiva em meio às diversificadas relações com o seu próprio mover e o ambiente. O lugar de onde parte esta pesquisa é o da experiência do corpo dançante. As palavras de José Gil são compreendidas por mim, a partir das minhas vivências na dança, que estão registradas em meu corpo como memórias. Creio que cada artista da dança tem seu próprio entendimento do que vem a ser, por exemplo, “libertar o corpo entregando-o a si próprio” ou “o corpo penetrado de consciência do corpo”. Um entendimento que pertence muito menos a uma consciência racional e reflexiva e muito mais a uma consciência “integral” que envolve a experiência cinestésica. A imaginação nos convida a estudá-la menos pelo viés da racionalidade e mais pelo sentir e pelo fazer. A imaginação nas artes do movimento é ação experienciada no corpo.

1.1. IMAGINAÇÃO E MEMÓRIA: PERCEPÇÃO-AÇÃO NO FLUXO DO TEMPO

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de *formar* imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.
Gaston Bachelard

Nosso organismo está em constante movimento e transformação. O movimento está sempre em atualização, assim como a imaginação. A partir da reflexão que vem sendo construída neste texto apoiada por estudos existentes sobre o tema, entendo que as imagens, como movimentos no e do corpo, são percebidas, acionadas, capturadas, relacionadas, criadas e recriadas em processo contínuo e simultâneo, (re)organizando-se em conformidade com o ambiente. Penso que esse processo de criação contínua ocorre no tempo presente. O movimento corporal, visto também como imagem, está sujeito a transformações, sofrendo sempre ajustes e alterações, mesmo que extremamente sutis. Talvez por isso, a repetição do movimento corporal, ação tão presente na dança, nunca ocorra com fidelidade. O corpo em ação está implicado na experiência e no trânsito por diferentes camadas de percepção do movimento. “Imagens são formas de percepção do corpo” (BITTENCOURT, 2012, p. 27).

¹² A autora cita uma frase do livro *Água viva*, da escritora Clarice Lispector.

O corpo dançante apresenta uma percepção multissensorial e ativa, diferente da possível ideia de percepção relacionada com passividade. “Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou antes, o perceber já é sempre uma ação” (BARDET, 2014, p. 227). Marie Bardet (2014) compreende o movimento dançado como uma leitura sensível e em curso do espaço. Uma leitura composicional, associada a uma escuta sensorial do espaço e do tempo.

A porosidade da fronteira entre interior e exterior, entre sensação e ação, constitui a espessura da imediatez. A espessura da imediatez exige forjar um conceito renovado de “imagem”. Esse presente sensório-motor não se concebe senão como perceber ativamente, através desta imagem sensório-motriz que é meu corpo como imagem entre as imagens. Assim, Bergson fala do próprio corpo como de uma imagem, um *lugar de passagem* entre sensação e ação (BARDET, 2014, p. 229).

“A imagem se situa entre, ela constitui esse entre, não uma fronteira, mas o limite como meio movente” (BARDET, 2014, p. 231). Logo, nesse entre, lugar da imediatez, de cruzamento de intensidades, reside um perceber que já é ação do e no corpo. Um corpo compreendido como imagem sensório-motriz entre imagens dinâmicas. É possível pensar esse corpo sugerido por Bergson, lugar de passagem entre sensação e ação, como talvez um corpo-espaço-tempo-imagem, em que as imagens são acontecimentos. A pesquisadora Adriana Bittencourt (2012, p. 12) oferece um pensamento que entendo dialogar com a visão de Bergson:

O corpo, assim, é imagem em fluxo no tempo. As imagens emergem como modos de sua própria percepção. Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade. Ou seja, quando se fala em imagem, há que se levar em conta, sobretudo, o movimento presente nas ações do corpo. [...] Todavia, o corpo não é apenas imagem em movimento. A imagem é, sobretudo, um dos modos possíveis de sua comunicação.

Essa reflexão me conduz ao pensamento de Bondía (2002, p. 24, 27) acerca do “sujeito da experiência”. Trata-se daquele que se permite ser tocado, afetado, atravessado. Está relacionado com um estado de receptividade. O saber da experiência tem a ver com a elaboração “do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece”, colaborando para o entendimento de “nossa própria existência e finitude”. “Por isso, o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal” (BONDÍA, 2002, p. 27)

O sujeito da experiência seria um território de passagem. [...] O sujeito da experiência é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar. [...] o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos (BONDÍA, 2002, p. 24).

O corpo poderia, então, ser visto como lugar da experiência, território de passagem, o lugar de manifestação dos acontecimentos, assim como foi sugerido nas falas de Bardet e Bitten-

court. Mas talvez possa ser apontado também como espaço de atualização. Novamente, surge aqui a ideia dos acontecimentos no fluxo do tempo em interação com o meio. Como algo que se dá no presente. O sujeito da experiência seria receptivo e perceptivo. Uma percepção ativa mais do que passiva. Trata-se de um corpo aberto para o perceber que já é sempre uma ação; a percepção como movimento já imaginário. O corpo como espaço de percepção, de ação, onde têm lugar os acontecimentos.

Ciane Fernandes (2018), em sua pesquisa acerca da abordagem somático-performativa, apresenta algumas premissas que, segundo a autora, aos poucos, em seu trabalho, se organizaram em princípios. Algumas delas se relacionam com esta pesquisa:

17. primazia da relevância autônoma, consistência somática e inovação espontânea, sem pressão quantitativa; 18. valorização da sabedoria e sintonia somáticas (NAGATOMO, 1992) no processo de investigação. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada; mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais (HARTLEY, 1995). Inteligência abrangente, baseada numa sintonia sensível consigo e com o meio, em relações, conexões e integração (FERNANDES, 2018, p. 122).

É possível encontrar, nas premissas de trabalho de Fernandes, um fazer-pensar do corpo coerente com este estudo. Um corpo sensível, conforme entendo, seria um corpo compreendido como *soma*,¹³ “como matéria e energia experienciadas de dentro com/no ambiente, num todo integrado de sentimento, sensação, intenção, atenção, intuição, percepção e interação” (FERNANDES, 2018, p. 140), que experimenta a dança em estado de abertura e disponibilidade, buscando desvendar a si mesmo e o todo. Está relacionado com um fazer que passa pela compreensão da infinitude do gesto, do corpo como território de possibilidades múltiplas, em que a ação está implicada na experiência e no trânsito por diversos níveis de percepção do movimento.

Essa qualidade de corpo sensível talvez seja o caminho para um fazer em dança que, de fato, considere essa percepção-ação do imaginário como corpo. Bardet (2014, p. 234) apresenta o pensamento de Hamilton:

Julyen Hamilton reconhece que é preciso transformar a concepção daquilo que quer dizer fazer imagens, no sentido de imaginar. Para ele, este imaginário está no cerne da materialidade da percepção; ele é, para Hamilton, “tangível”, concreto. A percepção como movimento já imaginário, tal é o caminho que se esboça aqui, caminho escarpado.

¹³ O termo grego *soma*, que significa corpo vivo, em seu sentido amplo, foi escolhido pelo norte-americano Thomas Hanna para nomear o corpo, com o intuito de abarcar não apenas seus aspectos físico-estruturais, mas também os subjetivos, simbólicos e sociais, como processos em construção nas relações de troca com o ambiente.

Nos improvisos em dança, conforme as reflexões de Bardet (2014) tendo como base o pensamento de Julyen Hamilton, supõe-se que a imaginação garanta uma qualidade à improvisação que a distancie de uma mera reprodução, uma transcrição da realidade, uma “ilusão de uma foto *instantânea* tirada do mundo” (BARDET, 2014, p. 234). A autora nos lembra de que, para Hamilton, perceber e imaginar uma janela seria quase o mesmo; e acrescenta que, pela perspectiva bergsoniana, a diferença entre perceber e imaginar a janela está mais contida no grau de intensidade do que em uma diferença de natureza. Assim, a improvisação lidaria com certa indeterminação entre o que se caracterizaria como percepção e o que seria imaginação.

As duas são, no limite, produção de imagens, na medida em que se abala a fronteira entre atividade e passividade. Existe, para ele, sempre um trabalho “de edição” na percepção. Algumas escolhas atentas se efetuam, alguns cortes e extensões trabalham a percepção do tempo e do espaço. A dramaturgia já se ancora, portanto, sempre no próprio trabalho perceptivo, e não é uma narração na trama da qual serão inseridos, na sequência, os movimentos. É à custa desse trabalho em cima do conceito de imagem que a improvisação se mantém como composição na leitura sensível e que o imediato não é um achatamento. É nesta tensão *entre dois* do imediato que o sentido trabalha (BARDET, 2014, p. 235).

Bardet enfatiza, portanto, o raciocínio que vem sendo desenvolvido neste texto. O trabalho com o imaginário, sendo ele consciente ou não, acontece associado à maneira como nos relacionamos, interagimos com o ambiente, as coisas e as pessoas, gerando imagens em edição, (re)construção e manifestação no processo de comunicação do corpo na dança.

Evidentemente, há que falar da memória. Com ela, somos capazes de integrar experiências já ocorridas com as que estão por vir, sondando e explorando circunstâncias de vida, tempo e lugares diversos, que estão ou estariam ainda ausentes. O espaço vivencial da memória seria um espaço ampliado e multidirecional que agrega áreas psíquicas de reminiscência e intenções, formando uma nova geografia propriamente humana (Ostrower, 2010).

Outros territórios não de se lhe incorporar ainda. Imersos e ilimitáveis. Acompanhamos a interpenetração da memória no poder imaginativo do homem e, simultaneamente, em linguagens simbólicas. A consciência se amplia para as mais complexas formas de inteligência associativa, empreendendo seus voos através de espaços em crescente desdobramento, pelos múltiplos e concomitantes passados-presentes-futuros que se mobilizam em cada uma de nossas vivências (OSTROWER, 2010, p. 18).

Para Ostrower, há uma determinada seleção que colabora na organização do processo de estruturação da memória. Seria algo similar ao processo perceptivo, que atua ordenando aquilo que é percebido por nós. Dessa forma, esse processo de ordenação que articula o que é percebido, pensado, lembrado, imaginado, ocorrido em nossas vidas é fundamental para o funcionamento da mente nas suas relações com o todo. Caso contrário, não poderíamos lidar com todos os dados da memória (OSTROWER, 2010).

“Nossa memória seria, portanto, uma memória não factual. Seria uma memória de vida vivida. Sempre com novas interligações e configurações, aberta às associações” (OSTROWER, 2010, p. 19). As associações, para a autora, compõem o nosso mundo imaginativo. Estamos a todo momento fazendo associações, até mesmo de forma inconsciente, criando correspondências com base em identificações e semelhanças, combinando e interligando experiências, ideias, sensações e sentimentos. As redes de associações podem se manifestar de forma não intencional, fora do nosso controle, de maneira inesperada e ágil. E elas podem revelar uma certa coerência com os nossos padrões de comportamento individual, perante a vivência dos acontecimentos.

A pesquisadora Ana Clara Brasil (2014), com base nos pensamentos dos filósofos Deleuze e Bergson, em diálogo com estudos recentes das ciências cognitivas, corrobora para o raciocínio de que a memória seria constituída de elementos virtuais que se atualizam em relação com o ambiente em um processo que ocorre no presente. A memória seria então recriada na troca permanente entre corpo e ambiente. Destaca a característica instável da memória, como um processo ativável também de forma inconsciente e sujeito a alterações e a um tratamento ficcional das experiências vividas.

O que se mapeia nesses estudos então é que a memória é processo, que não há a possibilidade de separação entre experiência física atual e memória. E, ainda, que, como potencialidade, as relações entre memória e imaginação são, de fato, um princípio propulsor do gerenciamento da vida no ambiente. [...] O cérebro vai sempre além da informação recebida, recriando, então, na experiência atual, a memória e a imaginação (BRASIL, 2014, p. 80).

A memória e a imaginação parecem intrincadas pelos aspectos de recriação e de atualização das imagens, e sugerem um estado mútuo de contaminação. As percepções-imagens-memórias são atualizações que ocorrem na vivência do tempo, na experiência do corpo. Creio que é possível dizer que o corpo na experiência dançada está sempre, pela perspectiva imagética/corporal, em um processo aberto, em que as imagens são criadas, reconstruídas ou atualizadas em meio a associações.

Acrescento a esta reflexão aspectos dos trabalhos dos diretores teatrais Constantin Stanislavski¹⁴ e Jerzy Grotowski¹⁵ sobre memória. No conceito de memória emotiva desenvolvido por

¹⁴ Constantin Stanislavski (1863-1938), ator e diretor russo, grande mestre do teatro, fundador do Teatro de Moscou. Deixou registradas suas teorias sobre a atuação teatral, colaborando para a formação de atores. Dedicou sua vida ao estudo do processo criador do ator. Buscava a conquista de um corpo vivo em cena, relacionado a uma movimentação natural e orgânica, presente na vida cotidiana. Suas pesquisas resultaram em seu conhecido método das ações físicas.

¹⁵ Jerzy Grotowski (1933-1998), diretor polonês, foi criador do Teatro Laboratório e do chamado teatro pobre. O Teatro Laboratório era um centro de pesquisa dedicado à investigação do universo da arte teatral e, em especial,

Stanislavski, atores e atrizes deveriam recorrer à memória para acessar suas emoções a serviço de uma personagem. Sem o intuito, porém, de reviver uma experiência passada, mas apenas ativar um campo sensível, despertar as emoções por meio da lógica do papel a ser interpretado. No fim de sua vida, o conceito foi atualizado, ao ser considerada a existência de uma memória corporal, relativa a uma memória das sensações, com base nos cinco sentidos e nas experiências do corpo na realização das ações físicas. De acordo com Stanislavski, no caminho de evolução de seu entendimento, a memória vai deixando de ser vista como um espaço específico de armazenamento de informações e começa então a ser compreendida como parte integrada do corpo como um todo. Abrindo, assim, uma fresta para as gerações seguintes pensarem a experiência corporal na arte teatral implicada, entres outros aspectos, na (re)construção das memórias. Grotowski, no entanto, que dizia ter dado continuidade ao estudo de Stanislavski acerca das ações físicas, já partia da compreensão de que o corpo não tem memória; ele é memória (GROTOWSKI; FLASZEN, 2007).

Falei muito de associações pessoais, mas essas associações não são pensamentos. Elas não podem ser calculadas. Faça agora um movimento com a minha mão, então procure associações. Que associações? Possivelmente a associação de que estou tocando alguém, mas isto é só um pensamento. O que é uma associação na nossa profissão? É algo que brota não apenas da mente mas também do corpo. É um retorno a uma memória precisa. Não analise isso intelectualmente. As memórias são sempre reações físicas. É a nossa pele que não se esqueceu, são nossos olhos que não se esqueceram. O que ouvimos pode ressoar dentro de nós. Trata-se de executar um ato concreto, não um movimento como uma carícia em geral mas, por exemplo, acariciar um gato. Não um gato abstrato, mas um gato que eu vi, com o qual tenho contato. Um gato com um nome específico, Napoleão, se quiser. É este determinado gato que você agora acaricia. Isso são associações (GROTOWSKI, 2011, p. 176).

O pensamento de Grotowski remete a Fayga Ostrower quando ela sugere que a nossa memória é uma memória de vida vivida, que se apresenta com novas articulações, organizações e associações. Grotowski concebia o corpo cênico como um corpo-memória, no qual a experiência de vida é manifestada, revelada nas ações, nos movimentos corporais. Essa experiência de vida marcada na nossa pele, registrada no corpo-memória, corporificada, é resultado do permanente processo de percepções/imagens que se atualizam em relação com o ambiente. Como é possível verificar neste texto, a memória é inseparável da experiência física e está diretamente ligada à imaginação. “Se nossa concepção da memória está correta, em organismos superiores cada ato de percepção é, em algum grau, um ato de criação, e cada ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação” (EDELMAN apud NEVES, 2008, p. 75).

da arte do ator. Funcionava como espaço de experimentação e apresentação do que fora praticado. Suas pesquisas geraram o método de Grotowski e sua proposta de teatro pobre. Seu trabalho era marcado pela valorização do corpo e do treinamento físico. Para ele, os atores deviam buscar uma corrente básica de vida, relacionada aos impulsos que vêm do interior do corpo, à realização das ações, como um estado propício à criação.

1.2. IMAGENS NO E DO CORPO: MOVER EM ATUALIZAÇÃO

“Na imaginação posso tudo, no corpo não.” “Na imaginação a minha perna se eleva e o meu pé toca a cabeça, mas na realidade não.” “Na imaginação sou livre para executar os movimentos mais complexos, mas as limitações do meu corpo restringem o movimento.” Frases semelhantes a essas já surgiram em minhas aulas de dança, quando, em um primeiro momento, propus refletirmos sobre uma imaginação encarnada. Essas frases apresentam algumas questões interessantes. Creio que algumas delas possam estimular esta reflexão colaborando para uma maior compreensão do caminho investigativo desta pesquisa.

Nessas frases, o que chama atenção inicialmente é o olhar para a imaginação por sua funcionalidade na dança. Algo que considero legítimo, visto que esta pesquisa se propõe a investigar as possibilidades de trabalho com a imaginação. Porém, embora possa nos parecer óbvio, percebo que ainda acontece, em práticas do corpo em movimento, de a imaginação ser pouco considerada como um aspecto fundante do corpo, portanto, atuante no organismo como um todo. Um entendimento que julgo ser essencial para o desenvolvimento de práticas corporais com abordagens sensíveis no trato da imaginação como ferramenta de criação artística.

Percebo nas frases citadas vestígios da insistente visão dicotômica entre mente e corpo, posto que a imaginação é considerada, exclusivamente, em sua relação direta com a mente, na qual as imagens geradas na tela mental se distanciam da realidade dançada como referências inalcançáveis, uma vez que é dada ênfase a um fazer corporal reprodutor que nos remete a uma perspectiva mecanicista. Evidentemente, no campo do sonho, do devaneio, da imaginação, podemos tudo mesmo! Podemos voar, respirar no fundo do mar, flutuar, nos tornar minúsculos ou gigantescos, e o que mais formos capazes de imaginar. Nosso corpo físico tem suas possibilidades e características, e isso é fato, mas também é fato que corpo, mente e ambiente estão em permanente relação. Sabemos que estudos nos campos da neurociência e da física quântica demonstram que o que pensamos/imaginamos influencia os nossos estados de corpo, nossas ações e altera nossa realidade física. Assim como somos influenciados pelo ambiente e o influenciemos. “Imaginar transforma a matéria. Rememorar transforma a matéria” (FABIÃO, 2010, p. 321). Abro um parêntese para lembrar que dentro de práticas terapêuticas de reabilitação física e de abordagens de dança que buscam resultados de alta *performance*, normalmente tendo como base técnicas codificadas, a imaginação pode ser trabalhada com o intuito de colaborar, em alguma medida, para a superação de limites corporais. Não é esse, porém, o foco desta pesquisa, que trabalha em outro contexto de dança, em que não se objetivam um desempenho técnico virtuoso nem a superação de limites físicos.

Como vimos com Ostrower, a imaginação criativa está vinculada às especificidades de uma matéria. E José Gil reforça a ideia de que a matéria não se resume apenas ao corpo físico; ela inclui as virtualidades. O fazer em dança, contudo, trabalha com os limites corporais. Creio ser interessante pensarmos que o que fazemos com e a partir dos nossos limites talvez seja uma das chaves para o fazer criativo em dança, para uma dança com “menos limites”. Afinal, de quais limites estamos falando? Quais são os limites com que nos deparamos na criação em dança? Não seriam também os limites ditos físicos, os limites da matéria, que nos fazem imaginar/vivenciar/realizar novas possibilidades do corpo em movimento? E a multiplicidade de imagens que agenciamos em nossos corpos, resultado dos processos perceptivos e conectivos em diversificadas relações consigo mesmo e o ambiente, imagens que estão relacionadas com as forças virtuais que constituem o plano da imanência,¹⁶ além de todo trabalho possível com imagens poéticas e dinâmicas deliberadamente usadas/criadas como estímulo ao trabalho artístico, enfim, todo esse processo não vem a ser parte e/ou interferir nas realidades invisíveis e visíveis do corpo e do movimento dançado? Sendo assim, que caminhos do mover são possíveis de percorrer a partir do momento em que nos interessamos mais pela imaginação na dança, e como isso colabora para a vivência de experiências sensíveis, renovadas, criativas e potentes artisticamente? Como a imaginação transforma o corpo como matéria movente? Como a imaginação se transforma enquanto corpo?

Nesta investigação, o corpo na criação artística é trabalhado sem o intuito de reproduzir o que é criado pela imaginação como um produto artístico construído *a priori* ou mesmo como uma idealização de corpo e/ou de qualidade técnica. O corpo não é visto como um servidor da mente que opera com a finalidade de representar uma imagem, dando-lhe forma como uma cópia. E, claro, nem a mente exerce algum tipo de papel hierárquico inferior em relação ao corpo em movimento. As criações do corpo em movimento ocorrem da ação do corpo-mente, ou melhor, corpo-mente-ambiente. Como já vem sendo pensado nesta reflexão, a ação criadora da imaginação, que é também corpo, se dá em processo, no agenciamento de diversas forças, em organizações, construções, atualizações, no próprio fazer do corpo dançante. Cabe conside-

¹⁶ Para José Gil o plano da imanência compreende o plano das forças virtuais, que, ele informa, Susanne Langer chama de imagem dinâmica. Gil menciona que, para Langer, essas forças virtuais não são irrealis, se configuram como atividade, percebidas realmente no corpo. Sobre a imanência, o autor acrescenta: “É o plano da imanência que desdobra a continuidade de fundo bem como todos os movimentos que têm lugar no espaço coreográfico. O que vemos para além do, e graças ao visível não é efêmero como as sequências de movimento ou os gestos-signos do bailarino. Está sempre presente, e a dança desenrola-se nessa superfície permanente, independente dos gestos e só existindo através deles, permitindo a coexistência de todos os movimentos e não se movendo (não ficando em repouso), vazia, autônoma e envolvendo signos e corpo, pensamento e movimento do bailarino e do espectador. É o plano zero de movimento que não é repouso, mas um vazio específico de movimento” (GIL, 2001, p. 51).

rarmos aqui as imagens como acontecimentos no corpo e do corpo, em seus espaços e no fluxo do tempo, como parte do processo de criação artística. Lembrando que são diversificadas as manifestações imagéticas no corpo, não somente as que se dão na tela mental. Logo, além de a imaginação ser trabalhada nas criações mentais, ela se faz perceber pelas imagens que se caracterizam por sensações, pensamentos, emoções, memórias, fluxos energéticos etc. As imagens são vividas como virtualidades/atualidades no corpo.

a atualização do virtual se faz sempre por diferença, divergência ou diferenciação. A atualização não rompe menos com a semelhança como processo do que com a identidade como princípio. Jamais os termos atuais se assemelham à virtualidade que eles atualizam. [...] a atualização, a diferenciação, nesse sentido, é sempre uma verdadeira criação (DELEUZE apud BARDET, 2014, p. 274).

Marie Bardet (2014), que, em alguns momentos de seu livro, traça um paralelo entre os pensamentos de Henri Bergson e Gilles Deleuze, apresenta de maneira bem elucidativa as questões do possível e real, e do virtual e atual. Segundo a autora, quando se aborda o possível e o real revelam-se as relações de oposição e comparação entre o que existe e o que não existe. Isso nos leva a pensar em algo que passa do impossível ao possível e do possível ao real. Esse raciocínio fundamenta um pensamento funcional de realização do possível. Sabemos que, para Bergson, é de suma importância a novidade que se apresenta na duração criadora, realidade da memória e da matéria. Dessa forma, a questão do possível e do real é examinada por Bergson pela atenção à imprevisibilidade como produtora de diferenciação do real, que muda incessantemente. Sendo assim, “é o real que se torna possível posteriormente, e não o possível que se torna real e não precede o real” (BARDET, 2014, p. 266). Deleuze, a partir de Bergson, propõe, em vez de se pensar na realização em termos de possível e de real, pensar pela atualização, ou seja, naquilo que acontece entre o virtual e o atual, sendo ambos reais. Tomando as palavras de Deleuze, Marie Bardet (2014, p. 274) conclui: “O movimento da realidade tomado nesse processo de virtual para atual se produz por diferenciação, por ‘verdadeira criação’”. A diferença existente não é pautada na oposição irreal e real, mas na atualização do virtual. Para Deleuze, o possível não é ainda real; logo, pensar o real a partir do não real suscita a perspectiva de negação, de oposição. “O possível se opõe ao real; o processo do possível é, portanto, uma ‘realização’. O virtual, ao contrário, não se opõe ao real; ele possui uma plena realidade por si mesmo” (DELEUZE apud BARDET, 2014, p. 271).

Dessa forma, o que interessa a esta pesquisa não é o fato de ser possível ou impossível realizar um movimento imaginado, mas, sim, o processo das imagens, dos virtuais como plena realidade, para atuais que se realizam como criação no e do corpo na duração do tempo presente.

Os virtuais são reais, são forças em atividade no corpo. Esta investigação, portanto, compreende a ação da imaginação no seu próprio processo de atualização que se dá pela diferenciação e que se faz ver e sentir no corpo em estado de dança. Então, não se trata de imaginarmos o pé tocando a cabeça e ele não chegando lá de fato ou de sermos capazes de produzir movimentos tão fantásticos quanto aqueles imaginados. O que está em jogo é como a imaginação se dá no corpo como realidade virtual, em atualização, como parte integrante do processo de criação do movimento dançado. O movimento que, por sua vez, também afeta a imaginação, em um processo misturado, múltiplo e dinâmico. Fazem-se então as questões: como esse processo reverbera dança? E como experienciamos essa dança? Assim, seguimos um caminho de investigação que entende um fazer do corpo em movimento não preso à ideia de reprodução de imagens.

Podemos, porém, pensar o corpo na dança como produtor de imagens. Imagens que se (re)criam no corpo na auto-organização das percepções, conexões, associações, a partir das diversificadas informações e dos signos que se apresentam, oriundos, em grande parte, das relações que estabelecemos com o mundo. O corpo está sempre em relação com o todo, logo, as imagens produzidas pelo corpo dançante não estão desvinculadas do seu modo de pensar/imaginar, em meio ao contexto cultural em que está inserido e ao panorama amplo de relações que se estabelecem. Entendo que a representação faz parte do processo de comunicação dos corpos, expressando a maneira como compreendemos o mundo e as coisas. Quando pensamos imagem e representação, contudo, facilmente caímos na armadilha de dissociar a imagem do corpo, entendendo este como um veículo de formalização, de cópia da realidade.

Na dança é possível perceber que o corpo é imagem em fluxo no tempo e que exhibe seus modos de pensar. As imagens que se dão a ver no campo da dança se pronunciam como seu modo de comunicação. [...] Assim, a dança, que é produtora de imagens, não pode se redimir à noção de representação descolada do corpo. Se a dança gera imagens no mundo é porque o corpo opera por imagens, e, portanto, são resultantes de atravessamentos, experiências. Suas representações não podem ser pensadas desvinculadas de quem as produz (BITTENCOURT, 2018, p. 113).

Creio que não existe a possibilidade de (re)presentar uma imagem tal qual a realidade. As imagens do mundo externo são percebidas e editadas por nós em processos organizacionais muito distintos e complexos. E as representações das imagens no corpo, por mais que permaneçam aparentemente estabelecidas por uma duração de tempo mais prolongada, se apresentam numa condição de instabilidade e transformação. Os corpos dançantes estão em um processo vivo, dinâmico e relacional, sujeitos a novas atualizações e organizações, novas maneiras de ver, sentir e se relacionar com o todo. Segundo Bittencourt (2018, p. 116), as imagens enunciam suas sínteses no processo da dança. A descrição dessas sínteses demandam “seleções que indi-

cam escolhas como apreciação de um dado acontecimento”.

Devemos pensar que o corpo em movimento está implicado na produção de significados. Christine Greiner (2010) a partir do entendimento da inseparabilidade entre corpo, mente e ambiente, entende o movimento como um dos principais modos de assimilação do significado das coisas, da maneira como sentimos o mundo e a nós mesmos. Dessa forma, o significado é ao mesmo tempo corporal e social, existindo pela interação comunicativa, sendo sempre relacional. Segundo a autora, é do corpo em ação nas suas dimensões estéticas – que são inseparáveis das imagens, dos padrões sensório-motores e das emoções – que surgem o significado, o pensamento e a linguagem. Um raciocínio que parece bastante pertinente ao fazer em dança, quando, em processo fluido e dinâmico, as imagens se atualizam de forma constante no corpo em movimento, em que significado, pensamento e linguagem podem ser considerados imagens corporais. “O reconhecimento de que o significado está enraizado na experiência corporal implica ainda reconhecer que tanto a capacidade imaginativa como a conceitual são dependentes dos processos sensório-motores” (GREINER, 2010, p. 90). Entendo que para Greiner está implícita a atuação das capacidades perceptivas e cognitivas no que se refere aos processos de comunicação que envolvem representações e significados.

Greiner reflete sobre a relação entre presença do corpo e aquilo que denomina micro-movimentos de interface, que seriam “os movimentos que se organizam na passagem entre o dentro e o fora do corpo. Isso porque é justamente nesta passagem que podem ganhar visibilidade, no momento intersticial quando começam a se dar a ver mas, muitas vezes, ainda não reconhecíveis com clareza” (GREINER, 2010, p. 94). Uma fala que me remete mais uma vez a Larrosa, com o sujeito da experiência como território de passagem, espaço em que têm lugar os acontecimentos. E abre possibilidade de relações com os estudos da presença e o campo da educação somática, assuntos que serão abordados no terceiro capítulo desta dissertação.

em termos de percepção (e especificamente da percepção do “outro”), no momento em que a informação vem de fora, as sensações se colocam sempre “em relação a”, criando conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza e quando começa não distingue mais o que vem de dentro e o que vem de fora. A história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada. O estado da mente nada mais é do que uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras, ou seja, o estado da mente não está separado e nem é nada além do que representações (verdadeiras ou fictícias) do estado do corpo (GREINER, 2010, p. 96).

Como já vimos, percepção, memória e imaginação agem de maneira entrelaçada, praticamente sem a possibilidade de distinção de suas atuações. São ações/manifestações que ocorrem

na duração do tempo presente, como atualizações.

Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. São sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade (FABIÃO, 2010, p. 323).

As palavras de Eleonora Fabião enfatizam o entendimento da indissociabilidade existente entre memória, imaginação e atualidade, e como processo intrínseco a corporeidade. Em seu texto acrescenta: “o fato é que circulamos e entrelaçamos ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perceptivas” (FABIÃO, 2010, p. 323). Entendo que a atualidade, com o envolvimento da imaginação e da memória, revela no e pelo corpo resultados organizacionais e seletivos daquilo que percebemos de nós mesmos e o que nossas antenas conectivas e perceptivas apreendem do todo, logo, as nossas visões e representações do mundo. Essa tríade destacada por Eleonora Fabião configura-se, essencialmente, como um processo psicofísico. E, portanto, relacionado a outra tríade discutida nesta dissertação: imagem, percepção e ação. Entendo que a atualidade na dança pode ser compreendida como a própria dança como acontecimento. Atuais como ações, movimentos no corpo e do corpo.

As imagens se dão em processos conscientes e inconscientes, e se inscrevem no corpo como linguagem. Uma linguagem que se revela no mover. O corpo em movimento é imagem, produz imagem. E imagens geram imagens. Entendo que na fluidez e no dinamismo desse território de pesquisa, as inter-relações corpo e mundo, arte e vida devem ser consideradas. Este estudo orientado pela experiência sensível do mover tem um evidente interesse nesse ambiente mais interno do corpo onde vibram essas forças virtuais reais, para uma dança em que as sensações e as micropercepções são relevantes. Com inspiração em Greiner, uma dança cujos micromovimentos de interface são sentidos no corpo mesmo que se façam ver ainda sem tanta nitidez.

Destaco que a temática desta pesquisa trata da criação em dança e do próprio movimento dançado não como fim, como forma definida e concluída, mas como um processo contínuo. Certamente, é evidente neste estudo o valor dos padrões estruturais presentes na dança, porém lanço o olhar para o fazer-pensar do corpo em movimento no seu percurso, no trânsito, no entre, nas metamorfoses, nas atualizações. Seja nas experiências de improviso ou nas escritas fixas de movimento, o corpo é compreendido nesta investigação como o próprio espaço do trânsito onde e por onde os acontecimentos se dão.

Em parceria com os pensadores que me acompanharam neste capítulo busquei um entrelaçamento de ideias que pudesse dar visibilidade a apenas algumas das diversas questões que a temática da imaginação na dança pode suscitar. Questões que, para quem dança, muitas vezes parecem não carecer de debate, visto que, dentro dos parâmetros das experiências pessoais e de suas subjetividades, apresentam a evidente impossibilidade de tradução. Justamente, porém, por entender que ainda se faz presente no meio da dança a crença de que a imaginação pertence unicamente a um território subjetivo, de abstração e, de certa forma, de menor relevância, identifico a necessidade de apontar caminhos que inspirem mais aprofundamento no tema. Caminhos não somente de abertura reflexiva sobre e a partir da prática, mas de emergência de metodologias de trabalho em dança.

Assim, no desenvolvimento desta dissertação, com as pistas que foram apontadas até aqui para a compreensão de uma imaginação encarnada no corpo dançante, procurarei com o cruzamento de experiências, com as memórias atualizadas das minhas práticas artística e docente, com os pensamentos de demais artistas-pesquisadores, dar continuidade ao exercício reflexivo fundamentado na experiência do corpo na dança. Logo, as escritas que se dão no meu corpo dançante, bem como no corpo deste texto seguem orientadas, sobretudo, pela sensibilidade corpórea, por um saber-sentir¹⁷ do corpo em movimento e da própria experiência em devir. Prossigo, então, guiada pelos questionamentos: como o trabalho com a imaginação na criação em dança pode se dar? Quais são os pontos de ancoragem? Como as imagens, essas forças virtuais, mobilizam o corpo dançante? Como vivenciamos as imagens no corpo? Como movemos a imaginação e por ela somos movidos(as)? Como somos co-movidos(as)? Como falamos e escrevemos sobre isso?

¹⁷ Saber-sentir do corpo foi um termo usado pelo pesquisador Rudolf Von Laban.

CAPÍTULO II

2. SABERES QUE INTEGRAM A CONSTRUÇÃO DE UMA PRÁTICA

Um novo horizonte

O ano era 1989, eu participava de um processo de criação do coreógrafo argentino Fernando Crupez, meu professor de dança contemporânea na época. Ele estava criando uma das coreografias que seriam apresentadas naquele ano no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A coreografia explorava diferentes fases da vida de uma mulher. Um certo dia, Fernando pediu-me que improvisasse a partir do corpo deitado no chão na posição fetal e da palavra nascimento como estímulo. Assim eu fiz. Deitei no chão na posição fetal e fiquei em silêncio, um longo tempo. Permaneci imóvel com os olhos fechados, apenas observando a minha respiração, dando-me o tempo necessário, até que a imagem de um ovo e, em seguida, de um pássaro em seu interior foram tomando o meu corpo lentamente, acionando uma atividade interna. Podia perceber impulsos se manifestando internamente em um ritmo imprevisível, a sensação de pequenos espasmos, movimentos que desejavam ganhar espaço, romper uma casca ilusória que ora parecia ser a minha própria pele, ora camadas para além dela. O movimento das minhas articulações era percebido, naquele exato momento, como uma novidade. Um mover cuidadoso e exploratório, com a atenção extremamente focalizada nas sensações que surgiam. Impulsos internos revelavam-se como movimentos com variadas intensidades que buscavam romper, abrir uma fresta para atravessar, ganhar espaços. Nesse mover exploratório imbuído de sensações, partes do meu corpo eram, aos poucos, intencionalmente dirigidas em movimentos de expansão no espaço mais externo que habito. E assim, do nível espacial baixo, chego ao nível alto, e finalizo o improviso com os dois pés bem apoiados no chão e o corpo na posição vertical. As imagens do ovo, da casca se rompendo, da estranheza de um pássaro filhote quase sem penas, frágil, se transformando, aos poucos, em um pássaro adulto, com asas grandes e plumagem cheia, permaneciam vivas em mim durante todo tempo, durante todo o percurso até chegar à postura final. Imagens mentais, sensoriais, físicas que se apresentavam de forma transitória e com diferentes intensidades, mas sempre, de alguma forma, presentes no corpo, nutrindo a conexão comigo mesma e com o ambiente em um fluir criativo do movimento; fazendo revelar um corpo de mulher, afetado pela experiência sensório-motriz gerada pela imagem do pássaro. Uma imagem encarnada no corpo.

Essa cena permaneceu na coreografia. A cada vez que ela foi apresentada se deu em mim uma experiência semelhante, igualmente surpreendente e potente, do meu ponto de vista como

intérprete de dança. Durante o período de ensaios busquei analisar toda a minha movimentação e reproduzi-la com base no entendimento das lideranças de movimentos, suas qualidades e encaminhamentos ósseos. Por mais que eu pudesse, em alguma medida, analisar tecnicamente essa movimentação e me orientar por essa análise, buscando maior domínio sobre o que eu fazia, a cena só acontecia de fato quando eu me permitia vivenciar as imagens, atualizando-as no meu corpo no acontecimento dançado; quando eu me disponibilizava para o não saber, aceitando o que há de mistério no mover. Mas havia sim um domínio, que não era vinculado a um estado mental analítico. Mas, a um corpo-mente em experiência, na ação da imagem no corpo, no momento presente, na relação imbrincada entre atenção, percepção, sensação e intenção. A estrutura da movimentação era mantida no percurso espacial que ia do nível baixo ao alto, os movimentos e suas variações de qualidades eram semelhantes a cada repetição mas, ao mesmo tempo, imprevisíveis. A cena se desenvolvia e era sustentada pela experiência da imprecisão, do movimento que não era absolutamente programado e, ao mesmo tempo, da precisão da sua manifestação expressiva.

Essa é uma memória do início da minha trajetória artística que é agora revivida e atualizada em mim neste momento em que me ponho a expressá-la por palavras. Eu era ainda uma jovem bailarina, no penúltimo ano de minha formação na Escola Estadual de Dança Maria Olenewa no Rio de Janeiro. Não poderia imaginar o quanto essa experiência se revelaria relevante hoje, 32 anos depois, em minha pesquisa de mestrado. Assim como essa vivência, outras tantas marcaram meu caminho profissional, passando por minha atuação na dança, no teatro e na docência, colaborando para o desenvolvimento de meu interesse pela imaginação nas artes do corpo, levando-me, mais precisamente, a interessar-me pela expressão poética do corpo em movimento, a partir da relação existente entre nossa capacidade imaginativa e o movimento corporal.

Em minha formação na técnica do balé clássico, que ocorreu concomitantemente à da dança moderna, tive a sorte de estudar e trabalhar com mestres e coreógrafos(as) que faziam com frequência uso de imagens ou metáforas com o intuito de auxiliar o entendimento da anatomia corporal e estimular a exploração criativa dos movimentos. Não posso afirmar o grau de importância que esses profissionais atribuíam à imaginação e ao nível de dedicação ao estudo do tema. Suas abordagens, contudo, sempre atuaram positivamente em meu processo de aprendizagem, mesmo sem que eu tivesse muita consciência disso na época.

O exercício da imaginação na dança marcou meu processo formativo auxiliando os tra-

balhos de consciência do corpo em movimento e a abertura de um caminho próprio de criação artística balizado na experiência corporal. O balé clássico teve papel importante na minha trajetória. Além das experiências artísticas vividas no Brasil envolvendo o balé clássico e a dança moderna/contemporânea, eu tive a oportunidade de fazer parte de duas companhias clássicas profissionais, uma nos Estados Unidos e outra na Alemanha, nas quais dancei uma série de balés de repertório. Apesar da forte pressão que o meio da dança clássica sempre exerceu sobre bailarinas e bailarinos, por uma estética específica e por uma produção técnica virtuosa, minha relação pessoal com a técnica do balé prezava pelo distanciamento de um fazer mecanicista relacionado a uma *performance* quantitativa. O aspecto processual do mover, valorizando a experiência, o *como* dos movimentos e as suas possibilidades expressivas sempre foram as minhas motivações para o trabalho corporal nas aulas e nas obras coreográficas, fossem elas de repertório tradicional ou contemporâneo.

Desde os tempos de bailarina clássica, eu me identificava com uma abordagem imagética na relação com o movimento, compreendendo ser um dos caminhos de conquista de novas camadas expressivas no movimento corporal. Posso exemplificar essa perspectiva de trabalho que, naquele tempo, orientava, em alguma medida, a minha prática de maneira complementar: No conhecido balé *A morte do cisne*, os movimentos característicos dos braços, nas laterais do corpo subindo e descendo em ondulações maiores ou menores, podem ser estudados, unicamente, a partir do direcionamento do corpo no espaço, nas lideranças dos cotovelos, punhos, mãos e suas formas produzidas no espaço. Contudo, no mesmo trabalho, podem ser usadas como estímulo imagens que considero instauradoras de um estado de poesia corporal, envolvendo, por exemplo, uma bela paisagem; um cisne que desliza na água tranquila de um lago, movimentando a sua superfície espelhada, com uma leve brisa que parece arrepiar a água. Esta associação de imagens pode ser um ponto de partida, um convite para o surgimento de outras imagens. A pessoa que performa essa obra, talvez possa imaginar o seu corpo parcialmente submerso nessas águas, com seus braços ora submergindo, ora emergindo, ora flutuando, boiando na ondulação da água, deixando-se levar por um fluxo imaginário que é experimentado no movimento dançado. A esta sugestão imagética, pode-se agregar a imagem de grandes asas nascidas das escápulas. Essas imagens podem surgir separadamente ou fundidas, gerando outras tantas, favorecendo um mergulho investigativo na famosa obra de Mikhail Fokine. E são diversas as possibilidades imagéticas que podem ser construídas por aquele que dança, ensaia, coreografa e/ou ensina. Essa abordagem abre espaço para a experimentação de uma gama de combinações de qualidades de fluência, espaço, peso e tempo que dão colorido a uma estrutura coreográfica

já definida. E favorece um estado de escuta e disponibilidade para o que está por vir, entrando em contato com a sensação do movimento no exato momento em que ele se dá. Entendo tratar-se de uma relação com o movimento dançado desvinculada de uma reprodução mecânica com base na imitação de um modelo ideal. Mas como um caminho de expressão pessoal.

Embora a dança moderna/contemporânea tivesse presença forte em minha vida, as melhores oportunidades profissionais surgiram pelo balé clássico. Todavia, após anos de dedicação ao balé, desejosa por percorrer outros caminhos de entendimento do corpo nas artes da cena, busquei uma formação técnica e, posteriormente, uma graduação em teatro, e dediquei-me durante um longo período à atuação como atriz, afastando-me dos palcos como bailarina por 15 anos. Percorri os caminhos da atuação teatral, da preparação corporal e da prática docente no teatro e na dança. Desde 2011 retornei aos palcos com trabalhos de dança contemporânea paralelamente aos trabalhos que desenvolvo no teatro.

Apesar das especificidades de cada área, há entre essas expressões artísticas pontos de convergências e um território em comum que é o corpo cênico. O próprio teatro me impulsionou novamente à dança como criadora, instigada a experimentar o movimento dançado com novas camadas de compreensão do meu corpo no fazer artístico. A experiência teatral proporcionou um caminho de descoberta de novas possibilidades e também de reconhecimento, valorização e manifestação de um saber já presente em meu corpo, desde os tempos das sapatilhas de ponta. O teatro ampliou meu campo de investigação da imaginação como corpo, na sua potência de ação.

Minha pesquisa de conclusão do bacharelado em teatro, que tratava da observação dos impulsos internos das ações com base nos pensamentos de Jerzy Grotowski e Constantin Stanislavski, me inspirou a seguir pesquisando novos caminhos investigativos em minhas atividades docente e artística. Meu interesse pelos impulsos interiores conduziu-me à experimentação de práticas que favorecem a escuta corporal, a consciência e o cuidado de si associados ao desenvolvimento da capacidade criativa do corpo em movimento. Aspectos que estão na base do trabalho que desenvolvo com artistas das artes cênicas. Em meio a diversas referências significativas que fizeram parte da minha trajetória na dança e no teatro, destaco as experiências e os pensamentos de Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff, Klauss Vianna e Moshe Feldenkrais como influenciadores de minha prática docente. De maneira bastante híbrida e fluida fui construindo meu fazer em sala de aula como professora, entendendo as necessidades dos estudantes, em diálogo com minhas próprias inquietações como artista da cena. Buscando sempre um fazer em que o corpo é visto de forma integral, e a imaginação revelou-se, para além de minha própria

experiência, como um aspecto de não menos importância na formação de artistas e nos processos de criação do corpo cênico na dança e no teatro.

Entendo que em diferentes segmentos de dança, o trabalho com a imaginação segue caminhos muito semelhantes. Em minhas práticas verifico a relevância, por exemplo: de exercícios de visualização¹⁸ presentes em trabalhos de consciência corporal; da exploração dos movimentos com a atenção do intérprete às imagens sensoriais e/ou mentais que os próprios movimentos despertam; do exercício de imaginar previamente o movimento, os traçados espaciais e as formas do corpo e executá-lo em seguida; da proposta de corporificar imagens diversificadas como formas da natureza, objetos, desenhos, pessoas, animais etc.; da experiência de mover-imaginar: de maneira simultânea, movemos enquanto imaginamos algo que nos estimula como uma memória ou uma imagem em construção; dos exercícios de improvisação que envolvem constantes construções imagéticas. Nessas abordagens de trabalho identifico o valor da palavra como um dispositivo técnico para o fluir da imaginação como ação no corpo, como movimento dançado.

Sabemos que a imaginação na dança percorre vários caminhos de prática. Caminhos cruzados, mesclados, fundidos. Somos tomados pelo movimento da imaginação sem ter consciência disso. As experiências com os estudantes e com meu próprio mover apontaram, porém, um recorte possível de trabalho investigativo que eu trouxe, neste texto, exemplificado por minhas memórias. O relato da experiência com as imagens do ovo e do pássaro que estaria relacionado ao mover-imaginar, em procedimento que nomeio performar-imagem. E, uma proposta com foco na experimentação das qualidades expressivas dos movimentos em uma sequência de dança coreografada, a partir do fluir de imagens dinâmicas e poéticas no corpo dançante, que exemplifiquei com *A morte do cisne* e chamarei de estrutura em fluxo. Esses dois procedimentos que também são usados em minhas aulas, servirão de base para a investigação e criação do experimento artístico proposto nesta pesquisa.

Acredito que o ato de conectar o que imaginamos ao que fazemos, que acontece em períodos curtos ou mais prolongados de duração, pode nos conduzir a um estado de conectividade com o próprio movimento e com o ambiente, em um fazer criativo tecido pelas imagens-sensações-percepções-ações, em meio a uma atitude de abertura para o novo e para a vulnerabilidade e imprevisibilidade contidas na imaginação em movimento.

Nos capítulos seguintes apresento aspectos que entendo relevantes nas minhas práticas: o valor da preparação do corpo para a entrada nesse tipo de trabalho, o engajamento necessário

¹⁸ Os exercícios de visualização considerados nesta pesquisa dizem respeito à ativação de uma visão interior cinestésica, associada à capacidade imaginativa do cérebro.

para a permanência nele e a palavra como dispositivo técnico para o acionamento da imaginação como ação no corpo. Dessa forma, busco iluminar um caminho de entendimento do processo de criação do experimento artístico *Em espera* que será tratado no último capítulo. Nesta escrita procuro compor uma dança de pensamentos, reflexões e ações artísticas, tendo como base minhas experiências nas práticas artísticas e pedagógicas. Reconheço a importância, nessa dissertação, da presença de fontes diversas trazendo concepções que atravessaram ou que, atualmente, atravessam os trabalhos que realizo. Creio que muitas das influências que perpassam o meu fazer em dança, e que decido trazer para esta reflexão, podem contribuir para a compreensão do próprio processo de construção e amadurecimento da temática desta pesquisa. Assim como, no entrelaçamento com as práticas corporal e reflexiva, revelar trilhas para um pensar-fazer em dança que considera a imaginação encarnada.

2.1. RUDOLF LABAN: CONTRIBUIÇÕES PARA CAMINHOS EM EXPANSÃO

O sistema Laban esteve presente em minha trajetória profissional auxiliando-me nas práticas artística e docente como referencial técnico muito importante. As vivências fundamentais no sistema Laban estão registradas em minha corporeidade, mescladas às experiências da técnica do balé clássico, da dança moderna e das práticas somáticas. Evidentemente, toda essa construção de conhecimento colabora para o modo como me relaciono e analiso meus fazeres nas artes cênicas. Rudolf Laban ganha certo destaque nesta pesquisa uma vez que me proponho a observar, na prática de criação em dança, a relação da imaginação com os fatores de movimento. Embora não seja o objetivo deste estudo construir uma análise labaniana aprofundada do experimento artístico proposto, que será mais bem detalhado no quarto capítulo, nem mesmo desenvolver a reflexão acerca da imaginação de forma centralizada em suas teorias, acredito ser importante apresentar um pouco do seu universo de pesquisa e alguns de seus princípios de trabalho. Afinal, considero que nem todas as pessoas que entrarão em contato com esta dissertação possuem conhecimento prévio de suas ideias. Compreendo que não seria adequado abordar os fatores de movimento, conforme apresentados em seu sistema, deslocados do contexto de pesquisa no qual eles foram pensados. E muitos dos pensamentos de Laban corroboram o estudo desta dissertação. Nesse sentido, apresentarei aqui um resumo de sua vida e obra, tratando também, nos dois textos que se seguem, de sua teoria dos esforços, que dialoga de forma mais direta com a temática da imaginação no corpo dançante conforme a proposta desta pesquisa.

Rudolf Laban (1879-1958) nasceu na Hungria, na cidade de Poszony (também conhecida como Pressburg), atualmente denominada Bratislava, capital da República da Eslováquia.

Pesquisador, bailarino, coreógrafo, filósofo e professor, dedicou sua vida ao que ele nomeava a arte do movimento. Como uma figura importante da história da dança, suas teorias são mundialmente conhecidas, e sua produção artística e teórica é valorizada e estudada por diversas áreas do conhecimento, como, por exemplo, artes cênicas, artes visuais, educação, terapias corporais, psicologia, comunicação e antropologia.

Seus escritos e os diversos estudos realizados sobre sua vida e obra indicam que, desde muito cedo, demonstrava forte interesse pelo movimento em suas várias manifestações. Na infância, mostrava-se um excelente observador, curioso pela natureza, pelo movimento dos animais, das pessoas, das coisas. As temporadas de férias escolares que passava no campo, ainda menino, eram um convite à imaginação fértil do futuro artista da cena. O voo dos pássaros, o rastejar de uma serpente, o galopar dos cavalos, o rolar de uma pedra, o balançar da vegetação ao vento, inspiravam aventuras infantis povoadas por seres e acontecimentos fantásticos. Seu talento para a elaboração de histórias a partir de suas experiências infantis, histórias que iriam, futuramente, em alguma medida, inspirar suas criações coreográficas, era tão forte quanto seu interesse pela maneira como os camponeses se moviam em suas lidas no campo e em suas danças. Apreciava o movimento das danças dos dervixes¹⁹ e observava atentamente o movimento da cavalaria do exército, suas manobras e estratégias de combate ao comando do seu pai, um alto oficial do exército austríaco. Devido a carreira militar de seu pai, teve a oportunidade de viajar pelo território europeu entrando em contato com diferentes práticas culturais-religiosas. E ainda, conforme Melina Scialon (2009, p.29) a partir de John Foster (1977), na infância, Laban se interessava pelo teatro grego, pelo teatro chinês e pela cultura dos índios vermelhos.

Sua aptidão para as artes o desviou da carreira militar, destino traçado por seu pai. Passou pela Escola de Belas Artes de Paris e teve a oportunidade de trabalhar como cenógrafo e ilustrador em teatros e revistas. Interessou-se pelas teorias e o sistema de gestos de Delsarte, pelas técnicas de eurritmia de Dalcroze e por movimentos místicos/filosóficos como sufis, rosacruz, teosofia, antroposofia e maçonaria. Durante sua vida sempre se manteve aberto a troca com diversos campos do saber. Estabeleceu contato com artistas e intelectuais que representavam as vanguardas históricas do início do século XX, sendo bastante inspirado pelo impressionismo, expressionismo e dadaísmo. Certamente sua vida e obra foram influenciadas por suas expe-

¹⁹ O termo dervixe tem origem na língua persa e se refere a um religioso asceta que busca a iluminação espiritual. Os dervixes são chamados também de sufis. O sufismo é uma vertente mística do Islã. Os dervixes pertencem a diversos grupos ou fraternidades com suas tradições específicas. Estão tradicionalmente presentes na região dos Bálcãs, Turquia, norte da África, Sudão, Somália, Irã, Paquistão, Índia e Afeganistão. Seus rituais incluem música, dança, canto e meditação. Talvez o mais conhecido dos rituais sufis seja o dos dervixes rodopiantes, que giram durante horas, com uma das mãos voltada para cima, simbolizando o ato de receber de Deus, e a outra para baixo, na atitude de doação.

riências diversificadas em vários segmentos do interesse humano, pelo contato com variadas culturas e pelo momento histórico em que viveu, marcado pela Segunda Guerra Mundial e pelas decorrentes mudanças sociais, econômicas e políticas.

Interessava-se pelo fortalecimento da dança como um campo independente do teatro e da música, porém, reconhecia a relevância do diálogo entre as artes, como também com outras disciplinas. Compreendia que o movimento é universal e está no cerne de qualquer modo de expressão. Suas pesquisas partiam da observação do comportamento humano na vida cotidiana, no trabalho e nas artes para o entendimento das leis que regem o movimento.

Em sua pesquisa, Laban trabalhou com algumas premissas para o estudo do movimento, entre as quais a) o movimento está presente em todas as coisas vivas, sendo um elemento essencial; b) o corpo humano é uma unidade composta pela trindade corpo, mente e espírito, em interdependência e em relação com o movimento; c) a qualidade de vida está relacionada com a sofisticação do movimento, logo, características do movimento como a intenção, a diversidade e a complexidade comunicam sobre essa qualidade de vida; d) o movimento acontece para a realização de objetivos concretos ou intangíveis com a finalidade de satisfazer algum tipo de desejo ou necessidade pessoal e/ou social, sendo ele consciente ou inconsciente. “O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso” (LABAN, 1978, p. 19).

Seus estudos levam em consideração a experiência daquele que se move engajado com o próprio movimento. Laban argumentava que, para a análise do movimento, era necessário também um entendimento de parte da vida interna do indivíduo, de onde se originam o movimento e a ação. Compreendia que são variados os fatores que motivam e influenciam qualitativamente o movimento. Acreditava que ao se estudar o que, o onde, o quando e o como do movimento era possível entender as finalidades e/ou as suas motivações, ou seja, por que as pessoas se movem.

Como artista-pesquisador percebia a necessidade de um estudo sério e bem estruturado; uma abordagem científica embasada na inter-relação de teoria e prática. Estabeleceu em sua pesquisa o uso do termo coreologia,²⁰ que estaria relacionado à ciência ou lógica da dança e que engloba os seus estudos: de organização espacial dos movimentos, a corêutica; e a eukinética (eucinéctica) que é parte integrante da sua teoria dos esforços e trata dos aspectos qualitativos do movimento. Em parceria com o industrial F. C. Lawrence, Laban criou e desenvolveu um método de análise, treino e notação do emprego do *effort* (esforço), elemento referente à origem interna do movimento.

²⁰ Pesquisas existentes revelam que o termo coreologia, definido como “estudo teórico-prático da arte do movimento”, já era empregado “no Laboratório Coreológico de Moscou, desde 1923, ou seja, bem antes de 1926, data em que Laban fez uso público do termo pela primeira vez” (MOTA, 2012, p. 65).

Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável (LABAN apud RENGEL, 2003, p. 35).

Laban criou um sistema de análise em dança associado à notação de movimentos, a *Kinetografia* (cinetografia) também conhecido por *labanotation* (labanotação). Desenvolveu a dança coral destinada a leigos, com o desejo de tornar a dança acessível a todos. Contribuiu para o desenvolvimento da dança na educação; para o estudo do esforço humano a partir da análise dos corpos dos trabalhadores da indústria, sendo uma colaboração valiosa para o entendimento do uso do movimento corporal de forma mais equilibrada e saudável; para o entendimento da relação existente entre movimento e psicologia; e para a pesquisa do corpo relacionada às especificidades do teatro.

Alguns aspectos da sua obra se destacam como importantes contribuições para as artes cênicas, como o estudo metódico para a observação, análise e experimentação do movimento, considerando as particularidades e a autonomia do indivíduo, a criação da dança da expressão e a instauração das bases da dança-teatro. Desde o início do século XX, a partir da década de 1910, com Laban e com o trabalho de propagação de suas teorias desenvolvido por seus colaboradores e discípulos,²¹ caminhos significativos foram apresentados favorecendo o desenvolvimento da dança moderna e contemporânea.

Laban chegou a expressar que em seu entendimento a arte do movimento continha três Rs, fazendo referência às palavras da língua inglesa *Research* (pesquisa), *Recreation* (recreação) e *Rehabilitation* (reabilitação). A pesquisa seria o caminho para a conquista de um entendimento mais aprofundado. A recreação estaria subdividida nas modalidades do esporte, do jogo e da *performance*, abrangendo a atividade criativa individual e de grupo. E a reabilitação seria responsável pela recuperação do equilíbrio e da harmonia do indivíduo em relação com o meio. Sua visão sobre reabilitação originou e/ou inspirou uma série de pesquisas e práticas terapêuticas, muitas delas fundadas e guiadas por alguns de seus discípulos.

Laban elaborou sua obra com o benefício da troca de experiências com seus aprendizes e com profissionais oriundos de diversos campos do saber. Compreendia que o conhecimento é construído de maneira dinâmica e incentivava seus estudantes e discípulos a seguir seus processos pessoais de aprendizado e/ou dar continuidade aos estudos iniciados por ele, respeitando as suas próprias histórias, habilidades, orientações artísticas, áreas de conhecimento. Isso pos-

²¹ Alguns de seus colaboradores e discípulos: Kurt Jooss, Sigurd Leeder, Lisa Ullman, Mary Wigman, Irmgard Bartenieff, Juana de Laban, Irma Otto Betz.

sibilitou que suas teorias fossem difundidas a partir da perspectiva, singularidade e abordagem de cada um de seus discípulos, em diálogo com suas áreas de interesse. As teorias de Laban não se encerram em si mesmas. Elas abrem possibilidades, diálogos e desdobramentos. Permitem a autonomia do indivíduo em seu próprio processo de estudo do movimento e de autoconhecimento, promovendo maior consciência do movimento corporal na vida cotidiana e estimulando uma prática artística autoral.

Entendo que o sistema Laban atua nesta pesquisa justamente como um referencial, um ponto de orientação para a abertura de novas possibilidades. Uma orientação que está presente no corpo, como um conhecimento construído pelas experiências. É dessa forma que Laban atravessa esta pesquisa sobre a imaginação em movimento no corpo dançante. Como artista-pesquisadora reconheço sua influência em meu trabalho e sigo com autonomia, percorrendo caminhos próprios de investigação não restritos ao seu sistema.

2.1.1. O ESFORÇO OU IMPULSO INTERNO

Creio que quando Laban buscou analisar o comportamento corporal de forma segmentada (na vida cotidiana, no trabalho e nas artes), não se guiava por uma visão dicotômica. Na verdade, seu estudo veio a reforçar a condição do movimento como função básica da vida que se manifesta em caráter permanente no corpo e a partir dele. Um corpo afetado pelas relações que estabelece com o mundo. Ele lança então seu olhar para o movimento corporal nas especificidades das relações. Entendo que nesse seu posicionamento há o reconhecimento da condição relacional do corpo. Logo, a manifestação expressiva do corpo estaria vinculada a isso. Além desse ponto, outros aspectos defendidos por Laban encontram ressonância nesta dissertação, como o valor atribuído: ao engajamento do artista com o próprio movimento; à percepção dos estados de corpo e da atividade interna relacionada às ações; e à imaginação como um dos elementos constituintes do corpo, portanto, envolvido com o mover.

Laban compreendia que são vários os fatores que influenciam qualitativamente os movimentos e também que a imaginação deveria ser considerada parte integrante do mover. Embora ele não tenha se aprofundado especificamente na temática da imaginação, acredito existir uma ponte significativa entre o seu pensamento e o raciocínio que está sendo desenvolvido nesta pesquisa. Laban nos diz que são vários os fatores que influenciam o movimento. Esses fatores não estariam, em alguma medida, vinculados a um agir relacional? Não estamos sempre em relações conosco e com o todo? Este estudo argumenta que a imaginação por si só, em seu processo complexo, é composta por imagens que se constroem continuamente, impregnadas

por diversas influências, com base nas relações que estabelecemos. Assim, a imaginação como elemento fundante do corpo, interfere nos nossos estados corporais, naquilo que fazemos e na maneira como fazemos. Com sua teoria do esforço, Laban oferece excelente contribuição, pois apresenta estudo detalhado, com limites muito bem definidos para o trabalho prático sobre as ações e suas qualidades expressivas, servindo a esta pesquisa como orientação para um desdobramento metodológico, no que se refere à investigação da imaginação como ação do corpo e no corpo.

O termo *antrib*, que significa propulsão, impulso, ímpeto, foi usado por Laban na primeira década do século XX. E durante a Segunda Guerra Mundial foi traduzido por ele mesmo para a língua inglesa como *effort*, esforço em português, sendo empregado em suas pesquisas com os trabalhadores da indústria. Foi um estudo bastante significativo para o desenvolvimento da teoria do esforço. Em suas publicações, são encontradas tanto a expressão impulso interno quanto a palavra esforço como referência à origem do movimento. O esforço é compreendido também como qualidade decorrente das combinações entre os fatores de movimento: fluência, espaço, peso e tempo. Lenira Rengel (2003, p. 60) assim define o esforço na metodologia de Laban:

Esforço é a pulsão de atitudes que se expressa em movimento visível, imprimindo-lhe variadas e expressivas qualidades. [...] Esforço é o ritmo dinâmico do movimento do agente. [...] A partir de uma atitude interna do agente para com os fatores de movimento e de sua maneira de responder ao mundo, desenvolve-se o esforço que comunica a qualidade expressiva do movimento. [...] Atitude, esforço e movimento não se dão necessariamente em sucessão, ao contrário, ocorrem simultaneamente. Esforço é tanto intelectual, emocional, quanto físico. O movimento pode ser descrito em termos de qualidade de esforço. Há uma relação intrínseca e específica entre esforço e forma que se manifesta no movimento. Esforço não foi formulado no Método Laban em termos quantitativos, refere-se a aspectos qualitativos, a características únicas a cada agente e vistas em diferenças de uso de tempo e peso, de padrões espaciais e fluência que o agente demonstra em suas preferências pessoais, em suas atividades de trabalho ou elabora criativamente.

Segundo Laban, o movimento e a ação originavam-se da vida interior do ser humano. E cada mínimo movimento de qualquer parte do corpo, uma pequena transferência de peso, um gesto simples são manifestações de aspectos de nossa vida interior. Lenira Rengel (2003) nos lembra que a palavra inglesa *effort* tem como sinônimos tensão, expansão e força eletromotriz. A partir dessas palavras, talvez seja possível pensar no esforço, no âmbito físico, como algo referente a uma ativação neuromuscular manifestada como uma pulsão que, em percurso de expansão, revela o próprio movimento. Afinal, mesmo na fase inicial de suas pesquisas, Laban (1978, p. 49) defendia que cada movimento teria origem

de uma excitação interna dos nervos, causada ou por uma impressão imediata dos sentidos, ou por uma cadeia complicada de impressão dos sentidos anteriormente experi-

mentada e guardada na memória. Essa excitação dos nervos resultaria em um esforço interno ou impulso, voluntário ou involuntário, para o movimento.

Como já mencionado, não se trata unicamente do aspecto físico. Sendo o mover inseparável dos aspectos emocional e psicológico, o pesquisador compreendia que todas as ações humanas, mesmo as cotidianas, manifestam a expressão pessoal. “Porque o movimento é um fenômeno psicofísico que envolve a pessoa inteira, o modo como alguém se move revela algo sobre como essa pessoa se sente. As atitudes internas do indivíduo tornam-se visíveis por meio do esforço”²² (MOORE, 2014, p. 65). Com interesse pela maneira como nos expressamos, Laban buscava entender a relação intrínseca entre impulso e forma presente no movimento a partir do estudo das variações do uso da energia empregada nas ações e suas conseqüentes qualidades expressivas.

Em conformidade com o pensamento que norteia esta pesquisa, essa vida interior e o movimento que dela surge envolvem nossos estados de espírito, sensações, pensamentos, imaginação, memórias, a forma como nos relacionamos com pessoas, objetos e ambiente. Uma vida interior que não é separada de uma suposta vida exterior. Podemos pensar que essa vida interior abarca uma série de elementos que agem em um processo dinâmico e constante em relação com o ambiente, compondo as singularidades dos corpos.

Laban (1978) se refere à dança como uma manifestação do pensamento por movimentos, que estaria diretamente relacionada aos esforços. Afirma que teria sido por meio da dança, desenvolvendo o raciocínio em termos de esforço, que o homem primitivo transmitia padrões morais e éticos. A dança era o meio de representação da natureza, das divindades, dos acontecimentos e das tradições. O homem primitivo buscou expressões físicas para as suas representações imprimindo em suas ações as qualidades de peso, tempo e espaço em variadas combinações. “O desejo que o homem acalenta de orientar-se no labirinto de seus impulsos resulta em ritmos de esforço definidos” (LABAN, 1978, p. 43).

O autor observa que, nas tribos primitivas, as brincadeiras e danças foram se configurando à medida que os esforços se tornavam conscientes. Assim, a combinação dos esforços escolhidos estaria, em um processo consciente, fixada na memória e nos hábitos de movimento. Desde os tempos remotos, os costumes e a religiosidade dos antepassados eram ensinados aos jovens por meio da dança. Dessa mesma forma, entende que as danças regionais e nacionais

²² “*Because movement is a psychophysical phenomenon involving the whole person, how someone moves reveals something about how that person feeling. The individual’s inner attitudes become visible though effort.*” Nessa e nas demais citações em idioma estrangeiro a tradução é minha.

surgem pela repetição de uma série de configurações de esforços que revelam características de grupos sociais, de um meio ambiente específico, de uma comunidade. Logo, considerando o seu pensamento, concluímos que essas danças representam a relação do homem com o meio; contudo, elas nascem no corpo, da necessidade de expressão, na percepção dos impulsos do mover e no modo como se organizam em um pensar por movimentos.

O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Este tipo de pensamento não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar (LABAN, 1978, p. 42).

Em sua visão, a conexão existente entre o pensamento-movimento e a palavra-pensamento ainda precisaria ser mais bem estudada cientificamente para tornar possível uma “tradução mental do esforço e da ação, a fim de que as linhas comuns das duas modalidades de raciocínio consigam finalmente reintegrar-se em uma nova forma” (LABAN, 1978, p. 46). O autor acreditava que as descrições verbais do pensamento-movimento só encontravam na simbologia poética o seu meio de expressão. E a dança, com a expressão do esforço, veio substituir a descrição simbólica poética de acontecimentos e representações dos deuses e da ancestralidade. Em seus estudos, Laban (apud LAUNAY, 2006, p. 83) demonstra entender que a dança se faz de uma corporeidade em construção, em constante composição de esforços, sendo o dançar “um poema do esforço”. Ele sugere certa relação dos esforços com um mundo do silêncio, intangível, por demais profundo para ser traduzido em palavras. “O movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais” (LABAN, 1978, p. 141). Sobre o ator-dançarino, afirma:

Este, ao executar todos os tipos de movimentos implementais ou não implementais,²³ é, na verdade, uma pessoa real às voltas com ações corporais reais; o silencioso mundo das ideias e agitações interiores jaz à espreita de ser concebido de acordo com uma forma coerente, no seio destas ações. O executante acentua algumas destas formas estranhas emergentes do mundo do silêncio e da imobilidade; e, conquanto faça uso dos mesmos movimentos que um trabalhador qualquer emprega, organiza-os em ritmos e sequências que simbolizam as ideias que o inspiraram (LABAN, 1978, p. 142)

Em sua compreensão, as sequências de movimento são semelhantes às sequências da fala, são portadoras de mensagens que emergem de um mundo silencioso e misterioso. Assim, parece reconhecer que os movimentos carregam subjetividades que permeiam os esforços.

Laban interessou-se pelo movimento da/na materialidade do corpo, como gerador de sen-

²³ Laban emprega a palavra *implemental* para se referir ao movimento que envolve o uso de qualquer objeto.

tido, na experiência daquele que dança, em uma poesia corpórea em elaboração na relação consigo mesmo e o ambiente e, conseqüentemente, na experiência daquele que assiste. Hubert Godard (1995, p. 32), sobre a dificuldade encontrada por Laban na relação entre pensamento motor e pensamento em palavras, comenta:

Ele defendia a ideia de que os fundamentos de uma cultura se jogam nas relações particulares entre uma determinada gestão de peso e os valores de expressividade, através dos fluxos e dos tratamentos do espaço e do tempo. A impossibilidade de nossa organização linguística de abarcar o sentido profundo do movimento levou-o à aventura do seu sistema de notação, que não se apoia numa metáfora linguística, e sim numa representação pictográfica que responde, analogicamente, aos estados do corpo ainda não projetados na esfera da interpretação linguística.

A atenção àquilo que está contido no movimento, à sua qualidade, mais que aos limites externos ao movimento (época, cenografia, figurinos, narração, música etc.), seu contorno, faz jorrar correlações e semelhanças entre danças que estariam, em geral, classificadas em categorias separadas. É no gesto que a produção de sentido se organiza.

Laban reconhecia o grande desafio de nomear ou classificar os esforços, que sofrem uma gama infinita de influências trazendo em si uma boa dose de indeterminação. Porém, em sua metodologia, fez uso da palavra, do verbo, associada à representação pictográfica, como definição, classificação ou estímulo para o movimento. Mesmo sabendo da impossibilidade de a palavra dar conta da complexidade existente em um movimento, seu empenho em nomear o que parece inominável, de maneira a não limitar a investigação do mover, ofereceu uma perspectiva de vivência da palavra como pensamento-movimento. Como, por exemplo, os verbos que designam as oito ações básicas de esforço – que trataremos adiante – e, ao ser convocados ao trabalho corporal, acionam o corpo na sua integralidade. Seu método apresenta um caminho de descoberta da palavra que é imaginada e experienciada no corpo como esforço, em um processo que envolve sentir, pensar e fazer, não necessariamente nessa ordem, acontecendo em sucessão ou simultaneamente. Como também é possível supor que o esforço, que se apresenta suscetível à influência de diversas relações, pode despertar palavras-pensamentos ou imagens. Um agir integrado, no qual as fronteiras entre palavra, pensamento e movimento podem ser diluídas no próprio mover. E pela perspectiva desta pesquisa, nessa integração, imagens são criadas e vividas no corpo.

Na sua proposta de investigação das possibilidades expressivas do corpo a partir do estudo dos esforços, ele defende a necessidade de trabalhar a consciência do uso da estrutura física na exploração de padrões espaciais e rítmicos, associada à percepção do estado de espírito e da atitude interna relativa à ação corporal. Enfatiza que a imaginação deve ser exercitada durante esse processo, sendo estimulada pela própria atividade corporal.

O fato do esforço e suas várias modalidades não apenas poderem ser vistos e ouvidos, mas também imaginados, é de muita importância para sua representação tanto visível como audível, pelo ator-dançarino. Este se inspira nas descrições de movimentos que despertam sua imaginação (LABAN, 1978, p. 51).

Laban tanto reconhecia o valor do preciosismo na execução do movimento – assim se referindo ao trabalho do ator: “É inegável o encanto da perfeição mecânica inerente aos movimentos da fala e da gesticulação” (LABAN, 1978, p. 26) – quanto a movimentação do artista que não tem, em princípio, a atenção voltada para a precisão da representação dos ritmos e das formas externas das ações, mas se concentra na atuação dos impulsos internos que precedem os movimentos “para um espelhamento dos processos ocultos do ser interior” (LABAN, 1978, p. 28).

Dessa forma, defendia um processo de estudo do movimento que integrasse esses dois pontos de vista em uma prática consciente. Para ele, a necessidade interior do indivíduo para o movimento deve ser entendida juntamente com a habilidade de sua realização, ou seja, motivação interior para o movimento e as funções do corpo estão associados – “e o único meio que pode promover a liberdade e a espontaneidade da pessoa que se move é ter uma certa orientação quanto ao saber e quanto à aplicação dos princípios gerais de impulso e função” (LABAN, 1978, p. 11).

2.1.2. O ESTUDO DOS ESFORÇOS: FATORES FLUÊNCIA, ESPAÇO, PESO E TEMPO

No sistema Laban, o corpo é analisado nas categorias Corpo, Esforço, Forma e Espaço, consideradas em inter-relação na troca contínua de informações. Essas quatro categorias estão sempre presentes em todo movimento corporal, com variados níveis de destaque. Laban, na sua metodologia de estudo teórico-prático, ao estabelecer essas categorias, propõe a possibilidade de observarmos com mais ênfase cada uma delas. Entendendo que uma categoria, ao ser analisada, não exclui a presença das demais no movimento. Elas atuam em uma estrutura integrada e dinâmica. Ciane Fernandes (2006, p. 37), fazendo uma comparação com as quatro bases que compõem o nosso DNA, responsáveis pelo código genético, nos diz: “No Sistema Laban, também organizado em forma de espiral, uma categoria interage com a outra em dupla hélice, reciprocamente provocando alterações e expansão das habilidades expressivas rumo ao ‘Domínio do Movimento’”

Ciente de que o estudo do corpo em Laban compreende a integração das quatro categorias por ele definidas e de que, ao nos dedicar a uma delas, estamos também abordando as demais, volto a atenção para a categoria Esforço do sistema Laban, por entender que os materiais que

essa categoria oferece colaboram significativamente para o estudo da imaginação como ação que se manifesta no corpo com um resultado expressivo. A categoria Esforço explora o modo como o corpo se move, considerando os impulsos internos resultantes dessa vida interior da qual nos fala Laban, e que reflete a complexa trama de relações entre corpo, mente e ambiente, revelada nos movimentos em diferentes dinâmicas expressivas.

Essa categoria estuda as qualidades de esforço presentes nos movimentos, como expressão da atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores: fluência, espaço, peso e tempo. Laban dispõe os fatores nessa ordem fazendo referência ao desenvolvimento do indivíduo na infância. As qualidades de movimento geradas pelos fatores oscilam, em variadas gradações, entre polaridades que representam uma dinâmica mais condensada (*condensing*) ou uma dinâmica mais entregue, liberada (*indulging*). Os quatro fatores apresentam oito qualidades. Na dinâmica mais condensada: fluência controlada, espaço direto, peso forte e tempo súbito. E na dinâmica mais liberada: fluência livre, espaço indireto, peso leve e tempo sustentado. Algumas características definem esses quatro fatores:

- Fator fluência. A fluência é o primeiro fator que pode ser observado em um bebê, sem muito controle, em um fluir orgânico, nas qualidades liberada ou controlada. Apresenta-se em movimentos de contração e expansão, na respiração e na totalidade do funcionamento do organismo. O fator de movimento fluência informa o como do movimento. Tem papel importante nas sensações de unidade entre as partes do corpo e de integração e comunicação dos espaços mais internos e mais externos. A atitude interna refere-se à progressão, proporcionando ao movimento as características de livre ou contido. Suas qualidades, portanto, são: livre ou liberada e controlada ou contida, ou limitada. No trabalho sobre a fluência, tanto no fluxo livre quanto no controlado, a tensão muscular tem papel importante para as variações de qualidade. Não seria a tensão propriamente dita, mas a relação entre os músculos tensionados, o que determina a fluência do movimento. A fluência permite a manifestação da emoção pelo movimento. As variações de fluxo são observadas mais facilmente do que as variações dos outros fatores de movimento. Mesmo quando os fatores espaço, tempo e peso se apresentam preservados ou inalterados nos movimentos por algum tempo, é possível perceber as alterações de fluência.
- Fator espaço. Em torno dos três meses de vida, com o desenvolvimento dos órgãos perceptivos, o bebê já estabelece o foco em pessoas e objetos, buscando a locomoção de forma direta ou indireta no espaço. O fator de movimento espaço trabalha a relação da pessoa com o outro e o ambiente, pela atitude interna manifestada nessa comunicação. A

atitude interna é a atenção, determinando a qualidade de foco do movimento e o onde do movimento. O exercício do fator espaço desperta a atividade intelectual para lidar com localizações complexas no espaço e a atenção direcionada a um único foco ou a dois ou mais focos simultaneamente. As qualidades de esforço relacionadas ao fator espaço dizem respeito mais ao tipo de concentração da atenção, do foco no espaço, e menos à forma do movimento corporal. São duas as qualidades básicas que se apresentam nesse conceito: a qualidade direta ou unifocada e a qualidade indireta ou flexível, ou multifocada.

- Fator peso. No desenvolvimento da criança, é o terceiro fator que se observa. Diz respeito à conquista da verticalidade e o reconhecimento da ação da gravidade. O fator de movimento peso auxilia na estabilidade e no domínio do corpo em movimento em relação com a força gravitacional. A atitude interna é a intenção. O peso relaciona-se com a sensação do movimento e informa o quê do movimento. Desperta a percepção do aspecto físico do corpo. As qualidades atribuídas ao fator peso são: leve ou suave e forte ou firme. Em relação à atitude interna no trabalho com o fator peso, ou seja, no que se refere a intenção, o peso pode ser compreendido como peso ativo, podendo ser forte ou leve, e peso passivo, podendo ser pesado ou fraco. Deve-se entender que na Análise de Movimento Laban (Laban Movement Analysis – LMA), forte não é oposto de fraco e, também, leve não é oposto de pesado, como normalmente entendemos e falamos na vida cotidiana. Para Laban, as palavras forte e leve oferecem a ideia de um tônus em atividade, servindo como estímulos diretos ao mover, enquanto as palavras fraco e pesado sugerem uma relação menos ativa ou um abandono do peso corporal à ação da gravidade. As quatro palavras são utilizadas nos estudos do corpo no universo labaniano, embora o pesquisador preferisse adotar forte e leve como definição das qualidades do fator peso.

- Fator tempo. O fator tempo pode ser observado no desenvolvimento da criança em torno dos seus cinco ou seis anos de idade, quando ela começa a entender que as brincadeiras possuem início, meio e fim, e que os acontecimentos podem pertencer ao passado, presente ou futuro. O fator de movimento tempo solicita a intuição e informa sobre o quando do movimento. Está relacionado à atitude interna da decisão. Embora o movimento apresente variações quantitativas de velocidade, a ênfase está nas variações qualitativas que determinam a expressividade presente na aceleração e desaceleração. As qualidades apresentadas são: sustentada e súbita (compreendendo todos os graus entre as polaridades, assim como, nos demais fatores). Também são usados os termos lento e rápido, sendo que Laban associava esses termos a um valor quantitativo, preferindo assim o uso de sustentada e súbita.

Segundo Lenira Rengel (2003, p.27), “É praticamente impossível, na execução de uma ação, aparecer a combinação dos quatro fatores de movimento, todos com a mesma intensidade de ênfase. As ações completas se dão raramente”. No processo de estudo, os quatro fatores podem ser explorados isoladamente ou em combinações de dois ou três deles. Quando dois fatores são combinados formam os estados de esforço, que se apresentam de seis maneiras: móvel (fluxo e tempo); estável (peso e espaço); alerta (tempo e espaço); onírico (fluxo e peso); remoto (fluxo e espaço); rítmico ou próximo (peso e tempo). Quando três fatores são combinados formam o *ímpeto* de ação (peso, tempo e espaço); o *ímpeto* de encanto (peso, fluência e espaço); o *ímpeto* de paixão (peso, fluência e tempo); o *ímpeto* de visão (espaço, fluência e tempo). É importante ressaltar que nessas configurações, quando o quarto fator não está incluído, significa que ou o corpo não está nele atento ou engajado, ou que ele se mantém de forma latente. Da mesma forma, nos estados de esforço, a ênfase é dada a dois fatores, e os outros dois estão presentes de maneira subliminar. Do *ímpeto* de ação se originam as *ações básicas de esforço*, que trabalham o aspecto funcional do movimento a partir da atitude mental e sensação do movimento na combinação dos fatores peso, tempo e espaço. Laban compreendeu que o fator fluência não deveria ter ênfase nessa análise funcional do movimento porque aciona de modo direto a emoção na ação. Das combinações possíveis entre esses três fatores, Laban definiu oito ações básicas de esforço que permitem ações de esforço derivadas:

1) Torcer: espaço flexível; peso forte; tempo sustentado.

Exemplos de ação derivada: rosquear, arrancar.

2) Pressionar: espaço direto; peso forte; tempo sustentado.

Exemplos de ação derivada: empurrar, afastar, apertar.

3) Chicotear ou talhar: espaço flexível; peso forte; tempo súbito.

Exemplos de ação derivada: arremessar, largar.

4) Socar: espaço direto; peso forte; tempo súbito.

Exemplos de ação derivada: bater, martelar, chutar.

5) Flutuar: espaço flexível; peso leve; tempo sustentado.

Exemplos de ação derivada: ondular, levitar.

6) Deslizar: espaço direto; peso leve; tempo sustentado.

Exemplos de ação derivada: escorregar, alisar.

7) Pontuar: espaço direto; peso leve; tempo súbito.

Exemplos de ação derivada: palpitar, abanar.

8) Sacudir: espaço flexível; peso leve; tempo súbito.

Exemplos de ação derivada: tremer, agitar.

Há, ainda, na análise funcional do movimento, a *ação de esforço incompleta*, caracterizada pela combinação de dois fatores não havendo uma atitude por parte da pessoa referente ao terceiro fator. Segundo Laban, essas ações se apresentam como modalidades de transição entre ações básicas. Ele exemplifica:

uma pessoa erguendo um saco muito pesado para os seus ombros iniciará um movimento com uma espécie de talhar que se transformará num movimento de torção. Pode-se observar, entre o talhar súbito e o torcer sustentado, uma fase de transição durante a qual mantêm-se os dois elementos de esforço que são comuns tanto no talhar quanto no torcer, a saber, força e flexibilidade, ao passo que desaparece qualquer ênfase que a qualidade de tempo possa ter, significando isto que não se percebe nem a subitaneidade, nem a sustentação do movimento. (LABAN, 1978, p.115)

A *ação de esforço incompleta* diferencia-se da *ação de esforço derivada*, pois, nesta última, acontece a combinação de três fatores. Laban também identifica a *ação de esforço* combinada que integra uma “sequência e/ou ritmo de esforço” (RENGEL, 2003, p. 25), para atingir um determinado fim. É muito frequente nas atividades cotidianas. Exemplos: pegar uma pá, plantar, tapar. E define como *ações de esforço principais* as de recolher e espalhar, fundamentais no mover do ser humano. Elas podem envolver o corpo inteiro ou partes específicas, desdobrando-se em variadas manifestações de movimento.

Podemos novamente colocar, para concluir, que o esforço e todas as suas nuances das quais o ser humano é capaz de produzir se espelham nas ações do corpo. Contudo, as ações corporais que forem executadas com uma consciência imaginativa estimularão e enriquecerão a vida interior. O domínio do movimento, por conseguinte, não tem valor apenas para o artista de palco, mas para todos nós, na medida em que todos nos vemos a braços, consciente e inconscientemente, com a percepção e com a expressão. O indivíduo que aprendeu a relacionar-se com o Espaço, dominando-o fisicamente, tem Atenção. Aquele que detém o domínio de sua relação com o fator de esforço-Peso tem Intenção; e quando a pessoa se ajustou no Tempo, tem Decisão. Atenção, Intenção e Decisão são estágios de preparação interior de uma ação corporal externa. Esta se atualiza quando o esforço, através da fluência do movimento, encontra sua expressão concreta no corpo (LABAN, 1978, p. 131).

Sabemos que Laban foi um homem obstinado e disciplinado em seu propósito de desenvolvimento de um método de estudo que possibilitasse aos artistas e não artistas a conquista de maior domínio do movimento. Esse é, aliás, o título de um de seus livros mais conhecidos. É natural que algumas pessoas, em variadas experiências nas artes do movimento, em um primei-

ro contato com sua metodologia, não encontrem identificação imediata. Da mesma forma que em outros estudos corporais, o sistema Laban é mais bem compreendido quando experienciado no corpo. É preciso tempo de experimentação para que se desenvolva um saber-sentir do corpo, expressão usada por Laban. Seu sistema pode parecer complexo; contudo, diferentemente de algo rígido, fechado, o método oferece elementos precisos para uma livre experimentação, abrindo possibilidades infinitas em termos de percepção e análise do corpo em movimento e composição coreográfica.

Meu interesse pelo sistema Laban foi intensificado em minha prática docente, descobrindo junto com os estudantes, modos de aplicação de sua metodologia. Faço uso do sistema Laban de maneira livre e despretensiosa, como inspiração para os exercícios em sala de aula, no processo de formação de artistas na dança e no teatro, no trabalho de preparação corporal e nas criações coreográficas, como bailarina. O treino embasado no sistema como um todo, sem códigos fechados que delimitem um padrão estético específico, permite aos praticantes a descoberta de seus recursos pessoais, favorecendo uma formação na arte do mover, que é calcada na construção de um fazer particular. Trata-se de um processo de formação continuada, que não se finda.

Entendo que as experimentações embasadas pelos estudos de Laban contribuem para uma relação sensível e consciente com o próprio corpo, possibilitando a experiência investigativa da imaginação como ação corpórea. Traçando uma conexão direta entre o trabalho com a imaginação e o estudo dos esforços, proponho não somente no exercício de criação artística que faz parte desta pesquisa, mas em minhas propostas didáticas em sala de aula o trabalho com os mais variados verbos/ações e não apenas com os apresentados por Laban em suas ações de esforço. O recurso de utilização de diversos verbos como estímulos para a criação de movimentos é frequente nos meios da dança e do teatro, especialmente em propostas de dança-teatro. Creio, aliás, que isso decorra provavelmente da influência de Laban nas artes cênicas. Penso que a maneira como me relaciono com os verbos e as ações ou movimentos que deles derivam fala dos registros corporais de um saber-sentir em movimento, um conhecimento construído com base nas diversas experiências já vividas de exploração dos esforços de Laban. Além, evidentemente, de todas as memórias presentes em meu corpo de outras técnicas e métodos que, de diferentes maneiras, trabalham as nuances qualitativas do mover.

Penso que no sistema Laban está implícito seu desejo de capturar o invisível ou impalpável, muitas vezes sentido e nem sempre visto. Creio que esse é um ponto importante de conexão entre Laban e a experiência artística e reflexiva desta pesquisa. Ao sugerir o trabalho com

as ações corporais associado a uma consciência imaginativa como possibilidade de ativação de uma vida interior, Laban me estimula a seguir um caminho de vivência corporal inspirado em sua metodologia, buscando ir além do objetivo de análise técnica do movimento, anterior ou posterior a sua realização, mas um caminho de conexão com as indeterminações presentes no próprio fazer. Aquilo que só no movimento é revelado, na experiência, pela oportunidade de vivência das qualidades e intensidades dos movimentos, gestos, ações como acontecimentos no corpo em processo de construção e atualização. É por esse viés que o sistema Laban atravessa o meu fazer em dança envolvido com a investigação da imaginação.

Para a investigação aqui proposta mostra-se necessária a ativação de uma escuta sensível do corpo permitindo um estado diferenciado de atenção à manifestação das imagens mentais/corporais em suas diferentes sensações, impulsos, sentimentos, pensamentos, movimentos, qualidades expressivas. Nessa prática devemos estar conscientes do corpo em movimento, com domínio do que fazemos, porém, cabe entender que não temos controle sobre o que nos acontece. E o que nos acontece afeta, transforma o nosso mover. Exercitar a imaginação durante o mover significa considerar o novo, mesmo nos movimentos coreografados, programados e ensaiados. Isso implica experimentar o corpo como um lugar de acontecimentos.

2.2. INTERNO E EXTERNO: ARTICULAÇÕES DE CAMINHOS

No sistema Laban/Bartenieff²⁴ o tema interno/externo é pensado a partir do entendimento do corpo na comunhão de suas faculdades física, psíquica, emocional e espiritual em interação com o ambiente. Logo, o próprio corpo é compreendido como o universo interno do indivíduo com percepções, imagens, memórias, sensações, impulsos, pulsões, sentimentos, entre outros elementos; e o universo externo, como o ambiente e tudo o que está e acontece para além da pele. Talvez o órgão pele possa ser pensado como fronteira porosa e permeável que permite a experiência contínua de interação, afecção e transformação entre os dois universos, que formam um espaço único.

A figura topológica da fita de Moebius, que consiste na junção de duas extremidades de uma fita invertida, serve para elucidar essa ideia dual de espaços interno e externo do corpo, tantas vezes interpretada como regiões opostas, mas que pode ser compreendida como intensidades em relações fluidas, flexíveis e transitórias. Nessa imagem, a inversão, a torção da fita, produz o encontro com seu reverso, estabelecendo entre interno e externo uma relação de continuidade e simultaneidade. A respiração, imprescindível à vida humana, é um processo fisiológico que apresenta a relação dinâmica entre esses universos. O mecanismo de entrada e saída do ar evidencia o trânsito entre o espaço mais interno e o mais externo do corpo. Em um processo simultâneo, o corpo faz mover o ar e é movido por ele e com ele. Ao mesmo tempo, é possível sugerir que o ar, que está presente no corpo desde o nível celular e em todo ambiente externo, ocupa um espaço único.

O tema interno/externo, de acordo com o sistema Laban/Bartenieff, além da respiração, tem na relação corpo/espaço a afirmação dessa ideia de unidade, a partir do entendimento do movimento como uma arquitetura viva que se move no e com o espaço. O corpo altera o espaço e é por ele alterado. Com nosso corpo, determinamos o que fazemos e o como fazemos, explorando, desenhando e moldando nossos espaços mais internos e mais externos. Ao agir no ambiente a nossa volta estamos trabalhando níveis de percepção de nós mesmos. O espaço externo nos afeta, estimulando, com suas configurações espaciais, o movimento em diversas relações e dinâmicas. Dessa forma, nos movemos no espaço e somos por ele movidos simultaneamente.

²⁴ Irmgard Bartenieff (1900-1982) nasceu em Berlim, Alemanha. Foi bailarina, coreógrafa, fisioterapeuta, analista do movimento, pioneira em dança-terapia e estudiosa dos aspectos neurocinesiológicos do movimento. Foi discípula de Rudolf Laban (1879-1958), estudou profundamente suas teorias, sendo a principal responsável pela propagação dos ensinamentos de seu mestre nos Estados Unidos. Foi a criadora do método somático *Bartenieff fundamentals*. Fundou o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies de Nova York. O sistema Laban/Bartenieff inclui os fundamentos corporais Bartenieff.

O corpo vivo apresenta um jogo contínuo de tensões entre os aspectos que o compõem, em variados níveis. A estrutura corpo está em permanente relação de troca com o ambiente. Em meio a essa organização que se dá de maneira complexa e constante, nós nos expressamos, buscamos estabelecer a comunicação com o meio. Articulamos, consciente e inconscientemente, nossos fluxos de energia, intensidades, sensações, intenções, impulsos, percepções internas e externas, imagens e diferentes qualidades e nuances de esforço.

Na dança, temos a possibilidade de desenvolver nossa sensibilidade ampliando a escuta e a consciência do corpo em movimento. É possível nos abrir para a percepção dos percursos internos do movimento, para a ressonância dos micromovimentos no interior do corpo e sua reverberação no espaço externo, como movimento visível. É uma perspectiva interessante de trabalho quando se objetiva um fazer em dança que compreende o movimento no espaço, a forma dinâmica, como processo e não, apenas, como resultado. Creio que sob a influência de toda a infinidade de conexões possíveis na relação interno/externo, o movimento dançado é um contínuo formar, um constante vir a ser, que tem como caminho para a sua expressão visível o lugar do entre espaços.

A artista plástica Lygia Clark apresentou, em 1964, a obra *Caminhando*, da qual o espectador torna-se participante/criador. Ele corta uma faixa de papel, torce uma das extremidades e, com cola, une as duas pontas, formando a fita de Moebius. Em seguida, com uma tesoura segue recortando de maneira contínua o seu comprimento e, durante a ação de cortar, a fita se desdobra em entrelaçamentos que vão, gradativamente, se tornando mais estreitos e complexos. O participante experimenta, na vivência da ação e na imediatez da sua realização, a percepção de um espaço sem frente ou verso, avesso ou direito, dentro ou fora. A obra proposta por Lygia Clark pode nos sugerir a ideia do movimento dançado como ação/percepção do espaço. Um estar em ação que envolve uma complexa trama de intensidades e relações em um espaço sem dentro e fora.

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente a vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, no contato com a obra. Para a artista, sem a reativação da potência poética na subjetividade do espectador, o projeto moderno de religar arte e vida não se completa (ROLNIK, 2000, não paginado).

Suely Rolnik (2000) – quando nos apresenta seu pensamento com base na obra de Lygia Clark, tendo como parâmetros seus estudos sobre as cartografias possíveis e a ideia de um corpo vibrátil, um corpo que mobiliza afetos variados e variáveis, em um processo de (re)compo-

sições que ocorre de forma singular pela subjetividade de cada pessoa – nos dá a chance de pensar, a partir das relações entre arte e vida, espectador e obra, na relação que nós, artistas do movimento, estabelecemos com nossos corpos dançantes, como obra artística em constante construção. Somos criadores, ao mesmo tempo que somos a obra e estamos em relação com ela. Nossas danças são dançadas na ativação constante de forças e intensidades que constituem a nossa subjetividade. Um processo construído pelas relações e ações que se dão nos “entres”.

2.2.1. A IMAGEM NASCIDA DO SILÊNCIO

O filósofo José Gil (2001, p. 17) apresenta o pensamento de Henry Maldiney²⁵ sobre o vazio. Inspirado na pintura chinesa, compreende o Vazio Mediano como aquilo que está situado no entre das formas, das cores e das superfícies. Está presente nas obras como “os brancos intersticiais dos quadros ou o oco visível de uma cerâmica Sung” (GIL, 2001, p. 17). E o Grande Vazio, vazio primordial, seria o:

vazio invisível que fica fora do plano das formas dadas – e que fascina porque não representa nada, nem nada o representa, manifestando-se apenas na energia irradiante que dele irrompe. O Grande Vazio habita a tigela Sung já não como espaço oco limitado pela cerâmica, mas suportando-o por inteiro, atravessando, envolvendo-o e apresentando-o. Engendra a energia e liga-se ao infinito (GIL, 2001, p.17).

Esse pensamento sugere uma ideia de integração e completude, a partir da compreensão do Vazio mediano e do Grande Vazio como Uno. Penso ser possível associá-lo à figura da fita de Moebius: o vazio sendo e contendo o entre. Como um espaço propício ao surgimento de algo. O espaço do devir. Talvez como o lugar de trânsito e de criação. José Gil relaciona o vazio com a dança de Merce Cunningham. Reflete sobre a necessidade de o bailarino fazer silêncio em seu próprio corpo. Sugere que só o silêncio ou o vazio permite uma concentração de energia que será emanada nos fluxos corporais.

Também aqui temos um vazio mediano e um vazio primordial: a energia concentrada distende-se, indo percorrer os interstícios dos seguimentos de movimentos, como numa topografia de vazios que drena o movimento nas suas múltiplas formas, proporcionando-lhe toda a força da sua singularidade. Mas a sua fonte, onde a energia pura cria o movimento da dança, lá de onde ela irrompe como saída de si, encontra-se no silêncio sem forma, o grande silêncio do corpo, reverso invisível dessa topografia dos vazios que canalizam a energia para trajectos mais visíveis (GIL, 2001, p. 17).

Laurence Louppe (2012, p. 162), nos diz que no momento de suspensão ou instantaneidade da movimentação, no entre, “O tempo por si só pode esvaziar-se na pura espera de um

²⁵ Henry Maldiney, *Art ET Existence*, Paris: Klincksieck, 1986, p. 173. Citado por José Gil.

movimento invisível. Tal espera não é uma simples e vã desconexão”. Assim como José Gil, a autora se apoia no pensamento de Maldiney, no que se refere ao vazio mediano a partir da perspectiva chinesa, reforçando a ideia de um vazio que nada tem a ver com uma lacuna ou com a falta ou ausência de/em algo: “Ele encontra-se no coração da plenitude e é um grande vazio inicial e final” (MALDINEY apud LOUPPE, 2012, p. 162).

É, muito certamente, o que dá a carga poética à “anacrusa”, o momento que precede a emergência do movimento, mas no qual se revela num esplendor de tempo algo a que Bartenieff chama *inner impulse to move*, subitamente revelado em toda a sua mecânica e no qual toda a “gama de engrenagens” é activada (LOUPPE, 2012, p. 162).

O pensamento que está sendo elaborado nesta pesquisa é sustentado pelo entendimento de que o corpo é movimento; é imagem em fluxo no tempo em constantes e simultâneas criação e revelação. Trabalhar com essa compreensão saindo do campo puramente teórico e buscando entender a imaginação encarnada no corpo dançante envolve reconhecer, em alguma medida, uma corporeidade composta de silêncios e vazios. Entrar no silêncio talvez nos permita penetrar territórios desconhecidos de nós mesmos.

Como vimos, no primeiro capítulo, para Marie Bardet, a imagem se situa entre, ela constitui esse entre, o limite como meio movente, lugar da imediatez. Em diálogo com o pensamento de Laurence Louppe acerca do vazio, revela-se aqui um território em comum entre o que nomeamos impulso e imagem. Sendo assim, um dos caminhos de entrada no grande silêncio, como foi sugerido a partir da dança de Cunningham – no silêncio sem forma, espaço de fluxos e intensidades, numa topografia de vazios, habitar o momento de suspensão do entre, de onde o invisível pode tornar-se visível, lugar do surgimento dos impulsos e das imagens, da imagem(ação), da imaginação –, talvez seja uma dança compromissada com níveis mais sensíveis de escuta e consciência corpórea e uma atitude investigativa no mover.

Podemos pensar o silêncio não como uma conquista ou uma virtude, mas como algo que simplesmente é. Para Humberto Rohden (2007), o silêncio está relacionado a uma presença dinâmica em si mesma, como uma potência máxima existente na imobilidade, um silêncio-plenitude, um silêncio-presença em oposição a um silêncio-vacuidade, a um silêncio-ausência. Para o autor, essa noção de silêncio está associada ao Uno do Universo. Assim, mais do que estar em silêncio é ser o silêncio. Dessa forma, “o silêncio pode existir no meio do ruído, sem ser por ele destruído nem diminuído” (ROHDEN, 2007, p. 65). O ruído estaria relacionado ao valor quantitativo do ter, a um fazer condicionado às circunstâncias de forma inconsciente. Mas o silêncio no seu valor qualitativo pode alterar a natureza dos ruídos. Nesse estágio de consciência, o silêncio pode produzir uma nova natureza nos ruídos, como uma potência que os transforma:

“o silêncio fecundo pode fertilizar o ruído estéril; o valor do silêncio pode valorizar o desvalor do ruído” (ROHDEN, 2007, p. 68). Associando seu pensamento ao corpo que dança, entendo que o que Rohden chama de ruído pode estar relacionado a uma atividade mental responsável pela desorientação, confusão, dispersão, assim como a determinados estímulos provenientes do ambiente e da forma como nos sentimos por eles afetados. Penso que seu raciocínio oferece a ideia de um silêncio dinâmico capaz de permear, fecundar, comunicar algo próprio de si, alterando aquilo que ele denomina ruídos. Talvez a ideia de ser o silêncio em relação ao corpo que dança diga respeito a um estado potente de escuta se si mesmo.

Talvez entrar nesse silêncio ou vazio, como apresenta José Gil, estar no coração da plenitude, no momento que precede a emergência do movimento, como comenta Laurence Louppe, e ser o silêncio, conforme sugere Rohden, estejam relacionados com um estado de corpo-mente favorável ao fazer criativo e investigativo. Seria um corpo poroso que se revela disponível e potente, em que as imagens mentais/corporais são esboçadas, manifestando-se como impulsos, como movimentos, como percepções/ações em constante elaboração e em permanente troca com o ambiente. Trata-se de um silêncio que é presença na corporeidade. E, por caminhos de investigação sensível e consciente do corpo em movimento, considero ser possível entrar em contato com um silêncio que é dinâmico. Que é potência de movimento.

Estar em silêncio é extremamente necessário não só na dança, mas no mover da vida. Na escrita desta dissertação, em meio as leituras, os exercícios de criação, as aulas, os afazeres diários, sinto o quanto é preciso silenciar o corpo. Deixar que as tantas imagens (em suas diferentes naturezas) se aquietem, desapareçam na sensação de esvaziamento, para que encontrem seus caminhos de construção e atualização. Acolher a pausa em meio às assombrações das próprias cobranças pessoais. Silêncio no sentido de dar espaço para que o movimento surja como imagem, pensamento, sentimento, palavra, dança, por sua justa necessidade de aparição. Como possibilidade de transformação dos ruídos estéreis. Silêncio como respeito ao próprio tempo e sensações do corpo.

Entrar em contato com esse silêncio do corpo, como propõe José Gil, pode ser uma chave importante para o fluir da imaginação no e do corpo dançante. Percebo ser possível acessar ou estabelecer um estado de silêncio, semelhante talvez ao que é proposto por José Gil, a partir de um trabalho de preparação corporal. Trabalho esse que não se destina unicamente a preparar o corpo para algo, mas sendo ele próprio seu destino ou objetivo. Esse trabalho também pode considerar o uso da capacidade imaginativa em seu desenvolvimento. Cabe pensar que, mesmo que tenhamos exercícios específicos que permitam mais aprofundamento na temática da imagi-

nação, para os penetrar é necessário que a imaginação seja despertada desde a fase inicial de um trabalho corporal. E, para percorrer os caminhos oferecidos pela imaginação, antes precisamos nos silenciar.

CAPÍTULO III

3. CAMINHOS DA IMAGINAÇÃO EM MOVIMENTO

3.1. PERFORMAR-IMAGEM: HABITAR A ZONA DE INDETERMINAÇÃO

Onde a pesquisa teve início

Eu me encontrava sentada em uma cadeira diante de um público. Com os olhos fechados, as palmas das mãos apoiadas sobre as pernas, os pés descalços espalhados no chão, atenta à minha respiração, ao meu estado corporal, iniciava um processo de passar mentalmente as ações de minha partitura corporal, ao mesmo tempo que revivia as motivações, os conflitos, pensamentos e todo um universo fictício construído a partir da personagem Helena, da peça Tio Vânia, de Anton Tchekhov. Em cada ação que minha mente revivia eram acessadas, atualizadas, as memórias das vivências corporais da sala de ensaio. Memórias corporais. Impulsos internos, sensações, emoções, começavam a se manifestar no meu corpo, ali, naquele momento. O público assistia a uma atriz aparentemente imóvel por um determinado tempo em um profundo mergulho em si mesma. Então eu abri os olhos, levantei-me com calma, aloquei a cadeira em um lugar específico do espaço, onde já havia um cenário estabelecido com uma mesa e cadeiras, um vaso com tulipas vermelhas e um conjunto de chá. Sem interrupção, inicio o monólogo. As ações físicas e verbais já ativadas no ambiente interno do meu corpo eram então retomadas e ganhavam agora visibilidade no ambiente mais externo. Pude constatar que o exercício prévio, realizado na cadeira, me aquecia para a cena, sendo também parte dela. Ele ativava minha capacidade perceptiva e conectiva, fortalecendo as relações com meu próprio corpo, com o ambiente, com o público e com os elementos cênicos, no amalgamento entre ficção e realidade, imaginação e vivência corporal.²⁶

Em minhas aulas, busco a sensibilização e a consciência do corpo em movimento conectando suas partes e os espaços interno e externo, exercitando as possibilidades corporais em diversas dinâmicas de movimento, despertando a atenção dos estudantes para as percepções e sensações decorrentes de um pensar-mover criativo, encorajando-os a percorrer regiões de seus corpos ainda pouco exploradas. A imaginação é ativada de maneira gradual na progressão da aula em relação direta com o conteúdo ministrado, a partir de estímulos verbais geradores de

²⁶ Essa experiência se deu em 2006, na apresentação de defesa de minha pesquisa de conclusão do Curso de Graduação em Artes Dramáticas da Universidade da Cidade do Rio de Janeiro – UniverCidade.

imagens dinâmicas. Busco realizar uma condução atenta, criativa e cuidadosa. Trabalho para o desenvolvimento de um corpo-mente sensível, estabelecendo um ambiente favorável à concentração da atenção e investigação do movimento de maneira não restritiva.

Foi a partir do diálogo entre as minhas práticas artística e docente que o projeto de estudo desta pesquisa foi ganhando forma. As experiências em sala de aula com os estudantes de dança e teatro, dos cursos profissionalizante e de graduação,²⁷ em seus diferentes níveis de compreensão e experiências progressas, mostram-se sempre enriquecedoras e provocadoras. No trabalho com a imaginação em sala de aula levo em consideração o fato de que são diversificadas as maneiras como cada pessoa lida com o imaginário em sua vida, na relação consigo mesma e com o mundo. Envolve uma infinidade de fatores estruturantes que vão desde os processos psíquicos e cognitivos até os históricos, sociais, culturais e políticos. No mundo contemporâneo nem todos reconhecem o valor da imaginação, não se dando tempo para imaginar, sonhar, criar. E, no meu trabalho, o primeiro passo e não menos importante, é oferecer a oportunidade de as pessoas se descobrirem como corpos em potência criativa. Com tempo para a contemplação de si mesmo, para o imaginar, o sentir.

Os exercícios que proponho em minhas aulas acerca da imaginação podem representar um certo desafio para alguns estudantes em um primeiro momento. Observo que isso ocorre com maior frequência com aqueles dedicados a um mover bastante associado à ideia de reprodução, condicionados a um fazer formativo com base na repetição, na imitação de um modelo, quase sempre representado pela figura do professor. Vejo, porém, que dificuldades iniciais vão sendo superadas com o tempo de dedicação a essa prática, que inclui uma abordagem pautada no desenvolvimento de consciência e sensibilização corpóreas.

Como já mencionado, trata-se de um fazer em dança com abordagem somática, em que o corpo visto como *soma* é convidado a experimentar um estado de abertura e disponibilidade em diversos níveis de percepção. Um trabalho que busca desenvolver a relação consigo mesmo de maneira harmoniosa e pacífica, sem cobranças e expectativas. Que revela a possibilidade que temos de habitar o próprio corpo como um porto seguro. Um porto seguro, porém, que é um território de permanências, impermanências, trânsitos, acontecimentos, indeterminações. É um trabalho que procura ampliar as perspectivas dos estudantes, influenciando suas vidas e suas

²⁷ Refiro-me ao curso profissionalizando da Casa das Artes de Laranjeiras/RJ – CAL, do qual sou professora desde 2007; aos cursos de bacharelado em teatro e licenciatura em dança da UniverCidade, nos quais atuei de 2008 a 2013; e aos cursos de bacharelado em teatro e licenciatura em dança da Universidade Candido Mendes/RJ, de 2014 a 2018. Embora minha atuação como professora de dança tenha se iniciado em 1992, foi lecionando paralelamente nos cursos de teatro e dança que a imaginação foi se firmando como uma temática importante de estudo em minha prática, resultando nesta pesquisa.

danças. Uma prática continuada que envolve processo e requer tempo de experimentação para acessar camadas mais sutis de percepção de si em movimento.

De onde vem o movimento? Ele se origina no que Laban chama uma pulsão mais interna – isto é, um impulso mais interno que tem qualidade de sensação. Este impulso guia para fora no espaço então movimento se torna visível como ação física. (WHITEHOUSE apud FERNANDES, 2018, p. 129).

Mary Whitehouse, criadora do método somático Movimento Genuíno também conhecido como Movimento Autêntico, refere-se a *inner/outer* não como interno/externo, mas como “mais interno/mais externo”. Sugere tratar-se de um movimento relacionado com o trânsito entre gradações, aproximações e afastamentos do dentro e do fora. A pesquisadora Ciane Fernandes (2018, p. 129) comenta: “não se trata de exprimir ou expressar algo de um ‘dentro’ para um ‘fora’, mas de perceber e seguir os ímpetos e fluxos desta relação, a partir da conexão mais interna”. Algo diretamente relacionado com os fatores de movimento de Laban, quando entendemos que eles se manifestam em variadas gradações.

No método Movimento Genuíno, a pessoa é convidada a entrar em contato com a autenticidade referente ao movimento pessoal. Move-se de olhos fechados, mantendo o foco interno e sempre com um parceiro como testemunha. “O movimento pessoal acontece ao perceber e seguir os próprios impulsos, numa dinâmica entre mover e ser movido, no momento presente de integração consciente-inconsciente” (FERNANDES, 2018, p. 128). Fernandes (2018, p. 130) enfatiza a ideia de que, no Movimento Autêntico, é de suma importância “a conexão com o (e o comando do) impulso mais interno”; afinal esse seria um caminho para quebrar e transformar padrões de comportamento automatizados que restringem a livre manifestação expressiva do corpo. Nessa prática, aos poucos a mente deixa de permanecer sempre no comando da ação, conforme vai se integrando ao impulso do movimento.

Algumas propostas que desenvolvo em sala de aula demonstram similaridade com a abordagem do Movimento Genuíno, a partir do que nos fala Ciane Fernandes. Elas se assemelham por favorecer a conexão com o impulso de agir, valorizando o momento presente do movimento e a integração dos aspectos mental e físico, no que se refere ao processo imaginativo no corpo, compreendendo a interação consciente/inconsciente. Destaco o exercício de improviso *performar-imagem*,²⁸ no qual conduzo o trabalho utilizando verbalmente sugestões de imagens. Os estudantes/participantes permanecem com os olhos fechados para facilitar o trabalho de

²⁸ Esse exercício foi livremente inspirado em uma atividade de aula do curso ministrado pelo *performer*, ator e bailarino francês Pascal Quéneau, realizado no Atelier Dudude, de 17 a 24 de janeiro de 2015, MG/ Brasil. A atividade proposta por Quéneau é embasada na dança *butoh*, de Tatsumi Hijikata. O exercício pode ser realizado com ou sem o estímulo verbal de um condutor.

percepção/ação das imagens em movimento em seus corpos, aprofundando o contato com suas sensações. Diferente, entretanto, do Movimento Genuíno, em que o exercício é realizado em duplas, com um dos participantes atuando como testemunha, essa experiência concentra-se na dupla função balarina(o)-testemunha exercida por uma só pessoa.

Como professora, sou condutora, propositora de imagens e observadora/testemunha. Sin-to-me inserida em um jogo, no qual meu papel é guiar sem restringir os caminhos criativos que se apresentam individualmente dentro de um trabalho coletivo, incentivando um mover orientado pela escuta profunda do corpo, em uma experiência de construção de imagens, própria de cada participante. O trabalho busca o ato de performar a sensação da imagem, em vez de sua expressão mimética ou literal. A experiência favorece a exploração do movimento distanciada de certos condicionamentos, revelando uma dança pessoal. Posso dizer que, a partir de minhas experiências como observadora/condutora e bailarina, como também pelos relatos dos estudantes, ao favorecer a conexão com o espaço mais interno do corpo, com suas sensações e seus impulsos de movimento, o exercício performar-imagem promove uma sensação de integração corporal em seus diferentes aspectos, associada a uma atitude investigativa referente a um testemunhar-experienciar. A mente e o corpo atuam criativamente e em comunhão.

O diretor teatral Eugênio Barba (1994, p. 126) diz que “O pensamento deve atravessar a matéria tangivelmente, não apenas manifestar-se no corpo em ação mas atravessar o óbvio, a inércia, o que surge automaticamente na nossa frente quando imaginamos, refletimos, agimos”. Barba (1994, p. 126) apresenta o pensamento de Arthur Koestler, entendendo-o como uma descrição clara de seu ponto de vista:

Mostra como cada ato criativo – na ciência, na arte ou religião – é cumprido por meio de uma regressão preliminar a um nível mais primitivo, um *reculer pour mieux sauter*, um processo de negação ou desintegração que prepara o pulo para o resultado. Koestler chama este momento de “precondição” criativa.

Ele diz que esse estado mental propício à criação não tem o resultado como meta, antes aguça os sentidos, perdendo-se o domínio sobre o significado das ações. “É o *pensamento-em-vida*, não retilíneo, não homogêneo” (BARBA, 1994, p. 128). O pensamento-em-vida pode talvez ser interpretado como pensamento em prol da criação, livre de uma lógica comum de raciocínio, distanciada da censura, isento de pensamentos supérfluos, abrindo, assim, espaço para o pensamento propriamente criativo.

Barba relaciona o pensamento-em-vida com a precondição criativa apresentada por Koestler, um estado propício à criação que envolveria o despertar dos sentidos, uma percepção apurada de si e em relação ao todo. Se a precondição criativa não tem o resultado como meta,

seria então um estado mental que privilegia o processo. Um pensamento totalmente aplicável à dança, posto que podemos reconhecer o próprio movimento como um processo. A conexão do intérprete com o movimento dançado seria uma vivência do processo/percurso do movimento. Assim como o processo de criação em dança, do ponto de vista de quem dança, pode ser uma experiência em estado de pensamento-em-vida ou condição criativa. Isso não quer dizer que na dança o resultado não importe; claro que sim, é indiscutível sua relevância. O que, entretanto, está sendo destacado é um caminho de criação, no qual o resultado estético ocorre por meio da experiência do movimento como processo sensível e criativo. Nessa perspectiva, esse estado mental sugerido por Barba, ao ser relacionado à dança, não estaria vinculado somente a uma condição, mas talvez a uma condição para essa prática específica.

Paradoxalmente, Jerzy Grotowski, diretor teatral polonês, ao falar a respeito do *performer*, menciona um Eu-Eu, que consiste em um eu que age e um eu que olha. Fala-nos sobre a preocupação de estar dentro do tempo, no presente, na ação, esquecendo-nos, então, de fazer viver em nós a parte que olha. Essa outra parte, que olha, segundo Grotowski, parece estar fora do tempo, dando-nos outra dimensão. Esse segundo eu seria algo quase virtual.

O Eu-Eu não quer dizer estar cortado em dois mas ser duplo. Se trata aqui de ser passivo na ação e ativo no olhar (ao contrário do habitual). Passivo quer dizer receptivo. Ativo ser presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o *performer* deve desenvolver não um organismo massa, organismo dos músculos, atlético, mas organismo-canal através do qual as forças circulam (GROTOWSKI, 1988, sem paginação).²⁹

Talvez possa parecer contraditória essa afirmação, reforçando uma visão dicotômica, tendo em vista o pensamento que vem sendo desenvolvido até o momento. Nas palavras de Grotowski, porém, é possível entender ser passivo na ação (ser receptivo) como um corpo em estado poroso, sujeito a atravessamentos, disponível; e ser ativo no olhar (ser presente), um olhar-testemunha, como um estado mental perceptivo. Ser receptivo e perceptivo. Grotowski parece sugerir o duplo para reforçar a ideia do Uno, da integração. Um “organismo-canal através do qual as forças circulam”. Esse é um ponto de vista que entendo de interesse para a dança. Um corpo que é ativo e receptivo simultaneamente na experiência do movimento e nas relações com o todo. Um corpo em constante devir. Creio que essa concepção de um “organismo-canal através do qual as forças circulam”, como um corpo-mente integrado, é mais um aspecto possível de ser relacionado ao pensamento de Laban.

Penso que o fazer em dança envolve um estado de corpo-mente em criação no qual um criar-testemunhar-experienciar ocorre sem distinção. O pensamento do ator e diretor japonês

²⁹ Conferência pronunciada por Grotowski e publicada pela *Art-Press* em 1987. Texto original traduzido e aplicado em aula pela professora e diretora teatral Celina Sodré em 1997 (sem publicação).

Yoshi Oida³⁰ parece apontar para essa direção ao sugerir a comunhão entre corpo e mente a partir da metáfora do cavalo e do cavaleiro.

equilíbrio interno e externo. Movimento sem movimento. Silêncio sem silêncio. É como andar a cavalo. Um bom cavaleiro pode andar muito rápido, cobrindo um extenso território, sem nunca parecer agitado. O cavalo pode passar por terrenos lisos ou esburacados, campos abertos ou densas florestas, rios, e mesmo assim o cavaleiro permanece tranquilo e quase imóvel. A mente dos atores é como o cavaleiro, o corpo, como o cavalo (OIDA, 2001, p.73).

Parece que o autor, inicialmente, ao contrário de Grotowski, reforça a ideia habitual de mente passiva e corpo ativo como ideal para o trabalho do corpo cênico. Porém, creio que na troca de estímulos existente na relação corpo/mente, a mente deve se manter tranquila exercendo domínio sobre o corpo, porém deixando-o agir. Logo, a mente deve permanecer tranquila para estar perceptiva, ativa. Um estado de receptividade e perceptividade que é do corpo-mente. O comentário de Lorna Marshall, colaboradora de Yoshi Oida (2001, p. 73), contribui para o entendimento de seu pensamento, nos apontando uma aproximação entre as visões desses dois mestres.

Um bom cavaleiro se esforça conscientemente para unir-se a seu cavalo, deixando-o mover-se livremente, ao mesmo tempo que está no controle de cada ação. Damos ordens ao cavalo, estamos no comando. O cavalo segue nossa vontade, mas quando estamos montando bem o cavalo se esquece de nós, e nós nos esquecemos do cavalo. O impulso do cavalo e o impulso do cavaleiro unem-se até que não haja mais separação.

Jerzy Grotowski, que considerou em seu trabalho ter dado continuidade às pesquisas de Constantin Stanislavski sobre ações físicas,³¹ argumenta que as ações podem ser trabalhadas a partir dos impulsos que a precedem, e não somente pelas ações manifestadas exteriormente no espaço. Sugere um exercício que muitos atores executam frequentemente durante seu dia, alguns com e outros sem consciência de que estão trabalhando com impulsos. Esse exercício serviu de base para minha pesquisa de conclusão de curso de bacharelado em teatro, dando início a meu interesse pelos impulsos internos e desencadeando o estudo da imaginação no corpo cênico. Justamente no início deste capítulo menciono a experiência desse exercício no relato

³⁰ Yoshi Oida é ator e diretor japonês. Autor de livros sobre o ofício do ator, tornou-se muito conhecido por seu trabalho no Ocidente como integrante da companhia teatral de Peter Brook, em Paris.

³¹ É importante destacar a distinção feita por Laban entre os termos ação corporal e ação física. A ação corporal envolve o indivíduo como um todo, abarcando os aspectos intelectuais, espirituais, emocionais e físicos. A ação do corpo na sua totalidade envolve simultaneamente atitude interna, esforço, movimento, criação e experiência. “A ação corporal caracteriza-se sempre por ser a projeção externa de um impulso inerente para o movimento, seja ele funcional ou expressivo (RENGEL, 2003, p. 23).” Já a ação física, compreende a função mecânica do corpo. Diferente do conceito de ação física no teatro, cunhado pelo diretor russo Constantin Stanislavski e adotado por grande parte do campo teatral, que se assemelha, justamente, ao entendimento de Laban sobre ação corporal.

Onde a pesquisa teve início. Ele consiste em: sentado em uma cadeira, passar mentalmente uma cena sem o desejo de a exteriorizar. A ação não chega a ser concluída, não se manifesta exteriormente; com isso, o ator acaba se aproximando dos impulsos que precedem as ações. Na dança, fazemos isso constantemente. Estamos habituados a passar mentalmente as coreografias, até mesmo criá-las apenas na imaginação. Quando repassamos mentalmente uma dança já coreografada e memorizada nos é comum, aliás, sentir a pulsão do movimento e até espasmos musculares.

O exercício mencionado por Grotowski é uma referência aparentemente simples a esse Eu-Eu do *performer*. O eu que olha, a capacidade perceptiva, uma escuta ampliada, a mente em estado propício à criação, e o eu que age, um corpo que age de forma receptiva nas relações com o todo. Vemos que os pensamentos de Barba e Koestler referentes ao pensamento-em-vida e a precondição criativa reforçam o pensamento de Grotowski.

Tais pensamentos talvez se relacionem ao silêncio ou vazio necessário a quem dança para que sua energia concentrada seja emanada nos fluxos corporais, conforme mencionado por José Gil. Penso que a perspectiva do Eu-Eu e a visão de Marshall sobre o pensamento de Oida estão em sintonia com a proposta do exercício performar-imagem, pois o corpo em experiência é ao mesmo tempo aquele que dança e que testemunha, sem distinção entre essas partes, que estão em total comunhão. De certa forma, o corpo está em estado receptivo, no exercício de deixar a imaginação atuar nele e através dele. Um deixar ser, em estado mental tranquilo, porém ativo, perceptivo e criativo ao mesmo tempo. É uma abordagem que busca trabalhar um estado de corpo-mente distanciado de críticas e de precipitações de movimento que visam prioritariamente a um valor estético. Nessa proposta, ser passivo na ação não significa ausência de movimento e ser ativo no olhar (um olhar voltado para a atividade interna) não quer dizer estar fechado aos estímulos provenientes do próprio corpo e do meio. Entendo que esse exercício nos aproxima de uma experiência de não distinção entre impulso do cavalo e impulso do cavaleiro, como menciona Marshall.

Creio que se aplica aqui o pensamento de José Gil (2001, p. 160) que expõe um dos aspectos que ele compreende estar relacionado à consciência do corpo:

Na verdade, o bailarino ganha cada vez mais consciência do seu corpo (*awareness*) num duplo movimento paradoxal da consciência: tornando-se porosa, esta deixa de se concentrar exclusivamente sobre um objeto (um músculo, uma postura) para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos <<objetos>>. A consciência do bailarino dissemina-se no corpo, dispersa-se, multiplica-se em inúmeros pontos de contemplação internos e externos; e, ao mesmo tempo, desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento.

O exercício performar-imagem é iniciado com os participantes na posição de pé, com os olhos fechados, e, após um longo silêncio, minha fala vai sugerindo imagens. Cada pessoa deve apenas deixar seu imaginário atuar e escutar seu corpo. Durante todo o tempo de realização do exercício, momentos de aparente não movimento, ou seja, não manifestação exterior do movimento, são frequentes e bem-vindos no trabalho, evidenciando um estado de escuta e abertura às possibilidades. Surgem também momentos de exploração dos movimentos com mais amplitude. Ao contrário do que é desejado, contudo, estando aparentemente parada ou em movimento, a pessoa pode se manter em uma atitude autorreguladora. E seu corpo apresentará nitidamente tensões desnecessárias, evidenciando, em diferentes níveis, a resistência em entregar-se ao próprio trabalho. Quando isso acontece, a mente se revela na ação de controle, em vez de atuar como um corpo-mente em integração e criação.

Nem sempre é fácil a entrada e a permanência em um estado propício à fruição da imaginação em movimento dançado. Entrar nesse estado significa entrar em uma zona de indeterminação. Em princípio, pode parecer desconfortável a permanência em um estado constante de não saber e não prever o movimento. Assim como, manter-se disponível e atento para seguir os impulsos que surgem desse fluxo criativo da imaginação de maneira desvinculada do compromisso com o resultado.

Quando vivencio o exercício performar-imagem como bailarina, percebo essa zona de indeterminação. Para permanecer nessa região, é preciso a ativação da nossa escuta e disponibilidade, em uma experiência sensorial que percorre caminhos internos do corpo e do movimento. Talvez seja possível dizer que essa zona de indeterminação contenha espaços vazios, silêncios. A atividade interna do corpo é experienciada como potência. As imagens mentais que surgem durante a proposta não se revelam como ruídos, mas como fluxos dessa potência criativa do silêncio, oriundas da corporeidade, reveladas tanto na aparente imobilidade do corpo quanto em sua expressão externa como movimento dançado.

Em certas propostas de aula, até mesmo com estudantes mais experientes, sinto a necessidade de os incentivar a deixar o corpo mover como for preciso mover, mesmo que isso represente alguns clichês de movimento, algo que evitamos, principalmente, em determinada etapa de um trabalho de composição ou de algumas improvisações, especialmente aquelas que se propõem como obras em si. Mesmo na proposta do performar-imagem que busca fugir do mover mimético ou demonstrativo da imagem, colocando o foco na sensação que ela provoca, há uma fase de investigação neste trabalho, dependendo do nível de experiência dos participantes com o exercício, em que entendo ser necessário dar vazão aos clichês, como um caminho

de liberação e libertação, como uma possibilidade de “esvaziamento”. Após gastar a “malinha de truques” ou de “possíveis acertos”, abre-se caminho ao lugar do não saber, sendo possível então se aproximar ou contatar silêncios/vazios em si mesmo. Chegar realmente a um estado de corpo-mente facilitador do trabalho. E assim, abrindo a possibilidade de acontecer algo surpreendente, não tanto pelo que é feito, mas pelo como é feito. Do contrário, o cuidado extremo com o surgimento de um clichê pela imposição da impossibilidade de manifestá-lo acaba por revelar uma atitude autorreguladora, restritiva, relativa ao desejo de alcançar um resultado estético almejado e definido *a priori*, ainda que de maneira inconsciente. É válido pensarmos que há a possibilidade, nesse tipo de trabalho, em avaliação posterior à realização do exercício, de identificação de um movimento que poderia ser considerado um clichê e que, conforme as qualidades presentes na sua manifestação, deixa de ser reconhecido como tal. Muitas vezes, contudo, não é preciso mencionar a questão dos *clichês*, principalmente, se os estudantes/participantes vêm de um trabalho continuado dessa proposta ou possuem experiência progressa fundamentada em fazeres sensíveis do corpo como, por exemplo, as abordagens somáticas.

O destaque dado ao exercício performar-imagem se deve ao fato de, por meio dele, ser possível pensar aspectos que orientam esta pesquisa, fazendo parte da experimentação prática/artística que a compõe. Trata-se de procedimento que se mostrou muito significativo em minhas aulas e meus processos como bailarina, tornando indispensável sua presença nesta pesquisa. Percebo que ele exercita a entrada e a permanência em um estado de corpo-mente favorável à criação em dança. Sua prática possibilita o desenvolvimento de nossas capacidades sensória, perceptiva, conectiva, receptiva, imaginativa e motora em uma experiência criativa e potente. Vejo que sua prática, com a imaginação atuando livremente na exploração do movimento, oferece uma sensação de integração, disponibilizando o corpo para outras propostas de trabalho, uma vez que estimula a sensibilidade, a escuta e a criatividade.

Memórias “Shakespeareianas”

A personagem era Ofélia, mundialmente conhecida pela obra Hamlet, de William Shakespeare, também presente no texto Hamlet Machine, de Heiner Muller. Foi um trabalho de dança, no qual foi oferecido a mim, como intérprete-criadora, a oportunidade de realizar uma cena inspirada na morte da Ofélia, por afogamento. Quando comecei a improvisar, fui tomada por um fluxo incessante de imagens, movimentos impregnados de (re)construções imagéticas que se davam naquele momento. Imagens que foram, por tanto tempo, elaboradas nos meus estudos da peça teatral Hamlet, para meu próprio exercício como atriz e para o trabalho em sala

*de aula com os estudantes. Nesse momento, elas reapareciam e se atualizavam. Após uma série de improvisações, criei uma movimentação que foi me conduzindo a uma composição coreográfica. Isso foi acontecendo a partir das impressões corporais que as imagens me forneciam. Durante a criação e as repetições, era possível revisitar as imagens que me habitavam. O fluir imagético se manifestava não só na minha tela mental mas no corpo como um todo. As imagens atuavam mescladas a percepção que tinha das qualidades dos movimentos, mais precisamente de peso e de tempo. A paisagem que se formava na minha imaginação, as minhas ações inseridas nela, a ação da natureza sobre meu corpo, as texturas de um figurino imaginário, imagens muito ou pouco nítidas, momentos de vazios, impressões borradas, paisagens-sensações no corpo que imprimiam no mover um colorido diferenciado. A dança acontecia sobre um grande plástico preto que cobria todo o palco. A iluminação cênica sobre esse material aguçava a minha imaginação que viajava por um cenário noturno. Um lago profundo parecia surgir do chão coberto por essa superfície preta brilhante e os sons produzidos a partir dos movimentos que realizava sobre ele, traziam a memória da água e de folhas secas sendo pisadas. Imagens que se construíam continuamente pela imaginação em movimento.*³²

3.2. AS IMAGENS E A EDUCAÇÃO SOMÁTICA: CONTRIBUIÇÕES PARA O CORPO NA DANÇA

Os processos de formação de intérpretes, criadores e docentes, bem como as maneiras de fazer e pensar a dança na contemporaneidade, vêm, no Brasil e no mundo ao longo do tempo, sendo influenciados pelo diálogo entre os campos da dança e da somática. A educação somática começou a ser propagada no Brasil na década de 1980, apesar de já ser, desde o início do século XX, conhecida na Europa por cinesiologia ou análise funcional do corpo no movimento dançado. É um campo que se caracteriza pela interdisciplinaridade, englobando diversos métodos educativos que buscam a conscientização corporal. As muitas técnicas e métodos considerados pertencentes a esse campo são guiados por princípios em comum como: a compreensão da unidade corpo-mente; o reconhecimento e respeito pelas singularidades dos seres humanos; a consciência corporal e o cuidado de si; o desenvolvimento da atitude investigativa do corpo; o estudo do movimento; e o incentivo à construção de conhecimento pela experiência pessoal, que é intransmissível. Entre essas práticas estão: a técnica de Alexander, a Antiginástica, o

³² Esse relato refere-se à experimentação artística *Territórios Expandidos* criada para a Ocupação Dança Viral Teatro Cacilda Becker no Rio de Janeiro, em 2018. Com direção da bailarina, pesquisadora, professora e coreógrafa Camila Fersi, esse trabalho foi um desdobramento do seu solo *Ofélia territórios movediços*. Os intérpretes criadores desse trabalho foram: Camila Fersi, Guilherme Mattos e Mônica Emilio.

Bartenieff Fundamentals, o Body-Mind Centering (BMC), a Eutonia, o método Feldenkrais, a Ginástica Holística, a Ideokinesis, o método Rolf, o Movimento Autêntico e outros. Entre as referências brasileiras destaco a técnica Klauss Vianna, a metodologia desenvolvida por Angel Vianna, o método Dinâmica Muscular de Ceme Jambay, e a Teoria Fundamentos da Dança (TFD), de Helenita Sá Earp, que contribuem de forma significativa para a formação de profissionais da dança no Brasil.

No artigo “What is somatics?”, publicado na revista *Somatics* em 1983, o norte-americano Thomas Hanna (apud FORTIN, 1999, p. 42) apresentou a expressão educação somática, definindo-a como “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia”. Sob essa perspectiva, buscando englobar os diferentes aspectos físico-estruturais, subjetivos, simbólicos e sociais, compreendendo-os como construções em andamento que ocorrem nas relações de troca com o ambiente, o autor escolheu o termo soma para nomear o corpo. O termo vem do grego e significa, no seu sentido amplo, o corpo vivo.

É possível observar que as práticas compactuam com o entendimento da existência integrada, ou seja, não há nenhum tipo de supremacia entre pensamento e corpo. Os pesquisadores fundadores das técnicas e métodos somáticos, pautados na não dicotomia entre corpo e mente, acabaram traçando duas vertentes de trabalho que atuam da seguinte forma: uma mais voltada para a ação do pensamento sobre o corpo, e a outra, para a ação do corpo sobre o pensamento. A partir da visão de *soma*, as práticas de educação somática consideram mobilidade e percepção uma experiência integrada. As investigações se dão pela compreensão de que nossos pensamentos, sensações e emoções possuem correspondências em nossos músculos. Esse ponto de vista afirma a ideia de uma imaginação encarnada. O pensamento apresentado no primeiro capítulo, de que as imagens são percepções/ações do corpo que, no corpo, se revelam como acontecimentos, parece ter acolhida nas práticas de educação somática. Destaco a seguir aspectos relevantes para esta pesquisa, referentes a algumas práticas de educação somática que apresentam interesse no uso da imaginação como ferramenta de trabalho sobre si mesmo.

“A mente é como o vento, e o corpo, como a areia: se você quiser saber como o vento está soprando, pode olhar para a areia” (COHEN, 2015, p. 22). Essas são palavras de Bonnie Bainbridge Cohen,³³ fundadora do método BMC, que argumenta ser o corpo capaz de nos informar sobre o movimento da mente:

³³ Bonnie Bainbridge Cohen desenvolveu o método somático BMC, que considera uma consciência presente nos diversos sistemas do corpo (esquelético, muscular, orgânico, neural, endócrino...). Pesquisa os padrões neurocienciais do desenvolvimento. Fundadora e diretora educacional da Escola BMC, é terapeuta ocupacional e terapeuta do movimento.

O nosso corpo se movimenta como a nossa mente se movimenta. As qualidades de qualquer movimento são uma manifestação de como a mente está se expressando por meio do corpo naquele momento. As mudanças nas qualidades do movimento indicam que a mente mudou o foco no corpo. Inversamente, quando direcionamos a mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. Assim, descobrimos que o movimento pode ser uma forma de observar a expressão da mente por meio do corpo e também uma forma de influenciar as mudanças na relação corpo-mente. (COHEN, 2015, p. 22).

No método BMC, a palavra mente compreende também um estado mental de cada um dos sistemas corporais, agindo no próprio indivíduo e nos relacionamentos em grupo. O BMC considera a existência de uma inteligência celular com capacidade de perceber e agir. Uma consciência que está presente em todo o corpo. Cohen entende a relação corpo/mente em um processo de influências mútuas e dinâmicas.

A autora defende como algo de suma importância o trabalho sobre o alinhamento do movimento celular interno com sua expressão externa de movimento no espaço. Esse trabalho pode ser realizado por meio da utilização do toque, do movimento, da voz, do diálogo verbal, da meditação, da visualização, da somatização,³⁴ de diversas propostas de atividades artísticas, entre outros mecanismos de processo. No pensamento de Cohen, esse alinhamento implica a descoberta do menor ao maior nível de atividade no corpo, na relação micro e macro.

A visualização é compreendida no BMC como uma experiência cinestésica guiada por imagens. O trabalho ocorre a partir do uso de uma imagem que motiva o cérebro na imaginação de uma estrutura específica do corpo, visando ao ganho de consciência da estrutura em questão. A visualização e a somatização são, para Cohen (2015), processos encarregados de informar ao corpo sua própria existência. A visualização é responsável por um avivamento da visão cinestésica interior por meio da própria capacidade imaginativa do cérebro. E a somatização tem relação com a tomada de consciência do corpo pelas sensações provenientes dele, pelo movimento e/ou pelo toque de cada parte. Laurence Louppe (2012, p. 70), ao mencionar a visualização na ideocinese,³⁵ apresenta um ponto de vista agregador ao pensamento de Cohen no BMC: “‘visualização’ é um exercício criador do ser-corpo. [...] exige a activação da visão interior na qual se confundem o orgânico e o imaginário, o corpo e o espírito”.

Em conformidade com as demais práticas somáticas, o foco do trabalho no BMC, está

³⁴ A palavra somatização é usada por Cohen (2015) para se referir ao próprio processo que envolve o corpo *soma* diretamente na experiência cinestésica. Já a visualização evoca uma experiência cinestésica por meio da utilização de uma imagem visual.

³⁵ A ideocinese (*ideo*, ideia, e *knesis*, movimento) foi um termo criado por Lulu E. Sweigard para nomear o método psicofisiológico de ensino do movimento, voltado para a reeducação neuromuscular, criado por Mabel E. Todd.

no aprendizado pela experiência pessoal. As imagens colaboram mapeando os processos de exploração. “A visualização e a somatização oferecem os passos para a corporalização total, ajudando-nos a retornar à pré-consciência com uma mente consciente” (COHEN, 2015, p. 278). A corporalização é um conhecimento nascido da própria experiência do corpo, que engloba sensações, pensamentos, imagens, testemunho, compreensão, que se dão durante o processo de trabalho. Um conhecimento que passa a ser reconhecido em uma condição de integração e completude, chegando o momento no qual o vínculo com os processos presentes no método, de mapeamento e análise, tornam-se dispensáveis. Sobre a corporalização: “É um processo de ser, não um processo de fazer nem um processo de pensar. É um processo de conscientização em que o guia e a testemunha se dissolvem na consciência celular” (COHEN, 2015, p. 278).

Com uma proposta que converge para o pensamento somático, a artista e coreógrafa estadunidense Anna Halprin,³⁶ um dos grandes nomes da dança no mundo contemporâneo, desenvolveu um trabalho que engloba arte, educação e terapia do movimento por um caminho investigativo sustentado pelo interesse na saúde do corpo, o qual afirma o potencial de autocura existente em cada pessoa. Seus processos de criação artística passam pela compreensão da totalidade do corpo, integrado à natureza. No trabalho desenvolvido ao longo de sua vida, conhecido como Life Art Process, a perspectiva de cura por meio da dança é considerada nos níveis pessoal, social e planetário. Halprin, como os demais pesquisadores que seguem o pensamento somático, entende que no estudo do corpo e do movimento, ao dar atenção a sensações, emoções, posturas, gestos e pensamentos, somos conduzidos a um caminho de desbloqueio de tensões e condicionamentos, à descoberta e ao enfrentamento de problemas pessoais e da vida cotidiana e a aberturas criativas.

Suas obras de dança baseiam-se na improvisação. Em sua metodologia, que seguirá viva por intermédio de seus discípulos, há um exercício em que sentimentos e imagens são trabalhados em associação, gerando histórias pessoais. E essas histórias podem colaborar na criação de histórias coletivas. Histórias que são dançadas. Em sua visão, percebe “‘o corpo’ como uma forma energética em multicamadas, composta dos corpos físico, emocional, mental e espiritual. [...] O corpo mental é formado de imagens, associações e pensamentos que surgem do movimento” (SERLIN, 1996, p. 121).³⁷ Na década de 1970, Halprin direcionou seu olhar para a relação entre imaginação e movimento no seu trabalho em dança e desenvolveu uma pesquisa

³⁶ Anna Halprin (1920-2021), coreógrafa e intérprete, nasceu nos Estados Unidos da América. Desenvolveu a sua produção artística com base na perspectiva somática. Em parceria com sua filha Daria Halprin criou, em 1978, o Institut Tamalpa dedicado ao estudo do movimento pela dança, mitos, arteterapia e processos criativos.

³⁷ “*I think of ‘the body’ as a multi-layered energetic form, comprised of the physical, emotional, mental and spiritual bodies.*”

denominada *visualizations*. A partir das visualizações, as imagens são desenhadas em um papel como meio de externalizar a experiência subjetiva do participante, podendo gerar o movimento dançado. As imagens refletem o próprio corpo e influenciam a criação do movimento dançado. A dança surge, nitidamente, dentro de um processo de autoconhecimento. Foi exatamente na experiência desse exercício que Anna Halprin descobriu que algo estava errado com sua saúde, ao desenhar uma massa cinza localizada em sua região pélvica, porém sem conseguir que o movimento dançado fosse experimentado em seguida. “Este foi o processo que usei quando descobri a massa cancerosa em meu corpo” (SERLIN, 1996, p. 122).³⁸ Halprin criou uma *performance* na qual se colocava a dançar essa situação. E pôde se curar a partir disso. Entendeu que sua pesquisa em dança devia prosseguir pautada na diluição das fronteiras entre arte e vida compromissada com o caminho da cura. Compreendo que o trabalho de visualização realizado por Halprin se relaciona ao processo de corporalização pensado por Cohen.

Destaco uma das premissas apresentadas por Ciane Fernandes em sua Abordagem Somático-Performativa, na qual também percebo afinidade com o pensamento de Cohen:

A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada; mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais. (Hartley, 1995) Inteligência abrangente, baseada numa sintonia sensível consigo e com o meio, em relações, conexões e integração (FERNANDES, 2018, p. 142).

Fernandes (2018, p. 157) afirma que todas as técnicas somáticas “utilizam imagens dinâmicas como estímulos à repadronização – a reorganização de caminhos neuromusculares mais eficientes de adaptação – em vez do aprendizado pela repetição”. A autora nos lembra que as imagens faladas estão presentes nas aulas de educação somática estimulando investigações nas estruturas de movimento de uma maneira ampla.

A experiência de princípios de/em movimento a partir desses estímulos imagéticos organiza o movimento criativamente e, adaptado a cada pessoa, no seu momento de sensação-emoção-intenção-intuição, estimula desafios para crescimento pessoal em relação ao meio (FERNANDES, 2018, p. 157).

É frequente ouvirmos em aulas de *Bartenieff fundamentals* o uso, por exemplo, da palavra cauda como referência ao cóccix. Essa imagem sugere uma dinâmica de prolongamento, ativando uma intenção de movimento, assim como uma projeção do corpo no espaço, em nova percepção-ação-imagem de si mesmo em movimento. A partir da irradiação central, ou seja, da referência do centro do umbigo, a coluna vertebral é trabalhada na conexão cabeça-cauda, em movimentos semelhantes aos de uma serpente, as duas extremidades trabalham em aproxima-

³⁸ “*This is the process I used when I discovered the cancerous mass in my body.*”

ções e afastamentos, sentido centro-periferia. Configura-se então um imaginar-sentir no e do corpo em movimento.

Assim como seu mestre Rudolf Laban, Irmgard Bartenieff entende a relevância da imaginação nas relações espaciais, para os diversos traçados e formas que são estabelecidos. É importante observar que Bartenieff considera o espaço um dentro e fora em integração.

Imaginar o percurso que as partes do corpo vão seguir no espaço cria um propósito externo claro, abre caminhos internos no corpo que organizam padrões de resposta motora, direcionando a energia cinética para preencher a intenção desejada. Ou seja, '[...] a imaginação e o poder do espaço dão vida aos músculos, transmite[m] o intento de mover as partes do esqueleto' (LABAN apud BARTENIEFF, 1980, p. 229), permitindo ao corpo, inversamente, realçar em seus largos padrões tronco-membros a presença invisível da arquitetura espacial (LAMBERT, 2010, p. 112).

Bartenieff propõe o princípio da Intenção, no qual estão contidos os princípios de Intenção Espacial, Intenção do Esforço e Intenção da Forma. Há neles uma relação direta entre imaginação e intencionalidade. Quando o foco está no esforço, a intenção determina dinâmicas qualitativas. E, quando as formas estão sendo priorizadas, a intenção colabora para a modelagem do corpo de maneira criativa, tendo como base as imagens-sensações que elas despertam.

Considerando o pensamento de Lambert de que a Intenção Espacial, permite, por meio do corpo em movimento, destacar a presença de uma arquitetura espacial invisível, suponho que a associação das intenções Espacial, do Esforço e da Forma, tendo a imaginação como elemento integrador dos ambientes interno e externo, viabilize o invisível do corpo tornar-se visível. Afinal, trata-se de todo um processo que envolve relações imagéticas nas percepções-ações do espaço, das formas e dos esforços. Um processo que resulta em qualidades de movimentos, na manifestação expressiva e poética do corpo dançante. Imagens que se manifestam como acontecimentos no corpo, em seus espaços. Sabemos que Laban defendia um saber-sentir do corpo em movimento, assim como compreendia que os esforços nas suas diversificadas matizes podiam ser vistos, sentidos, ouvidos e também imaginados. E Bartenieff foi, obviamente, influenciada por Rudolf Laban na formulação de seus princípios.

Caryn Mchese e Keven Frank (2006), no livro *How life moves: explorations in meaning and body awareness*, propõem a experimentação do movimento com base na exploração da percepção, da imaginação e da sensação para a liberação de padrões habituais de movimento e a possibilidade de um mover mais saudável. Como educadores somáticos, com abordagem bastante influenciada pelo método Rolf de integração estrutural e pelo trabalho de Hubert Godard, os autores reforçam o valor do uso das imagens nos trabalhos de estudo do corpo em movimento, de maneira similar ao método *Bartenieff fundamentals*.

Da natureza e da evolução, encontramos imagens que fornecem metáforas organizadoras para nossos exercícios. Essas metáforas podem promover uma nova percepção. Em particular, usamos a metáfora da história evolutiva. Usamos nossa experiência de peso, espaço e direcionamento, para dar informações ao corpo à medida que exploramos a metáfora. Perceber o momento presente por meio de nossos sentidos também faz parte da descoberta de uma nova percepção.

O que acontece quando paramos de pensar em nós como apenas humanos e exploramos, por meio da imaginação, nossas semelhanças com outras criaturas que evoluíram conosco? Como essas criaturas podem experimentar o espaço e o peso – como se movem? E como podemos nos mover como eles, com eles dentro de nós? Existe uma experiência de ressonância com essas criaturas que pode nos ajudar a encontrar novos movimentos? (MCHOSE; FRANK, 2006, p. xvii).³⁹

Mchose e Frank entendem o uso da metáfora como um caminho de percepção e exploração do corpo que se dá no momento presente, nas possibilidades imagéticas que são construídas a partir da relação existente entre a metáfora e a experiência sensório-motora. Os autores compreendem a utilização da metáfora de maneira semelhante à proposta que apresento nesta pesquisa, na qual a palavra, usada também de forma metafórica, atua como um dispositivo técnico de criação, à medida que as percepções-ações-imagens ocorrem na experiência do movimento.

A metáfora pode ajudar a informar a percepção, a coordenação e o significado. Por metáfora, queremos dizer o uso de uma imagem ou ideia para ajudar a entender algo análogo. É uma forma eficaz de se comunicar com as pessoas e é complementar à manipulação direta encontrada em muitos tipos de trabalho corporal (MCHOSE; FRANK, 2006, p. 5).⁴⁰

É interessante o caminho escolhido pelos pesquisadores somáticos Mchose e Frank, que utilizam a imaginação na investigação do peso e do espaço buscando novas percepções corporais e possibilidades de movimentos. Humbert Godard (1995), pesquisador que exerce grande influência no trabalho de Mchose e Frank, apresenta a teoria do funcionamento tônico, que está relacionada à maneira como lidamos com o nosso peso, com a gravidade e o espaço, determinando qualidades expressivas específicas. Desenvolveu o conceito do pré-movimento referente a nossa atitude em relação ao peso e à gravidade. Está presente antes de iniciarmos o movimento, sendo responsável por sua carga expressiva.

³⁹ *“From nature and evolution, we have found imagery that provides organizing metaphors for our exercises. These metaphors can foster new perception. In particular we use the metaphor of the evolutionary story. We use our experience of weight, space, and directionality to inform the body as we explore metaphor. Noticing the present moment through our senses is also a part of finding new perception.*

What happens when we stop thinking of selves as only human and explore, through imagination, our similarities to other creatures that have evolved with us? How might creatures experience space and weight – how do they move? And how can we move as them, as them within us? Is there an experience of resonance with these creatures that can help us find new movements?”

⁴⁰ *“Metaphor can help to inform perception, coordination, and meaning. By metaphor we mean the use of an image or idea to help understand something analogous. It is an effective way of communicating with people and is complementary to the direct manipulation found in many types of bodywork.”*

É o pré-movimento, invisível, imperceptível para o próprio indivíduo, que acionará, simultaneamente, os níveis mecânicos e afetivos de sua organização. De acordo com nosso humor e com o imaginário do momento, a contração da panturrilha que prepara, à nossa revelia, o movimento do braço será mais ou menos forte e modificará a significação percebida (GODARD, 1995, p. 15).

Godard explica que os músculos gravitacionais que asseguram nossa postura e mantêm nosso equilíbrio agem em grande parte sem que nós tenhamos consciência disso. Eles registram as alterações de nossos estados afetivo e emocional. E, de forma recíproca, todas as modificações posturais atuam no nosso estado emocional, e toda mudança afetiva altera a nossa postura, mesmo de maneira imperceptível. Pensando no corpo dançante, comenta:

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 1995, p. 15).

Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colori-lo de nuanças que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão (IBIDEM, p. 17).

É importante destacar que no entendimento de Godard (1995, p. 17), o movimento está relacionado aos deslocamentos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, os seus traçados espaciais; e o gesto está inscrito entre o movimento e “a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas”, sendo, para ele, esse o lugar onde reside a expressividade do gesto humano.

Moshe Feldenkrais⁴¹ (1977), em seu livro *Consciência pelo movimento*, argumenta que movimento, sensações, sentimento e pensamento são componentes presentes em qualquer ação. Afirmar que uma pessoa, para mover-se, necessita fazer uso de pelo menos um de seus sentidos, de maneira consciente ou inconsciente, envolvendo assim sentimento e pensamento. “Quando um destes elementos da ação se torna tão pequeno até quase desaparecer, a própria existência fica comprometida” (FELDENKRAIS, 1977, p.28). Seu método busca a tomada de consciência pelo movimento. Os exercícios visam trabalhar a autoimagem e o uso do corpo de uma maneira saudável. É trabalhado o reconhecimento do esforço mínimo relativo ao mover, em associação a imagens mentais, que dizem respeito ao próprio corpo em movimento e aos direcionamentos espaciais, pela experiência do mover em processo de desaceleração, de conexão com os impul-

⁴¹ Moshe Feldenkrais (1904-1984) foi um engenheiro israelita, cientista, mestre de jiu-jitsu e judô. Após uma lesão no joelho, interessou-se em pesquisar o funcionamento do cérebro, anatomia, cinemática, tratados de fisiologia entre diversos estudos, desenvolvendo seu método somático que consiste na interação de movimentos coordenados e uma aprendizagem sensório-motora que ocorre pela tomada de consciência do próprio corpo.

sores interiores, exercitando uma atenção dinâmica que favorece percepções finas do movimento e das sensações. Assim como outras práticas somáticas, contribui nos processos de reabilitação, cura e prevenção de lesões.

Uma abordagem somática pode exercer papel importante no desenvolvimento do aprendiz/artista, seja da dança, do teatro ou das demais artes do movimento, possibilitando maior consciência do corpo em movimento e, conseqüentemente, prevenindo lesões e favorecendo a investigação do movimento de forma cuidadosa e criativa. Atuando na (des)construção da autoimagem, na investigação de si mesmo, no reconhecimento de padrões corporais, vícios e tensões desnecessárias, estimula um agir no mundo e na cena com maior consciência e compreensão de si mesmo como um corpo integrado e relacional. Tal abordagem, ao ser pensada e experienciada juntamente às demandas e às especificidades de cada área artística, pode auxiliar na compreensão de si, de seus recursos pessoais e mecanismos para a atuação nas artes da cena.

Trata-se de uma aprendizagem em que arte e vida se misturam. Ocorre no e pelo corpo, demandando, muitas vezes, uma atitude de desaprender para aprender. Como diz Klaus Vianna (2005, p.72), “‘Você já chegou com a xícara cheia. Que mais posso oferecer?’ É isso: precisamos esvaziar a xícara”. Sabemos que esvaziar a xícara não significa jogar fora, abandonar o conhecimento já construído. Até porque não é possível. Mas, antes, dar-se espaço. Não com o entendimento de tornar-se um receptáculo destinado ao acúmulo de mais conhecimento. Mas reconhecer o corpo como um espaço de descobertas e acontecimentos onde o conhecimento é construído, articulado, pela experiência. Escutar-se antes de tudo, como mecanismo de abertura para a escuta do todo. Nesse espaço de abertura, caminhamos para a diluição de crenças estruturantes, de saberes estabelecidos como absolutos, nos tornando aprendizes de nós mesmos, como corpos dotados de um saber em construção, fluido, mutável e transformador.

Entendo que uma proposta de dança com abordagem somática, ao trabalhar no despertar da sensibilidade corpórea, pode se revelar um caminho de entrada no silêncio ou solitude, onde interiorização não se caracteriza como um isolamento, mas como um estado de abertura. Como já dito, podemos supor que um estado de silêncio, na dança, estaria relacionado a um mover dotado de atenção, a um estar em si mesmo e, ao mesmo tempo, conectado ao todo. Um espaço em que percepções/imagens/ações são construídas e atualizadas no corpo. Um corpo em estado de escuta, onde a imaginação encontra o seu fluxo na carne, na sensação corpórea, no movimento dançado.

Um pequeno recorte de um dia de trabalho

Após caminhar um pouco, paro. Fecho os olhos. Percebo a minha respiração. Com os pés bem apoiados, espalhados no chão, sinto a temperatura fresca e a textura lisa dos tacos de madeira e algumas de suas junções. Sinto o peso do meu corpo inteiro bem distribuído sobre as plantas dos meus pés. Atento para a minha pele. Percorro a sua superfície. Percebo as sensações das áreas cobertas com minhas roupas e das áreas descobertas. Ganho tempo nessa exploração. Respiro profundamente. Levo a minha atenção para a base da coluna e percorro a sua verticalidade até o topo, a cabeça. Inspiro e expiro profundamente. Volto a perceber os meus pés, que agora exploram as bordas interna e externa, metatarsos e calcâneo, exercendo vários níveis de pressão sobre o chão. Após alguns segundos, aquieto essa exploração. Passo a imaginar que o chão é de terra fofa e, aos poucos, os meus pés se afundam na terra até os tornozelos. Eu me dou o tempo necessário para isso. A vivência dessa imagem atualiza em mim memórias do contato com a terra, ativa a percepção do meu próprio peso entregue à ação da gravidade e traz uma sensação de enraizamento. Atento novamente para a minha coluna vertebral. Cabeça-cauda. Com a mudança de foco, a imagem mental da terra vai se diluindo, mas as sensações de conexão com o solo e fortalecimento da base permanecem. Imagens/sensações presentes no corpo. Inspiro e expiro largamente. Percebo a expansão das minhas costelas e o retorno para a condição anterior, com a entrada e a saída do ar. Na expiração, imagino que minhas vértebras ganham espaços e minha coluna é prolongada. Sigo imaginando que, inicialmente, minhas grandes articulações se preenchem com ar; e, depois, outras articulações vão sendo também preenchidas e ganhando maiores espaços. Tenho uma sensação de dilatação, de expansão corpórea. As dimensões do meu corpo tomam novas proporções ficcionais. Surge a necessidade de mover a partir de impulsos que se manifestam quase que secretamente. Micromovimentos vivamente presentes no espaço mais interno do meu corpo vão aos poucos se fazendo revelar no ambiente mais externo, tomando maior amplitude... Abro os olhos bem devagar. Percebo a qualidade do meu olhar na experiência de conexão “dentro-fora” e os caminhos tomados pelo movimento. Desfruto um estado de conectividade. Atendo ao forte desejo de um mover exploratório do corpo e do espaço que assumem, gradativamente, um fluxo livre, com movimentos circulares, que preenchem a sala de estar da minha casa, onde parte dos móveis, que agora vivem agrupados em um canto, compondo uma espécie de instalação, abrem espaço à minha dança e tornam-se espectadores, testemunhas do processo de investigação da artista, pesquisadora e docente.⁴²

⁴² Este relato de experiência ocorreu durante o meu processo de pesquisa desta dissertação, durante o período de pandemia da covid-19, em outubro de 2020. Ele está presente no artigo publicado no E-BOOK 4 -ANDA 2020. O

3.3. UM ESTADO ESPECÍFICO DE PRESENÇA: A CONEXÃO DO INTÉRPRETE AO MOVIMENTO DANÇADO

A contemplação das imagens mentais tem o seu lugar na proposta prática desta pesquisa, principalmente em exercícios que trabalham a visualização; a investigação da imaginação encarnada no corpo dançante, contudo, não se limita a uma atitude de observação do filme passado em nossa tela mental. O corpo necessita estar desperto em sua sensibilidade, disponível, poroso nas relações com o ambiente, atento às sensações e aos movimentos que estão por vir. Em estado de prontidão, ativo e receptivo ao mesmo tempo, o corpo já é potência de ação. Mesmo em momentos de aparente imobilidade, ele se torna, na experiência do tempo presente, aquele que continuamente cria imagens e é por elas criado, em construção perceptiva, sensorial e corpórea, derivada do entrelaçamento corpo-mente-ambiente.

Penso que é fundamental que o exercício da imaginação na dança, nas suas variadas formas, seja ancorado no processo perceptivo do corpo em movimento considerando a sua condição relacional com o ambiente e com tudo que o cerca. Dessa forma, é possível evitarmos uma atitude ensimesmada e alienada do espaço em torno, decorrente de uma intenção de mergulho no devaneio, a partir de um entendimento equivocado do trabalho proposto; um envolvimento superficial com o próprio movimento corporal ou, por outro lado, uma desconexão com o processo imaginativo. Tanto o exercício performar-imagem quanto o estrutura em fluxo trabalham conscientemente o fluir de imagens mentais e o movimento de forma simultânea, embora o performar-imagem se vincule ao mover improvisado, e o estrutura em fluxo a movimentos já coreografados. Esses exercícios parecem nos impor as condições de disponibilidade e atenção no constante agenciamento de trânsitos e fluxos que ocorrem nos espaços mais internos e mais externos do corpo dançante no tempo presente.

“A relação entre percepção e ação é a chave para um entendimento cinético da noção de presença” (MEYER, 2011b, p. 1). Sandra Meyer (2011b) argumenta que a presença está associada à percepção e ao engajamento corporal, envolvendo intérprete e plateia em experiência conjunta na relação com o ambiente. A autora traz o pensamento de Suzanne Jaeger, segundo o qual a presença estaria relacionada a um processo de organização de uma força articulada pelo corpo, a partir de sua singularidade, em resposta ao ambiente, exigindo escuta e consciência de si e do espaço em torno. Afetamos e somos afetados pelo todo, “pela luz do sol, forças eletromagnéticas, energias físicas interpessoais e outros elementos do ambiente aos quais responde, em maneiras frequentemente não acessíveis à consciência cognitiva” (JAEGER apud MEYER,

2011b, p. 2). No que se refere à presença do artista, envolve “manter um estado de atenção sobre si mesmo, em relação a outros *performers* em cena e em relação à audiência na imediatez da *performance*” (JAEGER apud MEYER, 2011b, p. 2).

Hubert Godard (1995, p. 29), ao analisar os corpos dançantes nas obras coreográficas de Trisha Brown, destaca o modo como eles são o tempo todo alimentados por seu próprio movimento, em um jogo de autoafecção de seu próprio gesto:

O dançarino de Trisha Brown é menos fiel ao espaço, porém mais atento a uma dinâmica particular do movimento, que necessita uma escuta e uma sensação da frase vivida, do mais ínfimo rastro de sua origem: no pré-movimento. Aqui, o cinestésico passa à frente do olhar. Trisha Brown considera que o dançarino deve se deixar tocar por seu próprio gesto, tocando assim o espectador. Considera também que a presença do espectador e do meio podem influenciar e modificar a representação. A partir daí, o dançarino e o espectador embarcam na direção da *terra incógnita* de espaços sensíveis a serem descobertos. (GODARD, 1995, p. 29)

Laurence Louppe compreende que o trabalho de Godard aborda uma anacrusa gestual. O lugar da emergência do movimento, de onde se revela o impulso mais interno do mover. A autora enfatiza em seu texto, por meio da fala de Godard, que é no pré-movimento, uma zona vazia, sem deslocação, sem atividade segmentária, que ocorre toda a carga poética e o colorido da ação. Louppe (2012, p. 162) sugere que essa fase de anacrusa, para o pesquisador, seria “como condição de abertura poética enquanto ‘potencialidade subjacente ao movimento’”. Há, portanto, a relação direta dos aspectos interiores do movimento com sua manifestação expressiva, nos remetendo às teorias de Rudolf Laban acerca dos esforços e das qualidades expressivas do movimento.

É possível estabelecer uma conexão do pensamento de Godard, a respeito do desempenho dos corpos nas obras coreográficas de Trisha Brown, com a visão de Suzanne Jaeger acerca do estado de “atenção” que envolve as percepções de si mesmo, do outro e do ambiente em relação conjunta com a plateia. Assim, como sugere Meyer, podemos pensar que a presença está associada ao processo perceptivo e à maneira como nos relacionamos com nossos movimentos. Um corpo em processo perceptivo, em ação no momento presente sendo afetado pelas relações com os outros corpos em movimento, os elementos de cena, a plateia e o ambiente.

Sobre a temática do tempo, Louppe menciona o *contact improvisation*, para argumentar que, na ativação de novas percepções do tempo, do corpo, do peso, em dinâmicas com o espaço e os demais objetos de relação, a partir das exigências dessa prática, a mente perde a noção de centro, e toda a apreensão das dimensões do movimento ocorre fora do campo habitual de consciência.

Todos estes intervalos de tempo nos quais se revela o impulso, ou ainda, os momentos em que uma engrenagem está activada fazem tanto o bailarino como o espectador sentir a importância do “instante” que tais processos convocam e que, por vezes, provocam. O instante, enquanto único quadro possível de aparição do desconhecido, como fracturas de experiência. É a única dimensão temporal, diz Bachelard (citado por Odile Duboc), que ocupa enquanto tal a memória. O bailarino trabalha sobre o instante, mas também “dentro” do instante. A presença total do instante, sem prazo ou antecipação estipulada, é tudo o que constitui a qualidade de um acto de dança. É um elemento igualmente essencial de elaboração da “presença” do bailarino. [...] A presença no instante pode definir-se, como sugere Odile Duboc, através do “instante consciente” (LOUPPE, 2012, p. 163).

Cabe pensar que a presença do corpo na dança e nas demais artes do movimento apresenta-se de maneira plural, como estados de presença diferenciados, relacionados à atenção e ao engajamento da pessoa no uso de si mesmo e nas relações entre público, ambiente e demais elementos de trabalho, com as especificidades das diversas práticas do movimento. Presenças atualizadas e potencializadas nos instantes conscientes de quem dança e de quem assiste.

“A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. [...] A cena exacerba a condição vibrátil do corpo. Porque hiperatento, o corpo cênico torna-se radicalmente permeável” (FABIÃO, 2010, p. 322). Eleonora Fabião traz a ideia de permeabilidade do corpo ativada por hiperatenção no presente, pensamento que reafirma o entendimento de que no engajamento corporal, que envolve a atenção no instante do mover, o instante consciente, são ativados os processos conectivo, receptivo e perceptivo. Logo, trabalhos com a imaginação que consideram, evidentemente, um estado de atenção diferenciado envolvendo a escuta de si mesmo nas relações com as imagens em movimento no corpo e do corpo, o outro (artistas em cena e plateia) e o ambiente, em comprometimento com o próprio mover, devem resultar em determinadas qualidades de presença que podem interessar a diferentes segmentos das artes do movimento.

Para Eugênio Barba (1994), a presença do ator/bailarino é algo relacionado com um bios cênico, uma energia referente à potência nervosa e muscular existente em qualquer corpo vivo. Refere-se ao nível pré-expressivo, um nível operacional e atuante, que não pode ser separado da expressão e tem como objetivo fortalecer o bios cênico do ator/bailarino. Um estado de energia, que deve ser experimentado antes mesmo do ato cênico. O bios cênico e o nível pré-expressivo estão relacionados ao seu conceito de corpo dilatado, um corpo-em-vida em um fluxo constante de energias, incandescente, em movimento. Entende-se que, para Barba, a qualidade de presença está relacionada também à energia expandida pelo corpo que atua cenicamente, que é capturada pela atenção dos espectadores, pela percepção cinestésica.

Com frequência chamamos esta força do ator de “presença”. Mas não se trata de algo que *está*, que se encontra *aí*, à nossa frente. É contínua mutação, crescimento que acontece diante de nossos olhos. É um corpo-em-vida. O fluxo de energias que caracteriza nosso comportamento cotidiano foi re-direcionado. As tensões que secretamente governam nosso modo normal de estar fisicamente presentes vêm à tona no ator, tornam-se visíveis, inesperadamente (BARBA; SAVARESE; 1995, p. 54)

Com Barba, temos uma noção de presença cênica que remete a uma ideia de encenação na qual o ator/bailarino pode exercer um poder encantatório sobre a plateia, sendo capaz de seduzir, prender a atenção do espectador. Considera a relação cinestésica existente entre artista e espectador o meio pelo qual aquele que assiste é afetado. A influência que a plateia exerce sobre o artista não é explicitamente abordada em seus textos. Suas pesquisas acerca do teatro antropológico que investigam a corporeidade do ator, contribuem, entretanto, para a discussão do corpo cênico, seus processos perceptivos e performativos.

Aqueles que já tiveram alguma experiência cênica sabem que, o mero fato de nos colocar diante de um espectador, alterações podem ser percebidas em nosso estado corpóreo; simplesmente pela condição de exposição de nossa presença física. Logo, podemos pensar que essa constante mutação do corpo do artista que ocorre aos olhos do espectador, conforme mencionado por Barba, acontece, entre outros fatores, pela influência da presença do espectador.

Renato Ferracini, artista integrante do grupo de pesquisadores do Lume, defende uma visão de presença cênica que consiste em uma “construção e composição na relação com o outro” (FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 114). Destaca a possibilidade de entender a presença como algo potente, invisível, virtual, uma força que só pode ser percebida na relação entre os corpos, de maneira empírica, na potência do ato cênico.

Talvez seja essa a força invisível que Grotowski diz acontecer entre o público e o ator e que, para ele, define TEATRO. Nessa esteira de pensamento podemos afirmar que a poesia cênica para o ator só se completa, se efetiva e atualiza quando se compõe poeticamente com algo-corpo fora dele próprio. O ator, como poeta da ação, deveria buscar construir e reconstruir suas ações COM o público-espaco e não realizar algo PARA um público-espaco (FERRACINI apud FERRACINI; FEITOSA, 2017, p. 114).

Podemos pensar a experiência do movimento dançado como construções e reconstruções “com” o público-espaco, e não como algo realizado “para” um público-espaco. Assim, da mesma maneira que compreendemos o espaco como um dentro-fora integrado, parece interessante pensar esse público-espaco como algo que nos atravessa ou nos compõe. O engajamento da pessoa que dança com o movimento dançado se constrói no ato, no tempo presente, em uma rede de conexões com o todo. Entre os corpos dançantes e o público pressupõe-se uma afecção mútua, que influencia as percepções de ambas as partes, resultando em acontecimentos nos

corpos e colaborando para o acontecimento cênico. Creio que podemos pensá-los como corpos que dançam na mobilização dos afetos, gerando uma matéria artística visível e invisível, que se constrói de maneira contínua e sensível em cada corpo. Em corpos vibráteis, conforme conceitua Suely Rolnik (2000).

A noção de presença é amplamente discutida e problematizada nas artes do movimento, possuindo diferentes visões entre pesquisadores da dança, do teatro e da *performance*. Percebo a importância de esse assunto ser levantado nesta dissertação, visto que o trabalho proposto da imaginação como ação encarnada envolve um corpo sensível, disponível, atento e interessado na experiência do próprio mover. O estado de presença a respeito do qual nos cabe refletir, na investigação que se segue sobre a imaginação na dança, é um estado no qual o corpo, na vivência do tempo presente, está em permanente construção, influenciado por múltiplas relações. Não dominamos a imaginação, nos relacionamos com ela, como nos relacionamos com os demais aspectos que compõem o nosso corpo-mente. Em cena estamos também em relação com o ambiente, com outros artistas e a plateia; construindo as imagens no corpo nesse fazer relacional. E nos experimentando em diferentes qualidades de ser/estar presente. Nesse sentido, entendo ser adequado pensar, no contexto desta pesquisa, que um estado de presença está vinculado a um corpo engajado com o movimento dançado, comprometido, por sua vez, com imagens que se atualizam nas relações consigo mesmo e o todo.

No palco não há imunidade. O olhar é palpitação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre com algo, mesmo que seja vazio. Ou, ainda, no palco, vazio não há, pois que tira tudo e resta latência. Vazio cênico é latência – no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E recordar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido.

[...] Contra a certeza das formas inteiras e fechadas, o corpo cênico dá a ver ‘corpo’ como sistema relacional em estado de geração permanente. O estado cênico acentua a condição metamórfica que define a participação do corpo no mundo. A cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos (FABIÃO, 2010, p. 322).

3.4. A PALAVRA-IMAGEM

Fragmento de uma prática

Com os corpos deitados no chão, as pernas estendidas e relaxadas, os calcanhares ali-

nhados com os ísquios, os braços soltos ao longo do tronco, convido os estudantes a sentir o contato da parte posterior de seus corpos com o chão. Quais partes são tocadas pelo chão e quais não são? Qual a textura e temperatura do chão? Qual a temperatura da pele? Qual a sensação da pele em contato com as roupas, com o chão, com o ar? Realizo estas e outras tantas indagações. Inspirando e expirando profundamente, a cada expiração sugiro a entrega do peso corporal ao chão em uma atitude de ceder à gravidade. Percebo que o exercício de ceder à gravidade acaba favorecendo o abandono não só do peso corporal, mas da necessidade de controle, do controle que julgo limitante, dando lugar ao exercício de um domínio relacionado a uma atitude consciente, de escuta de si e abertura para o que está por vir. Convido os estudantes a entrar em contato com seus órgãos, músculos e ossos, seus espaços articulares, por meio das imagens que são capazes de construir juntamente com as sensações percebidas de seus corpos; sem expectativas ou metas a alcançar. Desde já, busco conectá-los com o espaço em torno e com as percepções decorrentes dessa relação. Uma atenção para si mesmo e o ambiente começa a ser despertada, oferecendo condições para a exploração dos mais variados movimentos e dinâmicas que percorrem o dentro e o fora do corpo. As imagens dos ambientes interno e externo do corpo e do próprio movimento vão sendo estimuladas em elaboração pessoal de um estado perceptivo e conectivo favorável ao trabalho.

Acabo de apresentar um pequeno recorte do início de uma de minhas aulas, que penso ter similaridades com várias abordagens sensíveis do corpo em movimento. Nem todas as minhas aulas são iniciadas dessa maneira, mas a maioria delas segue uma progressão semelhante baseada em um fazer consciente e cuidadoso. Acredito que devemos ter atenção à fase inicial de uma aula, pois mostra-se uma etapa determinante para o desenvolvimento de trabalhos investigativos de criação em dança, principalmente aqueles com ênfase na imaginação. Nesta abordagem, a capacidade de concentração da atenção e a imaginação demonstram caminhar juntas.

Vejo a necessidade de aquecer o estado de atenção dos corpos em trabalho, oferecendo meios para que se disponibilizem e se entreguem com mais facilidade à prática. Dentro do universo de pesquisa a que me proponho, entendo que desde o princípio, a aula deve ser um convite ao exercício da imaginação. A experiência da imaginação, como imaginação encarnada, no contexto de uma aula, é facilitada a partir dos estímulos oferecidos pela pessoa condutora do trabalho por meio da comunicação verbal. A palavra, que é também imagem, tem fundamental importância como um dispositivo técnico de criação, um estímulo ao movimento. O que se fala e o como se fala são de fundamental relevância.

Antes de dar continuidade à questão específica da palavra, gostaria de resgatar um aspecto apontado no primeiro capítulo. Por diferentes razões, há pessoas que não se familiarizam com o trabalho com a imaginação. Algumas acreditam que esse tipo de proposta não funciona para si, que não são suficientemente imaginativas, preferindo uma abordagem, digamos, mais concreta. Marie Bardet, oferece um exemplo a partir do depoimento do dançarino, improvisador e coreógrafo Mark Tompkins:

- Existem algumas pessoas que trabalham a partir de imagens, eu não sou de maneira alguma assim; eu tenho uma imaginação paupérrima. Algumas pessoas podem dizer “ali você era um cavalo que corria pelos campos.” [...]
- Então, o que é que faz você se mexer?
- O concreto: uma linha no espaço, a luz que muda, o corpo que cai... trata-se enormemente de desequilíbrios, o fato de estar fora dos eixos, a sensação interior de uma articulação, a velocidade com que eu me aproximo de alguém, ou com que eu me afasto (TOMPKINS; BENOIT apud BARDET, 2014, p. 236).

Devemos entender que o termo “imagem” permite uma gama de significados. Para Tompkins as imagens parecem ser compreendidas pelo viés da realização do gesto que tem como base a imitação, como códigos referenciais que inspiram a realização do movimento como uma representação. Cabe destacar que a imitação nem sempre está vinculada à tentativa de cópia, a uma representação “vazia” ou uma reprodução mecânica. Pode estar vinculada à ideia de incorporação ou corporificação de imagens “externas”, em um processo de apropriação que resulta em novas imagens, em novas percepções de si e descobertas no mover. No processo de corporificação, a imagem sugerida está sujeita a atualizações no corpo, sendo transformada em algo novo. Algo que se relaciona ao conceito de mimese corpórea⁴³ elaborado pelo grupo Lume. Mark Tompkins relaciona a experiência sensorial do movimento com aquilo que atribui como concreto. Essa experiência “concreta”, porém, não estaria presente em trabalhos a partir de imagens ficcionais, não geradas pela presença de um elemento concreto? Bardet nos incita a pensar que o trabalho interessado exclusivamente em uma concretude material é apoiado também por uma construção a partir de imagens.

Será que não existem algumas imagens concretas, forjadas nesta atenção ao tempo concreto, ou seja, a duração? [...] uma tendência ao movimento que lhe confere intrinsecamente seu sentido através da permeabilidade, que constitui particularmente o “desequilíbrio” em questão, não seria aquilo que a experiência da composição dos

⁴³ A mimese corpórea é um estudo desenvolvido pelo grupo Lume relacionado à apreensão de matrizes. Um processo que permite entrar em contato com o universo do outro. Segundo Renato Ferracini (2003, p. 202), “Ela possibilita ao ator a busca de uma organicidade e de uma vida a partir de ações coletadas externamente, pela imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano. Além de pessoas, ela também permite a imitação física de ações estanques como fotos e quadros, que podem ser, posteriormente, ligadas organicamente, transformando-se em matrizes complexas. Cabe ao ator a função de “dar vida” a essa ação imitada, encontrando um equivalente orgânico e pessoal para a ação física/vocal”.

movimentos dançado trabalha? Matéria concreta na qual o fazer imagem não se aplica como representação referenciada, imitação de uma semelhança, mas tece, e se destece, entre sentir, imaginar, se mover? Imagens em movimento através dos corpos, por capilaridade, em acelerações, freamentos, expansões e contrações das forças gravitárias. Forjar para si imagens concretas que forcem ao movimento.

Nesse sentido, essas proposições de trabalho baseadas em uma ‘imaginação concreta’ não reconheceriam a força da imagem como forçando ao deslocamento sensível e ativo, mais do que algumas imagens tiradas de um repertório comum de referências (sentir que se está em determinada paisagem, ou que se é determinado animal...)? (BARDET, 2014, p. 236).

Creio ser arriscado pensar o trabalho em dança de uma forma dicotômica e exclusivista, ou seja, ou se trabalha a partir de imagens diversas ou não se trabalha a partir de imagens, e somente com aquilo que é chamado de concreto. E seria isso possível? Apoiada pelo pensamento de Bardet também questiono: podemos afirmar que não estamos partindo da imaginação quando trabalhamos embasados em elementos concretos? Uma imagem concreta, como um desenho de luz no espaço, não pode despertar a imaginação, a memória? Um desequilíbrio, uma queda, não poderia acionar a construção de uma imagem simbólica que, por sua vez, estimularia a realização de um gesto? Será que não devemos considerar a ação das imagens em níveis inconscientes? Apresento, então, como questão, um pensamento colocado no capítulo anterior: existiria um trabalho em dança isento do processo imaginativo de quem dança?

De acordo com o raciocínio que vem sendo desenvolvido neste estudo, as percepções/ações/imagens influenciam e transformam o mover. Sabemos que é possível considerar imagens não somente as representações mentais, mas também, as sensações, emoções, memórias corporais, sons, cheiros, sabores que são construídos a partir dos processos neurais, sensoriais, cognitivos, associativos entre tantos outros fatores, relacionados à maneira como percebemos a nós mesmos e o mundo. Trago novamente o pensamento de Julyen Hamilton, segundo o qual a percepção se apresenta como movimento já imaginário. O imaginário é “tangível”, concreto, revela-se na materialidade da percepção. Logo, é componente da materialidade do corpo. “Corpo é imagem em movimento. Não é apenas ação para, mas ação em si mesmo, condição em sua própria feitura” (BITTENCOURT, 2012, p. 57). Imaginação é ação do corpo e no corpo.

Dessa forma, no trabalho que desenvolvo com a imaginação na dança, percebo que as palavras devem abarcar tanto o território lúdico quanto o concreto, entrelaçando os processos perceptivos e conectivos do corpo em movimento ao uso consciente das imagens, entendendo que há uma infinidade de acontecimentos imagéticos no corpo em nível inconsciente. Assim como Tompkins, em um grupo, algumas pessoas podem apresentar certa resistência em trabalhar com imagens propostas. Por isso, procuro sempre fazer referência à anatomia corporal, utilizar a terminologia do sistema Laban e fornecer imagens concretas em paralelo às mais

variadas imagens, em especial aquelas que considero imagens dinâmicas, que sugerem ação no corpo em seus espaços mais interno e mais externo. Percebo que, assim, cria-se um jogo sensível que resulta em uma abertura ou disponibilidade para a experiência com as imagens e com o próprio conteúdo técnico. Dessa maneira, é apresentada às pessoas com pouca identificação com o território imagético uma porta de entrada à experiência com as imagens. O trabalho desenvolve-se com respeito às particularidades, permitindo diferentes níveis de aprofundamento na experiência.

Percebo que, ao conduzir os trabalhos investigativos com a imaginação, estou envolvida em uma certa artesanaria com as palavras, uma elaboração verbal que tem uma parcela de construção prévia, no planejamento das aulas, mas que é, sobretudo, realizada no momento presente, nas relações que estabeleço com os participantes. Um jogo coletivo, do qual faço parte. As imagens que proponho em aula são atualizadas no meu corpo na troca sensível com o outro e o ambiente. A palavra-imagem atua em processo de afetação de todos os corpos envolvidos.

Compreendo que o verbo tem papel muito importante para o corpo cênico, abrindo muitas possibilidades criativas. Na definição do termo, no *Dicionário da língua portuguesa Houaiss*, verbo designa ação, processo ou estado, palavras-chave nas artes do movimento. Os verbos são fortes aliados da dança. Assim como Laban, que os utiliza para nomear as ações básicas de esforço, como em propostas de teatro físico e em diferentes segmentos do teatro, podemos fazer uso dos mais variados verbos como estímulos à exploração do movimento, sendo muito útil na tomada de consciência dos esforços, na ampliação do repertório corporal e na criação coreográfica. No corpo dançante, podemos pensar que o verbo se refere tanto a sua própria ação no corpo, como aquilo que nos move internamente e/ou nos impulsiona a agir no espaço em torno quanto à ação que exercemos no ambiente ou sobre algum objeto ou pessoa, bem como à duração, no percurso da ação realizada no tempo e no espaço.

As palavras, como substantivos, são imagens muito úteis ao trabalho corporal, mas elas são potencializadas pelos verbos. São eles que mobilizam as imagens em nossos corpos. Quando a imagem de uma serpente é usada para trabalhar a mobilidade da coluna vertebral, ela servirá, efetivamente, quando imaginamos o que uma serpente faz. Ou seja, seu deslizar, enroscar, elevar, recuar, em associação ao como, aos adjetivos que acompanham esse o que: leve, ágil, súbito, lento etc. Entendo que uma imagem é dinamizada no corpo a partir da possibilidade de ação que nela enxergamos.

A imagem de um tigre, por exemplo: a palavra tigre pode nos remeter a uma imagem mental desse animal, mas suponho que apenas essa imagem pode não ser suficientemente esti-

mulante ao mover. Ao imaginar, porém, os detalhes de suas ações, podemos ser surpreendidos pelo surgimento de novas imagens que nos dão mais informações sobre sua aparência, movimentos, texturas, paisagem em que está inserido etc. Se nos mantivermos restritos somente à figura do tigre, perdemos a oportunidade de experienciar o que a nossa capacidade imaginativa é capaz e seu modo de nos afetar corporalmente. Como é o direcionamento do olhar desse tigre? De que maneira suas patas tocam e pressionam o solo? Como entregam seu peso ao chão quando se deitam? Como se preparam para o ataque? Como espreguiçam? Em corpos disponíveis para a investigação é possível constatar que ocorre um fortalecimento da atenção na relação com o peso, o tempo e o espaço.

Como também imagens de paisagens, elementos da natureza e objetos diversos, sugeridos e então imaginados com riqueza de detalhes, podem nos conduzir a estados corporais diferenciados evocando sensações, memórias e associações. A experiência é intensificada quando na própria imagem há a sugestão de uma ação direta do corpo nesse ambiente/objeto/elemento da natureza fictício. Exemplo: Uma paisagem com um lago. Ela pode ativar memórias e sensações. Podemos nos imaginar entrando nesse lago, imaginando o fundo que pisamos, a cor da água, sua temperatura e o quão fundo é esse lago. Podemos imaginar também os nossos cabelos muito longos boiando na superfície da água. A memória corporal desse tipo de exercício costuma trazer elementos interessantes para os processos de criação coreográfica.

Percebo que minha comunicação verbal, em grande parte, ocorre de maneira intuitiva. Em minhas aulas, desde o momento inicial, destinado à sensibilização corporal e percepção de si a partir do movimento, uso o verbo desejar em substituição ao verbo querer. Por exemplo, proponho: “sua planta do pé direito deseja pressionar a planta do pé esquerdo; suas escápulas desejam tocar o chão; a borda interna do seu pé direito deseja deslizar pelo chão; suas mãos desejam tocar o seu rosto e sentir a temperatura de sua pele”. Depois de muitos anos de exercício docente, recentemente, desenvolvendo esta pesquisa de mestrado, eu me dei conta da motivação que tenho para isso. Em uma visão muito particular, compreendo o verbo querer como algo que está decidido, resolvido. E o verbo desejar como uma ação em processo, fomentada durante o seu percurso, portanto, em construção, como é o próprio movimento corporal que se realiza em contínua experiência do tempo presente. Creio que esse tipo de escolha, que ocorre por meio intuitivo ou intencional, que inclui o tom de voz, o volume e o ritmo que determino em minhas falas, diz respeito ao que e ao como dessa condução, fornecendo imagens que atuam de forma dinâmica, mobilizadora, colaborando para um fazer consciente e criativo dos corpos na dança.

Minhas práticas artística e docente estão intimamente relacionadas. Impossível dissociá-

-las. Esse fazer artesanal que envolve palavras e movimentos as permeia. Nos procedimentos de trabalho artístico/docente, a palavra-imagem está na condução das aulas, na construção de metáforas, nas escritas automáticas, na produção de questionamentos, poesias, na escrita do corpo em movimento, nos relatos de pesquisa, nesta dissertação que agora está sendo lida. A linguagem, a comunicação por meio das palavras faladas ou escritas, orientando a maneira como nos expressamos na vida e na arte, mesmo quando o que mais nos interessa é o que não é dito. Como diz o poeta Manoel de Barros, “Uso a palavra para compor meus silêncios”.

3.4.1. EXPERIMENTO CORPO-IMAGEM-PALAVRA: A POESIA DO CORPO GERADA, NASCIDA E REVELADA DANÇA⁴⁴

*Paisagens que habitei, que habito, que me habitam e que me constroem. Paisagens múltiplas que se fundem e se manifestam no meu ser, tornam-se corpo. Paisagens que guardam memórias reais e inventadas, também tão reais, também tão corpo. Memórias que tantas vezes buscam escapar de seus engenhosos esconderijos.*⁴⁵

Corpo, campo de descobertas, lugar de abertura, atravessamentos, amalgamentos, afecções, mistério. O corpo que é tecido continuamente pelos fios que ligam os seus espaços mais internos e mais externos. O dentro e fora da fita de Moebius. Território desconhecido, terra fértil a ser explorada. Morada subterrânea do novo ou do velho novo. Lugar das incertezas, do contágio, dos cruzos. Caminhos traçados no escuro. Aventura corajosa daqueles que anseiam pela liberdade e criatividade; que veem no risco a possibilidade de descoberta e reinvenção. Descoberta e reinvenção, antes de tudo, de si mesmo. O corpo, que pode ser compreendido como a própria matéria-prima do artista, matéria que o compõe e o faz compor.

Caminhar no escuro pede silêncio. Talvez para escutar a voz do que não se pode ver. A voz das coisas não ditas. A voz do silêncio que reside nos subterrâneos da terra fértil da liberdade criadora. O silêncio pede tempo. Um tempo dilatado. Um tempo contemplativo. Um contemplar com todos os sentidos. Em um estado de abertura. Assim como a lente de uma máquina fotográfica que precisa manter-se aberta por mais tempo, para capturar a imagem no escuro, se faz necessário ao artista, ao poeta do corpo, uma abertura contínua para fotografar a escuridão. A abertura do silêncio. Abertura e disponibilidade para perceber as paisagens que o escuro revela. Encarar verdadeiramente o mistério.

⁴⁴ O presente ensaio é uma livre experimentação do exercício de escrita, com inspiração no conteúdo oferecido na disciplina “Laboratórios de produção textual em dança”, do curso de mestrado em dança da UFRJ, sob a orientação dos professores Igor Fagundes, Maria Ignes Calfa e Ruth Torralba.

⁴⁵ Texto criado pela autora inspirado em experiências em sala de aula.

Talvez o mistério viabilize o encontro consigo mesmo, com possibilidades de si mesmo. E isso pode parecer assustador. Talvez o mistério seja leve, contenha a inocência da infância, o deslumbramento pelas coisas simples, uma compreensão menos racional das coisas do mundo. Talvez o mistério guarde o melhor e mais criativo de cada um.

Penetrar a morada do mistério e ouvir o que ele tem a dizer é tarefa interessante aos artistas e pesquisadores das artes. Seria então o corpo o lugar em que reside o mistério ou seria ele mesmo o próprio mistério? E que palavras são essas que podem se tornar audíveis?

Se a palavra nasce do corpo, como nos diz a poetisa e filósofa Viviane Mosé, então o verbo age em nós, transita pelos esconderijos do ser, podendo tornar conhecido o desconhecido. Ação que trilha os caminhos das sensações e que transborda para além dos limites da pele. Verbo que impulsiona o movimento, que faz dançar, que deixa ser o que precisa ser, e liberta.

Nem instrumentos nem utensílios, as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, a *matéria do nosso espírito* (NOVARINA, 1999, p. 11).

Como artista e pesquisadora, tenho interesse pela fala que é do corpo, que é corpo, que é terra, carne e espírito. Fala que tem vontade de dança. Que é experiência e acontecimento. Nesse corpo que é grito e sussurro. Que é silêncio. Que é, no silêncio, voz, grito e sussurro. Corpo que oscila entre o esconder, revelar ou escancarar o que dele sabe ou nem sonha saber. O corpo tem voz e desejo de fala. Fala que sai pelos poros, pelos movimentos, pela boca, pela mão que escreve, pelo corpo que cria. A fala é manifestação do corpo. É corpo manifesto.

Fala inscrita no corpo e no espaço, que se faz dança. Escrita que se rascunha nas sutilezas das sensações que transitam em camadas profundas da carne e do espírito, nas frestas, nas dobras, nos compartimentos secretos, onde as emoções buscam repouso beirando o derramamento, o transbordamento. Bordas nem sempre bem definidas. Escrita que se elabora nas relações, nos afetos, nos contágios, em fronteiras transitórias, móveis, fluidas. Uma escrita, muitas vezes, sobreposta, embaralhada, rasurada, em uma língua inventada, inexistente, existente, invisível, em uma língua desconhecida, reconhecida, compreendida.

Eu me encanto pela escrita do corpo dançante que se constrói no agenciamento dos diversos saberes em constantes atualizações, que não se encerram em si mesmos, mas são elaborados pela própria consciência do não saber, na lida com as incertezas, a imprevisibilidade e as descobertas do percurso. Uma escrita corporal que se faz encantada nas possibilidades que a encruzilhada oferece, em estado de abertura, perceptividade e conectividade com o outro, com o todo.

Esse fazer do corpo talvez se assemelhe à atitude do pesquisador cambono, como é proposto por Simas e Ruffino (2018, p. 37): “O pesquisador em atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência do ato de praticar”. Suponho que a atitude do cambono consista, entre outros aspectos, na experiência do não saber e do deixar ser, em estado investigativo e em processo de agenciamento criativo dos saberes, que se constroem a partir de múltiplos cruzamentos.

Estar “na condição de não saber e da emergência do ato de praticar”, não seria experimentar o entre, como um campo de possibilidades? Segundo Laurence Louppe (2012), no entre, no intervalo de tempo, há a possibilidade de surgimento do impulso. A partir dele se revela a importância do instante. “O instante, enquanto único quadro possível de aparição do desconhecido” (BACHELARD apud LOUPPE, 2012, p. 163). A atitude de não saber, portanto, parece condição para uma escrita que se constrói com base nas necessidades de fala desse corpo. Que privilegia a escuta das vozes que habitam as camadas mais profundas desse território corpo. Verbo que age no corpo, ação originada de um impulso, que faz mover, faz dançar, que se faz descobrir!

O dançarino-criador-pesquisador-cambono, que considera o entre do “não saber e da emergência do ato de praticar” em sua dança, provavelmente lida com sua prática de maneira investigativa, compreende o valor do processo e encara o resultado como consequência. Compreende, aliás, a própria ação, o próprio movimento do corpo como um processo, fundado na experiência e na percepção do corpo. Esse corpo que se encontra em contínua atualização, interação, (re)criação.

Tudo já está ali, real em curso de produção, minha percepção é um arranhão na onda de matéria. Não é nem mesmo a carne do mundo que eu guardo em segredo sob a minha unha, é o mundo estriado, é a realidade em baixo-relevo. É arrancando alguns feixes de luz da matéria que minha percepção se cria. É removendo uma a uma as frequências ondulatórias do negro que se declinam as cores. A percepção como composição em baixo-relevo de minha relação imediata com as coisas (BARDET, 2014, p. 184).

Dança que se dança no próprio entre ou nos trânsitos pelos infinitos “entres”. Na percepção-ação. “Não há diferença de natureza entre perceber e fazer, ou antes, o perceber já é sempre uma ação” (BARDET, 2014, p. 227). Na abertura do não saber, do deixar ser e da ação de perceber o que o corpo necessita dizer, entre os estados de receptividade, perceptividade e conectividade, o poeta do corpo percorre o “mundo estriado”, a “realidade em baixo-relevo”, os subterrâneos da carne e do espírito, as paisagens que nos compõem, mergulhando corajosamente nos silêncios e nos escuros, para revelar sua poesia dançada.

E se, desse ato de se voltar para dentro de si, desse aprofundamento em seu próprio mundo, resultarem *versos*, o senhor não pensará em perguntar a alguém se são bons versos. Também não tentará despertar o interesse de revistas por tais trabalhos, pois verá neles seu querido patrimônio natural, um pedaço e uma voz de sua vida. Uma obra de arte é boa quando surge de uma necessidade. É no modo como ela se origina que se encontra seu valor, não há nenhum outro critério. Por isso, prezado senhor, eu não saberia dar nenhum conselho senão este: voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a resposta para a questão de saber se *precisa* criar. Aceite-a como ela for, sem interpretá-la. Talvez ela revele que o senhor é chamado a ser um artista. Nesse caso, aceite sua sorte e a suporte, com seu peso e sua grandeza, sem perguntar nunca pela recompensa que poderia vir de fora. Pois o criador tem de ser um mundo para si mesmo e encontrar tudo em si mesmo e na natureza, da qual se aproximou (Rilke, 2014, p. 26).

CAPÍTULO IV

4. O PROCESSO DE CRIAÇÃO: *EM ESPERA*

A escolha por desenvolver um experimento artístico como parte integrante desta pesquisa de mestrado ocorreu por compreender que para tratar da temática da imaginação na dança em processo de criação, nada mais adequado, enquanto artista-pesquisadora, do que estar em sala de ensaio, vivendo e revivendo os caminhos tomados pelas imagens no meu próprio corpo; com base no entendimento de que os cruzamentos entre as experiências e percepções de práticas anteriores (artística e docente) e do atual exercício de criação favorecem o desenvolvimento de uma escrita orientada pela prática.

Trata-se de uma experiência de criação desenvolvida com o intuito de investigar as hipóteses apresentadas nesta pesquisa buscando uma metodologia possível para o trabalho com a imaginação no corpo dançante. Obviamente, por ser um experimento artístico, há um resultado estético envolvido, porém, não busco apresentar uma análise desse exercício como espetáculo, e concentro-me na observação dos aspectos processuais do corpo em movimento na relação com a imaginação.

Como fruto e conteúdo desta pesquisa, *Em espera* é um exercício aberto, um *work in process* que se apresenta com cerca de dez minutos de duração. Pelo fato de seu processo de criação ter ocorrido no momento pandêmico da covid-19, não havendo perspectiva de apresentação presencial, mostrou-se como a melhor opção a realização de registro em vídeo desse exercício, sendo disponibilizado nesta dissertação pelo *link* de acesso no YouTube <https://youtu.be/DErMO2dNn3U>. O experimento é parte do processo investigativo desta pesquisa e dos procedimentos estudados, tendo como livre inspiração a vida e a obra da escultora Camille Claudel (1864-1943).

A história e a arte de Camille Claudel configuram material rico para o desenvolvimento de trabalhos artísticos. Por meio de diferentes pontos de vista e recortes, o olhar para sua vida e sua obra possibilita a abordagem de questões de máxima relevância, tais como: a condição da mulher nos cenários sociocultural e artístico, em que historicamente prevalecem a desvalorização, a privação de direitos e a falta de representatividade; e a relação entre o feminino e a loucura no contexto histórico, abrindo possibilidade para se pensar o universo manicomial. Esses são aspectos que me interessam abordar como artista. *Em espera*, contudo, que é um experimento decorrente desta pesquisa de mestrado, apresenta-se como ponto de partida de uma obra que terá desenvolvimento após a defesa desta dissertação, quando, possivelmente, trabalharei

o tema buscando aprofundar esses aspectos. Dessa forma, o processo investigativo desenhou o seu próprio recorte sobre a temática. E nessa fase inicial, a criação teve como eixos norteadores as esculturas da artista e a sua situação de exílio.

Esse processo possibilitou o estudo de aspectos específicos referentes à temática da imaginação em movimento no e do corpo. *Em espera*, como resultado artístico, é uma semente em germinação, que esboça um caminho, mas que só no processo continuado poderá aprofundar suas raízes e se expandir no espaço visível. Assim, desejo que no seu próprio tempo de maturação e evolução, o trabalho encontre no corpo e na cena novas relações, ramificações, tensionamentos e reverberações cênicas.

Trabalhar a partir da vida e das obras de Camille Claudel era um desejo antigo. Em 2005 já havia em mim o interesse no tema, chegando a esboçar um projeto de teatro. Na época, porém, foi necessário dar prioridade a outros compromissos profissionais, e a ideia acabou não encontrando espaço para sua concretização. O tema me revisitou em 2017, quando recebi um convite da amiga, artista, coreógrafa e professora doutora Elid Bittencourt, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UniRio, para fazer um trabalho de videodança, como intérprete, inspirado em Camille Claudel. Infelizmente, por razões pessoais da idealizadora do projeto, não foi possível dar prosseguimento. Em meados de 2019, pouco tempo antes de iniciar as investigações desta pesquisa em sala de ensaio, o tema ressurgiu como uma possibilidade de inspiração para o trabalho de criação artística no mestrado. Dizem que não somos nós que escolhemos o tema, mas, sim, o tema é que nos escolhe. Se assim for, além de nos escolher, ele escolhe também o momento certo a ser explorado.

Ao observar corpos esculpidos, nos mais diversos materiais e períodos da história da arte, sempre me flagrei imaginando como seriam esses corpos vivos, em movimento. Pessoalmente, além de apreciar o resultado técnico e artístico, sinto-me estimulada a imaginar o que está além das formas, a partir da sensação da existência de uma dinâmica viva de movimento presente na obra. Talvez o grande fascínio de muitas dessas obras seja mesmo o potencial de vida que elas guardam e o que dessa vida expressam. As esculturas de Camille Claudel, cuja maioria só tive oportunidade de observar por registros fotográficos, me instigam fortemente nesse sentido, pois parecem revelar intenções, desejos, movimentos. Sinto que suas obras não se resumem à representação da anatomia humana por sua beleza e plasticidade. Elas possuem uma assinatura própria, apresentam o corpo com certa crueza, parecem revelar aspectos ocultos, vestígios da complexidade humana. Observando-as tenho a sensação de uma sobreposição de imagens, camadas mescladas de sentimentos, sutilezas e contradições. Como observadora sou provocada

pelas imagens, e as percepções se renovam a cada contemplação. Forças sensíveis são tornadas visíveis não somente pela genialidade, empenho e paixão da artista no ato criador, mas também pela sensibilidade, capacidade de afecção e imaginação de quem observa.

Em artigo publicado no *Mercure de France* em março de 1898, o poeta, dramaturgo e crítico de arte Mathias Morhardt reflete sobre o trabalho da artista, trazendo, justamente, o valor do movimento em suas obras. Destaca que até mesmo Augusto Rodin divergia de sua discípula Camille a respeito do movimento, entendendo que a modelagem, a perfeição técnica na elaboração das formas, era o que mais importava, atribuindo ao movimento importância secundária. “Ora, segundo o pensamento da srta. Camille Claudel, que eu gostaria de poder seguir e interpretar fielmente, o movimento é, na arte, o mais importante de se definir. Mas é também o mais difícil de explicar” (MORHARDT apud DELBÉE, 1988, p. 385). O autor analisa as obras com bastante entusiasmo, destacando os aspectos técnicos e artísticos de sua arte. Recorto, contudo, um trecho de seu texto que acredito oferecer percepção equivalente a minha visão sobre as obras dessa artista. Em comentário sobre *Les Causeuses* (vide p. 159), Morhardt expõe sua admiração pela artista e por sua capacidade de expressão da vida.

O poema é escrito magnificamente. Pois na verdade é um poema, essas quatro mulheres, sentadas em círculo em torno da ideia que as domina, em torno da paixão que as inspira e as penetra. É um poema cujas estrofes esplêndidas são constituídas por esses pescoços esticados, essas cabeças levantadas, esses torsos flexíveis e luminosos. É um poema onde o sangue circula, onde alguma coisa palpita, onde há ombros que uma emoção interior levanta, onde há peitos que respiram, onde se comprova enfim a prodigiosa riqueza da vida. Mas também não passa de um canto de natureza! Um incidente qualquer, um acaso, um movimento observado *en passant* o revelou à srta. Camille Claudel. Nenhum sortilégio, nenhum esforço, nenhuma procura o explicam. Ele é dotado de uma graça soberana que só pode provir da sua virtude própria. Ele é vivo. Vive permanentemente. Os contornos e a invenção são de uma energia invencível. A própria fidelidade da artista e seu respeito pela forma humana se manifestam com uma grandeza e uma liberdade desconhecidas. Na verdade, quanto mais olhamos para ele mais o amamos, mais o compreendemos, mais sentimos que ele derrama aos olhos maravilhados a verdadeira embriaguez da Beleza (MORHARDT apud DELBÉE, 1988, p. 390).

Por que ter uma artista atuante no fim do século XIX e início do século XX como inspiração de trabalho de criação alicerçado em fazer investigativo em diálogo com a dança contemporânea, dissociado de padrões fixos e estilos bem definidos? Talvez por pura intuição ou admiração. Por eu ter sido atraída desde muito jovem por suas obras, pela expressividade dramática que apresentam. Porque Camille buscava representar o corpo feminino tal qual a realidade, afastando-se do ideal de beleza de sua época. Propondo, assim, uma ruptura com um referencial de corpo dominante na sociedade e na arte. Porque suas obras expressam humanidades. Porque elas me fazem imaginar. Afinal, a meus olhos, destaca-se o movimento latente

nelas contido, e isso me estimula a imaginar corporeidades possíveis. Porque sua arte parece impregnada de força, sensualidade, complexidade e da própria atitude libertária da artista.

Camille Claudel era uma pessoa à frente do seu tempo e uma artista inquieta. Relatos retratam uma personalidade forte; simples no falar e no agir, porém, ativa; liberta dos padrões femininos coquetos da época; dotada de instinto de liberdade. Determinada em seu propósito artístico, reivindicava o seu espaço como mulher artista (algo raro naquele tempo) e solteira, na sociedade extremamente machista e sexista da época. Chegou a sofrer censuras pela sexualidade e sensualidade presentes em suas obras. Diferentemente de outros escultores, pelo fato de ser mulher, perseverou na sua arte, a maior parte do tempo de sua vida, sem subsídios do Estado. Foi subjugada e discriminada por parte da sociedade, que a estigmatizava como artista à sombra daquele que foi seu tutor e amante, August Rodin. Mas teve também apoiadores. Afirmou seu estilo próprio e adquiriu reconhecimento como artista independente. Aos 34 anos de idade rompeu definitivamente seu relacionamento afetivo e profissional com Rodin, vivendo uma vida que se tornava cada vez mais solitária e dedicada a sua produção artística. Apesar de certo reconhecimento profissional, sofreu situação financeira de crescentes dificuldades. Passou fome e adoeceu buscando produzir artisticamente mesmo sem recursos financeiros. Mergulhou no isolamento, dificultando a aproximação de amigos e pessoas interessadas em ajudá-la. Em condições muito precárias de vida, apresentando sinais de distúrbios psíquicos foi internada à força a mando de seu irmão, o poeta Paul Claudel. Diagnosticada com psicose paranoide, permaneceu 30 anos em um asilo psiquiátrico até sua morte, recebendo pouquíssimas visitas durante esse tempo. Ainda na primeira década de internação houve a sugestão médica de retorno ao convívio de sua família, mas sua mãe e os demais parentes se negaram a recebê-la.

Meu intuito, neste texto, não é apresentar de forma extensa sua biografia ou detalhar o cenário artístico, cultural, histórico ou político em que Camille Claudel e sua arte se encontravam, mas apenas expor aspectos significativos de sua vida que ajudaram a compor o universo desta pesquisa artística.

Ela é tão livre que um dia será presa.
 Presa por quê?
 Por excesso de liberdade.
 Mas essa liberdade é inocente?
 É. Até mesmo ingênua.
 Então por que a prisão?
 Porque a liberdade ofende.

Clarice Lispector

O que o corpo diz?

Estava suspensa na escuta atenta que guarda a espera silenciosa do primeiro impulso de ação. As construções imagéticas que eram tecidas de formas indecifráveis se faziam perceber em sensações que surgiam quase simultaneamente ao impulso de agir. Os gestos surgiam como pedido de socorro, luta, cansaço e impotência. No ato de improviso, outras dimensões da própria espera, registradas na minha pele, na minha carne, tomavam contornos sensíveis e visíveis. Esperas que nada tinham a ver com esse estado de espera do primeiro impulso, mas que através dele seguiam seu caminho de ação. Um corpo impregnado de experiências de vida, que, naquele momento, se manifestava por meio de movimentos dotados de urgência, que pareciam eclodir como consequência inevitável, como resposta ao momento pandêmico que se segue, de um isolamento social necessário, em que reside a expectativa de uma solução para a crise sanitária provocada, em parte, pela covid-19, acompanhado pelo sentimento de luto coletivo. Entre tantas camadas, estão presentes as percepções das leituras sobre a vida da artista Camille Claudel. Uma mulher que teve sua existência, em boa parte, destinada a desejar e aguardar sua libertação de um confinamento imposto pela própria família e, de certa forma, pela sociedade da época. E, assim, permaneceu por três décadas de sua vida, até a morte em um manicômio. Nos atravessamentos entre arte e vida, as imagens de diferentes formas de isolamento, reverberavam nos espaços do meu corpo buscando, pelo movimento, caminhos libertários.

4.1. IMPROVISAÇÕES: IMAGINAÇÃO EM MOVIMENTO

Estar em improvisação e constatar a serenidade contida na experiência de habitar a si mesmo. Estar em ação, na ação de estar presente no presente. Não havendo ansiedade por aquilo que está por vir, porque o que está por vir já é acontecimento no corpo. O não fazer é fazer. Podemos estar isentos do compromisso de mostrar, de ser brilhante, de entreter; estabelecendo conosco mesmos uma relação de intimidade e cumplicidade que nos conecta com o ambiente interno do nosso corpo, tão cheio e tão vazio ao mesmo tempo. Preenchido de silêncios e sonoridades, de silêncio como sonoridade.

Pessoalmente, percebo que quanto mais me mantenho atenta aos acontecimentos que se dão da minha pele para dentro, mais me aproximo da sensação de diluição da fronteira ilusória entre os espaços interno e externo do meu corpo. Ocupando os espaços, sensível aos acontecimentos, desperta para as relações, sinto o corpo vibrar nas possibilidades latentes do mover. Entendo que

nesse estado de vibração reside boa parte da potência de um corpo posto a improvisar.

O improviso nos convida ao aqui e agora, nos lembrando que é no presente que a dança se faz, na vivência das percepções/ações/imagens do/no corpo, em estado de atenção e de sensibilidade para consigo mesmo e o todo. Improvisar, para o artista da cena, não significa fazer qualquer coisa. Envolve abertura para o novo, disponibilidade, escolhas, engajamento por parte de quem improvisa, com as próprias ações, com os elementos que estão em jogo,⁴⁶ com o acontecimento. “Improvisar é situar-se na atitude atenta de certa simpatia pelos movimentos em curso de se fazer, evacuando um puro determinismo de reprodução de gestos, tanto quanto uma criação de absoluta novidade, de pura originalidade” (BARDET, 2014, p. 267).

O improviso tem o encontro como elemento fundante, o encontro consigo mesmo, com o outro (pessoas, objetos) e com o ambiente; envolve as escolhas que se dão em curso, em níveis conscientes e inconscientes, em uma composição constante em tempo real a partir do entre das relações, do agenciamento de diversos fatores e elementos em jogo. “Encontrar é ir ‘ter com’ que envolve *desdobrar* a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz” (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012, p. 4).

Considero que a manifestação expressiva de um corpo dançante em improviso não se resume a resultados pontuais, na forma de movimentos, ações, gestos, mas constitui um processo expressivo, latente no corpo, na duração no tempo presente. Entendo que o corpo presente no presente é um corpo em potência expressiva ou em manifestação expressiva. Esse corpo em improviso é um corpo que se deixa ver, cuja presença já expressa a si próprio em alguma medida. Penso que o improviso talvez permita um encontro com o próprio mover, com sua própria expressão, que não cessa de revelar-se com o frescor e o sabor do novo. Está relacionado à experiência em si, mesmo que o mover se mostre, em alguns momentos, aparentemente, como um não mover.

Como em qualquer outro contexto de atuação na vida, o corpo que se põe a improvisar na dança não parte do zero. Não é uma página em branco. É um corpo impregnado de história pessoal, social, cultural e afetado continuamente por múltiplos atravessamentos. O corpo nas artes da cena é um corpo exposto. O exercício da improvisação talvez evidencie essa condição e sensação de exposição do corpo, por meio da própria presença, do jogo de relações e das escolhas que são feitas em curso, em um campo de imprevisibilidades e evanescências. Ao im-

⁴⁶ A palavra jogo é com frequência associada às artes cênicas em diferentes linguagens. Assim como, diretamente à improvisação. Esta dissertação trabalha com a compreensão do jogo como campo das relações, experimentações e acontecimentos. “O jogo abre espaço para o surgimento de *corpos sensíveis* capazes de se caotizarem e reestruturarem-se em outro território delimitado por regras convencionadas. O jogo se faz **no** improvisador e não **para** o improvisador ou **pelo** improvisador” (ELIAS; TOURINHO, 2011, p. 30).

provisar, aceitamos a nossa própria vulnerabilidade, tornando visível, talvez, muito mais do que conhecemos ou poderíamos imaginar de nós mesmos. “Em se tratando do corpo que dança, suas imagens expõem seus modos de perceber e se comunicar. O corpo que dança exhibe em imagens suas diversas falas” (BITTENCOUT, 2018, p. 109).

Quem improvisa, portanto, é esse corpo em exposição, em processo de autocriação, em constante atualização dos acontecimentos no tempo presente. A dança que se compõe em uma improvisação tem como base a corporeidade que está em constante (re)criação e atualização em um processo dinâmico e relacional. “Improvisação é sim uma linguagem de vida misturada, embolada na linguagem da arte” (DUDUDE, 2018, p.103).

As artistas-pesquisadoras Marina Elias e Lígia Tourinho (2011), no diálogo entre suas pesquisas de doutorado, refletem, no artigo “Dramaturgias em improvisação: protocolos de criação nas artes da cena”, sobre a improvisação como estrutura dramática em fluxo e como linguagem em si, e, nesse contexto, dissertam sobre dramaturgia(s),⁴⁷ considerando o próprio improvisador linguagem dramática. Defendem o improvisador não como uma entidade, mas como uma força que atua em relação com os elementos do jogo. Pensam a figura do improvisador como a própria linguagem em que a dramaturgia é escrita ou inscrita. As autoras atentam para o fato de uma dramaturgia improvisada não estar, necessariamente, vinculada à palavra ou ao movimento como aspectos centrais, ou seja, como agentes de sentido e significado oferecidos de antemão. Consideram cinco forças em um processo cartográfico de um improvisador no ato de criação: pensamento, memória, imaginação, movimento e técnica. Entendem o processo de improvisação de dramaturgias como um possível processo de decomposição do sujeito a partir dessas forças.

São forças constituintes do sujeito e que são convocadas neste contexto de criação de dramaturgias como uma finalidade em si. Podemos pensar que este processo de decomposição ocorre através de um encadeamento rizomático entre estas forças. São pedaços de imaginação, sensações de memória, fluxos de pensamento e movimento, convocados por uma técnica/poética, que configuram dramaturgias no território da improvisação. [...] Se é possível uma síntese: o improvisador é uma força relacional rizomatizada na imanência e em devir. **O improvisador em criação é ele próprio imaginação, pensamento, técnica, movimento e memória.** Ele se tridimensionaliza e é tridimensionalizado nestas forças (ELIAS; TOURINHO, 2011, sem paginação, destaque das autoras)

⁴⁷ A palavra dramaturgia foi, ao longo da história, associada à composição de um drama, a peças teatrais e à literatura, sendo diretamente vinculada à figura do autor/dramaturgo. Na contemporaneidade, além da perspectiva das escritas textuais, a palavra dramaturgia é compreendida nos diversos modos, criações, mapas, estratégias, fazeres em arte. Nas artes da cena, o corpo ganha papel central, e a dramaturgia é vista também com base no conceito de corporeidade. “As dramaturgias passam a ser a estruturação de elementos diversos e híbridos que constituem a encenação, ultrapassam os limites do papel e sustenta-se no corpo e no espaço, no indivíduo em contexto” (ELIAS; TOURINHO, 2011, sem paginação).

Conforme esse raciocínio, as dramaturgias em improviso são criadas em um processo de relações entre forças, sendo o improvisador em criação considerado nessas forças. Entendo, porém, que ele é também o próprio espaço entre, no qual as forças incidem. Ele é o espaço dos acontecimentos. Com a ideia de um limite espacial diluído entre interno e externo, creio que esse corpo que entendemos relacional é o território de improvisação em que se dão as escritas e composições. Escritas e composições nascidas de um processo organizacional um tanto impreciso, talvez, caótico, no qual há o acionamento de imaginação, memória, pensamentos, sensações, movimentos, que se apresentam de forma fragmentada e misturada, como parte integrante de um fluxo constante de (re-des)construções, atualizações e contaminações. Um processo que nos chama atenção para novas possibilidades de nós mesmos. Esse talvez seja um modo de pensar a noção de decomposição do sujeito colocada pelas autoras. Creio que uma (de) composição que se faz por uma constante (re)criação de si mesmo. Compor no próprio ato de decompor no espaço-tempo do corpo em movimento. É assim que me sinto nesse processo de criação de *Em espera*.

A artista-pesquisadora Marina Elias apresenta em sua tese de doutorado um aspecto da improvisação que é bastante relevante para esta pesquisa. Ela chama a atenção para a presença da improvisação também na repetição, em propostas de danças ensaiadas. Sendo assim, artistas que atuam no teatro e na dança mesmo em espetáculos com escrita coreográfica fixada, estão sempre, em alguma medida, improvisando.

Explico: um espetáculo é composto por duas dimensões estruturais que por sua vez compõem uma realidade única: a da cena. São elas a dimensão da **macroestrutura** (macroperceptiva: aquilo que se inscreve no espaço tempo e é visto e ouvido pelo espectador, ou seja, a síntese espetacular de ações, textos, canções etc., que se repete sempre) e a dimensão da **microestrutura** (microperceptiva: aspectos *imanentes* e *virtuais* (Deleuze, 1992), que compõem uma dimensão variante e subjetiva, que mantêm o espetáculo vivo sem aparentemente modificá-lo) (Ferracini, 2006, *passim*). **Atores e dançarinos sempre improvisam na microestrutura espetacular**, portanto, não só quando está assumidamente improvisando, o artista da cena improvisa. O improvisador é e **está** em espetáculos previamente ensaiados também (ELIAS, 2011, p. 10, destaques da autora).

Evidentemente, esta dissertação trata dessa realidade única da cena, eu diria também do corpo, que compreende as duas dimensões tanto na perspectiva de uma escrita coreográfica fixa que se repete quanto de uma escrita que se compõe em tempo real, no improviso. Concordo com a autora que os aspectos imanentes e virtuais que compõem a microestrutura/microperceptiva mantêm um espetáculo vivo sem o alterar de forma aparente. Me pergunto, porém, se a improvisação na dimensão microperceptiva não teria grande responsabilidade pela manutenção de uma repetição. E mais: os múltiplos agenciamentos internos que envolvem aspectos variáveis e

subjetivos não seriam determinantes para um fazer em dança não engessado em uma produção mecânica de formas? De onde vem uma certa sensação de ineditismo na realização da repetição em dança? Não teria a improvisação na dimensão da microestrutura/microperceptiva relação com o que se inscreve no movimento, caracterizando, por exemplo, particularidades, coloridos próprios no mover de diferentes artistas, perceptíveis, por exemplo, quando os vemos realizando uma mesma movimentação? Assim sendo, a improvisação nessa dimensão não atuaria de forma determinante para o como dos movimentos, podendo significar uma alteração aparente?

Este estudo acerca da imaginação na dança considera essa realidade integrada, compreendendo as duas dimensões micro e macro em retroalimentação. Dessa forma, entendo a possibilidade de essa improvisação na dimensão da microestrutura/microperceptiva, variável e subjetiva, potencializar e/ou atualizar os estados do corpo, os esforços e as dinâmicas dos movimentos, interferindo qualitativamente nas repetições na macroestrutura/macropceptiva, alterando-a de maneira visível mesmo que sutilmente. Talvez seja apropriado dizer que o corpo que é movimento está em relações e criações constantes nas dimensões micro e macro, criando em improvisação não só em cena, mas na vida.

Creio que podemos pensar a improvisação na dança como: campo de experimentação para o desenvolvimento pessoal e artístico; como procedimento para a construção de uma escrita coreográfica fixada; e como linguagem fim, ou seja, como uma obra em si. Penso que o improviso esteve, fundamentalmente, em todo o processo de criação artística desta pesquisa, se levarmos em conta as muitas articulações e os agenciamentos internos presentes no trabalho com a imaginação em movimento. Além desse aspecto fundante, a improvisação foi o caminho para a construção das escritas fixas do experimento artístico, que é composto também por escritas criadas em tempo real.

Ainda que se tratando de um experimento solo, a pesquisa da imaginação em movimento dançado poderia se dar com a participação de outras pessoas, em improvisos coletivos fomentando a criação artística individual. No meu projeto inicial de mestrado, porém, já tinha em mente dedicar-me aos improvisos individuais, pois foram eles que inspiraram o projeto de pesquisa. Mesmo sendo indiscutível e ampla a relevância das improvisações em grupo, principalmente pela troca entre os participantes, creio que os processos individuais de improvisação têm fundamental importância para os moventes, favorecendo o desenvolvimento de uma dança pessoal, a descoberta dos próprios recursos e a autonomia nas criações, em processos individuais ou coletivos. Seja individualmente ou em grupo, entendo que o improviso em dança parte, antes de tudo, do trabalho sobre si mesmo.

Nesse processo criativo dei mais ênfase a dois procedimentos que costumo trabalhar em minhas aulas, citados no capítulo anterior: o exercício estrutura em fluxo e o performar-imagem. Esses exercícios evidenciam, a partir da vivência das imagens-sensações, a relevância da improvisação na dimensão microperceptiva para aquilo que é tornado visível na dimensão macroperceptiva. A proposta do estrutura em fluxo trabalha justamente as possíveis alterações qualitativas de uma estrutura em repetição, ou seja, como se apresentam as qualidades expressivas no corpo dançante na relação entre estrutura fixa de movimentos e fluxo de imagens mentais. E o performar-imagem trabalha a associação do fluxo de imagens mentais ao improvisado em tempo real, o que e o como dos movimentos sendo criados no exato momento presente.

Nesta pesquisa as improvisações foram guiadas por dispositivos elaborados a partir de imagens geradas por textos, fotografias, filmes, esculturas, pinturas e pelo próprio movimento corporal. As improvisações serviram como espaço para a imaginação em movimento. Compreendendo que a imaginação permeia o nosso mover como um elemento variável e constituinte do corpo, as improvisações eram o meio para a exploração de movimentos que serviriam para: a construção de pequenas sequências coreográficas, algumas delas sendo trabalhadas na proposta de estrutura em fluxo; e como experiência de composição em tempo real, relacionada ao performar-imagem. Nesse processo, alguns mecanismos de trabalho se somam a esses dois procedimentos, desenhando uma metodologia possível de estudo da imaginação na dança conforme os interesses desta pesquisa:

1. Reproduzir uma movimentação imediatamente após uma improvisação. Percorrer os rastros do movimento no corpo, com base nas imagens sensório-motoras.
2. Reproduzir movimentos selecionados de um exercício de improvisação filmado. Lidar com os referenciais de imagem daquilo que é apresentado no vídeo e das percepções-memórias corporais. Ou seja, trabalhar com aquilo que é visto de uma reprodução em vídeo e com aquilo que é sentido, com a experiência em memória.
3. Criar uma movimentação mentalmente e procurar reproduzi-la em seguida com o corpo em movimento no espaço.
4. Mover o corpo em improvisado (de olhos fechados ou abertos) seguindo um fluxo de imagens mentais estimuladas por dispositivos (imagens dinâmicas) criados durante o processo. (exercício performar-imagem)
5. Dançar uma sequência fixa de movimentos deixando fluir a imaginação a partir

dos estímulos dos dispositivos. (exercício estrutura em fluxo)

6. Explorar o corpo em movimento, em livre improvisação, com o estímulo de dispositivos.
7. Explorar o corpo em movimento, em livre improvisação, sem o estímulo de dispositivos. Ter atenção, no curso do improviso, se imagens surgem pelo mover. Caso isso aconteça, posteriormente, experimentar retornar a essas imagens-movimentos, nas atualizações da memória corporal.
8. Estudar formas corporais inspiradas na natureza e nos corpos humanos retratados em obras de arte (escultura e pintura),⁴⁸ entendendo os caminhos internos dos movimentos nesse estudo.
9. Improvisar com as formas criadas no exercício citado no item anterior. Perceber como as imagens-sensações e/ou imagens mentais se manifestam.
10. Improvisar com memórias de acontecimentos da vida pessoal.
11. Improvisar com e sem música.
12. Exercitar a escrita automática após algumas experiências de movimento.

A maioria desses mecanismos é frequentemente utilizada no meio da dança, nas suas variadas linguagens, em processos de criação e de formação, mesmo quando o foco não está na imaginação. Esses mecanismos estão presentes nas aulas que ministro e nas minhas práticas como artista da dança e do teatro. Neste processo, eles foram úteis determinando limites para a investigação da imaginação no corpo dançante.

⁴⁸ Embora os objetos inanimados, de um modo geral, ofereçam imagens muito interessantes para esse tipo de trabalho, eles não surgiram nesta pesquisa com uma influência direta. Por essa razão não foram citados neste tópico. Entendo, contudo, que as esculturas e as pinturas utilizadas configuram objetos de arte inanimados.



Figura 2: Experimento artístico *Em espera* - foto 1

Habitando os espaços

Encolhida no canto, na quina, na junção das duas paredes. Encontro um espaço que me guarda, que me dá amparo. Assim, encolhida, imagino meu corpo em perspectiva. Um espaço pequeno que, na minha imaginação, ao mesmo tempo que remete a uma cela, ganha proporções gigantescas. Como se no canto, encolhida, o meu tamanho fosse infinitamente reduzido e o espaço em torno um território desértico. Sinto que preciso estar assim, encolhida. Só. Isso me dá um certo conforto. No turbilhão de afazeres diários, que parece assumir uma dimensão maior em meio ao confinamento pandêmico, parar é um bálsamo. Parar para mover. Silêncio! Isso me faz lembrar de mim. E do que me faz feliz. Inspiro, expiro e percebo, na posição em que me encontro, os espaços das minhas vértebras cervicais. A respiração tranquila e o prazer de me conectar com um esforço inicial de um movimento. Com o braço apoiado nos joelhos, a mão desenha lentamente o seu percurso até o chão. Pausa. E no seu caminho de volta toca a cabeça. O movimento que daí se segue surge pelo impulso de um gesto cotidiano de passar a mão pela cabeça e o rosto. Na duração do seu percurso, o movimento leve fica mais forte. E me traz a imagem do abandono e da solidão. Deixo o movimento seguir o seu curso. O corpo inteiro se mobiliza aos poucos. Desfruto as sensações do mover, deslizando os pés no chão e pressionando as mãos nas paredes. Percebo as suas texturas e temperaturas. Lembro das esculturas... E então me imagino por um momento tocando o mármore e, por outro, o barro. Memórias dessas texturas surgem. Por um instante penso: será que essas memórias se fazem visíveis no meu corpo? O movimento me traz de volta para a sensação. Sigo movendo...

4.1.1. AS PALAVRAS COMO DISPOSITIVOS

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, a morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente.

Clarice Lispector

No período inicial das minhas pesquisas práticas, no segundo semestre de 2019, ainda não tínhamos sido surpreendidos pelo coronavírus. Na época, eu tive a oportunidade de trabalhar durante oito dias, em uma sala de ensaio no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro. Depois disso, os ensaios ficaram mais espaçados, ganhando ritmo mais intenso a partir do segundo semestre de 2020, trabalhando na sala de minha casa em um espaço reservado à investigação da prática corporal da pesquisa.

Em 2019, estava dedicada às leituras das biografias da artista Camille Claudel. Muito envolvida com a leitura de suas cartas enviadas a Auguste Rodin, seu tutor, parceiro profissional e amante, e a sua família (praticamente todas sem retorno), eu me pus a improvisar usando trechos desses escritos como estímulos. Percebi em mim um demasiado envolvimento emocional, afetada pelos sentimentos de tristeza e angústia. Contudo, era possível verificar caminhos interessantes de movimentação e composição que foram aproveitados posteriormente no processo.

Na época, quando esses improvisos eram retomados, com base nos mesmos estímulos de texto ou pela realização de uma movimentação aproximada daquela que antes fora gerada, mais uma vez sentia-me intensamente afetada, exaurida emocionalmente. Esses improvisos iniciais, afirmam a ideia de que uma memória pode ser acessada como uma construção imagética atualizada, preservando elementos referenciais que (re)conduzem a pessoa que improvisa a paisagens, territórios, estados corporais semelhantes, porém sujeitos a variações. Essas experiências de improviso possuem alguma semelhança com o relato *Um novo horizonte* apresentado no capítulo anterior; nesse caso, todavia, reforçam o aspecto emocional acionado a partir da relação estabelecida com esse estímulo textual.

Estava firme no propósito de investigar a imaginação em um processo de criação em dança. Evidentemente, o corpo dançante, visto na sua integralidade, está em articulação permanente com as emoções. Sabemos também que o acionamento das emoções como um recurso expressivo, obviamente, não se restringe a determinadas linguagens artísticas, como o teatro e o cinema. Não era esse, contudo, o meu interesse. Percebia um desgaste emocional que não me parecia favorável. Finalizei esse breve período de ensaios no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro certa de que minhas lágrimas não eram úteis, pelo menos naquela fase do processo.

Acreditando ser relevante para essa reflexão, permito-me expor um acontecimento da minha vida pessoal. Sendo impossível separar arte e vida, compreendi que as doses extras de emoção eram decorrentes do meu momento de vida que resultava em uma certa dificuldade de me relacionar com determinados assuntos abordados nos livros em estudo. Os textos revelavam sentimentos de solidão e abandono vividos por essa personagem real da história da arte mundial. De certa forma, isso esbarrava no sentimento de perda presente na minha vida. Eu vivia o sentimento de luto pelo falecimento muito recente de meus pais, um após o outro, em curto espaço de tempo. Era difícil, naquele momento, mergulhar no processo de criação sem me sentir fortemente tocada pelos aspectos que o material textual da pesquisa artística explorava.

Para os artistas da cena, o espetáculo não pode parar. Estamos no palco mesmo com as adversidades da vida, salvo algumas exceções. Talvez, se não fosse o caso de um processo de

criação artística em sua fase inicial – quando são acionados os recursos pessoais e, para isso, acessados territórios variados do corpo, entre eles, alguns desconhecidos –, mas um trabalho já estruturado, em fase de relação com o público, no qual os caminhos internos percorridos já são, minimamente, reconhecíveis, facilitando o trânsito por eles; talvez, quem sabe, o desafio se revelasse possível naquele momento.

Quase um ano depois, em novos improvisos, as lembranças do início do processo se atualizavam em meu corpo, também atualizado. “A memória dá à vida sempre uma nova chance” (ROCHA, 2016, p. 25). As memórias das cartas de Camille surgiam em imagens renovadas no e do corpo. Movimentos que tinham sido esboçados naquele tempo, ensaiavam suas presenças e ganhavam um frescor inédito. As emoções presentes no corpo eram agora percebidas como forças expressivas, em diferentes intensidades, na fluidez das formas e nas qualidades variadas dos movimentos.

Na primeira fase dos ensaios, no início de 2019, os textos eram usados de uma maneira mais ampla, ou seja, pelas impressões obtidas do conteúdo como um todo ou de um fragmento dele. Improvisava com a intenção de que o corpo me revelasse, pelo movimento, quais eram as imagens mais potentes, para então elaborar dispositivos a partir disso. Vale lembrar que os dispositivos funcionam como estímulos à criação, mas também permitem o retorno a paisagens, estados, movimentos semelhantes aos que já foram experimentados e favorecem novos desdobramentos criativos. Já na segunda fase da pesquisa, em 2020, passei a dar mais ênfase a uma determinação prévia dos dispositivos. O dispositivo era elaborado antes da experiência do corpo em movimento. Dessa forma, apresentaram-se dois caminhos a partir do uso dos estímulos de textos: 1) o movimento estimulando a criação do dispositivo; 2) o dispositivo estimulando o mover. Dois caminhos importantes que, no decorrer da pesquisa, seguiram em cruzamento. De qualquer forma, a pesquisa convergiu para uma necessidade em comum: a seletividade. Pontos de ancoragem. O que afirma o uso da palavra-imagem como dispositivo técnico de criação.

Podemos ser arrebatados pela profusão de imagens de um texto de origem literária, poética, jornalística etc. Assim como por imagens de diferentes naturezas, não necessariamente a literária. Uma escultura, a cena de um filme, uma cena da vida cotidiana, por exemplo. Podemos ser profundamente afetados por esse material de diversas formas. Mesmo que tenhamos apenas uma vaga impressão do que exatamente nos afeta e de que forma nos afeta, é possível perceber reverberações no processo criativo. Nesse sentido, as percepções-imagens obtidas de um tratamento mais generalizado do material utilizado irão, naturalmente, nos influenciar. Entendo que quando criamos dispositivos, escolhendo palavras, frases curtas, metáforas, a partir das ima-

gens de um determinado material, traçamos referenciais de apoio em uma zona de instabilidade que é o próprio trabalho com a imaginação.

A palavra-imagem selecionada e pensada como dispositivo para melhor servir ao trabalho com a imaginação na dança não atua, portanto, apenas como um estopim para o fluir da imaginação em movimento, mas como esses pontos de ancoragem, como lugares de chegadas e partidas no corpo. Assim, na dimensão da microestrutura/microperceptiva são traçados caminhos – nem todos se tornam reconhecíveis, mas os dispositivos oferecem/acionam imagens-sensações referenciais que têm morada no próprio corpo. Elementos que orientam as chegadas, as partidas e o próprio percurso. Elementos referenciais que permeiam os improvisos nas dimensões micro e macro do corpo dançante.

Devemos entender que o surgimento de um dispositivo envolve também o seu processo de criação. Ele pode ser criado a partir do livre exercício imaginativo tendo, ou não, inspiração consciente nas mais diversas fontes (nas artes, na vida cotidiana, nos corpos em movimento, nos textos, nos objetos etc.). Entendo que o caminho adotado para a elaboração de um dispositivo pode variar conforme cada artista, em cada processo de criação. Neste processo artístico, além de textos biográficos e poéticos, trabalhei motivada pelas esculturas de Camille Claudel e com minhas memórias, escritas automáticas e com as imagens do corpo em movimento.

No trabalho com as esculturas, compreendi que o primeiro passo era fazer uma breve descrição dessas imagens, sabendo que, provavelmente, essa descrição conteria traços de minha própria subjetividade. Feito isso, o segundo passo era selecionar os verbos que pareciam estar presentes nessas imagens como possíveis indicadores de intenções de ações dos corpos esculpidos. Já no caso da cena escolhida do filme *Camille Claudel 1915*,⁴⁹ o trabalho seguiu diretamente para a seleção dos verbos, com base nas ações realizadas pela atriz. E, quando as inspirações eram os movimentos livremente improvisados e uma memória relacionada a minha infância, a criação do dispositivo baseava-se nas imagens-sensações reveladas durante a exploração do mover ou posteriormente a ele, desencadeando palavras, verbos, frases como traduções textuais dessas imagens. Entendo que na relação com o material de pesquisa artística, um percurso próprio é desenhado, que conduz à etapa de seleção da palavra como dispositivo.

Nas minhas experiências como docente e intérprete, pude observar que no momento de definição de um dispositivo devemos ter atenção a alguns detalhes. Destaco algumas pistas que venho elaborando em minhas práticas artísticas e pedagógicas, orientam a formulação dos

⁴⁹ *Camille Claudel 1915* é um filme biográfico francês realizado em 2013 por Bruno Dumont, com a atriz Juliette Binoche no papel de Camille Claudel. A cena citada mostra o momento em que a personagem toma um banho de banheira na instituição em que está internada.

dispositivos e auxiliaram o trabalho de criação artística desta pesquisa:

a) Atenção às palavras

Criar um dispositivo requer uma relação artesanal com as palavras. Trabalhar de forma cuidadosa. Entender quais nos afetam, nos mobilizam, buscando simplicidade e objetividade. Embora muitas vezes as palavras tenham sentidos aproximados, elas podem afetar nosso agir de maneiras bem distintas. Cair, desabar, despencar, ruir, desmoronar, por exemplo, são verbos que podem sugerir imagens-sensações diferenciadas no corpo, estimulando grande variedade de movimentos com diferentes nuances qualitativas. Creio que a criação de um dispositivo, dentro da proposta desta pesquisa, assemelha-se ao momento inicial de criação de um poema. Com uma ou mais palavras-imagens, o dispositivo é um mote para um poema/ação que se desenvolve como escrita ou inscrição no corpo dançante.

b) Os dispositivos são ativadores de desejos

É preciso ter atenção na construção das frases para que elas atuem mais como sugestões. Quero dizer com isso que os dispositivos devem abrir possibilidades e não as encerrar. A pessoa que cria um dispositivo para si mesma ou para os outros deve compreender que a função dele, na perspectiva desta pesquisa, não é conduzir a um resultado esperado, já previamente desenhado. Posso trabalhar supondo, por exemplo, que um dispositivo vá estimular o trabalho sobre o peso leve, mas isso não deve ser considerado certo. Estamos trabalhando com a capacidade imaginativa, e ela pode nos surpreender. O dispositivo trabalha com o inesperado e deveria ser um estímulo à vivência dessa experiência. Trabalhamos com indeterminações. Por isso, entendo que os dispositivos devem apontar caminhos sem os determinar ou restringir. E, sobretudo, atrair o interesse de quem dança para o que só a experiência do corpo pode revelar.

c) A preparação do terreno

Devemos estar cientes de que, na construção de um dispositivo, podemos estimular a relação com imagens que remetem a um lugar/ambiente/cenário, a estados de corpo, sensações, sentimentos, e a ações que fazemos. Dependendo das necessidades e dos objetivos daquele que está na condução do exercício, esses aspectos podem ser trabalhados isoladamente ou agrupados em proposta única. A elaboração de um dispositivo deve ser pensada juntamente com seu modo de aplicação. Entendo que o melhor caminho é acessar de forma gradual o espaço da imaginação. Pela minha experiência, normalmente, as explorações de um ambiente (um lugar

imaginário) e do nosso próprio estado corporal, ou seja, como nos sentimos nas relações com as imagens, preparam a exploração do que fazemos, o surgimento das ações. A maneira como os dispositivos são elaborados e como são aplicados na condução do trabalho, portanto, podem favorecer a construção das imagens passo a passo, alimentando o processo imaginativo. Entendo ser isso a preparação do terreno.

d) O verbo está sempre presente

Quando usamos apenas uma palavra como dispositivo, ela não precisa ser um verbo, que por si só pode ser considerado um dispositivo mobilizador do corpo. Penso que qualquer palavra pode ser adotada como dispositivo desde que entendamos o modo como nos serve. A palavra terra, por exemplo, que representa um dos quatro elementos tradicionalmente conhecidos como formadores da matéria, pode ser um forte estímulo à imaginação em movimento. Além das muitas memórias que naturalmente são acessadas e atualizadas a partir dessa palavra, ela não possui significado único, permitindo associações ainda mais diversas. A disponibilidade e o engajamento de quem dança com a proposta investigativa fará com que surja um fluir imagético no corpo a partir desse estímulo. No corpo dançante em investigação, a palavra terra e os desencadeamentos imagéticos provenientes das associações e relações que com ela estabelecemos evocarão verbos que se revelarão no próprio agir. Creio que o verbo faz mover a imagem no corpo-mente, de forma direta ou indireta, fazendo parte, ou não, da estrutura textual do dispositivo. Mesmo que o verbo não seja dado no dispositivo, ele se faz presente no corpo, no movimento.

e) Dispositivos gerais e dispositivos específicos

Entendo que as oito ações básicas de esforço de Laban são exemplos de verbos que atuam como dispositivos. Podem ser usados sozinhos ou em uma sentença. Como exemplo: torcer; torcer o corpo como um pano encharcado de água. Neste estudo, considero esses dois exemplos dispositivos. Escolho adotar os termos dispositivo geral e dispositivo específico. Torcer seria um dispositivo geral, e torcer o corpo como um pano encharcado de água, um dispositivo específico. Podemos trabalhar em improvisos usando-os de maneira isolada ou combinada. De forma semelhante, a palavra terra recém-mencionada seria um dispositivo geral, e os dispositivos específicos poderiam ser frases como: a terra guarda a semente; a Terra gira; os pés afundam na terra; os pés afundam na terra escura e úmida. Os dispositivos podem ser mais ou menos específicos conforme os dois últimos exemplos.

f) Cenários imaginários

Ao construir um cenário imaginário podemos considerar inicialmente um dispositivo geral: uma praia. O trabalho corporal, porém, ganha sutilezas quando detalhamos esse cenário, apresentando o que ele contém por meio de pequenas frases com características desse lugar. Assim criamos os dispositivos específicos: o mar é agitado; o sol brilha no cair da tarde; a areia é clara, fina e morna; o vento faz dançar as folhas dos coqueiros.

O exercício de construção imagética de um cenário leva-nos ao acionamento de memórias, sensações, estados corporais. Ao optar por dispositivos que determinam os detalhes de um cenário, podemos favorecer uma atmosfera de trabalho e/ou vínculos criativos em um grupo, que ocorrem, em boa parte, por uma certa “equivalência” de imagens criadas nos corpos. Como os dispositivos específicos fornecem dados mais precisos, ao os utilizar em um trabalho em grupo, criamos a possibilidade de manifestações corporais com algumas possíveis similaridades qualitativas entre os participantes. Experiências carregadas dos universos imagéticos pessoal e coletivo.

Nessa abordagem, em alguma medida, a pessoa que conduz a proposta desenha junto com o participante uma imagem/paisagem que possui características em comum. Podemos, entretanto, seguir o caminho oposto e, em vez de oferecer imagens ricas em detalhes, podemos oferecer dispositivos que deixem o cenário em aberto. Vamos supor que o dispositivo geral continue sendo a praia. Os dispositivos específicos passariam a ser indagações como: qual o momento do dia? como está o céu? como está o mar? quais as cores do mar e do céu? o que há nessa paisagem? qual a temperatura desse lugar?

Devemos ter atenção, pois a proposta de imaginar cenários favorece a permanência em um estado contemplativo. Se esse não for o objetivo do trabalho, cabe a quem conduz criar novos dispositivos que direcionem o exercício para um possível caminho de experiência do corpo em ação no espaço mais externo. Nesse caso, sugiro, no decorrer do exercício, a elaboração imediata de novos dispositivos ou a adequação/transformação dos que estão em uso, com atenção, principalmente, nos verbos como indicativos diretos de ação.

g) A imagem do corpo implicado na ação

Os caminhos de construção de cenário ganham nuances ainda mais interessantes, quando a interação imaginária com esse ambiente é estimulada. Esse é um fator importante para que a pessoa em exercício não fique refém do próprio estado contemplativo. Passamos a dar ênfase ao que se faz e ao como se faz nesse ambiente. E, também, ao como esse ambiente age no cor-

po, como o afeta. Dessa forma, os impulsos de ação tornam-se mais visíveis. Sendo assim, os dispositivos específicos poderiam ser: meus pés afundam na areia molhada; as ondas envolvem minhas pernas; como está a temperatura da água? como é deitar na areia dessa praia? ando sobre pedras submersas na água do mar; caminho sobre pequenas pedras e conchas; como o vento toca meu corpo? as ondas do mar envolvem minhas pernas e desestabilizam meu corpo.

A interação com um cenário imaginário nos fala da imagem que criamos do corpo em ação. Não precisamos, contudo, de um cenário imaginário para implicar o corpo em uma ação no campo das imagens. O dispositivo não precisa estar relacionado a um ambiente específico. Um dispositivo pode ser uma palavra, um verbo. Pode até remeter a um cenário, embora sem trabalho prévio sobre sua construção. Exemplos: peixes nadam entre as minhas pernas; uma joaninha pousa no seu nariz; toco e sou tocada por bolinhas de sabão. Além disso, o dispositivo também pode trabalhar a imagem do corpo produzindo uma ação incomum; pode estar relacionado a objetos e animais; pode se referir a partes específicas do corpo em ação; e pode ter conjugado em si vários desses aspectos. Exemplos: das minhas pernas brotam raízes que buscam penetrar a terra; uma bolinha de metal percorre o interior do meu corpo; um beija-flor voa em torno do meu corpo e eu quero tocá-lo; o cóccix quer falar com as escápulas.

Apresento a seguir a escultura *La valse*, de Camille Claudel, que, no processo criativo, foi uma das obras que estimulou a criação de dispositivos. Nesse caso, eles foram definidos como verbos.



Figura 3: *La Valse* (1892), Camille Claudel

Descrição da escultura *La Valse* (*A valsa*)

Dois corpos nus em contato frontal. O braço direito de uma das figuras envolve o outro corpo pela cintura, e a sua mão esquerda toca a mão direita do seu par na diagonal baixa. A figura que é envolvida pela cintura, tem a sua mão esquerda tocando o ombro daquela que a envolve. Parecem dançar numa íntima relação. A imagem sugere a existência de um tecido que cobre parte dos glúteos e das pernas dos dois corpos. O tecido desce volumoso com relevos, fendas, cavidades até a base da figura e mistura-se a pedra bruta. O tecido e a pedra parecem amalgamados e em movimento.

Seleção dos verbos: envolver, espiralar, entregar, abraçar, cheirar

Dispositivo geral: dança dos abraços

Dispositivos: abraçar, envolver, espiralar

4.1.2. PERFORMAR-IMAGEM

Nesta pesquisa de criação, o exercício performar-imagem deixa de ser, exclusivamente, um procedimento usado em sala de aula como parte das experiências de formação em dança, para tornar-se um dos caminhos de composição cênica. Entre estruturas fixas, o performar-imagem encontra no experimento artístico espaço para ser o que ele é: um improviso que une o fluir imagético à escuta sensível do corpo, ativando a percepção das imagens/sensações como ações no corpo e do corpo. Uma experiência desvinculada de um fazer representativo, mimético ou de algum compromisso estético definido *a priori*. Trabalha-se com a possibilidade de a sensação ser performada.

As sensações que temos agora diferem das sensações de alguns minutos atrás. A maneira como percebemos a nós mesmos e o todo modifica-se a cada instante. Dessa forma, esse improviso é um convite à ampliação da escuta corporal na imediatez do tempo presente, na atenção às sens(ações)-imagens que o corpo produz; sem nos colocar no controle por uma estética no mover, vinculada a formas e desenhos específicos do corpo no espaço, relativo ao objetivo de criar aquilo que supomos ser mais interessante para o espectador. Mas tendo o domínio necessário do corpo, em estado de atenção e disponibilidade, para deixar que o movimento aconteça, mesmo revelando-se, aparentemente, como um não mover. Entrar de fato na zona de indeterminação, como mencionei no capítulo anterior.

De uma forma bastante intuitiva escolhi como inspiração imagética para essa improvisação, a escultura *Clotho*. Trabalhei então na criação dos dispositivos. Com a imagem da escultura e com os dispositivos em mente, comecei a improvisar. Assim como nas propostas em sala de aula, todo o trabalho de pesquisa corporal de criação tinha início após uma preparação de cerca de 30 minutos para acordar o corpo, os sentidos, liberar as articulações e entrar no estado de atenção que considero adequado. Iniciava esses improvisos, especificamente, no nível alto, com os pés bem apoiados no chão, os braços ao longo do corpo, o tronco na posição vertical e os olhos fechados; atenta a minha respiração, ao peso que o corpo exerce sobre as plantas dos pés, ao volume corporal, a sua tridimensionalidade, às sensações que tenho desse contato comigo mesma. Após esse momento inicial, as imagens começavam a surgir. A cada dia que experimentava esse improviso, imagens apareciam como lembranças atualizadas do processo criativo de escrita dos dispositivos e da imagem da escultura. Imagens mescladas que se apresentavam como projeções mentais e como sensações. Imagens, muitas vezes, não decifráveis.

Sempre que trabalhei esse improviso durante o processo investigativo e, mesmo quando já integrado na composição geral do trabalho artístico, experimentei a profusão de impulsos in-

ternos que me levavam a transitar entre as movimentações lenta/contínua e lenta/interrompida. Vivenciava pequenos tremores, vibrações, e a sensação do peso forte concentrado na unidade inferior do meu corpo e, leve, na unidade superior; forças em oposição. Do nível alto, eu passava ao médio e, às vezes, chegava ao baixo. E, então, finalizava esse improvisado, que exige um nível elevado de concentração da atenção. Essa trajetória espacial do nível alto ao baixo mostrou-se frequente durante o processo, configurando um roteiro possível desse pequeno improvisado. Não é certo, porém, que em todas as experimentações esse percurso ocorra.

Considerando também minhas experiências anteriores a esta pesquisa com o exercício performar-imagem, entendo que, havendo ou não deslocamento do corpo no espaço, a relação com a base é fortalecida. Como o exercício pode ser realizado com os olhos fechados, semifechados ou inicialmente fechados sendo abertos no decorrer do improvisado, a conexão com a base ocorre naturalmente pela necessidade que se impõe, devido ao fato de o sentido da visão não ser explorado. Quanto ao tempo, minhas experiências pessoais e a observação de outros corpos em trabalho revelam a predominância do tempo lento. As manifestações de peso, espaço e fluxo são bastante variáveis de acordo com os estímulos imagéticos que se apresentam por meio dos dispositivos e da relação que com eles estabelecemos.

A experiência do performar-imagem, em meio às estruturas fixas de movimento que constituem a composição como um todo, chama a atenção para o momento de pausa, de ouvir o chamado do silêncio, de entrar em contato com outra sonoridade no mover. Quando ele surge no trabalho, o corpo-mente está quente, incandescente, dilatado como sugere Eugênio Barba. Sinto ser um momento no qual se estabelece uma alteração sutil na qualidade de escuta corporal. A percepção dos fluxos energéticos, dos impulsos, parece ganhar destaque. O corpo aquecido responde aos estímulos imagéticos com facilidade. Aquecido também pela relação com as imagens no e do corpo, no mover “improvisacional” presente nas estruturas fixas.

Trabalhar o exercício performar-imagem durante o processo de criação e optar por tê-lo presente no experimento artístico como proposta de composição em tempo real são escolhas estimulantes de uma atmosfera sensível que permeia toda a investigação. A proposta do exercício envolve o respeito às particularidades e subjetividades do corpo dançante, a escuta de si mesmo, o reconhecimento das possibilidades corporais e a investigação cuidadosa dos movimentos considerando seus processos internos. Essas escolhas implicam uma relação de incertezas e descobertas constantes com o mover no ato de construção de uma escrita corporal que se faz na efemeridade do momento presente.

Esta é a imagem da escultura *Clotho*, que inspirou o exercício performar-imagem. Apresento sua descrição e os dispositivos criados durante o processo.



Figura 4: *Clotho* (1893), Camille Claudel

Descrição da escultura *Clotho*

O corpo nu de uma mulher idosa. Um corpo magro, frágil. A pele seca, áspera e flácida parece estar à beira da decomposição. Seus cabelos compridos possuem o aspecto de troncos retorcidos e raízes que seguem rumo ao chão. A cabeça parece tombar para a lateral pelo peso dos longos cabelos, grossos e ásperos, que seguem retorcidos e enroscados em suas pernas em direção ao solo.

Seleção dos verbos: crescer, tombar, suportar, decompor, ruir, ceder, pesar, torcer, enroscar, penetrar, murchar

Dispositivo geral: corpo em decomposição

Dispositivos específicos:

Os cabelos crescem, pesados, continuamente, como troncos retorcidos e raízes que desejam penetrar a terra, tornar-se terra.

O corpo frágil transita entre resistir e ceder ao chamado da terra.

O corpo murcha como uma fruta seca.

4.1.3. ESTRUTURA EM FLUXO

No corpo dançante, seja em improvisos ou em estruturas fixas de movimento, as imagens em (re)criação no plano mental vão e vêm todo o tempo. Os movimentos, frequentemente, nos trazem imagens que foram referências para suas criações ou imagens inusitadas, talvez associações imagéticas surgidas pelo próprio mover. Elas, porém, nos escapam facilmente. Às vezes, a imagem mental parece ter segundos de antecipação ao movimento. Há momentos em que experimentamos total comunhão entre imagem mental e movimento. Assim como existem os períodos de puro movimento, quando desfrutamos as sensações do mover sem nenhuma imagem mental definida, apenas as imagens-sensações racionalmente indecifráveis e indizíveis.

A proposta do exercício estrutura em fluxo consiste em realizar uma sequência fixa de movimentos simultaneamente ao ato de imaginar, de produzir imagens mentais de um determinado cenário, paisagem ou situação, possibilitando um fluir contínuo da imaginação durante a movimentação. Mesmo nas sequências que não são trabalhadas com esse exercício, existe a possibilidade, com maior ou menor ênfase, de ocorrência de simultaneidades entre imagens mentais e movimento. Quando, porém, uma sequência é escolhida para ser trabalhada conforme o estrutura em fluxo, significa que a ênfase está nessa simultaneidade.

Creio que todo processo de criação envolve imagens diversas que acabam norteando ou acompanhando a prática. Para a criação e fixação das sequências de movimentos que compõem esse experimento artístico, foram utilizadas imagens referenciais geradas pelos dispositivos, memórias, fotografias, formas da natureza, lugares específicos, imagens dos movimentos (suas formas, sensações, percursos internos e externos). Essas imagens referenciais são atualizadas no presente e, de maneira imprecisa, manifestam-se corporalmente a cada repetição. Na maioria das vezes tornam-se perceptíveis como imagens mentais que surgem aleatoriamente ou guiando a realização de um determinado movimento. Dessa forma, todas as estruturas fixas no momento em que são dançadas passam por um processo semelhante.

Nesse experimento artístico escolhi duas sequências para trabalhar o estrutura em fluxo. A primeira é inspirada em uma cena do filme *Camille Claudel 1915*, na qual a personagem Ca-

mille, internada em um sanatório, é levada para tomar banho em uma banheira. Algumas ações realizadas pela atriz nessa cena serviram como inspiração para a criação da movimentação, assim como o teor dramático da cena e a atmosfera como um todo, que incluem luz, cenário e figurinos. Nessa cena do filme não há falas. Com a sequência estruturada, a experiência dançada era orientada pelas ações manifestadas no corpo como imagens encarnadas. Nesse exercício, as ações guiam um percurso imagético em fluxo constante, que é composto por fragmentos de memórias. Isso inclui o que foi registrado por mim da cena do filme, memórias do meu próprio corpo em movimento nessa estrutura, memórias das sensações. O agir do corpo na estrutura, em trabalho com a imaginação, parece atuar como um fio costurando um fluxo imaginário contínuo.

A título de exercício, busquei trabalhar a realização da movimentação desassociada do fluir imagético. Constatei, evidentemente, a possibilidade de concentrar a atenção no aspecto motor e nos esforços empregados, entendendo que as imagens referenciais estão inscritas no corpo e, portanto, não se anulam quando optamos por não dar ênfase à imaginação. Ciente também de que as imagens mentais podem surgir eventualmente durante o mover, mesmo não sendo a intenção no momento, porém tendo em vista a proposta de investigação desta pesquisa, essa tentativa me pareceu reducionista, mas compreendo que pode servir a determinados interesses de estudo. Como bailarina-criadora, pareceu-me mais interessante quando o trabalho seguiu na proposta do estrutura em fluxo. Quando me entregava à comunhão do fluxo imagético contínuo (mental) e do movimento. O corpo que experimentava, predominantemente, o tempo lento e o fluxo contínuo, com momentos de suspensão e variações entre o peso leve e o forte, parecia, na associação do mover com a imaginação, percorrer as gradações de intensidade em uma experiência menos previsível. Essas experiências chamam a atenção para o fato de que não se trata somente de esforços que podem ser identificados e analisados, mas de sutilezas e subjetividades intraduzíveis.

A segunda sequência escolhida foi criada com inspiração na escultura de Camille Claudel intitulada *La Vague*. Sua construção foi pautada na seleção dos verbos, nos dispositivos específicos, em uma memória de infância e na pesquisa livre de movimentos circulares e espiralados. Da estrutura que foi criada e inserida na composição artística, selecionei um fragmento dela para trabalhar o estrutura em fluxo. Nesse fragmento exercito o fluxo imaginário contínuo sobre as seguintes imagens: estar submersa na água do mar e ser conduzida por ela. Nessa experiência, em vez de as ações se destacarem como elementos decisivos para a manutenção do fluxo imagético contínuo, como observei na sequência da banheira, parece que a sensação geral de um estado de corpo exerce maior influência para que o fluxo imagético se mantenha constante

durante a realização da sequência.

A imagem de estar submersa na água conduziu-me para uma movimentação no tempo lento. Uma movimentação, nitidamente, aproximada das ações de esforço de Laban, flutuar e pressionar. Flutuar na unidade superior e pressionar na unidade inferior, na relação dos pés com o chão e da bacia com o chão. Os movimentos desencadeados da imagem de ser levada pela água, definiu-se a partir de diferentes partes do corpo impulsionando deslocamentos no espaço. Isso ocasionou uma movimentação súbita, seguida de certa aceleração e desaceleração. O fluxo predominante era o contínuo e o peso leve.

Sempre que esses exercícios são repetidos dentro da proposta do experimento artístico, eles apresentam qualidades de movimentos semelhantes às das primeiras experiências, mas com um certo frescor e abertura para a experiência atual. Não só as imagens estão em atualização no momento presente, mas o corpo como um todo. É o corpo na sua integralidade que se atualiza. Percebo que o exercício estrutura em fluxo evidencia o aspecto “improvisacional” presente na repetição de uma composição com escrita fixa. Entendo que esse exercício nos coloca em contato com alterações sutis do mover, em um espaço íntimo de percepções finas. Penso que ele possibilita a conexão com as ações/sensações/imagens em atualização, pelo menos, daquilo que nos cabe perceber.

Compartilho a seguir as imagens do filme *Camille Claudel 1915*, da escultura *A onda* (com suas descrições e dispositivos), e poesias que inspiraram o exercício estrutura em fluxo.



Figura 5: Cena do filme *Camille Claudel 1915* (2013)

Descrição da cena do filme *Camille Claudel 1915*

Mulher em um sanatório é conduzida por freiras para o seu banho. Após se despír entra em uma banheira, e essas freiras lhe dão o banho.

Verbos trabalhados na construção da sequência de movimentos: entrar, afundar, recostar, submergir, emergir, respirar

Água esparramada em cristal,
 Buraco de concha,
 Segregarei em teus ouvidos
 Os meus tormentos.
 Apareceu qualquer coisa
 em minha vida toda cinza,
 embaraçada, como água
 esparramada em cristal.
 Ritmo colorido
 Dos meus dias de espera,
 Duas, três, quatro horas,
 E os teus ouvidos
 Eram buracos e concha,
 Retorcidos
 No desespero de não querer ouvir.
 Me fizeram de pedra
 Quando eu queria
 Ser feita de amor.

Hilda Hilst



Figura 6: *La Vague* (1897), Camille Claudel

Descrição da escultura *La Vague* (A onda)

Três mulheres nuas de mãos dadas, joelhos flexionados, duas delas com os troncos curvados. Parecem estar na expectativa de ser envolvidas por uma grande onda. Temor, ameaça, diversão, risco, brincadeira, cuidado, aventura, companheirismo, comunhão, liberdade.

Seleção dos verbos: submergir, respirar, reter, segurar, entregar, soltar

Dispositivo geral: o mar

Dispositivos específicos:

As mãos molhadas que apertam firmemente outras mãos, se soltam...

Retenho o ar enquanto o oceano me engole.

Permaneço submersa na água do mar.

O meu corpo é movido pelo mover da água.

Há um oceano no interior do meu corpo.

Para que oceano de vida vão os meus passos de vida?

Clarice Lispector

Aqui nesta praia onde
 Não há nenhum vestígio de impureza,
 Aqui onde há somente
 Ondas tombando ininterruptamente,
 Puro espaço e lúcida unidade,
 Aqui o tempo apaixonadamente
 Encontra a própria liberdade.

Sophia de Mello Breyner Andresen

4.1.4. A IMAGINAÇÃO E OS FATORES DE MOVIMENTO

Conforme o Sistema Laban de Movimento, sabemos que os fatores fluxo, espaço, peso e tempo se apresentam de forma associada, embora os possamos estudar concentrando nossa atenção em apenas um deles. Sendo assim, na prática corporal desta pesquisa, eu objetivava a princípio explorá-los separadamente facilitando a realização de apontamentos referentes a suas relações com a imaginação. Não foi, entretanto, exatamente dessa maneira que ocorreu.

Nas aulas de dança estudamos os fatores de movimento nos experimentando e criando com e a partir deles. Frequentemente, eles são trabalhados como temas centrais das aulas dedicadas ao estudo do corpo, seja na dança ou no teatro. Sem dúvida, os exercícios específicos sobre esses fatores são estímulos potentes à imaginação. O processo investigativo desta pesquisa foi, contudo, se desenhando de tal forma, que as experimentações não partiam do estudo dos fatores, mas do movimento da imaginação no corpo. Os fatores de movimento foram, com mais frequência, observados como consequências expressivas da imaginação encarnada. No processo de criação artística não houve interesse, por exemplo, em descobrir uma movimentação a partir do peso forte. O trabalho não partia disso, mas antes de uma gama infinita de possibilidades que se apresentava a partir de uma imagem.

A improvisação com base em dispositivos, que tem como foco a ativação constante da imaginação como ação no e do corpo, nos permite vivenciar, no saber-sentir do movimento, uma infinidade de intensidades e cruzamentos desses fatores. Evidentemente, enquanto estamos em experiência dançante em improviso temos uma boa noção do que nos acontece. Há, porém, em parte um deixar acontecer para depois refletir sobre o que aconteceu. Sendo assim, nossa memória corporal irá, posteriormente, nos auxiliar numa análise mais detalhada.

Certamente, nesta investigação, a análise dos movimentos ocorreu nas fases de resgate do que foi feito em improviso, de criação de uma estrutura fixa e de sua repetição. Entendo,

porém, que o principal objetivo desta análise não era servir como orientação para a conquista de maior domínio na execução dos movimentos. A análise acabou sendo útil para reafirmar ou reacender a experiência da imaginação encarnada. A partir da ativação e atualização das memórias de imagens vividas, como movimentos no e do corpo, como sensações e percursos internos/externos. Assim, à medida que os esforços eram racionalizados, acontecia uma identificação com registros de sensações corporais de uma imagem construída, ou melhor, em construção e atualização.

Dessa forma, quando me ponho a repetir uma movimentação nesta criação artística, já treinada nos caminhos e contornos do movimento no espaço, o que está guiando o meu mover não é, propriamente, saber se o tempo é lento, o peso é forte e o espaço indireto, mas sentir essas referências no corpo, também como imagens ou como parte das imagens que nortearam a criação do movimento. Imagens que são revividas a cada repetição, recriadas como memórias-sensações no e do corpo. A análise dos fatores durante o processo de composição parecia acontecer de maneira subliminar, colaborando para tornar as imagens-sensações ainda mais nítidas. O treino de uma sequência fixa de movimentos, com o objetivo de ser repetida com mais compreensão, ocorria, em parte, pela experiência perceptiva dos fatores em cruzamentos no corpo, e em associação ao exercício da imaginação.

Tanto no percurso de criação das sequências de movimentos quanto na fase em que já estavam estruturadas, como também nos momentos de improviso, os dispositivos atuaram estimulando a vivência das imagens como ações no corpo e do corpo. Essas ações, por um lado, se manifestavam em suas formas de movimento no espaço, de maneira bem precisa, com seus esforços específicos; e, por outro, antes mesmo de se tornar visíveis no espaço mais externo do corpo, se apresentavam como sensações, como atividade interna, colaborando para determinados estados de corpo. No trabalho com os dispositivos acontece de termos sensações que associamos a fatores de movimento. Sendo assim, algumas das estruturas do experimento artístico foram criadas com base nas sensações dos fatores de movimento despertadas por um dispositivo.

Na estrutura inspirada na escultura *La Vague*, por exemplo, todo o momento que antecede o fragmento dedicado exclusivamente ao exercício estrutura em fluxo, surgiu na exploração dos fatores fluxo, tempo e espaço. Preferi elaborar essa sequência criando movimentos circulares e espirais, a partir do exercício desses fatores. Houve o uso consciente dessas qualidades, tendo como base as sensações-imagens resultantes das experiências de improviso com os dispositivos. Alguns movimentos nessa sequência remetem a uma imagem mental imediata do dispositi-

tivo geral o mar, e também a *flashes* de uma memória pessoal. Na maior parte do tempo, porém, a dança é experimentada nas imagens-sensações do próprio mover.

Percepções do fator espaço

Creio que em relação ao fator espaço, o que mais chama a minha atenção no trabalho com a imaginação na dança é a dimensão do mover pela percepção do espaço interno. Por ser um trabalho favorecido por um fazer em dança com abordagem somática, encontra em um corpo sensível abertura para experiências perceptivas que perpassam as fronteiras concretas do corpo. Longe de uma perspectiva mística, reforço o caráter sensível de uma prática que compreende o espaço de forma unificada. A imaginação como ação no corpo, é percebida como atividade interna, impulsos, sensações, acontecimentos, espaços, percursos internos de movimento, imagens que podem ganhar visibilidade no espaço mais externo como ações do corpo. Entendo que no ato de imaginar o espaço, o reconhecemos como corpo. Ao imaginar o desenho que o meu corpo faz no espaço mais externo, estou desenhando esse espaço em mim mesma. O movimento que improviso na sala de minha casa, encontra sua correspondência no ambiente interno do meu corpo.

Para esta pesquisa prática, arrastei os móveis para um canto da sala e procurei deixar livre para meu trabalho a maior área possível. Consegui um espaço com cerca de 3m x 2m, onde se deu a maior parte do processo de investigação corporal. Em um determinado momento, na fase de criação das sequências, o trabalho parecia não avançar mais. Embora já tivesse, a partir dos improvisos, construído algumas células de movimento, passei a sentir-me desconfortável no exercício de composição das sequências. O espaço destinado à prática de criação começou a me incomodar. Após meses de trabalho, compreendi que esse não era o espaço de atuação adequado ao experimento que estava sendo criado. Nesse momento, resolvi deixar livre aquele canto da sala, de cerca de 2,10m x 1,60m, em que estavam agrupados os móveis. E nesse pequeno espaço, com duas paredes que formam um “L”, a composição como um todo começou então a ser definida. As sequências que resistiam à possibilidade de se estruturar encontraram, na redução do espaço, os limites de que precisavam.

O fator espaço no sistema Laban está relacionado à atitude interna da atenção e refere-se ao onde do movimento. Dessa forma, creio que a criação pedia esse limite espacial, pois a temática artística envolve uma situação de aprisionamento. A relação com o espaço físico corrobora o processo da imaginação no e do corpo. Consequentemente, essa alteração no espaço de atuação influenciou o uso das qualidades direta e indireta do movimento, a expansão maior

ou menor do mover e a exploração das dimensões e dos níveis espaciais. As paredes tornaram-se limites concretos. A relação com o espaço físico e o uso do fator espaço influenciaram o surgimento de novas imagens-sensações e estados de corpo. Os movimentos experimentados anteriormente no espaço mais amplo da sala e no espaço criado por minha imaginação, nessa nova configuração, ganharam novas camadas expressivas, atualizações e significados.

Chegou, porém, o momento em que esse espaço reduzido de trabalho não comportava mais a expansão dos movimentos que estavam surgindo. E, as possibilidades de enquadramento em vídeo da minha movimentação nesse espaço específico não eram boas. Então, como o experimento necessitava de um registro filmado, retornei à área anterior, onde tudo tinha começado, sendo bastante positivo reviver movimentos, me (re)adaptar a esse espaço, trabalhando as reverberações no corpo das experiências desses dois espaços. As diferentes dimensões espaciais eram, portanto, atualizadas com base nas memórias corporais junto às novas experiências. Como camadas sobrepostas de imagens/sensações do espaço que ofereciam novas texturas no mover.

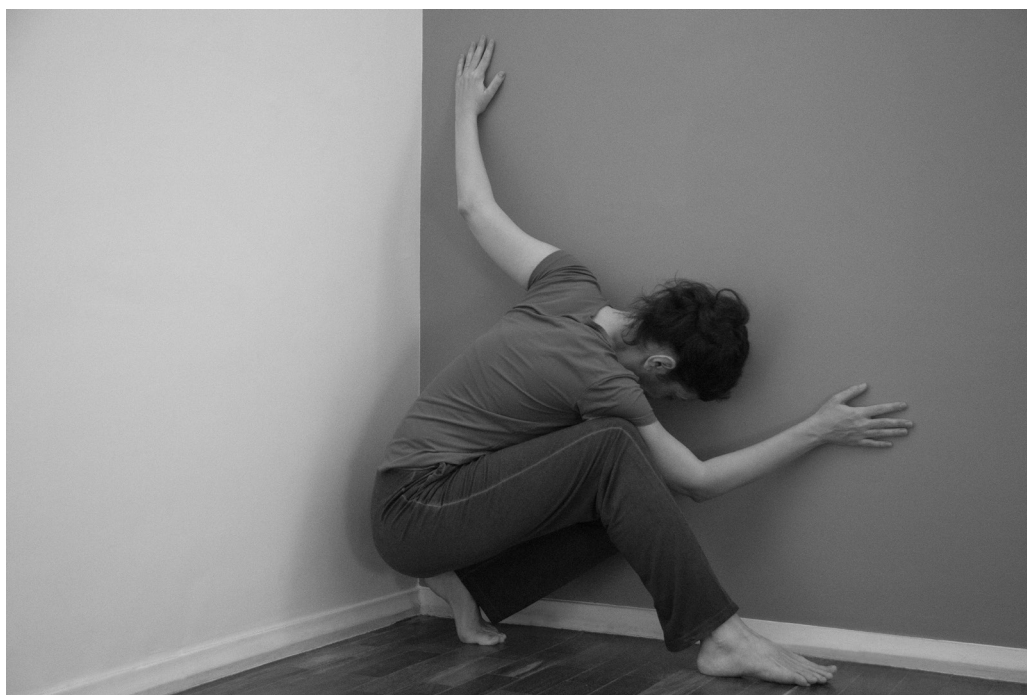


Figura 7: Estudo de movimento - canto da sala (foto: Flavio Pereira)

Percepções do fator tempo

Nesse exercício criativo, as vivências do tempo ocorreram, predominantemente, pelo movimento em desaceleração/qualidade sustentada, possuindo, evidentemente, a incidência de pausas e acelerações/qualidades súbitas, em diferentes graus. Penso que o domínio do tempo lento neste trabalho está, em alguma medida, relacionado às ações simultâneas de mover e ima-

ginar (em fluxo constante de imagens mentais). Um exercício presente em vários momentos do experimento artístico.

O fator tempo, conforme o sistema Laban, trabalha a atitude interna da decisão e está relacionado à intuição e ao quando dos movimentos. Na simultaneidade entre imaginar e mover, como é proposto nesta investigação, estabelecemos um estado específico de escuta do corpo. Essa escuta talvez seja favorecida por um tempo lento. Pela escuta do corpo nos abrimos para a percepção do nosso ambiente interno. Creio que o surgimento de um impulso está relacionado à decisão de agir, à intuição e ao quando dos movimentos, logo, ao fator tempo.

Fora os momentos em que as imagens mentais agem em um fluxo contínuo junto aos movimentos, como nos exercícios performar-imagem e estrutura em fluxo, determinando um domínio da desaceleração em uma duração do tempo prolongada, as variações do fator tempo, de um modo geral, acontecem de maneira dinâmica, experimentadas de forma conjunta com os demais fatores, que se alternam com mais ou menos ênfase. Isso é mais facilmente analisado quando os movimentos foram criados a partir de dispositivos, que se definem como verbos, sugerindo certa similaridade com as ações básicas de esforço de Laban, as ações de esforço derivadas e as ações de esforço incompletas. Como já mencionei, essa análise contribui de forma subliminar, reforçando a experiência das sensações-imagens no corpo.

Percepções do fator peso

Talvez o peso seja o fator que mais favoreça a sensação de concretude da imaginação. Ele está associado à fisicalidade e à maneira como lidamos com a força gravitacional. Segundo Laban está relacionado à atitude interna da intenção, como também às sensações e ao quê dos movimentos. Entendo que a percepção das imagens como ações no e do corpo passam, fundamentalmente, pela experiência do peso: na relação com a gravidade, na intenção de mover, no movimento em si e na sensação que temos ao executá-lo. Penso que, na perspectiva de trabalho com a imaginação na dança, ele ganha papel de destaque uma vez que está relacionado ao quê fazemos. Os fatores se apresentam de forma combinada e simultânea, porém, arrisco dizer que, na dança, a partir da percepção que temos do nosso peso, nos tornamos mais sensíveis para o reconhecimento das manifestações dos fatores tempo, espaço e fluência.

O trabalho que desenvolvo em minhas aulas e que serviu como preparação para todo o processo de criação tem como um dos pilares a relação com o peso corporal. Costumo explorar: a sensação do peso do corpo em repouso e em atividade; o ceder à gravidade e a ela resistir; o reconhecimento do peso de diferentes partes do corpo; o agenciamento do peso em associação à respiração; a relação entre a percepção do peso e a autoimagem. Trata-se de um processo que, ao

ativar um estado de escuta, favorece maior conexão entre imaginação, sensibilidade corpórea e mobilidade. Evidentemente, os demais fatores estão incluídos nesse trabalho, caminham juntos, mas percebo que a partir da perspectiva do peso abre-se um campo exploratório importante nos processos de consciência do corpo em movimento e de experimentação em dança. Entendo que na percepção do aspecto concreto da matéria corporal, pela vivência do peso gravitacional, há uma condição básica para o entendimento do deslocamento do corpo no espaço, da sua relação com o tempo e com o experimentar da fluência.

Percepções do fator fluência

Percebo o fator fluência como se, de certa forma, ele alinhavasse os acontecimentos do e no corpo. O sistema Laban atribui à fluência a atitude interna de progressão; trata-se do como do movimento, dando a sensação de integração. Gostaria de enfatizar que, embora para Laban a fluência esteja relacionada ao como, nesta pesquisa o como não está restrito a esse fator, mas refere-se a todo o aspecto qualitativo do movimento. Em conformidade com o pensamento labaniano, contudo, entendo a fluência essencialmente como movimento. Logo, apresenta-se em todo organismo vivo, na contração e expansão de todos os músculos do corpo e fluidos corporais. A fluência aparece nas qualidades livre/liberada ou contida/limitada. Considera-se que é pela fluência que as emoções se manifestam no movimento. A palavra emoção traz em si o sentido de moção, que significa ação ou efeito de mover(-se), deslocamento, movimento. A emoção está ligada ao ato de sensibilizar-se, à expressão dos sentimentos. Compreendo que a carga expressiva apresentada pela fluência no movimento refere-se a um espectro amplo de imagens compreendidas como percepções, sensações, sentimentos, pensamentos, relativo a uma rede complexa de interações dos aspectos físico, psíquico e emocional.

Particularmente, no trabalho com a imaginação dançante, relaciono a fluência com uma ação unificadora. Associada aos demais fatores, parece colaborar para a construção de sentidos ou organização dos movimentos, das qualidades e virtualidades que estão em constante (re)criação. Entendo que pela fluência o movimento expõe suas infinitas possibilidades expressivas.

Elementos de cena e suas reverberações no corpo

Inicialmente, eu desejava trabalhar com alguns elementos cênicos como cadeira, argila, luz e música. Como esta pesquisa é pautada no entendimento de um corpo relacional, compreendia que seria interessante explorar as relações com alguns elementos de cena; apesar de entender que esse aspecto relacional é uma condição básica, intrínseca, do ser e estar no mundo.

O trabalho com objetos sempre me interessou pelo estado de atenção que é instaurado na construção das relações e pelos processos de ressignificação de materiais em uma escrita cênica. Eu não sentia, entretanto, real necessidade de objetos em cena; ainda assim, optei por realizar uma série de improvisos com uma cadeira. Além da ação básica de sentar em seu assento, ocorreram diferentes possibilidades de interação gerando formas/imagens diversas. Obviamente, a imaginação era bastante estimulada nessas explorações. Embora o corpo tenha desenhado relações e movimentos interessantes, decidi não prosseguir com a cadeira em cena, pelo menos nessa etapa da criação ocorrida na pesquisa de mestrado. As experiências sem a cadeira estavam me parecendo mais estimulantes e mais afinadas às questões de minha pesquisa. Nessa fase, já estava evidente que a criação artística tratava do exílio, do abandono e da solidão. E a cadeira trazia uma sensação de apoio. De alguma maneira, era um objeto companheiro.



Figura 8: Envolver - estudo de movimento com a cadeira (foto: Flavio Pereira)



Figura 9: Encolher - estudo de movimento com a cadeira (foto: Flavio Pereira)

Trabalhei na manipulação da argila, algo que foi bastante interessante para o contato com as sensações que as texturas oferecem. Entendo que o trabalho com a imaginação proposto nesta pesquisa acaba por destacar o que realmente é necessário estar presente em cena de forma concreta. Meu próprio processo de investigação acabou por definir que a criação deveria ser pautada no exercício da imaginação explorando o corpo em um espaço cênico vazio. A cadeira e a argila entraram no experimento artístico como objetos presentes na ausência. Embora a interação com a cadeira, como um objeto concreto, tenha gerado imagens e significados variados, o que permaneceu no trabalho como um movimento específico foi a simples imagem de sentar em uma cadeira existente apenas na minha imaginação. Essa imagem ecoa em mim como um ato de espera. E as imagens-sensações do contato com a argila são revividas em muitos momentos durante a execução da composição. São memórias que se misturam à percepção que tenho das qualidades dos movimentos. Isso acontece no exato momento do mover.



Figura 10: Manipulação e improvisação com a argila (foto: Flavio Pereira)

Sendo assim, trabalhando o corpo nesse espaço vazio, decidi manter a relação com a luz e a música, que se mostraram como uma necessidade no experimento artístico. A luz oferecendo ambientação e recorte do espaço por meio de um refletor, e a música colaborando para a atmosfera da proposta. Durante o processo de investigação, várias músicas foram utilizadas em muitos momentos da preparação corporal e em improvisos sem o uso dos dispositivos. Nessa etapa, a atmosfera musical era elaborada por peças clássicas de compositores como Frédéric Chopin, Johann Sebastian Bach, Claude Debussy, Antonio Vivaldi, bem como por obras de compositores contemporâneos como John Cage, Yiruma, Joep Beving, Philip Glass e o grupo Uakti. Praticamente toda a criação das estruturas fixas aconteceu sem acompanhamento musical. Sabia o quanto a música poderia ser um elemento impactante na criação, mesmo assim, fiz algumas tentativas. Confirmei, então, que sua presença acabava direcionando ou determinando, em alguma medida, o uso dos fatores, principalmente, a fluência e o tempo. Mesmo sem o objetivo de dançar a música, sendo usada apenas como uma trilha de fundo, ela nos oferece imagens sonoras que nos afetam fortemente, acessando memórias, emoções, ativando a imaginação. Algo que é bastante positivo, mas, muitas vezes, uma música parece oferecer uma ideia pronta ou impor caminhos. Não gostaria que a música fosse um elemento que atuasse, de alguma forma, restringindo a experimentação. Infelizmente, nem sempre temos a oportunidade de trabalhar com uma composição musical original, especialmente criada para o trabalho, em

diálogo com a composição dançada, ambas fruto das necessidades e descobertas do processo. Assim, embora seja muito prazeroso criar com música, optei pelo silêncio.

A pesquisa musical, contudo, continuou ocorrendo durante todo o processo. Afinal, imaginava que após as fases de criação das sequências, com a composição geral do exercício artístico desenhada, quando já teria certo entendimento dos percursos internos dos movimentos, com os pontos de ancoragem das imagens no corpo, seria possível adicionar a música e perceber o que seria agregado em termos qualitativos. De fato, quando a música foi adicionada, algumas variações qualitativas ocorreram. Mas essas variações não diziam respeito a alterações drásticas das qualidades, mas a oscilações sutis em suas intensidades. Como as movimentações são marcadas por experiências sensíveis e significativas que não se perdem, possuem registros no corpo, sendo (re)vividas a todo instante, e como a trilha musical adicionada foi escolhida por sua afinidade com a proposta, a entrada da música atuou positivamente, reforçando uma atmosfera cênica. No momento de inclusão da música, tive a grata surpresa de contar com o auxílio luxuoso do músico, artista gráfico e companheiro de vida e de arte Flávio Pereira, que compôs uma trilha sonora para o experimento artístico. A trilha original criada pelo Flávio se uniu à composição *Rêverie, L.68*, daquele que foi amigo e, segundo alguns pesquisadores, noivo de Camille Claudel, Claude Debussy.

No agir das forças...

A cada pausa que surge, um novo desenho corporal no abandono do meu peso ao chão. Início essa exploração sem interrupção da etapa de preparação corporal. O mover evolui lentamente. Respirando e movendo. A cada pausa, a entrega deliberada do peso ao chão. O mover revela a predominância das ações básicas de esforço: deslizar, torcer e pressionar. Da sensação do peso à memória dos dispositivos. Busco caminhos para encolher-me, enroscar-me e desenroscar-me, entrar e sair de uma concha, esconder-me e revelar-me. Como uma matéria maleável sendo moldada, imagino o meu próprio corpo como uma escultura em construção. Movendo lentamente. A memória do barro, das suas texturas em diferentes estágios, da sua temperatura, da sua manipulação, transformam o meu mover. Sem urgência, no trânsito pelas formas corporais que se revelam nesse momento, no sentir do corpo, nas sensações da minha fisicalidade, dos meus músculos, das minhas articulações, algumas rangendo... dos ossos, do suor, do batimento cardíaco... Imagens borradas de mim mesma. Continuo movendo e por um momento, assim que pauso o movimento, lembro-me das pinturas de Francis Bacon. As cabeças, os corpos, a carne exposta, a boca do papa. Respiro. Continuo a mover...

A impressão que tenho agora, ao lembrar dessa experiência, é de que qualquer análise posterior feita por mim sobre as qualidades desses movimentos se revelaria insuficiente ou simplória.

Interessante o fato de as imagens das pinturas de Francis Bacon terem me visitado nesse improviso. Principalmente pela ideia de deformação em suas obras. Deformação como resultado das forças que incidem em um corpo. No caso de suas pinturas, é trabalhada a falta de nitidez da imagem de um corpo em repouso. Deleuze (2007) nos ajuda a pensar que justamente nessa falta de nitidez revela-se a expressão do movimento dessas forças. O invisível tornado então visível. “Não apresentar o visível, mas tornar visível” (DELEUZE, 2007, p. 62).

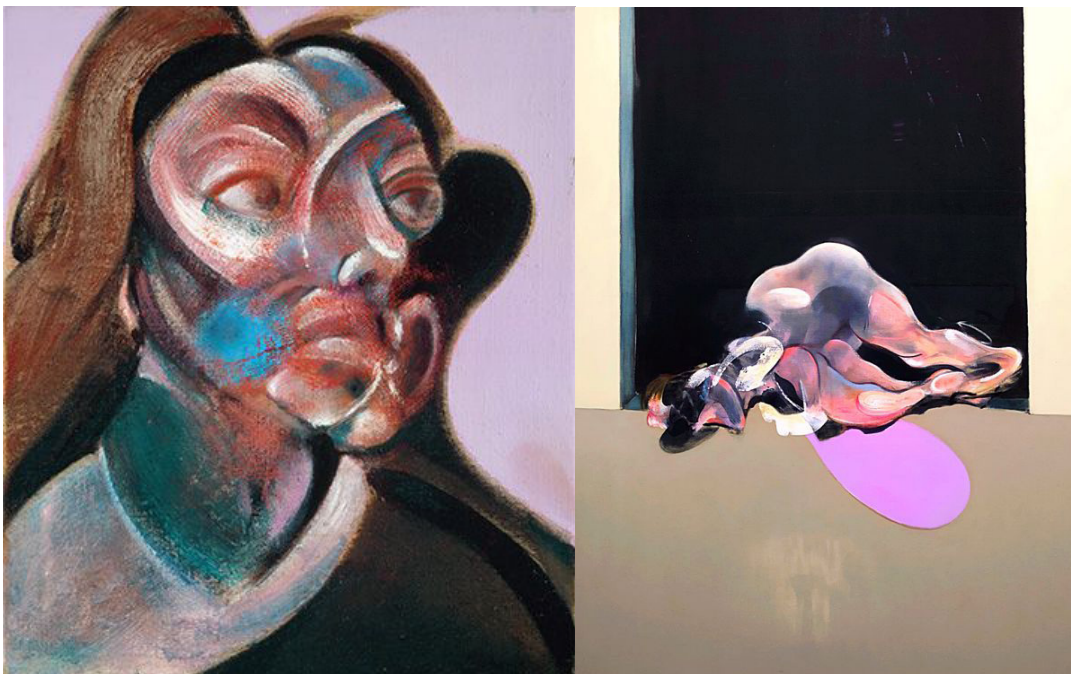


Figura 11: *Study of Isabel Rawsthorne*, Francis Bacon, 1970

Figura 12: *Lying figure in a mirror*, Francis Bacon, 1971

Seguem-se mais algumas imagens trabalhadas durante o processo de criação.



Figura 13: *La femme accroupie* (1884-1885), Camille Claudel

Descrição da escultura *La femme accroupie* (Mulher agachada)

Mulher agachada, encolhida, com os pés paralelos e bem apoiados no chão, a parte superior do tronco levemente torcida. Os braços estão dobrados com as mãos unidas acima da cabeça. A cabeça está apoiada sobre um dos braços. O rosto está parcialmente coberto.

Seleção dos verbos: proteger, esconder, encolher

Dispositivo geral: voltar-se para o centro

Dispositivos específicos:

De que forma eu me protejo?

Como me esconder?

O que eu revelo?

Como posso caber em uma concha?

Como eu me movo dentro de uma concha?

Como eu saio de uma concha?

*Às vezes é isso!
Desejo de voltar para o útero
Olhar para dentro
Proteger-se
Cuidar para não se perder
De si
Achar-se em si mesma
Abastecer-se de si mesma
Retornar à fonte.*

Mônnica Emilio
(Escrita resultante da experiência de improviso
a partir da escultura *La femme ccroupie*)

e no pesadelo em arranco súbito caio enfim de braços no lado de cá.
Deixo-me ficar jogada no chão agreste, exausta, o coração ainda pula
doido, respiro às solfadas. Estou a salvo?

Clarice Lispector

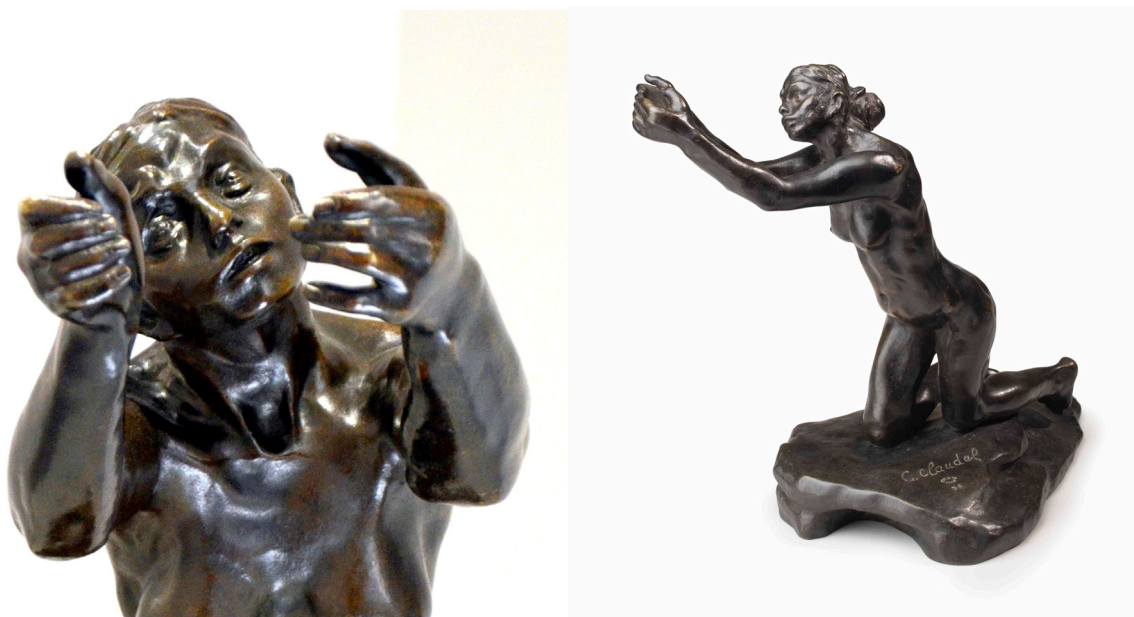


Figura 14: *La implorante* (1899), Camille Claudel

Descrição da escultura *La implorante*

Uma mulher nua aparentemente jovem, ajoelhada, com o tronco inclinado para a frente e os braços alongados também a sua frente, na altura dos ombros, em atitude de súplica. A cabeça ligeiramente inclinada para a sua direita. Os olhos e as mãos parecem pedir ou desejar algo. O corpo inteiro está envolvido nessa ação.

Seleção dos verbos: implorar, desejar

Dispositivo geral: a súplica

Dispositivos específicos:

O corpo inteiro deseja tocar o outro.

As mãos chamam.

O corpo todo implora.

Deito-me toda nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é mais a mesma coisa.

Camille Claudel

Arrepio de infância

*Corria
Com os pés descalços
O cimento escaldante
E o cachorro correndo
Latindo*

*A água gelada na cabeça
Descia
Escorrendo pelo corpo
Arrepios*

*A respiração ficava retida por segundos
E quando o ar entrava
Parecia mais limpo
Mais fresco*

*O cheiro das árvores
Das mangas e goiabas
As cores de suas folhas*

*Gargalhadas, encantamento
Cílios com pingos de água
Uma alegria que não cabia
Naquele corpo de menina*

*O céu azul
Azul só
Sem nuvens*

*O chão encharcado brilhava no sol
Gotas de água em suspensão no ar*

Pausa para ver

*Adorava esguichar a água da mangueira
Ver o seu movimento no espaço
Saudade do banho no quintal
Saudade dessa menina!
Olho para ela agora
O que ela me diz?*

*Mônnica Emilio
(Memória da autora trabalhada no experimento artístico)*

4.1.5. ESTRUTURA EM REPETIÇÃO: QUANDO IMAGINAR É IMPROVISAR

O processo investigativo prático desta pesquisa confirma a premissa de que quando trabalhamos a imaginação na criação em dança, de maneira cuidadosa e criteriosa, podemos perceber sua influência no mover. Ao realizar repetições de movimentos na dança, acionamos referenciais de imagens de diferentes naturezas (construções mentais, sensações, sentimentos, lembranças). Imagens que se atualizam no corpo e se manifestam em seus espaços. Arrisco dizer que, em um fazer sensível em dança, criamos a possibilidade de nos abrir para a percepção de algumas dessas atualizações, à medida que se manifestam no corpo, em níveis muito sutis, na atividade interna, mesmo quando não chegam a alterar os movimentos de forma visível.

Na repetição em dança, o reconhecimento dessas atualizações pode ocorrer, em parte, enquanto vivenciamos o movimento, ao entrar em contato com as sensações do mover. Sensações que nos informam sobre as qualidades atuais dos movimentos e, simultaneamente, parecem conter as memórias qualitativas das experiências anteriores. Imagens-sensações-memórias daquilo que fazemos e do como fazemos nas experiências que se dão no presente. Entendo que esse processo de atualização está relacionado ao aspecto de improvisação existente no universo da microestrutura. Obviamente, a percepção dessas atualizações ocorre na medida do possível.

Vale lembrar que a repetição está sendo pensada nesta dissertação como uma prática tradicionalmente presente no fazer em dança. Uma via pela qual composições coreográficas são criadas, treinadas e apresentadas em espetáculos. E não como um recurso de linguagem, em que as repetições sucessivas são usadas para um discurso cênico, como um mecanismo intencional desencadeador de ressignificações e com função estética específica, como, por exemplo, nas obras da coreógrafa alemã Pina Bausch.

Creio que as repetições de estruturas de dança, sobretudo no trabalho com a imaginação, podem ser comparadas a viagens de automóvel ou de trem, em percurso conhecido: as estradas ou os trilhos são os mesmos, mas as paisagens que enxergamos pela janela se alteram durante o trajeto e a cada viagem. Paisagens que enxergamos em nós mesmos, sentimos e expressamos em movimentos. Imagens no corpo que são identificadas por nós, muitas vezes com significados próprios que, com frequência, se ressignificam. Isso ocorre do ponto de vista de quem dança, durante o próprio mover em criação e repetição, e do ponto de vista de quem assiste a uma dança repetidas vezes. Dessa forma, as repetições favorecem o processo de ressignificação, mesmo que elas não sejam usadas especificamente com esse objetivo na criação cênica.

O processo criativo destacou, em vários momentos, uma tríade em correlação: imaginação, improvisação e repetição. A imaginação como elemento motivador do processo de criação

e como a própria ação corporal; a improvisação como o meio pelo qual a imaginação encarnada se revela dança; e a repetição como o espaço em que o corpo em dança se atualiza, na relação entre a improvisação (no universo da microestrutura) e a imaginação.

No processo criativo *Em espera*, quando o mover não ocorre na repetição de uma estrutura fixa, acontece na criação dos movimentos em tempo real. Nas duas situações estão evidentes os processos de improvisação nas dimensões da microestrutura/microperceptiva e da macroestrutura/macropceptiva, visto que as imagens são trabalhadas e consideradas nas suas atualizações no corpo, no movimento dançado e nas suas reverberações qualitativas. É válido destacar que as estruturas fixas, embora aparentemente fechadas, não são rígidas. Elas permanecem em contínua construção. Talvez uma estrutura de movimentos em dança possa ser pensada como uma obra em processo que somente no ato de sua execução, na experiência, na evanescência do tempo presente se define. Creio que o pensamento de Marie Bardet sobre a improvisação em tempo real tem relação com o aspecto processual do corpo em movimento nas ditas estruturas fixas:

Ao mergulhar radicalmente no risco de evanescência da apresentação da dança que constituía a aposta de seu ser artístico, ao fazer a escolha de uma composição dos trabalhos e dos efeitos sobre o presente em curso de se deixar ver, as experiências de improvisação apostam em uma composição *entre*. Sobre a crista daquilo que está para acontecer, compor sobre a evanescência daquilo que não cessa de desaparecer-aparecer no presente. Na impossibilidade de uma visibilidade total, uma composição que não é *prevista*, mas uma visão em curso. Esse presente é o *entre* da composição, com seus gumes, graduais: evanescência e imprevisibilidade. A questão da improvisação adquire toda a sua envergadura no jogo entre composição e escrita. Seja como produção de uma matéria que será em seguida fixada e repetível, seja como modo de apresentação pública (BARDET, 2014, p. 153).

Podemos reconhecer o tanto de imprevisibilidade existente no trabalho com a imaginação dentro de estruturas de movimentos. Entendo que o tipo de abertura perceptiva ao próprio mover, algo necessário a este trabalho, encontra acolhida em práticas que consideram a técnica uma construção própria e um meio de articulação e gerenciamento de recursos pessoais em um fazer em dança que não é dado como certo, apesar de toda aparente precisão que os movimentos possam apresentar. Ao contrário do entendimento de técnica como a capacidade ou habilidade de realização e reprodução de resultados precisos.

A partir da tríade imaginação, improvisação e repetição é possível trabalhar para o surgimento de outras camadas de imagens no mover. De maneira deliberada, novos dispositivos específicos podem ser utilizados, desencadeando novas imagens que venham a se somar ou mesclar às imagens-memórias já construídas. Com essas novas camadas de imagens, algumas alterações podem ser percebidas, tanto no como quanto no quê dos movimentos. Nesse caso,

é possível que a estrutura seja alterada. Sem dúvida, é um processo que solicita alto nível de atenção e abertura perceptiva para os novos caminhos, rastros, marcas, referências dessas experiências de (re)criação no corpo.

Reiterando, as imagens no corpo e do corpo não surgem somente com os estímulos dos dispositivos. O mover nos faz imaginar. Logo, novas imagens, nas suas diferentes naturezas, podem aparecer quando alteramos de forma intencional um fator de movimento. Obviamente, o trabalho com a imaginação e com os fatores de movimento ocorre em um processo integrado. O corpo na vida e na arte expressa suas qualidades de movimento de forma intencional ou não intencional. Logo, penso que as qualidades de movimento como um modo de expressão do corpo têm relação com a maneira como nos relacionamos com o todo, fazendo parte do nosso processo de comunicação. É, portanto, uma das formas pelas quais as imagens no corpo se tornam expostas. Lidamos com imagens, somos imagem, criamos imagens todo o tempo, e no trabalho em dança não é diferente.

Imagens no corpo decorrem de auto-organização, de reverberações de muitas informações, signos, sinais, em diferentes níveis de descrição. E, produzem imagens no mundo, que singularizam os acontecimentos em um determinado momento.

As imagens do corpo que dança não versam, aqui, como representações descoladas da sua própria existência, pois se aposta na constatação de uma materialidade física como qualquer existente. No corpo, as imagens indiciam seus estados e visibilizam seus aspectos. Mudam continuamente, sofrem alterações a longo do tempo (BITTENCOURT, 2018, p. 112).

Adriana Bittencourt (2018) nos lembra que a dança é produção de imagens. Imagens que se dão no corpo e por meio dele. Uma produção que nada tem a ver com representações exteriores, cópias de uma imagem alheia à própria realidade do corpo. As imagens reveladas na dança são provenientes de um corpo que funciona por meio de imagens, construídas em uma rede diversa de relações, experiências e atravessamentos. As imagens que a dança produz se alteram continuamente e estão vinculadas àquele que dança. E, certamente, a todo o contexto sociocultural em que está inserido.

No processo investigativo de *Em espera*, cada dia de trabalho, criando/improvisando, estudando movimentos, repetindo-os, envolvida com o objeto de estudo desta pesquisa, era um encontro com o tanto de vulnerabilidade e imprevisibilidade que constituem minha presença e meu movimento dançado. Era preciso estar na ação constante de me reconhecer no novo e no velho novo. E nos atravessamentos diários de minha vida pessoal, mesclados às experiências de pesquisa, a criação seguia seu rumo numa construção de vida dançada.

Creio que boa parte desse processo contínuo de reconhecimento de mim mesma, na ativação de memórias e elaboração imagética, tornou-se viável pelo fato de trabalhar tanto os impro-

visos em tempo real quanto as estruturas coreográficas minimamente definidas. As estruturas atuam como um referencial de estudo a partir da repetição. Uma vez que tenhamos compreensão dessa estrutura fixa, do uso do espaço, das linhas, formas, volume corporal, das dinâmicas e qualidades que apresentam os movimentos, temos uma base para novas percepções.

Nos improvisos em tempo real, o processo de atualização é também perceptível. Afinal, eles não são realizados apenas uma vez, mas retomados com os mesmos dispositivos anteriores, porém completamente abertos ao surgimento de uma nova movimentação, assim como a reavistação de movimentos já experimentados em outras vivências. Já na repetição das estruturas fixas é possível, talvez, experimentar, com um pouco mais de nitidez, as alterações qualitativas do movimento decorrentes das atualizações das imagens.



Figura 15: Experimento artístico *Em espera* - foto 2

Apresento algumas outras esculturas e demais imagens que habitaram o universo de criação do experimento artístico.



Figura 16: *La femme accroupie*, (1880-1882), August Rodin com orientação de Camille Claudel na postura da modelo

Senhor Rodin,

Como não tenho nada a fazer, continuo escrevendo-lhe. Não pode imaginar como o tempo está bom aqui em Islette. Comi hoje na sala do meio (que serve de estufa), de onde se vê o jardim dos dois lados, a Sra. Courcelles me propôs, sem que eu nunca tivesse tocado no assunto, que se fosse do seu gosto o senhor poderia comer nela de vez em quando e até mesmo sempre (acho que ela tem a maior vontade de que isso aconteça), e é tão bonito, ali!

E passei no parque, está tudo podado, feno, trigo, aveia, pode-se andar por toda parte, é um encanto. Se o senhor tiver a bondade de cumprir sua promessa, conheceremos o paraíso. Terá o quanto quiser para trabalhar. A velha ficará a seus pés, acho.

Ela me disse que eu [poderia ou devia, rasurado] tomar banho no rio, aonde a filha dela e a empregada costumam ir sem qualquer perigo. Com a sua permissão, irei também, pois é muito agradável e evitará que me desloque até Azay para os banhos quentes. Como seria gentil se o senhor me comprasse uma roupa de banho azul-escuro com galões brancos, em duas peças, blusa e calças (tamanho médio), no Louvre ou no Bon Marché (em sarja) ou em Tours!

Deito-me toda nua para imaginar que está ao meu lado, mas quando acordo já não é mais a mesma coisa. Beijos.

Camille.

Sobretudo não me engane mais.

(Carta enviada a Rodin em 1893, quando, supostamente, Camille se recuperava de um aborto, em Islette, local onde ambos costumavam passar as férias juntos)



Figura 17: *Aurora* (1895-1897), August Rodin
Modelo: Camille Claudel

Eu-mulher

Uma gota de leite
me escorre entre os seios.
Uma mancha de sangue
me enfeita entre as pernas.
Meia palavra mordida
me foge da boca.

Vagos desejos insinuam esperanças.
Eu-mulher em rios vermelhos
inauguro a vida.
Em baixa voz
violento os tímpanos do mundo.
Antevejo.
Antecipo.
Antes-vivo

Antes – agora – o que há de vir.
Eu fêmea-matriz.
Eu força-motriz.
Eu-mulher
abrigo da semente
moto-contínuo
do mundo.

Conceição Evaristo



Figura 18: Espiral - Folha

Espiral

No oculto do ventre,
O feto se explica como o homem:
em si mesmo enrolado
para encher no que ainda vai ser.
Corpo ansiando ser barco,
água sonhando dormir,
colo em si mesmo encontrado.
Na espiral do feto,
o novelo do afeto
ensaia o seu primeiro infinito.

Mia Couto

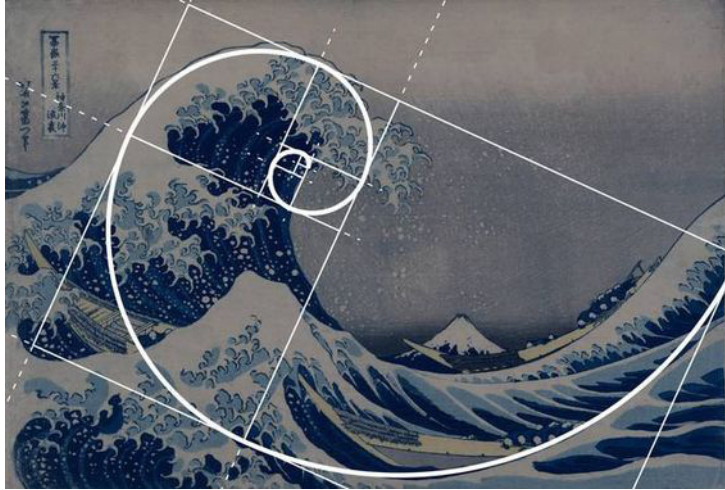


Figura 19: Espiral - Onda do Mar



Figura 20: O mar



Figura 21: *Sakuntala* (1888), Camille Claudel



Figura 22: Troncos enroscados



Figura 23: *Les causeuses* (1895),
bronze, Camille Claudel



Figura 24: *Les causeuses* (1895),
mármore, Camille Claudel



Figura 25: *Rêve au coin du feu* (1899), Camille Claudel

Uma mulher sentada e a olhar para o fogo é o tema de uma das últimas esculturas da minha pobre irmã... Quando acontece lembrar-me da minha alma, é assim que eu a veria... Sentada a olhar para o fogo. Não há ninguém. Todos morreram ou é como se assim fosse...

Paul Claudel



Figura 26: *La profonde pensée* (1905), Camille Claudel

“... A imaginação, o sentimento, o novo, o imprevisto que saem de um espírito desenvolvido sendo coisa inacessível para eles, cabeças tapadas, cérebros obtusos, eternamente fechados à luz, eles precisam de alguém que a forneça. Eles diziam:... nós nos servimos de uma alucinada para encontrar nossos temas. Devia haver alguns pelo menos que fossem gratos e soubessem dar alguma compensação à pobre mulher que despojaram do seu gênio: não! Uma casa de alienados! Nem sequer o direito de ter minha casa! Porque é preciso que eu seja submissa à vontade deles! É a exploração da mulher, o esmagamento da artista que querem fazer suar até sangrar...”

“... Quanto a mim, estou tão desolada por continuar a viver aqui que eu não [ilegível] mais uma criatura humana. Não posso mais suportar os gritos de todas essas criaturas, isso me parte o coração. Deus, como eu gostaria de estar em Villeneuve! Não fiz tudo que fiz, para acabar meus dias internada numa casa de saúde, eu merecia outra coisa...”

“... Meu lugar não é no meio de tudo isso, preciso me retirar deste meio; hoje, depois de quatorze anos de uma vida dessas, reivindico em altos brados a ‘liberdade’...”

“Eu gostaria de estar em minha casa e de fechar bem a minha porta. Não sei se poderei realizar esse sonho, estar em minha casa!...”

Camille Claudel
(Trechos de cartas escritas no asilo, apresentadas por Anne Delbée no livro *Camille Claudel, uma mulher*)



Figura 27: Experimentações com a argila - a segunda pele (foto: Flavio Pereira)

Testemunho de Henry Asselin (1884-1978), jornalista e crítico de arte

Ela tinha genialidade. Eu tinha um prazer intenso de olhá-la trabalhar: a massa de terra úmida que ela colocava sobre uma sela, à altura de seus olhos, não revelava absolutamente nada, nos primeiros dias, das promessas que estavam nela; ela a apalpava, a manipulava, a violentava, poderíamos dizer, tanto seus gestos eram bruscos e duros; ela a triturava, a amontoava, a estirava longamente antes de decidir-se a modelá-la, a dar-lhe forma. Havia, parecia, um longo trabalho preparatório das mãos que não comandavam ainda mais do que um trabalho do pensamento incerto, hesitante e penoso. Muito segura do seu ofício, tendo levado o mais longe possível o seu estudo do corpo humano, ela não se sentia embaraçada no momento de abordar uma liberação; devia, ao mesmo tempo, inserir e desvencilhar, aprisionar e liberar, e sua exigência se dirigia precisamente à escolha de uma forma bastante leve, bastante flexível, bastante arejada, para que o sujeito – qualquer que fosse – conservasse toda a sua força emotiva e sensível, toda sua respiração, toda sua palpitação audível, visível e comunicativa. Ela preparava esse momento dias e dias, em plena consciência, certamente, do esforço a cumprir, mas sem que nada, no seu trabalho ou na sua atitude, testemunhasse um instante do mistério, da perturbação, do sofrimento de sua gestação. É no trabalho, e mais particularmente nesse trabalho preparatório, que se mostrava a mais jovial, a mais alegre. Em movimento ininterrupto, ela ia e vinha, girava ao redor da sela, atacava a grandes golpes de polegar, lançava um olhar pela janela, abria a porta como se tivesse escutado uma voz, um apelo, conversava até perder o fôlego, sobre tudo e nada, ria às gargalhadas, com um riso emocionante de tão fresco e jovem, voltava a se colocar diante de seu monte de terra, dava um recuo, visava, media e, subitamente, penetrando a fundo sobre essa matéria submetida a sua vontade, esvaziava, preenchia, escavava, acrescentava, decidia por fim qual seria a forma. E então, em alguns instantes, o fruto estando maduro, o milagre se produzia: o que antes não era mais do que matéria inerte e morta tomava corpo e vida, o nascimento se cumpria e o voo se anunciava (ASSELIN apud WAHBA, 1997, p. 159).



Figura 28: Manipulação da argila (Foto: Flavio Pereira)

4.1.5.1. CRIAÇÃO EM ESPERA

Houve um momento em que pensei que as estruturas fixas seriam inviáveis. Que o trabalho iria se definir tendo o improviso como linguagem em si; com um roteiro definido e, talvez, com algumas células de movimento fixadas. Talvez esse pensamento tenha surgido pelo prazer que tenho em improvisar ou por certa resistência que vinha sentindo há algum tempo em dançar movimentos coreografados. Digo isso sem nenhum tipo de julgamento de valor, afinal, dancei coreografias com escritas fixas a minha vida inteira. Percebo apenas que havia, nesse momento da vida, a necessidade do mover em improviso. No processo investigativo, a imaginação em movimento improvisado estava me levando para lugares interessantes, e me sentia um pouco desconfortável em fechar algo que parecia ser tão bom aberto.

Mas era necessário definir algumas estruturas para observar determinadas hipóteses desta pesquisa. Então segui um pouco na contramão do meu movimento pessoal. Creio que esse movimento pessoal, que não deixa de ser uma resistência, fala, em alguma medida, de quem eu sou hoje, da maneira como estou lidando com o momento pandêmico que vivemos, com a situação social e política do nosso país. Como explicar? Qual a relação disso com o fato de estruturar sequências de dança? A relação se faz presente no meu corpo. Habitando o território das subjetividades tentarei colocar em palavras as minhas sensações.

Embora a estruturação de uma sequência de dança nada tenha a ver com rigidez, há uma atitude necessária de resolução, de definição de limites. Acredito que, muito mais acentuada, nesse caso, do que nas propostas de improviso. Meu corpo pedia, intimamente, o rompimento com qualquer tipo de formatação; ao mesmo tempo que vivia, mais do que nunca, a sensação de instabilidade em vários aspectos, um estado de suspensão. Eu vivia e ainda vivo o que a sociedade como um todo vive, o luto pela perda em massa de vidas, o desejo e a espera por uma solução. Este período pandêmico, que nos faz encarar a nossa condição de fragilidade como seres humanos e os níveis altos de indeterminação sobre os caminhos que se apresentam nos diversos setores da vida, poderia ter me estimulado a mecanismos pessoais de formalização, mas creio que gerou, justamente, a necessidade de me entregar à experiência dançada sem esse intuito.

Nessa fase, o corpo desejava a livre improvisação sem compromisso com a estruturação de sequências de movimento. E o trabalho corporal que realizo como etapa preparatória ao exercício da imaginação em improvisação foi indispensável. Nem sempre a pesquisa de movimento fluía facilmente. Passei por momentos em que minha saúde estava abalada, me afastando do trabalho por alguns períodos. O corpo não conseguia mover mesmo sabendo que era o movimento que iria me salvar. Foi de máxima importância me conectar com o trabalho que

desenvolvo, que busca uma relação gentil com o corpo, sem restrições e expectativas a cumprir. Foi fundamental o autocuidado, a escuta sensível, a exploração do movimento dançado sempre com respeito às condições, aos limites que minha realidade corporal apresentava a cada dia. E chegou o momento que estruturar tornou-se possível e, não só isso, necessário. E, então, ressurgiu o prazer nesse tipo de composição. E, parte das experiências de improviso dessa fase, que tinham desde o início do processo o objetivo de contribuir para a estruturação de sequências, foram aproveitadas em escritas fixas.

As vivências dos improvisos me falavam de um corpo em espera. A espera pela libertação do exílio, como no caso de Camille. Acontecimento que não dependia dela mesma, mas da vontade alheia. A espera que todos vivemos, inicialmente, pelo surgimento de uma vacina e depois pela vacinação em massa. A espera ou desejo pelo encontro com pessoas queridas não somente no modo virtual. A espera por abraços. A espera, o desejo, a saudade. A espera não como acomodação, estagnação e, também, não como uma ação que nos distancia da percepção de nós mesmos, pelo valor excessivo dado a uma expectativa externa ou elaborações mentais que antecipam o futuro. Penso que a palavra espera nesse experimento artístico diz respeito à oportunidade de entrar em contato conosco mesmos. Em escuta, considerar os acontecimentos no próprio corpo, em estado de abertura e sensibilidade para com o todo. Na ação de esperar, o que percebo sobre mim mesma? Como desfruto a duração do tempo, em espera? O que eu espero? O que eu faço enquanto espero? O que eu imagino enquanto espero? Paulo Freire (1992) dizia que a esperança não devia ser pensada como a ação de esperar, mas como esperar. Esperar como uma ação mobilizadora. Talvez o esperar nasça do ato de estar em si mesmo. Talvez imaginar e esperar sejam ações primas, ações encarnadas.

A temática deste processo de criação, escolhida antes da aparição do coronavírus, trata, justamente, de um recorte específico da vida de uma mulher que foi isolada do convívio social por metade de sua existência. O trabalho de criação lidou, em parte, com a situação de exílio da personagem Camille, vítima da sua própria história. Quando me colocava a improvisar, inevitavelmente as imagens daquilo que imaginava da dor e sofrimento de um isolamento forçado como o de Camille se cruzavam com as imagens do meu próprio isolamento. Um isolamento que, para todos nós, como sociedade, foi e continua sendo uma necessidade. Os meus estados de corpo durante todo esse tempo carregam as impressões das dores que me cercam, assim como o sentimento de gratidão por uma vida afortunada com saúde, moradia, alimento e pessoas que amo a minha volta. Não há termos de comparação entre esses dois universos, essas duas situações de isolamento, infinitamente distantes. Porém, não há como uma criação artísti-

ca acontecer se não for pelo corpo do artista e das experiências que o atravessam na vida e na arte. Nesse processo, não diferente de qualquer outro, percepções, associações e imagens são construídas no corpo e reveladas, em parte, por meio de subjetividades que possuem sentidos indizíveis. Entre o visível e o invisível do corpo dançante a matéria artística é criada.

CONCLUSÃO

Silêncio... As imagens reverberam em mim como forças diversas. Tanta coisa acontecendo aqui dentro... E, mesmo assim, um mover parceiro do silêncio. O mover da imaginação encarnada. Silêncio, condição primeira.

Esse processo de pesquisa de mestrado foi marcado pela aventura de penetrar o espaço do silêncio, morada da imaginação encarnada, um território coabitado por ruídos. Ruídos que são também matéria virtual da imaginação em movimento que se faz dança. Dança, também, das palavras inscritas no corpo e escritas nesta dissertação. Um percurso de trânsitos, evidenciado pela temática estudada. Uma temática que pareceu atuar como lupa, expondo a cada dia de trabalho de criação artística, a cada parágrafo em construção, a cada sequência de acontecimentos no mundo, a vulnerabilidade de meu corpo, que também é mundo. O corpo, mais do que nunca, percebido como um território de passagem, por onde se dão os acontecimentos. Os atravessamentos no corpo na relação arte/vida eram percebidos em um fluxo ágil, muitas vezes de maneira desconcertante, chacoalhando e escancarando atualizações de mim mesma, e reafirmando a relevância deste estudo.

Dançamos as imagens que criamos, que enxergamos e as que não enxergamos, que sentimos e as de que nem sequer temos consciência de que sentimos, de que processamos e atualizamos na carne, no corpo, nos seus espaços. Cada um de nós dança, de uma maneira própria, o seu ser no mundo. Esse ser construído individual e coletivamente. O nosso ser imaginado e imaginante dança, é dança. Eu poderia dizer mil vezes, eu poderia gritar: a imaginação não está apartada de nós e de nossa dança! A imaginação é a própria existência humana! Sabemos que, no outro, o grito não ecoa, a menos que nele haja um espaço de ressonância ou que dele mesmo nasça o grito. Acredito que se desejamos compreender mais como imaginamos/dançamos nossas vidas, nossas relações, nosso agir na arte e na vida, bem como ampliar nossos modos de perceber o outro e o mundo, precisamos nos reaproximar de nós mesmos. Nós que nos movemos na vida por meio de imagens no corpo. Nesta pesquisa a imaginação encarnada foi investigada pelo único caminho que me parece viável e compreensível: o caminho da experiência do corpo, que é pessoal e intransmissível. Um caminho que só pode ser percorrido com base em uma decisão pessoal. Somente a partir dessa escolha a abertura de um espaço permeável, de ressonâncias em si mesmo pode ocorrer, e novas dimensões de compreensão do trabalho com a imaginação podem surgir. É necessário, porém, que a possibilidade dessa escolha seja apresentada.

Este estudo buscou revelar uma prática corporal que caminha aliada ao autoconhecimen-

to, permitindo à pessoa que dança entrar em contato consigo mesma. Uma abordagem balizada na experiência do corpo em um fazer sensível em dança, que atua como um meio facilitador do exercício da imaginação sob perspectivas mais aprofundadas; em que a imaginação é cuidadosamente trabalhada desde as etapas de preparação corporal e não, unicamente, como uma ferramenta direcionada à criação coreográfica. Dessa forma, é dado o devido valor ao exercício criativo da imaginação desde os processos preliminares de sensibilização e consciência corpórea, nos estudos da mobilidade do corpo, nas investigações dos princípios de movimento na dança, até os processos de improvisação e composição de escritas coreográficas. Surge assim a possibilidade de a imaginação ser vivenciada na carne, nas sensações, nos impulsos, nas intenções, nas percepções/ações no corpo e do corpo, em seus espaços. Uma prática que, conforme minhas vivências, nasceu em diálogo com os campos da dança, do teatro e da educação somática, e que, nesta dissertação, aparece como um incentivo para práticas em devir, práticas que venham a ser pensadas e construídas a partir das mais diversas referências, em um processo também criativo e dinâmico – alimentadas, contudo, pela compreensão do papel significativo da imaginação no desenvolvimento pessoal de cada participante e na descoberta de diferentes camadas do seu mover.

Tive a oportunidade de atualizar memórias dos meus fazeres como bailarina, atriz e professora na escrita desta dissertação e nos exercícios práticos de criação artística, em que pude reviver no meu corpo as abordagens que venho desenvolvendo em sala de aula com os estudantes. Muitas vezes, nas vivências de outros processos de criação, sob a direção de diferentes artistas, embora eu tivesse autonomia no meu processo artístico pessoal, tendo essa pesquisa presente no meu fazer, nem sempre tive a oportunidade de me dedicar com maior afincamento às experimentações específicas acerca da imaginação. A investigação do mestrado me permitiu mergulhar no tema pesquisado, dando contornos mais definidos a determinados aspectos que ainda se apresentavam muito mais como hipóteses, elaboradas com base nas vivências de meu corpo e da observação de outros corpos em experiência. Ao penetrar com mais profundidade nas práticas teórica e artística em cruzamento, e no exercício de escrita, aspectos que se apresentavam como suposições, construídas a partir das impressões de vivências diluídas no tempo, ganharam, de certa maneira, mais concretude e confirmação.

Os impulsos internos e o estudo das ações físicas, assuntos que me acompanharam por tanto tempo em meu exercício docente, estimulando além dos estudos na dança e no teatro, o contato com práticas de educação somática que agregaram novos níveis de entendimento a meus fazeres, colaborando no desenvolvimento de propostas sensíveis e criativas para artistas

da dança e do teatro, foram revisitados neste estudo, em uma abordagem mais ampla, em sua relação com a imaginação. Embora, nos anos iniciais do meu exercício docente, o impulso fosse pensado como elemento constituinte da ação, estando a ação psicofísica em questão, na época, a ênfase não era dada à imaginação, mas, sim, à percepção do ímpeto de agir no exato momento em que isso ocorre no corpo. Nesta pesquisa o assunto reaparece permeando a relação entre ação e imagem, as imagens reconhecidas aqui como ações. O estudo anterior sobre os impulsos encontrou reverberação nesta pesquisa atual, uma vez que fala de nossa disponibilidade de escuta de si mesmo, de contato com nosso ambiente interno. E todo o universo interno, ao qual pertence o impulso/esforço, um espaço de atividade, de virtualidades, de vibrações, abre-se como um campo de estudo viável pela experiência da imaginação em movimento na dança. Esse espaço que, embora interno, é interno-externo. Um espaço integrado que pode ser pensado/experienciado pela perspectiva das micropерcepções/macropерcepções.

Propus, nesta dissertação, a entrada em uma zona de indeterminação. Para isso, a necessidade de considerar uma dança que não é dada como certa, exata. Dessa forma, o que está em questão não é o fato de o movimento visível do corpo dançante ser ou não executado com precisão, mas, sim, uma disponibilidade interna de habitar o não saber e o deixar ser. Logo, o movimento dançado não está vinculado ao compromisso de atender a uma expectativa com base em um referencial predefinido. Até mesmo quando o movimento é criado para ser repetido como parte de uma escrita fixa coreográfica, havendo assim um compromisso com a estrutura, a relação com o mover não precisa ser aprisionada por um fazer que vise cumprir um resultado idealizado. A proposta é experienciar o corpo na dança dando espaço a si mesmo, cedendo espaço à imaginação como ação vivenciada no corpo, com toda a atualização que isso possa trazer para o mover, e com a possível sensação inicial de instabilidade e vulnerabilidade. Desta forma, entendo que a matéria-prima do movimento dançado é composta também por doses de imprevisibilidade.

Certamente, como foi trabalhado na proposta artística aqui apresentada, não é necessário que se abandonem as estruturas fixas de movimentos, mas que se permita ter liberdade dentro delas. Liberdade de escutar a dança que o corpo está dançando no instante presente. Uma liberdade que está associada a uma relação de intimidade e respeito com o corpo e o próprio mover. Habitar a zona de indeterminação é aceitá-la. Quanto existe de indeterminação em tudo que acreditamos determinar e controlar? A incerteza pode nos assustar, pode gerar algum tipo de incômodo. Este trabalho nos convida a sair da zona de conforto, mas compreendendo, momento a momento, que isso pode ser uma experiência prazerosa. Creio que esta premissa básica que

proponho no trabalho com a imaginação na dança, de habitar a zona de indeterminação, talvez possa nos ajudar a pensar e trabalhar nossas danças diárias, cotidianas e artísticas, nosso agir na vida.

Que controle temos diante da precariedade de nossas vidas? A pandemia da covid-19 veio nos lembrar disso de maneira brutal. Quantos parentes, amigos, conhecidos, desconhecidos já se foram até hoje em função desse vírus? Em um estalar de dedos tudo muda. Na fugacidade dos instantes e dos acontecimentos, tudo está em trânsito, se transformando de forma veloz. No bombardeio diário de informações, somos atravessados por diversas forças que nos afetam, influenciando nossos processos organizacionais internos, a maneira como nos relacionamos conosco mesmos e o todo, logo, como agimos e interferimos no meio em que vivemos. Estamos em constante entendimento e avaliação de nossas ideias, nossos pensamentos, sentimentos, emoções etc. A incerteza é o que temos, o que sempre tivemos, a não ser pela certeza de que nascemos e morremos. Somos seres transitórios no planeta Terra. Os trânsitos fazem parte da nossa natureza, assim como da própria natureza de que somos parte.

Aceitar a transitoriedade existente em nós. Encarar nossa natureza imaginante como uma potência viva e dinâmica em nossas vidas. Uma potência de criação que nos move. Um movimento que é sentido na carne, e de forma bastante evidente no peso do corpo, na percepção da gravidade, nos virtuais/atuais que parecem vibrar por meio de equilíbrios e desequilíbrios, na tonicidade dos músculos. Pude confirmar, nas experiências práticas de criação do experimento *Em espera*, bem como no meu fazer docente, que esta proposta de trabalho tem como ponto de partida a relação entre o exercício da imaginação e as percepções do peso e do espaço, mais interno e mais externo do corpo, abrindo caminho para as percepções de tempo e fluência. É como se nessa abordagem, de maneira bastante sutil, a ênfase fosse colocada, inicialmente, nos fatores peso e espaço. Devemos lembrar que nos estudos de Laban, os quatro fatores atuam em suas variações de intensidade e diferentes combinações, de maneira simultânea, com mais ou menos evidência de cada um deles. Com base nesta investigação, entendo que a imaginação pode ser pensada como matéria virtual ativa que opera no corpo contribuindo para a vivência de diferentes estados, estimulando o surgimento do movimento, do quê é realizado, mas, sobretudo, do como é realizado, se fazendo visível por meio da manifestação de cada fator de movimento. E agindo também de forma semelhante à do próprio fator fluência, que integra os demais fatores e atua na progressão do mover. Se o fator fluência pode ser relacionado às emoções, posto que faço associação entre imaginação e fluência, entendo que imaginar seja um ato que carrega em si o pensar, o sentir e o agir. A imaginação como e(moções) no corpo e do corpo.

O caminho tomado nesta investigação para a observação da relação dos fatores de movimento com a imaginação foi, principalmente, o da exploração de duas práticas que venho há alguns anos desenvolvendo em sala de aula com os estudantes: os exercícios que nomeio *performar-imagem* e *estrutura em fluxo*. Exercícios fundamentados na utilização de dispositivos técnicos que se configuram por palavras-imagens que podem aparecer de formas isoladas ou em sentenças. Os dispositivos são elaborados com o intuito de dinamizar a experiência da imaginação no corpo. Esses exercícios possibilitam, às pessoas que os experimentam, trilhar um caminho do saber-sentir do corpo, na atitude de deixar ser, com atenção à atividade interna, às micropercepções e macropercepções, na constatação da ação dos fatores de movimento em associação ao exercício imaginativo. São propostas que favorecem a experiência criativa e potente do corpo dançante com base nas sensações corpóreas, entre elas a de integração.

Pude constatar na investigação prática de criação artística especificidades no trato com os dispositivos que diferem das experiências coletivas em sala de aula. Como professora, na condução dos trabalhos, sinto que há espaço para uma flexibilização dos dispositivos resultante das relações vividas com os estudantes no exato momento das experimentações. Na condução verbal das propostas, utilizando os dispositivos previamente elaborados, é estabelecido um jogo no qual minha fala afeta e é afetada pelos acontecimentos. Os dispositivos podem então sofrer pequenos ajustes, sendo a eles agregadas novas imagens. Assim, outros rumos podem ser tomados conforme as necessidades e as surpresas que o trabalho revela. A noção de liberdade dentro da estrutura também se aplica nesse caso; afinal, os dispositivos como foram inicialmente criados são mantidos como referências e, a partir deles, dispositivos específicos podem seguir em elaboração contínua no ato. Logo, minha condição de condutora é também de improvisadora, experienciando o exercício da imaginação a partir da relação com o outro e com meu próprio corpo.

Já como bailarina criadora na experiência prática desta pesquisa, sem a relação e o olhar de fora de uma pessoa parceira/colaboradora, trata-se de outra perspectiva. Não existe, portanto, um jogo de improvisação com palavras envolvendo, no próprio acontecimento dançado, a recriação de dispositivos por meio de uma estimulação verbal externa. Como também não há, como artista, no ato da experiência, o exercício mental de reformulação da estrutura textual dos dispositivos. Os dispositivos criados por mim se mantêm na sua forma textual original. Até porque, quando se está em estado de dança, dentro dessa proposta, pouco se experimenta a lembrança das palavras como palavras escritas. Podemos, inicialmente, lembrar desses dispositivos de forma literal, mas quase sempre trabalhamos diretamente com os registros que esses

dispositivos deixaram no corpo, como a força de ação que as palavras carregam, como imagens aleatórias, sequência de imagens, paisagens internas, associações, memórias, sensações, sentimentos etc. Não havendo uma pessoa condutora agindo em parceria, como testemunha e, de certa forma, coautora, provocadora, a “(re)criação dos dispositivos” se evidencia nas próprias atualizações de imagens no corpo. Em experiência, vivencio esse processo como bailarina-testemunha-improvisadora. E, nesse caso, o papel de condução se dilui no próprio fazer dançante, de um Eu que olha e um Eu que faz sem distinção, em comunhão.

As hipóteses introduzidas nesta dissertação foram confirmadas. Sem dúvida, a palavra mostrou-se dispositivo técnico importante no trabalho com a imaginação, com infinitas possibilidades de articulações criativas. Foi possível observar a influência que a imaginação exerce no valor qualitativo dos movimentos, o que sugere um campo amplo de pesquisa a ser seguido a partir deste recorte. E as suposições levantadas que dizem respeito ao fato de o trabalho com a imaginação favorecer a conexão de quem dança ao próprio movimento dançado e estar relacionado a um estado específico de presença também se validaram. Acredito que as propostas práticas que foram estudadas neste processo e apresentadas neste texto nos conduzem, enquanto corpos dançantes em experiência, a estados diferenciados de atenção e percepção de nós mesmos nos âmbitos micro e macro do corpo, na vivência dos “entres”, nos trânsitos, no agenciamento das diversas forças, na percepção dos pontos de ancoragem das imagens no corpo e dos percursos visíveis e invisíveis dos movimentos como acontecimentos. Do meu ponto de vista como artista, no exercício da imaginação como experiência corporal, sinto o corpo vibrátil, vivencio os fluxos energéticos oscilantes, e percorro variados estados. Uma experiência orquestrada, em boa parte, por uma atenção voltada para o instante presente. Sugere Eleonora Fabião que um corpo hiperatento no presente torna-se permeável. Como professora, ao observar os corpos dos estudantes, dentro dessa proposta de trabalho, vejo que a maioria deles consegue atingir níveis de atenção que os conduzem a uma abertura do campo sensorio-perceptivo, propiciando maior conexão com o próprio mover e com o ambiente. Entendo que isso acaba dilatando a percepção da própria presença do corpo em diferentes estados. Como bailarina e docente, percebo que se torna explícita a relação existente entre o engajamento da pessoa que dança e a proposta de trabalho com a imaginação, algo que está atrelado ao agenciamento das imagens-percepções-ações nos espaços do corpo, com os estados específicos de presença que se constroem nessa experiência, incluída a relação com o espectador. Estados de presença que, particularmente, me interessam no fazer em dança.

Esta pesquisa acabou evidenciando, no enlace de minhas atuações profissionais, o valor

desses fazeres em contaminação. Uma prática não está apartada da outra, excluída ou excludente. Nossas ações apresentam as marcas de nossas experiências. Por mais que disso tenhamos conhecimento, o quanto olhamos ou de que forma olhamos para isso? Quem eu sou/estou como artista e docente se elabora por meio de uma ampla rede de relações pessoais, socioculturais, políticas e históricas, nos múltiplos atravessamentos corpo-ambiente. Delimitando, porém, meu olhar, percebo que minha prática docente só é possível por quem eu sou e me descubro ser, continuamente, como artista. E o meu ser artista também é construído na sala de aula com os estudantes. Sim, isso é óbvio! Não falo nenhuma novidade; mas é algo que me encanta e ainda me surpreende constantemente mesmo na fase madura de vida em que me encontro.

Percebo que meu exercício como professora se constrói com base na consciência de minha própria condição de aprendiz, entendendo que apesar das demandas e responsabilidades do papel que exerço, sou, junto aos demais estudantes, mais uma atuante/participante das aulas que ministro. É necessário estar no jogo, nas relações, na troca, contracenando, estabelecendo parcerias e danças diversas, de formas semelhantes àquelas que se dão nos chamados espaços de atuação e *performance* artística. Os princípios trabalhados na sala de aula são os mesmos que buscamos desenvolver em cena: atenção, escuta, sensibilidade, disponibilidade, conectividade, perceptividade, receptividade, capacidade de articulação de ideias e ações, de agenciamento interno de diversas forças e outros tantos aspectos que poderíamos relacionar. Sinto que no exercício docente, como condutora e facilitadora de experiências no campo das artes, estou também profundamente mergulhada nas experiências propostas. Um trabalho guiado não somente por uma consciência racional, reflexiva, mas por uma consciência integral. Só tenho condições de propor um trabalho com a imaginação, se sou atravessada por esse trabalho, na experiência da imaginação, sensível às ações das imagens no meu corpo. Em sala de aula, vivenciamos o exercício do sonho que se sonha junto. Um sonho que é realidade, é atual. São virtuais/atuais que se fazem sentir e ver nos movimentos corporais. Movimentos dançados como expressões dos corpos, como suas próprias falas. Falas que traduzem as paisagens que habitam cada corpo, tão únicas, particulares. E, ao mesmo tempo, também coletivas.

Entendo o exercício docente em dança como um trabalho de criação artística. Fazemos arte em sala de aula, colaboramos para a ativação de estados de dança, de estados de arte. Ativamos em nós mesmos esses estados. Talvez seja possível adequar a fala de Renato Ferracini à prática docente, uma fala que revela um pensamento que muitos compartilham nas artes cênicas, que se refere ao fato de fazermos algo para ou com o público. Cabe pensar se o que fazemos em sala de aula, fazemos para os estudantes ou com os estudantes. Certamente, o fazer para os

estudantes faz parte do exercício pedagógico quando reconhecemos, entre outros aspectos, todo o trabalho que envolve a preparação de uma aula. Entendo, todavia, que dar aula é se colocar em processo de criação e em relação. É estar em contato com os constantes agenciamentos internos e as articulações de ações, no aqui e agora do jogo de relações que se estabelece. É se manter permeável, na troca com os estudantes, com abertura às incertezas, ao não saber e ao encantamento pelo inesperado. É entender a importância da relação cinestésica que se estabelece no processo de comunicação do grupo, na mobilização dos corpos vibráteis. E, de fato, enquanto docentes, reconhecer a importância de nos compreender e nos disponibilizar como corpos em experiência.

Nesta pesquisa, o cruzamento de minhas vivências anteriores como bailarina, atriz e professora, e as investigações do processo de criação do experimento artístico *Em espera* me conduziram a um caminho metodológico no qual pistas de trabalho com a imaginação na dança começaram a ser detalhadas nesta dissertação. Espero que os caminhos que foram aqui apresentados venham a colaborar com artistas e professores em suas práticas. E assim, quem sabe, fazeres sejam repensados, corpos ganhem autonomia em seus processos e se abram a novas descobertas.

Ao me encaminhar para as linhas finais desta dissertação expresse meu sincero desejo de que o conteúdo desta pesquisa venha a contribuir para novos olhares sobre a imaginação na dança, menos estigmatizados e mais conscientes do infindável campo de estudo que representa. Que seja um estímulo à busca por níveis mais profundos de compreensão, para o desenvolvimento de abordagens mais sensíveis e cuidadosas, que venham a favorecer o saber-sentir da imaginação encarnada no corpo dançante e colaborar na formação de artistas e nos processos de criação artística e acadêmica não somente no campo da dança, mas nas artes cênicas em geral. Os caminhos iniciais percorridos nesta pesquisa me permitem vislumbrar um panorama amplo de estudo, no qual intenciono seguir investigando em minha vida acadêmica.

Creio que como artistas estamos propícios a perceber os espaços da arte e da vida como um território único. Como gosto de pensar: potências de vida, matérias virtuais amalgamadas. Nos últimos meses, uma frase tem ocupado os meus pensamentos: viver em estado de arte, fazer arte no experimentar da vida. O que, porém, isso pode significar para cada um de nós? A vida cotidiana que tanto inspira o fazer em arte, como pode ser vivida em sua potência de arte? Seria isso possível? O quanto vivemos nossas vidas em um fazer automático, algo que normalmente procuramos evitar em nossas práticas artísticas? Será, afinal, que um certo automatismo acaba sendo inevitável, pelo tanto que estamos submersos no frenético mundo de informações,

pela pressão por produção que nos leva a um fazer compulsivo, pela conquista do nosso próprio sustento, pela nossa própria sobrevivência? Um dos alertas que esta pandemia nos trouxe é a necessidade de desacelerar, parar, escutar, olhar para dentro e para o outro, e para o que estamos fazendo com nossas vidas e o mundo. E, assim, reavaliar nossas ações. Com a pandemia, a natureza parece gritar que nós somos o problema e que somente de nós pode vir a solução. Para que esse grito da natureza ecoe em nós e, de fato, nos mobilize em novos modos de ação, precisamos também ter espaços de ressonância em nossos corpos. Nós temos essa escolha. Temos a chance de decidir por essa abertura íntima e pessoal. Precisamos nos silenciar para ouvir nossos corpos, nossa natureza e as falas/os movimentos que nascem do silêncio.

Penso que o exercício artístico pode ser um meio de aprender a viver a vida em estado de arte. À primeira vista, isso pode soar um tanto poético e até ingênuo diante da realidade violenta e caótica que estamos vivendo, que nos impõe a condição de urgência, de atitude em prol de mudanças. Creio, contudo, que esse estado de arte não exclui a consciência da realidade vivida e nem nossa capacidade de ação. A arte não tem um papel anestesiante; ela nos inquieta, nos desestabiliza, nos move. Entendo um corpo em estado de arte como um corpo poroso, sensível, disponível e com capacidade de escuta. Um corpo disposto a afetar-se e a agir com e a partir desses afetos. Justamente um estado em que a imaginação pode ser vivenciada como ação inscrita no corpo e escrita pelo corpo. E, sim, como poesia corpórea! A imaginação como construção que se dá nas relações corpo/mente/ambiente. Penso que a proposta desta pesquisa oferece um caminho possível de trabalho pessoal e artístico via o autoconhecimento. Acredito que, ao nos dar a oportunidade de viver a imaginação na dança conforme as bases de entendimento que este estudo oferece, talvez venhamos a entrar em contato, em vários níveis de experiência, com nosso potencial criativo e transformador não apenas no fazer artístico, mas em nosso dia a dia. Se considerarmos a imaginação como parte integrante do nosso corpo, podemos compreendê-la como ação mobilizadora de modos mais saudáveis e construtivos de ser, estar e criar no mundo. Proponho, então, que deixemos a imaginação dançar!

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- AZEVEDO, Sônia M. de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.
- BARBOSA, Vivian Vieira Peçanha. Laban e Merleau- Ponty: relações entre teorias de corpo, movimento e percepção. **Revista Moringa – Artes do espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 7 n. 1, jan./jun 2016, p. 97-117. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/29321>>. Acesso em: 23 jun. 2021.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas de Manoel de Barros**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- BERGSON, Henri,. **Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: Edufba, 2012.
- _____. Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto à representação. **O mosaico**, Curitiba, n. 16, p. 106-119, jan./jun., 2018. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/2372>>. Acesso em: 5 maio 2021.
- BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 6 dez. 2018.
- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. **Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2013.

BRADLEY, Karen K. **Rudolf Laban.** New York: Taylor & Francis e-Library, 2008.

BRANTES, Eloisa; LINKE, Ines. Diálogos (im)possíveis: espaços e lugares da cena. **Anais da Semana Acadêmica do Curso de Teatro**, n.1, p. 110-124, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufsj.edu.br/index.php/anais_cotea/article/view/1242>. Acesso em: 28 jun. 2021.

BRASIL, Ana Clara C. A. **Dança e imaginação.** Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes, Campinas, SP, 2014, 246p.

CALDEIRA, Solange Pimentel. **O lamento da imperatriz.** São Paulo: Annablume, 2009.

CAMPOS, Laura Maria. Epistemologias somáticas na dança contemporânea: um percurso de “Ontologia frágil” em filiações históricas. **Repertório**, ano 21, n. 31, p. 62-86, 2018.2. Disponível em: <<https://afroasia.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/26821>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 2000.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator.** São Paulo: Martins Fontes, 2003.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-mind Centering.** São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (Org.). **Práticas somáticas em dança: Body-mind Centering em criação, pesquisa e performance.** Brasília: IFB, 2019.

DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiências: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v. 2, n.27, p 168-183, dez. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

DELBÉE, Anne. **Camille Claudel, uma mulher.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Atual e virtual.** Disponível em: <https://antropologiassociaativa.files.wordpress.com/2010/06/deleuze_1996_o-atual-e-o-virtual_bookchapt.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.

_____. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2, p. 69-85, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643343>>. Acesso em: 26 dez. 2019.

DUDUDE. Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança. **Dramaturgias**, [S. l.], n. 8, p. 100-111, 2018. DOI: 10.26512/dramaturgias.v0i8.14971. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14971>> Acesso em: 27 jun. 2021.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório**, Salvador, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.2. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

_____. **Corporalização dinâmica**: uma abordagem somática para a educação, as artes, a saúde e a interconectividade. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (Org.) **Práticas somáticas em dança**: Body-mind Centering em criação, pesquisa e performance. Brasília: IFB, 2019, p. 29-46.

ELIAS, Marina; TOURINHO, Ligia. Dramaturgias em improvisação: protocolos de criação nas artes da cena. In: **XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centro, Centros – Ética, Estética**, jul. 2011. Disponível em: <<https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0786-1.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, revista eletrônica, vol. 10, n. 3, UFPR – Curitiba, jul. 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

FABRINI, Veronica. Imago-diversidade e imagens-trangênicas. In: **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3624>> Acesso: 07 maio 2021.

_____. Arte e vida. **Revista Aspas**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 3-13, 2014. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/82956>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

_____. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela alma. **Revista Digital Art&**. ano. XIII, n. 18, out. 2016. Disponível em: <<http://www.revista.art.br/site-numero-18/09.pdf>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

FABRINI, Verônica; MESQUITA, Luciana. Loïe fuller: vortex desafiador. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 2, n. 10, p. 57-67. 2016.

FABRINI, Veronica; SCIALOM, Melina. Dramaturgia na dança: manipulação de energia no processo. **Revista Cena**, Porto Alegre, n.29, p. 100-112, set./dez. 2019. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>. Acesso em: 08 maio 2021.

FAGUNDES, Igor. **Teorizar dança**: poesia-corpo-axé quando texto em movimento. Artigo apresentado como material didático da disciplina: Laboratórios de produção textual em dança. UFRJ/PPGDan, 2019.

FAGUNDES, Igor et al. **Entre pares**: partilhas em dança & outros movimentos. Guaratinguetá: Penalux, 2019.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1977.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: Edufba, 2018.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. **Corpos co-moventes**. In: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Org.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2004, v. 04, p. 35-80.

_____. Esculturas líquidas: a pré-expressividade e a forma fluida na dança educativa (pós) moderna. **Cadernos CEDES**, Campinas, ano XXI, n. 53, abr. 2001, p. 7-29, 2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/6NcLWMWwgVFKbDHMn7rbYYm/?lang=pt#>>. Acesso em: 10 set. 2021. FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRACINI, R.; FEITOSA, C. A. **Experimentar o território micro**. In: NAVAS, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (orgs.). **Ensaio em Cena**, v.1. [s.l.]: Abrace; CNPq, p. 46-59, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/impressos/3_ensaios_em_cena.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2021.

_____. Presença e vida. Corpos em arte. **Anais Abrace**, v. 14, n.1, 2013. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2761/2894>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

_____. A presença não é um atributo do ator. In: FERRACINI, R.; FEITOSA, C. A. **Linguagem, sociedade, políticas**. 1 ed. Campinas/Pouso Alegre: RG/Univás, 2014, v.1, p. 227-237. Disponível em: <http://www.portal.anchieta.br/revistas-e-livros/curso_letras/sumario/sumario_renato_ferracini.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2021.

_____. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **ouvirOUver**, v. 13, n. 1, p. 106-118, 25 maio 2017. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/37043>>. Acesso em: 28 jun. 2021. FIADEIRO, João; EUGÉNIO, Fernanda. O encontro é uma ferida. Excerto da conferência-*performance* Secalharidade. **Culturgest**, jun. 2012. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/152089298/O-encontro-e-uma-ferida-de-Joao-Fia-deiro-e-Fernanda-Eugenio>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**. Salvador, n. 2, p. 40-55, 1999. Disponível em: <<https://singularidadesomatica.files.wordpress.com/2017/05/sylvie-fortin-educac3a7c3a3o-somc3a1tica-novo-ingrediente-da-formac3a7c3a3o-prc3a1tica-em-danc3a7a.pdf>>. Acesso em: 14 ago. 2020.

_____. Contribuições possíveis da etnografia e autoetnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena**, n.7, 2009. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

_____. **Nem do lado direito, nem do lado do avesso**: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo** – educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011. p. 25-44.

FOSTER, S. L.; PENUELA SANCHES, T. P. R. Pego de surpresa: improvisação na dança e na mente. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 323-332, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017323. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017323>>. Acesso em: 26 maio 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GEORGES, Banu. **Ryszard Cieslak**: ator-símbolo dos anos sessenta. Tradução Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In: MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. **La danse au XX^{ème} siècle**. Tradução Silvia Soter. Paris: Bordas, 1995.

GONÇALO, M. Tavares. **Atlas do corpo e da imaginação**. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. **Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos**. v. III, n. 2, p. 66-73, 2001. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz71314110790.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2020.

_____. Natureza cultural do corpo. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/11232673/GREINER_Katz_A_natureza_cultural_do_corpo_1>. Acesso em: 27 jun. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópico; editora Dulcina, 2011.

_____. **Performer**. Pontedera: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, 1988.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/Sesc/Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HENRI, Bergson. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HILST, Hilda. **De amor tenho vivido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KATZ, Helena. O corpo e o meme Laban: uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Orgs.). **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

KRENAC, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Una vida para la danza**. Cidade de México: Teoria e Prática del Arte, 2001.

LAMBERT, Marisa Martins. **Expressividade cênica pelo fluxo percepção/ação**: o sistema Laban/Bartenieff no desenvolvimento somático e na criação em dança. Tese de Doutorado. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LAUNAY, Isabelle. Laban, ou a experiência da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIMA, D. Corporalizar, subjetivar, pensar, criar. **Revista Vazantes**, v. 2, n. 2, p. 129-138, 2 fev. 2019. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40297>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. **Sopro de vida**. Ed. digital. Rio de Janeiro: Rocco, julho, 2015.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MCHOSE, Caryn; FRANK, Kevin. **How lifes moves**: explorations in meaning and body awareness. Berkeley: North Atlantic books, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MEYER, Sandra. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume/Udesc, 2011a.

_____. Presença: entre percepção e ação. **Anais Abrace**, v. 12, n.1, 2011b. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3174>>. Acesso em: 03 maio 2019.

_____. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, agosto 2014. Disponível em: <<https://midiatecadedanca.com/perspectivas-autoetnograficas-em-pesquisas-com-danca-contemporanea/>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço**: aspectos de uma geofilosofia do movimento. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MENDES, E. B. et al. Volume morto: performance e corporeidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 127-134, 31 ago. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/frac-tal/article/view/5156>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

MOORE, Carol-Lynne. **Meaning in motion**: introducing Laban movement analysis. Denver: MovesScape Center, 2014.

MOTA, Julio. Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos. **Repertório**, Salvador, n. 18, p. 58-70, 2012.1. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/6404/4426>>. Acesso em: 06 jul. 2020.

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

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. **Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...** Natal: IFRN, 2015. ebook-1.pdf. Disponível em: <<https://memoria.ifrn.edu.br/handle/1044/790?show=full>>. Acesso em 28 jun. 2021.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Tradução Ângela Leite Lopes. Paris: P.O.I., 1999.

_____. **O teatro dos ouvidos**. Tradução Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OLIVEIRA, Lara Seidler de. **Dancidade**: gesto como campo de circulação. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. **Acasos e criação artística**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PESSÔA, André Vinícius. Gaston Bachelard e a imaginação material e dinâmica. **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic-USP**, São Paulo, jul. 2008. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/044/ANDRE_PESSOA.pdf>. Acesso em: 27 jun. 2021.

PIZARRO, Diego; VILELA, Lilian Freitas. Somática e dança como campos de intensidades relacionais. Introdução. In: CUNHA, Carla Sabrina; PIZARRO, Diego; VELLOZO, Marila Annibelli (Org.). **Práticas somáticas em dança: Body-Mind Centering em Criação, pesquisa e performance**. Brasília: IFB, 2019.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PUENTE, Fernando Rey. **O tempo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

QUEIROZ, L. Corporalização: BMC em dança. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 39-49, 2019. DOI: 10.5965/1414573102192012041. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3189>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

RAMOS, Enamar. **Angel Vianna: a pedagoga do corpo**. São Paulo: Summus, 2007.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. São Paulo: Annablume, 2003.

_____. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII): modos de aplicação e referências**. São Paulo: Annablume, 2008.

RICHARDS, Thomas. **Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas**. Tradução Patrícia Furtado. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea?: uma aprendizagem e um livro de prazeres**. Salvador: Conexões criativas, 2016.

ROHDEN, Humberto. **Filosofia da arte: a metafísica da verdade revelada na estética da beleza**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil de Lygia Clark. **Folha de S.Paulo**, abril, 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2021.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico**. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2005.

ROQUET, Christine. Ler o gesto: Uma ferramenta para a pesquisa em dança. **Revista Cena**, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

SANTOS, Maíra S. C. S. O treinamento de práticas corporais da dança: de muro a guerreiro, o trabalho com a imaginação na composição instantânea de Julyen Hamilton. **Revista Cena**, n. 21, 2017. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/67483>>. Acesso em: 11 fev. 2021.

SCIALOM, MELINA. **Laban plural**: um estudo genealógico do legado de Rudolf Laban no Brasil. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SERLIN, Ille A. Interview with Anna Halprin. **American Journal of Dance Therapy**, set. 1996. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/244866353_Interview_with_Anna_Halprin>. Acesso em: 25 maio 2021.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Maria Inês Galvão. Sobre dançar e dirigir: experiência, corpo e lugar. **Anais do VI Encontro Científico da Anda**, 2019, Salvador. Anais eletrônicos... Campinas: Galoá, 2019. Disponível em: <<https://proceedings.science/anda/anda-2019/papers/sobre-dancar-e-dirigir--experiencia--corpo-e-lugar#>>. Acesso em: 28 jun. 2021.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

STRAZZACAPPA, Marcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório: Teatro & Dança**, ano 12, n.13, p. 48-53, 2009.2. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4013>>. Acesso em: 21 set. 2020.

TAVARES, J. R. da S. Retraçar passos em dança: Angel Vianna & Anna Halprin. **Revista Vazantes**, v. 2, n. 2, p. 48-56, 2019. Disponível em: <<http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/40289>>. Acesso em: 11 abr. 2020.

TERRA, Ana. **Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante**. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O avesso do avesso do corpo** – educação somática como práxis, Joinville: Nova Letra, 2011.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgia do corpo**: protocolos de criação das Artes da Cena. 2v. Tese de Doutorado. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lôbo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea. **Artefilosofia**, Ouro Preto, v.1, n.1, p. 125-133, jul. 2006.

TOURINHO, L. L.; SOUZA, M. I. G. A preparação corporal para a cena como evocação de potências para o processo de criação. **Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes**, v. 3, n. 2, p. 178-193, 18 dez. 2016.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 5, n.1, p. 127-147, jan./abr. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 27 jun.

VOLPE, Marina Fernanda Elias. **Cartografia de um improvisador em criação**. 209 p. Tese de Doutorado. Instituto de Artes/Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

WAHBA, Liliana Liviano. **Camille Claudel: criação e loucura**. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

Filmes

ANA HALPRIN. Dance to Heal. Direção: Aleksey Brazhnikov, TV - NOVOSTI, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zgdu6JEB2RA>>. Acesso em: 16 jun. 2021.

CAMILLE CLAUDEL. Direção: Bruno Nuytten. Roteiro: Bruno Nuytten, Marilyn Goldin. Longa-metragem - 170 min., França, 1988. DVD, California Filmes.

CAMILLE CLAUDEL 1915. Direção: Bruno Dumont. Roteiro: Bruno Dumont. Longa-metragem - 95 min., França. 2012. Disponível: Amazon-Prime vídeo.

TINA STROMSTED. Dance/Movement Therapy: Authentic Movement. Palestra proferida em ADTA - American Dance Therapy Association, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Zolfa6vTFqs&t=550s>>. Acesso em: 16 jun. 2021.