



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MURYELL DANTIE (MURYEL DANTE VIEIRA)

TRANSPIRADA: ATELIÊS DE ANATOMIAS EM DANÇA

Rio de Janeiro

2025

MURYELL DANTIE

TRANSPIRADA: ATELIÊS DE ANATOMIAS EM DANÇA

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 de título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho de Oliveira.
Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Luciane Moreau Cocco.

RIO DE JANEIRO

2025

CIP - Catalogação na Publicação

D193t Dantie, Muryell
 TRANSPIRADA: Ateliês de Anatomias em Dança /
Muryell Dantie. -- Rio de Janeiro, 2025.
 137 f.

 Orientadora: Jacyan Castilho de Oliveira.
 Coorientadora: Luciane Moreau Coccaro.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e
Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2025.

 1. Dança. 2. Processo de Criação. 3. Prática como
pesquisa. 4. Anatomias. 5. Somática. I. Castilho de
Oliveira, Jacyan , orient. II. Moreau Coccaro,
Luciane, coorient. III. Título.

Muryell Dantie

TRANSPIRADA: ateliês de anatomias em dança

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 de título de Mestre em Dança.

Aprovada em: 07 de fevereiro de 2025.

(Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho de Oliveira, orientadora, UFRJ)

(Prof.^a Dr.^a Luciane Moreau Coccaro, co-orientadora, UFRJ)

(Prof.^a Dr.^a Lara Seidler, UFRJ)

(Prof.^a Dr.^a Maria Alice Cavalcanti Poppe, UFRJ - UFF)

**Dedico ao meu pai Antônio e à minha mãe Rosemary
Minhas sobrinhas que são a dança porvir e
às pessoas artistas da dança.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à vida e à presença do AMOR, que me permitiram chegar até aqui e que me sustentam nesta jornada.

Minha gratidão à persistência que cultivo como artista e pesquisador, tanto nesta pesquisa quanto na vida, por me manter no caminho com resiliência e propósito.

À minha orientadora Profa. Dra. Jacyan Castilho de Oliveira, pela paciência e por não desistir de mim em nenhum momento. Obrigado por dar sentidos fundamentais ao processo da pesquisa e por sua orientação cuidadosa ao longo deste percurso.

À minha co-orientadora Prof.^a Dr.^a Luciane Moreau Coccaro, pelas parcerias e partilhas e por disponibilizar tempo para suas considerações assim como para as ações que envolvem essa pesquisa.

Aos meus familiares, pelo apoio constante e acolhimento durante esta etapa importante. Em especial, ao meu pai, Antônio, e à minha mãe, Rosemary, que sempre estiveram prontos para tudo o que foi necessário, oferecendo segurança e suporte incondicionais.

Às minhas sobrinhas Ana Julia, Alice, Rebecca e Esther por me inspirarem e seguirem os caminhos da dança.

Aos amigos e amigas que são família e foram muito acolhedores nesse momento desafiador, Marcelo, Ivan, Luis, André, Thiago, Clarissa, Vanessa, Vinicius, Tatiana e Domênico, obrigado.

Ao Marcelo e à Vitória do Belas Artes Projetos Culturais de São Mateus – ES pelo espaço e pela parceria incrível.

As minhas alunas e alunos que se disponibilizaram nas aulas e pela partilha profunda nessa dança.

As parceiras e parceiros da turma de 2022 do PPGDan, por permanecerem em contatos e apoios e pelos momentos de partilha que tanto enriqueceram essa caminhada.

Ao corpo docente do PPGDan, pelos encontros de saberes em dança nas disciplinas assim como nos eventos que foram possíveis nesse tempo, e pelo acolhimento nas reuniões de colegiado na qual estive presente como representante discente.

Aos coordenadores do PPGDan, Prof. Dr. Felipe Ribeiro (2022) e Profa. Dra. Ivani Santana (2024), por todo apoio possível e prontidão na escuta na relação com o corpo discente.

À Prof.^a Dr.^a Maria Alice Cavalcanti Poppe e à Profa. Dra. Lara Seidler por comporem a minha banca do exame de qualificação, contribuindo relevantemente com a pesquisa e por aceitarem o convite para estar na banca de defesa de dissertação.

As docentes dos cursos de graduação em dança pelo convite para dar aulas e espaço nas aulas por confiarem no meu trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio na concessão da bolsa de pesquisa, sem a qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada.

O corpo é o invólucro do infinito.
Thereza Rocha

RESUMO

DANTIE, Muryell. **Transpirada**: ateliês de anatomias em dança. Rio de Janeiro, 2025. 137 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

Essa é uma pesquisa artística, que faz dançar estruturas estratificadas, como o campo de conhecimento da anatomia humana. Pela dança, através da dança e com dança, pretende-se dar mais mobilidade a essas estruturas. O que acontece quando a anatomia encontra a dança? E quando a dança encontra a anatomia? Esta pesquisa permeia a relação dos estudos em dança na fricção com a anatomia humana em processos de criação artística. Propõe-se por meio de um processo de investigação corporal pelas camadas corpóreas, sob o prisma do corpo sensibilizado que busca expandir as possibilidades de reconhecer na anatomia aspectos poéticos para a criação estética. Amplia-se a noção de anatomia humana imóvel para experimentar o corpo anatômico/artístico e em movimento no espaço, mapeando-o para investigar seus caminhos/trilhas/vias, chegando à noção de Anatomias, nas quais identificamos traçados e cruzamentos entre ossos, músculos, tendões, ligamentos, e onde aposta-se na ampliação do olhar para outras dimensões espaciais em contato com pessoas autoras como Diego Pizarro, Ciane Fernandes, Leticia Teixeira, Vanessa Matos, Maria Alice Poppe, Luciane Coccaro, Steven Paxton, Hubert Godard, Maria Thereza Feitosa, Thereza Rocha, Lara Seidler, entre outras . A questão de pesquisa surgiu a partir das práticas em dança como pesquisa, na qual emergiram as seguintes indagações: Como investigar a anatomia por meio da dança? Quais as possibilidades de criação em dança a partir de aspectos presentes na anatomia dos corpos? A anatomia pode ser experimentada em movimentos de dança? Por meio de uma metodologia de criação Transpirada, em uma pesquisa somática-performativa caminharemos por esse chão poético, para que surjam outras anatomias expandidas e reverberadas do encontro entre outras corporeidades que confluem essa dança.

Palavras-chave: Dança; Anatomias; Prática como Pesquisa; Somática; Processo de Criação.

ABSTRACT

DANTIE, Muryell. **Transpirada**: dance anatomies ateliers. Rio de Janeiro, 2025. 137 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2025.

This is an artistic research, which makes stratified structures dance, such as the field of knowledge of human anatomy. Through dance, by means of dance, and with dance, it is intended to give more mobility to these structures. What happens when anatomy meets dance? And when dance meets anatomy? This research explores the intersection of dance studies and human anatomy in artistic creation processes. It is proposed through a process of bodily investigation through the corporeal layers, under the prism of the sensitized body that seeks to expand the possibilities of recognizing poetic aspects in anatomy for aesthetic creation. Moving beyond the notion of static human anatomy, it experiments with the anatomical/artistic body in motion through space, mapping it to explore paths, trails, and routes, arriving at the concept “Anatomies” where intersections and connections are identified among bones, muscles, tendons, and ligaments, shifting the focus to spatial dimensions inspired by authors such as Diego Pizarro, Ciane Fernandes, Leticia Teixeira, Vanessa Matos, Maria Alice Poppe, Luciane Coccaro, Steven Paxton, Hubert Godard, Maria Thereza Feitosa, Thereza Rocha, and Lara Seidler, among others. The research question emerged from dance practices as research, leading to the following inquiries: How can we explore anatomy through dance? What are the possibilities of dance creation based on aspects inherent to the body’s anatomy? Can anatomy be experienced through movements of dance? Through a methodology of “Transpired Creation” within a somatic-performative research approach, this study will explore this poetic ground, allowing for expanded anatomies to emerge and resonate from the encounter with diverse corporeities that converge in this dance.

Keywords: Dance; Anatomies; Practice as Research; Somatics; Creative Process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagens do livro <i>Anatomia da Dança</i>	29
Figura 2: Oficina “Interligação Corporal” realizada no Universiencontro (2018), na cidade de São Mateus, ES	37
Figura 3: Espetáculo TRANS PIRA AÇÃO com Muryell Dantie e Nicolas Araujo, 2021	43
Figura 4: Oficina ministrada no UniversiEncontro Carioxaba (2022), em São Mateus, ES.	48
Figura 5: Conectando os corações em pulsão	49
Figura 6: Fluxo de movimento criativo.	49
Figura 7: Improvisação com mapeamento do espaço com a materialidade.	50
Figura 8: Material desenvolvido na oficina pela aluna de graduação em dança Teresa Araújo.	52
Figura 9: <i>Stories</i> do Instagram com registros da oficina	53
Figura 10: Anátema (2018), sala 314, EEFD, frame do vídeo	57
Figura 11: TRANS PIRA AÇÃO, apresentação na “Mostra Movimentos em Curso”, Teatro Cacilda Becker (2022)	58
Figura 12: Palestra Performance, danças nas anatomias, entre nascer, viver e morrer, ninho (2023): Centro Coreográfico do Rio de Janeiro	60
Figura 13: Anatomia do Sistema Vestibular.....	65
Figura 14: Improvisação na máquina de inventar danças	74
Figura 15: Salomé Elétrica com Amanda Gouveia.	78
Figura 16: Apresentação da performance Salomé: trilhas na Casa da Ciência da UFRJ com Vanessa Longoni, Vivian Froes e Lu Coccaro	81
Figura 17: Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada, Teatro Angel Vianna, 2024.	86
Figura 18: Início da oficina com o reconhecimento das anatomias	89
Figura 19: Improvisação pelo despertar do contato em boca e mãos	91
Figura 20: Criação reverberada da improvisação	91
Figura 21: Limiar de Excitação, zona de impregnação, 2018	93
Figura 22: Aula na disciplina Introdução aos Estudos da Corporeidade (2023), sala 340, EEFD	97
Figura 23: Apresentação na Mostra Mais, sala Vianinha, Escola de Comunicação UFRJ	100
Figura 24: Card de divulgação da mostra	107
Figura 25: Integração do elenco em performance.	108
Figura 26: Card de divulgação da residência.	108
Figura 27: Improvisação no eixo de investigação anatômico articular ações.	111

Figura 28: Card divulgação Mostra Poros Abertos.	115
Figura 29: Apresentação das criações na Mostra Poros Abertos	116
Figura 30: Espetáculo Awure Capixaba	120
Figura 31: Residência Artística Reflexos - diálogos possíveis	120
Figura 32: Danças nas anatomias, entre nascer, viver e morrer - Mostra Poros Abertos, 2024.....	123

LISTA DE SIGLAS

ANDA	Associação Nacional de Pesquisadores em Dança
CCS	Centro de Ciências da Saúde
EEFD	Escola de Educação Física, Desportos e Dança
EFAV	Escola e Faculdade Angel Vianna
IEC	Introdução aos Estudos da Corporeidade
MAV	Metodologia Angel Vianna
PaR	Practice as Research
PPGEDA	Programa de Pós-Graduação em Dança
N	
SNC	Sistema Nervoso Central
SV	Sistema Vestibular
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. PERCEPÇÃO DOS SENTIDOS ANATÔMICOS.....	16
1.1 ESTUDOS DA ANATOMIA NA PERSPECTIVA DA DANÇA.....	17
1.2 ANATOMIA COMO EXPERIÊNCIA SENSIBILIZADA E PERFORMATIVA.....	20
1.2.1 A prática de si.....	21
1.2.2 As mãos de eutonia.....	22
1.2.3 Giro na queda.....	24
1.3 AS CAMADAS DA PESQUISA.....	26
2. PRIMEIRA CAMADA – DANÇAR AS ANATOMIAS.....	28
2.1 RELAÇÕES ENTRE ANATOMIA E DANÇA.....	27
2.2 ESTUDOS QUE SURGEM NA PRÁTICA.....	35
2.3 METODOLOGIA TRANSPIRADA.....	43
2.3.1 Mapas imagético-sensoriais.....	50
2.4 DANÇAS NAS ANATOMIAS: ENTRE O NASCER, VIVER E MORRER.....	54
3. SEGUNDA CAMADA – EIXOS ANATÔMICOS DE INVESTIGAÇÃO.....	63
3.1 MOVIMENTAÇÃO NO LABIRINTO.....	63
3.2 PULSAR EM VIAS DE FLUXOS.....	71
3.3 TRILHAS EM VENTANIAS.....	74
3.3.1 Salomé: trilhas.....	77

3.4	ARTICULAR AÇÕES.....	81
3.4.1	Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada.....	84
3.5	TESÃO_TENSÃO.....	87
3.6	CURTOS-CIRCUITOS ESPELHADOS.....	93
3.7	CONECTIVIDADES ESPIRALADAS.....	98
4.	TERCEIRA CAMADA – DANÇA: ONDE AS ANATOMIAS SE ENCONTRAM.....	105
4.1	MOSTRA TRANSPIRADA: PROCESSOS EM ACONTECIMENTO.....	105
4.2	RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TRANSPIRADA.....	108
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS – POROS ABERTOS.....	121
	REFERÊNCIAS.....	125
	ANEXOS.....	128

INTRODUÇÃO

1. PERCEPÇÃO DOS SENTIDOS ANATÔMICOS

Os estudos em dança cada vez mais têm pensado sobre seus processos de criação. Esta pesquisa vem para contribuir e expandir os modos de fazer dança na contemporaneidade. Nessa perspectiva, apresenta-se aqui uma problemática em relação aos estudos da anatomia¹ relacionados à dança, e essa pesquisa pensa nas possibilidades de aproximação desses estudos por meio de ações dançadas e somáticas². Tornar o artista pesquisador em dança relevante por tramar conhecimentos acadêmicos fortalece o campo da dança, no sentido de que esta pode ser acessível para pensar caminhos que aproximam suas práticas do pensamento emergente das questões envoltas no seu espaço-tempo. Atravessaremos esse espaço de escrita para refletir a estrutura que move esse pensamento.

Em outras palavras, a pesquisa realizada destina-se a estimular processos de criação em dança por meio do estudo da anatomia humana sensibilizada, pelo prisma dos estudos em dança em confluência com o campo das práticas somáticas. Nesse sentido, pretende ainda tensionar princípios estruturantes das estéticas artísticas em dança na contemporaneidade na sua relação anatômica.

Em suas definições mais tradicionais, a anatomia é descrita como o "estudo da estrutura dos organismos vivos, especialmente de suas partes internas, por meio de dissecação e exame microscópico" (Oxford Dictionary); "a ciência da estrutura do corpo (geralmente humano), especialmente o estudo do corpo por meio de cortes em corpos de animais e humanos mortos" (Cambridge Dictionary); e "estudo da estrutura dos seres orgânicos através da dissecação, tendo em vista a forma e a disposição dos órgãos" (Dicionário Português).

Em todas as definições aqui apresentadas, notamos a incidência da palavra "estrutura". Na mesma direção, pensamos aqui a anatomia como observação da estrutura corpórea, porém não somente da estrutura fragmentada de um corpo fracionado. Então, nessa pesquisa, em confluência com Auharek (2023), a palavra "anatomia passa a ser utilizado como um termo guarda-chuva, algo mais abrangente para se referir a uma forma experiencial de se relacionar com informações sobre o corpo e o movimento" (Auharek,

¹ A palavra Anatomia é derivada do grego *anatomē* (*ana* = através de; *tome* = corte). Dissecação deriva do latim (*dis* = separar; *secare* = cortar) e é equivalente etimologicamente a anatomia. Contudo, atualmente, Anatomia é a ciência, enquanto dissecar é um dos métodos desta ciência (Disponível em: https://labs.icb.ufmg.br/anatefis/introducao_Anatomia. Acesso em: 24 set. 2024).

² O termo somático vem da palavra grega *soma* e nos fornece uma pista para compreendermos o conceito de corpo enquanto experiência (Bolsanelo, 2005, p. 90).

2023, p. 34). A anatomia aqui se apresenta como um viés de pesquisa corporal em dança; seus aspectos fundantes precisam ser reestruturados, visto que, na contemporaneidade, os estudos da anatomia precisam ser expandidos para além dos estudos com cadáveres ou situados apenas no campo da saúde. A proposta é criar possibilidades e não anular o conhecimento existente, mas como encontrar apoios para dançarmos? E qual seria o estudo da anatomia em dança?

Para explicar essa questão, pretende-se acessar alguns pontos como parâmetros: o estudo da anatomia nos Cursos de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); a experiência da anatomia sensibilizada e performativa movida pela dança; a proposição de uma anatomia dançada resultante das abordagens somáticas que tenho vivenciado; para finalmente apresentar a metodologia de criação Transpirada³, permeando os eixos anatômicos de investigação que compõem os Ateliês de Anatomias em Dança, por mim propostos e que serão oportunamente discutidos. Compreendo esse processo enquanto costura metodológica que, em confluência com Lúcia Pimentel (2015), são gerados pela

(...) inquietude pessoal, que pode ou não estar vinculada a questões sociais. Assim, é @ artista quem cria seu próprio problema ou ponto de conflito, para que el@ possa investigar e tentar uma solução que considere adequada aos seus propósitos (Pimentel, 2015, p. 89).

1.1 ESTUDOS DA ANATOMIA NA PERSPECTIVA DA DANÇA

Minha experiência nos estudos de anatomia no Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ me levou ao interesse pelo aprofundamento do assunto, e inquietamente a questionar a abordagem da anatomia na dança e quais são suas principais necessidades na contemporaneidade. Pensando a dança como uma capacidade inventiva de conhecimento (Rocha, 2016), assim como campo de produção de conhecimento, onde se dança e gera reflexão sobre o que se dança, relacionando a toda estrutura somática em seus aspectos integrados à estética artística, essa é a questão que nos rodeia nesse processo. Vamos rodear essa questão.

Isso reflete o entendimento da dança como uma prática investigativa, em que o corpo, o movimento e a consciência corporal são fontes de conhecimento, alinhando-se

³ Prática de pesquisa inventada pelo autor, emergente dos processos de criação em dança.

com saberes somáticos, assim como o trabalho da Família Vianna⁴.

No Brasil, as práticas somáticas parecem ter sido bastante apropriadas pela dança, talvez devido ao trabalho pioneiro da família Vianna na década de 1970, talvez pela incursão do Sistema Laban na primeira metade do século XX, ou ainda pela existência de cursos superiores de dança e sua proliferação em várias regiões na última década (Pizarro, Vilela, 2019, p. 18-19).

A partir dessa perspectiva, a articulação entre a anatomia e as metodologias somáticas possibilitam a produção de um saber imerso no corpo da experiência, que ultrapassa o conhecimento teórico tradicional e a percepção do corpo que se move em pensamento de dança.

Sabe-se que durante séculos o campo de conhecimento da anatomia tem pertencido, predominantemente, ao pensamento científico da saúde, sendo requisito fundamental para a formação do profissional da saúde. Segundo a professora Emília Freitas (2022),

Normalmente, o que é ofertado pelos pesquisadores de bancada é uma Anatomia tradicional com excesso de conteúdo, descontextualizado do curso de graduação, usando os mesmos planos de aula e os mesmos slides para todos os cursos (Freitas, 2022, p. 4).

O que podemos observar nos cursos de dança da UFRJ, é que, sendo as aulas de anatomia aplicadas à Educação Física, e não à dança, não há experimentação corporal propriamente dita ou artística, ou mesmo, espaço para outras abordagens criativas. Emília Freitas, professora de Anatomia da UFRJ, reflete, em sua tese de doutorado⁵ sobre os modelos tradicionais de ensino da anatomia na atualidade. Nestes, segundo relata a autora, os discentes permanecem sem autonomia no processo de aprendizagem, mantendo uma atividade passiva nas aulas.

O modo de conduta ou a abordagem que se apresenta na relação do ensino acadêmico nas aulas de Anatomia, onde há pouco espaço para mover as questões ou

⁴ Angel Vianna, Klauss Vianna e Reiner Vianna, dedicaram-se a pesquisa do corpo e do movimento no Brasil. Os ensinamentos dos três estão cada vez mais implicados nas ações de diversas gerações de pesquisadores do corpo, artistas da cena, educadores e profissionais da saúde, dentro e fora das universidades. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/angel-vianna/os-vianna/>. Acesso em: 25 out. 2024.

⁵ FREITAS, Emília Cristina Benevides de. **Integração entre tecnologias digitais e anatomia: a construção de práticas pedagógicas alicerçadas nas metodologias ativas**. 2022. 191 f. Tese (Doutorado em Ensino em Biociências e Saúde) - Instituto Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2022.

mesmo uma partilha sobre os assuntos das aulas, predomina ainda mais na tradição acadêmica da UFRJ, onde o corpo vivo presente em aula é ignorado, insensibilizado, ainda que seja este o assunto da aula. Essa é uma questão ainda muito presente nas abordagens, que seguem uma estrutura cartesiana, como se não fosse possível dar espaço para o corpo manifestar suas potencialidades. Lembro-me vividamente do início das aulas de Anatomia, quando a professora apresentou os conteúdos que seriam abordados ao longo do curso. Em um momento específico, ela mencionou que não iríamos dedicar um estudo detalhado aos pés. Essa declaração imediatamente despertou minha inquietude, pois considerava os pés um tema de extrema importância, não apenas para a dança, mas também para a vida de qualquer indivíduo. Em 2023, compartilhei nas redes sociais um mapa detalhado dos ossos e articulações dos pés. A professora me surpreendeu respondendo à minha postagem, o que me levou de volta àquela conversa inicial: “Lembro-me de você reclamando quando disse que não abordaria detalhes do pé. Lembro da sua cara!” – escreveu-me a professora.

A professora das Graduações em Dança da UFRJ Luciane Coccaro, co-orientadora dessa pesquisa, em sua tese de doutorado (2017) ressalta o fato que “(...) os conteúdos da formação em Dança nos cursos em nível superior são atravessados por áreas de conhecimento científicas, em oposição às artísticas” (Coccaro, 2017, p. 32). A autora relaciona os cursos superiores da área de artes, como Artes Cênicas e Música, lembrando que “Embora o músico e o ator trabalhem com o ‘corpo’, os estudos relativos a ele na área da saúde são designados como necessários apenas para a Dança” (Coccaro, 2017, p. 133). Isso evidencia que a visão do corpo na dança é um ponto fundamental de pesquisa. Ao ingressar no campo acadêmico, o modo de conduta está em compreender a própria estrutura corporal para desenvolver seu campo de conhecimento.

Existem nos espaços das aulas algumas propostas mais sensibilizadas e performativas, mas que ainda não possuem grande força para expandir esse pensamento que se instaura em meio aos estudos da anatomia, essa relação com a anatomia que possa gerar processos criativos em dança. Diante dessa ausência, surge a necessidade de pensar possibilidades de abordagens que abracem os estudos da dança nas anatomias, aproximando aos estudos da anatomia das aulas práticas de dança, que são predominantes nos cursos de graduação em Dança da UFRJ. Quais possibilidades surgem nesses sentidos e percepções nos (contra)tempos que direcionam essa pesquisa?

1.2 ANATOMIA COMO EXPERIÊNCIA SENSIBILIZADA E PERFORMATIVA

Nessa tessitura de texto (Rocha, 2016), que trama em movimentos espiralados dos sentidos e percepções aqui convocados, vamos seguir em processos anatômicos de reflexão estética, para expandir o conceito de anatomia em dança, ou melhor dizendo, anatomias, considerando a diversidade de estruturas, dando a atenção às minúcias que rodeiam esse caminhar. Nesse sentido, venho propor o encontro dos estudos da anatomia com os estudos de dança, inspirado na abordagem da artista, bailarina, mestra e pesquisadora Angel Vianna (1928). De grande importância para a dança brasileira, Angel Vianna declara em um depoimento para a série “Pioneiros da Educação Somática”⁶, que sua trajetória na dança e na vida foi baseada na importância de conhecer a estrutura do corpo na dança. Tive contato com os ensinamentos de Angel mais profundamente; através do encontro com mestras que são suas discípulas, como Letícia Teixeira, Maria Thereza Feitosa, Maria Alice Poppe e Jacyan Castilho, professora orientadora desta pesquisa. Assim fui atravessado pela prática refletida na abordagem de Vianna, como nos expõe a professora Letícia Teixeira:

Em Angel, a correspondência do informativo é situada através da percepção e da presença do corpo, para permitir reconhecê-lo em sua morfologia pessoal (remetido à descoberta da forma do corpo pela escultura) e pela qualidade do movimento (remetido ao aprendizado anatômico, pelo movimento na técnica do balé clássico, ao reconhecer a parte do corpo que move; como essa parte funciona no movimento e como o todo corporal está comprometido com as partes (Teixeira, 2008, p. 20).

Foi nesse mover que surgiu o interesse de pensar as questões e nos modos de ensino e aprendizagem presentes ainda na dança. Vamos pensar possíveis relações pedagógicas e artísticas dos conteúdos da anatomia a partir da lógica da dança. Isso implica uma abordagem poética e criativa, que envolve a tomada de consciência e a sensibilização do corpo através do corpo. Como quando toco com as mãos a minha face, deslizando lentamente percebendo cada detalhe. Deslizo lentamente a pele da face, e vou percebendo que existe conexão entre minhas mãos e minha face. Encontro modos de sentir a relação entre as partes. Nesse contexto, a somática desempenha um papel fundamental,

⁶ BOSANELO, Debora. Núcleo Oito Educação Somática e Financiamento Coletivo Catarse. YouTube, 10 jan. 2020. 12min56s. Disponível em: [MÉTODO ANGEL VIANNA POR ANGEL VIANNA](#). Acesso em: 23 out. 2024.

pois proporciona um olhar mais integrado sobre a anatomia, tratando o corpo como sujeito da pesquisa.

Essa perspectiva somática transforma o estudo da anatomia, dando-lhe outros contornos, funcionalidades e ações. Ao invés de ser uma análise meramente técnica, a anatomia passa a ser vivenciada no corpo do sujeito, conectando a estrutura à experiência pessoal e à prática criativa. Essa abordagem amplia o entendimento do corpo, valorizando a interação entre o saber científico e a vivência corporal, permitindo que o estudo anatômico seja mais significativo, sensível e aplicável no campo artístico. Para seguir nesse caminho, trago agora pontos de contatos e apoios que movem essa pesquisa, que provocam sua anatomia – a anatomia da pesquisa.

1.2.1 A prática de si

Nesta prática se alia o pensamento com o movimento, adquirindo de tal forma uma atitude constante de observação e disponibilidade para si mesmo. Comunicar e acompanhar o movimento com o pensamento permite aflorar os sentidos despertos por sensações e percepções. Não passa pelo dizível, esclarecido, mas por um entendimento do campo sensorial. Um entendimento que exige um tempo de escuta do que ocorre e de como se processa (Teixeira, 2012, p.4).⁷

“O despertar da sensibilidade corporal: por uma prática de si”, que se tornou “Prática de Si” (2016) é o projeto de pesquisa coordenado pela Professora Letícia Teixeira⁸ no Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ, onde fui artista-pesquisador e bolsista pelo PIBIAC (Programa de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ). Neste projeto tive a oportunidade de ser monitor em duas disciplinas: Introdução aos Estudos da Corporeidade (IEC) – que está relacionada à metodologia do projeto, e abarca discentes dos Cursos de Dança e Educação Física – e Corpo e Movimento B. Eventualmente, fui professor convidado para dar aulas na disciplina de IEC em substituição à professora. Neste trabalho, abordamos as relações da prática de si, em encontros voltados para a conscientização do movimento pelo/através do corpo sensível. Para acessar essa sensibilidade corporal, nossos encontros eram dedicados a um processo de relaxamento profundo e consciente: deitados no chão, em decúbito dorsal, membros organizados simetricamente, braços ao longo do

⁷ O “Cuidado de si” e subjetividade” é um texto disponibilizado pela professora Leticia Teixeira nos estudos do Projeto Prática de Si.

⁸ Professora do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o projeto de pesquisa "Prática de si". Discípula direta de Angel Vianna, onde lecionou na Faculdade Angel Vianna (2001/2014).

corpo, pernas estendidas ou flexionadas com joelhos direcionado para o céu. Tínhamos um tempo considerável de observação e atenção à estrutura da corporeidade nesse estado.

Após esse tempo de dedicação, seguíamos para uma mobilidade que daria sentido à nossa improvisação de movimentos, sempre por meio de micromovimentos e conectados às pequenas percepções (Gil 2013), onde "deixar-se invadir, impregnar pelo corpo significa principalmente entrar na zona das pequenas percepções" (Gil, 2013, p. 122). Segundo José Gil (2013), "as pequenas percepções supõem uma zona de percepções de movimentos ínfimos e de forças poderosas" (Ibidem, p. 124). Desta maneira, dedicamos tempo para absorção das anatomias sensibilizadas: o micromovimento vai despertando para a improvisação dançada; esta, por sua vez, se expande para o espaço, ganhando possibilidade de estar em relação com o mundo.

Nesse processo de prática de si, pude perceber transformações na minha relação com a estrutura, tanto no meu dia-a-dia quanto nos processos de criação em dança. Minha percepção tornou-se diferente; percebi-me mais disponível ao movimento, e com a sensibilidade corporal mais afluída. Nas improvisações em dança no Projeto Prática de Si, acessava sensações na minha corporeidade que aquele estado de sensibilidade afluída permitia mergulhar: pele molhada, poros abertos, transpiração aguçada, olhos embaçados pelo suor, carne quente, ossos "amaciados", corpo em devaneios poéticos pelo espaço, espaço infinito, a sensação de poder ficar naquele lugar por muito tempo. Dessas sensações surge um estado de dança que chamo de Transpirada, como um estado de criação, pesquisa e investigação das anatomias sensibilizadas pelo dançar.

1.2.2 As manhãs de eutonia

Mas o que *não* é parte do que somos? Tudo à minha volta tem me parecido parte do que sou. Experiências com essa minha *pele* envoltório não isolante nem encarceirante me orientam a pensar dessa maneira. Mas sim, há uma especificidade no corpo, corpo meu e semelhante ao meu, quando o estudo. É que este é parte do que sou de uma maneira diferente do que o que está fora de mim é também parte do que sou. Meu corpo está em minha pele e desta para dentro (Feitosa, 2014, p. 62, grifos da autora),

Durante o ano de 2019 tive a oportunidade de fazer aulas de Eutonia⁹ com a Profa. e Eutonista Maria Thereza Feitosa, no seu espaço dedicado para suas aulas. Eram manhãs de quarta-feira, no Jardim Botânico, de estudos do corpo, entre castanhas, bambus, o chão, as paredes, o sol pela janela, a voz da professora e suas palavras poéticas e penetrantes.

⁹ Eutonia é uma prática somática criada por Gerda Alexander.

Tais materialidades expandem a percepção, facilitando afinidades na relação com a corporeidade.

As manhãs de quarta-feira representaram um novo momento de vida, onde me propus a deixar um dia do meu trabalho para me disponibilizar às aulas de Eutonia. Eu já tinha tido experiências prévias com a prática, mas o aprofundamento foi de profunda importância. Perceber a pele no meu cotidiano, toda sua expansividade, sentir que a pele do meu couro cabeludo se conecta com a pele dos meus pés, sentir o mover dos cabelos, o deslizar do couro cabeludo, tocar o chão, mover o chão, viver a pele que envolve meu crânio, sua densidade, o seu dentro e o seu fora, o seu dobrar-se e desdobrar-se, pregas, encontros, massa, peso, transpirar, lubrificar, amaciar-se no mover pela pedra, o espreguiçar que parte de um bocejar, até mesmo o vibrar de uma partes, o pelo pela pele, a pele pelo pêlo, caminhos e caminhos, trilhas, caminhar com a pele no chão, tocar o material bambu, ser tocado pelo bambu, a fineza do movimento das mãos quando toco o bambu, as linhas que se expressam nas minhas mãos, o cuidado no deslizar da superfície do objeto, sentir o seu peso, sua textura, sua fala, seu gesto, o gesto do gesto que cria o bambu. Pés que tocam as vértebras de outrem, vértebras que tocam os pés, sentir as vértebras do outro através dos pés, qual a intensidade do meu toque? Esse trabalho mútuo que é proposto em tocar e ser tocado, o estado de atenção ao todo, e reverberação do corpo no todo. A pele desperta pelo toque que atravessa as camadas intensificadas pelo sentido da prática.

As palavras tocavam as camadas corpóreas, me sentia como provavelmente se sentem sementes na terra. Assim como enfatiza Thereza Feitosa (2019), a semente para germinar precisa do contato da terra, o corpo também precisa de toque e contato para descobrir o mundo.¹⁰

As aulas das castanhas nas mãos me levaram para um lugar profundo na relação com a sutileza do gesto das mãos. Confesso que até hoje, minhas vezes sinto como se as castanhas ainda tocassem as minhas mãos. Nessa aula, tínhamos castanhas na palma da mão, três em uma e duas na outra; após uma sensibilização, pesquisamos o movimento das mãos entre as castanhas, sentido os caminhos que elas traçaram e dançavam entre as dobras dos dedos e da palma da mão. Em um momento daquela investigação, a sensação era de integração entre a pele da mão e a pele das castanhas. Os gestos estavam ainda mais

¹⁰ BOSANELO, Debora. **Núcleo Oito Educação Somática e Financiamento Coletivo Catarse**. YouTube, 6 jun. 2019. 17min46s. Disponível em: [EUTONIA POR MARIA THEREZA FEITOSA](#). Acesso em: 22 set. 2024.

delineados e a motricidade muito sensível, a sensação de ter ganhado espaço nas articulações das mãos. Aquelas práticas logo invadiram as minhas aulas; eu as percebia como uma continuidade do processo, como uma pele expandida.

1.2.3 Giro na queda

O chão da dança é matéria viva, potente suporte e parceiro incondicional, que fornece impulso vital para que o movimento surja. Empurramos o chão. Apoiamos o corpo no chão. Carimbamos as vértebras no chão. Enraizamos os pés no chão. Projetamos calcâneos e metatarsos ao chão. Deslizamos os pés ou as mãos no chão. Lambemos a planta do pé no chão. Entramos no chão. Pressionamos a bacia contra o chão. Olhamos para o chão. Nos projetamos pelo chão. Percebemos os pés no chão. Pousamos o sacro no chão. Pisamos no chão. Deitamos no chão. Pausa (Poppe, 2018, p. 48: 49).

Pensar o chão, e perceber a gravidade no mover-se, o contato, na imagética-sensorial, as técnicas que fazem danças, dentre tantos outros assuntos, acompanham as práticas vivenciadas com a artista, professora e bailarina Maria Alice Poppe, com quem pude no estágio docente realizado junto à graduação em Dança da UFRJ, experimentar algumas propostas desta pesquisa.

Nas disciplinas de Técnica Geral e Técnica A (2023.1), vivenciei uma experiência profunda e desafiadora na prática docente. Cada uma dessas disciplinas contava com uma média de 50 discentes, em uma diversidade de gestos e estruturas corporais. Refletindo sobre essa experiência na prática docente, percebo a importância de constantemente pensar sobre o sentido da técnica na dança. É essencial reconhecer que não existe uma única técnica corporal, mas sim uma diversidade de abordagens, cada uma oferecendo diferentes meios e possibilidades de conceber e expressar a corporeidade. Segundo Helena Katz (2009), "a repetição vai conduzindo um processo de seleção natural da melhor maneira que cada corpo encontra para lidar com o movimento" (Katz, 2009, p. 29). Esse processo reflete a individualidade de cada corpo na busca por soluções eficientes para o movimento, evidenciando as múltiplas maneiras de manifestação da corporeidade.

A corporeidade, por sua vez, pode ser entendida como uma maneira de “designar a modalidade concreta ou sensorial do processo cognitivo” (Bernard, 2001, p. 25). Ao reconhecer essa dimensão, amplia-se a compreensão de que o corpo não é apenas um veículo de expressão, mas também um agente ativo no processo de conhecimento, onde o movimento e a percepção sensorial estão intimamente conectados. Assim, a dança se

revela como um campo de possibilidades em que o corpo encontra modos de se expressar e interagir com o mundo.

Uma dessas abordagens, que explorei durante a pesquisa, envolve a percepção da própria anatomia e a compreensão da estrutura corporal a partir de uma perspectiva somática-performativa (Fernandes, 2018). Durante o processo prático de ensino, pude experimentar com os discentes a pesquisa em si, que acontece através da troca e da partilha de conhecimentos. Isso foi possível pois encontrei um espaço de disponibilidade entre as pessoas discentes. A pesquisa está intrinsecamente ligada ao processo de aprendizado, com sua essência residindo no caminhar, no acontecimento em si, e não apenas no resultado final. A experiência, nesse contexto, se revela como um campo de ação e retroavaliação. Corroborando com Jorge Larrosa, “A experiência é uma paixão” (Larrosa, 2002, p. 26), um cair em amor, como sempre atenta a apaixonada Maria Alice Poppe, em seu chamado a queda.

No período de isolamento causado pela pandemia de Covid-19 (2020), quando realizamos a criação “Cair para o Céu: uma dança imagética sonora sensorial”¹¹ Relacionei-me com meu corpo de forma imagética e sensorial, pela voz e a escuta, sobre ser concha e ser mar. Nesse processo surgiu a relação da experiência imagética-sensorial, que nessa pesquisa trago como mapas imagéticos-sensoriais. Os mapas imagéticos sensoriais são a dramaturgia que surge nos Ateliês¹², processo de registro em cada eixo anatômico de investigação, eixo no sentido de poder pesquisar possibilidades como girar e rodear o assunto focado.

A Prática de Si me evidenciou a experiência com minha estrutura óssea; nas manhãs de Eutonia a presença e a sustentação da pele; do giro na queda resultaram o contato com a gravidade e a imagética-sensorial. A improvisação como um recurso de criação em dança, surge no tocar as estruturas do corpo, em contato com Steve Paxton (2024), “criamos formas de improvisação o tempo todo, em nossas vidas” (Paxton, Jabor, 2024, p.217). Foi por meio dessas vivências, na experiência de me apaixonar pela estrutura do corpo em dança que surge essa pesquisa em suas camadas. Tais princípios tangem essa escrita, os sentidos e percepções dessa experiência somática do fazer em dança.

¹¹ Espetáculo resultado da disciplina Prática de Roteirização e Montagem (2021).

¹² Ateliês de Anatomias em Danças, que serão abordados na segunda camada.

1.3 AS CAMADAS DA PESQUISA

Essa dissertação está organizada em camadas¹³, que se apresentam na seguinte estrutura: na primeira camada, “Dançar as anatomias”, abordarei a relação estética anatômica da dança e os estudos da anatomia por um olhar sensorial, trazendo um prisma dos processos artísticos e a prática da dança vividos na minha corporeidade, trazendo pontos de virada na percepção da anatomia na dança. Por essa via, as danças nas anatomias conduzem à perspectiva do pensamento-dança de Thereza Rocha (2016). Nessa mesma camada apresento a Metodologia de Criação Transpirada, o modo de pesquisa que invento para minha prática criativa de pesquisa, relacionando a prática como pesquisa (PaR) em contato com pessoas autoras como Ciane Fernandes (2019), Brad Haseman (2015), Sylvie Fortin (2014), entre outras. Apresento ainda nessa camada a autoetnografia da performance “Dança nas anatomias: entre nascer, viver e morrer”, criação inerente ao processo dessa pesquisa, que está presente enquanto possibilidade de investigar na prática a relação confluyente da dança e as anatomias que se manifestam no mundo em acontecimentos, e que conta como principal referência estética o artista Alejandro Ahmed, nos seus trabalhos para o Balé da Cidade de São Paulo (BCSP), que expõem termos identificados do campo da anatomia em suas criações.

Na segunda camada, “Eixos Anatômicos de Investigação”, são apresentados os Ateliês de Anatomias em Dança em suas (des)camadas. Cada eixo se relaciona com os sistemas corporais em sua estrutura, de forma performativa, através da dança e dos processos criativos que vivencio ao longo desta pesquisa. Cada eixo anatômico de investigação possui um aprofundamento específico, permitindo girar, rodear e transitar pela experiência de cada processo prático apresentado.

Essa pesquisa se desdobra em sete eixos, que são: 1 – Movimenta no Labirinto; 2 – Pulsar em Vias de Fluxos; 3 – Trilhas em Ventanias; 4 – Articular Ações; 5 – Tensão_Tensão; 6 – Curtos-circuitos Espelhados; e 7 – Conectividades Espirales.

Na terceira camada, “Dança: quando as anatomias se encontram”, serão abordadas reflexões inerentes à dramaturgia na dança, *transfluindo* ao processo criativo durante uma

¹³ Escolho por chamar de Camada os Capítulos dessa dissertação, pois proporciona uma experiência que vai se aprofundando nas camadas dessas anatomias vivas de cada palavra que se lança no espaço.

residência artística Transpirada. Neste contexto, junto a um coletivo de artistas, foram criados mapas imagéticos-sensoriais resultantes das práticas dos ateliês para o desenvolvimento colaborativo de solos e interações em conjuntos. Este processo culminou em uma exposição na "Mostra Artística Poros Abertos" onde também apresentei a performance "Dança nas anatomias: entre o nascer, viver e morrer", apresentadas ao público no Ponto de Cultura Belas Artes na cidade de São Mateus: ES. Por fim, apresentarei uma conclusão que destaca o processo criativo em sua totalidade, contrastando com os paradigmas dramaturgicos e estéticos contemporâneos na dança. O propósito é que tais reflexões não apenas enriqueçam o campo da dança, mas também ofereçam contribuições significativas para futuras abordagens de pesquisa e práticas artísticas.

Convoco as corporeidades que aqui estão, para, em trânsitos, adentrar e rodear cada eixo anatômico investigando suas camadas. Movimentar no labirinto, em desequilíbrios e fluxos errantes de movimentos que lançam suas cabeças pelos sentidos desse espaço. Nas vias pulsantes, caminhar para descobrir como existir nessa circulação infinita da vida. Articular ações para conectar-se com outras possibilidades de existência. "Mover duas vértebras para lambar a gravidade. Dançar..." (Ahmed,2023), em trilhas dos ventos das vozes que vibram na floresta dos alvéolos que expandem nossa caixa torácica. Impulsionado pelo tesão das vísceras que se tensionam em resistências das entranhas invisíveis. Curtos-circuitos espelhados no limiar de excitação dos estados corpóreos que disparam as sinapses dissipando as energias em espasmos vibratórios. Nas espirais tramadas pelas fâscias em uma jornada pelos trilhos anatômicos do invólucro que sustenta todos esses órgãos. Do fluxo das anatomias que dança aqui... para saber ... O que acontece quando as anatomias se encontram e dançam?

2. PRIMEIRA CAMADA – DANÇAR AS ANATOMIAS

A escolha de nominar as seções deste texto de camadas – corporais – ao invés de capítulos busca levar a atenção ao corpo humano de quem dança. As anatomias que penetram e vazam dos encontros que permitiram acessar camadas da corporeidade viva, atento a vozes e toques que facilitaram entender a anatomia humana em camadas. Essa primeira camada do texto apresenta pontos de reflexão na pesquisa sobre modos de vivenciar a anatomia através da dança, sob as vias somáticas inscritas na trajetória corpórea do autor, artista, bailarino, professor e pesquisador-performer. Nesse trilhar até o Mestrado em Dança, e com intenso desejo de promover viradas no modo de abordar a anatomia nas corporeidades que dançam, interessa pensar o quanto a prática é capaz de estabelecer possíveis caminhos teóricos. A anatomia pode ser vivenciada em práticas de criação em dança?

2.1 RELAÇÕES ENTRE ANATOMIA E DANÇA

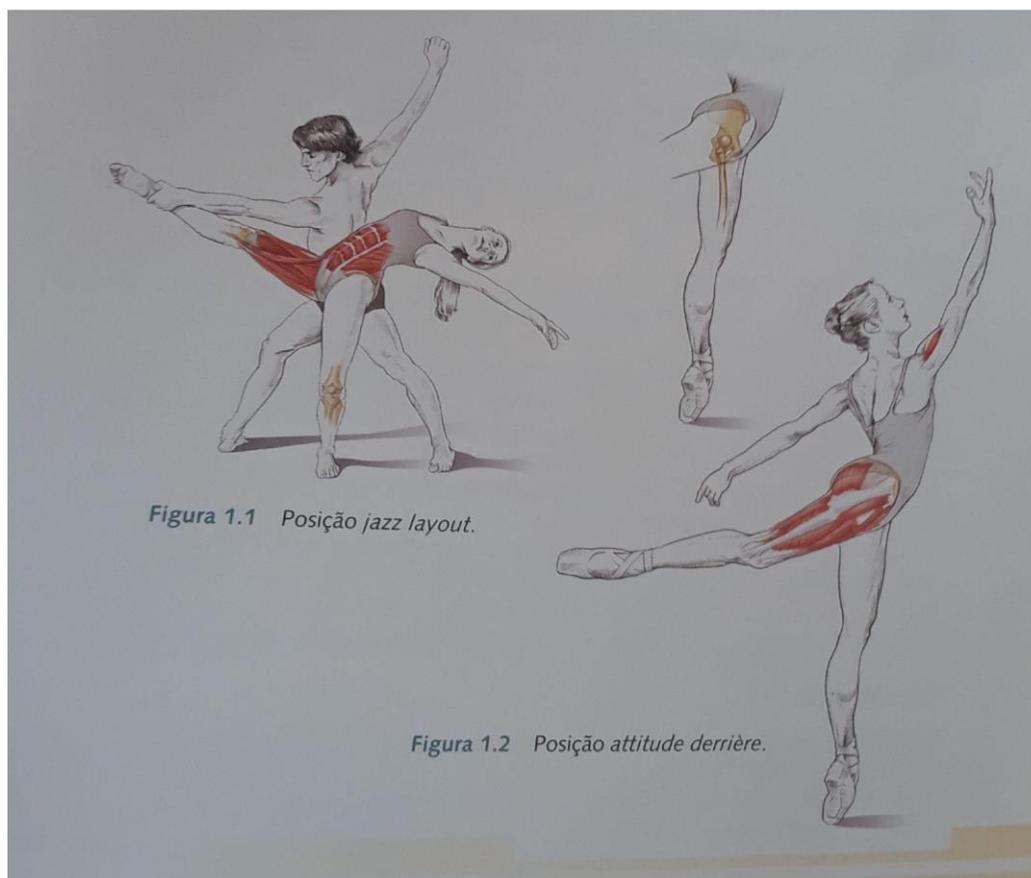
Ponho-me em frente ao espelho para ser o observador de escritas corpóreas que se manifestam nas tessituras dinâmicas dessa pesquisa. A relação entre anatomia e dança, proposta de pesquisa de Mestrado, flui numa abordagem investigativa da corporeidade¹⁴ em sua sensível prática ao pesquisar o corpo em seus aspectos anatômicos, por meio de processos de criação em dança e dramaturgias que emergem nessa aproximação das áreas. Busco em minhas experiências, nos processos de transmissão investigativas e recepções somáticas (Dantie & Teixeira, 2021); e nos encontros presenciais que são as referências acessadas e conquistadas somaticamente. Entendo que muitas outras referências estão manifestas em outras pesquisas do campo da dança e somática, porém, há um processo de escolhas para trilhar e articular as ações dessa pesquisa, pautando-me em estudos que atravessaram minha corporeidade; e na complexidade da área de conhecimento, tanto da dança quanto da anatomia, danço em camadas para investigar as possibilidades que emergem desse movimento, gerado por atravessamentos poéticos no escorrer da escrita.

Como surge essa relação com os estudos da anatomia em dança? Meu interesse pelos estudos da anatomia humana surge através da dança, ainda na minha formação de bailarino clássico, no interior de São Paulo, na cidade de Araraquara. Esse foi um fator

¹⁴ O conceito de corporeidade surge para preencher uma lacuna do conceito de corpo. Isso porque esta última noção, bastante comprometida com a tradição racionalista e reducionista da cultura ocidental, pelas suas limitações, foi incapaz de conceber o corpo vivo, mutável, imprevisível e paradoxal (Teixeira, 2019, p. 582).

importante para buscar o conhecimento específico da área da dança e da anatomia relacionadas, pelo fato de estar no dia-a-dia em prática constante com o corpo, e diante dos desafios de modular-me corporalmente para tornar-me um bailarino de excelência, ao modelo de dança e corpo eurocêntrico, mesmo sentindo que a minha estrutura anatômica não condizia com o exigido para um corpo ideal projetado especificamente pelo ballet clássico. Esse molde corporal traduz a busca pela homogeneização do corpo de baile, onde se acreditava que apenas aquela moldura caberia nas estruturas criadas naquele período. Mesmo assim, continuei em busca incessante para caber naquela estrutura, em movimentos de resistência. Com o tempo, e pela prática, fui encontrando espaço para dançar com a técnica do ballet e esse encontro fez total diferença na minha trajetória.

Nesse período de formação em dança, vivia a experiência de elaborar movimentos dançados considerados belos e virtuosos, “cuja prioridade incide em ter controle, em executar movimentos preestabelecidos tais quais são apresentados, sem nenhuma margem de criação” (Poppe, 2018, p.101). Havia a necessidade do controle por cada parte, em organizações voltadas para as especificidades técnicas das danças que me dedicava a estudar. Cada aula me fazia criar ainda mais interesses no poder controlar as mobilidades corporais diante daquele ideal que buscava alcançar. Os estudos aconteciam nas práticas; a anatomia era solicitada mediante o condicionamento físico, na repetição dos passos. É assim que apresenta Haas em seu livro “Anatomia para Dança” (2011), que ao meu ver, traz uma formatação ilustrativa do ballet (Figura 1), em sua concepção de princípios anatômicos para cada movimento que propõe. Para a autora, os músculos são o foco principal das práticas específicas de mobilidade, embora ela também apresente a estrutura do corpo em suas diversas camadas, as quais posteriormente são exploradas no contexto da prática da dança. Essa abordagem levanta a questão: ela é capaz de abordar efetivamente o processo criativo na dança, ou simplesmente adere a uma perspectiva funcional e tecnicista?

Figura 1: Imagens do livro *Anatomia da Dança*

Fonte: Jacqui Greene Haas, 2011.

Nas aulas de ballet, percebia a presença das musculaturas, dos tendões, o osso¹⁵ – o osso evidenciado era o fêmur, e o quadril, o lugar da rotação externa, do *en dehors*¹⁶. Este, dado como muito importante na estética do ballet, tem um protagonismo, de certa forma excessivo *en dehors*. Falando anatomicamente da posição *en dehors*, ela pode ser traduzida como a rotação externa dos membros inferiores, que por sua vez, alcança determinada amplitude anatômica na rotação da cabeça do fêmur em conexão com o acetábulo do ílaco. É especialmente requisitada no ballet clássico e outras modalidades, como a dança moderna e o jazz dance.

A discussão sobre a anatomia no contexto do ballet revela uma construção histórica permeada por uma concepção idealizada do corpo humano, que, por sua vez, negligencia a sua complexidade. Este paradigma, profundamente enraizado e moldado por influências

¹⁵ A concepção do esqueleto não era apresentada. Quando se falava em osso, a referência eram os ossos da articulação coxofemoral.

¹⁶ “En dehors” é uma nomenclatura que denomina, no ballet clássico, a rotação dos membros inferiores para fora, assim como o sentido do movimento, como por exemplo: *rond de jambe en dehors*, o sentido do movimento e da frente para trás e por fora.

históricas, evidencia-se como uma colonização do pensamento anatômico, reflexo da hegemonia do conhecimento científico. Diante das atualizações e da compreensão cada vez mais refinada da anatomia humana, torna-se urgente reconhecer a necessidade de outras abordagens contínuas neste campo. Na atualidade, o campo da dança traz o princípio de que todo corpo pode dançar, acolhendo a personalidade e os processos de individuação. Conhecimentos básicos podem ser vistos e recriados em diversos corpos, como a professora Helenita Sá Earp¹⁷ e outros teóricos propuseram, fundamentando o entendimento do corpo que dança.

O questionamento de certos paradigmas e hegemonias abre espaço para refletir sobre a singularidade de cada corporeidade, relativizando o conhecimento e valorizando as distintas formas de expressividades corporais. Portanto, a reflexão crítica e a revisão constante das perspectivas anatômicas são essenciais para uma abordagem mais abrangente e atualizada no contexto da prática do ballet; este, na atualidade, vem sendo praticado no contexto da dança contemporânea, que por sua vez reverbera em feedback no próprio contexto do ballet. Esta retroalimentação mútua possibilita uma percepção do espaço e da estrutura corporal por uma outra perspectiva, e de um certo modo decolonial.

A técnica do ballet se elabora muito em função da habilidade motora, do virtuosismo do movimento (como podemos reconhecer também em outras danças), promovendo uma quebra dos limites das estruturas corporais, muito chamado por especialistas da ciência da saúde de antianatômico, pois de uma certa forma desobedece às regras da estrutura corporal. De um certo modo, para a alta performance no ballet, exige-se muito do corpo do artista. A grande questão aqui é a restrição que considera apenas o ballet como "dança validada", demonstrando apenas seus códigos, o que revela uma hierarquia em relação a outras formas de dançar. Essa percepção é um sintoma histórico-social de paradigmas enraizados até hoje. Proponho interromper e sacudir essa hierarquia ao estudar o corpo pelos princípios da anatomia pelo dançar, pela autonomia de cada estrutura corporal no fazer, criar e compreender suas criações. Essas expressões tornam-se também formas políticas de desafiar os paradigmas culturais e sociais estabelecidos.

Por outro lado, hoje também podemos encontrar abordagens que pensam na saúde dessa bailarina e desse bailarino, entendendo que há muitas variações de estruturas, entendendo a necessidade de fazer rotações internas da articulação coxofemoral, por exemplo, pois a articulação necessita ter sua mobilidade explorada de forma livre. A partir

¹⁷ Helenita Sá Earp é professora emérita da UFRJ.

dessas abordagens podemos pensar os estudos de ballet por uma perspectiva contemporânea, e por meio de uma abordagem somática, a exemplo da pesquisa que desenvolvi através de oficinas facilitadas e nas minhas aulas de “Balé Corpo Contemporâneo” (2018), que pensa as confluências da dança contemporânea com a técnica do ballet e o “Balé em experimento sob uma abordagem somática” (2019), que elabora o ensino do balé pela via somática e sensibilizada. “Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho, intervindo, educo e me educo. Pesquiso para conhecer e o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade” (Freire, 1996, p. 16).

No momento em que me torno professor, professor-artista, identifico um ponto de virada na minha relação com a percepção da anatomia e do ballet. Na ocasião, tinha uma turma de meninas na faixa etária de 9 a 11 anos, na iniciação às sapatilhas de pontas e em paralelo tinha uma turma de pessoas com 60 anos ou mais (60+), em um projeto social¹⁸. O meu desafio era pensar, a partir da estrutura do ballet, outros modos de abordá-lo pela estrutura do corpo, dando outros sentidos para essa práxis. Tornar-me professor me levou ainda mais a querer entender o corpo e sua estrutura. Colocar em prática o ensino movia ainda mais meu processo de entendimento das questões que surgiam na relação docente. Em concordância com Freire, "faz parte da natureza da prática docente a indagação, a busca, a pesquisa" (Freire, 1996, p. 16). Cada preparação para as aulas incluía um processo de busca e descobertas, que se tornavam ainda mais potentes na prática, ao ministrar as aulas, no seu fazer constante. Iniciar uma aula é de suma importância para pensar na progressão e o desenvolvimento de cada parte da aula. Experimentar formas diversas de preparar o corpo para dançar, no sentido de despertar sentidos da(o) aluna(o), suas sensações, sua presença, e como estas atravessam sua estrutura anatômica, para então seguir as dinâmicas que reverberam no processo de elaboração cinestésica.

Esse caminhar enquanto professor me fez perceber que cada parte da aula constitui um modo de dançar, seja este uma prática de respiração, uma auto-observação em base deitada ou em pé, ou mesmo o ato de caminhar pelo espaço: uma dança está sempre em acontecimento. Assim, podemos entender que uma aula de dança se configura como um espaço de expressão que abrange diversas possibilidades, promovendo não apenas a liberdade de movimento, mas também abrindo caminho para a reflexão e a autonomia, conforme proposto por Paulo Freire (1996).

¹⁸ No ano de 2007 dava aulas de Ballet na Art Dance Academia de Ballet em Araraquara e as aulas de Ballet Adaptado para a Terceira Idade no Fundo Social de Américo Brasiliense.

Esse pensamento sensibilizado sobre o ballet no Brasil teve a ousadia do artista e pesquisador Klauss Vianna (1928: 1992), que, segundo Queiroz, abordava nos experimentos “uma dissociação e espécie de vivi-dissecação da estrutura musculoesquelética” (2009, p.9), que dava uma outra compreensão sobre o movimento e gerava no corpo outros modos de mover. “Os experimentos indicavam que o corpo podia, a partir de sua estrutura, fazer algo diferente” (Queiroz, 2009, p.10). Esse reconhecimento da estrutura viva gera um arcabouço de possibilidades no processo de investigação, sendo que “Há um continuum entre estrutura anatômica e o que o corpo que dança pode fazer, em conflito e diálogo” (Queiroz, 2009, p. 14). Nesse paradoxo constante, as questões vão se intensificando, e o campo da dança e da anatomia se cruzam e encontram suas afinidades. De um certo modo, existe uma diferença no interesse de uma pessoa que dança e outra que faz cirurgias no coração, por exemplo. Entretanto, ambas podem acessar lugares em comum no estudo da anatomia, mesmo traçando caminhos diversificados. De um certo modo, a dança acessa a anatomia de forma diferenciada; poder-se-ia até dizer que é possível acessar o coração de forma cirúrgica. O interesse sobre o assunto conduz para um estudo diferenciado para cada uma. Muitas vezes, ao dançar, percebemos a aceleração cardíaca, podemos aproveitar essa pulsação evidente, para experimentar as sensações que reverberam por todas as partes.

Um dos gestos mais marcantes do mestre Klauss Vianna é quando ele diz em seu livro “A Dança” (Vianna, 2018) que ele é dança, em seu estado de viver a dança. Por essa via, falo em estado de dança, enquanto um lugar de potência da corporeidade, na absorção da potência do movimento dançado (Dantie, 2018). Mas também posso ver a possibilidade de dançar, principalmente enquanto disserto sobre a mesma. A Dança diz então que a Dança, dança quando se dança.

Sobre esse estado de dança que se dança, permeio minha vida. Esse pensamento foi fundamental no momento que precisei interromper minha carreira de bailarino clássico. A lesão do ligamento cruzado anterior me fez parar abruptamente. Era o fim de uma aula com grandes saltos onde ao aterrissar de um salto em giros pisei em um chão que estava quebrado. O tempo parou em um instante que perdura até aqui, enquanto relato esse fato. Trago essa questão pois, um ligamento do meu joelho esquerdo me fez seguir por outros caminhos na minha jornada da dança. A anatomia do meu joelho me fez descobrir o dançar novamente. Segui um processo de descobertas, de reabilitar a articulação interrompida. Escrevi nas redes sociais: “dançarei para sempre em meu coração”. Nesse percurso, após um ano de investigações no corpo para lidar com a lesão, retorno a dar aulas de ballet,

dança contemporânea e sapateado. Nesse tempo pude ainda investir em estudos de teatro, até entender que sentia necessidade de cursar uma graduação.

Quando ingresso no Bacharelado em Dança da UFRJ em 2016, já sendo professor no ensino não formal em escolas de dança do Rio de Janeiro, me deparo com múltiplas questões na prática dos estudos da mesma. Este é um outro ponto de virada de sentido na minha percepção e no meu fazer em dança. As possibilidades que a graduação e a pesquisa da Professora Emérita Helenita Sá Earp (UFRJ) apresentam, a partir da Teoria Fundamentos da Dança¹⁹, assim como as práticas somáticas facilitadas pelas professoras do curso, como a Metodologia Angel Vianna, Laban Bartenieff, Eutonia, Rolfing, Life Art Process, entre outras práticas somáticas, vêm como um intensificador do meu processo artístico e docente – este é o momento que me entendo enquanto pesquisador em dança.

Nesse momento do Bacharelado em Dança, me aproximei das aulas de anatomia nos laboratórios do Centro de Ciências da Saúde (CCS), chamado “Anatômico”, ambiente totalmente diferente dos processos artísticos que vivenciamos no curso de dança. As aulas de técnicas de dança na graduação e os laboratórios de criação traziam na sua maioria as referências da anatomia por meio das aulas práticas. Ou seja, nesse momento acontece uma ruptura no curso, o qual agora se adequa à estrutura dos cursos predominantemente da Saúde.

Em uma aula no Anatômico do CCS, espaço onde acontecem as aulas de anatomia, estávamos com várias peças anatômicas do esqueleto humano. Na ocasião, precisávamos reconhecer os acidentes ósseos e fazer um *check list* do que encontrávamos nas peças anatômicas. Observando as ossaturas secas, não identificava semelhanças com minha estrutura viva, mesmo porque o osso vivo é esponjoso e irrigado, como sempre dizia a professora Letícia Teixeira em suas aulas de IEC, também do Bacharelado da UFRJ. Ficava ali pensando: como seria interessante se, após identificar os acidentes ósseos nas peças anatômicas, pudéssemos reconhecer na nossa estrutura os mesmos, e até mesmo na estrutura de outra pessoa. Depois de reconhecê-los, como seria mover o corpo direcionando-os pelo espaço, entre tantas outras possibilidades. É o que abordaremos oportunamente no tópico das Articular Ações.

¹⁹ Os Fundamentos da Dança de Helenita Sá Earp possuem um conjunto de princípios filosóficos, pressupostos epistemológicos e metodológicos que são capazes de instaurar agentes diversificadores da linguagem corporal no desenvolvimento integrado de habilidades motoras, interpretativas e criadoras. Os Parâmetros da Dança: Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo e seus Agentes de Variação possuem uma consistência interna em relações de sistematicidade que propiciam a interação da linguagem da dança com as demais áreas do conhecimento (Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/fundamentos-da-danca>. Acesso em: 22 abr. 2024.

Nas aulas de IEC com a professora Letícia, observamos cada detalhe dos ossos; por exemplo, quando estudamos as escápulas, experimentamos tocar até praticamente pegar a escápula, sentindo os detalhes do osso. Isso fez com que elas, as escápulas, se tornassem ainda mais vivas na minha percepção cotidiana e enquanto dançava. Foi nesse momento que surgiu a performance “Acrômios em sentido de Si” (2016), em que toda movimentação partia dos acrômios²⁰.

Mesmo no subsolo, com cheiro forte de formol, entre tantas outras substâncias, e diante muitas vezes de um cadáver – peça anatômica – que quase não dava mais para ser reconhecida como um ser humano – ainda assim, seguia pensando como estes conhecimentos do corpo, muito próprios, também da área médica, poderiam ganhar vida a partir do ensino específico da dança, mais sensível e poético, para o artista poder acessar aquele conhecimento.

Curiosamente questionei a professora, quando ela disse que a articulação glenoumeral²¹ é a articulação do corpo considerada pelos estudos da anatomia e cinesiologia como a que tem mais amplitude de movimento. Questionei o fato da articulação coxofemoral alcançar uma equivalência na sua mobilidade à da glenoumeral, algo que o bailarino busca em sua performance, tornando as pernas cada vez mais flexíveis. A professora então argumentou que para a perna se elevar acima de 90° acontece um processo de luxação na articulação, como se deslocasse do seu encaixe. Fiquei com aquela informação por vários dias, investigando como poderia luxar a articulação enquanto dançava; ao mesmo tempo, estava em busca de entender o que acontecia com a anatomia daquela articulação quando ela ultrapassa seu limite articular anatômico.

Pude refletir a n a t o m i c a m e n t e.

A anatomia da saúde não abrange os corpos dançantes de maneira detalhada. O corpo que dança está em constantes mutações. Segundo Godard (2010), “podemos ver muito mais do que uma pessoa que não teve uma prática do movimento. Porque o que nós observamos está sempre em cruzamento com as dinâmicas de nossa própria organização proprioceptiva” (Godard in Kuypers, Tavares, 2010, p.3). Na minha experiência o movimento, feito pela parte isoladamente, transformou a estrutura, mudou sua forma,

²⁰ O acrômio é uma proeminência óssea da escápula, localizada na parte superior do ombro, que desempenha um papel importante na articulação do ombro.

²¹ Articulação do ombro, encontro da cabeça do úmero com a cavidade glenóide.

atravessou a formatação, para ser mais amplo; mesmo porque, isso aconteceu diante de determinadas ações dedicadas a ampliar o grau de movimento da perna em dinâmicas diversas. Assim como no ballet, as grandes flexões, feitas constantemente, foram dando para a articulação um determinado uso específico, diferente de uma pessoa que apenas anda, senta, deita, que tem um uso ordinário do corpo, ou poderia dizer, funcional dentro dos padrões que seu corpo sabe acessar.

Pode-se entender que o corpo que dança está envolvido por variações de movimentos que habitam suas partes, resultando em uma nova relação anatômica. Essa função se dá dentro das estruturas técnicas projetadas pelos passos ordenados, numa relação de fora para dentro; ou seja, a ação do movimento, projetado externamente, intervém na estrutura interna para satisfazer seus mecanismos. De acordo com Hubert Godard, “a anatomia é tida como algo absoluto, ao passo que há uma experiência fenomenológica do movimento quando se alcança certo nível de propriocepção que pode estar adiantada em relação aos dados científicos” (Idem., p.4). Assim, podemos entender que a relação da anatomia da dança vai além do resultado e da análise científica, revelando um sentido poético que transcende as variáveis de sua arquitetura viva.

2.2 ESTUDOS QUE SURGEM NA PRÁTICA

E eu comecei a perceber que qualquer coisa que você colocasse em contato com seu corpo acabaria sendo sintetizada em uma grande massa aderente (Steve Paxton, 2024).

Seguindo os estudos na Universidade, onde tive a oportunidade de ter vivências somáticas na dança, principalmente no projeto Prática de Si, que permitiu nos aprofundarmos no estudo da MAV, percebo um traçado de práticas que envolvem o estudo anatômico da corporeidade, que reverbera nas oficinas, minicursos e constantes aulas de dança que ministrei na UFRJ e em eventos acadêmicos. Essas oficinas partiam da anatomia sensibilizada como condutora na relação prática e experiencial. Esse percurso da pesquisa é percebido nas nuances da minha trajetória.

A Somática na atualidade pode ser compreendida como um campo contemporâneo transdisciplinar de conhecimentos, advindo de experiências de corpos vivos em inter-relação com fatores biológicos, psicológicos, sociais, ambientais e políticos, em movimentos e práxis que vêm sendo desenvolvidos na pesquisa acadêmica já há várias décadas (Pizarro, Pacheco, 2024, p. 7).

As estratégias pedagógicas no ensino da dança, especialmente no campo da somática, incluem a improvisação como uma abordagem essencial. Essa prática favorece a autonomia do aluno e a conscientização corporal, permitindo a exploração de diferentes possibilidades de movimento. Essas reflexões estão ligadas a uma abordagem sensibilizada do estudo da anatomia, que, ao ser abordado na lógica do ensino da dança, revela o corpo como algo em constante adaptação e transformação. Assim, os princípios pedagógico-artísticos mostram como a improvisação enriquece a experiência de produção artística, facilitando a descoberta e a criação.

Em uma das oficinas que tive a oportunidade de conduzir, iniciava com uma linha colorida de tricô, despertando cada canto do corpo. A linha de tricô podia percorrer lugares que as mãos tocavam de outro modo, a estrutura da linha dava acesso a outras partes, dando uma outra percepção daquela parte. Conduzia a passagem da linha pelos pés, deslizando-a entre os dedos, convidando as pessoas a perceberem, na pausa, a diferença da presença daquela parte. Seguia por cada parte esse processo, sempre como um convite para despertar a presença em contato com o material. Após despertar toda a pele, seguíamos para interligar as partes por meio da linha colorida: primeiramente interligando as mãos e investigando as possibilidades de toque, depois as mãos com os pés em atitude contralateral, e seguia para interligar as partes com as partes de outras pessoas, concluindo como um tecido anatômico de gente interligadas pelas linhas. O que mais gosto de ver nessas práticas é como surgem outras anatomias no movimento e na presença da investigação dançada. Surge um olhar dramático sobre como as tramas se estruturaram entre as corporeidades.

A materialidade que integra a dança, no caso a linha que conecta os corpos em movimento, torna-se parte das corporeidades, sendo o que vou chamar aqui de anatomia expandida. Da mesma forma, uma pessoa se torna parte expandida da outra, pois entre e através delas criam-se outra estrutura anatômica. Nesse espaço de congruências e acontecimentos, o encontro se dá no instante, e logo se transforma em outras formas de contato nessa trama de contatos.

Figura 2: Oficina “Interligação Corporal” realizada no Universiencontro (2018), na cidade de São Mateus, ES



Fonte: Acervo do autor, 2018.

André Lepecki (2000) fala sobre esse olhar dramaturgico na dança nessa relação anatômica, sobre o olho do dramaturgista sensível ao processo criativo:

Eu acredito profundamente que a dramaturgia da dança implica a reconfiguração de toda a anatomia, não apenas dos olhos. Quando entro no estúdio para começar a trabalhar em uma nova peça, a questão da anatomia torna-se muito importante e bastante literal. Falamos sobre o corpo do bailarino, o corpo do coreógrafo, o corpo da peça. Mas o que é o corpo do dramaturgista? Como o dramaturgista adapta seu corpo à dinâmica do estúdio? Em primeiro lugar, acho que o corpo do dramaturgista não é aquela monstruosidade anatômica, o “olho exterior”. Creio que é crucial dizer isso. O “olho exterior”, expressão que tão frequentemente descreve a posição do dramaturgista na dança (e, curiosamente, para mim, não é invocado tanto em outras dramaturgias) lembra-me Descartes antes de escrever suas Meditações, fazendo experimentos com os olhos de cadáveres e tentando entender a percepção através de seus olhos mortos. Como se a percepção fosse uma função destacável, independente do resto do corpo, da mente, da alma e da paixão. Agora, você poderia me dizer: “A dança é uma forma de arte baseada em imagens. Você deve confiar no olho”.

E minha resposta, claro, seria, sim eu tenho que engajar minha visão. Mas a questão é como eu quero envolver os sentidos. Se eu entrar no estúdio e o trabalho que está sendo feito naquele momento exige uma crítica, ou uma expansão, do campo visual, obviamente tenho que “entrar” com o olho. A questão é que eu posso reinventar este olho. Por exemplo, eu posso fazê-lo ouvir. Ou eu o uso para lamber e provar a cena. Então, para resumir: eu entro no estúdio como dramaturgista fugindo do olho exterior. Assim como os bailarinos e o coreógrafo, entro para encontrar um (novo) corpo. Essa é a tarefa mais importante do dramaturgista de dança – explorar – constantemente possíveis manifestos sensoriais.²²

Por esse olho que se transforma em outros olhos, que a dança tem repensado as relações dos corpos que dançam, onde colocar sua estrutura em jogo, dar sentido ao invisível que está entre nós. Quais estruturas estão nesses espaços perceptivos que permitem reinventar os corpos que dançam? A partir da minha relação com minha estrutura tenho como sentido a dança que vejo, sinto e faço acontecer.

A dança contemporânea, instaura uma visão de pensamentos em movimentos, segundo Louppe (2018), “Para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatômicas” (Louppe, 2018, p.73). Essa outra perspectiva de reinvenção das corporalidades expande as possibilidades anatômicas no corpo artístico na dança, relacionando uma multiplicidade de variações nas suas composições estéticas, essas que elaboram uma grande gama de células de movimentos. Cada vez mais as criações vêm tomando uma certa independência: os processos se tornaram mais individuais, e mesmo em cenas coletivas, é possível ver o quanto essas corporeidades se expressam por seus meios ativados na presença investigada do corpo.

Nessa íntima relação com a estrutura corporal, processam-se caminhos marcados pela diversidade corporal. Acredito que isso vem de uma perspectiva da pesquisa em dança, pesquisa que acontece nos cursos universitários de dança e tem ganhado espaço nas companhias, que trazem o processo experiencial como base de criação, que fazem e pensam a dança nas suas poéticas. Desse espaço de pesquisa, onde dediquei-me intensamente a um processo investigativo para fazer emergir as questões que dançam nas anatomias, trago luz aos modos de conduta que ainda perduram no ensino da anatomia, especificamente na UFRJ, esse que vem de um reflexo de pensamento estrutural da ciência positivista e ainda se mantém. Diante disso, a pesquisa em artes tem inventado seus próprios modos de pesquisar (Hanseman, 2015), por meio de um paradigma pós-positivista. Segundo Fortin e Gosselin “[este último] é mais apropriado do que o

²² Trecho de: André Lepecki em debate transcrito por Scott de Lahunta em *Dance dramaturgy: speculations and reflections*; *Dance Theatre Journal*, v. 16, n. 1, 2000.

paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo” (Fortin, Gosselin, 2014, p.3-4).

Na formação do corpo que dança, o conhecimento anatômico foi ajustado e ampliado pelo viés de um entendimento do corpo que parte da percepção de si e do movimento e em relação direta com o “sentir”. Por exemplo: na disciplina “Introdução ao estudo da corporeidade”, o Atlas e o cadáver entram na aula de dança para relacionar o que está, ou é representado, com o que existe na imanência. E não apenas para conhecer de antemão sua estrutura óssea ou nomenclatura, mas também para tornar presente, em cada corpo, a dimensão real da estrutura morfológica, sua consistência, textura, volume, ou as desproporções e lateralidades disformes. Portanto, nesse caso, não se trata de decorar nomes de articulações e músculos, mas de poder localizá-los no corpo vivo, percebendo nele os diferentes tecidos elásticos, porosos, irrigados, contornos, tridimensionalidades e o lugar que ocupa no corpo espacial (Teixeira, 20219, p. 584).

A partir da relação explanada pela professora Letícia Teixeira, esta pesquisa se conecta com reflexões que envolvem sua estrutura. Integrada a outros estudos no campo da anatomia aplicada à dança, observo que a abordagem anatômica na dança busca ser tanto integrativa, como propõe Nomelini (2021), quanto poética, ao criar novas possibilidades, como a *AnatomoPoesia* (Matos, 2019) e a *Anatomia Corpoética* (Pizarro, 2022). Com base nessa perspectiva, sigo minha investigação para explorar as estruturas desse campo de estudo. Movendo-nos nesse eixo, reconheceremos as pesquisas que são relevantes para essa camada.

Segundo Mariana Nomelini²³ (2021), “a camada da experiência em primeira pessoa é o fator diferenciador e formador para uma anatomia própria, e, portanto, fundamental para as *Anatomias Vivas*” (Nomelini, 2021, p.52). Com isso podemos compreender que cada corporeidade elabora em si os aspectos da sua anatomia, que está em constante processo de acontecimento, irrigada pela pulsão criativa da vida.

Vanessa Matos²⁴ (2019) apresenta sua pesquisa *AnatomoPoesia* como “a ciência artística de integrar as partes na ação de criar/fazer, aqui e agora – por meio da consciência corporal – movimentos de composição no próprio corpo”. Podemos observar essa relação na anatomia corporalizada nas práticas somáticas, como explana Diego Pizarro²⁵ (2020):

²³ Artista da dança, Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com orientação da Prof.^a Dr.^a Jacyan Castilho, com pesquisa destinada à dança e educação somática para a preparação corporal de artistas da cena.

²⁴ Artista e professora de Anatomia aplicada a dança na Faculdade Angel Vianna, pesquisadora, fisioterapeuta e artista. Leciona: Anatomia, Cinesiologia, Fisiologia aplicadas à Dança e Prevenção às Lesões na Dança. Denomino a minha pesquisa de "*Anatomopoesia*".

²⁵ Professor dos cursos de dança do Instituto Federal de Brasília

A abordagem anatômica da Somática é inteiramente corporalizada, e cada sistema, método e técnica deste campo significam a vivência de um modo singular. Meu alerta aqui, então, visa apontar que uma anatomia corporalizada, dadas as suas particularidades, é vivencial, movente e poética (Pizarro, 2020, p. 32).

A dança está o tempo todo convidando para uma relação própria com as anatomias; é sobre ela que nos movemos quando dançamos. Por isso, a relação íntima com a estrutura deve ser explorada pelo artista em suas camadas diversas, sempre na busca por uma relação própria, explorando meios para que se encontrem caminhos a serem trilhados na investigação, para então absorver a potência na sua criação dançada. O processo de investigação proporciona ao artista uma experiência de prática pessoal e integrada com seus objetivos artísticos.

A dança é o meio de integração das Anatomias. Dando por meio das partes que se encontram e dançam. Ela une o que foi separado pela ciência positivista. Ao dançar, mesmo que isoladamente com uma parte do todo, sempre haverá a integridade no movimento, pois o todo é suporte estrutural para evidenciar a mobilidade da parte focada.

Trago, como exemplo, a narrativa de uma descoberta pessoal. Em uma das aulas das manhãs de Eutonia, o foco da aula era o osso hióide²⁶. Até então, não sabia da sua existência. O processo de descoberta desse osso foi por meio da condução da professora Thereza Feitosa. Ouvir falar desse osso, de corpo-osso, ser-osso, que está envolto por finas musculaturas no pescoço, me fez lembrar da voz; ele vibra, o osso vibra, ele flutua, vive em flutuar. Conecto-o ao osso esterno, e percebo o caminho da vibração; também conecto ao umbigo, umbilical, nascer, ventre materno, esse caminho vibratório. Ossos da face vibram, língua em expansão, bochecha, tecido mole e molhado, sentir o relaxamento da bochecha, perceber os músculos da face, relaxar a face, poder ter outras expressões faciais, face móvel, mobilidades faciais, sentidos faciais, espaço da boca, dentes, palato, arcada, deslizar a língua no céu, o céu da boca, sinto minha língua ligada à minha coluna, vértebras atlas e axis, espaço curvo da coluna cervical, espaço entre o chão e a cervical, apoio de occipital, escápulas, sacro, calcâneos.

Após a aula, continuei em um processo relacional com a estrutura do hióide, e segui investigando: muitas vezes, quando me deitava, tocava e fazia sons para sentir o osso vibrar. A partir daí, pensava como usar em uma preparação corporal, e como dançar por ali

²⁶ Com exceção das vértebras cervicais, o osso hioide é o único osso localizado na porção anterior do pescoço. Ao contrário de outras estruturas ósseas, não se articula diretamente com outros ossos, e está conectado aos ossos vizinhos através de anexos musculares e ligamentares (Disponível em: <https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/osso-hioide>. Acesso em: 23 out. 2024).

– seria através de sonoridades, ou mobilidade com enfoque no pescoço? Iniciava então esse processo de criação imagética-sensorial.

Em uma aula na imersão em Metodologia Angel Vianna (MAV), que aconteceu na EFAV onde a professora Maria Alice Poppe, juntamente com o professor Alexandre Bhering focaram em abraços de várias formas – um gesto dançado com tanta simplicidade, mas com uma enorme potência – o que ficou muito marcado nessa aula foi perceber a minha anatomia em relação à anatomia do outro, através do abraço. Costas com costas, percebendo a presença ativa uma da outra, até que em um impulso, pelo convite da voz dos facilitadores, nos abraçamos como se fosse um encontro inesperado, de muito tempo sem se ver e se abraçar. As anatomias se atraíam de forma que não queriam se separar, e levava um tempo diferenciado para que aquele abraço se dissolvesse. Segui-me experimentando em outros abraços, pude perceber o eixo de outrem, o peso, sua relação com a gravidade, o movimento que geramos juntos. Confesso que ficaria por horas em um abraço.

Em uma performance para finalizar a disciplina de Técnica da Dança C, ministrada pela professora Maria Alice Poppe, trouxe uma pesquisa para um espaço externo da EFFD, onde eu tinha um caminho a percorrer, e nesse caminho eu ia me utilizando de contatos e apoios com o entorno. Eu tinha como direcionamento lançar um objeto, uma materialidade, que, no caso, era uma garrafa de um litro e meio de água. Conforme eu percorria e alcançava esse material, eu bebia aquela água e percebia-a me percorrendo internamente. Era um processo de criação instantânea e de improvisação em acontecimentos, de sensibilidade e urgência. No decorrer da performance eu me despia de partes por partes da minha roupa, o que revelava outras partes. Esse foi um processo muito importante de criação, onde me percebi criando estratégias de improvisação para performar, essas que aconteciam imageticamente, acessando minha estrutura cortical, e então projetava-as nas ações cênicas.

Ainda nessa pesquisa, de contatos, apoios e gravidade, uma das práticas que mais me marcaram foi a de tocar os pés nos próprios pés com a planta dos pés, e tocando cada parte do pé, cada osso, sentindo as articulações, e percebendo como que esse tocar com os pés nos pés, gerava mais aderência do chão do peso. Pesar o pé na estrutura do pé. Deixar a gravidade instaurar esse contato. Constantemente essa prática foi se tornando presente no meu dia a dia, e nas aulas que eu ministrava. Então para mim ali foi um ponto de apoio, um ponto de contato para minha pesquisa. A partir disso eu, nessa mesma disciplina, desenvolvi um caderno de artista que se fazia numa estrutura de papel que eu transformei em um osso. Eu chamei essa materialidade de escrita-osso. Um osso de papel que me

lembrava minhas clavículas, mas também poderia ser meu esterno. E essa escrita-osso tinha muitas camadas de escritas, escritas poéticas, inventivas de si.

Por esse viés, ao tocar minhas clavículas, por exemplo, o objetivo não é focar apenas as clavículas, mas tudo que envolve aquela estrutura: como ela se relaciona com o todo, a percepção da sua presença quando eu faço um giro, ou como projetá-las em um giro, como girar por elas, caminhar e mudar a direção com atenção voltada para as clavículas. Isso traz uma outra textura para a dança, que pode simplesmente ser toda elaborada com a atenção nas clavículas. Da mesma forma acontece em uma aula cujo assunto sejam as clavículas.

Nesse mover experiencial, logo me deparo com a relação das clavículas com meus pulmões e coração. Poderia falar sobre o respirar das clavículas e o pulsar delas, porém o mais simples seria saber que se tem clavículas. Quando se sabe de algo, isso pode mudar as perspectivas. Seja qual for a dança a presença da estrutura anatômica será solicitada, pois está sendo atravessada pela gravidade, onde,

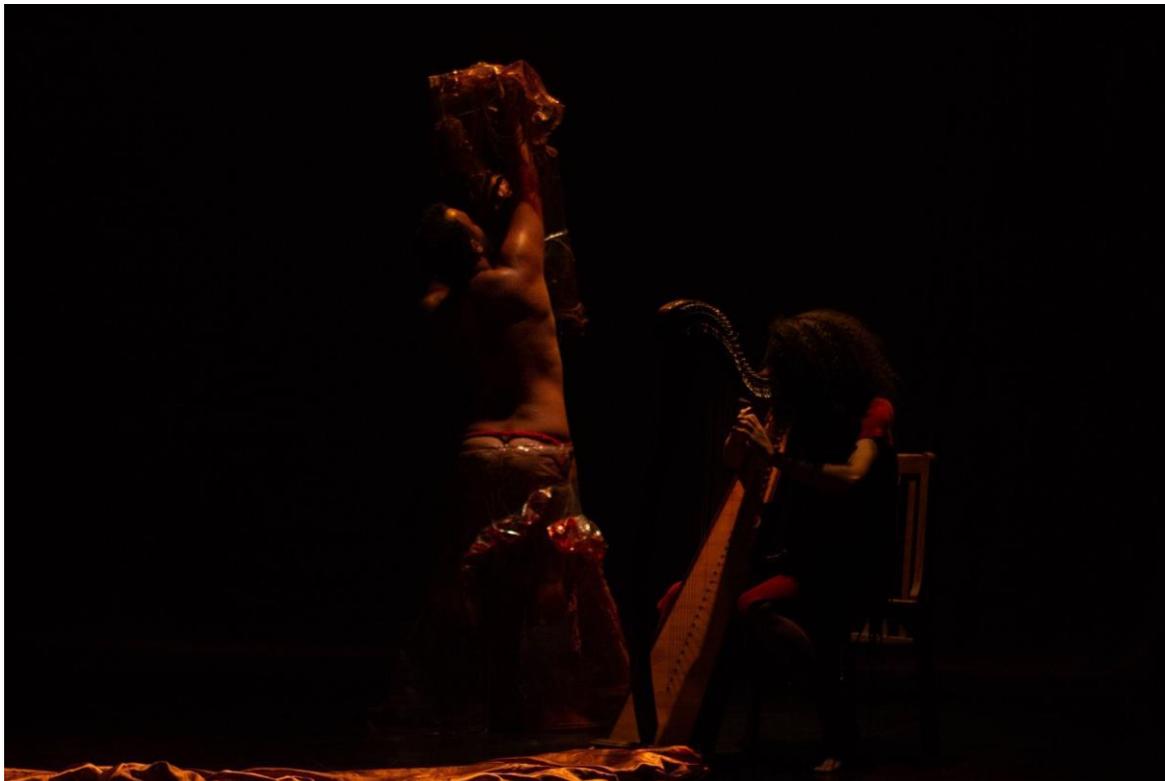
O corpo é permanentemente convocado ao exercício do pensamento pela motivação extraída das percepções no contato com a força da gravidade – dado pela sensibilização de sua estrutura anatômica: musculatura, ossos e articulações – e do entusiasmo pela descoberta (Poppe, 2018, p.183).

Podemos então perceber em toda essa explanação, que o acesso minucioso à estrutura da corporeidade, na relação individual de sua arquitetura corpórea, possibilita ao artista da dança ampliar suas possibilidades de movimento, assim como a insistência na investigação de cada parte e a sua conectividade com o todo. O diferencial dessa pesquisa em dança está na proposta de tornar as anatomias evidência na observância e elaboração na dança e pela dança, em um processo de investigação e criação pelas estruturas da corporeidade. Nesse sentido, por meio de um estado transpirado de criar, seguiremos para explicar a metodologia prática de pesquisa Transpirada.

2.3 METODOLOGIA TRANSPIRADA

Sigo nessa Transpiração contínua, transpirada.

Figura 3: Espetáculo TRANS PIRA AÇÃO com Muryell Dantie e Nicolas Araujo, 2021



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Diante dos processos de criação que vivenciei, trago como possibilidade metodológica o que chamo de Transpirada (o que transpira, estar transpirando, pirando, transitando), que vem do espetáculo TRANS PIRA AÇÃO (2021)²⁷. A metodologia transpirada, ou simplesmente, Transpirada, parte do princípio de penetrar e vazar, ou seja, tudo que escrevo aqui é um vazamento de algo que penetrou, e agora penetra outras corporeidades ao se relacionarem com essa escrita, que vazam e penetram e vazam, e seguem em transpirada na pele que desliza pelo suor que escorre e goteja todo o chão, evapora pelo ar da atmosfera densa pela intensidade da presença corpórea.

Em uma perspectiva transpirada, a dança acontece entre ações vitais da criação: no buscar, no fugir e no encontro das vibrações corpóreas manifestas no processo de criação em dança. Entre cada uma dessas camadas, que se friccionam e se articulam, a dança manifesta a sua presença, deixando a partir disso, rastros de ausência. É no acontecimento

²⁷ DANTIE, Muryell. **Trans Pira Ação**. YouTube, 2021. 27min26s. Disponível em: <https://youtu.be/9UdzJn2vjrw>. Acesso em: 22 out. 2024.

de transpirar, escorrer, mover, dobrar, desdobrar, empurrar, ceder o corpo, que essa dança acontece, em processos onde deseja encontrar espaços possíveis para se articular, para criar novos caminhos, aberturas, poros, espaços de penetração para que se encontrem possíveis mundos, outros mundos, outras realidades possíveis, dimensões daquilo que, em uma perspectiva humana, dentro de uma relação intuitiva, desejamos conectar.

Por meio das ações transpiradas, nos sentidos e percepções da prática como pesquisa, e ainda na somática como pesquisa:

A questão é que a somática justamente reverte um princípio fundamental da pesquisa científica, a saber, aquele de que é preciso se distanciar do objeto de pesquisa para poder analisá-lo. O pesquisador somático é performer imersivo, ou seja, integra experiência e análise em tempo real, desconstrói o estudo como objeto passivo e manipulável e, ao invés disso, dança com (n)ele (Fernandes, 2019, p. 122).

Nessa estrutura imersiva na pesquisa, em Transpirada dançamos as questões da pesquisa, sobre nossa estrutura óssea, sobre nossa percepção, sobre aquilo que nos inquieta, percutindo a pele para escutar o som que surge e de algum modo responder às sensações que surgem no processo.

Segundo Fernandes “O pesquisador/performer somático não apenas está imerso na pesquisa enquanto campo iminente de descobertas, mas é em si mesmo parte desse campo, a partir da experiência vivida no espaço tempo” (Fernandes, 2019, p.122). Nesse tempo espaço em que me coloco aqui, estou atravessado por todas as questões que invadem minha corporeidade. Cada movimento que surge no processo é colocado em questão, desde a forma de me colocar para digitar, até o som do vento do ventilador no mezanino que faz circular o ar na sensação térmica de 42 graus do Rio de Janeiro. Nesse eixo circular, sigo em espirais, e em sucessivos giros dessa Transpirada pesquisa. Seguimos girando.

Giro, giro novamente, sucessivos giros olhando para o céu...

O céu gira em meu corpo...

o chão move intensamente em giros ...

a velocidade do giro aumenta ainda mais, três eixos em giros, o céu, o corpo e o chão...

quando perco...

chão, céu e o giro, e em quedas continuou a girar...

assim

se

dá

esses

giros

na

*queda ...*²⁸

Em Transpirada, geramos os Ateliês de Anatomias em Dança, onde cada Ateliê de Anatomias em Dança, tem, enquanto ponto de perspectiva, eixos dinâmicos, que são vias de estímulo para as investigações e criações. Para o estudo das anatomias nessa pesquisa, as experimentações seguem por três pontos de vista: adentrar, rodear e transitar; sempre nas possibilidades de ação no eixo como dinâmica. O que posso fazer no eixo? Equilibrar, desequilibrar, girar, rodear, aproximar, afastar. Cada eixo surge da experiência e relevância dos assuntos da corporeidade dançante. Essa pesquisa evidencia sete eixos (que serão apresentados na segunda camada deste trabalho).

Chamamos nesta pesquisa de Ateliês o que comumente é chamado de Laboratório. Isso não significa que se anule a importância do laboratório, porém para criar outras perspectivas na dança, seria necessário conduzir para um outro sentido. Algo que é muito próprio e característico proveniente da ciência é a existência dos laboratórios enquanto a prática da pesquisa baseada em teoria, ou melhor dizendo, laboratório como o lugar do trabalho, de trabalhar, *laborare*. O Laboratório no seu sentido original propõe estudo clínico, observador, analítico, enquanto o ateliê propõe a artesanaria, criação de pesquisa vibrátil e pulsante.

O experimento ou a experimentação das anatomias na dança se dão em movimento por meio da cinestesia, encontrando nesse estado movente o que vamos chamar de outras anatomias que surgem no movimento, sobre aquilo que acontece no movimento, no encontro dessas, como se houvesse uma transformação a partir da interferência gravitacional do que se move. Por exemplo: quando eu solto a minha cabeça no espaço simultaneamente para várias direções, a percepção da minha caixa craniana é diferente do que se eu tivesse deitado no chão em pausa, que também é diferente se eu tivesse apoiando

²⁸ Escrita performática do autor.

na minha cabeça no chão e deslizando-a enquanto investigo o encontro das suas anatomias com a superfície chão. Estou, portanto, propondo uma investigação a fim de perceber por meio da dança a relação anatômica do corpo que se dá no movimento.

Há um interesse significativo em investigar as sensações e registrar essas experiências em escritas dançadas, uma dramaturgia que se materializa nos mapas imagéticos-sensoriais. Como observado por Fernandes (2019, p. 122), essa prática envolve "a perspectiva interna do pesquisador se manifestando no corpo pessoal em sintonia com o meio em movimento". Podemos exemplificar essa abordagem ao explorar a anatomia da própria coluna. Ao focalizar atentamente, é possível discernir cada vértebra, ligamento, tendão e inserção muscular, bem como a pele que a envolve. Além disso, é relevante considerar as conexões ósseas entre a coluna, a cabeça e o quadril. A compreensão da anatomia da coluna não se limita apenas a ela mesma; ao contrário, busca-se entender esse eixo de investigação como uma oportunidade para explorar as sensações e sua influência em todo o corpo.

Ao apontar a parte específica a ser investigada, como no exemplo da coluna vertebral, é importante reconhecer que ela pode ser vista a partir de diversos pontos de vista e dimensões. O que desperta interesse é compreender o que a reverberação dessa coluna, uma vez ativada no processo de investigação, gera enquanto dança. É fundamental nesse processo explorar não apenas a coluna isoladamente, mas também compreender como ela interage e se expande na relação com o espaço em movimento. Nesse contexto de anatomia corporal, conforme apontado por Pizarro (2020), o foco está na experiência das criações dançadas, nas quais a relação vertebral assume uma dimensão de dança e movimento além do simples isolamento anatômico:

A anatomia corporalizada pode ser pensada, então, como anatomia poética. Precisamente, porque não visa vivenciar conceitos forjados sobre as topografias de cadáveres, mas, antes, busca experimentar a sensibilidade de (co)mover-se nos caminhos dos tecidos vivos (Pizarro, 2020, p. 73).

A abordagem somática da anatomia é um processo de percepção que se dá numa condução oral corporalizada, ou mesmo através do **toque**; através de uma comunicação que começa na corporeidade de quem transmite para a corporeidade de quem recebe o estímulo. Então, se eu falo na relação com a respiração, vamos pensar que a respiração é um mecanismo fisiológico que acontece de uma certa forma voluntária, mas ao mesmo tempo involuntária. Vamos tensionar essa questão, ao entender que a respiração acontece numa determinada parte, mas que ela não acontece sozinha. Ela tem toda uma organização,

um conjunto de estruturas envolvidas na sua função. No processo somático, daquilo que perpassa a corporeidade sensibilizada e gera impulsos poéticos, onde ampliamos nossa atenção ao corpo, dedico a investigação à parte e na ação com essa parte. Vou respirar percebendo cada camada da respiração, na inspiração, na expiração, e esse processo vai gerar possibilidades que reverberam por todo o corpo, como por exemplo a sensação de flutuar pelo espaço.

Poderíamos dizer que é possível perceber o corpo todo na respiração desde o apoio dos nossos pés até o topo da nossa cabeça, porque o movimento da respiração reverbera em todo o corpo e a partir daí se materializa como pensamento. A **respiração**, outro recurso da prática, é um pensamento que conecta, que dá ligadura a essas estruturas e a partir daí desenvolve processos de criação expandindo pelo espaço. Elucidando essa relação conectiva da respiração, ao realizar um movimento do corpo na parte enfocada a partir de modos da respiração: inspira move, expira pausa, em apneia move rapidamente, ou por meio do apoio de um material sensorial, utilizando uma bexiga, por exemplo.

Essa prática com a bexiga, pude vivenciar com a professora Letícia Teixeira em oficinas com o projeto Prática de Si. Dentre as possibilidades de trabalho com este material, recurso facilitador para acessar e sensibilizar o corpo, descobri possibilidades na prática, onde descrevo uma: Ao assoprar o ar para dentro de uma bexiga, posso me dar conta do que acontece dentro de mim. Pela relação da imagem externa do material, posso visualizar esse movimento de inflar dentro do corpo, em uma relação de conexão com as mãos, a boca (onde acontece a saída de ar), e prestar atenção ao movimento dos pulmões. E, a partir daí, criar uma trajetória do ar por toda a estrutura da pele, despertando a pele. É uma ação diferente de simplesmente encher uma bexiga, é encher uma bexiga com atenção. O trabalho da anatomia em dança dedica a atenção ao processo investigativo.

Figura 4: Oficina ministrada no UniversiEncontro Carioxaba (2022), em São Mateus, ES.



Fonte: Acervo do autor, 2022.

No exemplo de uma aula com este estímulo, aquela materialidade (bexiga) pode ser agora associada a um coração: peço que encham a bexiga com as mãos em volta, fechem a saída de ar, e relacionem com o coração. A partir disso, peço que sintam o movimento que é gerado na cintura escapular, entre o coração interno e o coração externo. Seguimos então para nos mover pelo espaço livremente, o coração-bexiga na mão direita, e que desenhem o ar, explorando os níveis e planos do espaço, convidando o coração interno a seguir com o coração externo. Seguimos alternando a condução pelos lados direito e esquerdo, até que nos encontramos, coração com coração. Em um determinado momento, desejei que todas se encontrassem e formassem um coração gigante, e pulsamos juntas, integrando a respiração e toda a pele.

Figura 5: Conectando os corações em pulsão



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Para concluir a oficina, fizemos um mapa de improvisação com as bexigas, ou melhor dizendo, com os corações pelo chão. A proposta era improvisar com as sensações vivenciadas no decorrer da prática, tendo como estímulo aquela organização espacial, caminhos de corações.

Figura 6: O fluxo criativo em dança



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Figura 7: Improvisação com mapeamento do espaço com a materialidade



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Nessa relação Transpirada, poderia dizer que o corpo se enche de mais corpo (Seidler, 2022), e que “pelo olhar do artista que se revelam o sentido das coisas” (Seidler, 2022, p.163). Olhar que transforma o espaço que performa, cria seu campo sensorial e criativo. Nessa perspectiva, de criação de imagens no espaço e registro das sensações, encaminharemos para o mapeamento dos processos de improvisação, para uma elaboração dramaturgicamente das questões emergentes da prática. Como então dar conta desse processo prático e investigativo? Como resistir na forma e abordagem de uma pesquisa artística-acadêmica em meio ao turbilhão de questões que atravessam a corporeidade desse autor que dança constantemente nessa escrita? Seguiremos em fluxo para tramar essa busca inquietante de quem pesquisa.

2.3.1 Mapas Imagético-sensoriais

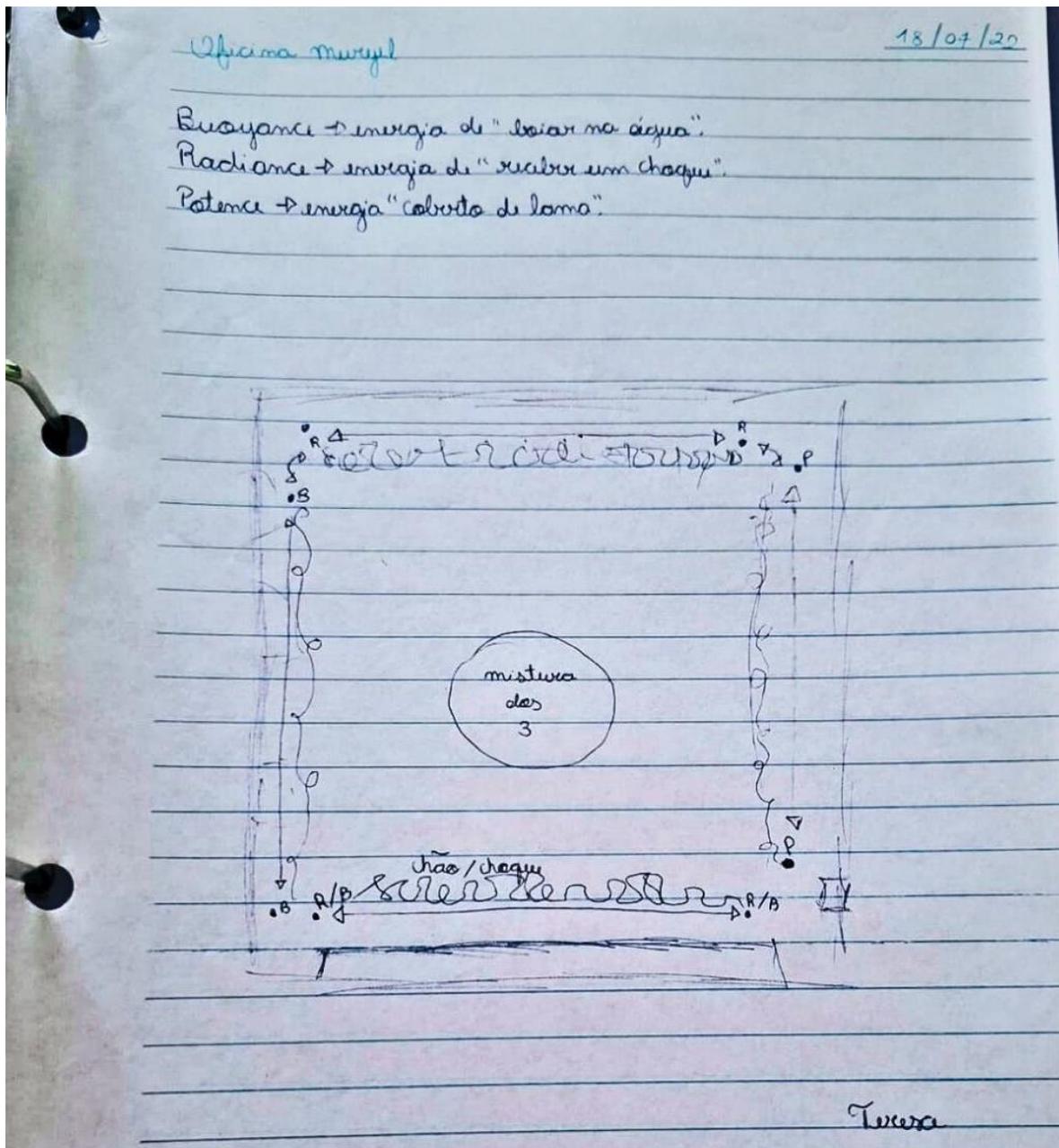
Os Mapas Imagéticos-sensoriais são a dramaturgia dessa dança anatômica. Essa dramaturgia surge enquanto possível registro poético dos Ateliês de Anatomias em Dança. São processos de escritas performáticas e criativas que acompanham as práticas nos ateliês, a fim de registrar as sensações e acessar uma estrutura dramaturgicamente para improvisação. Partindo dessa escrita-osso, esse registro sensorial das percepções conduz o processo criativo. Os Mapas Imagéticos-sensoriais criam imagens espaciais para cada eixo anatômico de investigação, dimensionando as sensações do espaço que será dançado, em uma relação iconográfica.

Segundo Matos “Os movimentos cotidianos inscrevem no lobo frontal o mapa somatotópico motor” (Matos, 2019, p. 109). Esse mapeamento somatotópico se intensifica no processo do artista da dança, por meio do fazer e fazer novamente, do passar por ali de novo, mesmo que de forma diferente. O sentido do movimento vai dando estrutura para a performance. Esse processo prático constrói mapas corticais vinculados a propostas estéticas (Katz, 1994, apud. Soter, 1999). Essa dramaturgia poética e dançada se inscreve na corporeidade transpirada, na imersão e nas ações que emergem da investigação somática-performativa. Ela está intrínseca ao dançar, não apenas no descrever da sua dança, mas na relação com as danças em outra esfera dela mesma, dando sentidos para acessá-la por meio daquela escrita performativa.

No mini-curso ministrado no Simpósio de Educação Física e Dança UFRJ (2023), “Estados Corpóreos: movendo em mapas imagéticos-sensoriais”, trouxe a prática da elaboração das escritas no processo de improvisação nos dias da oficina. Encontrei nesse

espaço pedagógico a possibilidade de experimentar a proposta do mapeamento pelas sensações. Cada integrante elaborou um mapeamento das experiências na improvisação, fazendo uma apresentação das danças em acontecimento, estruturadas imagética e sensorialmente. Os mapas imagéticos-sensoriais deram sentidos espaciais para a improvisação, pois o registro facilitou o acesso aos movimentos, em cada parte do roteiro, onde foi proposto definir um ponto para iniciar, outro ponto para ser o meio do percurso e um ponto para concluir a pesquisa de dança. Nessas oficinas, estou sempre priorizando o espaço de experimentação, e a possibilidade de trazer o ato cênico. Nessa oficina, organizei os solos, dialogando em duos, e trios, mantendo cada uma sua estrutura cartográfica.

Figura 8: Material desenvolvido na oficina pela aluna de graduação em dança Teresa Araújo.



Fonte: Teresa Araújo, 2022 .

Figura 9: *Stories* do Instagram com registros da oficina.



Fonte: Acervo do autor, 2022.

O que me importa nesse processo de escrita performática nos mapas, é que flua um processo de identificação dos modos que são escolhidos para falar sobre aquilo, o propósito em si, e trazer diálogo ao processo criativo, sendo um apoio à proposta que se manifesta.

Sugiro aqui uma prática: podemos pausar e imaginar um caminho...

Nesse caminho vamos ter um ponto de partida, que é onde estamos agora, depois vamos encontrar um ponto de passagem, um lugar onde gosto de passar um tempo, aquele

lugar que parece tornar tudo infinito, para então escolher um ponto de chegada, que este será o começo para voltar em outro sentido. Depois de definir os pontos, vamos trazer para um espaço que possamos percorrer agora. Esse espaço pode ser nosso próprio corpo ou algum espaço da nossa casa. Aos poucos começamos a transitar por esses espaços. Sempre percebendo o caminho de ida, de passagem e o caminho de volta. Quais possibilidades surgem de trajetórias nesse espaço ...

Agora para cada ponto surge um gesto dançado, e no caminho entre um ponto e o outro, mudanças de níveis, voltas, saltos ... E dessa dança em trânsitos, surge mais um ponto, o ponto de pausa, ou o ponto potencial, que está entre os três pontos. Caminhe até a pausa e deixe-se impregnar pelas sensações dessa prática. Aproveite para respirar, inspirando e expirando, enchendo-se de mais corpo, pensando em Transpirada. Desse ponto saíram linhas circulares que atravessaram os outros pontos e retornarão ao ponto potencial, expandindo o alcance no espaço. Agora o corpo segue em transpirada acessando todos esses caminhos entre si e o espaço. Até que tudo se apaga, encontre o nada e resta só o corpo e suas imagens sensações pulsantes. Transpirada integra todas as anatomias no seu contínuo instante infinito, os poros abertos jorram, as gotas de suor escorrem pela pele, em um caminho inspirado pela vida.

2.4 DANÇAS NAS ANATOMIAS: ENTRE O NASCER, VIVER E MORRER

A relação prática e perceptiva dos que nos move nessa pesquisa corrobora com Fernandes: “a Prática como pesquisa incorpora um *modus operandi* da criação artística como meio de estruturar e fazer a pesquisa” (2018, p.187). A partir da corporeidade e suas intensidades, deixo-me inspirar (ou, poderíamos dizer, em um processo de *i n s p i r a d a*), por artistas da dança na atualidade, onde entendo que “a dança contemporânea contribui com novos modos de experimentação na cena e nas estruturações coreográficas que a integram” (Poppe, 2018, p.118). Para pensar processos estéticos das anatomias na dança, movo em pensamento pelo trabalho de Alejandro Ahmed (1971):

A dança como sintoma de todo movimento vivo germinando mudanças. A dança como segredo comutado no tempo. Ouvir, cultivando a prática de coreografar, e percorrer ao mesmo tempo, um labirinto. E John Cage falando de anarquismo tecnológico num teatro no Rio de Janeiro em 1969. O algoritmo e a autonomia. Mais sobre revelação do que sobre fazer algo. Nada amparado na estabilidade da superfície. A autoria como causalidade espalhada. A indeterminação para permeabilizar o desejo à vida. A forma. Há formas. As formas entre o silêncio, que é ruído, e o som que por si só é tempo e espaço. O agora a todo momento.

Sem volta. Ouvir como mergulhar na duração do tempo. Permitir estar onde parecemos intuir que nada existe. Ser abraçado por uma montanha de som e luz em movimento. Hackear o mundo de samples que insistem em determinar que somos apenas um. Mastigar o zero. Mover duas vértebras para lamber a gravidade. Dançar. Um unísono indeterminado. Ouvir de novo. Sixty-Eight em Axys-Atlas. Corpo é realidade (Ahmed, 2022)²⁹

Alejandro Ahmed, coreógrafo e atual diretor do Balé da Cidade de São Paulo (1968), esse que também é diretor do Grupo Cena 11³⁰ apresenta no texto do programa sua criação apresentada no Teatro Municipal de São Paulo. Logo quando vi o nome Axys-Atlas, referência à anatomia humana, pus-me a observar a presença das primeiras vértebras da coluna vertebral. Conheço o pensamento por trás do trabalho do coreógrafo e diretor, que se mostra intensamente explorador das possibilidades anatômicas do corpo. O Cena 11 ficou conhecido por ser desviante da estética das companhias de dança no Brasil. Na adolescência tive a experiência de fazer um workshop com a companhia, no Sesc Araraquara (SP). Foi muito intrigante naquele momento compreender aqueles corpos em quedas. Eu estava muito acostumado com a possibilidade de manter-me em equilíbrio, e naquela oficina a proposta era cair de formas diversas no chão, em um processo de preparação do corpo por práticas sensibilizadas. Mesmo com todo o estranhamento, me permiti experimentar aquela proposta, para me dar conta que “Para subir torna-se necessário descer, para mover vive-se a queda” (Poppe, 2018, p.52).

Em um dos espetáculos do Cena 11, “Protocolo Elefante” (2015)³¹, que assisti no Sesc Ginástico no Rio de Janeiro, pude ter uma experiência expandida que não tinha tido antes. A sensação era de que não era um espectador, mas fazia parte daquela dança. O estado de presença das artistas do Cena 11 é algo totalmente perceptível. Digo isso com propriedade de quem experimenta estados de presença para as quedas e as transformações no fluxo do movimento articular. O corpo em fluxo cria outras anatomias, sua potência transforma a forma, pois na dança a forma é dinâmica.

A criação de Ahmed, “Cartas Digitais: Ballet, Anatomia Expandida” (2023) foi uma residência do BCSP com o Ballet Paraisópolis:

²⁹ Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/baledacidadesixtyeightmaxysatlas/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

³⁰ O GRUPO CENA 11 CIA. DE DANÇA desenvolve e compartilha ferramentas técnicas fundamentadas nas relações entre corpo, ambiente, sujeito e objeto como variáveis de um mesmo sistema vivo que existe enquanto dança. Seus projetos de pesquisa e formação confluem teoria e prática no entendimento de dança e atravessam as definições de corpo tratando tecnologia como extensão e expansão do corpo propriamente dito. A Companhia, dirigida por Alejandro Ahmed, surgiu e é radicada na cidade de Florianópolis - SC e atua desde 1995 na produção artística de dança tendo se tornado referência nacional e internacional da área. (Disponível em: [Cena 11](#). Acesso em: 5 jan. 2024.

³¹ Disponível em: <https://vimeo.com/191267822>. Acesso em: 5 jan. 2024.

(...) apresenta o resultado da residência que reuniu integrantes do Ballet da Cidade de São Paulo e da Cia. Ballet Paraisópolis. A proposta se pautou no questionamento e no aprofundamento do uso da técnica do ballet clássico como suporte de treinamento diário. A partir de pressupostos históricos e com perspectivas atualizadas, buscou-se ampliar o entendimento de técnica como uma tecnologia comportamental de movimento, uma das variáveis do padrão que conecta os dois elencos. Como esse treinamento atravessa modos de composição coreográfica modificando seu modo de operação?³²

O trabalho corporal do profissional na dança sempre foi feito com muito rigor. Acreditava-se que seria possível materializar um corpo ideal por meio de um treinamento excessivo, na busca da representação de uma possível estética perfeita, e isso não é uma questão apenas das companhias de ballet, mas ainda vemos um padrão corporal atlético, pautado na magreza, na hiperflexibilidade, assim como em habilidades de movimentos que impressiona o espectador, em algumas companhias de dança contemporânea, nas suas variadas configurações. Com o tempo, percebe-se que isso tem sido transformado pelas pesquisas no campo da dança que ganham notoriedade no país, abrindo espaço para outras anatomias.

A dança carregou por muito tempo uma necessidade estética de uniformizar suas obras pelas anatomias, ou até mesmo desfocar as corporeidades da sua singularidade. É possível observar esse padrão uniforme como quase uma lei da dança que foi inconscientemente instaurada: todas as pessoas têm que parecer iguais, estar vestindo a mesma roupa ou figurino. Essa estrutura foi se repetindo sem se questionar o porquê de estarmos nos vestindo iguais para dançar e estarmos fazendo os mesmos movimentos em sincronias rigorosas. E 5, 6, 7 e 8... Pausa...

Mas afinal, qual o sentido do trabalho que faço em dança se esse não adentrar meus poros? A sensibilidade pulsa e manifesta todas as inquietações que se desaguam em um processo de buscar caminhos, ao mesmo tempo fugir do óbvio e encontrar possibilidades para mover as anatomias que dançam nessa pesquisa.

Preciso dançar para perceber a estrutura da corporeidade nesse espaço-tempo que se manifesta em presença. Preciso investigar o chão, deitar e sentir cada parte que toca e é tocada, que se entrega à gravidade. Dançar para resistir, continuar por essa via que atravessa os poros e vazam por aqui, escorrendo em escritas. Dançar as estruturas que se encontram no mover em fluxos contínuos e descontínuos, no devir das vias e no pulsar da

³² Disponível em: https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/baledacidade_baleanatomiaexpandida/. Acesso em: 5 jan. 2024.

pele que se entrega ao mundo. Sigo agora para descamar-me em uma autoetnografia da performance em processo “Dançar as Anatomias: entre o nascer, viver e morrer”, prática artística que segue essa pesquisa em cruzamentos somáticos e poéticos, visto que “A ‘prática’ em ‘pesquisa conduzida-pela-prática’ é essencial – não é um extra opcional; é a condição necessária de envolvimento na pesquisa performativa” (Haseman, 2015, p. 48).

A autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu (Dantas, 2016, p. 173).

Dançar as anatomias no mover entre as questões do nascer, viver e morrer, impulsiona esse artista a abrir os caminhos em performances de si, em que “o processo artístico também estabelece uma relação corpórea sujeito-matéria, passível de pesquisa e de ser elemento-componente da metodologia de pesquisa” (Pimentel, 2015, p.96), que permeiam a estrutura viva que se manifesta nessa camada.

Na disciplina do mestrado “Corpo, Dança e Cultura”, pude revisitar os Laboratórios de Anatomia do CCS, entremeado à pesquisa. Ao avistar aquelas peças anatômicas, caminhando pelos corredores, resgatei uma performance de 2018, “Anátoma”. Nessa performance, danço com um tecido vermelho, o mesmo tecido que está em “TRANS PIRA AÇÃO”. “Anátoma” (2018) traz a relação do corpo entre o sagrado e o profano, na experiência desse Artista no carnaval do Rio de Janeiro. Segui então pensando no Mapa Imagético-sensorial dessa dança manifesta na pesquisa performativa.

Figura 10: Anátoma (2018), sala 314, EEFD, frame do vídeo.



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Ao pensar na composição do corpo, o tecido vermelho é um devir, ou o que deve vir a acontecer. Na dança contemporânea, que é contemporânea ao devir, como afirma Tereza Rocha (2018, p. 132): "a dança, a arte da dança, não devem isso ou aquilo; ela devem. Ponto". Nesse tecido em contato, surgem estruturas que dançam as anatomias vivas, o tecido se anima e expande as anatomias manifestadas pelo ato de dançar na relação sensibilizada e performativa. Sigo em contato com Seidler (2012),

Porque o que importa para a experiência dançante é a carne que morre e renasce em devir constante, é a própria experiência. É brincar com a vida, quando se manipula o sopro. Viver a carne numa corporeidade pelo avesso, onde na abertura, o corpo refresca (Seidler, 2012, p. 165).

Logo, a corporeidade torna-se aqui, o princípio do dançar, assim como o tecido vermelho que me envolve em dança, que se reconfigura a cada cena, insistindo na estrutura anatômica que dança. Sobre essa insistência que vamos seguir, ela é inspirada nas propostas da professora Letícia, que sempre dizia: "insista nessa parte, move, investiga, o movimento é inesgotável", nesse sentido que cada cena dessa camada, são insistências de suas estruturas anatômicas.

Figura 11: TRANS PIRA AÇÃO, apresentação na “Mostra Movimentos em Curso”, Teatro Cacilda Becker (2022)



Fonte: Rafaela Olivieri, 2022.

O Artista está nu, em sua potência celular. Em processos de “despir-se de pré-conceitos e de padrões que tendem a fixar e capturar sentidos.” (Pizarro, 2020, p. 393). A nudez potencializa a dança, pois dança nu as anatomias vivas. Ao desnudar-se em cena, pretende-se apresentar o ateliê enquanto espaço da criação, o ateliê enquanto corporeidade manifesta em presenças. A corporeidade se torna espaço de criação em ateliê. A relação em apresentar-me nu, também faz alusão ao cadáver do laboratório de anatomia, este que nos colocamos diante, das peças anatômicas sem vida, dissecadas, suturadas, manipuladas pela pesquisa. Estar nu não é uma escolha simples, mas diante da dinâmica da pesquisa que se faz em prática, o desejo e a necessidade revelam a nudez do artista que está imerso na questão da pesquisa. Em ateliê, as minhas anatomias são a pesquisa, onde penetra-se para vazar.

Apresentei-a como uma Palestra Performance, no Seminário de Pesquisas em Andamento: NINHO: Tramas Espirales (2023) que foi realizado pelo PPGDAN-UFRJ, no CCO. Escolhi começar com um diálogo com o público, abrir o fato de que aquela performance teria um artista nu. Até então, não tinha falado diretamente com o público, parecia que o meu espaço de presença não poderia ser interrompido pela presença da plateia. Ainda com minhas roupas cotidianas, direciono-me ao público para dizer que

estarei em cena nu, e que não haveria problema se alguém quisesse se retirar do espaço. Essa ação para com o público me trouxe mais espaço para performar – pelo menos sabia que a nudez não seria o elemento surpresa ou o incômodo. A nudez se apresenta, pois a pesquisa se encaminha por uma investigação do corpo e suas anatomias em dança.

Figura 12: Palestra Performance, danças nas anatomias, entre nascer, viver e morrer, Ninho (2023): Centro Coreográfico do Rio de Janeiro



Fonte: Camila Florentino, 2023.

Caminho pelo espaço da cena, falando sobre caminhar enquanto pesquisa, caminhar enquanto pesquisador que está imerso no processo da pesquisa. A pesquisa é sobre a minhas anatomias, sobre elas a dança acontece.

Vou para um canto do espaço cênico, me ajoelho próximo ao um refletor de *led* com luz vermelha, me ajoelho e tiro minha roupa na expectativa do silêncio. Sinto a pele da roupa deslizar sobre minha pele, o coração saindo pela boca – estou sob o efeito da adrenalina do estado de presença – o corpo já sabe o que vem por aí, ele já passou por ali. Direciono minha voz ao público mais uma vez – nessa primeira dança, a investigação acontece pelas vértebras que empurram a pele que envolve a coluna vertebral, onde me desloco pelo chão em decúbito lateral. O empurrar das vértebras na pele gera o ondular sobre a pressão da superfície do chão. O movimento reverbera pelas outras partes, costelas, ilíaco, membros inferiores se recolhem e expandem para seguir a necessidade da cena, o corpo se desliza arrastando sutilmente o tecido que envolve.

O nascimento não é apenas um começo. É uma mudança abrupta pela qual agem, subitamente, fatores distintos daqueles do útero: eis a gravidade. Com a gravidade, uma nova negociação se inicia e estes termos nos condicionam pelo resto de nossas vidas (Paxton, 2022, p. 7).

Ao nascer, ao som do Adagio das Rosas (Tchaikovski, 1889), do Ballet A Bela Adormecida (Petipa, 1890), o contraponto estético é apresentado nessa performance, onde a dança é sutilmente expelida, quase como que pausada, mas segue em movimento de resistência: o nascimento inquietante do corpo para desbravar o mundo. Assim com as bailarinas em seus *pas de bourrée* nas “pontas”, e seus *épaulements* torcendo-se para ressaltar a beleza da cintura escapular. Aqui estou tocando as vértebras com a pele. Embarco no desconhecido, coberto pelo imprevisível devir do que vem ao dar à luz. Como uma serpente rasteja, na insistência das vértebras que empurram a pele, até que o movimento se torna fluxo, vibratório, intensificando a energia da cena.

No ímpeto da energia da minha cabeça, impulsionada pela ação das vértebras, convoco a energia de Exu, reverberando uma criação das aulas afroreferenciadas ministradas pela professora Tatiana Damasceno na disciplina “Processos de Criação Afroreferenciados: coreografia, interpretação e encenação / Ancestralidade – Processo de Criação – Corpo negro”, no decorrer do curso de mestrado. Sigo investigando a potencialidade do chão e a topografia das anatomias da cabeça, da cabeça no chão, e a relação entre estrutura, cabeça e chão. Ao encontrar esse apoio, sigo abrindo os caminhos pelo espaço, o quadril se eleva no empurrar dos pés para gerar a locomoção. As mãos aos poucos vão dando suporte para a cabeça se sacudir pelo espaço, alternando entre o apoio e os espasmos que se direcionam para seguir pela vida. A boca se abre, boca do mundo, o desejo por experimentar a gravidade que abruptamente age intensificando a força motriz das anatomias.

Pela intensidade da cabeça, mudo o nível do meu corpo no espaço, que segue vagando em quedas sucessivas em variadas direções pelo espaço. A anatomia reverbera o impacto da queda em giros. Cada parte sabe como cair. O artista acessa suas técnicas e brinca com a gravidade, a gravidade é um brinquedo (Paxton, 2022). O samba cantado por Nelson Gonçalves diz: “Se eu soubesse o quanto dói a vida. Essa dor tão doída não doía assim” (Sérgio Bittencourt- 1974). Vagueando pela vida, pelas dores, pela falta, por cada canto do corpo que se lança às suas paixões. As imagens do corpo em devaneios, tocam os olhos de quem pode vê-lo, atravessa a luz vermelha na pele, excita os vestibulos no ouvido interno, o labirinto da vida que em giros e em quedas... segue dançando.

Pausa...

Me dou conta do fluxo movido nas infindas espirais que agora circulam por todo o corpo. A pele deságua. Os ossos dançam em pausa. Agora estou em pé. Sigo em investigação da pele, o tecido se arrasta pelo chão enquanto caminho pelo espaço. Vou ao encontro das pétalas brancas, seu aroma penetra. Começa o banho de pétalas, pela fricção da pele da pétala branca pela pele peluda. Tensiono a pele para surgir outras peles. Entre a boca e o cu... B O C A N A L... A pele infinita entre dentro e fora. Pela pelve, me desloco em oposições, entre o tesão e a tensão dos desejos que me atravessam. A língua segue lambendo a vida. A boca suga as pétalas que se espalham pelo chão. O beijo na pétala branca. Sigo na pulsão da pelve que salta pelo chão. O tecido entre as coxas pulsa intensamente vibrando toda a coluna ajoelhado.

É urgente! Dançar é urgente! Convoco-me a girar! O giro me faz acessar a potência da minha estrutura. Todos os sistemas se apresentam ao girar. Entre o giro e a interrupção abrupta do giro. Estados Corpóreos, “corpo em situação de cena num descontínuo fluxo de energias, imagens e emoções” (Coccaro, 2012, p. 2), emergem dos giros e das giradas. As anatomias estão descontroladas. Abrupta pausa em meio ao caos. Recuperar o eixo e gira e gira. Lança o tecido com ímpeto. Força da existência. Urgências da vida.

Uma interrupção abrupta no movimento. Retomo aos poucos uma caminhada pelo espaço. A ação aqui é simplesmente estender o tecido no chão. Desdobrar as camadas. Vou aos poucos dando conta do fluxo intenso interrompido. Aqui foi uma escolha. Na vida não acontece assim. A morte pode parecer violenta dependendo da forma que é encarada. No laboratório de anatomia, o cadáver fica exposto para as observações e estudos dirigidos. A peça anatômica. Após a morte. Deito-me no tecido estendido, o ateliê vivo da Corporeidade que está intensificada pelas danças. Sem tempo para o fim. Aqui é só um começo. “A roda não tem fim, a roda tem começo, meio e começo de novo” (Nego Bispo, 2023).

3. SEGUNDA CAMADA – EIXOS ANATÔMICOS DE INVESTIGAÇÃO

Nesse espaço performativo, os Ateliês de Anatomias em Dança criam seus manifestos em estudos que performam suas questões. A Dança se manifesta enquanto um ateliê anatômico, a criação estética imbricada na relação somática com a materialidade que é atravessada pela atenção nas mobilidades expostas pelas Corporeidades em investigação (Dantie, Castilho, 2023, p. 2567).

Os Ateliês de Anatomias em Dança têm, como ponto de perspectiva, eixos anatômicos de investigação dinâmicos, assim como o corpo como protagonista da criação (Miller, 2021). Para o estudo dessas anatomias na pesquisa, as experimentações seguem três perspectivas: adentrar, rodear e transitar. Em indagações, nos atentamos para investigar as possibilidades. O que posso fazer no eixo? Como acessar esses pontos de apoio que excitam as camadas corpóreas? Equilibrar, desequilibrar, girar, rodear, aproximar, afastar. Nesse movimento girante e através de cada eixo, investigamos essas anatomias dançadas.

Os assuntos emergem da experiência de quem dança, de dentro da dança, percebendo as sutilezas que convidam a explorar, na corporeidade, sua arquitetura sensibilizada. Durante o processo do Mestrado, encontrei nas práticas realizadas momentos em que pude investir no estudo das anatomias da pesquisa e seus eixos dinâmicos de investimento, assim como nos processos em acontecimento que permearam esse fazer artístico. Foi nos espaços de oportunidade que encontrei essa camada.

Nesta camada, temos um espaço para fluir, em improvisação pelo espaço tela, campo digital, onde as pessoas que adentram essa camada, estão convidadas para transitar pelos eixos da forma intuir, desejar, inspirar. Seguiremos pelo contato para improvisar com Steve Paxton:

Pela vivência, sei que a fragmentação do movimento no tempo, em partículas de experiência, pode ser perseguida até o infinitesimal. Racionalmente, sei que ela não tem limites. Os limites são apenas meus e, com a prática, eu os ajusto, embora, é claro, nunca vou encontrar um fim para o potencial. Parece que os sentidos irão abarcar muitas proposições, mas haverá muito para aprender e sentir (Paxton, 2022, p. 78).

3.1 MOVIMENTA NO LABIRINTO

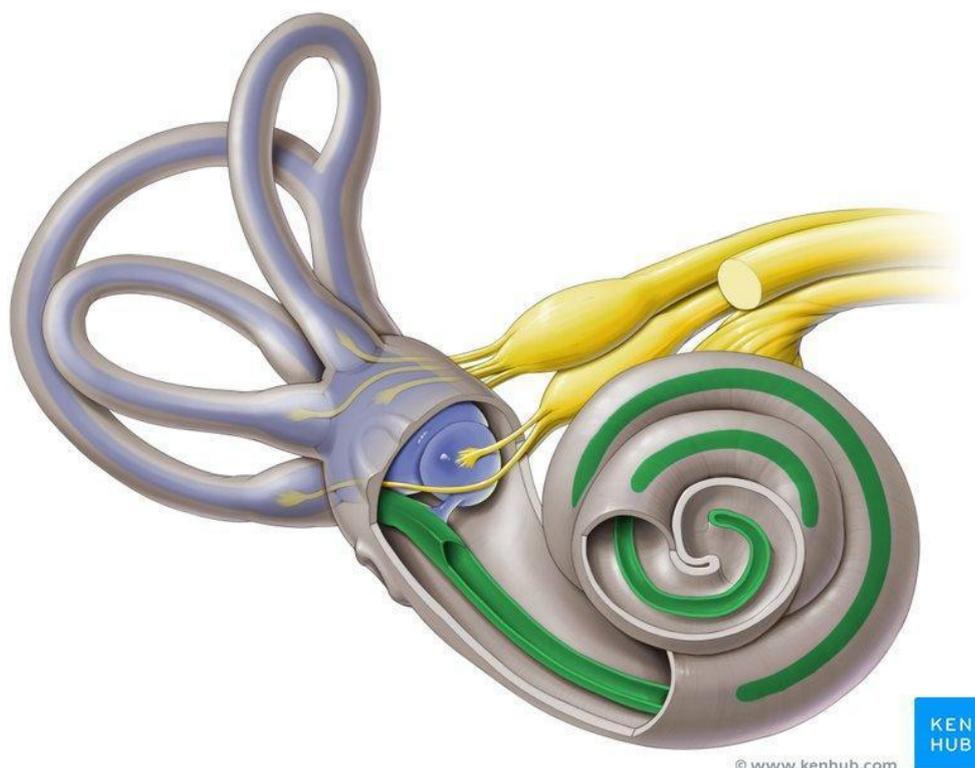
O bailarino é capaz de ter a medida do espaço em seu interior, por uma visualização interna do movimento. Em geral, entende o espaço que o circunda por sua própria estrutura corporal, prescindindo do olhar para cair, girar, saltar (Poppe, 2021, p. 12).

Podemos começar por aqui, ou mesmo seguir por outro eixo. Aqui, o eixo anatômico de investigação é o Sistema Vestibular. Por meio de um roteiro semi-estruturado, serão explorados em movimentos: os sentidos e as percepções no espaço, equilíbrios e desequilíbrios, eixos de movimento, níveis e planos espaciais, as voltas, giros e transferências de apoios, a relação com a gravidade em confluência com os estudos e pensamentos moventes de Steven Paxton (2022), nas quedas e suas reverberações, (recuperação das quedas, o movimento liberado e a pausa no movimento potencial). Por fim, a improvisação permeia o estado de *Labirintar* pelo espaço, deixando-se mover pelo despertar da percepção provocado pelo estado excitado do corpo.

Enquanto danço, muito me acontece, nesse sentido em que sinto as forças que me atravessam no movimento. Isso se torna possível pois algo em mim, na minha estrutura viva, tem enquanto função perceber todo o movimento que me acontece. Tendo dito isso, me encontro agora dentro do meu Sistema Vestibular. Começo por aqui, pois SV tem uma grande importância na relação com o movimento corporal, logo, investigar suas anatomias tem grande importância para os estudos na dança. Tratando-se de uma composição interna do corpo, me deparo com a questão: como investigar as anatomias vivas do SV pela dança lidando com sua complexa estrutura?

Estar no labirinto faz com que essa dança aconteça, performar uma estética labiríntica. O que acontece aqui? Olho para um lado, vejo muitas possibilidades, olho para o outro lado, ainda mais, inclino minha cabeça para a esquerda, e ainda mais possibilidades se apresentam. Assim que me deparo nesse labirinto, cada direção que me vou, volto, mudo os níveis no espaço, a excitabilidade de equilíbrio e desequilíbrios são aguçadas. A proposta aqui é se dar conta do que acontece, e aprofundar ainda mais no que se percebe enquanto se dança. Nesse sentido, intensifico minha percepção para pensar a vulnerabilidade de ser artista na contemporaneidade, em uma interferência dançada que reflete as questões atravessadas nesse instante.

Figura 13: Anatomia do Sistema Vestibular



Fonte: Jana Vasković, MD, 2023.

Esse Eixo Anatômico de Investigação possibilita pensar/fazer em danças, ações para criar fragmentos estéticos e criativos. Buscar no SV, adentrar o espaço anatômico, perceber, localizar, acessar arquivos que elucidam a busca nesse lugar. Quais sensações levam essa dança para o labirinto? Sempre me lembro do quanto gostava de girar olha para o céu, girava e girava diversas voltas, girava o céu, o céu da boca, o teto, o teto do chão, o mundo que girava ao meu redor... logo me lançava, uma queda, as pequenas quedas, o céu para o chão, os giros permaneciam, tudo girava, fechava os olhos e me deleitava nesses rodopios.

Sigo em investigações...

Em relação ao SV, apresento aqui a prática conduzida no processo com discentes dos cursos de dança da UFRJ durante a prática docente na disciplina Técnica Geral:

Convido as pessoas a adentrarem o espaço, e nos organizamos em uma roda – um espaço compartilhado, circular e espiralado. Começamos com uma sutil mobilidade da cabeça, explorando os movimentos básicos de flexão, extensão, hiperextensão e

circundação, para, em seguida, expandir as direções de maneira mais livre e com um peso maior. Seguimos com o uso das mãos para abafar os ouvidos, alternando entre cobrir e descobrir, criando diferentes sensações. Em pé, cruzamos as pernas e fechamos os olhos, com ou sem os ouvidos abafados, realizando pequenas transferências de peso, mantendo os pés cruzados e os arcos laterais em contato.

Retornamos ao apoio dos dois pés paralelos observamos o que acontece a partir daquela investigação dando atenção a presença do SV. Intensifico a investigação propondo um giro a partir do cruzamento do apoio dos pés dando continuidade em um pequeno impulso e experimentando essa mobilidade do corpo como um todo, simultaneamente variando a direção da cabeça no espaço e intercalando os pontos em que os olhos se fixam alternando para o teto terminando olhando para o chão ou alternado, deixando que o desequilíbrio comece a ficar mais presente. A proposta é adentrar o eixo anatômico excitando-o por essas sensações vertiginosas do movimento.

Caminhamos mais uma vez pelo espaço, observando como ele se manifesta em nossa percepção agora. Como podemos percebê-lo neste momento? Continuamos os deslocamentos, intensificando as mudanças de direção e, aos poucos, explorando também variações de níveis do corpo no espaço, aproximando e afastando partes do chão. Observamos com os olhos as partes do corpo que entram e saem do espaço, que alternam de nível, trazendo a cabeça como eixo central dessa mobilidade.

Assumimos e liberamos o peso da cabeça, deixando que ela conduza nossos deslocamentos, guiando as mudanças de direção – a cabeça me aproxima e me afasta do chão. Observamos o movimento do espaço, o teto, o chão, as paredes e as pessoas que se movem, criando um espaço dinâmico. E então, o que se revela nesse labirinto movediço?

Uma pausa repentina! Agora, observamos o que se sucede. O espaço ainda se move? Quais sensações de mobilidade permanecem no corpo? Seguimos na investigação.

Encontre uma pessoa para seguir com outra experimentação: uma delas permanecerá com os olhos fechados, circulando pelo espaço, enquanto a outra a conduzirá, acompanhando seus movimentos para que possa vivenciar plenamente essa experiência. Aos poucos, o guia provocará sensações variadas, como mudanças repentinas de direção e estímulos que convidam a pessoa guiada a liberar seu peso no espaço, explorando essa relação de desequilíbrios, circularidades e espirais.

Em um determinado momento, a pessoa guiada abrirá os olhos, continuando a se mover pelo espaço, agora experimentando os movimentos através das sensações que ficaram. A corporeidade cede ao peso, criando novas dinâmicas: os deslocamentos se tornam mais

urgentes, e as partes do corpo ficam mais suscetíveis à gravidade, gerando desequilíbrios e a necessidade constante de recuperação e estabilização. Elas observam suas experiências e compartilham entre si as percepções.

Depois, trocam os papéis de guia e guiado, realizando um deslocamento unidirecional e experimentando sair do eixo corporal, alternando entre a relação posterior, anterior e as laterais do corpo no espaço. Finalizam com uma investigação em diferentes planos do corpo, inspirando-se na imagem e na sensação de deixar-se levar pelo vento. Queda frontal, queda sagital e queda transversal, recuperando instantaneamente e interrompendo o percurso da queda.

Proponho, então, um deslocamento na diagonal do espaço com lançamentos da articulação coxofemoral, como *grands battements*, dobrando o joelho no plano sagital e mantendo a coxa alinhada de forma paralela. O movimento se dá a partir das quedas após o lançamento da perna, mantendo o apoio dos pés para recuperação, repetidamente. Seguimos com a experimentação de movimentos para a parte posterior, caminhando para trás e variando a direção de anterior para posterior e de posterior para anterior, como em um *fouetté*, mantendo a perna na altura do quadril enquanto o tronco realiza uma rotação ao redor da perna de base.

Nessa mobilidade direcionada, trago a atenção para a estrutura óssea na conexão entre a cabeça do fêmur e o acetábulo, que facilita essas mudanças de direção do corpo no espaço. Em continuidade à proposta, exploramos giros do corpo de forma sucessiva, mantendo o apoio em uma base unilateral e experimentando direções variadas da cabeça. Isso possibilita que o peso do corpo impulse os giros no espaço, como se a pessoa que dança estivesse descendo uma montanha, fluindo com a dinâmica do movimento.

O fluxo no giro toma o corpo. É importante uma certa forma de se deixar levar por esse fluxo, o corpo no giro aumenta o peso, por conta da dinâmica, uma dinâmica de giro. Importante observar esse fator na relação com a dança que surge dos giros, ou melhor dizendo, a exigência para um certo domínio do girar com o corpo em variadas posições. Cada forma que o corpo produz gera uma relação diferente de giros, assim como cada corpo apresenta seu próprio girar. Temos um anatômico dinâmico.

Caminhamos pelo espaço novamente, um novo espaço agora atravessado por toda essa dinâmica. Resgatamos o processo dessa experiência, registrando sensações, experimentando abafar os ouvidos, fechar os olhos, mudar a direção da cabeça, transitar pelos planos e níveis, retornando ao início do processo, mas com outra possibilidade de investigação. Como é agora mover o corpo nesse espaço que percebo mover?

Para concluir a investigação, conduzi uma proposta para movimentar o labirinto: onde no momento em que uma pessoa elevasse o seu braço e parasse, ela estaria disponível para jogar-se para trás e para que isso acontecesse algumas pessoas estariam dando suporte para essa queda, isso acontece simultaneamente com as improvisações, em todo o espaço, com corpos em quedas e quedas em corpos, encontros anatômicos de gravidades, pesos, nos encontros, no risco, no labirinto.

Podemos observar que os corpos experienciam o risco de recuperar a queda e a velocidade de uma quase queda livre. A gravidade se apresenta com muita presença. Na queda e recuperação, estão em jogo as diversas modulações rítmicas das quais se pode extrair o movimento, e a gravidade é o seu principal parceiro. Em contato com Doris Humphrey (1895-1958), segundo a professora Maria Alice Poppe (2018), “Dela, o corpo potencializa as texturas, o colorido e as nuances do gesto dançado” (Poppe, 2018, p. 69). Assim como ressalta a professora Lara Seidler (2012), a respiração é um arco entre duas mortes: do cair e do recuperar-se. As danças exploravam a gravidade, em vez do ilusionismo transcendente do esforço e do peso pelo balé (Seidler, 2012, p. 172). Assumir o risco ao dançar com a gravidade para que a dança em si seja o acontecimento no entre do movimento, daquilo que está invisível: a resposta da gravidade que faz a dança acontecer.

Também o SV foi abordado em outra experiência na disciplina do mestrado “Redes e Conexões”, ministrada pelo professor André Meyer, criei um roteiro de uma experiência:

Em uma sala de ensaio, um chão de madeira, teto alto. Pessoas circulam nesse espaço, caminhando e percebendo a presença umas das outras, seguindo uma voz que ecoa direcionando as ações no espaço. Em um determinado momento todas as pessoas param em pé, direcionando seus corpos para diversas direções. A proposta aqui é: uma pessoa experimenta giros em desequilíbrios recebendo interferências das outras que se deixa ser lançada pelas forças que a propulsionam. Essa dinâmica se repete sucessivamente com as pessoas dispostas a experimentar.

Após essa dinâmica labiríntica de desvelar as possibilidades das interações com as outras camadas humanas à disposição, seguimos para uma investigação individual: onde cada uma inventa sua dança, excitada pelo processo de rastros que reverberam nessa criação. O processo investigativo individual, após as interações coletivas, faz com que se crie uma outra organização das dinâmicas de energia exploradas no todo. Percebe-se um enfoque anatômico em si. Enquanto o todo é o coletivo e a parte é o indivíduo, toda essa

parte está conectada ao todo, mas a investigação individual potencializa suas variações em outras dinâmicas e atravessa outros sentidos na movimentação.

Partindo desta investigação, surge uma diversidade de roteiros para a improvisação em dança nessa relação com o vortex³³, então cada dançante penetra o espaço, criando uma nova dança em redes e conexões abertas fluentes de suas Anatomias, que "se unem para formar um todo, coerente, transiente e dissipativo." (Lopez Moreno, Meyer, 2022, p.4). Em confluência com os autores e o pensamento da professora Helenita Sá Earp, "a dança é uma particularização do infinito onde todos os múltiplos flutuam" (Idem., 2022, p.4). Seriam as danças as Anatomias do infinito que se manifestam nas corporeidades? Ficaremos com as sensações desse eixo investigativo, nas ações de *l a b i r i n t a r*, abrindo espaço para criar dançar nessa relação de estesia.³⁴

Vem surgindo uma dança ao fundo, no labirintar da vida, ecoa acompanhada de uma canção, na voz de Elis Regina (1945-1982), 1979:³⁵

O bêbado e a equilibrista³⁶

Caía a tarde feito um viaduto

E um bêbado trajando luto

Me lembrou Carlitos

A Lua, tal qual a dona do bordel

Pedia a cada estrela fria

Um brilho de aluguel

E nuvens

Lá no mata-borrão do céu

Chupavam manchas torturadas

³³ Movimento de rotação que, curvilíneo ou retilíneo (em curva ou em linha reta), faz com quem um fluido (água) gire em volta do seu próprio eixo; voragem. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/vortex/#:~:text=Significado%20de%20V%C3%B3rtex,e%20girar%C3%B3rio%3B%20redemoinho%2C%20v%C3%B3rtice>. Acesso em: 6 jan. 2024.

³⁴ Disponível em: <https://youtu.be/ML-jbZ07Eig>. Acesso em: 7 jan. 2024.

³⁵ Disponível em: [Elis Regina - O Bêbado e A Equilibrista \[MPB Raridade\] \(Musicalidade\)](#). Acesso em: 7 jan. 2024.

³⁶ “O Bêbado e a Equilibrista”, de Aldir Blanc e João Bosco, é um dos maiores clássicos da música popular brasileira de todos os tempos. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/noticias/a-historia-de-2018o-bebado-e-a-equilibrista2019-na-voz-de-elis-regina>. Acesso em: 27 jan. 2024.

Que sufoco louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil

Meu Brasil que sonha
Com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora a nossa Pátria, mãe gentil
Choram Marias e Clarices
No solo do Brasil

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança dança
Na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar

Azar
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar.

3.2 PULSAR EM VIAS DE FLUXOS

Vamos adentrar as criações que percorrem as anatomias cardíacas que bombeia o sangue por todo o corpo, pulsa pelos caminhos em fluxo, por toda sua vida dança, sua dança pulsante. O Coração é um bailarino que por meio da sístole e diástole performa em seu ritmo contínuo, que tem suas variações rítmicas em acelerar ou desacelerar sua frequência. Exploramos o fluxo circulatório, o sistema cardiovascular, a circulação, as entradas e saídas (como válvulas, átrios e ventrículos), bem como suas dinâmicas e ritmos. Trata-se de um ateliê de anatomias em dança que investiga o sistema cardiovascular e a circulação como possibilidades de invenção coreográfica. Uma experimentação que compartilho é o que chamo de "Pulsar em vias de fluxos", onde a investigação se relaciona com o sistema cardiovascular e sua circulação, abrindo espaço para novas possibilidades criativas.

Ao observar a anatomia do coração humano, identificamos diversos caminhos, entradas e saídas por onde o sangue transita para nutrir o corpo e assegurar a oxigenação, entre outras trocas vitais. É importante ressaltar que a intenção dessa pesquisa é criar a partir da relação imagética e sensorial com o sistema e suas anatomias, permitindo interações e especificidades que emergem ao longo da investigação. Embora não me aprofunde na função do órgão, mantenho-me aberto ao que pode surgir ao adentrar sua existência.

O estudo segue pela busca de elementos a partir desse contorno — o sistema cardíaco, com enfoque no coração e nas circulação. Após identificar esses elementos, continuamos explorando práticas que nos permitem perceber a anatomia por meio de uma relação somática e cinestésica. Um exemplo seria observar o movimento cardíaco no corpo em diferentes apoios e bases, variando os níveis do corpo no espaço, mudando velocidades e intercalando com pausas e observações. Outra possibilidade é a automassagem cardíaca, experimentando essa conexão interna com o coração. Essas experiências são registradas em escritas auto-etnográficas (Coccaro, 2021), que se tornam arquivos para a criação de mapas coreográficos.

Apresento uma experimentação de uma aula na disciplina do mestrado “Corpo, dança e cultura” (2023.1), na qual fui facilitador. Estávamos questionando nas aulas com a professora Carolina Natal o fato do mestrado em dança não propor muitas práticas, então, nossa proposta para essa disciplina foi propor práticas e perceber aquelas experiências

como produção de conhecimento e articulações teóricas na prática. A proposta era pulsar sobre nossas pesquisas e perceber o fluxo na relação entre elas e os conteúdos.

A proposta apresentada em aula envolveu a especificação de um espaço reduzido, um pequeno corredor isolado na EEFD, semelhante a uma caixa retangular, delimitado por linhas de fita adesiva vermelhas traçadas no chão como um plano cartesiano. Chamei aquele espaço de “Máquina de inventar danças” fazendo alusão ao conceito de Corpo-Máquina de Le Breton (2011).

O universo é uma máquina em que não há absolutamente coisa alguma a considerar a não ser as figuras e os movimentos de suas partes”, escreve Descartes, fornecendo o princípio e o programa do mecanismo (Le Breton, 2011, p. 102).

Logo o corpo é colocado no lugar de maquinário. Se fragmenta em pedaços, e passa a ser observado de forma funcional e por partes separadas. A intenção aqui, nessa prática, era de provocar as corporeidades, para perceberem as ações mecanizadas do corpo.

Para entrar nesse espaço, havia regras específicas, assim como para sair e retornar. Utilizamos um metrônomo para guiar as ações corporais, com o tempo variando sob o controle de uma pessoa externa. Nesse jogo, alternamos entre estar dentro e fora do espaço, experimentando diferentes perspectivas: ver e agir de dentro, ver e agir de fora. A simples mudança de nossos corpos para outros espaços já provocava um impacto significativo na relação com as propostas, desafiando nossa atenção e percepção.

No início, houve resistência, com movimentos marcados por força muscular, angulação simétrica das articulações, olhares fixos e uma inquietação gerada pela limitação espacial. O objetivo naquele momento era provocar a criação de danças a partir da situação de confinamento, fragmentação, transformando o espaço limitado em um motor para a expressão corporal. Era possível perceber o quanto a delimitação espacial parecia exigir mais contrações musculares, com gasto maior de energia. Para Jacyan Castilho (2008), “Regularidade, simetria e constância, portanto, podem criar sensações análogas às impressões de solidez, atemporalidade, tédio, imutabilidade, não-transformação, inércia, passividade.” (Castilho, 2008, p.155). O ritmo cardíaco acelera, e o corpo demanda de mais sangue circulando, o coração-bomba-máquina intensifica sua dança. Esse espaço concebeu a razão como estrutura, em movimentos diretos, fortes e com peso forte.

Após essa experimentação, nos deslocamos para outro ambiente da escola, onde nos deitamos no chão, sobre tecidos estendidos, buscando uma pausa em um ponto de encontro dos corredores, um local de intensa transição de pessoas. Em contraste com o jogo anterior, o espaço agora não tinha limitações rígidas; havia apenas um convite para deitar-se e buscar uma pausa, refletindo um "mecanismo que repousa, com efeito, em um dualismo entre o movimento e a matéria" (Le Breton, 2011, p.116).

Nessa nova configuração, as matérias do corpo se chocavam com o pensamento, que agora dançava. O chão apresentava seus sentidos: o peso dos ossos deslizava pela carne, micro-dissecações do eu se expunham na cena. A pele se arrepiava, o vento atravessava o corredor e golpeava os corpos deitados, quase pisoteados pelas pessoas que passavam por ali, em pausa. No chão, a maquinaria repousava, ousava pensar, enquanto o mundo girava incessantemente ao seu redor.

Para encerrar essa prática, propôs-se a criação de uma dança em isolamento, a ser apresentada no mesmo local onde a jornada se iniciou. Nesse momento, reconhecemos a trajetória percorrida pelo fluxo sanguíneo, um processo de transformação a cada novo retorno. Retornamos ao ponto de partida para apresentar as danças criadas em isolamento. Como dançar, agora, na máquina de invenções e fazer reverberar as poéticas do corpo em movimento?

Inicia-se um tempo de fluidez, em conexão com aquela máquina; podemos, agora, fluir pelos mecanismos que antes nos limitavam. A questão era como percebemos aquele lugar; neste instante, é possível mover-se pelas vias dos fluxos que pulsam entre as corporeidades. As anatomias em questão suturam seus cortes, revelam cicatrizes e manifestam o desejo e a paixão de suas danças. Revelam-se os caminhos do coração que segue essa movência partilhada.

Imaginei uma dança em que todas as pessoas dançavam. Comecei a descrevê-la, convidando-as a materializar o movimento naquele momento. Revelava-se um emaranhado de corpos, até que o coração se suspendia entre a porta, o útero se abria na passagem, com uma fita vermelha, era retirada do chão.

Figura 14: Improvisação na máquina de inventar danças



Fonte: Acervo do autor, 2023

3.3 TRILHAS EM VENTANIAS

Eu costumo dizer que a voz tem osso, tem pele, tem músculos, tem movimento. A voz atravessa a corporeidade que manifesta sua presença enquanto vibração. A relação com a voz nessa pesquisa vem muito do meu processo enquanto preparador corporal e enquanto diretor de movimento. Trago algumas experiências, como o processo da preparação da voz na cena, para entender o processo de criação da voz na dança. Cada pessoa tem a sua voz, desde o primeiro momento em que apresentamos os primeiros sons até o momento em que o ar entra nos pulmões e o choro vem como a primeira voz, um grito pela vida. Nesse processo artístico temos a capacidade de usar a voz de diversas maneiras.

Tive a oportunidade de estudar a voz para a fala e para o canto. Fui muito cobrado por ter desequilíbrios na voz, uma voz dita como feminina que seria um problema para atuar em papéis heteronormatizados. Então, iniciei estudos com fonoaudiólogas e

preparadores vocais. Desse treinamento o que eu mais me interessei e continuei pesquisando foi o trabalho de ressonância vocal. Hoje muitas vezes utilizo a ressonância vocal mantendo a vibração tanto reverberadas na face como reverberadas na caixa torácica como formas de preparação para cena, mesmo que eu não use a voz como principal elemento.

Quando comecei a atuar como preparador de atores, propus muitas dinâmicas usando a voz com o corpo em movimento, porém focado só no treinamento, não havia espaço para experimentar essa voz como criação de corpo. É muito comum nesse trabalho com atores que haja um preparador vocal e um preparador corporal, ou seja, já se apresenta uma separação entre corpo e voz.

Rememoro um momento de uma preparação para o filme “Tragam-me a cabeça de Carmen M.” (2019)³⁷: Estávamos em uma sala com um piano. Sentamo-nos próximos a ele, enquanto a atriz estudava alguns movimentos das mãos, dos olhos e da cabeça. Propôs-se, então, que ela cantasse durante essa experimentação, permitindo-se ser afetada pelo movimento. Logo percebi o quanto aquela mobilidade corpórea estava interligada a voz que cantava e o quanto aquela cena-ensaio trouxe vivacidade para a atuação da atriz. Toda essa preparação partiu das partes do corpo como motriz da criação, como por exemplo das escápulas, que geraram a gestualidade das mãos ao performar da personagem Carmen.

Não era minha escolha, naquele momento, como preparador e coreógrafo reproduzir uma ideia generalizada pelos arquivos e registros de Carmen. Então trouxe para meu corpo a experiência corporal de Carmen Miranda, para entender como transmitir as sensações para a atriz que preparava. Um processo corpo-oral de transmissão de sensações.

Eis, por exemplo, uma prática sensibilizada da Eutonia, que trago para as preparações e percebi que poderia ser usada para voz, e a da pele da face. Em decúbito dorsal, com o dorso da mão direita ou esquerda, tocamos cuidadosamente apenas um lado da face, deslizando lentamente pele com pele. Após deslizar por um lado, fazemos uma observação, entre os lados, para perceber o que aconteceu. Então seguimos para experimentar o outro lado. A sensação de relaxamento da face. Deu-me possibilidades de criar outras feições. Assim, a voz que surgia daquelas feições, variava, pois a face propunha outra relação ao movimento que gerava a voz.

³⁷ Felipe Bragança e Catarina Wallenstein (2019) - Tragam-me a Cabeça de Carmen M. Disponível em: [Bring Me the Head of Carmen M. - Trailer | IFFR 2019](#). Acesso em: 7 jan. 2024.

A voz é uma ventania capaz de mover corpos tocados pela sua materialidade. A voz é uma condutora de experiências, essa voz que fala, essa voz que atenta o outro da sua experiência, assim como quando eu falo: observe os seus pés no chão, respire e inspire soltando o ar abrindo bem a boca: a voz que está convidando para a observação. A voz transmite as sensações da corporeidade.

Vamos espreguiçar pela garganta. Engolir a saliva, passar a língua pela boca. Trago nessa perspectiva uma exploração prática proposta por Pizarro e Brito (2019):

Uma exploração interessante é tocar cada uma das cartilagens da laringe, desde o osso hióide (formato de ferradura, ou seja, aberto atrás), logo abaixo da mandíbula, no alto do pescoço; passando pela cartilagem tireóideia (formato de ferradura, porém mais larga, também aberta atrás), seguindo pela cartilagem cricóide, formato de anel (completamente fechado) e em seguida localizar as cartilagens aritenóide e corniculadas (é o movimento coordenado delas que vai abrir ou fechar a glote, aproximando e afastando as cordas vocais durante o ato da vocalização). O processo de reconhecimento, toque, movimento e vocalização a partir de cada uma dessas estruturas pode variar muito, em termos de tempo, de pessoa para pessoa (Pizarro, Brito, 2019, p. 273).

O reconhecimento da estrutura vocal é um processo pessoal que demanda tempo e dedicação. Na dança, a voz está muito presente nas aulas e ensaios, mas ainda aparece pouco nas composições estéticas. A voz que conduz uma aula de dança, assim como uma dinâmica de improvisação, é uma voz que dança o tempo todo. Muitas vezes, minha voz, especialmente nas aulas de ballet, foi violenta, exigindo em excesso, muitas vezes aos gritos. Eu estava reproduzindo o que havia vivido, uma escuta traumática, mas o tempo e a conscientização me deram recursos para transformar meu modo de conduzir o ensino do ballet, assim como os processos repetitivos de ensaio e as montagens coreográficas. Minha voz provocou mudanças em mim.

Minha voz embarga ao falar das minhas experiências, especialmente do momento em que precisei mudar o rumo na minha trajetória na dança, devido à lesão do LCA no meu joelho. A memória permanece viva, se manifestando na forma como a respiração se ajusta, nas pulsações rítmicas do corpo que impulsionam a voz. As memórias inscritas na corporeidade reverberam nas ações corporais, ressoando através da voz e expressando cada transformação vivida, num fluxo contínuo de emoção e movimento. Respiro profundamente para seguir ecoando minha voz.

Na aula de técnica A, propus aos discentes uma prática de ressonância utilizando vocalização das vogais simultaneamente com mobilidades corporais. Na inspiração sustentamos o ar, abrimos a boca e soltamos com som das vogais. A duração do

movimento é a duração do ar produzindo vibração. Dando a devida atenção principalmente para a ação dos diafragmas. Diafragma pélvico, diafragma torácico, o palato mole, o céu da boca com a atenção para a língua e o espaço na boca. Após experimentar as vogais trabalhamos também com o alcance da voz no espaço e relacionamos com o contato entre pares. Após essa prática, pedi que observassem como estava a escuta da própria voz. O que havia mudado e se conseguiam se ouvir com mais nitidez. Ouvir-se muitas vezes é desafiador, mas a prática de escutar-se falando tem uma importância significativa, principalmente na relação com a criação em dança.

Um trabalho que também sempre trago para as práticas de criação com a voz, é o de vocalizar o nome com o movimento das partes corporais, onde cada sílaba do nome tem a duração do movimento projetado no corpo. Isso é uma experimentação muito acolhedora, que já pude facilitar em diversas oficinas. Eu aprendi na residência Raízes (2017), baseada no Life art process³⁸, facilitada pela artista e pedagoga na dança Marie Close³⁹. Nessa residência trabalhamos também com pequenos poemas chamados *haikai* e a partir desses pequenos poemas de três versos criamos movimentações afetadas por essa escrita, que por sua vez foi gerada de uma escrita em fluxo onde escolhemos algumas palavras e criamos nós mesmos um poema *haikai*. Finalmente, a partir da improvisação com os poemas, ia sendo gerada uma voz em movimento, que por sua vez gerava danças. Dança-falada-palavras-rítmicas-movimento.

3.3.1 Salomé: trilhas

No ano de 2023 surge o encontro com três mulheres incríveis, proporcionando a possibilidade de assumir a direção artística da performance “Salomé: Trilhas”⁴⁰. A proposta envolvia entrelaçar as criações das três artistas, facilitando o processo com a voz como força motriz das performances. Cada uma delas trouxe uma contribuição singular, oferecendo diferentes maneiras de explorar a voz como uma extensão do corpo e do movimento. A performance foi apresentada no encerramento do Scientiarum Historia 16⁴¹.

³⁸ O “Life-art process” foi desenvolvido pela performer americana Anna Halprin em parceria com Fritz Perls, criadora da terapia Gestalt. O Processo Vida- Arte é metodologia de trabalho terapêutico e artístico focado no poder de cura e transformação da arte que nasce das experiências vitais de cada um.

³⁹ Marie Close artista do corpo em movimento: dançarina, performer, professora. Originária de Bruxelas.

⁴⁰ Salomé: trilhas marca a aparição de narrativas do feminino corpo-voz no encontro de três Salomé em performance. A ancestralidade e a transformabilidade de Salomé por meio da dança, do canto e do desenho.

⁴¹ Congresso de História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia (HCTE) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Esse processo foi um reencontro com a personagem Salomé, pois já tinha preparado corporalmente e coreografado o elenco da peça Salomé Elétrica (2017), sob direção de Isabela Raposo, aluna egressa do curso de Direção Teatral da UFRJ, que ainda teve uma temporada em 2019. De algum modo essa experiência penetrou profundamente como se o texto de Oscar Wilde (1854: 1900) estivesse brotando debaixo da minha língua.

Figura 15: Salomé Elétrica com Amanda Gouveia.



Fonte: Instagram Amanda Gouveia.

Os primeiros encontros foram na sala de ensaio que ocupava em Botafogo, onde iria preparar Luciane Coccaro e Vanessa Longoni para uma apresentação em Porto Alegre: RS. Estávamos movendo pelo chão, fazendo uma chegada para o ensaio, aproximei-me de Vanessa e comecei a sensibilizar sua caixa torácica tocando suas costelas, até conseguir tocar seu diafragma torácico. A cantora experimentou uma relação de contato e mais sensibilidade naquela relação que ainda não experimentara. Após esse contato, relatou ter a sensação de ter mais espaço e densidade na voz.

Uma prática que trouxe na preparação do ensaio foi o “exercício da repetição”, oriundo da técnica de Meisner⁴². “No jogo proposto por Meisner a repetição muda quando

⁴² Sanford Meisner (nascido em 31 de agosto de 1905, no Brooklyn, Nova York, EUA — falecido em 2 de fevereiro de 1997, em Sherman Oaks, Califórnia) foi um ator e um dos professores de atuação mais

tem que mudar, quando algo acontece para que ela mude, algo que é resultado daquele jogo.” (Canton, 2019, p.65). Essa prática me ajudou muito na minha relação com a fala, e a conexão com os impulsos gestuais, sempre que posso trago-a para as preparações. O jogo consiste da seguinte maneira: duas pessoas sentadas frente a frente, iniciam um diálogo com frases curtas e concretas do tipo: sua camisa é branca: e a outra pessoa diz: minha camisa é branca: repetindo até que surja um impulso dessa repetição que possibilite-a mudar. A partir dessa prática pretendo conectar ao gesto dançado, relacionado com a voz e a repetição. “O automatismo gerado pela repetição tira o foco do conteúdo das palavras e o coloca no parceiro, abrindo espaço para que aconteçam coisas entre eles.” (Canton, 2019, p. 66). Naquele momento pude perceber que as corporeidades das artistas começaram a encontrar outras relações entre elas mesmas que antes não tinham percebido.

Seguimos o processo para apresentação de cada solo, e o objetivo daquele ensaio, foi encontrar um ponto de encontro entre as duas performances. Esse ponto foi o encontro das cabeças, e as vozes, uma salomé com duas cabeças se transfiguravam. A primeira artista trouxe a compreensão de que o corpo pode se expressar como uma voz em movimento. Em sua dança, a voz emerge de forma visceral, sem se limitar ao ato vocal, mas permitindo que cada gesto carregue a musicalidade e a sonoridade que atravessa o corpo. Nessa perspectiva, a voz se manifesta fisicamente, onde dançar é cantar com o corpo.

A bailarina que canta de cabeça para baixo

Apoiando:se sobre o crânio

Pelve voltada para a lua vermelha

Abre a garganta para saldar Ogum.

A segunda, uma cantora e pedagoga da voz, trouxe uma reflexão sobre o papel da voz nas performances. Seu trabalho propõe um entendimento da vocalização para além do canto tradicional, desafiando os limites e explorando diferentes sentidos e formas de vocalidade. Ao performar seu canto, ela revela nuances e camadas que provocam o espectador a reconsiderar a relação entre o som, o corpo e o ambiente em que se apresenta.

influentes dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial (1939–45). Seus alunos atuaram no cinema e no teatro em todo o país, utilizando o que ficou conhecido como a “técnica Meisner”. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Sanford-Meisner>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Após a apresentação em Porto Alegre, surgiu a terceira artista, Vivian Fróes, uma artista, cantora lírica trans, que trouxe a voz da resistência, em uma performance carregada de força e existência. Sua presença cênica trouxe à tona questões sobre identidade e resiliência, utilizando o canto lírico para romper barreiras e criar espaços de afirmação. Através de sua arte, ela transforma a experiência de ser e estar em cena em uma manifestação de luta e celebração da própria existência.

A investigação desenvolveu-se a partir dos processos criativos de cada uma dessas artistas. Como reflete Pizarro (2024), "entre micromovimentos e impulsos somáticos, mover e vocalizar / vocalizar e mover tem sido uma prática deveras presente em diferentes iniciativas e experimentos de pesquisa"(Pizarro, 2024, p.9). Nessa abordagem, o corpo e a voz se entrelaçam de forma contínua, e as ações de mover e vocalizar se tornam um só fluxo, onde o som atravessa o corpo e o corpo atravessa o som.

Ao longo do processo, a relação entre o mover o corpo e a vocalização revelou-se como uma prática integrativa, em que as ações se potencializam. A voz se manifesta a partir da emergência do corpo ao dançar, que em movimento influencia as nuances da vocalização. Essa performance propôs um campo de investigação em que os limites entre corpo e voz, sonoridades e gestos, foram diluídos, construindo uma proposta integrada de presença cênica. Quando chegamos no espaço da Casa da Ciência da UFRJ, para a apresentação, logo avistei um corredor, com várias portas e janelas, e visualizei tudo acontecendo ali. Entendemos que seria uma performance aberta aos estímulos.

Assim, *Salomé: Trilhas* tornou-se um espaço em acontecimentos, uma criação coletiva expandida, onde a diversidade das experiências dessas corporeidades sonoras emergiu do atravessamento vocal das danças que exploram as potencialidades da existência e do fazer artístico.

Figura 16: Apresentação da performance Salomé: trilhas na Casa da Ciência da UFRJ, com Vanessa Longoni, Vivian Froes e Lu Coccaro.



Fonte: Instagram Vivian Froes, 2023.

3.4 ARTICULAR AÇÕES

Dançar envolve diversas ações que manifestam forças, dinâmicas, sentidos e diferentes pontos de partida. Articular é unir, conectar, encontrar. Este ateliê investiga as articulações⁴³ da corporeidade, enquanto processo criativo em dança. O objetivo é entender como compor através da atenção às articulações, e como os tecidos que envolvem estas dobras afetam outras camadas do corpo. As práticas abrangem o estudo da osteologia⁴⁴, em

⁴³ O ponto em que dois ossos se encontram adjacentes um ao outro (com ou sem a capacidade de se mover) é chamado de articulação. As articulações no corpo humano são classificadas com base na amplitude de movimento que elas exibem e no tipo de tecido que mantém os ossos vizinhos unidos. (Disponível em: <https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/tipos-de-articulacoes-artrologia>. Acesso em: 14 set. 2024).

⁴⁴ Estudo dos ossos do corpo.

conexão com a artrologia⁴⁵ do esqueleto axial e apendicular, os três grandes volumes corporais (crânio, caixa torácica e pelve), os acidentes e processos ósseos, além de ligamentos, tendões e a musculatura responsável pela mobilidade ativa.

Nos meus processos criativos, as articulações tornaram-se parte muito importante das pesquisas artísticas e pedagógicas. Foi por meio delas que descobri possibilidades para além das mobilidades propostas pelo ballet, trazendo mais aprofundamento ao uso das dobras, “azeitando-as” como nos atenta sempre Angel Vianna, que trás as articulações como algo de grande importância para o processo da vida e a saúde do corpo (Vianna, Castilho, 2002). O relaxamento profundo é um recurso que nos possibilita acessar a ossatura e sentir o peso de cada volume, ampliando a percepção corporal e o entendimento das articulações. A estrutura óssea se articula com o chão, os apoios e contatos vão revelando a forma dos ossos pela sensibilidade do toque. Como exemplo, podemos fazer um rolamento lentamente, variando a posição das partes na relação com chão, dando enfoque para cada uma sucessivamente durante essa experiência.

A relação entre os três grandes volumes corporais pode ser observada nos três planos de movimento, o que possibilita uma ampla gama de explorações. O crânio pode se movimentar no plano sagital, enquanto simultaneamente a caixa torácica move no plano frontal e a pelve no plano transversal, sendo possível variar qual parte do corpo segue em qual direção, criando diferentes combinações de movimentos. Conduzir as partes em relação ao chão, percebendo o peso de cada uma, permite uma melhor compreensão da estrutura que sustenta o corpo. A coluna vertebral é o ponto de conexão entre os três grandes volumes; podemos direcionar o movimento pela coluna ou podemos direcionar pela pelve, que gera o movimento das vértebras podemos partir da lateral esquerda da caixa torácica, ou partir de uma queda da cabeça para frente.

Se estivermos deitados no chão, em decúbito dorsal, joelhos flexionados, através das mãos podemos observar sensorialmente o peso das partes. Suspendemos a pelve, e colocamos as mãos, com a palma para baixo, na direção do sacro; apoiamos o sacro nas mãos. Nesse momento criamos uma articulação, entre as mãos e o sacro, e os ossos que envolvem essa relação de contato. Dedicamos um tempo a essa relação, deixando a gravidade se apresentar. Logo, as articulações das mãos começam a responder ao peso da pelve, percebendo a ação do peso ósseo. Várias ações entre outras articulações ganham espaço por esse contato: articulação cubital, glenoumeral, acromioclavicular e

⁴⁵ Estudo das articulações do corpo.

esternoclavicular. Dessa mesma maneira, apoiamos as mãos embaixo da caixa torácica, podendo experimentar pequenas mobilidades, e assim também na cabeça, o que pode ser mais complexo, pois a cabeça tende a comandar a manipulação. A proposta é segurar nas mãos a cabeça, como se ela se soltasse do tronco.

Nos meus p r o c e s s o s, fui adentrado o espaço articular, e percebendo o movimento que estava ali, quase que imperceptível, na sutileza do jogo articular. Então, investigar as possibilidades articulares se tornou um princípio dessa prática. Da mesma forma, a relação com os acidentes ósseos, a exemplo da criação Acrômios em sentido de Si, apresentada na conclusão da disciplina IEC e na “Mostra Corporeidade” em 2016⁴⁶. Por meio dessas práticas meu repertório de movimentos foi se tornando mais amplo. Fui valorizando a sutileza que encontrei em micromover as escápulas, as vértebras, os pés e as mãos. Essas descobertas permitiram uma pesquisa no modo de execução vibratório: assim percebi que ali no micromover das articulações surgiam as vibrações.

Como proposta de aula, tanto nas disciplinas de Técnica da Dança Geral e Técnica da Dança A em 2023.1, na prática docente trouxe uma abordagem que tenho me dedicado há um tempo, no qual, por meio dos tipos de articulações, móveis (sinoviais), semimóveis (cartilaginosas) e imóveis (fibrosas), onde investiga-se possibilidades de mover o corpo criando os estados articulares.

A relação dos tecidos da articulação, propõem a sensação percebida no corpo que experimenta. A proposta é transitar em movimento pelas sensações que cada tecido articular provoca no corpo, sendo uma articulação fibrosa, cartilaginosa ou sinovial (Dantie, Castilho, 2023, p. 2570).

Essa experiência é descrita no artigo “Eixos anatômicos de investigação: Articulações em práticas de pesquisa em Dança” apresentado no Congresso Nacional da Associação Nacional de pesquisadores em Dança (ANDA) em 2023, “Eixos anatômicos de investigação: articulações em práticas de pesquisa em dança”, no eixo temático Somática e Prática como Pesquisa em Dança. No processo da investigação me dei conta desses estados articulares, e que para além da articulação em si, surge uma corporeidade articular, que manifesta suas mobilidades nas diversas relações que encontra no movimento.

Durante esse ateliê descrito no artigo, observei como o corpo pode se mover de forma mais contínua, semelhante ao deslizar de uma serpente, como se todos os ossos pudessem ser ajustados. O estímulo das articulações promoveu uma distribuição uniforme

⁴⁶ A Mostra Corporeidade fez parte da semana de integração acadêmica dos cursos de dança da UFRJ dando início ao segundo semestre do ano de 2016.

da energia entre as partes do corpo. O tempo dedicado à prática, seja ao manipular ou ser manipulado, possibilitou essa distribuição equilibrada de tensões, fazendo com que cada parte tivesse a mesma importância na improvisação e se integrasse harmoniosamente. A sensação resultante é como se houvesse molas entre os ossos, permitindo uma fluidez e flexibilidade maiores no movimento. Além disso, a prática possibilitou a capacidade de confiar uns nos outros, entregando o peso de forma que a resposta da articulação se origina do reflexo que se esvai do corpo no espaço entre as três corporeidades que se articulam nessa prática.

3.4.1 Anatomopoesia dos Acidentes Ósseos em Transpirada

Nessa perspectiva articular, apresentamos uma performance que articula as duas pesquisas: Transpirada e Anatomopoesia, pesquisa de Vanessa Matos que se encontram e se conectam no contexto deste mestrado em dança. A partir desse encontro, desenvolvemos o processo intitulado "Anatomopoesia dos acidentes ósseos em Transpirada."⁴⁷ As pesquisas apresentadas no Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGDAN: NINHO, Tramas Espirales, de forma individual, que gerou o interesse de novos encontros. Fomos para as salas de ensaio, nos articulamos e apresentamos o acontecimento performativo no Cabaré Horizontal (2024)⁴⁸ e na Mostra Mais UFRJ (2024), na sala Vianinha.. Durante o processo de criação, desenvolvemos a integração entre nossas práticas e reflexões, o que ampliou nossa compreensão das ações enquanto artistas, conectando e aprofundando as investigações realizadas ao longo do mestrado.

Enquanto Artistas na contemporaneidade, nossas inquietações reverberam no reencantamento do concreto corpo, e na autopoiese como instrumento de lida cotidiana com as arquiteturas opressoras que reduzem as vidas das bulas da normopatia. Por isso para nós a arte autopoética é um modo de vida, que pode estar no palco em cena e é indissociável das relações humanas, cotidianas e de trabalho, seja em na docência, na fisioterapia, nas criações artísticas e nas relações com o grande coletivo cosmo biodiverso de pessoas-movimento. A partir disso, nosso desejo está na experimentação do concreto corpo poroso sensível e vulnerável pó, de estrelas do céu e do mar, e nesse juntar de poeiras manifestam-se as poéticas nas performances de si mesmas em desconstrução das arquiteturas de poder capturantes (Matos, 2024, transcrição do autor).

Nesse processo de pesquisa, encontramos a necessidade de estar em cena, então, fomos para sala de ensaio experimentar uma dança dos acidentes ósseos. Eu estava em

⁴⁷ Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada, 2024. Disponível em: [Tramas e Tejas: Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada](#). Acesso em: 23 jan. 2024.

⁴⁸ Evento de extensão realizado no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro.

base deitada, em decúbito lateral, coberto com um tecido vermelho, e uma coluna vertebral de baton, “a coluna pode ser de baton”, diz a artista. Vanessa está sentada em um banco, com seus dedos alongados por linhas longas de pérolas, prolongamento dos dedos, declamando os acidentes ósseos, nossas âncoras. O tendão se insere no osso, e pela transformação do corpo na vida, gera essa tensão no osso, gerando essas modificações ósseas.

P r o c e s s o s . . . inicia a Artista...

enquanto ...

vou mobilizando minha coluna de baton aos sons da voz que enfeitiça os ossos e penetra as articulações, o corpo vai cada vez mais ganhando força e resistência a gravidade, na conquista pelo ceder ao chão, na insistência de permanecer vivo, e tensionar as partes das partes de cada osso, em respostas as articulações, até mudar sua relação com o chão.

A conexão entre as pesquisas permitiu possibilidades de pensar o movimento, integrando o conhecimento anatômico ao fluxo criativo. Além disso, a troca contínua com outros artistas e ambientes diversos abriu novas possibilidades de diálogo e expansão artística, destacando a relevância de práticas colaborativas no desenvolvimento de uma poética própria. Por fim, essa jornada reafirma a necessidade de valorizar o tempo dedicado à experimentação e à escuta corporal como partes fundamentais do processo criativo em dança.

Figura 17: Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada, Teatro Angel Vianna, 2024



Fonte: Acervo do autor, 2023.

3.5 TESÃO_TENSÃO

Tesão ou tensão, eis a questão que nos envolve. Pela relação entre boca e anus, essa boca e o anus conduzem um processo investigativo, traçando as possibilidades e conexões que se dão na investigação e na percepção das suas anatomias. Em dança, tanto a boca quanto o anus são partes que nas práticas de dança costumam ser tensionadas, nos processos de execução de dança: “relaxa o ânus, não aperta a boca”. É possível perceber essas tensões acontecendo nas aulas. Investigar a atenção e perceber os desejos que permeiam as anatomias da boca e do ânus excitam esse processo criativo. Como então tornar uma tensão um processo de investigação e criação em dança? A tensão é reverberada pela repressão do tesão? Quais questões surgem na relação com essas anatomias?

A minha relação com a sexualidade traz-me reflexões sobre essa questão. Na dança pude dar vazão aos meus desejos; ao mesmo tempo, via como um espaço de repressão. Apesar de ser um homem gay, precisava performar uma masculinidade, não poderia parecer feminino dançando, era necessário demonstrar que não havia desejos no corpo, isso era um campo de tensão. A dança muitas vezes apresenta performances onde há a relação binária, com papéis definidos para o homem e para mulher. O código de gênero ainda é muito marcado.

Paul Preciado (2014) sugere uma reflexão sobre a nossa relação com as partes do corpo ditas enquanto sexuais, propondo uma performance contrassexual:

A natureza humana é um efeito da tecnologia social que reproduz nos corpos, nos espaços e nos discursos a equação natureza = heterossexualidade. O sistema heterossexual é um dispositivo social de produção de feminilidade e masculinidade que opera por divisão e fragmentação do corpo; recorta órgãos e gera zonas de alta intensidade sensitiva e motriz (visual, tátil, olfativa...) que depois identifica como centros naturais e anatômicos da diferença sexual (Preciado, 2014, p. 25).

A descentralização do desejo sexual no corpo permite o surgimento de possibilidades que vão além do sistema heterossexual. A boca, o ânus, as mãos, os pés, a língua e tantas outras partes do corpo são potenciais zonas contrassexuais.

O ânus apresenta três características fundamentais que o transformam no centro transitório de um trabalho de desconstrução contrassexual. Um: o ânus é o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual, onde os papéis e os registros aparecem como universalmente reversíveis (quem não tem um ânus?). Dois: o ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer que não figura na lista de pontos prescritos como orgásticos. Três: o ânus constitui um espaço de trabalho

tecnológico; é uma fábrica de reelaboração do corpo contrassexual pós-humano. O trabalho do ânus não é destinado à reprodução nem está baseado numa relação romântica. Ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. Pelo ânus, o sistema tradicional da representação sexo/gênero vai à merda (Preciado, 2014, p. 32).

O cu ainda é uma grande questão. Segundo Felipe Ribeiro (2022), “Em sua constituição anatomofisiológica e erógeno-cultural o cu nos coloca questões de ameaça, puro prazer e paroxismo.” (Ribeiro, 2022, p. 27).

O encontro entre lábios, bocas, línguas, a dança chamada beijo. Eu moraria no beijo. Beijo triplo, beijo quádruplo, beijo no peito, beijo ...

A boca é espaço de caminhos, de entradas e saídas, pela boca se alimenta, pela boca se comunica. A expressividade da boca é extremamente complexa, há muito o que explorar no espaço boca. Na primeira infância investigamos o mundo pela boca, percebemos que os bebês levam as mãos para a boca. A sucção no peito materno, momento de relação, comunicação. Os animais selvagens têm a boca como principal parte nas suas ações, abocanham a presa, mordem, fuçam, lambem. E fertil dedicar-se a perceber as camadas da anatomia da boca, tocar a boca com a boca, perceber o espaço da boca.

Em relação com a disciplina “Processos de criação Afroreferenciados: coreografia, interpretação e encenação / Ancestralidade – Processo de Criação – Corpo negro”, em 2022 conduzida pela professora Dra Tatiana Damasceno, pensei em propor uma oficina-performática, ou performance-oficina, com uma investigação somática do movimento da anatomia da das mãos, da anatomia da boca e os encontros das anatomias das mãos e a anatomia da boca. Diante dessa proposta, surgiram muitas questões, uma vez que as mãos e a boca, durante a pandemia de Covid-19, infelizmente, tornaram-se os principais focos de prevenção: a boca coberta com máscaras e as mãos constantemente higienizadas. Seria loucura propor essa pesquisa diante de tudo o que estamos passando? Haveria uma disponibilidade das pessoas em experimentar essa provocação? Confesso que até o último instante pensei em mudar toda a proposta, mas pensei que deveria deixar-me levar pela energia criativa que me tomava, abrir espaço para EXU⁴⁹ conduzir o processo.

Todos os dias experimentava algo diferente, pesquisava as mãos na boca, a boca nas mãos, era sempre uma novidade investigar esse encontro. Pegar a língua, sentir os

⁴⁹ Entidade espiritual, do candomblé ou da umbanda, que funciona como um tipo de porta-voz que conduz os pedidos (ou oferendas) oferecidos pelos homens aos orixás maiores; orixá panteão nagô. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/exu/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

dentes, lamber as mãos, sugar os dedos, sentir a saliva mover pela pele da mão, expandir a pele da boca com as mãos, entre outras possibilidades.

Figura 18: Início da oficina com o reconhecimento das anatomias.



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Criei então um Ateliê de anatomias em dança, apresentado no final da disciplina. Chamei-o naquele momento de oficina performática. Percebemos nossos buracos, entradas e saídas, as possibilidades de transitar entre mundos, outros buracos, entradas e saídas, temporalidade, as outras anatomias que surgem nessa busca em movimentos girantes, atravessar os espaços, transitar entre os mundos. Corredores, portas, janelas, chão, teto, paredes, atritos, peso, gravidade, corporeidades se atravessam, articulam-se, impulsionam-se, pulsos, tempos, ritmos, variações, tesão por dançar, estar juntas, coletivo, aqui, instantes potentes, entre, presente, passado, futuro, o encontro que se dá no agora metacrônico, nas circularidades dos caminhos.

Nesse movimento contínuo de interação, as pessoas, ao circularem, confluem, transfluem, ou seja, fluem umas com as outras, em atravessamentos, passagens, trânsitos pelas lentes, pontos de vista, sensações do outro (Santos *et al.*, 2021, p. 2468).

Sigo agora falando especificamente da estruturação da performance. Estruturei a oficina-performática em três momentos: 1- Convite e chegada; 2- Encontro e despertar; 3: Criar e jogar.

Convite e Chegada: Iniciar o processo de uma oficina é sempre um desafio. Não é sempre que sabemos com quem partilhamos o processo, logo, fiz o convite para ocuparem o espaço que tínhamos disponível para a vivência. Ressaltei que era um convite, e ele podia ser aceito ou não, mas que houvesse disponibilidade para a experimentação. “Circulem, cheguem nesse espaço, ocupem, entreolham-se”. Prepara-mo-nos então para nos encontrarmos pelas costas, e costas com costas, percebendo o encontro das vértebras, ir buscando a aproximação do chão.

Encontro e Despertar: Pedi gentilmente que as pessoas participante da prática higienizassem as mãos com álcool 70, e nesse movimento de contato fossem percebendo as nuances do encontro entre as mãos, observando em si cada dobra da pele das mãos, a textura, peso que as mãos possuem, como é esse toque entre mãos? a relação que se dá naquele instante, dedicando a atenção para aquele fazer sensibilizado. Agora, passei a dar instruções: “cuidadosamente, levem as mãos em contato com os lábios, investiguem o espaço da boca, por dentro do lado direito, do lado esquerdo, deixem que a anatomia das mãos encontre a anatomia da boca”. Vamos experimentar pegar a língua com as mãos? É incrível poder pegar a língua e sentir sua textura, dificilmente fazemos isso.

A anatomia da boca segue agora encontrando a anatomia das mãos, deixa a boca te levar nesse movimento, a língua vai criando caminhos, entre os dedos, na palma da mãos, lambuzando. A partir dessa relação comecem a investigar possibilidades de mover o corpo todos em relação ao encontro da boca com as mãos e as mãos com a boca.

Figura 19: Improvisação pelo despertar do contato em boca e mãos.



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Figura 20: Criação reverberada da improvisação.



Fonte: Acervo do autor, 2022.

Criar e Jorrar: “Explore o espaço, atravessem os espaços, criem caminhos, deixem jorrar a criação. Abram a bocas, soltem as línguas, encontrem as bocas dos mundos, vazem as expressões vivas de outras anatomias que surgem no movimento. Abram os caminhos, siga seu caminho”. Vamos juntos nos encontrar e criar nossa corporeidade transpirada. Tudo então se torna boca, línguas, mãos, vida, pulso, peles em encontros, vou me despindo entre os corpos, revelando minha nudez, sou levado pelo fluxo de vida do instante. Seguimos nossos caminhos em encontros. O tempo está suspenso, os olhares molhados com o calor dos encontros, a transpiração evapora dos poros dilatados. Respiramos sentindo pulsar mais forte dos corações. “Arriscar, não saber o que acontece, estado de atenção, jogos de instabilidades (Oliveira, 2020) e convocação de presenças.

Disponibilizar o corpo para outros encontros, outras possibilidades que não foram pensadas, expandem nossa vida no mundo, alarga nossas relações, nos faz reconhecer quem somos por outros pontos de vista, nos leva para os detalhes que esse prisma especificamente pode levar. Nessa jornada sigo ainda com mais espaço para criar, com novas matérias, arquivos, presenças, memórias para transformar. Que as bocas e mãos ganhem espaços para suas expressividades, e que haja ainda mais aprofundamentos em possibilidades poéticas nas anatomias humanas. Que essas danças ecoem em todos os sentidos, que haja ainda mais encontros como esses, que a diversidade corporal possa ser vista, ouvida, ser referência assim como essa gira potente.

3.6 CURTOS-CIRCUITOS ESPELHADOS

Figura 21: Limiar de Excitação, zona de impregnação, 2018



Fonte: Acervo do autor, 2018.

Este ateliê de anatomia em dança tem como eixo anatômico o Sistema Nervoso Central (SNC), evidenciando a neurociência como recurso desse estudo, enfatizando a neuroplasticidade, o neurônio espelho e o córtex pré-frontal no processo de experimento dessa pesquisa. Diante da complexidade do SNC, fui em busca de possibilidades para tornar acessível para quem dança compreender esse sistema através da dança, ou dar caminhos possíveis para perceber suas partes. Aqui, buscaremos pistas para girar e rodear o cérebro e mover sua camada cinzenta no processo de criação em dança. As questões do aprendizado motor e a criação de imagens do corpo no espaço, que permeiam as vibrações excitadas pelos estímulos sensoriais. A neuroanatomia é de muita complexidade, porém não é motivo para nos afastar desse estudo; proponho um movimento sutil para adentrar as camadas nervosas desse assunto.

Em um instante, como uma sinapse nervosa, acesso o arquivo-memória da minha corporeidade. A performance “Limiar de excitação: Zona de impregnação”⁵⁰ apresentada na Semana de Integração Acadêmica da UFRJ, foi uma criação reverberada de uma

⁵⁰ Disponível em: <https://youtu.be/KxtoCTxbsaA>. Acesso em: 24 jan. 2024.

pesquisa no SNC. Nessa dança, a performance experimentava uma proposta onde as sinapses estavam em descontrole, a capacidade perceptiva do corpo sensível em total influência com as interferências do mundo. Em 2019, apresentei um relato de experiência sobre o processo de criação desta pesquisa, *Micromovimentos: (Inter)ações do Corpo Dançante com o Mundo*, durante o VI Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança. Um dos elementos dessa performance é o jaleco utilizado nas aulas de anatomia. Usara esse jaleco apenas no período das aulas. Nesse processo, vi como possibilidade o uso do jaleco como um figurino cênico. Foi nesse contexto que trouxe esse corpo da anatomia para a cena, por meio do código imagético do jaleco, impregnando a estética científica, branca, hospitalar, e distanciada que esse sujeito-objeto carrega em si. Desde essa pesquisa, tenho o desejo de tensionar os aspectos estratificados pela ciência para expandi-los em arte; foi nesse movimento que comecei a aprofundar a pesquisa no SNC.

Como uma referência corpórea, sinto o SNC como uma massa volumosa cobrindo a cabeça e escorrendo até o sacro, ponto de referência para a medula espinhal. Por essa relação cabeça-cauda, crânio-caudal, crânio-sacro, percebo a dança no enrolar e desenrolar a coluna, liberar o peso da cabeça, conectar os ísquios em direção aos chão, enrolar a coluna movendo cada vértebra, liberando o espaço no abdômen, pela respiração, empurrando o ar para fora, acolhendo a caixa torácica, escorrendo o esterno, aproximando o tronco das pernas, joelhos levemente flexionados, pés espalhados no chão, absorvendo e contanto com a pelve. Libero o apoio dos dedos, e acentuo o apoio dos metatarsos, deixo a pele das costas me encobrir, a sensação escorrer como água pelo chão. Apoio minhas mãos no topo da cabeça, que está voltada para o chão, percebo a conexão no contato mãos-cabeça e exploro micro movimentos da cabeça movidos pelas mãos. Um pequeno balançar vem surgindo, na mobilidade conectada entre crânio e sacro, no sentido do plano sagital e eixo latero-lateral. Impulsiono os ísquios para o céu, reverberando o movimento gerado pela conexão de coluna. Faço uma pausa, sucessivamente transfiro o peso para os dedos até chegar em uma meia-ponta. Deixo-me espreguiçar alternando o apoio dos pés na meia-ponta e o contato dos calcâneos, em assimetrias de atitude. Recupero a simetria dos apoios, levando a atenção para a pelve. Agora a direção da mobilidade se inicia no sacro, medula espinhal, liberando o ar dos pulmões, deixo pesar e direcionar a pelve em direção ao chão, desenrolando cada vértebra até direcionar o topo da cabeça para o céu. Ao retomar a coluna na vertical, iniciamos uma mobilidade no plano sagital pelo sacro, direcionando-o para baixo e para cima, simultaneamente para frente e para trás, deixando refletir pela coluna e pela cabeça. Os joelhos estão liberados em uma leve flexão e os pés absorvendo o

chão. Os braços estão reverberando o movimento. Após experimentar essa mobilidade, conectamos uma mão na cabeça e a outra no sacro, trazendo uma proposta de improviso por meio da relação encéfalo e medula espinhal. O movimento nesse sentido estimula o líquido cefalorraquidiano.

A neuroplasticidade tem grande importância ao longo da vida, segundo Chaves (2023) “Em síntese, o cérebro tem a capacidade de mudar, moldar e adaptar, em nível funcional e estrutural, ao longo da vida humana” (Chaves, 2023). Seguindo esse ponto,

De maneira simplificada, as áreas de processamento sensorial nos lobos temporal, occipital e parietal interpretarão os sinais recebidos do meio externo (ambiente) e interno (estado dos órgãos internos), enviando sinais para as áreas de planejamento do movimento no córtex frontal. Em seguida, o córtex pré-frontal processa que tipo de movimento deve ser executado, enviando sinais para a área motora suplementar, cerebelo e núcleos da base, responsáveis pela estratégia motora. (Ribeiro e Teixeira, 2009, p. 97).

Na aula que ministrei para a disciplina “Introdução aos Estudos da Corporeidade” (2023) do primeiro período da graduação em Licenciatura em Dança, a convite da Professora Marina Elias Volpe, trouxe como proposta da aula dinâmicas para estudos da presença e da comunicação entre as corporeidades, atentando aos sentidos do corpo. Iniciamos em uma grande roda, para que pudéssemos fazer circular nossas energias para aquele início de aula, nos olhamos, falamos nossos nomes algumas vezes, os risos eram sempre presentes na roda. Após isso, se organizaram em grupos de 5 pessoas, para começarmos um processo de ativação do contorno corporal pela pele, sistema nervo periférico: uma pessoa ao meio, enquanto as outras com o uso das mãos esfregavam a pele ativando o contorno do corpo. Essa ação é feita simultaneamente, e cada uma percorre seu caminho, não deixando nenhuma parte sem ser estimulada. A relação com a comunicação enquanto movem o corpo vai se estabelecendo conforme o tempo e a entrega a prática vai acontecendo, tornando um organismo único com sua diversidade. Proponho um outro tipo de toque, agora um deslizar fazendo caminhos infinitos, a proposta é que não parem, sempre encontrem um outro sentido sobre a superfície. Finalizamos com tranquilidade esse processo, deixando o movimento cessar, concentrando a atenção em quem estava no centro da roda, convidava quem estava ao centro para mover como se sentia vontade, o que aquela experiência trazia como estímulo para o seu movimento, enquanto ao redor as pessoas que tocaram ficam observando com o olhar o que de cada uma ficou naquela corporeidade, quais impressões, e abrir a escuta para ouvir o que a experiência gerou de

sensações. Passamos então por cada pessoa sendo o centro da investigação, até que todas de cada grupo tenham vivenciado aquela prática.

Na próxima proposta da aula, continuamos com os grupos, e agora temos novamente uma pessoa no centro, enquanto as outras pessoas de mãos dadas, estão em torno formando uma roda. O propósito é que quem está no centro, ultrapasse as periferias, assim, quem está nas periferias precisa criar estratégias para manter a pessoa dentro da roda. Começa então a relação da comunicação entre as corporeidades, observando atentamente como agir diante da situação, sempre na busca de tornar aquela ação algo fluido e dançado. Nessa composição ativa, o impulso gerado por quem está dentro parte da estrutura que está ao redor, todas as ações são resultantes da ação motora proposta inicialmente, diferente para ambos os casos. em um determinado momento, a ação ao redor se interrompe, mas a ação interna mantém sua mobilidade. Agora é proposto que continuem a dança, quem está dentro, diante dos estímulos que permanecem sensíveis no corpo. Quem está ao redor observa o todo, para além do seu grupo. Podemos observar que o impulso gerado permanece mesmo não estando fisicamente visível, ele se torna parte do outro, em circuito de sinapses disparadas na prática do grupo, trilhado pela memória que se instaura naquele instante.

Após cada pessoa integrar o centro dessa prática, seguimos para outra possibilidade. Esta improvisação que apresentarei a seguir surgiu em uma aula de dança contemporânea de um grupo que dava aulas de forma continuada. Trouxe para a turma de corporeidade, pois acredito que seria muito estimulante e potencializadora. Desde a primeira vez que trouxe essa proposta, notei quando ela trazia outros estímulos na improvisação.

A proposta funciona da seguinte maneira: uma pessoa e quem vai receber os estímulos externos, mantem uma certa distância das outras pessoas, essas pessoas podem escolher uma forma de se colocar em relação a pessoa que receberá os estímulos, ou poderíamos chamar de espelhada. Os espelhos, pessoas externas, vão mover o corpo de forma que a pessoa espelhada poderá utilizar aqueles movimentos na sua improvisação. No caso da aula de corporeidade, eram 4 espelhos para uma espelhada. A pessoa espelhada inicia sua movimentação fazendo escolhas instantâneas diante das possibilidades que se apresentam, ou seja, são 4 diferentes formas de movimentos para compor com seu próprio movimento. Aos poucos, os espelhos vão parando os movimentos para observar, a pessoa espelhada agora usa do espelho da sua memória sensível e somática para seguir sua dança.

Logo após esse fluxo se instaurar, os espelhos iniciam uma dança em relação a pessoa espelhada, criando um circuito entre espelhos e espelhada.

Figura 22: Aula na disciplina Introdução aos Estudos da Corporeidade (2023), sala 340, EEFD



Fonte: Marina Elias, 2023.

O gesto dançado é um espelhamento de todas as conexões neurais em circuito presentes no corpo. Essa grande rede de comunicação entre neurônios no disparar das sinapses e na ação do movimento. Essa experiência nos leva a perceber o quanto de dança está presente no corpo. Por meio disso, podemos dizer que ao dançar criamos novas conexões neurais, ampliando a capacidade cerebral, principalmente por meio da improvisação. Atentas a essas questões, observamos “características temporais da excitabilidade cortical durante a ação observada, sugerem que o provável sistema de “neurônios espelho” nos humanos codifica também movimentos formados na ação.” (Ibid., p.99). Considero de grande importância conhecer e estudar a neurociência aplicada à dança, entendendo que há muitas possibilidades de elaborar uma dança.

Como artistas, é essencial buscarmos a sensibilidade e a vulnerabilidade de perceber o outro. Suely Rolnik, em confluência com Hubert Godard, discute a região cerebral subcortical e afirma que “a capacidade subcortical, que por conta de sua repressão histórica nos é menos conhecida, nos permite apreender o mundo em sua condição de campo de forças que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006, p. 2). Ainda sobre essa relação, a autora ressalta que, ao

praticar a capacidade subcortical, “o outro é uma presença viva feita de uma multiplicidade plástica de forças que pulsam em nossa textura sensível, tornando-se assim parte de nós mesmos” (Ibid.). Um corpo que vibra, aos efeitos das influências do ambiente, está sensível aos atravessamentos, “corpo vibrátil” segundo a autora, “É nosso corpo como um todo que tem este poder de vibração às forças do mundo.” (Ibid.).

3.7 CONECTIVIDADES ESPIRALADAS

A pele, tecido de contato, tecido para o contato, tecido contato.

Thereza Feitosa, 2014

Quero começar convidando as pessoas leitoras para uma boa espreguiçada, deixando que esse expandir da pele, contagiar todo o corpo. Encontre apoios possíveis no espaço, penetre o ar, e deixe-se variar no espreguiçar da pele, e perceba essa comunicação que se dá no processo de espreguiçar. Abra bem boca, deixe-se bocejar, e ressoar nesse mover pela pele, percebendo as reações que surgem da ação deliciosa de espreguiçar. Podemos imaginar que estamos todas lambuzadas de mel, e pela sensação de se lambuzar, vamos continuar movendo pela camada da pele, e ir se descamando, adentrando os poros, percebendo as fricções entre as camadas corpóreas, e assim vamos continuar nesse mover. Mover-se em tramas espiralares.

Pela pele, pelos pela da pele, uma cor dourada, minha pele, o arrepiar, o transpirar... a pele molhada escorre pelo chão... a pele do chão... pelado pelo chão ... nessa íntima relação com o espaço do chão, entre o tecido e a pele ... o infinito, “A pele exibe uma impressionante *continuidade*, tudo revestindo sem se interromper. Exibe pregas nas articulações, pregas que denunciam sua participação nos movimentos.” (Feitosa, 2014, p.78).

Mas afinal, de que pele somos feitas? Muitas peles tramam nossa pele, somos os encontros da performance do tempo espiralar de Leda Martins (2021), em que nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem. A pele revela suas curvas, montanhas, abismos, como uma fita de Moebius, onde dentro e fora são paradoxos, “(..) surge do traçado de uma linha contínua. (Gil, 2013, p.61). Assim a pele “(..) torna-se uma interface extremamente porosa, diáfana, deixando passar toda espécie de trocas, confundindo o dentro e o fora” (Ibid., p.60).

Tocar a pele como tambor, vibrar e sacudir, tremer, bater ... O toque entre as peles que se friccionam, deslizam, sentem a sutileza da fina camada que pressiona uma a outra. Sinto suavemente pelo contato a temperatura do corpo que se move intensamente, o invólucro movente de calor. O caloroso abraço, aquece toda a estrutura corpórea, ficar no abraço, abraçar-se.

O ritual de banhar-se com as pétalas, surge nessa investigação com a pele enquanto ato performático para abrir os caminhos, e conduz o sentido da dança que acontece no friccionar, tensionar e o deslizar das materialidades entre a pele. O cuidado cotidiano. A pele das pálpebras que cobrem meus olhos. Que tocam. Tocar, ser tocado, auto toques. A roupa que cobre a nudez, a roupa enquanto pele. Em contato com a pele de Maria Alice Poppe (2021), observamos que:

A técnica de Contato evolui no corpo a habilidade de tratar a pele, o contato das peles, de maneira a criar uma maior maleabilidade nos apoios de um corpo em relação ao outro, como em um mata-borrão. O corpo do outro torna-se uma continuidade do seu próprio e a “intimidade entre peles”, que também pode se dar através do contato da pele do corpo com a “pele do chão”, possibilita uma conexão ligada ao tato e não ao “olho” (Poppe, 2021, p. 11).

O espetáculo de dança “Sobrepelis: camadas para dançar” (2023), foi uma pesquisa de memorial do Bacharelado em Dança, de Clarissa Monteiro, orientada pela Professora Letícia Teixeira, onde fui coorientador da pesquisa no quesito prático e artístico. A pesquisa tem a pele como mediadora nas relações.

Duas corporeidades se relacionam por meio de uma pele/ tecido vermelho que os conecta em espirais nas camadas da vida. O processo de criação se deu na prática como pesquisa. Trouxe a proposta de trazer o processo para a cena. Pensando nessa pele que continua. Uma pele infinita nela mesma. A pele que se expõem ao outrem. A descoberta da pele minuciosamente investigada como via para microdanças sensórioperceptivas de si. O ritmo da condução em contato envolve as corporeidades na hibridez que, no processo, excita outras camadas de experimentos.

Figura 23: Apresentação na Mostra Mais, sala Vianinha, Escola de Comunicação da UFRJ



Fonte: Roberto Eizemberg, 2023.

Encontrei nesse processo espaço para pensá-lo enquanto um Ateliê de Anatomias em Dança, cada encontro tornava a pele da pesquisa ainda mais colagenosa. Podíamos perceber como aquele tecido aderiu às nossas estruturas de outra forma conforme o tempo da pesquisa progredia. Como coorientador, pensava em como propor caminhos para o processo de criação, me via como uma pele, um mediador das experiências. Pudemos resgatar algumas pesquisas que tínhamos vivenciado no Projeto Prática de Si: permaneciam vivas nas nossas corporeidades. Uma dessas células de movimento foi do espetáculo “Transmoção” (2018), onde após nossos solos reverberados pelo cúbito, o conhecido cotovelo, tínhamos uma comunicação pelas escápulas, até que nos encontrávamos costas com costas, intensificando o encontro em movimentos vibratórios: eu ia me aproximando do chão até suspendê-la sobre minhas costas, nesse momento eu sentia toda a sustentação dos nossos corpos pela pele e o deslizar das nossas roupas, isso se tornou um recurso perceptivo que fui observando durante o fazer da cena.

Apesar de termos feito essa movimentação diversas vezes, ela sempre se tornava nova, a sensação era de fazer pela primeira vez, e isso se dá pelo fato de estarmos conectadas aos sentidos abertos pelo processo corporalizado.

A anatomia corporalizada, contudo, não é metafórica, ela é um processo vivo de abertura para as diversas expressões dos diferentes tecidos. A Somática justamente nos chama a modular, a romper com quaisquer padrões de fixação, com vistas à transformação pessoal e coletiva, em colaboração sistêmica (Pizarro, 2019, p. 393).

Nessa espiral de sentidos, está por baixo da pele, onde tem a pele, a fáscia. Órgão conector de órgãos. A fáscia é um tecido conjuntivo, colagenoso, é nossa pele interna que interliga órgãos e sistemas. A primeira vez que ouvi falar sobre fáscia, foi em aula com a professora Letícia, depois tive um professor de pilates que fazia um treinamento pelas fásCIAS e a prática de Gyrotonic com a professora e bailarina Tatiana Pára:

A noção de plasticidade fascial envolve uma adaptabilidade e um pensamento não hierarquizado e não segmentado das estruturas corporais em movimento. Ela representa a capacidade do tecido conjuntivo de dar forma ao movimento através da transmissibilidade tensional de forças (Para, 2023, p. 71).

Trago sempre para minhas aulas de ballet, no início da barra de ballet uma proposta de movimento para hidratar as fásCIAS, como por exemplo, ao fazer um *souplesse* lateral em direção a barra, espiralamos o braço na intenção de furar o ar. Importante que o movimento seja contínuo e sem tensão e sem ação muscular rígida.

Movimentos ondulantes também me dão uma ótima sensação. Ondular as partes do corpo variando e alternando os sentidos. Sacudir as partes, esfregar a pele, espreguiçar. Sentir-se conectado pelos movimentos espiralados. Mergulhar e pendurar-se. Deixar se levar pelo fluxo do movimento. Sensação de flutuar, ganhar espaço. A professora Tatiana Para ainda ressalta que “A arquitetura anatômica sustentada pelos múltiplos vetores de força é o que permite à corporeidade dançante mover-se em equilíbrio dinâmico.” (Ibid.) Após as aulas de Gyrotonic surgiam movimentos espontâneos, sutilezas que dançavam pelas fásCIAS, era como se o corpo tivesse o apoio do ar para se mover.

Faço um relato de uma aula que fiz para dois bailarinos do Balé do Teatro Guaíra, na ocasião eu fiz um processo seletivo para ser professor da companhia em março de 2024. A proposta foi trazer estímulos somáticos para conectar as anatomias corporais dos bailarinos na relação com a pele nas dimensões do espaço. Essa conectividade anatômica do corpo convoca as fásCIAS na relação com a dança que acontece na improvisação e no contato.

Após uma aula de Ballet, iniciei uma aula de dança contemporânea, vi naquele momento uma oportunidade de apresentar minha pesquisa que estava em andamento. Essa aula é um ateliê de anatomias em Dança. Convidei-os para nos encontrarmos em uma roda, Nos olhamos e respiramos, eu queria me conectar com eles. Conectar nossas anatomias vivas. Então, convidei-os para que tocássemos nossas escápulas, uns dos outros. Minha mão direita tocou a escápula esquerda de um bailarino e minha mão esquerda tocou a escápula direita do outro. Conectados por nossas escápulas, provocamos pequenas mobilidades com as costas, deixando os joelhos bem disponíveis para o movimento. Convidei-os agora para tirar a mão direita da escápula esquerda e apoiar a mão no sacro. Logo as escápulas direitas saltaram nas nossas mãos (a essa escápula liberou espaço para o toque). Experimentamos algumas mobilidades na conexão mão-escápula. Em seguida, fizemos o mesmo processo para o outro lado. Então, retomamos os olhares, e nos observamos. O que estava diferente entre nós?

Então abrimos a roda, nos afastando um pouco uns dos outros, e agora conectamos as nossas próprias mãos, entrelaçando os dedos. Nessa conexão entre dedos, direcionamos nossos braços na altura do esterno, formando um círculo com os braços, similar a primeira posição de braços do ballet, mas aqui com as mãos entrelaçadas. A proposta era afastar os dedos entrelaçados sem perder a conexão. A ação reverbera no movimento das escápulas, ativando a cintura escapular. Levei-os a perceber a pele nessa relação, e começar uma improvisação nesse contato, o que surge dessa relação conectiva entre as anatomias das mãos, e a relação com a pele que envolve a cintura escapular. Eles eram bailarinos com uma abertura criativa e disponíveis para a improvisação, isso tornou a pesquisa muito intensa, estava o tempo todo atento ao que surgia, e em que momento faria a transição para a próxima proposta.

Ao conduzir a investigação, trouxe a alternância entre o movimento potencial e liberado. Conforme discutido por Seidler (2012), esses estados são tratados como diferentes formas de manifestação da energia corporal. O movimento liderado ocorre quando as forças atuantes no corpo passam de latentes a uma forma atualizada, ou seja, quando o movimento se manifesta de forma visível e concreta. Já o movimento em potencial refere-se a um estado aparentemente estático, mas repleto de energia e pronto para se transformar em movimento efetivo (Seidler, 2012, p.176). No estado potencial, experimenta-se uma ação de presença ao permanecer na totalidade corpórea, sendo a pele o elemento que nos proporciona essa sensação de conectividade com o estado potencial. Nessa relação, criamos um jogo, onde enquanto um estava no estado liberado, o outro

permaneceria no estado potencial, e assim sucessivamente, encontrando espaços para o jogo acontecer.

A próxima proposta era de contato, onde um seria o transmissor investigativo e o outro o receptor somático. Nessa relação, o transmissor investigativo tocava com uma das mãos, a escápula oposta do receptor somático. Então, o transmissor investigativo tinha o papel de impulsionar o movimento do receptor somático. A escápula do transmissor investigativo impulsionava a mobilidade da escápula do receptor somático. O caminho de energia e conexões entre as corporeidades criava uma relação de anatomias que se integravam. Ambos estavam em investigação, onde “Uma total conexão e entrega de energias entra em fluxo contínuo. E o que ocorre é uma negociação harmoniosa entre os pares que, em constante movimento, buscam o equilíbrio, as inclinações e as trocas de pesos”(Teixeira, 2019. p. 593). Após passar um tempo nessa relação, propus uma pausa, e agora o estado potencial conectava as peles em contato, nessa relação inter-corporeidade (Teixeira, 2019). Aos poucos, convidei-os para ir se afastando, mantendo a conectividade viva, e dessa relação deixar o estado liberado acontecer. Em um diálogo, moviam pelo espaço atentos ao que acontecia, a presença corpórea estava latente, meus olhos vibravam com aquela dança, era alquimia corporal, a dança em acontecimentos.

Seguimos para a alternância dos dois; agora, como não tinha muito tempo para aula, as duas mãos tocavam as escápulas. Naquele momento, eu disse que havia uma continuidade nas relações, as sensações estavam presentes, o que faríamos agora, era misturá-las para encontrar uma outra dança, essa dança teve como ponto de partida a dança que acontecera há segundos atrás. Seguiram em investigação, e propus que agora experimentassem mais as relações com o peso do corpo e a ação da gravidade. Segundo Paxton (2022), “ eles se tornam uma unidade, de certo modo, relativa à gravidade.” (Paxton, 2022, p. 73). Dessa relação, começamos uma investigação, transitando em estar próximo, e estar longe, deixando acontecer a dramaturgia daquela dança. Agora havia mais intensidade nos movimentos, a ação da gravidade trouxera outra dinâmica na relação entre os artistas. Havia mais urgência naquele encontro. Para concluir a investigação, passei uma sequência de movimentos buscando a integração conectiva da pele, onde eles variaram com os elementos advindos da improvisação, conectando os processos por meio da sequência. Nesse experimento, os atentei a imagética da ambiência e do da temporalidade que estavam movendo, para que a dança ganhasse ainda mais camadas.

Pensando em uma relação contemporânea, pensando em vestir uma roupa que foi usada muito tempo por outra pessoa, como faço o uso dela no meu corpo, na famosa

expressão “ estar na pele da outra pessoa”, usei a música “Infinito particular” (2006)⁵¹ cantada tradicionalmente por Marisa Monte, mas aqui usei a versão na voz do cantor Silva⁵², “Só não se perca ao entrar... No meu infinito particular.”

Agora sigo nesse pensamento-dança...

Nessa trama espiralar...

Me perco sem saber, no encontro entre as peles que me movem...

a pele molhada, transpirada ...

o infinito que me faz espiralar...

O toque macio dos olhos, o suspirar e arrepiar

da pele ...

no íntimo gesto que me restou...

a camada sutil...

⁵¹ Composição: Arnaldo Antunes / Carlinhos Brown / Marisa Monte.

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XDyV-T-yQUM>. Acesso em: 24 jan. 2024.

4. TERCEIRA CAMADA – DANÇA: ONDE AS ANATOMIAS SE ENCONTRAM

A dança, enquanto prática e pesquisa, movimenta-se continuamente em territórios de descoberta, criação e reflexão. Essa camada se debruça sobre os desdobramentos da investigação em torno das anatomias, trazendo à tona as ações que emergiram ao longo do processo. Nos encontros, as corporeidades em interação tornam-se estruturas das potencialidades presentes, revelando como o processual criativo se expande na prática coletiva.

Por essa via, apresento as experiências vividas em duas ações: a *Mostra Transpirada: processos em acontecimento* e a *Residência Transpirada*. Ambas não apenas articulam as camadas de investigação explanadas, mas também oferecem um espaço para que as dinâmicas dos eixos anatômicos de investigação se manifestem e dialoguem com o contexto vivido.

4.1 MOSTRA TRANSPIRADA: PROCESSOS EM ACONTECIMENTO

Seguimos a pesquisa em suas tessituras práticas, na transpiração do encontro, encontro das anatomias. Apresento as reverberações da “Mostra Transpirada: processos em acontecimento”, que aconteceu na sala que ocupei em Botafogo no ano de 2023, onde as alquimias corporais ganharam espaço para vibrar.

Eu estava em busca de mover espaços de encontro para criar sentidos para o processo da pesquisa. Além disso, me arriscava em ocupar uma sala para expor meu trabalho artístico. Nesse momento, pude ocupar uma sala no bairro de botafogo, para colocar em prática as inquietações que me rodeavam. Promovi alguns encontros práticos, em parceria com minha co-orientadora Luciane Coccaro. Articulamos propostas pelos estados corpóreos, dando sentido a pesquisa que estávamos desenvolvendo de oficinas. Em meio a essas ações, tive o ímpeto de realizar uma mostra de processos. A proposta era trazer à cena como espaço possível de pesquisa, e como seria compartilhar com os olhares e percepções de quem nos vê, e nos sente.

Convidamos algumas pessoas artistas para a mostra, que de algum modo estavam cruzando as nossas pesquisas naquele momento. A mostra contou com a iluminação do Prof. Glaucio Machado, que foi um grande parceiro nesse processo criativo de ações. Trabalhamos muito para que essa mostra acontecesse, desde toda a logística para levar os equipamentos de iluminação até os aplausos calorosos do público. Acredito que

Transpirada é sobre esse envolvimento no fazer acontecer, movimentar as estruturas para expandir, ocupar espaços e promover sensações e encontros. Transpirar literalmente para promover danças.

Foi um dia de imersão, passei a tarde na montagem da luz, que foi criada em relação com o que tínhamos de possibilidades no espaço. As tomadas de decisões eram feitas de forma emergente. Total estado de improvisação. As pessoas artistas iam chegando e organizando suas cenas. Propus que começássemos todas em cena, se preparando, movimentando as anatomias, caminhando, enquanto o público ia chegando. Estava em estado transpirada de direção de ações. Fiquei na porta esperando as pessoas chegarem, e a deixa era que assim que eu subisse, faríamos uma caminhada em círculo, girando em torno do espaço, ganhamos velocidade e nos espalhamos para iniciar as cenas.

Pensando na diversidade e nas dinâmicas que permearam as propostas, as apresentações artísticas se configuraram como fluxos conectivos, gerando transições orgânicas entre uma obra e outra. Embora concebidas de forma independente, as ações em *Transpirada* revelaram pontos de confluência que ultrapassaram suas delimitações iniciais. O processo era contínuo e as criações diluíam-se, permitindo que os gestos, sentidos de cada dança se conectassem em um tecido dramaturgico.

Nesse contexto, assumi o desafio de refletir sobre a dramaturgia que emergia, tecida pelas intensidades e pelas emanções de cada artista. Como aponta Budier,

[...] o dramaturgista gera movimento e deslocamentos concretos e simbólicos tanto quanto reage a esses fluxos. Encarnada ou não numa só e única pessoa, a dramaturgia revela-se uma atividade cinética em vários níveis: movimento e encenação do pensamento, trabalho do movimento do texto e dos corpos, desestabilização dos espectadores (Burdier *in* Caldas; Gadelha, 2016, p. 131).

Essa perspectiva evidencia a dramaturgia como um território de constante transformação, que se alimenta dos encontros e das trocas vividas na cena. Em *Transpirada*, essa dinâmica tornou-se ainda mais evidente à medida que as relações entre as performances se manifestaram organicamente, compondo uma grande trama em movimento. Assim, cada ação contribuía para um processo fluido, onde encontramos formas de pensar a presença e a criação artística em processos em acontecimentos.

Figura 24: Card de divulgação da mostra.



Fonte: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 2023.

Dura o tempo de um cigarro, e Salomé dançou: Coleção Cabeças barbas e bocas, Salomé vai ao mundo dos mortos em busca da cabeça de Yokaanam, de Lu Coccaro, abre a Mostra, no dia de São João Batista, na rua São João Batista. Rainha de Copas: O Duo Rainha de Copas, pesquisa de Alec Vasconcelos e Arielle Santos. Laboratório B: Performance de Thaisa MC. FERROMAGNÉTICOS: Com Gabriel Prado e Rafo Avelino. CORPOCABEÇA: de Ronáblio Lima; e para concluir a mostra de processos: Sobrepelis: Pesquisa de Clarissa Monteiro com a minha co-orientação.

Concluimos esse encontro em uma partilha, onde cada artista pode falar sobre sua pesquisa e processo. Nesse momento, falei sobre o processo dessa pesquisa que se manifestava ali, pensar na diversidade das anatomias que pelos encontros se expandem. Essa mostra foi um ateliê de anatomias que se expandiu, permitindo a penetração das corporeidades que vibraram nesse movimento de intensidades. “O movimento, com efeito, também não seria concluído ou mantido sem a recepção do espectador que o prolonga [...]

o mover da dramaturgia é, então, também um comover.” (Budier *in* Caldas; Gadelha, 2016, p. 134).

Figura 25: Integração do elenco em performance.



Fonte: Acervo do autor, 2023.

4.2 RESIDÊNCIA ARTÍSTICA TRANSPIRADA

Figura 26: Card de divulgação da residência.



Fonte: Belas Artes Projetos Culturais, 2024.

Diante da atual situação degradada da Escola de Educação Física e Desportos (EEFD)⁵³, onde se localizam os cursos de graduação em dança da UFRJ, compreendi que, para realizar a residência de criação que havia projetado, seria necessário buscar outros espaços. Essa busca me levou ao Belas Artes, que acolheu prontamente a proposta. Me vi diante da queda da estrutura da nossa escola, e nessa emergência, precisava encontrar outras vias para seguir fluindo essa pesquisa.

Durante o processo de organização da residência, percebi a dificuldade de reunir um grupo voluntário no Rio de Janeiro para se dedicar ao processo criativo. A oferta de eventos e possibilidades na cidade é vasta, o que contrasta com a realidade de São Mateus, onde as oportunidades culturais são escassas. Essa diferença me levou a perceber o valor de espaços como o Belas Artes, em uma região com poucos acontecimentos culturais. Percorrer os 730 km entre Rio de Janeiro e São Mateus, em busca de condições para seguir movendo minha pesquisa, se tornou uma experiência significativa para o processo criativo.

A residência artística foi organizada em cinco dias: três dias foram dedicados a práticas imersivas de investigação corporal nos ateliês de anatomias em dança; o quarto dia foi reservado para a montagem e roteirização cênica; e, no quinto dia, realizamos uma apresentação aberta ao público, seguida de uma roda de conversa na Mostra Poros Abertos. A estrutura do programa permitiu uma imersão profunda no processo criativo, tanto para mim quanto para os participantes.

A imersão proposta durante esses dias foi fundamental para perceber o impacto da minha pesquisa. Durante as práticas, ficou evidente o quanto o trabalho se expandiu, atravessando e penetrando as corporeidades dos participantes. Cada camada de movimento revelada ao longo do processo trouxe descobertas e abriu possibilidades de expansão do campo de investigação em dança. Essa experiência destacou o poder transformador do estudo anatômico e corporal na dança, especialmente em espaços e contextos que proporcionam tal imersão.

O primeiro dia de imersão prática foi em 9 de abril, no meu aniversário. Foi muito importante iniciar a residência nessa passagem de ciclo dos meus 33 anos de vida. Encontrei as pessoas que iriam participar do processo: algumas eu ainda não conhecia, outras já tinham feito alguma oficina que ministrei em eventos na cidade, e outras já haviam vivenciado outros processos que facilitará. A experiência com dança de cada uma era diversa, variando o tempo e a vivência nas modalidades que tinham como referência.

⁵³ Disponível em: <https://ufrj.br/2023/09/predio-da-educacao-fisica-fica-fechado-para-vistorias/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

Iniciei com uma roda para que todos pudessem chegar e se conectar. Era necessário, de alguma forma, tornar aquele ambiente o mais confortável possível.

Nesse dia, as práticas giraram em torno do eixo do “Movimenta no Labirinto” e “Trilhas em ventanias”. Nas práticas o tempo todo foram incentivadas a autonomia de cada uma na criação, ao mesmo tempo em que a interação entre o coletivo era constante, e movia os acontecimentos. Apresentei o mapa do Sistema Vestibular, como um estímulo imagético, explicitando sua importância na relação com o movimento. Propus então, que deitassem no chão, um princípio dessa prática, dando o tempo necessário para perceberem essa relação com o chão. Tempo de tomada de consciência das partes do corpo, tempo de se localizar no espaço, tempo de dar espaço, aguçar a propriocepção. Concluí o dia com a proposta de vocalização do nome simultaneamente com uma célula de movimentos por meio dessa voz. Experimentamos o nome da outra pessoa no nosso corpo a partir da gestualidade criada por ela. Fizemos isso algumas vezes até que propus que cada uma fizesse o seu próprio nome ao mesmo momento. Aqueles nomes que no início estavam tímidos e inseguros com a proposta ganharam potência no coletivo.

No segundo dia nos envolvemos na relação das “Articular Ações”, “Curtos-Circuitos Espelhados” e “Pulsar em Vias de Fluxos”. Dediquei o início para que reconhecessem os tipos de articulações em trios, gerando uma mobilidade na relação entre as corporeidades. Dessa relação trouxe a atenção para uma massagem na região do coração, no plexo solar, e que elas percebessem a pulsação do coração de quem estava sendo tocada, para então experimentar os espelhos e as espelhadas (dinâmica que descrevo tópicamente do Curtos-circuitos espelhados), criando os gestos coletivos pela relação subcortical do corpo vibrátil. Fizemos uma escrita em fluxo sobre a experiência da aula, pedi que selecionassem algumas palavras e criassem uma frase e partilhassem com o grupo. Iniciamos um processo de experimentação na criação de células coreográficas individuais, e registro das sensações nos mapas imagéticos-sensoriais.

Figura 27: Improvisação no eixo de investigação anatômico articular ações



Fonte: Belas Artes Projetos Culturais, 2024.

No terceiro dia iniciamos com uma sensibilização da pele com a bucha vegetal, experimentando a Conectividade anatômica, uma pessoa por vez era o centro da roda, onde todos deslizavam a bucha pela pele, para despertar a sensibilidade. Após essa vivência, transitamos para o Tesao Tensão, na exploração da boca com a mão, e dos movimentos do quadril, liberando as relações de desejo ao ritmo em diversos estilos rítmicos, como o funk, trazendo as referências de cada pessoa para aquela partilha de sensações. Concluímos com uma experimentação com peças de roupas, como peles, vestindo e tirando as roupas em um jogo de relação entre o coletivo. Por fim fizemos as anotações no mapas imagéticos-sensoriais, propondo que organizassem uma estrutura com aqueles registros, para que pudessemos articular a apresentação para a mostra ao público.

Eu percebo que, enquanto facilitador de um processo de criação, mesmo com um roteiro em mente sobre o caminho que pretendo seguir, acabo sendo profundamente influenciado pelo momento presente. Sinto-me guiado por um eixo pontual para as dinâmicas, em torno do qual giro, adentro e circundo em trânsitos, atento ao que surge a

partir do encontro com as personalidades que estão nos ateliês. Mesmo que eu tenha estruturado etapas e propostas para a vivência, o que emergia durante o processo criativo era muito evidente. Havia uma condução investigativa que se desenvolvia junto com as recepções somáticas das pessoas envolvidas.

No processo de montagem, por exemplo, quase não fiz anotações nem segui o roteiro que tinha estabelecido. Permiti que o fluxo do momento guiasse o processo, conectando-me à minha própria sensação de estar em ateliê, a partir daquele eixo anatômico de investigação. Achei muito interessante perceber como pude acessar as minhas próprias anatomias nesse processo e, ao mesmo tempo, refletir com as pessoas presentes sobre como transitar e permear esse espaço criativo. Esse aspecto, acredito, foi um dado bastante significativo.

Iniciei o processo de criação, articulação e integração dos materiais criados ao decorrer dos três dias de ateliês, apresentado uma série de vídeos⁵⁴ com referências estéticas em dança. O objetivo foi ampliar a percepção sobre dança e a relação espacial das corporeidades, assim como o fluxo nas mobilidades das performances apreciadas. A roteirização teve como base as criações nos processos imersivos. Toda a composição partiu da criação de cada artista, e nesse processo me dediquei a pensar a dramaturgia da dança, criando conexões e relações entre as criações. Processos colaborativos de criação, como a dança e a performance, devem ser considerados como "processos de pensamento que acontecem entre pessoas e entre pessoas e coisas" (Bleeker, 2016, p. 155).

Minha direção se ateu às partes destinadas a gerar as improvisações em cena, principalmente nos momentos em que a dança era coletiva. A proposta era garantir o máximo de liberdade nas movimentações. Eu estava interessado no acontecimento, por isso parti de uma roteirização aberta. Utilizei os pontos do espaço e as partes do corpo como referência para cada cena/camada desse acontecimento cênico.

Uma parede de corporeidades em pulsão forma uma coluna vertebral, que, sutilmente, mobiliza suas vértebras, gerando ondulações e torções. Aos poucos, o movimento entre as vértebras se intensifica, até que essa coluna se expande por todo o espaço cênico. Todos vibram e sacodem o corpo, como em uma festa, alternando o controle e o descontrole das mobilidades. Em um canto da cena, com um bloco de corpos sacudindo a cabeça, seguido de um deslocamento em diagonal, sacudindo os ombros. Em

⁵⁴ Vídeos disponíveis em: <https://youtube.com/playlist?list=PLaSsa7xuVxm5Y5UI04dEqwtvKsu5TW17L&si=WRpTXJ35eKqVNVim>. Acesso em: 27 jan. 2024.

seguida, ocorre a apresentação de três solos sucessivamente, até o momento em que se encontram e a performance se instaura entre duos e trios. A diagonal é percorrida enquanto uma bucha vegetal traça caminhos pela pele. A diagonal vai e vem até retornar ao início, onde todos deslizam as mãos sobre a pele uns dos outros, até que a bucha é entregue a alguém na plateia.

Há a apresentação de mais três solos compondo uma cena, seguida por mais dois solos compondo outra cena. Em uma cena coletiva, usamos peças de roupa como material. Cada pessoa entra em cena e se posiciona em um ponto do espaço, carregando várias peças de roupa. Assim que se posicionam, jogam as roupas no chão.

Inicia-se um jogo de vestir-se de formas não convencionais, criando outras anatomias para o corpo, como em um desfile provocante, em que se insinuam entre as outras pessoas. Em seguida, construímos um corpo coletivo, como uma fotografia, alternando entre três formas coletivas. Partimos então para o desnudar-se, removendo as roupas/peles/estruturas uns dos outros. Em um circuito espelhado, fazem gestos com as mãos em relação à boca em uníssono, até que se deslocam em bloco para uma diagonal, deixando rastros de peles, roupas e camadas pelo chão.

A seguir, surge uma cena onde o público pode compreender o trabalho dos bastidores: todos pedem que uma única pessoa recolha todas as roupas que antes eram manipuladas por todos. Esta pessoa, de maneira urgente, começa a recolher e acumular sobre si o amontoado de tecidos.

Seguimos para a última cena coletiva, onde uma pessoa entra em cena e se posiciona no espaço. Sucessivamente, outra pessoa vai em direção a essa primeira, posicionando-se costas com costas. Em determinado momento, elas se abraçam. Esse gesto se repete com outras pessoas, que vão se encontrando de costas e se abraçando, até que o abraço seja levado a uma ou mais pessoas da plateia. A cena segue para uma dança coletiva, trazendo possibilidades de movimentos expansivos e *swingados*, com os corpos deslizando pelo espaço como um cardume. Encerramos com a repetição simultânea dos nomes, até que a luz se apaga completamente, deixando apenas os rastros das vozes.

Em confluência com Bleeker (2016), podemos refletir sobre o processo de criação dramaturgico na dança:

No trabalho dramaturgico, a tentativa de pensar o pensamento de ninguém, enquanto este se materializa na "dança-por-vir", envolve dois aspectos da consciência: (1) uma consciência sobre como o que está sendo criado chega ao público e (2) uma consciência sobre como essa abordagem induz o público a

pensar junto com a performance — essencialmente, produzindo outro processo de "pensar-entre" (Bleeker, 2016, p. 161).

Essa perspectiva ressalta que a dança não está apenas para um ato de exibição, mas uma chamada aberta ao espectador para integrar a performance ativamente. A consciência sobre a recepção dos sentidos e a interação proposta criam um espaço colaborativo, onde o público se torna co-criador da experiência estética. Assim, a dança-por-vir se transforma em um diálogo contínuo, ampliando os significados e fortalecendo a conexão entre artistas e espectadores.

Por fim, a atmosfera criada pela transpiração e pelos poros abertos permite que outras anatomias surjam no processo. Este se move em fluxos, pois

(...) em movimento, um corpo nunca está simplesmente lá. O movimento emerge como uma trajetória no espaço, ou como uma ação executada, apenas depois do fato e como resultado das relações de transformação do corpo em relação a si mesmo. Em cada momento discreto não há trajetória, somente transição (Bleeker, 2016, p. 163).

Nessa transição, os estados corpóreos estão em constante transformação, onde cada instante é uma oportunidade para variações das experiências na improvisação. As pessoas acessam suas sensações para tornar visível a outrem aquilo que lhe atravessa. Assim, a dança se torna um espaço de potencialidade, onde as relações entre corpo, espaço e público se entrelaçam, promovendo um diálogo que ressoa além do momento presente.

Nesta perspectiva de improvisação, para além do corpo hábil que reconhece as habilidades de movimento em cada investigação, o foco principal está no corpo lábil, no sentido de transitório, com o reconhecimento da processualidade do corpo em constante transformação e pesquisa (Miler, 2022, p. 44).

A Mostra Poros Abertos⁵⁵, acontece no último dia da residência, mais como uma abertura de possibilidades do que um fechamento de processo. Após a apresentação da criação coletiva, eu apresentei a performance “Danças nas anatomias: entre o nascer, viver e morrer”. Durante a residência, encontrei mais duas camadas da performance: uma sobre as anatomias das paixões, com a imagem de recolher partes de um coração que sangra e outra na relação do caminho para a morte, entrando em um coração que aos poucos diminui seu ritmo até atravessar para outras dimensões de vida. Foi a primeira vez que pude me apresentar nu em São Mateus. Muitas vezes levei performance com nudez parcial, que eram censuradas pelos espaços que iam ser apresentados. Dessa vez foi possível pois aquele espaço era um espaço com total autonomia.

⁵⁵ Mostra Posros Aberto - Resultado da Residencia Artistica Trasnpirada. Disponível em: <https://youtu.be/VGfecQ7I7OI>. Acesso em: 3 fev. 2024.

Figura 28: Card divulgação Mostra Poros Abertos.



Fonte: Belas Arte Projetos Culturais, 2024 .

Partilhar publicamente uma criação com artistas e com o público fez com que me desse conta do impacto da minha pesquisa, aquilo tudo que acontecia era a materialidade de todo esse processo, que aqui exponho as pessoas que podem ler essa dissertação. A nudez de alguma forma se torna uma roupa, “vestes de poesia”, como diz Vanessa Matos. Pude naquele momento ouvir das pessoas que participaram da residência seus relatos de experiência assim como a fala do público em relação a mostra.

Figura 29: Apresentação das criações na Mostra Poros Abertos



Fonte: Belas Artes Projetos Culturais, 2024.

Para concluir essa roda de conversa, enfatizei a importância da pesquisa acadêmica em dança para que aquele processo acontecesse em tão pouco tempo, e quão precioso era o tempo de cada uma que se disponibilizou para participar e para estar ali como espectadores.

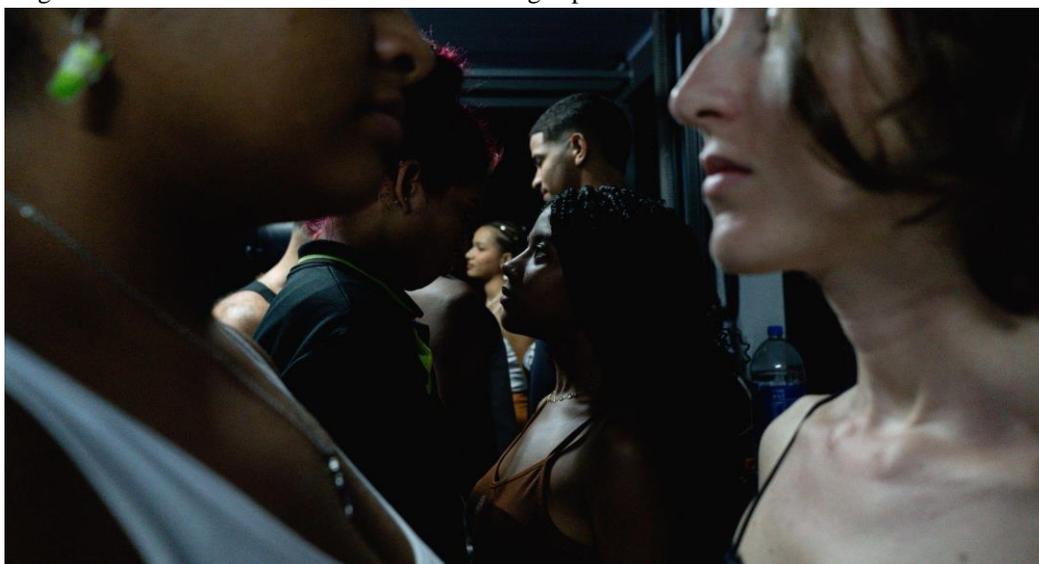
A Mostra *Poros Abertos* buscou trazer visibilidade às corporeidades que emergiram em seus processos de criação, representando um espaço fértil para oferecer suporte às criações de artistas emergentes da dança na contemporaneidade naquele território. Além disso, contribuiu para a formação em dança, em muitas mãos, pés, peles, corpos que movem para abranger ainda mais os espaços na Dança, pensando e fazendo Dança, ampliando ainda mais os horizontes deste universo artístico, reverberando em outros acontecimentos que permearam essa pesquisa Transpirada.

Figura 30: Espetáculo Awure Capixaba



Fonte: Belas Artes Projetos Culturais, 2024.

Figura 31: Residência Artística Reflexos - diálogos possíveis



Fonte: Belas Artes Projetos Culturais, 2024.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS – POROS ABERTOS

Sinto-me como uma pele que conecta todo esse pensamento: Transpirada é tudo que atravessa essa pele pelos seus poros. Parece infinito todo esse invólucro onde sempre surge alguma questão no meio da pesquisa, esse mover abre ainda mais meus poros. A pele dilatada agora vibra toda essa escrita-dança. Percorro esse campo e dou conta do movimento que se desdobra: Danço as Anatomias, giro pelos eixos anatômicos de investigação, para encontrá-las no encontro das outras danças.

Essa é uma pesquisa que demandou muitas articulações, peles, gestos, contatos, para que chegasse aqui, neste instante. Busco então, em giros sucessivos, concluir que a prática como pesquisa, que é uma metodologia de pesquisa emergente demanda de muita ação e atenção às mobilidades da pesquisa assim como as pulsões do pesquisador, este que está imerso na pesquisa. De um certo modo, sentir a pesquisa viva ali o tempo todo, se apresentando, se mostrando em suas questões, fez com que a pesquisa acontecesse. Essa movimentação foi necessária para que muitas das coisas manifestas se friccionassem e gerassem as questões emergentes da prática.

É importante considerar que a dança é um campo de conhecimento que está cada vez mais expandindo seu pensamento. Esse fator implica na sua relação com outros campos, assim como foi a proposta dessa dissertação com os estudos da anatomia. Ao transitar pelas questões das danças nas anatomias pude perceber que o modo como se apresenta o conhecimento faz com que haja aderência e afinidade das pessoas que estão envolvidas naquele estudo. A diferença pode estar no interesse de quem está propondo esse estudo. É necessário que cada vez mais pessoas que venham da dança possam estar à frente dessas aulas para que essa abordagem supra as necessidades do campo da dança.

A observação dos pontos de virada na minha relação com as práticas de dança e como acontecia a observação dos assuntos da anatomia evidencia o fato de que existe uma mudança constante da nossa percepção e quanto é importante se atualizar e estar atento às demandas da contemporaneidade. Evidenciar essa experiência individual de cada pessoa na imersão na sua estrutura corporal, entender o tempo necessário para esse reconhecimento da estrutura viva.

A minha convicção para que haja mudanças nessa perspectiva está na disponibilidade e no encontro da harmonia entre a docência e discência nos processos de

ensino-aprendizagem. Assim, seguir indagando nos processos e investindo na improvisação e na ousadia da prática dos encontros.

Trazer as reflexões sobre o que acontece na cena contemporânea principalmente estando atentos às questões estéticas que surgem na dança e nas poéticas artísticas, pensar nos sintomas que dançam essas danças, que invadem os pensamentos das artistas que criam. Nessa relação que se entremeia com as questões que nascem, que vivem e em algum momento morrem para outros nascimentos acontecerem, em uma grande espiral de sentidos e sensações.

Essa jornada de muitos giros em cada eixo que foi investigado, trouxe-me a sensação de estar muitas vezes interagindo entre os eixos. Por mais que a escolha da pesquisa fosse de se organizar em sete eixos, me sentia sempre convocado em outros eixos para girar sobre aquele ponto. Nesse processo fui encontrando caminhos para acessar as Anatomias que se apresentavam; alguns caminhos já eram conhecidos e outros estavam sendo descobertos.

Nessa pesquisa aqui exposta pelas suas camadas, é importante considerar que as ações artísticas foram de suma importância para refletir os processos que rodearam o fazer desse artista. Pude mergulhar nas minhas estruturas para manifestar entre as outras os recursos para fazer cada residência, conduzir as oficinas, as performances, permanecer nesse processo.

Há muito movimento para que essas conexões se fortaleçam. Espero por uma abertura de possibilidade de atuação na dança, nessa trama interdisciplinar, entre saberes da arte, das humanidades e da ciência. Esse futuro permitirá que os artistas integrem as equipes nos hospitais e clínicas do SUS, que a dança seja vista enquanto promotora de saúde, de criação de novas consciências pela dança, no saber das suas Anatomias, que potencializam a existência da vida.

Que os processos criativos estejam na vida assim como na dança, e que na dança possam causar impacto na vida. Seria então necessário investir tempo para se observar e dar conta de dizer tudo o que acontece quando movo minha corporeidade. Me dou conta da arquitetura que sou, a estrutura, todo esse espaço, espaço que é vivo, é vida.

Mas quem sou nessa dança que aqui se dança? Artista, anatomista, dramaturgista ou seria um alquimista? Mergulho nessa massa aderente. Por fim, o que me interessa agora é percorrer todo esse espaço dançando, e que venham muitas outras corporeidades nesse fluxo, que haja sempre um espaço para dançar, que haja sempre danças de poros abertos.

Figura 32: Danças nas anatomias, entre nascer, viver e morrer - Mostra Poros Abertos, 2024



Fonte: Acervo do autor, 2024.

Acesse o QR-CODE para assistir ao *teaser* da apresentação “Danças nas anatomias: entre nascer, viver e morrer.” Contém nudez.



REFERÊNCIAS:

AUHAREK, Claudia Marques. **Pistas para uma anatomia experimental: estudos anatômicos integrados ao movimento**. 2022. 202 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia, 2022.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

BLEEKER, Maaïke. Pensar o pensamento de ninguém. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgias**. Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016.

BOSANELO, Debora. **Núcleo Oito Educação Somática e Financiamento Coletivo Catarse**. YouTube, 6 jun. 2019. 17min46s. Disponível em: [EUTONIA POR MARIA THEREZA FEITOSA](#). Acesso em: 22 set. 2024.

BOSANELO, Debora. **Núcleo Oito Educação Somática e Financiamento Coletivo Catarse**. YouTube, 10 jan. 2020. 12min56s. Disponível em: [MÉTODO ANGEL VIANNA POR ANGEL VIANNA](#). Acesso em: 23 out. 2024.

BRAGANÇA, Felipe; WALLENSTEIN, Catarina. Tragam-me a Cabeça de Carmen M. YouTube, 2019. 1min11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWyoD7LSLIs>. Acesso em: 7 jan. 2024.

BRASIL. Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos. A história de ‘O Bêbado e a Equilibrista’, na voz de Elis Regina. **Ministério da Gestão e da Inovação em Serviços Públicos**, 3 nov. 2022. Disponível em: <https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/noticias/a-historia-de-2018o-bebado-e-a-equilibrista2019-na-voz-de-elis-regina>. Acesso em: 27 jan. 2024.

BRITANNICA. Sanford Meisner: american actor and acting teacher. **Britannica**, 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Sanford-Meisner>. Acesso em: 23 jan. 2024.

CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e Dramaturgia(s)**. Fortaleza, São Paulo: Nexus, 2016.

CANTON, Luciana Giannini. **A técnica Meisner e as sementes do Sistema Stanislavskiano plantadas em solo americano**. 2019. 184 f. Tese (Doutorado em Pedagogia do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

CARMO, Rafael Lourenço do. Tipos de articulações – artrologia. Denver: Kenhub, 2023. Disponível em: <https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/tipos-de-articulacoes-artrologia>. Acesso em: 14 set. 2024.

CASTILHO, Jacyan. **O ritmo musical da cena teatral: a dinâmica do espetáculo de teatro**. 2021. 339 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia,

Salvador, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9610>. Acesso em: 23 fev. 2024.

CENA 11. **Homepage**. Santa Catarina: Cena 11, 2024. Disponível em: [Cena 11](#). Acesso em: 5 jan. 2024.

CHAVES, José Mário. Neuroplasticidade, memória e aprendizagem: uma relação atemporal. **Revista psicopedagogia**, São Paulo, v. 40, n. 121, p. 66-75, 2023. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862023000100007&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 07 nov. 2024.

COCCARO, Luciane Moreau. **Os que fazem e os que pensam a dança**: estudo da tensão entre teoria e prática em quatro cursos de graduação em Dança no Brasil. 2017. 224 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017.

COCCARO, Luciane. Estados Corpóreos: Autoetnografia e Criação em Dança Contemporânea. *In*: MARTINS, Marina (Org.). **Escritos de Si**: sobre dança e resiliência. São Paulo: Annablume, 2021.

COCCARO, Luciane Moreau. O percurso da presença como um espaço de trânsito entre estados corpóreos. *In*: VII CONGRESSO DA ABRACE. Tempos de Memória: vestígios, ressonâncias e mutações. 2022. [Anais...] Porto Alegre, 2012.

DANTIE, Muryell. Absorção da potência do movimento dançado. *In*: V CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES DE DANÇA. Manaus, 2018. [Anais eletrônicos...] Campinas: Galoá, 2018.

DANTIE, Muryell. Danças nas anatomias: entre nascer, viver e morrer. *In*: Tramas Espirais. *In*: 3º SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO DO PPGDAN. Rio de Janeiro, 2023. [Anais...] Rio de Janeiro: Circuito: Tracco, 2023.

DANTIE, Muryell. Micromovimentos: (inter)ações do corpo dançante com o mundo. *In*: IV ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, Salvador, 2019. [Anais eletrônicos...] Campinas: Galoá, 2019. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2019/trabalhos/micromovimentos-interacoes-do-corpo-dancante-com-o-mundo?lang=pt-br>. Acesso em: 6 nov. 2024.

DANTIE, Muryell. **Residência Transpirada**. YouTube, 2024. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PLaSsa7xuVxm5Y5UI04dEqwtvKsu5TW17L&si=WRpTXJ35eKqVNVim>. Acesso em: 27 jan. 2024.

DANTIE, Muryell; TEIXEIRA, Leticia. Transmissão Investigativa Corporal: Processo de recepção somática. *In*: VIEIRA, Marcilio de Souza. **Práticas sensíveis de movimento na dança**. Salvador: ANDA, 2020.

DANTIE, Muryell. **Trans Pira Ação**. YouTube, 2021. 27min26s. Disponível em: <https://youtu.be/9UdzJn2vjrw>. Acesso em: 22 out. 2024.

EXU. *In*: **DICIONÁRIO** online de português. [S/l]: Dicionário online de português, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/exu/>. Acesso em: 23 jan. 2024.

FEITOSA, Maria Thereza Frota Leão. **Experiências em Eutonia – interfaces de contato**. 2014. 133 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2014.

FERNANDES, Ciane; SCIALOM, Melina; PIZARRO, Diego. Somática e Prática como Pesquisa em Dança. **Revista Brasileira de Estudos em Dança**, Rio de Janeiro, ano 01, n. 02, p. 200-223, 2022.

FERNANDES, Ciane. Somática como Pesquisa: autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos. *In*: CUNHA, Carla; PIZARRO, Diego; VELLOSO (Org.). **Práticas Somáticas em Dança: body-mind centering em criação, pesquisa e performance**. 1a. ed. Brasília: Editora IFB, 2019, p. 121-138.

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

FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista Dança**, v. 2, n. 2, 2013.

FORTIN, Silvie; GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research journal**, Natal, v. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 4 fev. 2024.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 18a. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREITAS, Emília Cristina Benevides de. **Integração entre tecnologias digitais e anatomia: a construção de práticas pedagógicas alicerçadas nas metodologias ativas**. 2022. 191 f. Tese (Doutorado em Ensino em Biociências e Saúde) - Instituto Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro, 2022.

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

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: SOTER, Silvia; RIBEIRO, Felipe; MELO, Alexandre Moraes de (orgs.). **Composição: dança em escritas**. Rio de Janeiro: Circuito, 2024. p. 149-166.

GRUPO CENA 11. **Protocolo Elefante – Clip**. Vimeo, 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/191267822>. Acesso em: 5 jan. 2024.

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. *In*: 5º SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, São Paulo, 2015. [**Anais...**] São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. p. 41-53. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/Manifesto_pela_pesquisa_performativa_%28Brad_Haseman%29.pdf. Acesso em: 24 mar. 2024.

HAAS, Jacqui Greene. **Anatomia da dança: guia ilustrado para o desenvolvimento de flexibilidade, resistência e tônus muscular**. Barueri: Manole, 2011, 195 p.

ITAÚ CULTURAL. **Os Vianna**. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/angel-vianna/os-vianna/>. Acesso em: 25 out. 2024.

JABOR, Andrea. Entrevista com Steve Paxton. *In*: SOTER, Silvia; RIBEIRO, Felipe; MELO, Alexandre Moraes de (orgs.). **Composição**: dança em escritas. Rio de Janeiro: Circuito, 2024.

KATZ, Helena. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. *In*: SALDANHA, Suzana (Org.). **Angel Vianna**: sistema, método ou técnica? Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.

KUYPERS, Patrícia; TAVARES, Joana Ribeiro da Silva; OLSSON-FORSBERG, Marito. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. **O Percevejo Online**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2011. Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/1447>. Acesso em: 14 mar. 2024.

LACERDA, Gabriel Carvalho. Osso Hioide. Denver: Kenhub, 2023. Disponível em: <https://www.kenhub.com/pt/library/anatomia/osso-hioide>. Acesso em: 23 out. 2024.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, [S.l.], v. 23, n. 72, p. 15-30, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 24 mar. 2024.

LOPEZ MORENO, Esteban; MEYER, André. O eterno Deus Mu: dança, fractalidade e a visão integradora de Helenita Sá Earp. **Revista Scientiarum Historia**, v. 10, e353, jul. 2022. Disponível em: <https://revistas.hcte.ufrj.br/index.php/RevistaSH/article/view/353>. Acesso em: 7 set. 2024.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Editora Orfeu Negro, 2012.

MATOS, Vanessa. ANATOMOPOESIA – uma proposta pedagógica de integração dos saberes. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, [S. l.], v. 5, n. 3, p. 695–725, 2019.

MILLER, Jussara. Improvisação: o corpo como protagonista da criação. **Manzuá: Revista de Pesquisa em Artes Cênicas**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 41–52, 2022.

NOMELINI, Mariana Destro. **Práticas integrativas em educação somática e dança para artistas do corpo**. 2021. 141f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

PARÁ, Tatiana de Britto Pontes Rodrigues. **Em busca do corpo poético**: contribuições do Gyrotonic Expansion System® para o gesto expressivo na dança. 2023. 125 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

PAXTON, Steve. **Gravidade**. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

PIMENTEL, Lúcia Gouvêa. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. **OuvirOUver**, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 88–98, 2015. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 23 mar. 2024.

PIZARRO, Diego; PACHECO, Sulian Vieira. Somática da voz: conhecimento corporalizado na experiência integrada voz-movimento. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 05, n. 01, jan.-jun. 2024, p. 06-14. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>. Acesso em: 23 mar. 2024.

PIZARRO, Diego. **Anatomia Corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. 2020. 446 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro / Escola de Dança, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia – UFBA, Salvador, 2020.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. **O chamado da queda: errâncias do corpo e processos de desconstrução do movimento dançado**. 2018. 88 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2018.

POPPE, Maria Alice Cavalcanti. ANGEL VIANNA: fricções do corpo entre a dança e a cena. **O Percevejo Online**, v. 7, n. 1, p. 1–12, 2016.

POPPE, Alice. **Dançar e não ver**. [S.l.], 2021. Disponível em: <https://www.alicepoppe.com/wp-content/uploads/2021/03/DANCAR-E-NAO-VER.pdf>. Acesso em: 30 mar. 2024.

PRECIADO, Paul. **Manifesto contrassexual**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2014.

QUEIROZ, Lela. **A Subversão do Balé**: Lela Queiroz / Clélia F. Pereira de Queiroz. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/11910351/Artigo_Lela_Queiroz_A_Subvers%C3%A3o_do_Bal%C3%A9. Acesso em: 30 mar. 2024.

REGINA, Elis. Elis Regina - O Bêbado e A Equilibrista [MPB Raridade] (Musicalidade). YouTube, 2021. 3min25s. Disponível em: [Elis Regina - O Bêbado e A Equilibrista \[MPB Raridade\] \(Musicalidade\)](https://www.youtube.com/watch?v=Elis_Regina_-_O_Bêbado_e_A_Equilibrista_[MPB_Raridade]_(Musicalidade)). Acesso em: 7 jan. 2024.

RIBEIRO, Felipe. **Ruminações: a arte de performance entre o prazer e a resistência**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2020

RIBEIRO, Mônica Medeiros; TEIXEIRA, Antonio Lúcio. “Ensaizando dentro da mente”: dança e neurociências. **Repertório**, [S.l.], n. 12, p. 95–103, 2012. DOI: 10.9771/r.v0i12.4341. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4341>. Acesso em: 24 mar. 2024.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea: uma aprendizagem e um livro dos prazeres**. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

ROLNIK, Suely. Geopolítica da cafetinagem. **Transversal**, [S.l.], 2006. Disponível em: https://transversal.at/transversal/1106/rolnik/pt#_edn1. Acesso em: 14 dez. 2024.

RUBINSTEIN, Ezequiel. Introdução ao estudo da Anatomia. Belo Horizonte: UFMG, 2024. Disponível em: https://labs.icb.ufmg.br/anatefis/introducao_Anatomia. Acesso em: 24 set. 2024.

SÁ EARP, Helenita. **Helenita Sá Earp**: a dança no Brasil. Rio de Janeiro: Helenita Sá Earp, 2024. Disponível em: <https://www.helenitasaearp.com.br/>. Acesso em: 22 out. 2024.

SEIDLER, Lara. Quatro fases de uma borboleta. *In*: FAGUNDES, Igor (Org.). **Viral**: dança & outras disseminações. Guaratinguetá, SP: Penalux, 2021.

SEIDLER, Lara. **Dancidade**: gesto como campo de circulação. 2012. 202 f. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

SILVA. **Infinito Particular**. YouTube, 2017. 5min14s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XDyV-T-yQUM>. Acesso em: 24 jan. 2024.

SOTER, Silvia. A educação somática e o ensino da dança. *In*: SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. **Inscrito em meu corpo**: Abordagem Reflexiva do Trabalho Corporal proposto por Angel Vianna. 2008. 61 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

TEIXEIRA, Letícia Pereira. A corporeidade e a análise funcional do corpo no movimento dançado em diálogo com outras práticas corporais. **Revista Interinstitucional Artes de Educar**, v. 5, n. 3, p. 581–595, 2019.

THEATRO MUNICIPAL. **Balé da Cidade 68**. São Paulo: Theatro Municipal, 2024. Disponível em: <https://theatromunicipal.org.br/pt-br/evento/baledacidadesixtyeightmaxysatlas/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

THEATRO MUNICIPAL. Balé da cidade de São Paulo. **Ballet Anatomia Expandida**. São Paulo: Theatro Municipal, 2024. Disponível em: https://theatromunicipal.org.br/en/evento/baledacidade_baleanatomiaexpandida/. Acesso em: 23 jan. 2024.

TV SUAT. **Tramas e Teias**: Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada. YouTube, 2024. 8min15s. Disponível em: [Tramas e Teias: Anatomopoesia dos acidentes ósseos em transpirada](https://www.youtube.com/watch?v=XDyV-T-yQUM). Acesso em: 23 jan. 2024.

UFRJ. Edifício da Escola de Educação Física e Desportos fica fechado para vistorias. **UFRJ**, 12 set. 2023. Disponível em: <https://ufrj.br/2023/09/predio-da-educacao-fisica-fica-fechado-para-vistorias/>. Acesso em: 24 jan. 2025.

VASKOVIĆ, Jana. **Vestibular system**. Denver: Kenhub, 2023. Disponível em: <https://www.kenhub.com/en/library/anatomy/the-vestibular-system>. Acesso em: 7 fev. 2024.

VIANNA, Angel; CASTILHO, Jacyan. Percebendo o corpo. *In*: GARCIA, Regina Leite (Org.). **O corpo que fala dentro e fora da escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VIANNA, Klaus. **A dança**. Em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 8 ed. São Paulo: Summus, 2018.

VIEIRA, Muryel Dante. **Transpira(ação):** absorção da potência nas camadas de excitação na investigação do movimento somático na dança. 2021. 61 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

VÓRTEX. *In*: **DICIONÁRIO** online de português. [S/l]: Dicionário online de português, 2024. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/vortex/#:~:text=Significado%20de%20V%C3%B3rtex,e%20girar%20o%20v%C3%B3rtice>. Acesso em: 6 jan. 2024.

ZAMBIED EXTRA. **Wallpaper Engine**: twisted black and white spiral swirl (optical illusion). YouTube, 2021. 28s. Disponível em: <https://youtu.be/ML-jbZ07Eig>. Acesso em: 7 jan. 2024.

ANEXOS

ANEXO A – DEPOIMENTOS DA RESIDÊNCIA

Vitória Dornelas

O que dizer sobre a resistência artística transpirada e a Mostra poros abertos?

Primeiro quero dizer que estava com saudades desses momentos de aulas de dança e principalmente as suas aulas Muryell.

Como sempre a oficina veio com proposta que nos desafiam e para mim não foi diferente. O primeiro dia, o exercício que mais me marcou foi o exercício da voz. Pois esse exercício afeta também o meu lado emocional além das sensações. Entretanto, trabalhar o exercício em grupo primeiro foi ajudando a quebrar a resistência e eu consegui realizar a atividade. No segundo dia estava ansiosa para a minha vez quando em trios trabalhamos a liberação miofascial, entretanto foi interessante observar que houve resistência de Athena ao me tocar, a sensação que me passou é que ela tinha medo de me machucar, pois ela mesma disse "tão delicada". No terceiro dia o início foi maravilhoso o exercício com a bucha me provocou um relaxamento completo. Entretanto como trabalhamos o sistema nervoso, observei que meu soluço esteve presente durante toda a aula, como uma sensação de "sentir o toque" aflorada, percebendo realmente toda minha pele. Entretanto, quando iniciamos o trabalho com as vísceras novamente o meu lado emocional tomou conta e por mais que eu entendesse o que precisava ser feito, o que eu queria fazer de acordo com a proposta do exercício, me senti extremamente exposta e desconfortável. Consegui pensar na movimentação mas não consegui senti-la e deixa-la fluir para meu corpo. Enfim esses foram os meus incômodos e dificuldades com a residência. Entretanto, a residência foi maravilhosa, a cada dia que construímos a cena que se transformou na mostra artística que foi uma experiência maravilhosa. Há algum tempo não entrava no palco, estava ansiosa e excitada por mostrar todo o trabalho que construímos. E conseguir passar para o público a potência de cada movimento. Que seguiam a lógica das construções imagéticas mas que permitiam que as sensações transmitidas pelo público para a gente pudesse também colaborar com a performance, foi enriquecedor, para mim pessoalmente e emocionalmente, mas principalmente para as percepções do meu fazer artístico, do potencial que posso alcançar.

Luma Malverdi

Todo processo foi muito gostoso de viver, o mais incrível de toda essa experiência é ver todo aquele bloqueio com o improviso indo embora a cada aula; sentir o meu corpo de uma forma leve, como nunca tinha sentido antes;

As aulas foram essenciais para meu processo de desenvolvimento e me fez perceber como um simples momento pode afetar meu corpo fisicamente, com positividade!

Ir para o nosso encontro depois de um dia cheio era o melhor momento do meu dia, sempre ansiosa para me descobrir e me PERMITIR mais.

Para eu conseguir montar minha sequência, foi necessário apenas pontos chaves, pontos específicos, nada coreografado. E sinceramente, ficou melhor do que esperava, tudo tão lindo e extraordinário...

É engraçado perceber que no início todos estavam receosos, com um receio de se soltar... e a partir de que as aulas foram rolando começamos a nos entregar mais e aquilo que estávamos vivenciando.

Grata por me fazer perceber o quão maravilhoso é sentir meu corpo de uma forma leve, com carinho, com fluidez.

Aendrea Antunes

Eu, Aendrea Antunes, em abril de 2024 estava tendo a oportunidade de fazer uns intercâmbios para produção de um projeto e tive o privilégio de participar de uma residência artística, foi uma experiência transformadora e enriquecedora. Durante o período em que estive imerso nesse ambiente criativo, pude explorar novas técnicas, colaborar com outros artistas e aprofundar minha prática de uma maneira que nunca imaginei ser possível.

A residência oferecida por BELLAS ARTES (Ponto de Cultura e Projetos Culturais) coordenado pelo Artista Marcelo Oliveira, espaço dedicado para a criação e apresentações Artística e Culturais, me permitiu concentrar-me plenamente no desenvolvimento dos meus projetos e experimentar livremente, sem medo de erros. As conversas e trocas de ideias com outros residentes ajudaram a expandir minha perspectiva artística.

Quando entrei esperava encontrar um espaço para me concentrar e experimentar, mas o que encontrei foi muito mais, uma comunidade vibrante de artistas e profissionais que me inspiraram a explorar além das minhas expectativas iniciais.

Além disso, a oportunidade de receber feedback de mentores e especialistas foi inestimável. Suas orientações e críticas construtivas foram fundamentais para o aprimoramento do meu trabalho. A residência também abriu portas para novas conexões e redes de contato.

Em um todo, a residência artística foi um marco significativo na minha trajetória. Ela não só me proporcionou um ambiente fértil para a criação e crescimento, mas também me ajudou a encontrar novas direções e aprofundar minha identidade artística e a oportunidade de conhecer outras pessoas, artistas e dividir essa experiência maravilhosa, que foi uma verdadeira revelação. Ao me distanciar das rotinas diárias e me concentrar em minha prática artística, senti uma profunda sensação de renovação e inspiração que impactou diretamente o rumo do meu trabalho.

Sou imensamente grata por essa experiência, grata ao professor Muryell Dantie, parabéns pelo seu trabalho e aos demais colaboradores... Recomendo a todos os artistas que buscam um momento de introspecção e inovação em sua prática e até mesmo para quem quer começar a se aventurar nessas jornadas de Artistas, Dançarinos (as) e culturais.

Maíra Lodi

Sempre foi um desejo meu participar de algo que me tirasse do padrão da arte e me conectasse com a minha arte, com o que eu tenho para oferecer e que as pessoas pudessem enxergar a minha desconstrução como a construção do belo, do meu interior externalizado e a Residência que Muryell orientou me trouxe essa experiência de viver e sentir na pele, a arte saindo pelos Poros, eu amei e participaria mais diversas vezes só pra ter a sensação de me sentir por completo!

Augusto Boaventura

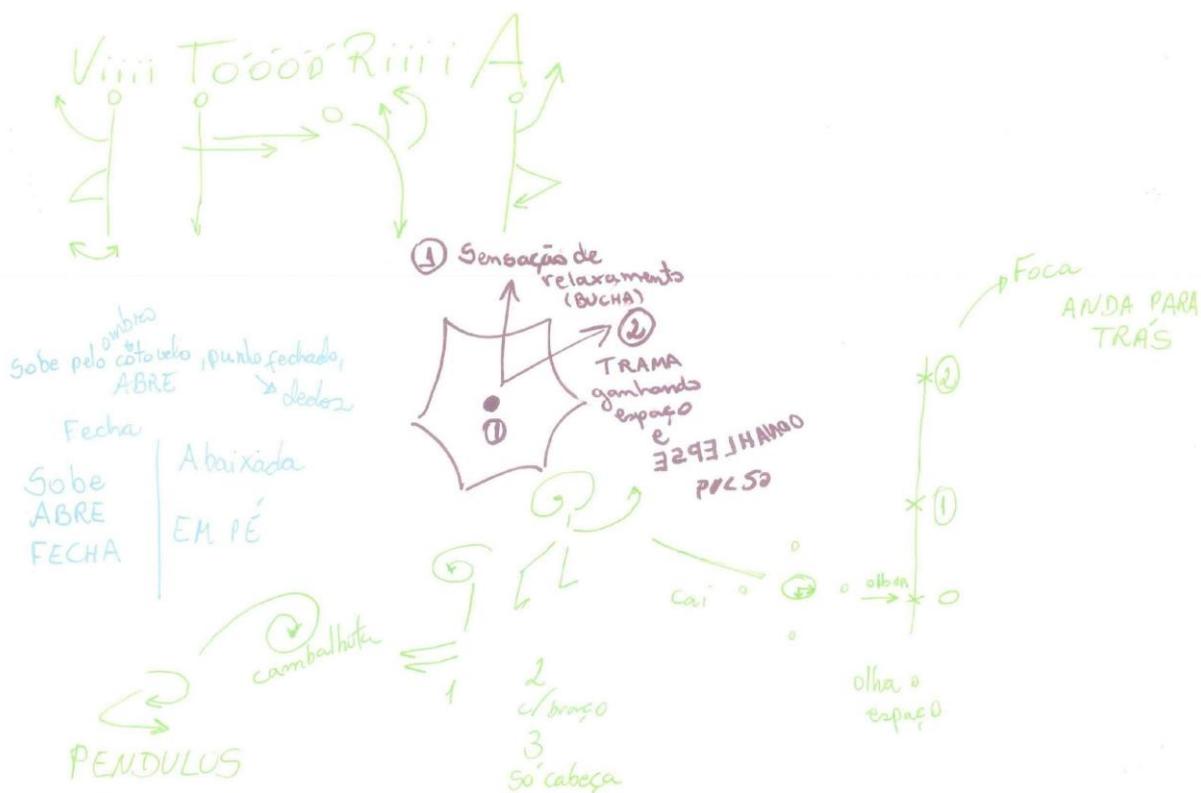
Cara, foi incrível pra mim, conseguir me encontrar muito em bastantes coisas, consegui me soltar em algumas questões.

Me trouxe várias seguranças, me fez enxergar tantas coisas sabe...

De uma forma tão natural e leve, me senti leve em suas residências.

Foi maravilhoso.

Anexo B – Mapas Imagéticos-sensoriais da Residência Artística Transpirada.



Fonte: Acervo do Autor, 2024.

A aula de hoje foi muito boa entretanto quando chegou o momento da fala minha voz bloqueio li limite avançar e tentar falar dificuldade foi desafiador continuei falando o exercício

BLOQUEIO
 AVANÇAR
 DESAFIADOR

Avançar, saltar, buscar descontrair o bloqueio e desafiador mas necessário.

Fonte: Acervo do autor, 2024.

- 1º Encontro ARQUIVADO
- + Em pé, Depois fazer um Rolamento!
 - Passando por Rolamento para deitado de barriga para cima!
 - Puxando pelo Quedo, Fico Sentado para Fazer uma movimentação usando mão.
 - Terminando a movimentação falado na cima para de barriga para baixo
 - Encosto minha pernas até o barão para fazer um mortal por frente sem tirar a cabeça do chão
 - Pulo de Joelho e desentolo pela coluna e termina na cabeça -
 - + Falando meu nome com a movimentação cabre!

2º Encontro

- * começa puxando o quadril pela sola + Joelho + coluna
- * Quando meu cotovelo faz um desenho qual que é dizendo pro peito!
- * Saio do cotovelo na parte de cima do minha mão
- * A mão faz um desenho do seu rosto, cabeça
- * Levanto fazendo a mão com meu corpo tipo "S"
- * ~~termino com o corpo~~

3º Encontro

- * minha sensação de explorar 3 elementos (Cada, Médio, Alto)
 - * Relax
 - * Olhar
 - * "Início tremer"
 - * Depois Linhas pelo corpo "pesenhorito"
 - * Finalizo com Espelho.
- isso começa com o que se passou no "início" de aula = segura pelo um tempo
- depois passo a bucha no meu rosto = seguro por um tempo
- passo pela movimentação Espelho = seguro por um tempo
- finalizo por olhar marcante e andante.
- meu corpo Abusado - sex...
- "Ponto Início peito"

Essa aula foi maravilhosa, eu comecei
me saltar bastante, experiência única.
aprendi muito, mesmo falando e saindo
pra cavalho eu me conectei muito.

Lula
Maravilhoso
Cavalho

a aula de Hely foi maravilhosa pra cavalho.

30/09

mimica com o braço preso e salto no corpo.
levantar no chão, incompleto... sair com o pé para frente.
vair para trás, saltar para frente, saltar tudo... movimentar o
braço... ponta de pé... cair e sair.

155: Balashtas



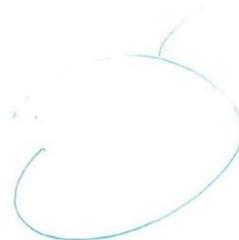
Essa aula foi maravilhosa, eu comecei
me saltar bastante, experiência única.
aprendi muito, mesmo falando e saindo
pra trabalhar eu me conectei muito.

Julia
Maravilhoso
Trabalho

a aula de Hely foi maravilhosa pra trabalhar.

30/09
minhoca com o braço fuso e salto no corpo.
levantar no pé, incompleto... sair com o pé para frente.
vair para trás, saltar para frente, cair tudo... movimentos do
braço... ponta de pé... cair e sair.

155: Balastina



Augusto Saavedra

Se Expressar ↗
 Virada da cabeça ↗
 levantar deixando ↗ a cabeça ir.
 deitar Saída no lado de chão.
 olhar arredondando ↗ a cabeça.
 levantar para cima.
 caminhar de costas.
 e deitar-me sentindo.

movimentos de Brega Funk, com o meu nome...
 logo após, eu levanto a mão para cima!



Fonte: Acervo, do autor, 20224.

leveza
solto
leveza
solto
dança
movimento
Corpo
movimento
dança
movimento
movimento
dança
Corpo
dança
Augusto

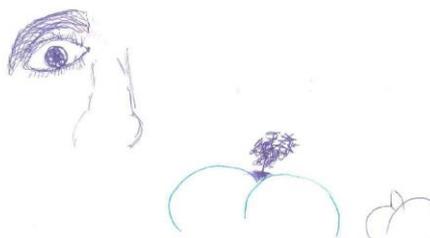
09/04

movimento
Solto
dança
Corpo

Na dança sinto meu corpo solto, através do movimento.

JOPÁ

Braço de um lado para o outro, ergo os braços e caio de vez
no chão levo os ~~outros~~ braços na altura dos olhos e balanço de um
lado para o outro



Movimentos no Subintento

Proposta de investigação
 Condição olhos fechados
 Movs olhos fechados segundo outras curvas
 Movs no contorno → Destro e sinp
 Urdos / a língua outros são supati
 Deslo camantos → Urdos front. lat. - ter's
 Girs na diagonal -
 Pontos com mudanças de nível
 Cabeça pelo Espaço



Busca → Mobilidades da cabeça
 Ouvindo de dentro

Trilhas em Ventos

Respirar no movimento
 Voz e movimento de nome
 tocar as estrelas

~~Articulações~~ Ações

Chegadas → Jobs → Explorar

Reconhecimento das articulações

Trilhas Espirituais

circuito espelhado

Anexo C: Performances



Fonte: Teia Cultural, 2024.

Anexo D: Imagens



Fonte: Acervo do autor, 2024.