

ÍNDICE DE FOTOS E IMAGENS

Foto 1	“Consciência pelo movimento” Pós Graduação Angel Vianna	90
Imagem	Henri Bergson – Cone invertido	107
Foto 2	“Papoulas murchas”	124
Foto 3	“Papoulas murchas”	126
Foto 4	“Papoulas murchas”	128
Foto 5	“Áspero-Afago”	136
Foto 6	“Áspero-Afago”	143
Foto 7	“Pós-Graduação Angel Vianna”	148
Foto 8	“Ventre que era seu corpo” – 18º FIDR	153
Foto 9	Flyer digital e eletrônico	154
Foto 10	Laboratório de experimentação sensorial	155
Foto 11	“Ventre que era seu corpo” – CAC/UFPE	155
Foto 12	“Ventre que era seu corpo” – Laboratório	156
Foto 13	“Ventre que era seu corpo” – Apresentação FIDR	158
Foto 14	“Ventre que era seu corpo” – Apresentação FIDR	160
Foto 15	“Ventre que era seu corpo” – CAC – Jambo Hall	162
Foto 16	“Laboratório sensorial”	163
Foto 17	“Laboratório sensorial”	163
Foto 18	“Laboratório sensorial”	163
Foto 19	“Laboratório sensorial”	163
Foto 20	“Compagnie” – 24 Marie Chouinard	164
Foto 21	“Oficina – Envelope tátil e o envelope sonoro” – LAE/UFRJ	168
Foto 22	“Oficina – Envelope tátil e o envelope sonoro” – LAE/UFRJ	170
Foto 23	“Minicurso corpo/objeto/memória/criação”	173
Foto 24	“Minicurso corpo/objeto/memória/criação”	174
Foto 25	Ensaio – “Corpo abuletado”	177
Foto 26	“Corpo abuletado” – Apresentação no “Interseções”	181
Foto 27	Ensaio – “Corpo abuletado”	181
Foto 28	Ensaio – “Corpo abuletado”	173
Foto 29	“Corpo abuletado” Centro de Artes e Comunicação/UFPE	173
Foto 30	“De cordas, faixas e metal”- Teatro Joaquim Cardoso	184

Foto 31	“De cordas, faixas e metal” – Ensaio	185
Foto 32	“De cordas, faixas e metal” – Ensaio	186
Foto 33	“De cordas, faixas e metal” – Apresentação/TJC	199

SUMÁRIO

ÍNDICE DE FOTOS	11
INTRODUÇÃO	13
1. OS PROCESSOS DE INSTAURAÇÃO E MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA DO CORPO: ARTICULAÇÕES ENTRE RUDOLF LABAN, MARCEL PROUST E GILLES DELEUZE	25
1.1. RUDOLF LABAN E AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA	
1.1.2. As relações entre a gravidade e a memória do corpo - Hubert Godard Rudolf Laban	
1.2. A CONSTITUIÇÃO DE UMA ASSINATURA CORPORAL	
1.3. AS IMPLICAÇÕES DA MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA	
1.3.1. Memória involuntária: Proust e Laban	
1.4. ENVELOPE TÁTIL, ENVELOPE SONORO	
2. RELAÇÃO CORPO/OBJETO E MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA DO CORPO	72
2.1. ASPECTOS SUBJETIVOS: AS <i>ESTRANHAS</i> SENSações NO PROCESSO SENSORIAL	
2.2. OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO CONTRIBUIÇÕES DA ARTE BRASILEIRA E A TOXICOMANIA DA IDENTIDADE	
2.3. RELATOS DE CASOS: AS <i>ESTRANHAS</i> SENSações	
2.4. A MEMÓRIA BERGSONIANA, VIRTUALIDADE E ATUALIZAÇÃO.	
2.5. O INTERVALO DE ESPAÇO-TEMPO A MEMÓRIA MANIFESTA NO CORPO	
2.6. LABAN E CLARK AS CONEXÕES CORPO/OBJETO – E MEMÓRIA NA MATERIALIDADE	

3. ANÁLISE CRÍTICA SOBRE A PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO NA INTERFACE ENTRE A DANÇA E A MEMÓRIA DO CORPO	118
3.1. O PROCESSO INVESTIGATIVO E PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO E AS IMPLICAÇÕES DA TEORIA E DA PRÁTICA	
3.2. O PAPEL DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA IMPROVISAÇÃO CONEXÕES COM A MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA	
3.3. O DEVIR EM DANÇA COM UM CAMINHO	
3.3.1. Relatos, testemunhos, criações somato performativos	
3.4. RETOMANDO O ENVELOPE TÁTIL E O ENVELOPE SONORO	
3.4.1. Relações entre território e assinatura corporal	
A - Relato de Jaqueline	
B - Relato de Laura	
C - Relato de Isabela	
D- Relato de Sandro Drumond	
3.5. INVESTIGAÇÕES SOBRE O ESPAÇO DA DANÇA: CORPO ABULETADO	
3.6. A MOBILIDADE E A PLASTICIDADE DAS MARCAS MEMÓRIA: DE CORDAS, FAIXAS E METAL	
3.6.1. BMC: Respiração é expressão	
3.6.2. Movimento autêntico	
3.6.3. Butô e memória involuntária	
REFERÊNCIAS	203
ANEXOS	
ANEXO 1 – Plano de Ensino da disciplina Oficina de Dança 5	208
ANEXO 2 – Ementa da disciplina: Consciência pelo movimento	212
ANEXO 3 – Depoimento para Angel Vianna	216
ANEXO 4 – Projeto de Pesquisa- Corpo memória: dança e processos subjetivos	217

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como base minha tese de doutoramento, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO em Estudos Interdisciplinares em Memória Social, na linha de pesquisa Memória, Subjetividade e Criação. O principal objetivo é refletir sobre os processos subjetivos que participam da constituição e da manifestação da memória corporal em distintas modulações, a exemplo das que são deflagradas nas experimentações com a dança e a improvisação.

Walter Benjamin (1933/2010) apontou as profundas transformações nas maneiras de olhar, sentir e perceber, a partir do advento da reprodutibilidade mecânica da arte nas sociedades de massa pós-revolução industrial. Chamo atenção para esse fato a fim de esclarecer que a maneira pela qual a percepção opera depende também de contingências históricas. Estas mudanças se radicalizam na contemporaneidade: o excesso de solicitações, a indução ao consumo desenfreado e a incapacidade de reagir a estas imposições produzem anestesia e embotam a percepção, como indica Claudine Haroche (2008) em livro que trata das transformações da sensibilidade na história. Baseada em seus estudos sobre Benjamin, Haroche aponta como o olhar contemporâneo se torna incapaz de filtrar os estímulos devido ao regime da instantaneidade ao qual a percepção se encontra submetida, e como essa instantaneidade dificulta ou impede a elaboração dos estímulos e, em decorrência, a reflexão. Haroche encontra assim, um outro modo de se referir àquilo que Benjamin chama de experiência (BENJAMIN, 1933).

Desse modo, enfatizo o caráter interdisciplinar desta pesquisa tendo como esteio a memória do corpo, costurando interconexões entre a dança, as artes visuais, as abordagens somáticas e a filosofia. Com vistas a constituir um campo de pensamento do corpo, dentro do campo da Memória Social. Este olhar se volta para as questões acima citadas, no tocante ao embotamento da percepção buscando dar vazão a produção de sentidos na contemporaneidade.

Nesta tese, meu interesse investigativo se volta para as questões da percepção e da sensação inerentes à memória do corpo. Ele envolve a compreensão do processo sensorial e perceptivo e aposta numa articulação entre a dança e a memória. Esta articulação se realiza não apenas no plano teórico, mas

também enquanto experiência capaz de conduzir a uma potencialização do corpo. Os sujeitos não serem simplesmente espectadoras de seus corpos ou de suas sensações. Por este motivo, os aspectos subjetivos sobre os quais Benjamin debruçou seu pensamento são apontados inicialmente na introdução dessa tese. Em sua análise, Benjamin ressalta o quanto o movimento incessante e fragmentário das sociedades modernas e pós-modernas provoca, na subjetividade, dificuldades na capacidade de olhar e de simplesmente sentir. O indivíduo é acometido e obrigado ao exercício constante da visão, e, no entanto perde a experiência subjetiva desse olhar.

Inicialmente, esta pesquisa teve como suporte os *Objetos Relacionais*¹ da artista Lygia Clark. No presente momento, no entanto, após sofrer desdobramentos decorrentes do amadurecimento da investigação, outros diálogos vêm sendo estabelecidos. Um dos principais se realiza com Rudolf Laban, privilegiando seus conceitos de assinatura corporal e memória involuntária, bem como a gestão da verticalidade associada à relação da memória com o peso do corpo.

Na dissertação de mestrado, os objetos relacionais de Lygia Clark já haviam servido de mote a uma investigação sobre a memória corporal. Os objetos em questão foram utilizados e analisados enquanto geradores da criação de movimento e possibilitadores da memória do corpo.

A pesquisa teve como objetivo principal aprofundar a investigação da memória dos usuários de instituições psiquiátricas em situação de internação ou de Caps-Centro de Atenção Psicossocial, desencadeada a partir de práticas corporais afundamento primordial para iluminar a correlação entre a memória e o esquecimento, focalizada em nossa prática corporal. A referida prática teve como base as experimentações com a dança contemporânea e os *objetos relacionais* de Lygia Clark, assim como os *Parangolés* de Hélio Oiticica. A abordagem priorizou a reflexão sobre a memória do corpo e os processos de criação. Esta memória é ativada numa experimentação do movimento e da dança, gestados na experiência sensorial. Assim, na dissertação analisei em que circunstância se processa a

¹ A artista Lygia Clark (1920-1988) cria os *Objetos Relacionais* em sua última fase, de 1967 a 1988, trata-se de objetos sensoriais que só ganham sentido à medida que são tocados e experimentados. São objetos feitos de materiais banais e de uso cotidiano. Assim, o sujeito é convocado a dar sentido à obra através de sua participação. Retomando o sentido processual da obra de arte, a proposta é de rompimento com a posição estática do espectador. Juntamente com Hélio Oiticica e outros, os artistas criaram a arte ambiental, centrados na proposição experimental do corpo “Nós somos o molde; a vocês cabe o sopro” Lygia Clark Catálogo de Exposição- Fundação Antônio Tápias, 1997 p.233.

memória, ancorados nas experiências de Lygia Clark com os Objetos Relacionais, aplicados a psicóticos em experimentação em instituições de psiquiatria com a dança. Discutimos o caráter das experiências relatadas a fim de articulá-las com as ideias da multiplicidade e a geração de corpos mais criativos e potentes.

Entretanto, inquietações provenientes da pesquisa continuaram a me mobilizar. Um exemplo: nos processos aflorados pelo contato com os Objetos Relacionais surgem sensações que não são identificadas, gerando um sentimento de estranheza.

Assim, torna-se fundamental esclarecer de que forma e o porquê essas questões vieram a ganhar relevância a ponto de se constituírem como o mote para a atual investigação. A resposta a esta questão vincula-se a minha trajetória profissional com a dança em seus desdobramentos e interfaces de característica interdisciplinar devido a minha formação.

Formei-me em História na Universidade Federal Fluminense. Meus maiores interesses focalizaram-se na Grécia Antiga e na História da Arte, muito embora eu tenha reorientado minha carreira profissional: fui fazer teatro e me especializei na preparação corporal para atores. Devo assinalar que a história e a memória, não só foram de crucial importância em minha formação, na área de humanas, como deixaram sementes no que tange aos processos mnêmicos. Da professora de história e da historiadora à relação com a educação, o interesse pela pesquisa permanece. Entretanto, os principais investimentos dirigiram-se à área artística, inicialmente através do teatro e depois da dança. Digamos que passei a “contar histórias”, sendo que nesse percurso, o que interessa ressaltar tanto do ponto de vista do micro como do macro universo, é a proposta primordial de contar a história com o objetivo de incitar a discussão do processo de singularidade. Dito isso, pergunto: de que forma posso, aproximar ou viabilizar a singularidade, senão pela via da memória?

O que tenho desenvolvido nos últimos anos dentro de meu trajeto profissional são as práticas de corpo baseadas em técnicas, métodos ou sistemas que têm em seu cerne a experimentação corporal como aspecto central para a criação e expressão da subjetividade. Na Escola da Dança Angel Vianna onde fiz minha formação, o estudo do movimento está estruturado através da discussão teórica e prática. Inicialmente cursei Dança Contemporânea e Expressão corporal, cursos que têm como base o método de Consciência do Movimento de Angel Vianna e Eutonia

(equilíbrio do tônus muscular) e Dança Contemporânea–Laban. Essa formação inclui anatomia, cinesiologia, história da dança, teatro, música, dança moderna, clássica, dentre outras disciplinas. Porém, sua principal característica é o processo de criação, com ênfase na corporalidade, fomentado a partir da singularidade provocada pelas técnicas citadas.

No entanto, foi na formação em Recuperação Motora e Terapia através da Dança que se deu o maior contato com a memória do corpo, a partir das aulas de Feldenkrais, Eutonia, neurofisiologia e seminário de Arte Educação. Nesse curso, passei pela primeira experimentação profunda, podemos nomeá-la uma experiência de ²*corpo sem órgãos*, uma vez que, não por acaso, a construção da monografia deveria ser fundamentada nas obras *Mil Platôs* e o *Anti Édipo* de Deleuze e Guattari (1996), nos aspectos relativos ao estudo da concepção de CsO - *Corpo sem órgãos*. Entretanto, é relevante apontar que essas experiências foram provocadas através de técnicas que conduziam a um esquecimento de si, ou seja, trata-se de uma interface memória/ esquecimento, onde o que está em jogo é o devir. Como explicita Lygia Clark nessa afirmativa: “Só o instante do ato não se renova, nele o vir a ser está inscrito”. Assim, na presentificação do corpo, é possível penetrar o mundo pré-verbal, no qual se inscreve a memória corporal.

Pretendo agora relatar de forma breve, a instância que me conduz a investigação da memória do corpo e sua importância crucial em minha trajetória de vida, enfatizando que ela não se encontra desatrelada, em nenhum momento, de minha existência acadêmica, culminando com meu interesse em investigá-la e sistematizá-la no mestrado da UNIRIO sob a luz da Memória Social.

A monografia do curso de formação “Recuperação motora e terapia pela dança” da escola Angel Vianna foi construída a partir dos relatos de nossas experimentações, vividas no processo e compartilhadas enquanto experiências de *corpo sem órgãos*, isto é, aquelas nas quais uma espécie de inconsciente aflorava e ocorriam acontecimentos da ordem do devir, do intempestivo. Para melhor compreensão dessa concepção, cito um trecho do texto “*O corpo sem órgãos e o*

² Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num spatium ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. (DELEUZE e GUATTARI.1996, p.13).

sentido como acontecimento”, produzido pelo meu orientador da monografia, professor Mauro Costa, em que relata experiências de seus alunos no citado curso da Angel: “CsO se oporia ao organismo. O corpo organizado. Nossa experiência de corpo sempre se faria entre esses dois limites numa tensão entre organismo e Corpo sem órgãos. O CsO é um plano de constituição/desconstituição” (COSTA, 1996, p.97).

Nesse mesmo texto, Costa também relata de que forma se estrutura o curso de Recuperação Motora da Angel Vianna e adverte que as técnicas utilizadas como Técnica de Alexander, Eutonia, Consciência do movimento, método Feldenkrais, foram todas criadas a partir de uma situação de impedimento das funções corporais: perda de movimentos de algum membro, perda da voz, etc. No entanto, ao ignorarem as tradicionais formas de funcionamento do organismo, os professores sentiram-se livres para criar métodos, que recuperaram as funções por uma outra via. E, puderam então confrontar-se com o CsO surgido dessas experimentações singulares. Puderam dar vazão aos processos de subjetivação acionados pela memória do corpo, eu diria.

Portanto, foi durante os cursos da Angel que tive meus primeiros contatos com as abordagens somáticas.

Após minha formação no ano de 1995, fui chamada para dar aulas no curso preparatório da Escola Angel Vianna. Durante cinco anos ministrei aulas de Expressão corporal, Consciência do movimento e Laban, permanecendo na escola até 1999. Nesse curso tive contato com uma grande diversidade de corpos, uma vez que, no preparatório, não havia exigências no que tange a conhecimentos prévios de “técnicas de dança”. A ideia justamente era a de que todos podem dançar, revelando-se os aspectos da singularidade e estimulando-se o processo criativo.

A minha especialização foi em Dança Educação pela UFRJ, tendo como objeto de pesquisa a memória e as cantigas de roda de nosso folclore brasileiro. Assim, a memória uma vez mais é o centro do meu interesse investigativo, enfatizada sob o aspecto corporal através das qualidades de movimento/Laban. Desse modo, pesquiso os traços da formação de nossa cultura híbrida, sob perspectiva transdisciplinar. Investigando não só as qualidades de movimento e ocupação espacial sob olhar labaniano, presentes nos brinquedos cantados, como a poética, a relação musical e rítmica. Enfatizando os processos de transmissão oral, das cantigas de roda.

Em 2001, passo a integrar a equipe da Angel Vianna na FUNLAR- Fundação Lar Escola São Francisco de Assis, instituição da Secretaria de Desenvolvimento Social da prefeitura do Rio de Janeiro que atende a crianças e adolescentes portadores de deficiência e de transtornos psíquicos. Fiz atendimentos individuais e em grupo com aulas de expressão corporal com técnicas de consciência do movimento e massagem, tendo como objetivo ampliar as possibilidades expressivas dos usuários através da dança e da senso percepção e aumentar a possibilidade de criação de seus vínculos afetivos. Permaneci na instituição até o término do convênio em 2005.

Nesses quatro anos, montei diversos trabalhos com o grupo de adolescentes. Meus alunos de Dança da UFRJ também ali estagiaram, uma vez que eu volto à universidade em 2002 e 2003 e depois em 2006 e 2007, sendo supervisora da disciplina de estágio na área de Dança/ Saúde e na de Dança e Vertentes Culturais.

Em 2003, paralelo ao trabalho da FUNLAR, fui convidada para trabalhar com usuários de uma enfermaria de crise no hospital municipal Nise da Silveira. Essa experiência foi abordada em minha dissertação, juntamente com a do CAPS - Centro de Atenção Psico social de Angra dos Reis. Nos dois casos, atuei com expressão corporal e com experimentações dos Objetos Relacionais de Clark. Também foi objeto de minha pesquisa de mestrado a experiência no hospital da Tamarineira em Recife, no ano de 2005, na oficina em que trabalhei o tema “Corpo conexão Arte ambiental” numa interface da dança e do corpo com a obra dos artistas Lygia Clark e Hélio Oiticica (com os Parangolés). Em ambas as experiências, a problematização centrou-se na análise da memória dos que sofrem transtornos psíquicos e no papel da dança enquanto criação. Esta experiência do mestrado continuou a me mobilizar me deixando muito inquieta e instigada a continuar a pesquisa sobre a memória corporal e seus processos subjetivos.

Ao retornar à UFRJ como professora substituta, volto a dar a disciplina de Corporeidade que é vinculada ao LAE- Laboratório de Arte Educação. Essa matéria é obrigatória para os cursos de dança e de Educação Física e encontra-se atrelada aos processos simbólicos do corpo, através do despertar dos sentidos. Desse modo, a memória do corpo nesse processo do encontro consigo mesmo desempenha um papel fundamental.

As pesquisas e os projetos realizados pelo LAE, dos quais participei, têm como foco a memória e a Corporeidade, sendo um deles realizado durante o ano de 2006: “Corporeidade, Memória e tradições populares”, um projeto de Extensão que

congrega pesquisa, ensino e prática didática envolvendo alunos e comunidade local. Culminando como resultado do processo na montagem de performances itinerantes, nas quais participaram alunos do curso de bacharelado em Dança UFRJ, as professoras e respectivamente diretora e assistente de direção Maria Ignez Calfa e autora desta tese e os alunos da comunidade de Tiradentes. Tais performances foram criadas na perspectiva interdisciplinar e constituídas com ênfase na memória e na poética do corpo. Vale ressaltar ainda que todo o aflorar da memória ali despertadas colaboravam para solidificar o meu interesse, posto que surgiam do enfoque dado as questões sensoriais e de uma educação do sensível.³

Após o curso de mestrado eu ainda não dispunha de conceitos capazes de responder a inquietações como as sensações de estranhamento surgidas nos processos de experimentação com os Objetos Relacionais de Clark. Afinal, trata-se da memória do corpo, assunto bastante rico e com raras referências bibliográficas. Percebendo uma lacuna nessa temática, decidi então retornar ao mesmo problema, realizando uma investigação mais aprofundada, gerando a seguinte reflexão: O que vem a ser memória do corpo? Buscando sistematizar as experiências práticas no entrelaçar com a teoria. Isto é, pensar em como se constitui a memória corporal e como se dá esse processo de manifestação. Toda essa pesquisa é feita em experimentação do corpo sob a luz das práticas somáticas, e da dança focalizada nos princípios de movimento do Sistema Laban.

Nesta esteira, me remeto ao filósofo Gilles Deleuze, em *Conversações*: “Depois de ter estabelecido estas coisas, eu pensava entrar no porto, mas quando me pus a meditar sobre a união da alma e do corpo, fui como que lançado de volta ao mar.” (DELEUZE, 1995, p. 130). Destacar essa frase pode ajudar a iniciar a discussão, pois ela aponta o desafio que é pensar o corpo, pensar como corpo, a partir de suas memórias. De acordo com Deleuze, o pensamento não pode proceder por dicotomias, como aquela que separa o corpo da alma; o pensamento não ocorre apenas na alma, mas, justamente, tem na experimentação e nas sensações corporais aspectos vitais. Desse modo, fui novamente lançada ao mar e impelida a continuar, pensando/experimentando o tema da memória corporal.

No presente momento, a investigação se constrói num tripé sustentado entre a prática em dança com foco na experimentação sensorial – desenvolvida com

³ O meu memorial completo com a trajetória profissional vinculada as pesquisas relativas à memória do corpo e aos processos de improvisação e criação encontra-se em anexo.

alunos do curso de graduação em Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco, na qual sou professora assistente; a teoria, cujo aporte encontra-se ancorado em Rudolf Laban, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Marcel Proust e Didier Anzieu; e a terceira haste é o processo criador decorrente das experimentações com os objetos. Refiro-me aos *objetos relacionais* de Clark e a outros criados pelo grupo de alunos de dança. Tenho no Sistema Laban de Movimento, dentre outros métodos de Educação Somática como a Eutonia e o método Angel Vianna de Conscientização pelo Movimento, meu alicerce teórico-prático. A esse respeito, isto é, abordagens somáticas em entrelaçamento com a experimentação de Objetos Relacionais da artista Lygia Clark com alunos de Dança conto com a interlocução da tese de Ana Maria Rodrigues Costas (2010).

Neste percurso, sigo o fio que tece e customiza as inquietações; esse fio costura a minha prática, entrelaçando-a com a teoria e a criação, com foco na investigação da memória do corpo. Busco a interlocução e a construção de um pensamento que não subjugué nenhum dos aspectos citados, uma vez que sou também atravessada em meu corpo pelas indagações que me norteiam. Portanto, é por essa via e somente por ela, ou seja, por uma compreensão pela qual corpo e pensamento não se separam que essa investigação pode prosseguir. Por isso, me pergunto: por que são deflagradas as memórias no corpo ao sensível toque da pele, ao entrarmos em contato com o universo tátil e cutâneo? Por que aspectos subjetivos se apresentam no simples inalar de um odor, ou ao escutar um som, ou ao perceber uma reverberação ao mover do objeto? Por que a memória do corpo se presentifica e como se manifesta? Estas são algumas das perguntas que pretendemos iluminar nessa pesquisa, que tem como objetivo principal o esclarecimento dos aspectos constitutivos e de manifestação da memória corporal.

No primeiro capítulo, minha intenção é discutir os processos de instauração e manifestação da memória no corpo. Especialmente, tenho a intenção de produzir uma reflexão sobre a concepção de Rudolf Laban denominada assinatura corporal, desenvolvida pela comentarista Annie Suquet (2008) para aproximá-la tanto da ideia de Hubert Godard (1993) e (2001) de memória plástica quanto da noção de assinatura em Deleuze e Guattari (1997), desenvolvida pelos filósofos na obra *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia 4*. Esses pressupostos me conduzem a esclarecer as vinculações entre o peso do corpo e a subjetividade, constituindo-se enquanto marcas singulares que circunscrevem o indivíduo.

Para tanto, se faz necessário apresentar um breve histórico da trajetória de Laban e sua contribuição para a construção de um pensamento em dança, focalizando particularmente dois aspectos que dizem respeito ao processo constitutivo da memória do corpo. O primeiro trata das relações entre verticalidade, peso corporal, tonicidade muscular e memória. No segundo, procuro mostrar os aspectos subjetivos inerentes à memória manifesta por meio da expressão, o que irá me possibilitar percorrer, analisar e compreender de que modo se entrelaçam esses fatores e, assim, debater o quanto são indissociáveis e até determinantes na constituição e manifestação da memória do corpo.

Neste trabalho, abordarei, com o auxílio de Annie Suquet (2008), a atuação da gravidade na composição do tônus muscular em extrema inter-relação com os aspectos subjetivos. Hubert Godard, em “Gesto e percepção” (2001) me permitirá pensar na função da musculatura tônica e na ubiquidade da carga expressiva do movimento e do gesto. Em suma, em Suquet e Godard terei o suporte para o desenvolvimento da concepção de assinatura corporal em Laban, associada ao desenvolvimento de sua Análise de Movimento. Deleuze e Guattari (2002) me darão os instrumentos necessários para aproximar seu conceito de *assinatura*, referido ao ritmo, da concepção denominada por Laban de assinatura corporal. Para consubstanciar esse pensamento e articulá-lo à singularidade e à expressão via memória do corpo, isto é, para a elaboração desses conceitos, terei de adentrar as concepções de ritmo e de território, desenvolvidas por Deleuze e Guattari. Esses pressupostos serão fundamentais não só para a aproximação conceitual entre os autores citados, como também para o esclarecimento da noção de assinatura que virá em última instância, me fornecer a estrutura necessária para pensar a memória corporal.

Num segundo momento, ainda no primeiro capítulo, intenciono aproximar a memória involuntária pensada em Marcel Proust da concepção de memória involuntária em Laban. Os dois autores em questão constroem suas concepções ao priorizarem os aspectos sensoriais, os quais posso dizer que são o foco, a espinha central da deflagração de uma memória que se manifesta no corpo de forma involuntária, por meio dos sentidos. Trazer à tona essa perspectiva, isto é, tratar do conceito de memória involuntária em Laban, me conduz às implicações entre a memória e o esquecimento. Para uma análise com um foco preciso no tocante ao aspecto memória/esquecimento, via sensações do corpo, irei confrontar Proust e

Laban com o auxílio das comentadoras: Jeanne Marie Gagnebin em *Lembrar, escrever, esquecer* (2009) e Annie Suquet (2008) Laboratório da percepção: O corpo dançante. E, ainda a pesquisadora francesa Isabelle Launay (1999) (2009).

O psicanalista Didier Anzieu, em sua obra *O Eu Pele* (2000), declara que as sensações cutâneas introduzem as crianças da espécie humana em um universo de grande riqueza, o qual abarca a própria constituição do eu. A proposta de Anzieu viabiliza uma introdução à discussão que me proponho fazer, na qual procuro debater a pele por uma ótica que destaca o sistema complexo que envolve o universo tátil. O que me interessa problematizar é a importância da epiderme na mobilização dos processos subjetivos através da experimentação sensorial e a não dissociação das experimentações vividas no corpo. Desse modo, poderemos adentrar os conceitos desenvolvidos por Didier Anzieu, a saber, envelope tátil e envelope sonoro, que, em resumo, abrirão caminho para a relevância da sensorialidade na manifestação da memória corporal em consonância com uma perspectiva de criação.

Um outro autor importante para esse debate é o filósofo português José Gil. Seu livro *As metamorfoses do corpo* (1997) não se ocupa diretamente do tema memória corporal, mas tangencia o assunto. Ao trazer noções como espaços indiscerníveis e espaço de limiar, Gil compreende, por exemplo, as modalidades sensoriais como espaços auditivos e sonoros que se dilatam entre o interno e o externo, atravessados pelo universo afetivo. Desse modo, ele poderá dar suporte e contribuir para essa discussão.

No segundo capítulo, após já ter compreendido aspectos fundamentais da constituição da memória no corpo em estreita conexão com a sensorialidade, interessa-me dar continuidade à importância da pele na mobilização dos conteúdos subjetivos na experimentação sensorial, trazendo para a discussão a obra de Lygia Clark. Em especial, irei produzir uma reflexão a partir da experimentação e do uso que faço de seus Objetos Relacionais, aflorando a memória do corpo como mote para criação em dança. Nessa relação processual, meu olhar se volta para a relação corpo/objeto. O propósito é abordar a concepção de memória do corpo com foco na dinâmica em que essa relação se manifesta. Nesse sentido, indago: seria possível refletir a respeito de uma memória que pulsa em sua materialidade? Seria possível desenvolver uma abordagem que anuncia uma memória vibrátil nesta relação corpo/objeto? Para tanto, é necessário estabelecer interlocução com textos da

artista Lygia Clark e com sua comentarista Suely Rolnik em artigos diversos, nos quais ela se propõe a debater os processos de subjetivação na obra de Clark. Pesquisarei ainda suas entrevistas lançadas em DVDS (2010): *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto para ativação da memória corporal*, nas quais ela realiza vinte entrevistas com pessoas que tiveram contato com os *objetos relacionais* e com a obra de Lygia Clark.

Ainda no segundo capítulo, tenho como objetivo estabelecer uma interface da dança com a memória no corpo. E uma inquirição se faz presente: de que modo o corpo sensibilizado pelo objeto, após ter aflorado a memória, pode originar a criação de movimentos em dança? Isto é: a partir da improvisação e da composição de movimentos gerados nas experiências sensoriais, o corpo que dança acessa estados corporais criativos?

Na expectativa de compreensão da manifestação da memória do corpo, tomo como arcabouço a concepção de memória como virtualidade do filósofo Henri Bergson em *Matéria e memória* (1999). Dois comentaristas auxiliam nesta empreitada de trazer luz a ótica de Bergson, são eles: Auterives Maciel (1997) e Pedro Leal (2010). Será feita uma aproximação entre as concepções de Lygia Clark e Bergson, no tocante a esta perspectiva, olhar para a memória proveniente do corpo enquanto potencia.

Assim, poderei articular a memória à criação e aos processos de subjetivação como mote para a composição de movimento em dança, abrindo uma direção que valoriza a improvisação e a criação, buscando afastar-me de padrões e códigos de movimento pré-concebidos.

No terceiro capítulo, desenvolverei uma abordagem crítica que se constrói na interface entre a teoria e a prática corporal. É importante frisar que, para o desenvolvimento de uma análise crítica, tenho a intenção de utilizar os dados obtidos nos processos da prática junto aos alunos de graduação do curso de Licenciatura em Dança, inseridos em meu projeto de pesquisa e dos alunos da Pós Graduação Angel Vianna.

Para isso, três aspectos fundamentais terão que ser debatidos e aprofundados. São eles: as relações tônicas, os estados corporais e a criação mobilizada pela noção de assinatura do corpo e/ou de memória involuntária. Em seguida, poderei apontar de que modo a memória do corpo atua e como contribui de

maneira efetiva na criação de movimentos em dança. Assim, apresento os objetivos dessa investigação:

Objetivo Geral:

Pesquisar a dança a partir da dimensão relacional na experimentação dos processos subjetivos que participam da instauração e da manifestação da memória do corpo.

Objetivos específicos:

1) - Pensar os processos de instauração e manifestação da memória do corpo com base em três autores – Rudolf Laban (memória involuntária, assinatura corporal) Marcel Proust (memória involuntária) e Gilles Deleuze (assinatura, ritmo e território);

- Investigar as noções de envelope sonoro e envelope tátil em Didier Anzieu, enfatizando sua dimensão de subjetividade;

2) - Debater, a partir da experimentação com os objetos relacionais de Lygia Clark, os processos de manifestação da memória do corpo gerando a composição e criação de movimentos (performances).

- Refletir sobre a memória da matéria corpo enquanto uma concepção potencialmente criadora (Henri Bergson)

3) - Desenvolver análise crítica sobre a prática da improvisação nas interfaces entre a Dança e a memória do corpo, abordando as criações das performances a partir dos conceitos desenvolvidos na tese: de memória virtual em Bergson e de memória involuntária em Laban/Proust. E as noções de assinatura corporal (Laban) e de assinatura (Deleuze)

1. OS PROCESSOS DE INSTAURAÇÃO E MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA DO CORPO ARTICULAÇÕES ENTRE RUDOLF LABAN, MARCEL PROUST E GILLES DELEUZE

Ao iniciar este primeiro capítulo faz-se necessário evocar a questão principal que move esta investigação, assim como elencar os desdobramentos inerentes à indagação. Pensar nos aspectos constitutivos e de manifestação da memória corporal, em entrelaçamento com a prática em dança contemporânea em seus matizes subjetivos é a espinha dorsal da pesquisa. Neste primeiro item, serão enfatizados três autores e suas concepções sobre a memória do corpo. Cada qual traz uma contribuição fundamental para a elucidação de minhas inquietações: pensar o que vem a ser a memória do corpo em interlocução com a prática em dança, a partir de um trabalho sensorial.

O que está em questão é discutir, pensar e produzir reflexões sobre o que é a memória do corpo. Inicialmente seria possível dizer o que ela não é: não se trata de uma memória concebida como conjunto de representações mentais, nem de uma memória psíquica induzida por lembranças. Tampouco se trata de uma memória do sistema nervoso. Godard (1993, p. 65) sublinha que temos no interior de cada um de nós uma plasticidade que reserva uma memória; segundo ele, não se trata de memória do sistema nervoso, “mas a marca de uma textura, nossos tecidos plásticos, as fâscias”. Trata-se de uma memória encarnada, poderia se dizer assim, uma memória que advém por meio dos sentidos e da percepção corporal. Ela não acontece em desconexão com o movimento, sendo este um propulsor de estados corporais. Posso inicialmente apontar que estes elementos em conexão serão de grande valia para elucidar a memória enfatizada nesta pesquisa.

A dança aqui tratada é entendida como aquela que traz em seu bojo a diversidade de caminhos e linguagens artísticas se alinha a proposta da dança contemporânea. Posso dizer que se assemelha a um grande guarda chuva aberto, ou seja, comporta diferentes modos de compreensão de corpo, mas, sobretudo, trata-se de um corpo da experiência. Aqui entra em jogo um olhar mais integrador, que se distancia da valorização do corpo anatômico, de uma dança focalizada na maestria, ou na virtuosidade dos passos. Entra em cena o movimento gerado na experimentação do corpo do dançarino, em suas inquietações, através da

improvisação e da criação. Este prisma, esta ótica, tem origem nos primórdios da dança moderna ocidental. O corpo produzido no ballet clássico não conseguia mais responder as problematizações de um mundo em conflito, em suas novas configurações, novas relações se estabeleciam no tocante ao peso corporal, as dinâmicas de movimento e ao gesto.

Pelas razões expostas, considero fundamental adentrarmos a biografia de Rudolf Laban. Assim, poderei tomá-lo como um dos principais autores, guiada pelos olhos de sua comentadora Annie Suquet (2008) que nos brindará com novas perspectivas e interpretações, introduzindo a questão da memória do corpo na perspectiva de Laban, assim como a noção de uma assinatura corporal, associada ao fator peso, na busca pela ascensão vertical. Outro aspecto não menos relevante é a concepção de memória involuntária contida nas prerrogativas das pesquisas do movimento em Laban. Tal concepção é desenvolvida por Suquet e, nesta tese será ancorada em consonância com a ótica do escritor Marcel Proust (1871/1922), na intenção de confrontá-las com a pesquisa prática, desenvolvida ao longo da investigação.

1.1. RUDOLF LABAN E AS RELAÇÕES ENTRE CORPO E MEMÓRIA

De acordo com Helena Katz (2006), Rudolf Von Laban (1879/1958), nascido na Bratislava, Hungria, foi artista plástico e arquiteto antes mesmo de tornar-se bailarino e coreógrafo. Por conta de suas escolhas iniciais, voltou-se para estudos de anatomia e do corpo humano, viveu em Paris, e ali entrou para *École de Beaux Arts*, estudando escultura com o mesmo professor de Kandinsky no *Arts and Crafts*. Conviveu com a vanguarda europeia em momento efervescente do início do século XX. Passou sete anos em Paris e absorveu com intensidade a atmosfera cultural daquela cidade, interagindo com diversos artistas.

Desde o começo de sua carreira, Laban fazia caricaturas, desenhando e atuando como ilustrador para revistas, como também se apresentava em cabarés expondo seu corpo em cena. Laban frequentou cabarés como o *Voltaire de Zurich*, no qual artistas, filósofos, poetas e os criadores do movimento Dadá contestavam valores sociais e a arte vigente, integrando em suas manifestações artísticas o som, a poesia e o corpo. Nesses lugares, Laban encontra o cenário perfeito para sua passagem das artes gráficas e da arquitetura para o corpo. Mais tarde, passou a

morar entre Munique e o Monte Verita, na Suíça, mergulhando de vez no mundo da dança, sem, no entanto desprezar sua formação diversificada.

Os múltiplos interesses de Laban lhe deram uma formação bastante peculiar. Sua proximidade com a questão do espaço fez com que sua pesquisa do movimento humano fosse marcada pela compreensão e o empenho nas relações espaciais. Laban é também considerado o criador da arquitetura do movimento. Helena Katz (2006, p. 53) afirma: “Para ele, o corpo é uma partitura obediente a um princípio ordenador: o esforço – aquilo que promove o deslocamento do peso. Este deslocamento organiza uma cartografia interior que quase se torna uma geografia”.

Segundo Fernandes o Sistema Laban baseia-se em relações paradoxais intrínsecas ao movimento humano, como interno e externo, estabilidade- mobilidade, leve-forte, alto-baixo. Podemos ver o Sistema Laban como uma ferramenta para se descrever e analisar o movimento. É um sistema aberto a diferentes interpretações, reconstruções e experiências. Assim Fernandes afirma:

A relação fluida entre vida e arte no Sistema- que inclui vocabulário cotidiano tanto verbal quanto do movimento, tem raízes históricas. LMA-*Laban Movement Analysis* cruzou caminhos com a *performance* e *art* europeia do início do sec. XX e como o nascimento da Dança moderna americana dos anos 1960. (FERNANDES, 2006 a, p.44).

Sendo um dos precursores do pensamento em Dança, seu estudo da arte do movimento tem como base as relações intrínsecas com a gravidade, melhor dizendo Laban irá desenvolver um sistema aberto. Entre tantas outras categorias, esta terá especial interesse para este estudo a categoria dos Esforços, com base no estudo do movimento humano em consonância com um pensamento filosófico. As relações que formam a base do que Laban irá denominar Esforços, se dão entre peso, tempo, espaço e fluxo e suas combinações.

De acordo com Machado:

A grande tentativa de Laban era levar o homem a vivenciar a diversidade do gesto e a crítica de seu empobrecimento corporal na Era Moderna, pós-Revolução Industrial. Procurando a diversidade, Laban vai cada vez mais dinamizando sua espacialidade, levando-o a visualizar as essências básicas que qualquer gesto tem e, a partir daí, chegar a toda variedade possível. O gesto é pesquisado em suas unidades de energias básicas, os Esforços, ou as forças pré-gestuais. Estas forças existem como energias puras, mas não podem ter aparência a não ser quando se unem, formando complexos, originando os gestos. Nesta direção aproximou-se Laban da filosofia

monadológica de Leibniz. Viu-se quer o forte do gesto existe, mas não pode ser expresso porque é uma força pura, uma energia gestual, uma possibilidade para o gesto, mas não o próprio gesto. O gesto é sempre um agregado de força, um híbrido, um complexo, somente há o gesto se ele for forte-rápido, forte-direto, forte-livrelento e assim por diante. (MACHADO, p.142)

O que é importante destacar é que Laban concebe seu pensamento observando e agregando valor aos gestos cotidianos, por esse motivo Machado irá apontar que, nessa visada a dança é vista como uma possibilidade de agregar os gestos da vida cotidiana através de um híbrido, ou seja, a história de cada indivíduo e cultura é condensada, ou ainda, “a dança como sumário de uma corporeidade constituída cotidianamente”. Nesta direção ele afirma que a intensidade do gesto não está na sua monumentalidade, destreza, violência, mas no sentido existencial que ele carrega.

Machado também irá apontar o quanto a formação e suas constantes viagens pelo mundo, contribuem para a criação de seu sistema tão abrangente e de caráter tão transdisciplinar. Laban nasceu no Império Austro-húngaro, em 1879, e quando jovem, aos 25 anos foi estudar belas-artes em Paris. Mas antes desta formação em artes, é relevante Laban ter se interessado pelo movimento humano devido a viagens para Saraievo, Mostar e Istambul (BRADLEY, 2009). Pois, dessa forma tem contato nestas regiões com as danças e os cantos folclóricos e religiosos em sua diversidade, pela natureza plural do corpo. Assim menciona Preston-Dunlop (1998, p. 3)

Ele bebeu na filosofia oriental e práticas sagradas, na Ortodoxa Russa no catolicismo, na ortodoxia grega, turca e no estilo de estilo muçulmano de comportamento, nas práticas extremistas Sufis, bem como em grupos católicos e protestantes, todos contribuíram para a sua consciência da possibilidade do comportamento e da religiosidade humana (MACHADO, p. 143).

Estas experiências vincularam Laban à diversidade dos corpos, dos gestos, das culturas e que tanto explorada ao longo de sua vida, constituindo-se como uma marca de seu sistema. Como dito tais marcas vão se constituir como fundamentais para a compreensão da potencialização corporal com ênfase nas relações: sejam elas espaciais, com os outros corpos, com objetos e, sobretudo consigo mesmo. Assim cito Machado:

A solução encontrada por Laban para potencializar a diversidade não foi criar uma técnica, um método, uma gramática ou sintaxe para a dança, mas uma possibilidade de abertura a exploração e análise de todo e qualquer gesto através de um sistema que busca as unidades mínimas constitucionais de todo e qualquer gesto. Criar um sistema de análise do movimento, muito mais de que uma postura técnica ou metodológica de investigação é, em verdade, uma postura ideológico-político-ético-ecológica para o corpo e Laban sem dúvida foi o primeiro a trilhar esse caminho. (MACHADO, p. 118).

E esta solução, por sua vez, terá papel fundamental no *Sistema* que irá desenvolver. Por essa razão, a destaco, pois terá particular interesse nesta investigação, uma vez que o que me inquieta inicialmente é compreender, dentre outras prerrogativas, ou trazer à baila, a discussão sobre a constituição de uma memória no corpo em conexão com as leis da gravidade.

Sendo assim, pergunto: como podemos pensar o modo pelo qual as marcas impressas em cada corpo, na busca pela verticalidade, entrelaçam-se com as questões de memória, isto é, de que modo as relações entre peso, tempo e espaço estruturadas por Laban seriam fundamentais à constituição de uma memória corporal?

Com o intuito de tornar possível a introdução dessa questão, farei uma breve exposição da abordagem dessas interligações pensadas por Laban. De acordo com Annie Suquet (2008), a grande intuição de Laban diz respeito à articulação entre os fatores do movimento, no caso, o peso do corpo relacionado à memória corporal via ascensão vertical. O modo como cada qual gerencia seu peso e como cada um se relaciona com as leis da gravidade é inteiramente variável. Suquet reitera essa ideia e, a respeito da ascensão vertical, completa: “É tributária das pressões mecânicas e do vivido psicológico, da época e da cultura em que se inscreve” (SUQUET, 2008, p. 528). As modulações de movimento seriam definidas por esses fatores, conferindo uma forma singular de se equilibrar e de se mover. No caso dos bailarinos, trata-se de falar das relações espaço temporais e do deslocamento do peso em última instância. Retomarei esse assunto mais adiante.

Laban sistematiza sua pesquisa da arte do mover-se, criando parâmetros para a sua *Análise do Movimento*. Este *sistema* pode ser aplicado em diferentes esferas da sociedade, como: dança, educação, psicologia, teatro, saúde, produção industrial. Laban trouxe a atenção ao movimento cotidiano, focalizando o homem de seu tempo, seus conflitos e singularidades. Vale lembrar que viveu no período entre

as grandes guerras mundiais e, sendo europeu, sofreu influências de diversos movimentos artísticos; teve contato com o Dadaísmo⁴ tendo participado inclusive da primeira manifestação em Zurique.

Posso também ressaltar o contato com distintos pensadores deste começo de século XX, muitos dos quais – a exemplo de Walter Benjamin - buscavam refletir e chamar a atenção para os problemas trazidos pelo desenvolvimento da técnica, das cidades e das novas formas de trabalho, gerando uma incomunicabilidade entre os indivíduos. Benjamim declara que as novas práticas trazidas pela modernidade invalidam toda distância contemplativa, fazendo com que o morador da cidade participe da mobilidade ambiente. A descontinuidade vigora como marca da percepção moderna. O autor nos adverte: “A maneira como se opera a percepção- o meio pelo qual se efetua- depende não apenas da natureza humana, como também da história” (BENJAMIM, 2010, p.74).

Ao analisar a fragmentação do campo visual provocada pela modernização, Benjamin (1933/2010) contribui para elaboração de uma nova experiência de visão. Com o advento da industrialização e do processo urbanizador das cidades, entram no campo do observador de uma paisagem urbana fluxos incontroláveis de movimento, signos e imagens. A esse respeito, declara Suquet (2008, p. 514): “O corpo tem a faculdade fisiológica de produzir fenômenos que não têm correspondente no mundo material.” A convulsão e o choque tornam-se os primeiros modos de apreensão sensorial, e, nessa intensidade arruína-se toda possibilidade de percepção do indivíduo em relação ao ambiente e ao próprio corpo.

Desse modo, a visão, longe de ser um sistema neutro, ao registrar as impressões sobre os objetos do mundo exterior, é tributária do corpo singular. Benjamim (2010) em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* ilumina essa questão esclarecendo que um comprometimento afetivo vai se fazendo compreender entre visão e movimento; o empuxo sofrido pelo corpo no ato da percepção não é um ato mecânico, mas decorre da intenção e do desejo do sujeito inserido no mundo; trata-se de sua subjetividade.

⁴ O Dadaísmo e o Surrealismo contestavam a ordem social, buscando aguçar as contradições internas do movimento artístico, operando uma mudança dentro da história da arte apartando-se da sua aura mítica. Embora rompam com o espaço renascentista, adotam uma posição ambígua, uma vez que se fundam na tradição nacionalista. Entretanto, inauguram uma abertura experimental para a linguagem da arte. Zílio, C. Ed Brasiliense, 1983.

Numa mesma perspectiva, Laban (1991) afirma que o importante para o bailarino é desenvolver um saber sentir, e certamente esta faculdade não se restringe à percepção dos aspectos biológicos do corpo. O essencial é aguçar a percepção conectando os ritmos internos e os estímulos externos.

De acordo com Suquet (2008, p.514) na virada para o século XX, revela-se, através das pesquisas dos fisiologistas “A consciência de um espaço intracorporal, impulsionado por diversos ritmos – neurológicos, orgânicos e afetivos”. Essas descobertas favoreceram a criação da dança moderna, e Isadora Duncan (1877-1927) foi uma pesquisadora de dança que se colocou em sintonia com os novos achados, influenciando muitos bailarinos. Duncan conferiu ao torso, ao plexo solar, um papel preponderante para a geração do movimento. A partir da descoberta do sistema nervoso autônomo e da existência dos plexos viscerais pela fisiologia, uma nova ótica toma impulso. A importância dos ritmos fisiológicos internos, as percepções das pulsações, dos ritmos respiratório e cardíaco, passam a vigorar como elementos constitutivos para a criação e tomam a atenção dos profissionais da dança.

Nessa esteira, Laban elabora o seu *Sistema*, tendo como base a correlação entre a ação corporal e o estudo dos esforços humanos, que se caracterizam pelo tempo, peso, espaço e fluência em suas possibilidades de combinação. O interesse e a necessidade de Laban em compreender profundamente o movimento do homem não se restringiam à investigação da matéria-prima para o ator bailarino, mas se constituíam num interesse fundamental à vida humana. Assim, Laban organiza uma tentativa de responder à inquietação “Que dispositivos possibilitam a sensação do movimento, isto é, em que se constitui a sensação interior do movimento?” (LABAN, 1971, p.132).

O balé tem seu apogeu no século XVIII na Europa, nas cortes francesas e italianas, e tinha como intuito representá-las, assim como pretendia trazer entretenimento para a nobreza através de histórias clássicas, repetidas até os dias de hoje nos chamados balés de repertório. Dando destaque às relações entre o peso e o espaço, aqui é importante ressaltar as palavras de Hubert Godard (2001, p.22). “O sentido ligado às modulações do peso que se exerce sobre o eixo gravitacional permite reformulações profundas na história da dança”. Nesta direção a dança moderna, retoma o peso corporal e os pés no chão, apontando uma nova relação com a gravidade e com as questões vigentes. A dança moderna toma um

novo rumo, como aponta Katz (2006, p. 56), “para Laban, era preciso construir um modo de dançar que fosse capaz de conter todas as possibilidades do corpo”.

Acrescentamos, ainda, que Rudolf Laban, como dito anteriormente, constrói um pensamento calcado nas experimentações da arte do movimento em ligação com a corporeidade e com as ações do homem em seu cotidiano.

Diante disso, como podemos pôr em pauta a reflexão sobre as relações do peso do corpo com as questões subjetivas inerentes à constituição e manifestação da memória corporal? Para isso, vamos articular o texto de Ciane Fernandes (2006 b), “Corpo em contraste: a dança teatro como memória”, com o de Annie Suquet (2008), “O corpo dançante: Laboratório da percepção” E o texto de Marcus Vinicius Machado (No prelo).

Machado vai demonstrar que em um coletivo ativa-se o sentido do gesto, sendo possível fazer da dança uma forma de união do coletivo, agregados por uma natureza gestual. Ele argumenta:

Laban desejava essa comunidade dançante de operários felizes através de danças corais, fazendo com que uma estética do simples, do intenso e do coletivo tivesse voz. O coletivo e cotidiano se entrelaçam e passam a ser o que pode levar o homem a ser novamente seu mestre de cerimônia, apresentando sua memória corporal, memórias de suas forças e impedir que este apenas agite seu corpo numa velocidade extremada industrial, mas sem ativar sua ancestralidade, guardada afetivamente em sua Região do Silêncio. Laban quer que o homem, através de suas experiências cotidianas intensas construa sua corporeidade, fazendo-o dançar o gesto próprio com seus tremidos singulares de sua assinatura corporal. O tremido de cada corporeidade é possível nas danças corais que se tornam o testemunho de uma coletividade viva, mas respeitando as diferenças corporais.

Dois aspectos interessam ser ressaltados na citação acima, primeiramente essa ideia da valorização do coletivo, na busca da estética dos gestos de cada um conduzindo a um movimento do todo, o que se constitui por meio de sua memória corporal e de sua singularidade. Laban (2006, p. 154) aponta: “as ações comuns da vida cotidiana que se podem ver com maior clareza no movimento do trabalho, constituem um estrato do mundo do movimento”. O segundo aspecto é quanto à assinatura corporal, assunto esse que terá também atenção dessa pesquisa, na medida em se fundamenta, justamente nas variações e relações estabelecidas com os Esforços ou qualidades de movimento, podendo distinguir cada ser humano em

suas relações com a gravidade e conseqüentemente a verticalidade. Esse assunto será aprofundado mais adiante, enfatizando os processos subjetivos em dança.

Mas, penso que ainda o mais relevante seja apontar a partir desta citação o viés e a compreensão que este estudo apresenta. Ainda nesta fase inicial da pesquisa não se possa conferir, aferir e substanciar como ocorre o processo de constituição e manifestação da memória corporal. Mas, posso dizer que todas as pistas que sigo apontam uma direção: a memória que investigo se constitui e manifesta de forma relacional.

O movimento corporal, portanto, não é uma representação do sentimento. Ao contrário, o movimento é sentimento como forma espacial dinâmica em constante transformação.

Fernandes aponta alguns termos fundamentais para compreender a concepção de Laban. São eles: “transição” e “rastros” de movimento. Há uma nítida valorização do que ocorre entre os pontos no espaço e no processo, não exatamente no desígnio final. Essa concepção permite pensar no sentido e na significação do movimento. Para Laban, o termo dança/teatro foi denominado por uma nova geração de coreógrafos e dançarinos para designar a exploração da dança como linguagem em interação com o espaço tridimensional. A dança/teatro de Laban refere-se aos estudos das leis do movimento em si mesmo, isto é, não se trata de um instrumento para comunicar conteúdos preestabelecidos. “O conteúdo era algo compreendido como inerente ao movimento humano” (FERNANDES, 2006 b, p. 192).

Segundo essa ótica, movimento corporal significa, concomitantemente, presença e ausência, aparecimento e desaparecimento, contendo em si seu próprio desfazer. E, de imediato, essa afirmativa me remete ao pensamento de Paul Valéry (2005, p. 57), que, em consonância com essa ideia, possibilita refletir sobre o caráter transitório do movimento e da dança: “Mas o que é a chama, ó amigos, senão o próprio momento?” Ao que ele mesmo responde: “O que há de louco e de alegre, de formidável no próprio instante! Chama é o ato deste momento que está entre a terra e o céu.” E ainda complementa: “E a chama não é também a forma inatingível e orgulhosa da mais nobre forma de destruição?” (op. cit).

Desse modo, o movimento é compreendido como *performance* que ocorre num instante do tempo ou como algo em constante “evaporação”, ao contrário de movimentos fixados em uma sequência pré-definida. Ao abordar a questão da

transitoriedade, do efêmero e dos paradoxos que o movimento corporal encerra, Ciane Fernandes (2006) envereda pelo campo da memória. Essa perspectiva é fundamental para pensar o tema *a memória do corpo*, pois me substancia com avaliações relevantes. Fernandes (2006 b, p. 193) pondera: “Como a própria natureza do corpo, movimento e repouso evocam constante mudança e lembrança, simultaneamente e não respectivamente.” Ela complementa dizendo que, embora possa soar como um paradoxo, movimento (inovação) é a memória (manutenção) de si mesmo. E finaliza: “Assim, movimento é a história do corpo” (op. cit).

Este trecho traz à tona as relações paradoxais e inerentes a uma temática voltada para o corpo em movimento e para a memória do mesmo. Tal paradoxo funda-se numa perspectiva dinâmica, posto que o corpo e sua memória tem como mote a sensação e o processo perceptivo. Se tomo como exemplo as inter-relações entre centro e periferia, posso abordá-las como uma espécie de atualização do que foi sentido. Por exemplo, ao tocar a pele, toco a superfície e, ao mesmo tempo, sou capaz de atingir o mais profundo do corpo. Como já dissera Paul Valéry, “o mais profundo é a pele”. Buscar esclarecimento para esse processo paradoxal é um dos desafios dessa pesquisa. Nessa busca seguimos adiante com Fernandes e as conexões com a Banda de Moebius.

Retomo Fernandes, que em sua perspectiva afirma que qualquer que seja a história, trata-se sempre da história do corpo, pelo corpo, para o corpo. No lugar de um tempo linear, Fernandes evoca a ideia da figura geométrica da Banda de Moebius ou a figura *oito*, adotada por Laban para pensar uma inter-relação tridimensional retroativa do futuro para o passado recriando o novo. A banda de Moebius é referência para Laban. Essa figura, descrita por Laban como “Lemiscate”, é criada pela junção de duas extremidades invertidas de uma banda, cujas faces passam a ser internas e externas:

Em *LMA, Laban Movement Analysis*, esta figura oito é fundamental na inter-relação de conceitos, bem como símbolo na própria notação do movimento. Os conceitos de Laban, considerados dualidades opostas, dialogam na figura tridimensional que elimina oposição e instala uma continuidade gradativa, em constante transição, como é o movimento humano. (FERNANDES, 2006 a, p.32).

A banda de Moebius representa a ideia de *continuum* e simboliza a ausência de uma origem; nenhum dos lados é absoluto e eles se tornam um no outro o tempo

todo. Como aponta Fernandes (Ibidem p. 33): “Tendo o Anel de Moebius como modelo conceitual, talvez possamos ser especialistas, inclusivos e multidisciplinares, relacionando arte e ciência, prática e teoria.” Na pesquisa das artes cênicas, Fernandes ainda ressalta que a faixa ou banda de Moebius permite uma interatividade entre a teoria e a prática, sem que uma se superponha à outra, pois se desafiam e se recriam constantemente.

É importante frisar que todo o corpo se estrutura como esta banda, tanto física como emocionalmente. Os ossos são todos tridimensionais e neles poderia se ajustar a figura *oito*. Temos como exemplo a caixa torácica, as escápulas e a pélvis. As estruturas musculares e de ligamentos envolvem-se também de forma dinâmica e tridimensional, isto é, amarram-se às articulações e ossaturas em linfas, líquidos e fâscias, mesclando-se com estruturas mais sólidas, formando o mesmo desenho do infinito.

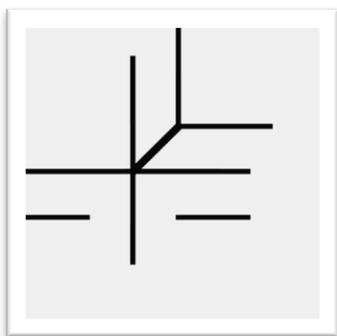
A maneira como Laban estruturou seu *Sistema*, citado na página 27, proporciona a criação de uma linguagem em dança concebida a partir da história singular de cada corpo, que pode modificar-se e interagir com o efêmero, o passageiro, o ato do gesto, do instante. Nas correlações entre espaço, tempo, peso e fluência, Laban busca livrar o movimento e os hábitos corporais de seus automatismos. Movimento e sentimento, longe de serem opostos, são complementares.

É preciso, ainda, pôr em pauta a compreensão interartística que marca as pesquisas de movimento em Laban. Em sua Escola, criada em Munique, no início do século XX, ficam claras essas experimentações. Ela se chamava Escola de Dança, Som, Palavra e Artes Plásticas.

No Monte Verità, na Suíça, Laban se isola com os artistas para vivenciar a Dança como uma experiência cotidiana da existência. E, nesta, a pluralidade do corpo se fazia presente. Podemos lembrar que Laban, tendo em seu histórico uma formação eclética, não deixa de alinhar-se ao pensamento moderno no efervescente início do século XX. Sua pesquisa focalizava o homem comum em seus movimentos, em sua cotidianidade. Por essa razão, vários interesses são incluídos nessa aprendizagem, tais como: jardinagem, culinária, tapeçaria, canto. Esse fato, uma vez mais, revela o seu intuito de proporcionar uma experimentação viva em suas dinâmicas de movimento, sem estar preso a passos definidos e rigidamente coreografados.

Nesse momento, Laban começa a dar corpo a sua *Análise Laban de Movimento* ou LMA, um sistema que se estrutura na ⁵cruz dos Esforços que se refere às variações de dinâmica e na harmonia espacial, que se baseia nas relações do corpo com o espaço e suas escalas; e a *Notação* ou *Labanotation* (ou *Cinetografia*), como símbolo de notação de dança, na qual a figura oito representa o corpo humano em suas organizações. Podemos tomar como exemplo a forma espiralada dos ossos do corpo humano e, ainda o modo como a musculatura se insere nos ossos, como citado acima, sempre de maneira tridimensional.

Entretanto, para esta pesquisa, o que importa enfatizar é o modo de compreensão do corpo e da dança enquanto arte do movimento, no qual estão intrínsecos aspectos de subjetivação, desvelados pela memória corporal. E esse é o caminho trilhado por Laban na construção de um pensamento do corpo. Esclareço que sua interlocução constante com outras áreas artísticas não só favorece a arte do mover-se, como, por outro lado, pode fornecer uma pista para refinar essa investigação de caráter interdisciplinar, que pretende responder à pergunta “Como pensar uma memória corporal?”. E, se parto do princípio que o corpo tem uma memória, como ela é acessada? E de que maneira ela se manifesta? É fundamental esclarecer que, muito embora essas sejam questões pertinentes, são também muito amplas e devem ser aprofundadas na tese. Por ora, meu foco inicial é estabelecer as conexões entre peso do corpo e a memória corporal, configurando aquilo que Laban chamará de uma assinatura do corpo, como será visto no próximo item. objeto



5

A grafia da Cruz dos Esforços já fornece um rico material de análise. Ele revela uma virada no sentido da obra de Laban, como se ele cada vez mais corporificasse as unidades metafísicas pertencentes aos sólidos espaciais. Entretanto, é fácil perceber que a cruz dos esforços é devedora também da geometria, mas nela a multiplicidade de reinos já começa a aparecer. *Corpo Intenso*. Marcus Vinicius Machado (No prelo).

A direção tomada implica que alguns aspectos intrínsecos à questão principal sejam esclarecidos. São eles: estados tônicos, sensações corporais e a formação das imagens sensório-motoras no processo de criação em dança.

A trilha que Laban persegue, na qual o cotidiano tem papel preponderante, também subsidia este estudo, ou seja, pode nos esclarecer sobre o processo de acesso, constituição e manifestação da memória do corpo. Explicito que o processo de criação em Dança Contemporânea, nessa perspectiva, fundamenta-se na observação, na experimentação e, por fim, na criação de movimentos baseados nas ações cotidianas, que, por sua vez, estão implicadas dos processos sutis do dia a dia e da corporeidade de cada indivíduo. Podemos dizer que, no jogo da relação interno/externo, a dinâmica figura *oito*, ou a banda de Moebius, se perpetua se redescobre e se desenha infinitamente.

1.1.2. AS RELAÇÕES ENTRE A GRAVIDADE E A MEMÓRIA DO CORPO - HUBERT GODARD E RUDOLF LABAN

Importa tecer algumas ponderações sobre as relações tônicas desenvolvidas no embate com as leis da gravidade, na busca por pôr-se de pé durante a construção do equilíbrio motor. Em especial, interessa esmiuçar o processo da busca pela verticalidade, isto é, é essencial compreender e discorrer sobre as implicações entre peso corporal e as marcas impressas no corpo. É sabido que tomamos cerca de um ano, após o nascimento, para começarmos a caminhar sozinhos, para tomarmos contato mais direto e sustentarmos efetivamente nosso peso. Somente após muita experimentação, alcançamos certo domínio dessa ação. O ser humano, entre os animais, é o que leva mais tempo para sustentar-se “sobre as próprias pernas”. E, no entanto, ainda assim, continuamos em desafio com a lei da gravidade por toda nossa existência; mesmo dando pouca atenção a esse fato, ele é presente e fundamental.

Laban nos adverte que, quando crianças, empregamos uma infinidade de esforços e de distintas qualidades de movimento que desafiam as leis da gravidade. Ao experimentar, no jogo das ações corporais, o equilíbrio e o desequilíbrio, experimentamos os princípios do movimento brincando com o peso corporal.

Ao adquirir, às vezes forçadamente, o ideal adulto de relativa imobilidade [(as crianças, crescem)] o que equivale a dizer que perdem esse impulso espontâneo de dançar, perdem a oportunidade de seu crescente hábito de empregar esforços isolados. Perdem o gosto pelo prazer do equilíbrio, das qualidades do esforço e, às vezes, até os vestígios de inclinação artística (LABAN, 1990, p. 25).

A direção seguida por este trabalho é o estudo do movimento pela ótica de Rudolf Laban em consonância com as ideias apresentadas por alguns comentaristas que investigam as ligações entre a memória do corpo e as dinâmicas de movimento, leia-se, aqui, relações entre peso, tempo, espaço e fluência, com ênfase no fator do peso corporal. Refiro-me não somente a essas ligações, mas também na direção de iluminar as seguintes inquietações: como se constitui, como se imprime a memória no corpo e qual o papel das leis da gravidade nesse processo? Será que realmente elas podem ser determinantes para nos distinguir e nos singularizar? Uma segunda questão, do mesmo modo, move essa pesquisa: refletir sobre a relevância das imagens sensoriais na constituição da memória corporal. Entretanto, essa temática só poderá vir à baila após discorrer sobre as relações entre as qualidades de movimento e o equilíbrio motor, via atuação da musculatura tônica.

Dizendo mais claramente: será preciso tratar relações de afeto e o papel dos músculos tônicos na aquisição da posição vertical. Este ponto é interessante porque Laban sustenta uma posição de fusão desses dois fatores, e somente aí ao destacá-la será possível costurar um caminho de interlocução com o seu pensamento.

Laban faz uma análise de movimento que vem a caracterizar a forma singular de organização motora e de equilíbrio de cada indivíduo. Para ele, de acordo com Suquet (2008) essa gestão complexa da verticalidade e, portanto, da relação com a gravidade, depende de uma atitude interior que determina as qualidades dinâmicas do movimento, conferindo, assim, a cada um, desde a infância, uma assinatura corporal. A maneira como cada indivíduo gerencia seu peso é de tal forma variável que finda por determinar ou por conferir uma singularidade expressa tanto nos gestos quanto em movimentos dançados ou não, movimentos que caracterizam a expressividade de cada um. A Laban interessava abordar essa particular maneira de mover-se, de correlacionar o peso à ascensão vertical e à memória proveniente de tais marcas.

Entretanto, destrinchar esse processo, no sentido de compreender a construção de uma assinatura no corpo, só será possível mediante interlocução com

os comentaristas de Laban, visto que a bibliografia de Laban é insuficiente e não é capaz de dar suporte a esse conceito. Reitero que essa noção de uma assinatura corporal é extraída da comentarista Annie Suquet (2008). Suas formulações me sugerem e provocam no sentido de criar um campo de observação durante essa investigação, desenvolvendo pensamentos e reflexões ancorados nas pesquisas e na análise crítica de nossa prática corporal. Além de Annie Suquet, já citada, me servirei das pesquisas de Hubert Godard que, por sua vez, afirma: “É a sensação de nosso próprio peso que nos permite não nos confundirmos com o espetáculo do mundo” (GODARD, 2001, p.24).

Vale também destrinchar nessas formulações, o aspecto referente à função dos músculos tônicos. Os músculos tônicos são responsáveis pelas ações da musculatura mais profunda, atuam em nossa construção postural, são responsáveis pelos reflexos e estão sob comando involuntário.

Uma contribuição importante a este respeito pôde ser dada por Henri Wallon (1879-1962), médico e psicólogo francês, que em sua pesquisa sobre o desenvolvimento humano, procurou valorizar tanto os aspectos cognitivos e afetivos quanto os aspectos motores. Sua última obra, *Origens do pensamento na criança* (1989), aborda as passagens do desenvolvimento da criança, nas quais nenhum desses ângulos, nem mesmo o social, pode ser descartado. Nessa perspectiva interacionista, Wallon investigou a acuidade dos músculos tônicos também chamados de gravitários, mostrando que os mesmos fazem parte da musculatura paravertebral e são responsáveis pela musculatura postural profunda e ainda por preparar as ações. Wallon demonstrou que os primeiros intercâmbios do bebê com o ambiente ligam-se às contrações dos músculos tônicos.

Mas, é preciso esclarecer que nesta esteira Wallon irá distinguir as questões afetivas envolvidas e intrínsecas neste processo.

O caráter altamente contagioso da emoção vem do fato de que ela é visível, abre-se para o exterior através das modificações na mímica na expressão facial. As manifestações mais ruidosas do início da infância (choro, riso, bocejo, movimentos de braços e pernas) atenuam-se sem dúvida, porém a atividade tônica persiste, permitindo ao observador sensibilizado captá-la. **A emoção esculpe o corpo, imprime-lhe forma e consistência**, por isso Wallon a chamou de atividade “protoplástica”. Esta visibilidade faz com que a tendência do contágio tenha bases muito concretas [...] o que há é um “diálogo tônico” uma contaminação forte e primitiva que se faz

por intermédio da atividade tônico-postural (WALLON apud DANTAS, 1992, p.89). (Grifo meu)

Wallon desenvolve assim esta de ideia de um “diálogo tônico”, que se estabelece levando em conta as questões apontadas; ou seja, a preciosa mecânica de engrenagem do corpo, não está apartada das questões subjetivas e afetivas presentes em nossa formação. “Essa linguagem relacional de crispação e descontração assume, desde o início, um colorido afetivo” (SUQUET, 2008, p. 529). Nessa mesma clave, quanto ao acesso à posição vertical, Suquet nos adverte não haver a menor possibilidade da ascensão vertical ocorrer separadamente da história e formação psicológica do indivíduo, o que alude também à relação com o outro.

Aquilo para o que quero chamar atenção diz respeito a uma decorrência direta desses entrelaçamentos entre a tonicidade e a subjetividade, que é a constituição de uma memória do corpo. Por esse motivo, recorrerei agora a pesquisadores que poderão contribuir nessa abordagem, na qual busco me acercar das conexões entre os estados do corpo e a deflagração da memória corporal.

As investigações do pesquisador francês Hubert Godard (1994) enveredam nessa mesma direção ao relacionar o importante papel desempenhado pela função tônica e da gravidade na constituição do movimento. Ele declara: “É o estado tônico do momento que vai dar a qualidade do movimento” (GODARD, 1990, p. 20). Essa afirmação colabora bastante com minha inquirição. Busco, primeiramente, compreender como ocorre essa interação entre ações corporais, suas distintas modulações de qualidades e o estado tônico para dar seguimento às ponderações labanianas no que concerne à preponderância da função gravitacional no gesto e na qualidade de movimento para, por fim, colocar em foco a noção de assinatura corporal.

Godard sustenta que todo movimento tem lugar pela via gravitacional, especificamente através da função tônica. Dessa maneira, todo o movimento seria implementado num fundo tônico. Fica claro o porquê dessa denominação de fundo tônico. Exatamente pelo motivo exposto acima, se não temos acesso direto a essas musculaturas, isto é, se elas se encontram sob o comando involuntário, de fato, pode-se dizer que funcionam como fundo. No entanto, embora estejam sob a égide do comando involuntário, comportam nossa musculatura mais profunda e são

responsáveis por nosso equilíbrio e ainda antecedem o movimento voluntário. Por isso mesmo, sua função é significativa, o que se pode constatar pelas colocações a seguir, destacadas da explanação de Eloísa Domenici a respeito dos estudos desenvolvidos por Godard: “O que organiza o gesto é essa função dos músculos tônicos que portam o traço e a memória de todo o diálogo e de toda a ontologia na relação do indivíduo com o objeto” (DOMENICI 2012, p. 72).

Na assertiva de Godard, destacamos a inter-relação dos citados músculos tônicos com a memória na produção do gesto, que, por sua vez, é carregado de qualidades de movimento para as quais temos como referencial de análise as relações desenvolvidas por Laban, ou seja, essas inter-relações denotam interações entre peso, tempo, espaço e fluxo em seus diferentes esforços. Assim, as afirmações de Godard vêm ao encontro das ponderações de Laban a respeito da gestão da verticalidade ser determinada pela atitude interior, definindo o traço e a singularidade, circunscrevendo e distinguindo cada indivíduo. Essa ideia do gesto organizado pela função da musculatura tônica articulado à memória nos parece estar próxima da proposta apresentada por Laban de uma assinatura corporal. Assim, pretendo aprofundar essa questão, construindo um pensamento que aproxima as ideias de Godard e Laban.

Em *Lições de Dança 3* (2001) no artigo Gesto e percepção, Godard analisa as correlações e as confluências entre o que denominou de pré-movimento e o gesto. Desse modo, possibilita trazer à tona a discussão da origem do gesto e suas imbricações com a musculatura tônica e a função expressiva. Além de iluminar as prerrogativas de Laban no tocante à relação com a gravidade e as modulações de movimento, esse texto também trata das distinções entre movimento e gesto, possibilitando uma aproximação e tornando mais substancial a concepção de uma assinatura do corpo.

De acordo com Godard, Laban nos faz perceber que a postura ereta, além da questão mecânica da locomoção, suscita elementos psicológicos e expressivos, que se fazem notar antes mesmo da intenção ou da expressividade do movimento. Godard afirma: “A relação ao peso, à gravidade já contem um humor, um projeto sobre o mundo” (GODARD, 2001, p.13). Ele nos faz refletir sobre a preponderância da relação gravitacional na constituição de uma assinatura corporal. Vejamos nas colocações que se seguem a maneira como a percepção pode estar intimamente ligada à gestão do peso do corpo. Podemos distinguir uma pessoa da outra pelo

som de seus passos subindo uma escada. Em contrapartida, a expressividade é inteiramente outra quando há a ausência de gravidade, como é o caso dos astronautas, uma vez que o referencial que permite interpretar o sentido do gesto foi modificado.

O que Godard nomeia como pré-movimento é a atitude em conexão com o peso corporal. Ele afirma que o pré-movimento é que irá, em última instância, produzir a carga expressiva do movimento a ser executado. Por conseguinte, a mesma forma gestual pode estar repleta de distintas significações, dependendo justamente da qualidade do pré-movimento. O pré-movimento, assevera Godard, também sofre variações na permanência da forma; é ele que determina o estado de tensão do corpo e, em suma, a qualidade e a cor explícita do gesto.

Como visto, os músculos tônicos estão submetidos ao comando involuntário; sendo assim, sua ação escapa em muito à consciência e à vontade. No entanto, esses músculos são responsáveis pela postura e pelo equilíbrio. O que interessa remarcar é que essa musculatura, chamada de antigravitacional, registra as mudanças em nossos estados afetivo e emocional. Desse modo, as relações são, na verdade, correlações, sendo uma via de mão dupla, na medida em que toda mudança de ordem subjetiva afeta nossa postura.

Nesse sentido, importa pensar nas qualidades do gestual e na correlação que se estabelece com a musculatura tônica, antecipando cada um de nossos gestos, via ascensão vertical, ou, melhor dizendo, via gestão da verticalidade.

É sabido que possuímos plexos viscerais que são considerados como os centros motrizes, ou centros geradores do movimento. São eles o centro de leveza e o centro de gravidade. De acordo com determinadas épocas históricas ou de acordo com a escolha do coreógrafo, um dos centros é evidenciado. Em meus laboratórios de pesquisa de movimento, os centros de leveza e de gravidade são privilegiados tendo em vista as associações realizadas com a esfera tônica e o equilíbrio gravitatório para trazer à tona os processos de subjetividade em pauta. Mas vale ainda destacar a ótica de Godard para insuflar o seu dito: “É na distância entre o centro motor do movimento e o centro de gravidade, é nessa tensão que reside a carga afetiva do gesto.” (GODARD, 2001 p.17). Aqui entendemos como centro motor do movimento a musculatura tônica que, por seu turno, encontra sua função principal em gerir a relação com a gravidade, nesse caso localizada na região pélvica.

Entretanto, o relevante é a relação tensional que mobiliza o gestual afetivo, o gesto produzido na afetação.

Segundo Godard, as resistências internas ao desequilíbrio via organização dos músculos do sistema gravitacional irão induzir a qualidade e a carga afetiva do gesto. Portanto, é através das relações gravitacionais que o dispositivo psíquico, na visão de Godard, irá se manifestar. “O aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o, e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções.” (GODARD, 2001 p.19). A respeito do colorido, do desejo e das emoções, indago: não podem indicar justamente a memória manifesta no corpo em suas intensidades, ditando, assim, os ritmos singulares corporais? Será que posso associar e aproximar essas ideias da constituição de uma assinatura corporal?

Pensar nas correlações tecidas aqui em torno do sistema gravitacional, ou na ação reflexa da musculatura tônica, pode remeter a uma tonalidade, dizendo respeito a diferentes colorações. Mas Godard também aponta um viés que costura esses entrelaçamentos. Ele assinala a existência de uma musicalidade postural. O que vem a ser exatamente “musicalidade postural” e que referenciais podem dar corpo a essa imagem?

Godard, ao mencionar o termo musicalidade, me conduz a refletir sobre o sentido da música. Quando uma canção com letra é executada num violão, por exemplo, os acordes são os mesmos, havendo poucas variações, no entanto, quem traz a melodia é a voz do cantor; aquele que canta imprime um colorido especial à canção. Assim como temos diferentes tons de voz, temos também distintas modulações de timbres de voz humana, o que confere um colorido, uma nuance inteiramente diferente a cada voz, um modo singular de dar sentido à música. Na dissertação de Cristiane Cordeiro, defendida no Programa de Pós-graduação em Memória Social uma afirmação colabora com a direção aqui traçada. Ela afirma que, na música, a melodia evoca a linha do sentido, “fazendo com que a dimensão semântica brote como Vênus da onda num borbulhar sonoro” (CORDEIRO, apud OLIVEIRA, 2009, p.9). O que Cordeiro discute que aqui me interessa apontar é o que ocorre no processo de emitir ou de escutar uma melodia. A música, do mesmo modo que a dança, tem caráter extremamente mutável; essa fugacidade, afirma ela, possibilita uma abertura para o sentido sonoro, fundando e ampliando o campo de criação. Nessa esteira, ressalto que a dança, em sua imprevisibilidade e fugacidade,

sugere uma tessitura por meio da linha melódica expressa no corpo, indicando sentidos ao movimento improvisado.

Isso me conduz em consequência, a ideia da postura. Já discorri que seu substrato não é compreendido, aqui, como algo estático, e sim carregado de significados. Digo isso ancorada no conceito desenvolvido por Godard de pré-movimento, anteriormente discutido. Da mesma forma, o termo musicalidade, por sua vez, implica a noção de melodia, que, em abreviação, liga-se à intenção de quem a realiza. A postura – as infinitas variações posturais do homem – se modulam de acordo com seus estados afetivos. Como visto antes, Godard confirma a estreita inter-relação entre o aparelho psíquico e as leis gravitacionais. Em sua explanação, o desejo e a intenção é que tonalizam, é que dão cor ao movimento e sentido ao gesto.

Assim, vislumbro na ideia de “musicalidade postural” um traço, uma marca que vem a caracterizar o que está em franco movimento, dançando entre a música e o corpo. Algo que, como a vida, tem como seu impulso maior a possibilidade de modificar-se continuamente.

1.2. A CONSTITUIÇÃO DE UMA ASSINATURA CORPORAL

Pretendo aqui aproximar a noção de assinatura corporal, proposta por Laban, às ideias de Deleuze e Guattari ao tratar do ritmo, num texto denominado “Acerca do Ritornello”. (DELEUZE E GUATTARI, 2008).

Já fiz uma analogia da proposição de Hubert Godard de *musicalidade postural* com a ideia de uma circunscrição, *uma assinatura corporal*, em Laban. Lembremos a interrogação proveniente dessa justaposição: o colorido, o desejo e as emoções não podem significar justamente a forma, ou o modo, como a memória no corpo se manifesta em suas intensidades e em seus ritmos singulares, configurando uma assinatura do corpo que se constitui e se deflagra na imensa variação de qualidades de movimento, geradas na administração da ascensão vertical?

Essas pontuações irão me nortear; serão um ponto de partida para a vinculação dessas ideias e para que eu possa responder à questão que, por ora, me move: confrontar perspectivas de Laban, Godard e Deleuze. A partir daí, almejo produzir reflexões provenientes das aproximações entre os conceitos de *assinatura*

corporal, em Laban, *musicalidade postural*, em Godard, e os conceitos de *assinatura* e de *ritornelo*, em Deleuze.

Deleuze discorre sobre as ideias de território, de ritmo e de ritornelo num encadeamento que as conecta com a possibilidade de expressão. Esse aspecto expressivo será de grande valia, em nossa investigação, trazendo subsídios a uma ideia de assinatura enquanto marca, enquanto apropriação de si mesmo, por meio da expressão do corpo?

Ainda que de forma introdutória, se faz necessário esclarecer a ideia deleuziana de correlação entre ritmo e território. Alguns aspectos devem ser detalhados. Primeiramente, Deleuze afasta-se do sentido clássico da palavra território. Em sua ótica, o *território* possui uma zona interna, de abrigo, e uma externa, que se assemelha a uma membrana. Ora, uma membrana tem como característica principal sua permeabilidade; ela é retrátil, adverte Deleuze, o que poderia suscitar um paradoxo, já que a função de um território seria a de delimitar um espaço. Mas é justamente nesse aspecto que se encontra o ponto central da questão. A noção de território em Deleuze se move por índices; o território é composto de vários materiais orgânicos, de pele, de estados de membrana, condensados de ação-percepção. Pode-se dizer que se move plasticamente, o que conduz a definição singular de território proposta por Deleuze: a territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo.

A segunda questão é: como se relacionam os meios, os ritmos e o território? Esse encadeamento remete a uma noção de território que é retirada de um entendimento funcional, para ser mergulhada no pressuposto da expressão.

Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território. Tomemos um exemplo como o da cor, dos pássaros ou dos peixes: a cor é um estado de membrana, que remete ele próprio a estados interiores hormonais; mas a cor permanece funcional e transitória, enquanto está ligada a um tipo de ação (sexualidade, agressividade, fuga). Ela se torna expressiva, ao contrário, quando adquire uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dela uma marca territorial ou, melhor dizendo, territorializante: uma assinatura. (DELEUZE, 1997, p. 105).

Deleuze afirma que “há território quando há expressividade do ritmo”, isto é, quando há variação. Para ele, essa variação concerne à diferença, a algo heterogêneo, por isso não há retorno nem expressão. Essa carga expressiva é definida em função da emergência solicitada pelo meio, aqui compreendida como qualidade. Seria essa distinção expressiva que definiria a noção de território? No exemplo dado acima, os tipos de ação dos peixes e suas variações na coloração relacionam-se à necessidade de fuga, de agressividade ou à sexualidade. Em cada uma das ações se imprimem cores e nuances distintas; esses matizes correspondem a estados de membrana, e a estados interiores hormonais, mas, de acordo com Deleuze, ainda não se configuram como um território.

Cabe aqui, lembrar de algumas ponderações já apresentadas neste capítulo. Essa passagem é de extrema importância para as reflexões deste trabalho. As posições de Annie Suquet permitem pensar, a partir da ideia de estados do corpo surgidos das distintas modulações de movimento, a deflagração da memória corporal e a sua inscrição no corpo. Percebo na análise desse trecho de *Mil Platôs* (1997) uma paridade de abordagem. Deleuze, referindo-se aos peixes, aponta as íntimas e diretas ligações que se fazem a partir do estado interior em conexão com o meio, formalizando, ou circunscrevendo a partir da expressão, a constituição de uma *assinatura*, configurando a formação de um território.

Tem-se um território, justamente, quando os componentes dos meios deixam de se fixar nas direções para se tornarem dimensionais e, ainda, quando deixam de ser funcionais para serem expressivos. Entretanto, Deleuze confirma que se tornam expressivos quando “adquirem **uma constância temporal e um alcance espacial que fazem dele uma marca territorial, uma assinatura**” (DELEUZE, 1997, p. 105 – grifo nosso). Outro exemplo citado por ele é: “Assim como as cores dos peixes de recifes de coral, o canto do rouxinol assinala de longe para todos os seus congêneres que um território encontrou um proprietário definitivo” (Ibidem, p. 105). Preciso salientar que não é o território que é primeiro em relação à marca qualitativa, e sim a marca que faz dele um território. Foi destacado que sua marcação é dimensional, mas não é uma medida, e sim um ritmo. Por isso, as funções não são primeiras; elas supõem uma expressividade que produz território.

Desse modo, ênfase no texto a seguir a noção deleuziana de *território*.

No entanto, não temos ainda um *Território*, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os "territorializa". O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos [...]. Ele é construído com aspectos ou porções de meios. Ele comporta em si mesmo um meio exterior, um meio interior, um intermediário, um anexado. Ele tem uma zona interior de domicílio ou de abrigo, uma zona exterior de domínio, limites ou membranas mais ou menos retráteis, zonas intermediárias ou até neutralizadas, reservas ou anexos energéticos. Ele é essencialmente marcado por "índices", e esses índices são pegos de componentes de todos os meios: materiais, produtos orgânicos, estados de membrana ou de pele, fontes de energia, condensados percepção-ação (DELEUZE, 1997, p. 105).

Do trecho acima, várias passagens são essenciais para fundamentar a argumentação a seguir. Quando Deleuze afirma "o território é um ato", posso perceber que está implícita a ideia de movimento e de potencialização, uma vez que ele reitera "o território é um ato, afeta os meios e os ritmos que os territorializa", isto é, faz vigorar mudanças. As mudanças se dão por meio de uma variação do que já está posto, por uma variação do ritmo. É interessante observar a definição de Deleuze para o ritmo e suas implicações. Ele aponta que a diferença é que é rítmica, e não a repetição, embora, essa a produza. A propósito do ritmo, Deleuze acrescenta: "não é uma simples soma, mas constituição de um novo plano" (Ibidem, p. 103). Isto é, produção de algo desigual, que muda o código, modifica-se, cria um novo plano, cria um território. Nesse sentido, o que estou querendo ressaltar é que a apropriação rítmica é capaz de produzir um território de existência.

Nesse momento vem à tona a concepção de ritornelo em consonância com o sentido de territorialização. Deleuze reitera tratar-se de um agenciamento territorial. Ele esclarece: o ritornelo tem uma íntima ligação com a terra. Destaco o trecho a seguir:

O ritornelo pode ganhar outras funções, amorosa, profissional ou social, litúrgica ou cósmica: ele sempre leva terra consigo, ele tem como concomitante uma terra, mesmo que espiritual, ele está em relação essencial com um Natal, um Nativo. Um "nomo" musical é uma musiquinha, uma fórmula melódica que se propõe ao reconhecimento, e permanecerá como base ou solo da polifonia (*cantus firmus*). O *nomos* como lei costumeira e não escrita é inseparável de uma distribuição de espaço, de uma distribuição no espaço, sendo assim um *ethos*, mas o *ethos* é também a Morada. (DELEUZE, 1997, p. 105).

Essa imagem suscitada por Deleuze, um *solo da polifonia*, denota um distanciamento da concepção de sujeito, não configurando uma característica pessoal. Ele nos explica que a assinatura não é a indicação de uma pessoa, é a formação ocasional de um domínio. Deleuze completa: “Essas qualidades são assinaturas, mas a assinatura, o nome próprio, não é a marca constituída de um sujeito, é a marca constituinte de um domínio, de uma morada.” (DELEUZE, 1997, p. 107). Nesse sentido, a noção de *morada* constitui um território, porém, não ligado à ideia de sujeito, não com o senso de posse, e sim como algo que se desenha configurando um domínio, um espaço, *um Natal*, uma terra.

Ora, será que se pode perceber, nessa ótica, uma porção manifesta de memória corporal ou de uma assinatura do corpo? Se a abordagem está em consonância com a concepção deleuziana de corpo, não há espaço para a dicotomização entre corpo e alma, entre corpo e ser. Deleuze afirmou, no trecho destacado acima que “ethos é também a morada”, isto é, o ser, o corpo é a morada, que, por sua vez, tem sua constituição atrelada à possibilidade de estabelecer um domínio, um *nomos*, como ele afirma. A palavra *nomos* vem do Egito Antigo, do período pré-dinástico, sendo empregada quando várias cidades se uniam para formar um só território sob o mesmo poder. Aqui cabe levantar esta indagação: essa imagem de concentrar num mesmo território não poderia ser interpretada como a constituição de um domínio, de “um nome próprio”, de uma assinatura corporal?

Constato que, para Deleuze, há expressividade quando há ritmo; por outro lado, foi visto ainda que o ritmo é desigual, sempre em mutação. É incomensurável, ou seja, fugindo a uma representação linear. Deleuze assevera que as criações são como linhas abstratas mutantes que se livram da incumbência de representar um mundo.

Enxergo, nessa ótica, perspectiva semelhante ao abordar as qualidades de movimento em Laban, isto é, as relações entre *esforços*, possibilitando variações incomensuráveis de movimento, provenientes da memória do corpo. Assim, posso fazer referência aos processos de criação que se estabelecem por meio das imagens sensoriais, que também ocorrem em decorrência das variações sensoriais e vibratórias, caracterizando uma memória que pulsa no corpo de cada um deflagrando os processos de subjetivação.

Desse modo, considero relevante que as interrogações sobre as imagens no processo criador em articulação com a memória manifesta no corpo continuem a

nortear este processo investigativo, alinhavando, como um fio condutor, o próximo assunto. Sem interrupção da linha, mantenho o elo com nossa pergunta central, que investiga a constituição e manifestação da memória corporal. Assim, me encaminho para a segunda questão colocada: a importância das imagens sensoriais e seus significados na manifestação da memória do corpo e na prática de criação em dança.

Ao refletir sobre o papel das imagens sensoriais na manifestação da memória do corpo e a criação em dança, lembro que, na pedagogia da Dança, utilizamos como recurso didático imagens para a produção e composição de movimentos; se não, estaríamos limitados ao estudo mecanicista das estruturas corporais. Por este motivo, em meu trabalho com a criação, é comum a profusão de imagens, não só como recurso didático, mas como resultado de propostas sensoriais como mote para desenvolvimento da composição de movimento.

Minha formação na escola Angel Vianna, que tem como ponto central os aspectos subjetivos em interação com as pesquisas de composição em Dança Contemporânea, foi determinante para minha trajetória de investigação das performances corporais.

O foco da pesquisa de meu mestrado foi a memória e a criação, tendo como objeto de estudo as práticas e experimentações com os *objetos relacionais* de Lygia Clark⁶. Esses objetos, em última instância, têm como objetivo a experimentação sensorial, por meio da ativação de uma memória corporal. Para ela, o objeto relacional não tem como foco ilustrar o corpo, mas favorecer a exposição à subjetividade por meio da sensorialidade, da textura, da temperatura, do olfato, da sonoridade e do movimento do objeto. Os desdobramentos dessa relação sensorial são a minha provocação: utilizar esses objetos, a partir das imagens suscitadas, para promover a criação em dança. Desta maneira, os processos de experiência

⁶ Objetos relacionais – Estruturação do *self* (1977-1986) é a última obra de Lygia Clark. Os objetos são feitos de materiais ordinários, tais como: sacos plásticos, areia, pedras, água. Em contraposição à arte mercadológica vigente, a artista tencionava desterritorializar o objeto, a galeria e o espectador, ao propor uma obra inteiramente experimental, baseada na sensorialidade. Lygia Clark fez parte do movimento neoconcretista carioca, surgido no ano de 1959, em contraposição ao movimento concreto, defendido pelos paulistas. Para os artistas cariocas, a participação do sujeito na obra é imprescindível, é um modo de incorporação da subjetividade na experimentação.

subjetiva continuam a impulsionar a relação consigo mesmo, com o outro e com o espaço, a fim de fomentar o processo criador.

O sentido da obra de Clark se pauta inteiramente na experimentação. O objeto exposto, ou a obra, perde seu valor comercial; o que interessa é a interação que o mesmo virá a promover no corpo do espectador. Afirmando que o objeto perde sua autonomia, Clark (1980, p. 26) declara: “Ele é apenas uma potencialidade, que pode ou não ser atualizada pelo receptor.” Assim, o receptor pode sair de uma postura passiva e se tornar participador. É importante ressaltar que essas experimentações abrem espaço para que as singularidades se manifestem e os signos ganhem sentido, ou seja, que um sentido seja dado às sensações.

Em minha prática com dança e os objetos sensoriais, tenciono evocar as possibilidades de criação a partir da memória de cada um e, ainda, da decifração das sensações geradas por materiais e objetos comuns e cotidianos, como saquinhos com água, areia ou bolinhas de isopor; colchões recheados com bolinhas, que são colocados sobre o corpo do participante. Vejam nesta citação como podemos situar essas experiências:

Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa de sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha. Para nos livrarmos do mal-estar causado por esse estranhamento, nos vemos forçados a “decifrar” a sensação desconhecida, o que faz dela um signo. (ROLNIK, 2002, p. 271).

No instante efetivo da sensação, torna-se necessária sua “decifração” quando essa ainda não se formou em nosso mapa, ainda não nos apropriamos dela. No momento em que as imagens ganham sentido, passam a ser incorporadas. As sensações verdadeiramente se traduzem em imagens, na medida em que ganham significação pelos sentidos do corpo e circunscrevem um mapa através de uma cartografia interior.

A partir dessas considerações, me parece que posso pensar nessas imagens enquanto expressões de movimento, no momento em que se tornam um signo, como afirma Rolnik. Apontei o valor dessas imagens para o processo de criação e também afirmei que as mesmas formam-se no sistema sensório-motor, que, por sua vez, está em íntima ligação com o sistema nervoso central, valendo reiterar que a pele também está em estreita ligação como o sistema nervoso central, funcionando como se fosse sua porção externa. No próximo item, a intenção é aprofundar a

relevância da pele no processo de subjetivação e, do mesmo modo, refletir sobre os aspectos constitutivos da memória em pauta.

Interessa-me, ainda costurar as questões colocadas sobre a memória em relação ao peso corporal. Para tanto, precisarei retomar alguns pontos-chave. Este trecho fundamental do texto de Suquet vem colaborar diretamente com nossa reflexão

Tendo em vista que trabalha com o peso, a dança é um poderoso ativador de estados do corpo passados. Ela mobiliza, com efeito, uma memória fundamental. Sabe-se hoje que esta se acha inscrita, “não nos circuitos nervosos”, mas na modelagem plástica dos tecidos que geram a organização tensional do corpo. (SUQUET, 2008, p. 528).

A perspectiva da afirmativa acima reforça o papel da dança no sentido de promover, ativar estados de corpo, ligados, em última análise, à memória corporal. Outro ponto essencial a ser destacado é a constatação que aponta: a memória encontra-se inscrita no tecido conjuntivo, aquele que reveste todo nosso corpo, todas as estruturas, como órgãos, músculos, fáscias, etc. Assim, podemos ampliar nossa capacidade de percepção da totalidade do corpo, ao mesmo tempo em que nos tornamos mais aptos a uma prontidão em cada uma das partes. Esse estado torna-se possível ao experimentarmos o princípio ordenador – o esforço enquanto aquele que promove o deslocamento do peso a que se refere Katz (2006). De acordo com ela, esse deslocar é capaz de criar uma cartografia interior, quase uma geografia.

O que posso brevemente arriscar é o quanto, a meu ver, trabalhar pela via sensório-motora em composição com a dança que focaliza o corpo da experiência e da criação provoca não só a memória do corpo, mas faz com que o indivíduo se aproprie de uma assinatura, uma circunscrição por meio de sua singularidade, uma vez que os movimentos produzidos – os movimentos que surgem estimulados pelas qualidades e interações entre os esforços do corpo – são movimentos de um artista criador e não fazem parte de nenhuma sequência pré-concebida. Esses movimentos são gerados a partir de estados corporais inteiramente singulares, podendo dar vazão ao intérprete criador em Dança.

Outro aspecto que vale ser mencionado são as problematizações levantadas que indicam o percurso a ser seguido. Como dito, a memória do corpo e suas

implicações com o peso corporal em entrelaçamento com as indagações que me mobilizam podem ainda ser aprofundadas. Sobretudo, os aspectos sensoriais, vinculados às imagens, gerando possibilidades de improvisação e criação em dança. Esses aspectos me induzem a buscar uma interlocução com os autores que colaboram para me impelir a aproximações e confrontos com minha prática.

Considero relevante o que Suquet (2008) sustenta e posso ressaltar esta afirmação como uma espécie de síntese: “Não só peso corporal e afeto se fundem, mas o menor dos movimentos implica o indivíduo na sua totalidade funcional.” (SUQUET, 2008, p. 529). Essa direção converge com a perspectiva que abraço. Ao mesmo tempo em que valoriza o papel da gravidade, também pontua a sua associação com as questões afetivas, subjetivas e, portanto, inerentes a cada indivíduo, sem deixar de indicar a composição entre elas, isto é, pensar o corpo a partir de uma abrangência unitária. O que não exclui, por sua vez, os aspectos funcionais do corpo.

Pensar no constante movimento intrínseco a qualquer estado de repouso aparente e na plasticidade existente na matéria, em suas texturas, em seus volumes e temperatura, incluindo não só a pele e sua porosidade, mas pensar no tecido conjuntivo revestindo nossas estruturas, me faz perceber que é nesta dinâmica que a memória da matéria é manifesta. Godard (1993), depois de longo período de observação e estudos visando compreender as dinâmicas das relações corporais e a inseparabilidade interno/externo na construção de uma memória do corpo, constata que a mesma acontece no nível das fáscias, consideradas por ele como matéria plástica do corpo. Numa mesma perspectiva, Suquet (2008) nos adverte que as fibras nervosas, o tecido conjuntivo que envolve todas as estruturas do corpo – como fáscias, órgãos, músculos – “fariam memória” aquém de toda consciência.

Em *A Alma e a dança e outros diálogos*, de Paul Valéry (2005), entrou em contato com um diálogo entre Fedro, Sócrates e Erixímaco. Os filósofos discutem sobre o que é a dança. José Gil (2005) comenta esse texto enfatizando o caráter paradoxal da dança e me ilumina quanto ao papel das imagens sensório-motoras no processo de criação em dança. De acordo com Gil, Valéry irrompe em seu texto com fulgurações deslumbrantes para dizer que a dança se compõe de imagens de sonho, mas um sonho real que comporta o pensamento dos deuses. E por que não dos homens? Indaga-se. Fedro responde que tais imagens são inexprimíveis e demasiado sutis para os humanos; entretanto, a dança compõe uma sinfonia, um

tecido, sobre os quais todas as coisas parecem “estar pintadas e transportadas” como se suas qualidades, cores, imagens e até os odores nascessem dos movimentos dançados. Nessa esteira, Gil aborda a ideia de movimento dançado como movimento de todos os movimentos, “Tendo o poder de restituir sensações e imagens provenientes de todos os órgãos sensoriais.” (GIL, 2005, p. 186).

A afirmação acima me remete à noção de plasticidade sensorial a que se refere Godard. De acordo com ele, temos dois tipos de olhar: o olhar objetivo e o olhar subjetivo. O primeiro impregna-se de uma espécie de “neurose” do olhar, tornando-se incapaz de se desprender dos hábitos e comportamentos codificados, que embotariam as possibilidades novas de sentir e perceber. Ao abordar o trabalho de Lygia Clark com os objetos relacionais, na entrevista *Olhar cego* concedida a Suely Rolnik, o autor afirma que os procedimentos de Clark operam duas revoluções na percepção. A primeira teria um efeito de “desneurotização” do olhar, na medida em que os procedimentos da artista ocasionam uma intersensorialidade, isto é, a possibilidade de lidar com as dimensões objetiva e subjetiva dos sentidos. O processo proposto por Clark permitiria o acesso a sensações numa condução para o processo de percepção que envolve a memória, a cognição e os hábitos comportamentais. Dessa forma, pode-se experimentar “uma plasticidade sensorial, algo essencial para um artista do corpo” (COSTAS, 2010, p. 177). A pesquisadora Ana Terra Costas, reitera que esse se torna um viés para descondicar os hábitos e códigos do corpo, dando passagem ao âmbito da criação.

Nos laboratórios de pesquisa de movimento em dança, dentro do projeto de pesquisa “Corpo/memória: dança e processos subjetivos” que desenvolvo com os alunos/dançarinos na Universidade Federal de Pernambuco, os objetos relacionais visam provocar estados corporais intensos e um corpo em constante devir, através da improvisação e de maneiras singulares e imprevistas de se movimentar. Nessa linha de pensamento, a investigação me remete a determinadas concepções deleuzianas que, em resumo, podem ancorar meu esboço teórico.

Ao esclarecer sobre a concepção de devir, Deleuze declara que devir não é imitar algo ou alguém, nem a imitação de um sujeito, nem suas formas, ou os órgãos que possui, e sim extrair partículas, “entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão [...]. É nesse sentido que devir é um processo de desejo” (DELEUZE, 1997, p. 55). Deleuze completa declarando que o

devir não é imitar ninguém, porém, produz um campo de intensidades, uma onda vibratória.

Em que sentido essas constatações se conectariam a condução aqui tomada? Retomo Gil na análise do texto de Valéry, ao declarar que em diversos pontos o pensamento de Valéry parece aproximar-se de ideias de Deleuze. Primeiramente, ele aponta o paradoxo como doador de sentido. O paradoxo, afirma Gil, é movimento que se desloca de um lado a outro, simultaneamente, sem estar preso a uma única direção, ao contrário da *doxa*, que só admite uma direção de cada vez. Na obra *A alma e a dança* Gil mostra Athikté dançando segundo movimentos cada vez mais complexos até alcançar uma espécie de transe; de acordo com Gil, o plano da imanência do movimento. Assim, a dança não ilustra o pensamento paradoxal, e muito menos o representa, mas é o “ato puro das metamorfoses” ou o devir puro da vida, que produz um campo de intensidades. Mas importa destacar em que aspectos esses pressupostos se articulam com nossa pesquisa corporal.

Ao iniciar minhas experimentações com os objetos relacionais com os citados alunos de dança, busco promover o movimento dançado, a partir das sensações impressas no corpo pelo contato com as texturas, temperaturas, possibilidades sonoras e olfativas e a partir da massagem sobre a pele com os objetos. Esses procedimentos ocorrem em dupla e o movimento que surge é inteiramente espontâneo; os atores da experiência declaram que experimentam uma espécie de “transe do movimento”, uma vez que estão conscientes, mas parece que não são eles que realizam aquela movimentação. Surge, então, outro lugar, impulsionado pela memória do corpo? Eu pergunto. No presente momento desta explanação, acredito que não é possível ainda responder a esse questionamento.

Entretanto, desenho e costuro um viés que já pode me dar uma direção. Por essa via, tenciono aproximar-me da concepção de memória involuntária de Laban, - baseada nas colocações de Suquet como poderemos constatar a diante- adentrando os meandros desse conceito e articulando-o com a nossa prática. Desse modo, acredito acercar-me de outras possibilidades para pensar o fenômeno da memória corporal e suas manifestações. Suquet (2008) declara que a memória involuntária, cujo acesso Laban procura, é ao mesmo tempo motora e psíquica. Assim, estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só tecido. Vislumbro nessa afirmação um elo com meu propósito de articular a memória

do corpo via estados corporais a estados tônicos e a imagens sensórias. Interpreto estados conscientes como uma forma de elaboração da formação das imagens percebidas. Dessa forma, todos podem estar ligados como um só tecido, ou seja, formando uma verdadeira trama corpórea.

Essa abordagem considera os sistemas sensoriais como regiões do sistema nervoso conectadas entre si, que têm a função de possibilitar as sensações. O processo perceptivo irá interpretá-las. Nessa esteira, vou percorrer o caminho que leva à análise da memória involuntária, que se faz presente por meio da subjetividade.

1.3. AS IMPLICAÇÕES DA MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA

Para dar continuidade a essa discussão e na iminência de responder a questão acima, convoco Suquet a esta interlocução, a propósito das posições de Laban: “Vibrátil por essência, a mobilidade é, aos olhos de Laban, a via régia para despertar a memória involuntária. É ela que liga o bailarino, o ator, o mímico à diversidade dos fenômenos.” (SUQUET, 2008, p. 526). Assim, pergunto Como se desenvolve e se articulam mobilidade, vibração e memória involuntária?

Esclareço que, num segundo momento, vou discutir as relações entre a memória involuntária em Laban e a concepção de memória involuntária em Proust. Porém, neste momento, intencionamos dar conta da questão levantada por Suquet, para que ela pode nos substanciar na compreensão da memória manifesta no corpo.

Para a compreensão da perspectiva de Laban, o mote memória/esquecimento vem se cooptar ao da memória involuntária. O método Laban investe na improvisação de movimentos como um meio de desfazer os condicionamentos corporais através do esquecimento, suscitando, desse modo, estados de receptividade que se afinam com estados alterados de consciência.

É igualmente relevante compreendermos que, embora a dança contemporânea exercite o homem em sua globalidade e na conexão do espaço interior com o exterior, a dança não exprime uma interioridade psicológica. Ela é o “poema do esforço”, de acordo com Laban (Suquet, 2008). Pelo contrário, podemos associá-la a um esquecimento e a uma exterioridade. Em minha dissertação, no capítulo “Dança e Esquecimento”, aponto a perspectiva de Laban que, de acordo

com Isabelle Launay (1999), analisa o que ocorre com a pessoa no momento em que dança, ressaltando o quanto esse processo se dá de forma paradoxal:

Uma vez que o bailarino dá tudo de si: perde a consciência de sua aparência exterior; neste estado de êxtase: ele se esconde na dança do homem, não provoca a consciência de nada, a não ser de existir. Improvisar é se dedicar a esquecer, para se deixar aflorar as múltiplas possibilidades do movimento. (LAUNAY, 1999, p. 80).

A pesquisadora Launay traz, em conferência feita na Bienal de Dança Contemporânea de Santos, 2009, intitulada: “Une Fabrique de la mémoire em danse contemporaine où l’art de citer”⁷, questões que partilham desta preocupação: pensar o papel do esquecimento. Eu diria que ela amadurece este mote quando pergunta, diante de arte tão efêmera como a dança: como pode se pensar na duração de um gesto? Ela acrescenta que fazer elogio ao esquecimento não é demonstrar desprezo pela memória ou por sua manutenção, mas sim dar uma outra conotação para a história da dança. Sua afirmação baseia-se na concepção de que o esquecimento não se constitui como a parte negativa da memória, posto sob o signo da falta; ele é um componente da memória e, portanto, não há memória sem esquecimento. Por outro lado, a memória não é a versão positiva, lugar de entesouramento de lembranças e acumulação de hábitos, funcionando como um reservatório ao qual se pode recorrer como por mágica e retornar aos momentos passados. Launay declara:

Sabemos hoje em dia que a memória, longe de designar nossa capacidade de lembrar das coisas graças à imagem que possuímos impressa dentro de nosso cérebro, designa um processo complexo de reinvenção constante do passado no presente. (LAUNAY, 2009, p.1).

Em minha dissertação acrescento: “Na dança contemporânea a qual nos propomos o devir é constante: é preciso viver o instante, ao mesmo tempo em que se ‘esquece’ do que foi feito, no ato da improvisação”. (DAMASCENO, s/d p. 96). Launay corrobora essa ideia, ao afirmar que o que busca é:

Uma história da dança que não atende a um só objeto de estudo homogêneo e representativo de uma época, que não pertence a um

⁷ Este texto me foi cedido por aluna que fez bolsa sanduíche, são provenientes do Département Danse, Université Paris 8 . A tradução foi feita por mim, grifos meus.

só tempo limitado cronologicamente, mas uma história que pauta sobre a história do devir das obras coreográficas e das hetero crônicas que as organiza (LAUNAY, idem, p.2).

Launay está pensando a dança com um processo que admite temporalidades múltiplas que produzem transformação constante. Esta ótica enxerga a dança como arte viva. Ela argumenta que o presente do gesto dançado não cessa de reconfigurar e de engendrar figuras ainda não advindas, operando mudanças na medida em que o gesto entra em contato com o outro no ato da apresentação.

José Gil fornece algumas diretrizes que pretendo seguir para enveredar por essa delicada questão da “perda” da consciência ao afirmar: “A consciência do corpo é uma espécie de avesso da intencionalidade”, (GIL, 2005, p. 63) abarca uma forma de experimentar outra dimensão de si mesmo, tornar-se outro. Ele explica que mesmo estando em larga ligação com o corpo, ela pode atravessar momentos de osmose ou até de ruptura, como se fosse um elemento estrangeiro. Mas, deixemos Gil finalizar quando diz: “É preciso defini-la como uma instância de recepção de forças do mundo graças ao corpo, uma instância de devir as formas e intensidades e o sentido do mundo.” (GIL, idem, idem). Ele também complementa afirmando a esse respeito que a consciência nos subjugaria a um excesso de racionalização, nos embaraçando na fluência do movimento: “Como se a consciência sugasse a energia do corpo, que deveria por si própria levar o gesto a seu termo.” (GIL, 2005, p. 127).

Nesse momento da discussão, seria pertinente perguntar: como se chega a este estado alterado de consciência, ou seria de inconsciência? Em que medida o esquecimento e o improvisado se implica nesse processo da memória involuntária?

Retomo a minha pergunta da página 30, com o intuito de reflexão a que me proponho neste item – compreender as implicações da memória corporal a que se refere Laban, em sua porção involuntária, em interface com as noções de mobilidade e de vibração e intensidades.

Quando os alunos/dançarinos declaram que, a partir da experimentação com os objetos, parecem experimentar uma sensação de “transe do movimento”, penso que significa dizer que ainda não conseguiram transformar essa sensação em percepção. Essa manifestação surge de maneira involuntária e não é situável no mapa sensorial, sendo esse motivo que causa estranhamento. Nesse caso, me parece, que realmente pode ser interpretado como uma manifestação de memória involuntária. O que me inquieta e interessa problematizar é: de fato, podemos

considerar esse fenômeno como uma expressão do corpo por uma via na qual se constata um estado de não intencionalidade explícita? Outra expressão de um aluno foi: “Perde-se a intenção do movimento”. Eles não estão inconscientes, por outro lado, sentem a energia e a movimentação de seus pares, as quais eles seguem de olhos fechados e dançam no chão, ou pelo espaço, sendo guiados pelas sensações provenientes do contato com os objetos e pela mão do colega que permanece sem tocá-los a uma pequena distância, realizando diversos movimentos num fluxo próprio, buscando diferentes dinâmicas, que são prontamente correspondidas.

Na intenção de nortear as inquietações expostas acima, me baseio no pensamento do pesquisador Godard. Refiro-me uma vez mais às colocações feitas na entrevista intitulada *Olhar cego*; nesta, ele discorre e esclarece algo fundamental, que me iluminou a respeito do sistema de relações sensoriais. Um bebê, ao nascer e em seu primeiro ano de vida, possui uma central de sentidos ativa. Nas interações com a mãe, todos os órgãos sensórios são convocados em cada ação, como a do aleitamento ou do acolhimento materno. Com a chegada da linguagem, esses órgãos vão se separando e perdendo a inter-relação. O importante é perceber que, para um artista da cena e para o dançarino desta pesquisa em particular, mergulhar nessa plurisensorialidade, aprendendo a interpretar, os sinais que seu próprio corpo emite é uma direção a ser tomada. Isso significa ponderar que o devir é uma condição inerente.

No entanto, há outro aspecto também relevante: quando um dos órgãos é suprimido – refiro-me à experimentação citada, em que, em dupla, um dos dançarinos está com os olhos vendados –, os outros órgãos assumem um papel proeminente, isto é, acentuam-se outros modos de sentir e um processo perceptivo desloca-se do órgão da visão, distanciando-se de um olhar atrofiado, de um olhar objetivo, como ressalta Godard, dando passagem ao olhar subjetivo, ou seja, dá-se passagem a outras modalidades sensíveis, como imagens sonoras, olfativas e de somestesia. Refiro-me à somestesia, de acordo com Ana Terra Costas significa ter a sensibilidade(= aesthesia) sobre as diferentes partes do corpo (= soma); ter a sensibilidade do corpo. (COSTAS, 2010, p. 177). Esse sentido, distribuído por todo o corpo por meio de receptores sensoriais, detecta dor, temperatura, tato e pressão, que são submodalidades somestésicas.

Pode-se, assim, evidenciar a visão de Godard (2001) sobre o entendimento da propriocepção. A propriocepção é a percepção não só do corpo, ou das partes do

corpo, em repouso ou em movimento, mas a percepção de um corpo soma, isto é, um corpo vivenciado. Para ele, a propriocepção abarca “um sentido de si”; assim reitero a propriocepção de um sujeito em ação no espaço-tempo de sua própria experiência.

1.3.1. MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA PROUST E LABAN

Para retomar Laban e a temática da memória involuntária, se torna fundamental elencar alguns pontos, no intuito de aproximá-lo e tecer correlações entre a memória em Laban e a memória involuntária em Proust. É necessário pensarmos em duas instâncias: nos sentidos do corpo e no modo como estes são tratados pelos autores em questão. A segunda via é a relação temporal envolvida nesse processo. Essa, por sua vez, implica em destrincharmos outros dois aspectos: o acaso e o esquecimento.

Começo por abordar esse último: seria o papel do esquecimento, de fato, um elo entre as abordagens? Procurarei dar continuidade à esta temática, fazendo uma possível aproximação entre a memória involuntária de Marcel Proust e a memória corporal tematizada por Rudolf Laban com as comentadoras Jeanne Marie Gagnebin, a propósito de Proust e Annie Suquet a respeito de Laban.

Ao comentar o livro de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, Jeanne Marie Gagnebin assinala o desencadeamento de uma série de lembranças suscitadas a partir da degustação da “madelaine”. Ressuscita-se uma lembrança esquecida no fundo da memória: o sabor do bolinho misturado ao chá. De acordo com Gagnebin (2006, p. 145), “Proust opõe a ressurreição casual e involuntária dessas lembranças autênticas, vivas, frescas ao olhar da criança de outrora, ao vão esforço voluntário e inteligente do adulto que tentava lembrar de sua infância e só encontrava detalhes insignificantes e mortos”.

Haveria em Laban um paralelo desta ideia, para ele, o principal para o bailarino moderno é saber sentir, é afinar a percepção, conectar os fluxos rítmicos da vida moderna e suas vibrações. Aos olhos de Laban, o regime do instantâneo comporta um perigo: não permite que as experimentações se sedimentem; empobrecem a vida sensorial e emocional.

Laban aborda a corporeidade do homem moderno como um palimpsesto. Toda a evolução da matéria estaria nela codificada, acessível sob a forma de traços e vibrações que é preciso reavivar (SUQUET, 2008, p. 525). Palimpsesto é um antigo material de escrita, uma espécie de pergaminho reciclável, utilizado diversas vezes. Devido ao seu alto custo, era reutilizado após uma raspagem do escrito anterior. Em 1912,

Laban está em plena pesquisa, desenvolve seu método com objetivo de desconstruir os hábitos motores e suscitar o estado de criação a partir do movimento improvisado; um adentrar no estado de esquecimento, ou estado alterado de consciência, que torna o bailarino permeável a fluxos sensoriais sutis. Uma porta aberta a uma “perturbação proprioceptiva”. Como já visto, essa afirmação leva Suquet a apontar que “a memória involuntária, que Laban procura um acesso é ao mesmo tempo motora e psíquica” (SUQUET, 2008, p. 527). Assim, estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só tecido, acrescenta.

Será que podemos enxergar nessa imagem proposta por Laban percepção semelhante à de Proust ao referir-se à “madelaine”, ou, melhor dizendo, haveria situação análoga, com vistas de ambas serem suscitadas por intermédio de algo que ocorre involuntariamente e que se encontra sob regime de uma outra temporalidade? Entretanto, não é só uma espécie de tempo condensado que nos faz caminhar nessa direção. Trata-se do fato de tomarmos como referência as sensações desveladas no exato instante do toque, do sabor, do olfato, presentificadas por meio do corpo, por meio de uma percepção corporal.

Ao pensar nessa aproximação entre Laban e Proust, é preciso ressaltar e questionar sobre que estado de consciência estamos falando. O descrito acima não se refere a uma interioridade psicológica; estaria, a meu ver, em consonância com a expressão usada por Suquet (2008), referindo-se a um estado de “perturbação proprioceptiva”, sobretudo, se trato propriocepção – como um sentido de si. Nessa ótica, o corpo soma é o corpo da experiência, da sensação e da percepção. Na verdade, é um desvelar de percepção da sensação e, mais que isso, é poder dar um sentido ao percebido. Gagnebin (2006) me ilumina a esse respeito ao comentar sobre a degustação da “madelaine” e o processo sensorial que permeia a memória e a criação.

Não é a sensação em si (o gosto da “madelaine” e a alegria provocada) que determina o processo de escrita verdadeira, mas sim a elaboração dessa sensação, a busca do seu nome originário; portanto, a transformação pelo trabalho da criação artística, da sensação em linguagem, da sensação em sentido (GAGNEBIN, 2006, p. 154).

Gagnebin propõe um norte. Nesse processo de percepção sensorial, evocar ou trazer à baila a elaboração da sensação é ratificar o quanto ela viabiliza a produção de sentidos e de significados por meio da criação artística. A essa ideia, acrescento: independentemente da linguagem utilizada, seja a literária, seja a linguagem do corpo, vejo nessa dimensão a linguagem da arte manifesta operando uma transformação.

Foi visto que a dança contemporânea, por ativar e pesquisar essas relações com os esforços – peso, espaço e tempo –, pode mobilizar uma memória fundamental. Sabe-se hoje que essa se encontra inscrita não nos circuitos nervosos, mas no tecido conjuntivo, que é aquele que gera a organização tensional do corpo através de uma modelagem plástica dos tecidos. Pode-se associá-la a um esquecimento, que possibilita um distanciamento dos padrões de movimento já codificados. Também chamei atenção para essa linguagem relacional de crispação e descontração que assume desde o início – um colorido afetivo. Portanto, “não há modificação tônica sem mudança no estado emocional e vice-versa”, assinala Suquet (2008, p.529). É importante lembrar o que a autora ratifica: não só peso corporal e afeto se fundem, mas o menor dos movimentos implica o indivíduo na sua totalidade funcional.

Retomo, agora, Gagnebin e o episódio de “madelaine”. De acordo com ela, esse evento oferece uma das chaves da estética proustiana. A sensorialidade tem um papel primordial, fazendo uma espécie de atualização da sensação que vem à tona sem um comando voluntário, algo que afeta o corpo, o distancia, na medida em que o conduz a uma lembrança, ao mesmo tempo, que o faz viver de forma intensa o presente.

Entretanto, a autora adverte sobre o perigo que existe em limitar a discussão em relação a Proust ao romance feliz que promove o reencontro entre lembranças do passado e lembranças presentes. Trata-se de lutar contra a morte e contra o tempo através da escrita, argumentando que só se torna viável se a morte e o tempo forem lançados ou banhados pela força do esquecimento.

Observo, assim, outro ponto de contato entre as concepções em questão. Tanto na obra de Proust como na análise do movimento de Laban, o acaso, o esquecimento e o movimento involuntário assumem papéis preponderantes. O esquecimento, nessa perspectiva, diferentemente da visão metafísica de memória, não é uma falha, mas promove determinados estados de atemporalidade – nos arriscamos a dizer. Walter Benjamin, ao refletir sobre a obra de Proust em *A Imagem de Proust*, corrobora com essa ótica, ao questionar: “A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que chamamos reminiscências?” (BENJAMIN, 2010, p. 37).

Dando continuidade à análise de Proust, Gagnebin destaca dois obstáculos: o poder da morte e a força de resistência a esse lembrar involuntário ou lembrar inconsciente. Esse “lembrar” me remete ao mesmo sentido da memória do corpo ou memória vibrátil, como quer Suely Rolnik (2000) ao tematizar sobre Lygia Clark e os objetos relacionais. Rolnik aponta uma memória que desvela o autêntico bicho. Em minha dissertação, já o havia relacionado à concepção do “animal esquecido” em Nietzsche, como aquele que vivia segundo seus instintos corporais, sem preocupar-se em ser proprietário das horas ou possuir as horas, ou seja, quando o homem ainda não havia se tornado memorioso e, portanto, era livre do peso do passado.

Lembro que é nossa referência o trabalho sensorial desenvolvido por Lygia Clark, e, neste, importa salientar a acuidade e o papel da pele enquanto mobilizadora das sensações experimentadas através dos objetos relacionais. O tato, assim como a plasticidade sensorial, aquela que envolve todos os sentidos do corpo foi aqui ratificado. Desse modo, agora interessa abordar a pele como ressonadora da memória corporal. Lembro, ainda, tratar-se de uma experimentação que conduz a um estado primevo da pele, através das diferentes texturas, temperaturas e sonoridades dos objetos relacionais de Clark. Portanto, neste estado vive-se um constante porvir, um estado efêmero, que proporciona o acesso a uma memória desfrutada no presente a partir das sensações provocadas no próprio corpo e na pele. O que quero chamar a atenção é para o modo como essa experimentação articula a dimensão temporal, o acaso e o esquecimento. E, a partir daí, perguntar: de que maneira os processos de sensação e de percepção estariam implicados na memória involuntária destacada em Laban e em Proust?

Arrisco-me a responder neste momento que os pontos de aproximação entre a memória involuntária em Laban e Proust parecem se conectar acessando um processo Intersensorial que dialoga em seu modo de manifestar-se.

Colocar em pauta a memória que cria sentidos, por meio da percepção, me aproxima da resposta paradoxal que também parece entrelaçar o acaso e o esquecimento. Melhor dizendo, nessa memória, o acaso e o esquecimento são fatores imprescindíveis, uma vez que permeiam uma memória que se manifesta sem um controle, sem uma intenção explícita, por meio da intersensorialidade,

1.4. ENVELOPE TÁTIL ENVELOPE SONORO

Nesse ponto da discussão, considero interessante analisar a contribuição do pensamento desenvolvido por Didier Anzieu, em *O Eu-pele* (2000), para o fomento da reflexão sobre a constituição e manifestação da memória do corpo. Em particular, abordarei suas concepções de envelope tátil e envelope sonoro. Desde a introdução do presente trabalho, tenho ressaltado que as questões centrais são o modo pelo qual a memória corporal se constitui e as formas pelas quais ela se manifesta. Uma inquietação importante é investigar como se dá a passagem da constituição à manifestação.

Aqui me parece haver uma contribuição importante nas ideias desenvolvidas por José Gil (1997) no tocante aos espaços de limiar. Esses espaços, em sua perspectiva, traduzem e prolongam o espaço interior para o exterior numa via de mão dupla. Gil destaca que esse acontecimento se dá em todas as modalidades sensoriais como espaços auditivos, olfativos, sonoros e táteis, formando uma espécie de atmosfera imprevisível quando algo nos afeta. Assim, neste aspecto pretendo aproximar os autores Anzieu e Gil, com a finalidade de iluminar a citada questão. Para tanto, considero relevante suas abordagens que adentram as relações da pele e a inseparabilidade entre interno e externo. A ideia de superfície e núcleo para Anzieu podem dialogar com as de zona indiscernível e a noção de espaços de limiar, apresentados por Gil. Assim, pretendo correlacionar os autores, tendo como questão central compreender como ressoa no corpo a memória do que nos afeta.

De acordo com Anzieu, as sensações cutâneas introduzem as crianças da espécie humana, mesmo antes do nascimento, em um universo de grande riqueza,

Isso desperta o sistema de percepção, que subentende um sentimento global e episódico da existência e que fornece a possibilidade de um espaço psíquico e originário.

Inicialmente, Anzieu, em *O Eu-pele* (2000), em “Preliminares epistemológicos”, adverte sobre as imbricações entre o cérebro e a pele; e, assim, esclarece que o cérebro é a parte anterior e superior do encéfalo. Por sua vez, a palavra latina córtex quer dizer casca; quanto a isso, ele chama a atenção e salienta: “Eis-nos em presença de um paradoxo: o centro está situado na periferia” (ANZIEU, 2000, p. 24). Essa afirmação vem ao encontro da linha de reflexão que pretendo traçar para pensar a profusão de processos subjacentes à região cutânea da pele, região de superfície, de superfície de inscrições. Mas vamos deixar o autor complementar. Anzieu se pergunta diante de tal paradoxo: E se o Eu, definido como Eu-pele, tivesse uma estrutura de envelope?

Sua resposta envolve explicação pautada na embriologia; todo embrião, de acordo com ele, toma a forma de um saco num processo de invaginação, isto é, apresenta duas instâncias: o endoderma e o ectoderma. O ectoderma forma a pele, incluindo os órgãos dos sentidos e o cérebro. No âmbito biológico, toda a casca, toda membrana animal, com raras exceções, comporta duas camadas, sendo uma interna e outra externa. O que se pode constatar é que o cérebro, superfície sensível, tendo como proteção a caixa craniana, está em permanente contato com a pele. E o cérebro e a pele são seres da superfície, afirma Anzieu (2000).

Ora, avançando nessa linha de pensamento, o autor ressalta que seguindo o modelo de organização nervosa, o pensamento, seria proveniente não de uma região segregada, ou de uma associação de núcleos, mas de uma interação entre superfícies ou de um jogo de encaixes entre as mesmas.

Retomando a ideia de invaginação, Anzieu tem explicação esclarecedora. Na linguagem anatomofisiológica, a vagina é uma dobra da pele, como os lábios, o ânus, o nariz, as pálpebras, locais onde a mucosa está mais exposta à sensibilidade e a zonas erógenas, como no caso da glândula masculina próxima de ereção. Desse modo, Anzieu ressalta “os três alicerces do pensamento humano, a pele, o córtex e o acoplamento dos sexos, correspondem a três configurações de superfície: o envelope, a coifa e o bolso” (ANZIEU, 2000, p. 25).

Após a explanação introdutória do pensamento de Anzieu e de alguns de seus conceitos, como a noção de envelope tátil, resalto a relevância desse estudo

da pele, uma vez que, ele, desempenhará importante papel nessa pesquisa. Como dito, no início deste item, uma preocupação relevante é investigar como se dá a passagem da constituição à manifestação da memória corporal. Nesse momento, com Anzieu, creio que me aproximo dessa tarefa na medida em que ele irá associar o envelope tátil ao envelope sonoro, abrindo novos prismas para essa passagem. Ao relatar e discorrer sobre essa vinculação, Anzieu dá início a mais um capítulo de sua obra, a fim de trazer luz à noção de “Eu-pele”.

Nessa linha de pensamento, busco criar conexão com essas concepções e a memória que se revela no corpo, na passagem do envelope tátil ao envelope sonoro.

Na sequência da leitura da obra *O Eu pele* (2000), chega-se ao item “O universo tátil e cutâneo”, que, particularmente, irei discutir com objetivo de dar suporte à reflexão que amplia a compreensão do papel do órgão da pele e suas implicações no tocante à sensação e à percepção para a constituição e manifestação da memória corporal.

O autor introduz o complexo item perfazendo um percurso dos conhecimentos que dizem respeito à pele. Primeiramente, busca na linguagem lexical os sentidos e a significação da palavra, tanto na origem popular quanto erudita. Todo o ser vivo possui membrana, envelope, carapaça, meninge, pleura, etc. Assim, Anzieu segue discorrendo sobre os sinônimos da palavra membrana: diafragma, aponeurose, endocarpo, endocárdio, franja, manto, perióstio, peritônio e, em especial, *pia-máter*, aquela que envolve os centros nervosos. Essa última é a mais profunda das meninges, alerta Anzieu, isto é, a etimologia do termo nos diz que é a “mãe pele”, a pele da mãe, é a primeira pele. Não por acaso, os verbetes pele e, em especial, tocar também são evidenciados como sendo os mais longos do dicionário *Oxford English Dictionary*.

Quanto ao âmbito da semântica, é curioso adentrar, junto com Anzieu, esse campo fértil da linguagem popular falada. Destacam-se: “Ele tem a mão boa.”, “Alisar alguém.”, “Suar a camisa.”, “Ele é um casca grossa!”, “Tirar a pele de alguém...”, “Trocar de pele...”, “Entrar na pele do personagem...”, “Entrar em contato...”, “Meu dedinho me contou...”. Sabemos muito bem o significado de cada uma dessas expressões. Entretanto, Anzieu reitera a sua função no que tange à relação com a pele, o que me faz acrescentar mais algumas à lista: “Sofrer na pele.”, “Estou lascado!”, “Sair sem um arranhão...”, “Arriscar a própria pele!”. As funções variam

desde as questões de prazer quanto à referência à função de eliminação como “suar a camisa” quanto às relativas à dor, ao sofrimento, às marcas corporais e a comunicação.

Por sua estrutura e suas funções, a pele se caracteriza como um conjunto de órgãos. Sua complexidade abarca o âmbito anatômico, fisiológico e cultural. É sabido que em muitas culturas desenhar ou tatuar a pele é um ato sagrado, enquanto que em outras esse ato é proibido. Mas, contudo, temos de considerar: “De todos os órgãos dos sentidos a pele é o mais vital, pode-se viver, cego, surdo, privado de qualquer paladar, sem a integridade da maior parte da pele não se sobrevive” (ANZIEU, 2000, p. 29).

Anzieu, quando disserta sobre o mito grego Marsias, o relaciona às inúmeras interpretações suscitadas pelo grau de relevância dos sentidos, tátil e auditivo, em particular. A ênfase dada às relações subjetivas construídas a partir da valorização do tocar, da estima do tato, da pele e do universo de conexões afetivas e simbólicas que o envolvem me chamou a atenção e, acredito, poderão alavancar questões fundamentais para o desenvolvimento desta tese no que concerne à memória corporal.

Na primeira parte do mito grego de Marsias, Anzieu nos apresenta o personagem principal e a etimologia de seu nome. Marsias designa “aquele que combate”. Ele se encontra em disputa com Apolo, que visa a impor aos habitantes da Arcádia os cultos aos deuses gregos por ele, representados, em troca da conservação dos cultos locais.

As vitórias de Apolo sobre Marsias e sobre Pan têm como objetivo comemorar as conquistas helênicas sobre as regiões da Frígia e da Arcádia. Embora essa primeira parte do mito não se refira diretamente à questão da pele, ela nos serve para pensarmos a separação e a disputa entre bárbaros e gregos, aqui representados pela luta entre pastores montanheses de costumes semianimais e os habitantes cultos da cidade. Esses dois aspectos sugerem as diferentes vertentes e modos de compreender um movimento mais voltado ao intuitivo e ao involuntário e o outro ligado a uma ótica da perfeição e da racionalização. Marsias é um sileno, um velho sátiro tocador de flauta. Apolo representa os cultos mais civilizados na substituição da flauta rude por instrumentos de corda, como a sua lira que possui sete cordas. Essa competição musical entre os dois irá gerar um desafio. Apolo desafiará Marsias, com a intenção de provarem quem produz a mais bela música.

Na segunda parte do mito, o autor associa Marsias à realidade psíquica do que denomina “O Eu-pele”. Anzieu declara: “O que chama minha atenção neste mito é a passagem de um envelope sonoro [proporcionado pela música] ao envelope tátil [proporcionado pela pele].” (ANZIEU, 2000, p. 70). Mas o autor complementa: o segundo aspecto a ser destacado é relativo ao destino maléfico que se inscreve sobre a pele esfolada de Marsias, o qual, mais tarde, se tornará benéfico, associando-o à conservação da vida e ao retorno da fecundidade. Aqui associo fecundidade à ideia de criação, criação de algo novo, pela via do sensível.

Anzieu aborda nove mitemas⁸ relativos à pele. Farei menção a três desses, que, me parecem, os mais significativos para essa abordagem. No terceiro mitema, Marsias é esfolado vivo por Apolo e sua pele fica pendurada no pinheiro. No ponto de vista de Anzieu, se um homem é esfolado, mas consegue manter sua pele inteira, ele necessitará de outro envelope protetor. Torna-se necessário ter sobre si um novo invólucro; que ele terá de tomar de outro para redobrar sua força. No quarto mitema, Anzieu relata que a pele de Marsias permanece intacta, pendendo dentro de uma gruta onde desaguava o rio Marsias. Os frígios enxergavam nisso o sinal da ressurreição de seu deus pendurado e esfolado.

Finalmente e em complemento ao quarto, abordamos o sexto mitema. Nesse, Anzieu descreve: “Sob o símbolo desta pele suspensa e imortal do deus flautista Marsias, jorrou impetuoso e barulhento, o rio com águas abundantes, os sons repercutidos pelas paredes da caverna produzem uma música que encanta os frígios.” (Ibidem, p. 75). A interpretação do autor para essa metáfora é a seguinte: de uma parte, ressalta o rio e as pulsões de vida; de outra parte, relata a energia pulsional que só aparece disponível a quem preservou a integridade de seu Eu-pele, amparado ao mesmo tempo no envelope sonoro e sobre a superfície cutânea. A pele de Marsias, suspensa na gruta, era sensível à música do rio, no entanto, permanecia surda e imóvel às árias tocadas em honra a Apolo.

Essa passagem pode remeter à memória do corpo, se levar em conta que se encontra desvinculada da ideia de representação, como sugere Jô Gondar:

A memória deixa de se reduzir aos axiomas da representação e da generalidade abstrata para se articular aquilo que nos afeta, que nos surpreende, que nos permite apostar em outro campo de possíveis.

⁸ De acordo com Lévis-Strauss, em *Antropologia Estrutural* (1975), no capítulo “A escritura dos mitos”, a palavra Mitema significa unidades constitutivas de um mito e obedecem a uma lógica própria.

E se tivéssemos que, em uma palavra, resumir o que não se reduz à representação, diríamos: afeto, ou melhor, forças que nos afetam, e também forças pelas quais nos afetamos (GONDAR, 2005, p. 24).

As marcas produzidas pela memória, além de ocorrerem em outra temporalidade, longe de serem representações, se manifestam na atmosfera daquilo que nos afeta. Lembro a importância de destacar este aspecto, visto que trato da memória enquanto um processo no qual estão intrínsecas as forças que afetam o corpo.

Nesse caso, fica evidente que o envelope sonoro dá suporte ao envelope tátil, e esse processo só tem lugar a partir da afecção. Isto é, Marsias consegue transformar seu estado maléfico de esfolado, em benéfico, uma vez que, deixa-se afetar e afeta os seus seguidores pela manifestação sonora e musical. Assim, retoma a sua pele intacta, mesmo que de forma simbólica. Às árias de Apolo ele permanece surdo; não o afetam, não fazem nenhum sentido para ele, nem para os habitantes montanheses.

Retomo a discussão de Cristiane Cordeiro, em sua dissertação, já citada nesta tese. Cordeiro afirma que quando um sujeito é afetado pelo som, este já se tornou passado, dando lugar e potencializando a criação de outras sonoridades. Ao se escutar uma melodia, ocorre um tempo, entre uma nota e outra, um tempo que se esvai. Assim, para que a música possa suscitar um sentido é necessário que algo seja apreendido após ter sido escutado. O que Cordeiro sustenta é que a memória faz esse papel ao dar sentido às vibrações sonoras, ligando o tempo passado, o presente e o que está por vir. Essa direção tomada por Cristiane Cordeiro remete às situações narradas por Anzieu sobre o mito de Marsias; nesse caso, o envelope sonoro dá sustentação ao envelope tátil, refazendo a pele, por meio da memória, uma memória que propicia novas significações.

Nesta perspectiva, a ideia de Gil ao caracterizar as linhas indiscerníveis as zonas fronteiriças e os denominados espaços de limiar. Podem trazer para a reflexão os seguintes aspectos: as insondáveis formas de afetação, não podem ser mensuradas, não se resumem às instâncias de representação e, no tocante às relações espaço temporais, não se reduzem a um tempo no sentido cronológico, tempo matematizado; mas aproxima-se de uma memória ligada aos afetos e às atualizações que aflora no procedimento sensorial, focalizada naquilo que pode se tornar significativo, aquilo a que se pode atribuir um sentido.

Gil, em *Metamorfoses do Corpo* (1997), no capítulo “O interior do corpo. O lugar do outro, o lugar da alma”, constrói uma verdadeira tessitura que traz luz aos imbricamentos dessa empreitada; auxilia-me a elucidar em que medida o interno é inseparável do externo. Gil inicia sua abordagem nos propondo duas questões. A respeito do interior do homem, questiona: o que o separa do exterior? E, ao embrenhar-se na fronteira, indaga-se: o que é o limiar? O que é este espaço fronteiro?

Esta característica do espaço do limiar de prolongar e “traduzir” o interior para o exterior, e reciprocamente encontra-se em todas as modalidades sensoriais: no espaço auditivo, tátil, olfativo, gustativo e, de uma forma geral, no espaço da pele [...]. Na zona dos sentidos, mas também nos orifícios do corpo estabelecem-se espaços de limiar particulares. (GIL, 1997, p. 156-157).

Gil me faz refletir na natureza paradoxal da pele, que, sendo esse espaço interno, abriga um espaço plástico, desfolhável e, ao mesmo tempo, é o espaço da reclusão, o espaço da indefinição. O espaço interior pode recolher-se ou dilatar-se. O sujeito da percepção, em sua ótica, ocupa uma zona que é definida como sendo o espaço do limiar que se caracteriza não por uma linha, mas por uma zona fronteira. Essas afirmativas me remetem a nossa reflexão a propósito do conceito de território em Deleuze. Foi visto que esses espaços fronteiros são lugares retráteis que aludem a “estados de membranas e de pele”, possuem interior, exterior, zonas neutras, anexadas.

Desse modo, ao compreender esse espaço como uma zona fronteira, fica clara a mediação que opera enquanto espaço do limiar entre interior e exterior, numa via de mão dupla, isto é, pode-se ratificar o grande valor da pele. Essa ideia nos remete ao escritor Paul Valéry que afirma que “o mais profundo é a pele” (VALÉRY apud DELEUZE, 2001, p. 58). Na citação acima, Gil destaca que espaços de limiar particulares se compõem também nos orifícios do corpo. O que vêm a ser esses orifícios? (GIL, 1997). Pode-se pensar nesses orifícios como porosidades da pele, por exemplo, a pele em sua capacidade de apreensão, de aferência, isto é, através dos neurotransmissores. Por um processo sensorial, a pele é capaz de despertar distintas sensações. Por essa razão, a pele, aliás, seus poros podem ser vistos como pequenos e intensos orifícios transmissores. Lembro que a pele é como a porção externa do sistema nervoso.

No entanto, Gil também afirma que essa característica do espaço do limiar de “traduzir”, de prolongar o espaço interior para o exterior e vice-versa, também se dá com todas as modalidades sensoriais, espaços auditivos, olfativos, gustativos e espaço tátil.

Nessa direção, retomo o poeta francês Paul Valéry em sua afirmação: “o mais profundo é a pele”. Numa mesma perspectiva, Nietzsche aborda os gregos e dispara.

Oh! Esses gregos, como eles entendiam do viver! Para isto é necessário se manter valentemente, na superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, em tons, em palavras. Em todo o Olimpo da aparência esses gregos eram superficiais... por profundidade. (NIETZSCHE, 1967, p. 9).

Quando Nietzsche afirma que os gregos eram “superficiais... por profundidade”, destaca que manter-se na dobra, na pele, não quer dizer valorizar o aparente, mas sim a epiderme enquanto superfície onde se inscrevem nossas sensações, nossos sentidos, nossos processos corporais. Nietzsche confere significação ao que provém do corpo em detrimento da visão dualista e metafísica, que o expurga e condena como fonte de todo o mal.

Em *Lógica dos Sentidos* (1997), Deleuze declara que a dobra é continuidade do avesso e do direito, do verso e do reverso. O que está dentro está fora e o que está fora logo pode estar dentro. Se buscarmos a existência, inversamente da essência, estamos em constante transformação. Sendo afetados por novas contingências, podemos construir novos sentidos a partir das experimentações e sensações corporais.

Compreendo que a multiplicidade dos orifícios citados por Gil pode ser lida enquanto zonas indiscerníveis, possibilidades e intensidades dos ritmos incomensuráveis aos quais se refere Deleuze. Gil (1997, p. 151) destaca: “São múltiplos os espaços da alma, e suas regiões, os seus compartimentos: e o corpo é que multiplica a alma”. Desse modo, posso dizer que, esses espaços múltiplos são revelados através dos sentidos do corpo, são manifestos, revelados ao exterior, portanto, ao outro.

Gil discute o espaço corporal interno como algo que se estratifica em múltiplos fractais, o que nos faz pensar em orifícios que pulsam e se diferenciam nos ritmos. Gil pondera que essa geometria seria um meio indistinto, sem forma, sem

fronteiras, nos quais se formam as afecções e paixões imprevisíveis. Isto é, ele refere-se ao que nos afeta como uma espécie de atmosfera. Esta atmosfera se forma, a nosso ver, nessa intensidade rítmica.

A imagem de múltiplos fractais para pensar o espaço corporal interno de me faz pensar numa reverberação sonora. Uma geometria sem bordas sem fronteiras, dilatando-se, para a área externa, para a superfície. Uma vez que não há delimitação, nem freio, as afecções vêm à tona. Esta imagem me auxilia a pensar no envelope tátil e no envelope sonoro de Anzieu. Através da vibratibilidade repercutindo na epiderme poderia acontecer esse trânsito de ritmo inesperado e intenso. Tal trânsito me induz a uma hipótese: a de que residiria nele, nesta via a comunicação constante e inseparável do interno para o externo, a abertura, a passagem, a “tradução” do que seria a constituição, para o que chamamos de manifestação da memória corporal.

Considero que a abordagem empreendida até agora aponta caminhos, trajetos a serem seguidos, no sentido da construção de um pensamento em estreita conexão com a prática corporal, por uma via investigativa, que tem como intenção problematizar, discutir e refletir sobre aspectos que estão sendo experimentados ao longo desse processo. Após termos discorrido sobre as relações táteis, suas decorrências na pele e suas implicações relativas aos aspectos constitutivos da memória, o próximo assunto a ser abordado será a relação corpo/objeto, visando um maior aprofundamento e esclarecimento de nosso tema que, por ora, se voltará para os aspectos de manifestação da memória do corpo pela via da sensação.

2. RELAÇÃO CORPO/OBJETO E A MANIFESTAÇÃO DA MEMÓRIA DO CORPO

2.1. ASPECTOS SUBJETIVOS: AS *ESTRANHAS* SENSações NO PROCESSO SENSORIAL

O presente capítulo tem como principal objetivo trazer à baila os aspectos subjetivos aflorados no encontro do objeto com o corpo. A ideia é a de discutir questões que reportam à subjetividade produzida neste contato. Tenho a intenção de aprofundar este assunto já discutido em minha pesquisa anterior que também versava sobre o tema da memória corporal, a fim de refletir sobre as *estranhas* sensações surgidas no processo sensorial, provocadas pelo contato com os objetos e muitas vezes não decodificadas.

Cabe esclarecer que o meu interesse investigativo teve origem na experimentação dos *objetos relacionais* de Lygia Clark, a partir de uma leitura que posso nomear como apropriação de sua obra: *Objetos relacionais- Estruturação do self* (1976-1988), já que o uso que faço dos *objetos* tem como mote gerar a criação e a pesquisa de movimento em dança.

Portanto, me interessa discutir a memória que surge nas experimentações corporais, respondendo à pergunta: por que o corpo sensibilizado pelo objeto pode originar a criação de movimentos em dança? Contudo, anterior a esta pergunta está situada a questão do possível estranhamento surgido neste encontro, em face de determinadas sensações provocadas no contato com os objetos. Tais sensações me inquietaram e me impulsionaram a dar continuidade à investigação, a fim de refletir sobre as sensações inusitadas que recorrentemente instalam-se no processo. Como assevera Rolnik: “Esses estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos diferir de nós mesmos” (ROLNIK, 1996, p.5).

Assim, pretendo delinear com a ajuda de depoimentos dos alunos envolvidos nesta experiência - isto é, os alunos dançarinos do projeto de pesquisa: “Corpo/memória processos de subjetivação em dança” - e as sensações e reflexões relatadas por eles durante o trabalho, além da consulta ao inédito glossário de Clark *Memória do corpo* s/d, proponho uma abordagem ancorada nos processos de subjetivação que por seu turno, me conduzem ao debate sobre modelos identitários e sobre a alteridade produzida nestas relações.

Após termos discutido a respeito da inseparabilidade do interno e externo e da importância da epiderme nesta conexão, irei localizar o processo sensorial enquanto abertura, dando passagem para a manifestação da memória em questão. Objetivo decantar a natureza dessa memória, com o auxílio de Rolnik através de diversos textos e de suas entrevistas lançadas em DVDS (2010): *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto para ativação da memória corporal.*

Embora meu objetivo principal seja o de refletir sobre as *estranhas* sensações surgidas no processo sensorial, provocadas pelo contato com os objetos e muitas vezes não decodificadas, creio que é também fundamental trazer breves esclarecimentos sobre a base para criação das performances que são os laboratórios de movimento sensoriais na ativação da memória corporal. Nestes, o intuito é provocar a mudança dos estados corporais, como num verdadeiro devir. Nesta esteira, podem ocorrer sensações de estranhamento, isto é, nestes inéditos estados, os atores da experiência invariavelmente podem experimentar sensações ainda não codificadas.

Segundo Clark, as experimentações sensoriais se estabelecem a partir de estados que podem ser compreendidos como estados larvares, isto é, estados latentes. Estes estados para Lygia Clark são associados a uma permissão à entrada do *outro*, a uma pele mais porosa e a abertura à alteridade, como uma outra dimensão de si mesmo, num afastamento da ideia de identidade unívoca. Trata-se de uma experimentação que pode conduzir a um estado primevo da pele, através das diferentes texturas, temperaturas, formas e sonoridade dos *objetos relacionais*. Deste modo, de acordo com Clark experimenta-se um constante porvir, um estado efêmero, que proporciona o acesso a uma memória por ela designada como *memória pré-verbal ou memória do corpo*. Assim, pergunto: as sensações, ainda que causem um estranhamento, podem potencializar movimentos, gestos e expressão?

Nessa direção, destaco o papel da alteridade na manifestação da memória do corpo. Esta questão foi discutida em minha dissertação, pela ótica nietzschiana, ou seja, Nietzsche não só rechaça o conceito de identidade, de substância e de coisa, como afirma: “Eu sou aquilo que deve superar a si mesmo” (NIETZSCHE, 2006, p.127). Desse modo, a alteridade é compreendida aqui como a experiência do Outro como diferente de mim; para afirmar esta diferença, eu preciso perceber que há um outro em mim, isto é, não existe um eu, uma consciência, uma razão que

governa minhas ações, mas impulsos que desconheço e que a todo instante criam novos “eus” pontuais, efêmeros. Assim, só é possível afirmarmos a diferença quando experimentamos a alteridade, isto é, quando abandonamos a suposição da existência de uma identidade, a crença numa unidade do sujeito, no eu como portavoz de um pretense si mesmo (DAMASCENO, 2009, p. 17).

Em minha dissertação: *Dança e criação: a memória corporal numa abordagem nietzschiana*, o meu objeto de estudo teve como eixo central analisar as práticas realizadas em espaços psiquiátricos com usuários de saúde mental, nas quais a experimentação corporal se pautou em aulas de dança e de consciência pelo movimento, fazendo uso de objetos sensoriais. A partir de uma perspectiva de potencialização, me detive em abordar de que modo corpos tão profundamente marcados pela marginalização, pela pecha da loucura, e assinalados pelo embotamento de suas potencialidades e de seus processos de subjetivação, poderiam experimentar uma dimensão de criação, a partir da memória do corpo mobilizada nestas experiências.

Assim, a questão da identidade e da alteridade foi ancorada por uma abordagem que tem no filósofo Nietzsche um dos suportes teóricos para o desenvolvimento dessa ótica. Nietzsche aponta, em *Crepúsculo dos ídolos*, os quatro grandes erros dos filósofos centrados nos conceitos de: identidade, sujeito, coisa e substância. “É isso que em toda parte vê agentes e atos: acredita na vontade como causa; acredita no “EU”, no Eu como ser, no Eu-substância em todas as coisas - apenas então cria o conceito de “coisa””. (NIETZSCHE, 2006, p.28).

O público alvo da presente pesquisa, composto de alunos de dança e de dançarinos, vivem, do mesmo modo que todos nós, sob a égide de modelos identitários. No entanto, para quem dança perseguir os processos singulares é uma busca constante. Por isso mesmo é importante pontuar que, mesmo nos coletivos artísticos que trabalham com performances e nas cias de Dança Contemporânea, o grande desafio continua. Isto é, precisa-se lançar mão de dispositivos e de estratégias para libertar-se de modelos, de códigos e de repertórios de movimentos conhecidos.

Ao buscar na concepção de *artista pesquisador* - expressão criada por Laban - um norte para explorar um fazer artístico que conjugue as encarnações e as decifrações de si, ou, em outras palavras, a crítica conceitual e o movimento corporal, Regina Miranda declara: “O lugar do conceito em movimento nos é caro,

assim como nos repulsa em criar regras de conduta e modelos prévios, passíveis de cercar a imaginação criativa” (MIRANDA, 2008). Nesta investigação e tentativa de incorporar conceitos, de fazê-los de fato uma encarnação, dilatando as possibilidades de encarnar as multiplicidades que nos habitam, e que possam ser decorrentes do processo de criação, Miranda complementa:

A consciência corporificada das dinâmicas espaciais, sobre as quais atuamos, e que atuam sobre nós, nos levam a explorar os *devires-de-si* com uma mentalidade inclusiva, que se alimenta da experimentação das multiplicidades e complexidades do sujeito/personagem/ espectador/ autor. (MIRANDA, 2008, p.86).

Assim, é minha finalidade debruçar-me sobre estas provocações, discutir como essas experimentações fomentariam o debate acerca de uma memória do corpo, proveniente dos efeitos subjetivos gerados nas experiências corporais. Porém, os citados estados de corpo não se encontram desvinculados das questões de estranhamento. Assim, pretendo trazê-las à tona e discuti-las com a intenção de buscar uma resposta à seguinte questão: de que modo estão implicadas as *estranhas* sensações e as questões que abarcam identidades unívocas e alteridade?

Neste percurso, saliento a direção a ser tomada. As concepções e a abordagem de Deleuze (1976, 2007) acerca do corpo, sobretudo ao focalizar os sentidos, abarcam um pensamento que nos brinda com uma *lógica das sensações*. Tais conceitos tornam-se fundamentais para substanciar e articular a discussão aqui empreendida em torno das estranhezas no processo da relação corpo/objeto. Nesta esteira, correlacionar essas reações às concepções e ideias deleuzianas a propósito de vibrações, ondas vibratórias e a formação de um campo de intensidades é um balizador, um norte, para a construção e desenvolvimento deste capítulo.

Tenho ainda o intuito de acrescentar a essa perspectiva a noção de *corpo vibrátil*, desenvolvida por Suely Rolnik (2002). Esclareço que é minha intenção abordar esta concepção de corpo vibrátil articulando-a com a análise das possíveis manifestações do corpo induzidas pela memória. Rolnik declara que um corpo vibrátil é um corpo afetado pelas sensações que o tomam. Assim, o seguinte questionamento irá balizar esta discussão: será que determinadas reações surgidas

no contato com os objetos podem ser entendidas como manifestação da memória do corpo?

Retomo a direção proposta inicialmente, buscando tornar claro o prisma de Deleuze (1976). Venho dar destaque a sua interpretação e concepção acerca do corpo. Sob influência do pensamento nietzschiano, Deleuze o aponta como fruto do acaso. Para esta linha de pensamento, forças agem sobre o corpo continuamente tentando se afirmar, criando um campo de intensidades:

Não definimos um corpo ao dizer que é um campo de forças, um meio nutritivo que se disputa uma pluralidade de forças. De fato, não existe “meio”, campo de forças, quantidade de realidade. Só há quantidades de força em relação de tensão umas com as outras. Qualquer força está em relação com outras, mandando ou obedecendo. O que define um corpo é essa relação entre forças dominantes e forças dominadas. Duas forças desiguais constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso (em sentido nietzschiano) (DELEUZE, 1976, p.15).

A noção de campo intensivo deleuziano introduz e dá passagem a um maior esclarecimento sobre o corpo como fruto do acaso. Se adoto esta perspectiva - que é contrária a noção de corpo como representação de um modelo - percebo e busco o corpo sujeito a dilatações, a campos intensivos que se formam em múltiplas relações que, por sua vez, derivam e variam o tempo todo. Meu propósito é o de pensar o corpo a partir desta abrangência deleuziana, que envolve não só a ideia de intensidades, mas a de ondas vibratórias. É sob esta ótica que me interessa debater a sensação. Ótica esta que é inteiramente relacional se constrói e se constitui na relação de forças.

Em momento posterior, na esteira da interação do corpo e do objeto importa ainda, produzir reflexões sobre as possibilidades de movimento geradas nos atos performativos. Com o intuito de investigar e debater como se dá este desenrolar, buscando responder o que vem a ser esta memória manifesta no corpo.

Entretanto, para atingir o cerne das inquietações colocadas acima, convém situar a discussão, isto é, é premente perguntar e por em pauta a seguinte questão: que perspectiva é essa que adoto relativa aos *objetos relacionais* de Clark ou objetos sensoriais? Contudo, algumas informações anteriores à discussão da subjetividade na relação corpo/objeto, são relevantes para esclarecimento da direção escolhida por esta investigação. Por este motivo, primeiramente farei uma

introdução que situa a posição da artista em questão, em relação ao período, a ser considerado. A arte no Brasil nas décadas de 60, 70, o movimento neoconcreto, do qual Lygia Clark faz parte e as especificidades das contribuições brasileiras.

2.1.2. Lygia Clark, arte neoconcreta, alteridade e campo intensivo

Portanto, considero fundamental trazer à tona o momento em que surgem as investidas de Lygia Clark na última fase de sua obra: *Objetos relacionais-Estruturação do self*, (1976-1988). Interessa, assim, conduzir esta discussão para uma reflexão que ratifica a passagem da arte enquanto representação para a arte moderna e contemporânea, a que incorpora o sujeito, o espectador enquanto coautor da obra. Assim, posso perguntar: o que está implícito e vinculado a esta proposição da artista? Por sua vez, estas proposições sugerem um outro modo de percepção e de atuação do homem no espaço e no tempo, o que está sendo posto à prova? Neste sentido posso indagar, no que concerne a relação do artista com o público, que significados estão inerentes a esta dimensão participativa do espectador?

Rolnik (2002, p.271) pondera: “O artista moderno desloca-se da tradição da arte como representação”. A partir desta premissa ela inicia uma discussão tendo como pano de fundo a obra do pintor Cézanne, melhor dizendo, sua intenção de pintar a “sensação”. Assim, ela discorre sobre o que vem a ser sensação e, declara que entre a subjetividade e o mundo, um “algo mais” ocorre neste processo.

É importante destacar que, na continuidade do texto, a autora aponta a necessidade que temos de “decifrar” determinadas sensações, na medida em que não somos capazes de situá-las no mapa de nossa existência e por isso nos acerca uma impressão de estranheza. Ao mesmo tempo, Rolnik esclarece a ação de decifrar: “Ora a decifração não tem nada a ver com “explicar” ou “interpretar”, mas com inventar um sentido” (ROLNIK, op cit). Nessa linha de pensamento, ela completa que o trabalho do artista (a obra de arte) consiste exatamente nessa decifração das sensações.

A meu ver o artista opera esta decifração de modo intuitivo ao expressar-se por meio de seu produto artístico. E se o decifrar não tem a ver com explicar, nem com interpretar, e sim com inventar, posso assinalar que tornar perceptivas as sensações é um modo de criar novos canais, ao emprestar um sentido ao percebido.

E chamo atenção para o fato de esta dimensão não se restringir somente ao artista, mas ao público no contato com o artista.

Nesta perspectiva, o que é decisivo é a posição adotada pelo artista, são as novas configurações tecidas nestas relações que me interessam esmiuçar. Algumas questões precisam ser relacionadas a partir deste novo posicionamento que desloca o artista de um lugar etéreo e inatingível de caráter metafísico para um posicionamento mais vulnerável, mais exposto. Este lugar é da ordem da efemeridade, mas também é o lugar da perda da autoria.

De acordo com Rolnik, o artista não se encontra mais no lugar de gênio, de demiurgo. A este respeito, ela destaca:

A arte contemporânea leva essa virada da arte moderna mais longe. Se o artista moderno não representa o mundo a partir de uma forma que lhe é transcendente, mas, decifra e atualiza os devires do mundo a partir de suas sensações e o faz na própria imanência da matéria, o artista contemporâneo vai além não só dos materiais tradicionalmente elaborados pela arte, mas também de seus procedimentos (escultura, pintura, desenho, gravura, etc.): ele toma a liberdade de explorar os materiais que compõem o mundo, e de inventar o método apropriado para cada exploração (ROLNIK, idem).

O artista na contemporaneidade tem a liberdade de explorar e de intervir em qualquer matéria do mundo. Levando em conta esta visada, para Rolnik, claramente a arte se configura com um campo de problematização: decifração de signos, produção de sentidos e criação de mundos. Nesse sentido, pode-se compreender que o mundo liberta-se de uma ótica reducionista, operando-se um deslocamento da esfera da representação, para um lugar a ser descoberto. Isso implica em outros modos de invenção, invenção que, certamente trata de outros modos de existência, que podem ser lidos enquanto potências de variação.

Uma vez escancaradas às portas dos procedimentos, as fronteiras entre as artes se mesclam, se borram, criando novos matizes e campos exploratórios, afastando-se de campos disciplinares e possibilitando incursões nas diversas áreas. Nessa esteira, outro aspecto a ser ressaltado é que com a perda da autoria do artista contemporâneo, melhor dizendo, com a opção de abrir mão desta autoria, o espectador é elevado ao lugar de coautor.

Assim, posso destacar a dimensão que essas novas configurações atingem na relação com o público em geral. Lygia Clark em 1966 declara a este respeito:

“Recusamos o espaço representativo como contemplação passiva. Propomos o momento do ato como campo da experiência” (CLARK, 1980, p.30). A artista faz parte do grupo neoconcreto carioca que professa o precário como um novo conceito de existência. Além de abraçar essa estética, Clark coloca-se claramente contra a cristalização estática da duração: o importante era o instante do ato. Clark não acreditava na duração como meio de expressão e, com igual ênfase, buscava provocar não só a participação do espectador, declarando-se uma artista propositora, mas reitera a recusa a qualquer ideia de totalidade e de mensagem integral transmitida pelo artista sem a participação do público.

Pode-se também sublinhar toda a dimensão de alteridade que se encerra nesta colocação, uma vez que o sentido é doado no ato participativo pelo outro. Assinalo o quanto esta dimensão tem importância e pode ser considerada inovadora neste momento das artes plásticas brasileiras, e é relevante compreender, sobretudo para esta investigação, de que modo este fato vem dar suporte à temática em questão, isto é, a participação do espectador enquanto ação que gera produção de sentidos, invenção de modos de existência.

Ainda sobre este tema, Lygia Clark reitera que a obra antiga refere-se ao objeto fechado em si mesmo. O que podia ser dado ao espectador era o desafio de decifrá-la. De acordo com Clark esta obra “refletia uma experiência passada vivida pelo artista, enquanto que agora o importante está no ato de fazer” (CLARK, 1980, p.28). Para ela, este é o exercício experimental da liberdade, cuja assinatura é o ato do participante. No que se refere à experimentação do corpo, é interessante sublinhar que a mesma se dá sempre no tempo presente, dando esteio, assim, para os processos de subjetivação que envolve as experiências sensoriais.

Em entrevista concedida à Rolnik, Paulo Herkenhoff declarou, referindo-se ao conflito envolvendo concretistas e neoconcretistas: “De modo breve, pode-se dizer que a matriz básica deste enfrentamento se dá na parte intrínseca da obra como experiência”. Os concretos primam pela objetividade absoluta da forma, enquanto que os neoconcretistas buscam a possibilidade de incorporar a subjetividade na experiência da geometria. Assim, Herkenhoff ressalta que a proposição de ingresso e presença do sujeito na obra, legitima o próprio caráter de inacabamento da obra. Propunha-se, deste modo um vazio, um vazio- pleno como se refere a própria Lygia Clark:

É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do 'sentimento de perda' da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação (CLARK, s/d, manuscrito inédito apud ROLNIK, 1999).

Pode-se compreender que a perspectiva de Clark em discussão visa potencializar as efêmeras e estranhas sensações corporais e seus processos de percepção e criação nitidamente subjetivos. A esse respeito, Rolnik declara que as crises existenciais da artista não são objeto de mera curiosidade para público, mas se constituem enquanto potência para um processo de criação. Nesta perspectiva ela comenta:

Elas são a experiência daquilo que desde muito cedo e até o final de sua vida ela chamará insistentemente de "vazio-pleno", experiência do corpo vibrátil toda vez em que se processa o esgotamento de uma cartografia, quando está se operando a silenciosa incubação de uma nova realidade sensível, manifestação da plenitude da vida em sua potência de diferenciação (ROLNIK, 1999, p.6).

Neste sentido, com o olhar voltado para a intenção de dissecar e aprofundar as ditas estranhas sensações, chamo a atenção para o seguinte: não é justamente a introdução do espectador na obra que permite o aflorar e ativar os processos de subjetivação? Neste bojo têm lugar as questões referentes aos processos de estranhamento, levando em conta que a convocação do sujeito ao lugar de agora coautor da obra implica em uma ativação, uma provocação a participar e, mais ainda, a permitir-se encontros com dispositivos nunca antes experimentados, levando em conta que a posição do espectador limitava-se à contemplação. Uma vez aceitas essas novas proposições, a obra de arte se abre para um porvir inesgotável. A idéia de obra acabada e fechada, representativa da síntese da vida, está fadada ao fim.

2.2. OS PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO CONTRIBUIÇÕES DA ARTE BRASILEIRA E A TOXICOMANIA DA IDENTIDADE

Se entendemos que houve um deslocamento do campo representativo, compreende-se que a obra não está fechada; não há obra acabada, completa, e, sim, uma obra aberta⁹, em construção. Isso produz uma sensação de estranhamento, pois o espectador não reconhece inteiramente a obra de arte, o que o remete a algo que ainda não foi conhecido ou codificado. Este estranhamento ocorre, principalmente, com a entrada da arte moderna e contemporânea. Ao levar-se em consideração as referências e as influências sofridas pelo movimento neoconcreto brasileiro, pode-se apontar de modo breve que os movimentos de vanguarda artística na Europa buscam uma aproximação com as massas e a desmistificação do papel do artista.

No entanto, encontramos muitas especificidades da contribuição brasileira, mais especificamente do movimento neoconcretista brasileiro.¹⁰ A este respeito posso citar Hélio Oiticica que, em consonância com a trajetória de Lygia Clark, pode nos esclarecer alguns aspectos fundamentais. De acordo com Carlos Zílio (1983), aparentemente a obra de Oiticica dialoga com o CPC da UNE – Centro Popular de Cultura, na proposição imediata de desmistificação da figura da arte e do artista. No entanto, com a proposição dos Parangolés, Oiticica utiliza-se do samba, proveniente da cultura popular, em sua proposta de levar os participantes a usarem as capas, o que, a princípio, pode simbolizar uma integração de diferentes classes.

⁹ Partindo do ponto de vista, que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num mesmo significante e não se reduz a um conceito lógico unívoco. Humberto Eco constata que essa ambiguidade se torna hoje um fim explícito da obra, um valor a realizar de preferencia a qualquer outro”- Gullar, F. *Vanguarda e subdesenvolvimento*. 1978- Ed. Civilização brasileira. O caráter das vanguardas artísticas aproxima-se do conceito de H. Eco de obra aberta. A respeito de “obra aberta” ver Humberto Eco in: *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo, editora Perspectiva, 2005.

¹⁰ Entretanto, é importante ressaltar que quanto aos Parangolés e aos Penetráveis de Oiticica, havia uma preocupação com o nacional. Neste tema em especial, de referência clara e incursão nos temas populares brasileiros, constata-se um particularidade do trabalho de HO. As “capas” eram relevos espaciais que tem origem no Neoconcreto: uma unidade formada entre estrutura e cor na fusão com o espaço e o tempo. No Parangolé o corpo do participante se insere na estrutura. A vivência no nível subjetivo, agora se incorpora. Além disso, o Parangolé tem um sentido de arte total, ao lançar mão de todos os recursos plásticos: cor, estruturas, sentido poético, dança, palavra e imagem. “*Da antropofagia à tropicália*”- Carlos Zílio, 1983, Editora Brasiliense.

Zílio nos chama atenção: Oiticica neste deslocamento promove uma tensão; ele busca provocar um campo de estranhamento, e não de harmonização. O sambista veste uma fantasia, num lugar determinado como um museu, ou galeria, incorporando uma obra de arte. As apropriações têm incursão sobre mitos populares como o samba e o futebol. Nestes eventos, o artista intervém problematizando-os através de um código próprio da arte e alterando o seu tipo de relação natural, coloca os participantes diante de uma perplexidade criativa. Oiticica provoca um embate entre universos simbólicos distintos.

Segundo Zílio, após a fase neoconcreta, Oiticica aposta na antiarte sua posição é muito clara em sua proposição ambiental, “o mundo é o museu” e distintamente das propostas populistas do CPC que só admitiam arte enquanto instrumento de conscientização política, através de uma arte engajada, Hélio Oiticica, infenso a qualquer doutrina estabelecida reitera uma atuação que escapa ao reducionismo dos códigos. Essa atuação é declarada por ele como anarquista e antimetafísica. Oiticica denomina de “vivências” este tipo de experiência que busca o envolvimento do público. Tais vivências, na concepção de HO, significam a recuperação da práxis vital, quando um envolvimento existencial se faz presente.

Este é um atributo que encontramos tanto na obra de HO como na de Lygia Clark. Uma vez que os *Objetos Relacionais* de Clark dependem inteiramente da manipulação e, conseqüentemente, das sensações provocadas nos sentidos do sujeito, sua participação torna-se imprescindível. O objeto exposto perde seu valor comercial; o que interessa é a atitude do espectador; é ela que dá sentido à obra. A subjetividade aparece então como marca, enquanto assinatura do, agora, coautor.

Pode se perceber, nos desdobramentos provenientes dessas provocações de incursão do sujeito na obra, causando sensações estranhas, que a intenção de artistas como Lygia Clark e Oiticica não é de harmonizar, e sim de promover um estado de choque, de estranhamento que conduz a uma reflexão. No presente trabalho trata-se mais especificamente de compreender, na relação do corpo com os objetos sensoriais, a situação da estranheza e dos estados de suspensão.

Para tanto convoco Rolnik, a fim de auxiliar no aprofundamento desta indagação: de que maneira os efeitos subjetivos na relação do corpo/objeto se inserem no contexto apresentado? Essa autora permite avançar um pouco mais a respeito das subjetividades disparadas em contexto contemporâneo, chamando a atenção para o fato de que a velocidade das informações, os processos de

afastamento de um “si mesmo” e o embotamento do olhar mais subjetivo podem conduzir a uma resistência às novas sensações, consideradas *estranhas*.

Ao se referir à contemporaneidade, Rolnik (1996), fala sobre um constante perigo que ela vai chamar de “toxicomania de identidade”. Ela declara que esta se deflagra e propaga em todo planeta, independentemente de faixa etária, cor, sexo, etnia, religião. Este fenômeno vai ser por ela caracterizado como uma compulsão, um vício de reivindicação de identidade. “O viciado em identidade tem horror ao turbilhão de linhas do tempo em sua pele” (ROLNIK, 1996, p.4). Rolnik aponta que tanto as vertigens causadas pelos efeitos das intensidades na pele (aqui ela toma como referência as experimentações a que estamos submetidos no dia a dia) quanto o processo vivido com os *objetos relacionais* - a sensação, a subjetividade e os estranhamentos - apavoram aos que aficionados pelos modelos de “identidade *prêt-a-porter*”, que insistem em agarrar-se a personagens repletos de miragens globalizadas, vencedores e invencíveis, sempre envoltos num aura de glamour, que parecem pairar acima das turbulências do que está vivo e em constante mudança.

As colocações acima são retiradas do texto “Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura” (1996), e me servem aqui para elucidar essas estranhas sensações causadas no contato com os objetos. Rolnik trata também da indissociabilidade do dentro e do fora, ao mesmo tempo em que ressalta a experiência da desestabilização ao longo de nossa vida: “é efeito de um processo que nunca para e faz da subjetividade “um sempre outro” um si e não si ao mesmo tempo” (Rolnik, 1996, p.5). Tal desestabilização conduz o sujeito a uma atitude toxicômana, o que, por seu turno, não permite pensar a produção do novo, do novo enquanto algo desconhecido que pode trazer desconforto a zonas não habitadas ainda. Por outro lado, confrontar-se com este desconforto seria um modo de se permitir estar à escuta do mal estar provocado pela desestabilização de nós mesmos, para que possamos improvisar maneiras de dar sentido e valor àquilo que a incômoda sensação nos revela, argumenta a autora.

Outro aspecto decorrente desta situação, segundo Rolnik, é o perigo da domesticação do que ela vai denominar como os efeitos das forças do fora na pele, interrompendo e anulando o estado de estranhamento provocado pela condição do desconhecido. Assim, se neutralizariam os efeitos disruptivos, isto é, aquele que pode acender novos estados de corpo. Para um maior esclarecimento desta abordagem, cito:

É que da perspectiva de uma subjetividade viciada em identidade, a qual tende a fechar-se em sua dobra, que se reduz fora e dentro a uma visão espacial. Esta concepção toxicômana não permite pensar a produção do novo. Se a subjetividade é somente um espaço interno, formando com uma exterioridade um par de opostos numa relação e causalidade - na melhor das hipóteses dialética - tudo está dado desde sempre e para sempre, e não há como pensar a diferença (ROLNIK, 1996, p.6).

Cabe aqui a reflexão: pensar a produção do novo está ligado a se deixar afetar pelos efeitos das incômodas ou estranhas sensações? Posso pensar que seria através das *estranhas* sensações que se instauram determinados estados corporais a manifestar a memória do corpo? Poderia então pensar nestes estados de corpo como geradores de criação de movimentos?

Rolnik (1993) propõe em seu texto uma concepção de marcas ligada a uma memória distinta da concepção tradicional. A ideia de marca está sendo compreendida aqui num sentido distinto e mesmo prévio à ideia de representação. A direção é pensar uma memória de marcas enquanto virtualidade, potencialidade capaz de receber sentidos diversos¹¹. Essas marcas eventualmente, mas não necessariamente, podem se transformar em representação, quando algum desses sentidos se cristaliza. Porém aqui a autora irá analisar os efeitos potencializadores que as marcas podem produzir em nosso processo de criação. Tais marcas, afirma ela, levam a estados que nos desestabilizam:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo. Cada uma destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p.2).

Portanto as marcas, nos tirando do lugar conhecido, nos impelem a experimentar a produção de sensações inéditas, dando possibilidades para a produção do novo.

Após tratar da instauração de processos de estranhamento frente aos dispositivos de Lygia Clark - ao criar sua última obra: *objetos relacionais* - considero

¹¹ A concepção aqui adotada está em consonância com autores como Bergson (1939) que concebem a memória enquanto virtualidade e não como identidade. Irei discutir a memória sob este prisma no próximo item, ao trazer a discussão da ideia de intervalo de espaço tempo, baseada na ótica de Bergson, em *Matéria e Memória*. São Paulo, 1999. Editora Martins Fontes.

pertinente adentrar nos relatos de casos expostos pela artista, assim como debater alguns casos experimentados nos grupos com os quais investigo a relação corpo/objeto no projeto de pesquisa: “Corpo/memória processos de subjetivação em dança”.

2.3. RELATOS DE CASOS: AS ESTRANHAS SENSações

As estranhas reações ao contato com os objetos não interessam a este trabalho apenas no que diz respeito a identidades unívocas, mas também a respeito da alteridade presente nesta dimensão dos processos de subjetivação.

Um aspecto também relevante será retomar a concepção citada no início do capítulo e sublinhada por Rolnik: a ideia de um “corpo vibrátil” que aqui poderá substanciar e elucidar o processo na compreensão das reações não codificadas. Melhor dizendo, pode-se nomear ou entender determinadas reações surgidas no corpo, enquanto manifestação da memória, como provenientes de um corpo vibrátil, isto é, de um corpo que está sendo afetado pelas sensações que o tomam. Com intuito de compreender o que seria este algo mais denominado como “corpo vibrátil”, ressalto:

Esse “algo mais” que se passa na nossa relação com o mundo, se passa numa outra dimensão da subjetividade, bastante desativada no tipo de sociedade em que vivemos dimensão que proponho chamar de “corpo vibrátil” [...], um algo mais que nos afeta para além dos sentimentos (pois esses só dizem respeito ao eu). Sensação é precisamente isso que se engendra em nossa relação com o mundo para além da percepção e do sentimento (ROLNIK, 2002, p.271).

Esta concepção de corpo vibrátil me remete a Deleuze (2007) em sua abordagem de uma *Lógica das sensações*. Deleuze afirma que a “sensação é como um encontro das ondas de força que agem sobre o corpo [...] quando é assim referida ao corpo e deixa de ser representativa para se tornar real” (DELEUZE, 2007, p.52). Acolher esta idéia de sensação enquanto vibração pode ser bastante esclarecedora quando se pretende discutir o âmbito das intensidades e das forças que agem sobre o corpo, dando subsídios para a compreensão de uma outra abordagem para o entendimento das *estranhas* sensações.

É importante esclarecer que esta abordagem de Deleuze é tributária da concepção do dramaturgo Antonin Artaud sobre o *corpo sem órgãos*¹², retomada por ele e por Félix Guattari em *Mil Platôs III* (1996). Eles declaram que o corpo, embora seja inteiramente vivo, não é orgânico. Sob esta ótica, apontam:

Portanto quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital (DELEUZE, 2007, p.5).

Em experimentação com os *objetos relacionais* no grupo de pesquisa, uma aluna declarou que sentia como se vivesse uma espécie de “transe do movimento”. O que viria a ser isso? Penso não se tratar de uma experiência extracorpórea, sendo, ao contrário, da ordem do que sugere Steve Paxton como “dançar inconscientemente da forma mais consciente possível” (PAXTON, 1993 p. 62). Neste caso, será que se pode pensar na memória que vem à tona não induzida por lembranças, mas ativada pelas sensações corporais, como uma manifestação de uma memória encarnada?

Um aluno afirmou que o movimento que assim surgia “era sem intenção”, isto é, tratava-se de um movimento praticamente involuntário, uma vez que não se pensa nem antes, nem durante sua execução.

Ao experimentarmos os objetos relacionais pela primeira vez com o grupo de pesquisa, uma integrante do grupo teve uma reação inusitada e incontrolável no momento em que o objeto foi retirado do seu centro de gravidade, localizado em seu ventre. Anteriormente o seu par já a havia massageado e deixado o objeto, um saquinho com areia. Em seguida, a ação recomendada é de começar um movimento com a mão mantendo um distanciamento do parceiro. O que está passivo encontra-se de olhos vendados. Mas, o que importa assinalar é que nesta experimentação surgiu um movimento involuntário e frenético na região dos quadris da aluna Daniela Albuquerque.

¹² Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. “Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau - grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias” (DELEUZE e GUATTARI.1996, p.13).

Ao compartilhar da experiência, a mesma declarou-se bastante surpresa e um pouco assustada. Confesso que de minha parte também me assustei um pouco, embora o descontrole faça parte de um processo de mergulho numa proposição ainda não tão conhecida e pouco investigada. Contudo, assinalo que a intenção é esta, experimentar estados de suspensão, promover o acesso a singularidades e à produção de sentidos. No entanto, importa apontar que naquele momento muitas indagações ainda se faziam presentes. Uma ligação interessante aparece neste momento, embora não se trate de uma resposta, mas sim de um fio que pode vir a costurar tais inquietações.

Num segundo momento, já bem mais recente, nos laboratórios de pesquisa, trabalhamos com uma poesia de Lygia Clark¹³:

Naquele dia em que chorando, caindo, vomitando,
 Limpava a boca em frescas flores que arrancava
 Lábios macios e ternos
 Em que cercada por capins orvalhados
 Pelos vivos da lembrança do teu corpo
 Tropeçava em pedras ovais
 Culhões intumescidos pela tesão
 Colhia conchas esmaltadas
 Dentes rilhando através da cerrada barba
 Caindo rente ao chão
 Ventre que era seu corpo
 Naquele dia em que chorando, caindo vomitando,
 Limpava a boca em frescas flores por mim arrancadas
 O futuro já era presente no passado.

No laboratório, após uma breve leitura, foi indicado que cada um trabalhasse com a frase que ficou em sua memória. Não por acaso, a frase que ficou na memória de Daniela foi a seguinte: “ventre que era seu corpo”. Ao final, ela declarou que a princípio a frase parecia não ter muito sentido, porém o que se ressaltou foi o fato dela lembrar justamente da primeira experimentação com os *objetos relacionais* na qual seu quadril havia dançado de forma frenética. É preciso acrescentar que não só ela se lembrou da situação como as sensações se intensificaram. Assim, ela declara: “ao dizer a frase “ventre que era seu corpo” a imagem de um feto que me olhava volta à minha mente, os movimentos ondulatórios se focalizam na região pélvica, eu contorcía as extremidades, o meu corpo se recolhia involuntariamente e terminei em posição fetal”.

¹³ Poesia inédita de Lygia Clark, consultada em seu diário na “Associação mundo de Lygia Clark”

Fica claro que um sentido foi dado a esta expressão “ventre que era seu corpo”, isto é, sabe-se que todo seu corpo fora tomado pelo ventre que dançava. Mas o que há de sinalizações nesta experimentação que possa contribuir ao debate sobre a manifestação da memória do corpo?

Primeiramente, esta experiência me remete à concepção de corpo vibrátil, isto é, um corpo que se encontrava deliberadamente afetado pela sensação que se expressava de modo involuntário. Se a noção de corpo vibrátil, de acordo com Rolnik, se situa entre o mundo e a subjetividade e para além dos sentimentos e da percepção, sublinho que, ao dar um sentido a esta manifestação em seu corpo, Daniela pôde trabalhar na direção da criação. Não foi apenas a criação de sua sequência individual de movimento que surgiu dessa mobilização na região de seu ventre. Esta frase teve um significado tão intenso para todos os envolvidos que terminou por ser escolhida para o título da performance: “Ventre que era seu corpo”

Destaco alguns trechos do relato da dançarina em questão

Quando entrei em contato com a terra, seu cheiro, sua textura, sua temperatura, experimentando vários estados em que ela se apresentava, cada vez mais tentava me aprofundar em outro eu que desconhecia, uma sensação de prazer e de pertencimento à natureza, uma sensação de volta às origens e a manifestação de e vontade de ali permanecer. Os instintos mais primitivos pareciam estar mais a florados, a sensação de sentir o olfato mais aguçado, sentir o ar na pele, essa camada que traz as sensações cada vez mais vivas, pois parecia estar viva, aberta, latente.

A experiência no Parque da Jaqueira foi muito mais prazerosa, pois o contato com a terra, o cheiro das árvores e das espécies que ali se apresentavam pareciam participar de maneira mais presente do que no espaço Jambo Hall na UFPE. O contato com o chão de terra, a grama, as árvores o céu ainda claro e outros elementos que ali estavam presentes trouxe novamente a sensação de uma atmosfera mais efêmera e estimulante, assim também como o som dos pássaros, das pessoas que ali circulavam, ou seja, o som da vida, traziam a sensação de maior contato com a natureza e dava maior sensação de pertencimento, a mesma que havia sentido ao ter o contato com a terra na experimentação nos laboratórios de pesquisa de movimento na UFPE.

Na experiência com o contato com a terra senti deixar-me levar pelos impulsos e estímulos que se apresentavam para mim. E numa sensação de não ser eu e ao mesmo tempo saber que era um outro eu dentro de mim, deixava aflorar os movimentos que surgiam com a experimentação. Esse era a sensação do devir e ao mesmo tempo

que existia esse estranhamento, sentia que poderia deixá-los seguir e dominar-me para ver até onde poderiam me conduzir. Existia uma sensação leve de satisfação e entrega.

Ao mesmo tempo esse contato com a terra me remetia à ideia de origem, nascimento, nova pele, ventre, corpo. O ventre que era o meu corpo, ventre que era eu mesma.

Posso também citar o caso de Soledad Sepúlveda, aluna da Pós Graduação “Dança como pratica terapêutica” da Faculdade Angel Vianna, na qual ministrou aula de Conscientização pelo movimento. Neste caso, a pessoa também teve um descontrole justo na área pélvica, que sabemos ser uma região que envolve muitas questões como sexualidade, fertilidade, excreção etc¹⁴. A experimentação que aqui será relatada refere-se também à pratica com os objetos relacionais na perspectiva de criação de movimento e na proposição de ativação dos centros de energia do corpo, isto é, o centro de gravidade, situado na região pélvica e o centro de leveza ou levitação, situado no plexo solar. Para ativação dos centros, também são feitos

¹⁴ Assinalo que o meu intuito aqui, como já exposto, não é o do exercício psicanalítico da interpretação ou do tratamento terapêutico, mas o de fomentar um trabalho de criação via memória corporal. “Despsicologizar essa proposta, devolvendo-lhe seu estatuto de prática estética, não implica destituí-la de seus poderes terapêuticos, mas pelo contrário, significa reafirmá-los como um efeito poderoso da prática estética que Lygia Clark nos restitui: a potência crítica & clínica da obra de arte”. Ver Rolnik em “Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea. Acessado e disponibilizado em 17 dezembro, 2012. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf>

alguns exercícios vocais, focalizando a ativação e sensibilização dessas regiões:



“Consciência pelo Movimento!” Pós Graduação Angel Vianna

foto 1 Hércules Dias

No trabalho de ligação entre o centro de leveza e a região da pélvis junto com a projeção das vogais dos centros energéticos do corpo, a coluna se estendeu ficando os espaços das vértebras mais projetados, abertos, sensação de corpo aberto, esticado e ampliado. Todas essas sensações faziam surgir o movimento de criatividade, o despertar dos movimentos faziam ressurgir outros, sentindo eles no mais interno do corpo, percebendo o atravessamento da movimentação das vertebra dentro da pélvis, como se eles houvessem tomado posse de todo o corpo como um todo endiabrado,[...] no fluxo do movimento, esquecer e não esquecer, gratidão universal pelo meu corpo vibrar de emoção! (Relato de Soledad Sepúlveda)

Retomo a citação de Deleuze ao referir-se a sensação: ela “adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital” (DELEUZE, 2007, p.5). Percebo que a partir destes relatos tem-se uma base para articular o pensamento de Deleuze sobre a sensação com a concepção de Rolnik sobre o corpo vibrátil. Sigo nesta ótica, buscando associar as citadas concepções, embasando-me na análise dos relatos.

Do mesmo modo, a experiência descrita mais acima remete à concepção de corpo vibrátil, na qual não só a pélvis, mas todo o corpo de Soledad vibrava, isto é,

encontrava-se deliberadamente afetado pela sensação que se expressava; isso não só era expresso, mas se dava de modo involuntário. O relato acima faz referências ao esquecimento de si: a dançarina declara sentir-se atravessada pela intensidade, na direção da desmesura, do descontrole. Ela diz: “como se houvessem tomado posse de todo o corpo, como um todo endiabrado”. Me chama atenção esta descrição também no seguinte aspecto: ao falar do esquecimento, ela diz “esquecer e não esquecer”, o que, de imediato, aproxima-se da ideia trazida por outro aluno da graduação: “movimento sem intenção, você está, mas parece que não é você que age” Estas falas apresentam a questão da memória involuntária, funcionando como uma espécie de propulsor ao acionar outras regiões do universo sensível com vistas a escapar dos padrões, repertórios e códigos de movimentos já bastante conhecidos, na direção da criação.

Lembro que esta discussão a propósito da memória involuntária foi iniciada no item que busco aproximar Laban e Proust. Nesta perspectiva, três aspectos tiveram destaque: o acaso, o esquecimento e a sensação presentificada na percepção. Apontamos que a sensorialidade tem um papel primordial, fazendo uma espécie de atualização da sensação que vem à tona sem um comando voluntário. Algo que afeta o corpo, o distancia, na medida em que o conduz a uma lembrança e, ao mesmo tempo, o faz viver de forma intensa o presente. Ao relatar os casos dos dançarinos, o que pretendo é enfatizar o quanto a memória é capaz de criar sentidos a partir do sensível, o que me aproxima da resposta paradoxal que também parece entrelaçar o acaso e o esquecimento. Melhor dizendo, nessa memória, o acaso e o esquecimento são fatores imprescindíveis; ambos transitam, dando passagem a uma memória que se manifesta sem um controle, sem uma intenção explícita, por meio da intersensorialidade.

Referindo-se a Laban, Isabelle Launay comenta:

Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da memória involuntária e, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela sua eficácia sobre os nossos sentidos (LAUNAY, 1999, p. 80).

A meu ver Launay aponta as possibilidades de se deixar afetar pelos fluxos do movimento, o que toca a possibilidade de esquecer os condicionamentos impregnados no corpo, tanto quanto trata da abertura de novos canais para a

improvisação, potencializada pelo sentir. Ana Terra Costa, ao comentar esta passagem em sua tese, afirma:

Improvisar significaria rememorar involuntariamente o que sabemos sem saber, ou melhor, vivificar potencialidades dormentes, em estado de latência. E o próprio “saber-sentir” é mensurado pelo poder de atuar sobre os sentidos! (COSTA, 2010, p.232).

Assim, o que importa ainda ressaltar é o estado de latência a que se refere a pesquisadora. Este estado é que permeia, é que permite a vivificação do potencial criativo e, sendo um estado poroso, pode ser reconhecido a partir do instante que é acionado pelo saber sentir, de forma involuntária.¹⁵ Este estado latente remete à concepção de memória virtual do filósofo Henri Bergson, que iremos abordar no próximo item.

Seguindo ainda a mesma clave, posso relacionar a estes casos as afirmações de Lula Wanderley na entrevista *Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto para ativação da memória corporal*. Nesta, ele declara que em suas primeiras experimentações com a própria Lygia Clark e seus *objetos relacionais- estruturação do self*, ele teve reações de não sentir determinada região, como seu ombro, por diversas vezes. Entretanto, depois de um tempo esta sensação do não sentir o próprio ombro não o incomodava mais. Ele também relata que anteriormente sentia dores nesta região, e que o fato de passar a não senti-lo, naqueles momentos da experimentação dos objetos, passou a ser um alívio e não mais alvo de inquietação.

Inúmeros são os casos relatados por Lygia em seu glossário *Memória do corpo* (s/d). Aqui irei destacar um, embora seja importante lembrar que a artista, nesta fase, trabalhava no que ela chamou de “consultório experimental” e seu objetivo perpassava a linha terapêutica, isto é, ela tinha intenções nesta área de tratamento, ainda que de forma bastante original.

Na experimentação com os *objetos*, no caso, o colchão com bolinhas de isopor, Lygia relata a experiência de uma pessoa que declarou ter tido uma sensação indescritível: “era como se seu sangue pulsasse com tal força que fazia vibrar o divã, onde estava deitada a mão e as demais partes do corpo recebiam do

¹⁵ O debate sobre a memória involuntária visa aproximação entre as concepções de Rudolf Laban e de Marcel Proust, foi iniciada no capítulo 1 e será retomada no próximo item relacionando a noção de memória fundamentada no filósofo H. Bergson (1939).

divã e da almofada os refluxos das pulsações. Falou no fluxo e refluxo do mar” (CLARK, s/d, p. 173).

Pergunto: o que se percebe nos relatos acima não poderia ser interpretado como um campo de intensidades e de ondas vibratórias?

Importa enfatizar a concepção e o entendimento de Deleuze sobre sensação. Ele aponta que sensação não é qualitativa nem qualificada, ela possui apenas uma realidade intensiva. Assim, assevera: “sensação é vibração” (Deleuze, 2007, p.51). Este prisma permite não só iluminar o caminho teórico que até aqui trilhei com o debate sobre a da memória do corpo, como também pode dar substância às experimentações práticas com a dança. Se tomo esta direção, isto é, esta linha de pensamento que compreende sensação como vibração agindo sobre a carne, como propõe Deleuze, isso me faz refletir e, pensar: o relato do acontecido perpassa justo por esta compreensão, na medida em que cria um campo de intensidades de forma espasmódica e desmedida.

Deste modo, faço uma aproximação desta ideia com a já exposta sobre corpo vibrátil, na medida em que são forças agindo sobre o corpo de forma intensiva não codificada ou conhecida. Retomo o conceito de corpo vibrátil proposto por Rolnik, um corpo que se situa entre a subjetividade e o mundo, e que se encontra além do sentimento e da percepção.

Entretanto, uma vez que as sensações tenham sido percebidas e apropriadas, é possível inventar um sentido para a sensação que se instaura, mesmo que sua manifestação tenha um caráter de desmesura, isto é, de uma forma excessiva. Importa assinalar que desse modo nos aproximamos do entendimento de um movimento de criação em dança. E, nesse sentido, cabe a pergunta: é pela memória corporal que se descortina a passagem para um movimento de criação?

Mas antes dessa, uma outra pergunta pode ser feita. O corpo vibrátil e a sensação enquanto produção de um campo intensivo, como nos casos relatados - a partir de uma reação espasmódica e involuntária - poderiam ser entendidos como manifestações da memória do corpo?

Na tentativa de elucidar as inquietações expostas sobre a manifestação da memória do corpo, inicio o próximo item fazendo uma introdução ao pensamento de Bergson em sua obra *Matéria e memória* (1939). Proponho uma abordagem de sua concepção de memória virtual, para em seguida articulá-la com Cristine Greiner (2002), que me permitirá pensar essa memória em termos relacionais. O intento me

dará subsídios para um aprofundamento acerca da memória manifesta no corpo. Pretendo tecer as articulações com os autores em consonância com a prática dos laboratórios de pesquisa de movimento em dança, visando consubstanciar a memória experimentada na própria carne.

Destaco um aspecto de igual importância que concorrerá ainda substancialmente para esta empreitada e será também desenvolvido mais adiante. Buscarei tecer, entrelaçar os enfoques de Proust e Bergson, no tocante à memória involuntária. O objetivo é gerar uma interlocução dos autores a fim de esclarecer como essas concepções podem dar fundamentos às experimentações corporais que envolvem a ideia de memória e movimentos involuntários relatados aqui.

2.4. A MEMÓRIA BERGSONIANA, VIRTUALIDADE E ATUALIZAÇÃO.

O filósofo Henri Bergson em sua obra *Matéria e memória* (1939) será de grande valia para elucidar questões acerca da memória do corpo. Destacar o modo pelo qual Bergson irá pensar a memória, a memória como sendo, principalmente, virtualidade, potencialidade de formas e de sentidos, é o que importa neste item. No campo da memória é relevante que haja um pensador que valoriza justamente a dimensão do informe e da forma em sua relação com a criação, e esse pensador é Bergson. Daí a importância de trazê-lo nesta tese, com o intuito de dar suporte para esta discussão que valoriza, no campo dos sentidos e do corpo, a passagem do informe para a forma, assinalando neste processo a ótica da memória enquanto criação.

Ao formular sua teoria sobre a memória, Bergson irá questionar a ideia de memória atrelada ao espaço. O autor conceberá uma memória vinculada ao tempo, na qual o passado é compreendido como virtualidade, não somente o passado vivido mas o passado integral, isto é, todos os passados de todos os seres. De acordo com ele, a memória não necessita de substrato material para existir. O corpo é a parte presente que acaba de passar a todo instante, e não é capaz de armazenar imagens. Na verdade, o corpo seria mais uma imagem, entre outras imagens que fluem sem cessar, e que Bergson chama de imagens movimento.

O filósofo acrescenta que toda percepção é já memória. “Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro a roer o futuro sendo o inapreensível avanço do passado” (BERGSON, 2005, p. 50). Para Bergson tudo

está no tempo, não sendo este tempo apenas espacializado, mas real: como ele escreve, a duração real é aquela que morde as coisas e nelas deixa a marca de seus dentes. Segundo Bergson, a duração é criação contínua e ininterrupta de diferenças. Mas é necessário trazer esclarecimentos à direção tomada.

Para melhor compreensão da visão ontológica da teoria bergsoniana, abordarei dois aspectos principais. Tais aspectos darão fundamentos para a discussão da memória latente, que se apresenta como informe, no processo de sua passagem para a forma. Torna-se fundamental esclarecer as distinções feitas por Bergson entre as concepções de memória hábito, ligadas ao sensorio motor, e o que ele irá classificar de memória verdadeira. Algumas noções como a de intervalo de movimento e a de duração serão cruciais para pensar a questão da memória virtual em Bergson em sua abordagem temporal.

Para a compreensão dos conceitos apresentados por Bergson em *Matéria e memória* (1939) tomo como suporte Auterives Maciel (1977) na dissertação: “*O todo aberto tempo e subjetividade em Henri Bergson*”. Inicialmente, Maciel aponta que a crítica de Bergson ao materialismo mecanicista tem como alvo o entendimento do universo, enquanto um todo homogêneo e quantitativo, como se fosse possível descartar o imprevisto, o surpreendente, o inesperado.

Para Bergson, o movimento é heterogêneo em sua realidade temporal: “A duração faz do movimento mudança, heterogeneidade, se a matéria é um conjunto de imagens móveis, das interações destas imagens resultará uma valorização qualitativa” (MACIEL, 1997 p.27). Importa destacar que nesta ótica o plano material está em constante mudança, sendo esta a principal característica de um plano que expressa uma totalidade aberta.

Nessa direção, Bergson irá apontar que o corpo, enquanto matéria viva escolhe o modo de devolver os estímulos que recebe: “meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (BERGSON, 1999, pág. 71). Esta noção nos conduz a buscar compreender como ocorre este processo, isto é, vamos apresentar as atuações da percepção e da consciência na imbricada relação com estímulos e respostas que irão engendrar o que Bergson irá denominar intervalo de movimento. Esta abordagem irá iluminar mais adiante os citados conceitos de memória.

Ao analisar o papel da consciência no âmbito material, Bergson irá apontá-la como algo que se coaduna com a matéria viva. Neste contexto é fundamental a

atuação da consciência, posto que a mesma tem grande importância para a compreensão da relação com a percepção. Assim, ele declara: “O papel de nossa consciência na percepção se limitará a religar, pelo fio contínuo da memória, uma série de visões instantâneas que fariam parte mais das coisas do que de nós” (BERGSON, 1999, pág. 67). O que dá sentido à percepção da matéria é o corpo vivo e este, por sua vez, carrega consigo a capacidade de trazer ao presente a porção conservada de seu passado.

Pedro Leal (2010) apresenta de forma esclarecedora a ótica da percepção em Bergson. Primeiramente ele demonstrará que percepção e memória não são absolutamente a mesma coisa, como a compreensão moderna supunha, nem tampouco a memória é um resíduo fraco do que restou do percebido. Todavia, ainda que percepção e memória devam ser apreendidas separadamente, Leal assinala um paradoxo: mesmo sendo distintas ontologicamente, e mesmo estando apartadas na teoria, na prática elas irão atuar em conjunto no processo perceptivo.

O primeiro passo de Bergson na consideração sobre o perceber é, imediatamente, desvincular do corpo e da mente a criação daquilo que se entendeu tradicionalmente por representação. Tal como o filósofo defende, a percepção, em seu sentido mais imediato, não seria algo como uma construção subjetiva – não é no cérebro ou no espírito, mas na matéria, que ela se origina. Sem dúvida, nós percebemos imagens e, como os próprios modernos afirmaram, jamais poderíamos dizer que aquilo que nossa percepção toma do mundo corresponde ao que este é “em si”. Para Bergson, no entanto, o intervalo entre existir como matéria e ser percebido não deve ser entendido como deficiência cognitiva. O sentido da percepção não é oferecer um conhecimento do mundo, mas apresentar a um ser vivo o ambiente circundante. (LEAL, 2010 p.180).

Leal irá, desse modo, demonstrar que na filosofia bergsoniana a percepção não está alojada dentro do sujeito, e sim nas próprias coisas. Nesta construção de pensamento está embutida a noção de que os enigmas da percepção não se encontram no espaço, mas no tempo. Do mesmo modo, a memória, como citado, não se localiza dentro do indivíduo, nem espacialmente. Ao criticar as teorias modernas sobre a percepção, ele adverte: “Ambos partiram do dado puro da representação como unidade simples, e tomaram como tarefa tentar determinar sua origem no sujeito ou no próprio mundo” (LEAL, idem p.181).

Neste processo, a direção tomada por Bergson será a de demonstrar que a imagem viva é sensório-motora. Ao recebermos estímulos através das faces

sensoriais, reagimos e devolvemos movimentos; no entanto as respostas devolvidas irão acontecer a partir de faces particularizadas para desempenharem outra função, como clarifica Maciel:

O vivo especializa faces que se encarregam da função de receber estímulos - as chamadas faces sensoriais - ao mesmo tempo em que especializa outras, cuja tarefa consiste em executar movimentos-face motora. (MACIEL, 1997 p.29).

O que precisa ser assinalado é que por conta da aptidão das funções apresentadas na matéria viva, a capacidade de seleção é uma realidade. Assim, as faces receptoras descartam o que não interessa e, por sua vez, deliberam entre as ações as mais eficazes, enquanto respostas ao estímulo recebido. Ressalto o comentário de Pedro Leal: “Perceber se torna assim tocar a matéria com os sentidos, possuir com ela um contato genuíno” (LEAL, 2010 p.180).¹⁶

Retomar a questão do intervalo se faz necessário para que fique esclarecido o desempenhar da consciência no ser vivo, e para também associar esta capacidade seletiva ao preenchimento do intervalo. Como assinala Maciel:

Toda escolha enquanto hesitação supõe tempo, ação e reação não se dão de imediato e isto a princípio nos conduz à conclusão de que, na imagem viva, ação e reação não mais se dão imediatamente, e sim medidas por um intervalo. Assim, as imagens vivas no mundo material comportam um intervalo de movimento (MACIEL, 1997 p.29).

Ao fazer uma análise do papel da consciência, Maciel adverte que em Bergson esta só terá rigor em sua filosofia ao ser pensada em sua condição temporal, posto que para ele nenhum fato da vida consciente está isento do aspecto da duração.

O vivo, enquanto opera em função da sobrevivência, seleciona com o objetivo de dar continuidade à vida. Entretanto, o intervalo exigido por esse processo seletivo depende do grau de indeterminação do ser vivo: quanto maior a capacidade de hesitar, maior a possibilidade de escolhas, de ações criadoras. Portanto, no humano este grau de indeterminação intervalar será mais amplo, o que implicará

¹⁶ Tocar e se deixar tocar pela matéria como fundamento da percepção é precisamente o que exploro enquanto pesquisa de movimento na relação corpo objeto, por esta razão, mais adiante este prisma terá lugar ao fundamentar no item 2.5 a discussão entre as conexões corpo/objeto - memória e materialidade.

numa abertura maior para a subjetividade e o afeto. Isso pode ser visto a partir de uma pergunta levantada por Maciel que me parece relevante: pelo quê seria preenchido este intervalo?

Maciel (1997, p.33) alerta que a percepção, quando consciente, ocupa uma certa duração, operando deste modo uma contração de várias micro impressões sensíveis. “Tais impressões são contraídas no espírito na medida em que este vai sendo afetado”. É que não sendo no cérebro, nem no espírito que a percepção se origina, o que ela faz é atuar diretamente com a matéria viva, que vibra intensamente emitindo sinais de movimento.

O que me interessa é ressaltar este intervalo que em Bergson se coaduna inicialmente com a subjetividade, sendo preenchido por uma duração afetiva. Seguindo esta direção de pensamento, Deleuze esclarece esse aspecto da filosofia bergsoniana, apontando a duração enquanto memória e consciência:

Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: “conservação e acumulação do passado no presente” (DELEUZE, 1999, p. 39).

Nesta ótica foi visto que a percepção é sensório-motora, e que a consciência se define não só pela detenção dos estímulos, mas também pela execução das ações. Agindo em função de interesses práticos, a consciência em sua relação temporal está sempre projetada no porvir. Todavia, se o vivo possui uma subjetividade prática, que procura se adaptar ao mundo por meio de um plano sensório-motor, ele possui também, uma subjetividade criativa e afetiva, na medida da amplitude de seu intervalo de movimento. A hesitação afetiva aparece aí como uma margem de indeterminação, liberdade e criação.

De acordo com Leal, o que de fato, ocupa o intervalo entre a percepção e a ação, é o afeto. Neste intermezzo, o sentido percebido pelo corpo em sua ação traz um grau de liberdade, isto é, o corpo age de acordo com aquilo que lhe afeta.

O fato de a memória representar a totalidade de nossas vivências leva Bergson a entender nela a própria realidade espiritual. “Com a memória, estamos indubitavelmente no domínio do espírito”. O passado pessoal, uma vez construído, não pode ser destruído. Ele se conserva inteiramente em si, inabalável. Justamente aí se

encontra a autonomia da memória/espírito em relação ao presente (LEAL, 2010 p.184).

Justo o que esta pesquisa vem salientar e que aqui interessa notar é este grau de autonomia da memória, intervindo diretamente no processo de criação, coincidindo com a experiência do tempo presente. Bergson leva adiante com maestria a articulação da memória com a totalidade temporal do universo, “estabelecendo por um lado, o vínculo entre memória, duração e invenção e, por outro memória, vida e afeto” (MACIEL, op cit).

Posto isto, esta abordagem se encaminha na direção de debater as distinções pensadas por Bergson entre as concepções de memória hábito e memória verdadeira, a fim de melhor substanciar as evidências entre hábito e memória e as implicações da memória afetiva, potencializando a criação.

Bergson adverte que temos dois tipos de memória: a primeira é classificada como memória hábito, aquela que, em suma, está vinculada ao organismo e assegura a reprodução de movimentos mecânicos e repetidos cotidianamente. A esse respeito, ele ressalta:

Há, dizíamos, duas memórias profundamente distintas: uma fixada no organismo, não é senão um conjunto de mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente. [...] antes hábito do que memória, ela desempenha nossa experiência passada, mas não evoca a sua imagem. A outra é a memória verdadeira (BERGSON, 1999, p.176).

Bergson esclarece que a memória hábito está ligada aos dispositivos motores, ao passo que a memória verdadeira é aquela que na tese bergsoniana se apresentaria como fundamento da subjetividade. Para melhor elucidar a diferença entre essas duas memórias, podemos partir de uma diferença apresentada por Bergson entre dois tipos de reconhecimento: o automático e o reconhecimento atento. Para haver reconhecimento é imprescindível existir memória. O ato de reconhecer implica em saber se servir do objeto que foi reconhecido, e assim a cognição liga-se aos interesses práticos: este reconhecimento tem um objetivo, um emprego, e desse modo se prolonga numa ação motriz, sendo sua resposta uma ação automática.

Mas e o reconhecimento atento, por que me interessa aqui distingui-lo? O reconhecimento atento é um ato não automático; sua particularidade é a

interrogação, isto é, ocorre uma hesitação. Então, entre a percepção e a ação, há um vacilar, há um intervalo. Este é o intervalo de indeterminação que, como foi antes apontado, é preenchido pelo afeto. Esta vacilação impede que se estabeleça automaticamente uma ação motriz, forçando desse modo a rememoração. Isto é, se de imediato não reconheço o objeto, se demoro a reconhecê-lo, recorro a uma rememoração, portanto à memória. No reconhecimento imediato não há uma memória verdadeira, há resposta, ao passo que: “no reconhecimento atento, a imagem percebida entra em circuito com a memória, a imagem percebida é presente, a imagem rememorada é passada, mas ambas passam a coexistir na consciência”. (MACIEL, 2002, p.1) Pode-se dizer então que na tese de Bergson a memória verdadeira está ligada à imagem lembrança, que tem em seu fundamento a subjetividade.

Como dito, para Bergson a memória não se aloja no cérebro, uma vez que o cérebro é matéria, e matéria é movimento, não se conserva, nem conserva as lembranças; não se trata de um arquivo de memórias. O cérebro é, sim, lugar de atualização. As lembranças depois de passadas estão no tempo, se conservam nelas mesmas e não em algum lugar. Assim, o passado tem uma realidade virtual e o presente é composto de atualidades.

Todavia, essa imagem lembrança não passa, para Bergson, da atualização possível de uma lembrança pura, que se apresenta como pura virtualidade. Nesse sentido, pode se dizer, mais rigorosamente, que em Bergson não há apenas duas memórias, mas três: a memória hábito, a memória da imagem lembrança e a memória pura, ou lembrança pura, estas duas últimas conformando aquilo que ele chama de memória verdadeira. Posso destacar que provém da lembrança pura, isto é, da pura virtualidade, aquilo que Bergson irá caracterizar como a marca criadora. Por este motivo, ela terá crucial importância para esta investigação. O processo criativo em Bergson é passagem do informe para a forma, isto é, ele é sempre um processo de atualização. Vale ressaltar que este processo não implica o cumprimento de um programa prévio. Este processo é sempre criador, de modo que as atualizações que se desdobram da virtualidade são sempre novas e inesperadas. Vale também ressaltar que a virtualidade não se desfaz a cada atualização, mas se mantém enquanto virtualidade, em coexistência com as atualizações do presente. Neste sentido, a virtualidade fornece a chave para a coexistência entre o passado que não deixou de ser e o presente que se atualiza constantemente. A característica

desta memória, configurada como memória virtual, é não estar vinculada a nenhum fundamento material para existir; ela é, nunca deixou de ser, pois o passado nesta perspectiva nunca desaparece, apenas não está atualizado.

É importante lembrar o que destacamos a partir da citação de Deleuze que, ao exaltar o prisma bergsoniano, focaliza a memória abrangendo a diferença, a liberdade e a criação: “Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar” (DELEUZE, 1999, p. 39).

Foi dito que o processo de atualização implica a passagem da memória virtual para a atual, do informe para a forma. No caso desta investigação, que se pauta na interface da prática com a teoria e que tem como tema a memória corporal, cabe perguntar: de que maneira se daria esta passagem? Seria na criação de movimentos suscitada pelos sentidos, por aquilo que afeta os sentidos do corpo? Para responder as interrogações apontadas, serão abordadas no item a seguir a concepção de Clark de desmanchamento de formas, assim como a concepção de George Bataille sobre o informe e a ideia de despersonalização que fundamenta a pesquisa do butô. Todas essas ideias e autores, ao meu ver, permitem encarnar e iluminar a perspectiva que foi desenvolvida primeiramente por Bergson: a perspectiva da memória enquanto criação.

Não tendo esgotado as questões que envolvem a criação e o processo de atualização na ótica de Bergson, irei retomá-las no próximo item, no qual a ideia é problematizar as relações espaço temporais em conexão com o olhar de Clark e as articulações com o butô a partir da comentarista Christine Greiner (2002).

A abordagem terá como foco o processo de atualização enquanto processo criativo. Entender no processo de atualização como a criação se dá e como irá se manifestar no corpo é o objetivo da discussão a seguir.

2.5. O INTERVALO DE ESPAÇO-TEMPO A MEMÓRIA MANIFESTA NO CORPO

Para Ôno, o inseto se torna, uma espécie de metáfora da dança. Vários insetos se metamorfoseiam e outros transportam suas carapaças, imagem muito próxima da concepção de corpo segundo butô: um corpo dirigido para o interior dele mesmo. Christine Greiner.

Christine Greiner (2002) em seu artigo¹⁷ “Ôno Kazuo: le corps ou le mots ne s’inscivent pas” aborda a trajetória do *butô* centrada nas figuras de Hijikata Tatsumi e de Kazuo Ôno. Algumas considerações sobre a idéia central e a pesquisa de movimento do *butô* me parecem bastante significativas para esta investigação, contribuindo sobretudo na direção do debate acerca da manifestação da memória do corpo.

O que os criadores do *butô* buscavam, enquanto pesquisa de movimento, refere-se a ideia de valorização processual conectada a uma percepção de mundo bastante singular. Tratava-se, de uma proposição artístico filosófica. Hijikata encontra em Ôno o parceiro perfeito, sobre o qual declara: “dançarino cujo corpo exalava veneno” Hijikata cria o nome *butô* a partir de bu= dança e to= o que evoca a força. Mas o ponto central da proposição tem origem na concepção estética japonesa denominada *ma*. Hijikata nomeia o “corpo morto” que sintetiza o pensamento do *butô*. Assim, ele vai habitar o *ma*, criando a possibilidade de dançar num espaço tempo singular.

Greiner declara “Não se pode dizer que *ma* é o corpo morto, mas o corpo que se constrói pela exploração do *ma* ganha existência de corpo morto” (GREINER, 2002, p.98). Considerando que só a morte tem o poder de estancar o tempo, o criador do *butô* sofre influências de Georges Bataille com a noção de *informe* e de Roger Caillois com a idéia da *despersonalização*. Esta, última concepção traz a temática da perda dos limites, uma espécie de mimetismo no qual, o fenômeno ocorre a partir de uma absorção do corpo pelo próprio espaço.

De acordo com Greiner o mimetismo de Caillois refere-se ao inseto que prefere tombar vítima a ser reconhecido como distinto de seu meio, assim ela sublinha: “O que organiza a mimese alheia ou estrangeira é, o fato de que o organismo desdenha a distinção entre a vida e a matéria, entre orgânico e

¹⁷ Este artigo está originalmente em francês In: *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Centre National de la Danse, 2002. Tradução minha.

inorgânico” (GREINER, 2002, op. cit). Ela acrescenta que esta *despersonalização*, está vinculada á ideia de uma última tentativa de se tornar matéria, uma vez que o termo na época é tirado duma espécie de apatia, relativa a um estado depressivo, uma queda brutal no nível de energia psíquica.

Portanto, pensar em dança, para o *butô* passa pelo crer na incorporação, a propósito da natureza de nossos corpos, Hijikata considera que não possuímos um corpo, mas somos incorporados. Este estado de pura presença é o que buscavam, assim é importante destacar o seguinte, nessa proposta há sempre a negação da ideia pré-concebida e da forma como figura estanque.

Entretanto, como vamos substanciar, ou melhor, dizendo, como relacionar á concepção de *butô* à pesquisa em curso? Retomo a questão: Será que posso considerar enquanto manifestação da memória do corpo as situações experimentadas e explanadas pelos alunos, citadas no item anterior?

Lembro que no início deste capítulo, apresentei a ideia de Clark acerca de estados denominados larvares, estes estados, podem fazer-se presentes, a partir das experimentações sensoriais e, têm uma conotação de latência, de algo em potencial. A partir deste momento, irei expor algumas concepções que juntamente com o sentido dado por Lygia Clark e os conceitos que serão debatidos, podem dar subsídios para a interface da teoria com a prática, prática artística e pedagógica experimentada no projeto de pesquisa aqui abordado.

Assim, trazer a ideia do casulo¹⁸ como proposição inicial da performance, tem o intuito de trabalhar com a noção de *informe* buscando investigá-la enquanto composição para o movimento e a partir daí, fazer possíveis articulações com a ideia de memória, enquanto potência. Esta concepção aponta que tudo é passível de acontecimento, a partir dos aspectos relacionais. Sabe-se que os objetos de Lygia Clark trazem a mesma força, a mesma proposição, tudo está em obra, está em curso, essa potencia retoma o sentido processual do nome “obra de arte” a arte que

¹⁸ O casulo é feito de uma malha elástica, ele é amarrado às árvores. A performance se inicia com os seis dançarinos dentro dos casulos. O público só vê os movimentos através das malhas e da iluminação de leds, dentro de cada casulo. A movimentação se inicia com as frases da poesia de Lygia Clark que são distribuídas ao público para serem lidas aos bailarinos. Nesse momento, começa também a percussão ao vivo que irá animar o, ainda inanimado. Numa correlação entre a periferia e o núcleo, investiga-se a inseparável relação dentro fora. Nesta proposta multissensorial o intérprete criador, desvela seu processo singular compondo uma cena viva, afetando o público pela via do contágio e dos sentidos corporais. Saem de dentro dos casulos e, cobertos de argila coloridas, parecem estar ainda cobertos de muco e de placenta. Assim, a intenção é a imagem do aformal se materializando. É relevante pontuar que essas imagens surgem da experimentação e do processo singular de cada intérprete, no contato com as diferentes texturas dos objetos nos laboratórios de composição de movimento.

está em obra. Nesse caso, se dá na atualização do espectador, no toque, no ato experimental, através da sensorialidade ativada.

No entanto, encontro em Georges Bataille (1997) a concepção de *informe* que pode precisar o sentido que este termo toma na investigação, apontando possíveis ligações com a memória enquanto potencia. Do mesmo modo, como no conceito de *despersonalização* de Caillois, encontro interessantes conexões para o objetivo deste item, assim, o retomarei em seguida, estabelecendo as conexões entre as concepções de um estado larvar, ligado a uma memória pré-verbal, aos conceitos de *informe* e de *despersonalização*.

Nos anos 1929, 1930 em Paris, Bataille era editor junto com outros dois escritores Michel Leiris e Carl Einstein da importante revista *Documents*, nesta publicação a “figura humana” é largamente criticada. Bataille apresenta seu conceito de *informe* questionando a ideia de figura e forma preconcebida, fundamentado em uma contundente crítica as noções identitárias. O que importa aqui sublinhar é o questionamento do absoluto da forma cristã, embutido no entendimento do homem como a imagem e semelhança de Deus.

Em seu *dicionário*, Bataille inicia com o verbete *informe*, nele, discutirá justo, a imagem que pode transgredir a forma:

Um dicionário começaria a partir do momento em que ele não desse mais o sentido das palavras, mas sim suas obrigações. Assim, *informe*, não é somente um adjetivo com certo sentido, mas um termo que serve para desorganizar, exigindo, geralmente, que cada coisa tenha sua própria forma. Isto que ele nomeia não aponta um caminho fixo e pode ser facilmente despedaçado, da mesma forma que uma aranha ou um verme também o podem. De fato, para o contentamento dos acadêmicos, seria necessário que o universo tomasse forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de dar uma roupagem ao que já existe, dar uma aparência matemática. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e que ele não é nada além de *informe* retoma a ideia de que o universo é como uma aranha ou um escarro (BATAILLE, 1997, p. 98-99).

O que se pode constatar nas palavras de Bataille é que seu objetivo não é destituir totalmente a forma, mas questionar, colocar em xeque a figura enquanto repetição e permanência de determinadas “qualidades eminentes” que vão substanciar a perpetuação da identidade humana. Identidade essa, fomentada na fixidez da forma.

Assim, retomo a concepção de Caillois apresentada por Greiner sobre *despersonalização*. Esta perspectiva compreendida como a possibilidade de ser submergido pelo espaço, em analogia com o mimetismo, reitera a ideia da indistinção entre orgânico e inorgânico, e, entre vida e matéria. Percebo nestas ideias um esteio, uma marco, algo que de fato, pode ser apontado como uma espécie de inventaria para a pesquisa corporal. Lembro, que começo a performance, com casulos acoplados às árvores e, tendo como meta a proposição de trabalhar próxima aos elementos da natureza, a fim de desvelar e ativar uma memória *informe*, busco, apostar nela, enquanto potencializadora da criação de movimento, na medida em que ela se manifeste, se encarne.

Ora, estas concepções de Bataille e Callois presentes na investigação corporal do butô me conduzem a uma aproximação com a visada da memória enquanto algo em potencial, como num estado larvar apresentado por Clark, aquele no qual, o espectador ao entrar em contato com o objeto tem a opção de se deixar afetar ou não. Nesta direção. Clark afirma a participação do espectador, mas ainda, como visto, ao abrir mão da autoria, potencializa o poder de criação, propondo com seus dispositivos uma coautoria e, a possibilidade de atualização, no momento em que se acessa o corpo vibrátil no desmanchamento das formas.

Por que Lygia colocou-se na borda da arte de seu tempo, sua obra aponta novos rumos para a arte, revitalizando sua potencia de contaminação. O artista como propositor de condições para o receptor deixar-se embarcar no desmanchamento das formas-inclusive as suas-, em favor das novas composições de força que seu corpo vibrátil vai vivendo ao longo do tempo¹⁹.

Essa perspectiva da memória enquanto potencial nos reaproxima de Bergson. Foi visto em Bergson que temos dois tipos de memória, uma que ele classifica como *memória hábito*, vinculada ao organismo, capaz de assegurar a reprodução de movimentos mecânicos e repetidos cotidianamente. É preciso marcar que neste ponto da abordagem posso afirmar que a memória vinculada à criação, que ancora e substancia esta pesquisa, diferencia-se da memória hábito, tampouco se trata da imagem lembrança; trata-se sim, daquela que o autor denomina a memória enquanto virtualidade, isto é, a lembrança pura.

¹⁹ <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/SUELYsubjemobra>.

Sensação e ação formam o que Bergson designa de sistema sensório motor. Os seres vivos recebem estímulos pela faceta sensação e respondem pela faceta das ações. Lembro que da página 29 em diante, apresento que entre estas duas facetas ocorre um hiato, um momento intervalar, e que tal intervalo ocorrerá de acordo com a complexidade de cada ser. Nos seres mais simples o intervalo é menor e a resposta mais imediata, porém os seres mais complexos tomam um tempo maior, isto é, este intervalo entre o estímulo e a resposta é mais longo. Portanto, a partir da hesitação abre-se um grau de liberdade, de escolha para as reações. Este intervalo, Bergson caracteriza como intervalo de indeterminação, no qual a subjetividade e o tempo permeiam a liberdade criadora.

O processo de atualização ocorre justo neste intervalo, e não deve ser apreendido com fazendo parte de um plano pré-concebido. Os desdobramentos surgidos acontecem de forma criativa, uma vez que o passado é recriado por nós, no momento da atualização. A dimensão da memória que jamais se tornou presente, mantendo-se em estado virtual é que Bergson irá nomear de lembrança-pura. As lembranças-puras não estão no campo consciente do sujeito, mas Bergson alerta que elas não deixam de existir pelo fato de não as atualizarmos. A lembrança-pura é, *mas não age*, é virtual, pertence a um puro passado ou memória virtual. Ela não necessita de um substrato material para se conservar, pois ela se conserva em si mesma, ou seja, na duração.

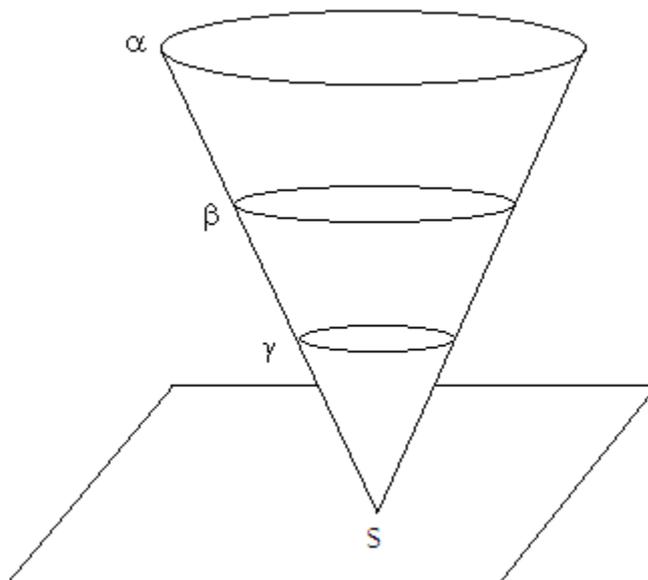
No processo de atualização a lembrança torna-se imagem e daí é capaz de provocar movimento. Mas, de onde vem esta imagem que se forma em nossa mente? Bergson dirá que é da virtualidade. E, assim, o passado não deixa de ser, ele apenas deixou de ser útil, e só recupera seu uso quando dele necessitamos. Para ele, o passado não deixou de ser, deixou de ter utilidade momentânea. Assim, a lembrança pura não tem qualquer existência psicológica, ela é virtual, inativa e inconsciente.

Considerando que estou abordando os processos perceptivos a partir da sensação corporal dos sujeitos em questão, assinalo: “E, para falar a verdade, toda percepção é já memória. Nós só percebemos, praticamente, o passado, o presente puro a roer o futuro sendo o inapreensível avanço do passado” (BERGSON, op cit.). Nesta esteira, Bergson irá apresentar o corpo como imagem singular em meio a outras e, aponta que o corpo constitui a cada instante um corte transversal do

universal *devenir*, sintetizando nele o lugar de passagem pelos quais passam as coisas, e sobre as quais agimos.

A memória do corpo, constituída pelo conjunto dos sistemas sensório motores que o hábito organizou, é, portanto uma memória quase instantânea a qual a verdadeira memória do passado serve de base. Como elas não constituem duas coisas separadas, como a primeira não é, dizíamos, senão a ponta móvel, inserida pela segunda no plano movente da experiência, é natural que essas duas funções prestem-se mútuo apoio (BERGSON, 1999, p.178).

Esta afirmação me remete à experiência relatada pela aluna do projeto de pesquisa, na qual seu ventre movimentou-se freneticamente, como se a partir da evocação de determinadas lembranças, ou memórias de seu corpo, elas tenham tido a passagem para se materializarem, se constituindo como uma memória de carne, encarnada. Entretanto, vale a ressalva: não se tratava da memória hábito, visto que não ocorreu de forma voluntária e mecânica, mas ao contrário, foi potencializada na experimentação de inéditas sensações corporais, surgindo de modo involuntário. Este viés me sugere a noção da memória em sua potência, *informe*, mas presentificada na ação corporal, com tanto que preenchida de sentido. Para completar este pensamento retomo *Matéria e memória* (1939) com a metáfora apresentada por Bergson para elucidar o processo de atualização das lembranças pelo cone invertido.



Em Bergson o movimento de criação é justamente essa passagem do informe para a forma, do virtual para o atual. Nessa direção, a memória enquanto virtualidade se apresenta como um cone preche de sentidos. A virtualidade é justamente a potencialidade que dará a possibilidade para a memória se manifestar, ultrapassando a memória corporal organizada pelo hábito; ao se atualizar, pode trazer uma dimensão do passado, enquanto experiência corporal criadora.

2.6. LABAN E CLARK AS CONEXÕES CORPO/OBJETO - MEMÓRIA E MATERIALIDADE

No item 2.4 debatemos a memória manifesta no corpo e sua conexão com a dimensão da criação. Entretanto retomo a não menos importante discussão, acerca do papel do objeto na ativação da memória corporal. Na relação corpo/objeto centra-se uma parte significativa da investigação no tocante a produção de sentidos a partir das sensações não decodificadas. No início deste capítulo o debate teve como foco dissecar os campos intensivos e ondas vibratórias produzidas no contato com os objetos sensoriais.

Após ter debatido e trazido importante discussão sobre as marcas, que podem disparar ou ativar um campo de intensidades e/ou de ondas vibratórias e, portanto, podem estimular a produção de estados de estranhamentos e de sensações inusitadas e, de ter me ocupado na abordagem de alguns estudos de caso. Solicito Laban para uma interlocução com Clark acerca da relação corpo/objeto e da memória deflagrada, por meio dos aspectos sensoriais na intenção de elucidar: Em que medida o objeto pode provocar ou promover o acesso e/ou o ingresso a uma memória no corpo, por meio da vibração?

Assim, irei me centrar em esclarecer, algumas inquietações acerca da memória manifesta a partir do contato com os objetos. Considerando já ter sido enfatizada a perspectiva das relações de inseparabilidade entre interno/externo na construção de uma memória no corpo. Início essa abordagem, levantando uma questão, que tem como foco esclarecer a relevância do objeto nessa articulação, isto é, será que os objetos sensoriais chegam mesmo a ser fundamentais, ou primordiais, na manifestação da memória do corpo?

A partir dessas premissas, busco apontar determinados pressupostos relacionados à visão de Laban no tocante ao corpo/objeto e as interconexões com a memória manifesta. Para tanto, retomo o texto de Fernandes, que, reitera que, para Laban, o que está implícito é a ideia de que nada está absolutamente parado, mesmo no repouso; há uma constante relação com o movimento. Assim, ao analisar uma escultura e ponderando que esse assunto é desenvolvido por ele num de seus temas de estudo – “Mobilidade/Estabilidade” – vale citar a afirmação:

Por meio de uma linguagem dinâmica como a criada por Laban, podemos compreender o movimento inerente em linhas e curvas, volumes, texturas, etc. Assim, aquela escultura, mesmo aparentemente parada, está em movimento. Esta compreensão interartística facilitou a criação de um sistema aberto de notação, que pode indicar caminhos para improvisações estruturadas dos movimentos corporais (FERNANDES, 2006 p.193).

Assim, podemos pensar no constante movimento intrínseco a qualquer estado de repouso aparente e na plasticidade existente na matéria, em suas texturas, em seus volumes e temperatura. Estamos focalizando sua natureza relacional, sua materialidade ativa e apontando que na transmissão de sensações, ainda que o objeto aparentemente encontre-se paralisado, é aceso, é incitado um dinamismo. Por que essa questão tem destaque nesta pesquisa? Por perceber que é nessa dinâmica que a memória da matéria é manifesta, isto é, o tema da vibração do movimento novamente em pauta. Para penetrar nessa seara, tudo parece mais compreensível quando dou ênfase à interação corpo/objeto, isto é, ao trânsito que se instaura nessa conexão.

Para tanto, contaremos com alguns autores que poderão contribuir ao trazer luz as nossas indagações relativas às articulações entre o corpo e o objeto e sua vibratilidade. Nesse sentido, é preciso também ratificar o valor dado aos sentidos do corpo, nesta pesquisa, na intenção de refletirmos sobre qual o grau de relevância do objeto nesse processo. Será que os objetos sensoriais chegam mesmo a ser fundamentais, ou primordiais, na manifestação da memória do corpo?

Foi discutida a ideia de corpo vibrátil, como algo que se localizaria entre a subjetividade e o mundo e, que nos afeta, para além do sentimento e da percepção. Nossa sensação, muitas vezes vibra, e permanece bastante presente, em nosso corpo, entretanto, é quase indescritível, como se configuraria um corpo vibrátil, passível de receber vibrações de diversas intensidades. Entretanto, busco a

construção de um caminho que ponha em foco a relevância ocorrida no transito relacional.

Pelos motivos explanados acima, torna-se relevante retomar a ótica de Lygia Clark no tocante à relação com o objeto. Sabendo que por conta de sua última obra, *objetos relacionais*, esse tema foi enfatizado e amplamente discutido em suas colocações e, na de seus comentaristas, a exemplo de Suely Rolnik.

Entretanto, antes mesmo de retomar Clark, que virá para dialogar com o prisma de Laban, exposto acima, aponto a perspectiva de Fayga Ostrower, que de modo sensível aborda a questão dos processos criativos do homem em sua afinidade com a matéria:

A materialidade não é, portanto um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno, e conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico. Por meio dessas ordenações o homem se comunica com os outros. (OSTROWER, 2009, p. 33).

O que interessa destacar na visada de Ostrower é que, para ela, ordenar é fazer, e fazer é formar, e dar forma é transformar. Então, nessas ordenações, a matéria é percebida de uma maneira nova, como realização de potencialidades latentes. Ostrower afirma que ao transformamos a matéria, agimos sobre ela e, estes atos, tornam-se experiências existenciais. Isto é, são processos de criação que envolve o ser sensível, o ser pensante, o ser atuante como um todo. Assim, declara: “Formar é mesmo fazer. É experimentar. É lidar com alguma materialidade e, ao experimentá-la, é configurá-la” (Ostrower, 2009, p.69). Tais afirmações me conduzem ao olhar de Leal ao afirmar a natureza da relação que se estabelece nesse interstício: “Perceber se torna assim tocar a matéria com os sentidos, possuir com ela um contato genuíno” (LEAL, 2010 p.180). Neste contato genuíno, tocar é deixar ser tocado, uma vez que, pode-se afirmar acerca do sentido do tato que este é inteiramente relacional, estabelecendo-se no transito, no movimento, no toque.

Na realização de potencialidades latentes a ideia subjacente é de algo que se encontra em constante vibração, algo latente e, por isso, pulsante. Será que existe alguma paridade entre essa perspectiva de Fayga e a visão de Laban ao referir-se ao objeto como um *condensado de memória corporal*?

Num outro trecho, Fayga Ostrower continua a refletir sobre a interação do homem com a matéria e, assim, nos leva a esmiuçar o significado velado que, latente, permanece no objeto e continua a nos comunicar algo, como nesta afirmação: “Quando vemos uma jarra de argila produzida há 5 mil anos por algum artesão anônimo, com uma finalidade prática, percebemos o quanto esse homem em moldando a terra moldou a si próprio” (Idem, p. 51). Por que o homem moldando a terra, moldou a si mesmo? Esta questão suscita uma diversidade de direções, que poderiam vir a respondê-la. No entanto, uma primeira possível resposta, me parece mais coerente com a direção tomada nesta pesquisa. A terra me remete a visão nietzschiana, aos valores vitais corporais, me remete a potencia do corpo e, portanto aos sentidos do mesmo: “Restituí, como eu a terra a virtude extraviada. Sim: restituí-a ao corpo e à vida, para que dê a terra um sentido humano” (NIETZSCHE, 2008, p.14).

A fidelidade à terra, a qual se refere Nietzsche, me encaminha na direção do sentido humano. O que seria este sentido e como poderíamos interpretar a assertiva: *servir ao sentido da terra*? Percebe-se que o *sentido da terra* destacado privilegia o corpo e a vida. Caminha numa direção distinta ao mundo transcendente, da concepção metafísica ocidental que, ao contrário, exalta os valores da vida eterna platônica, na qual a alma seria a verdadeira essência imutável do homem e o corpo sua “prisão”. Pode-se ainda, atestar a concepção nietzschiana ao advertir sobre colocarmos esperanças numa outra dimensão que não seja a da terra, no Prólogo de *Zarathustra*, no aforismo III, afirma: “Exorto-os, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar em quem vos fala de esperanças supraterrrestres. São envenenadores quer o saibam quer não” (Nietzsche, 2008).

Uma outra interpretação que na verdade, não irá de encontro a esta, mas sim contribuirá, pois, ela irá apurar o teor do questionamento: por que moldando a terra o homem molda a si mesmo? Esta maneira de interpretar virá auxiliar a compreender: por que motivo esta indagação tem relevância no capítulo em curso, que discorre sobre a relação corpo/objeto? Esta afirmação me traz a ideia de envelope tátil, de pele, de interconexão do homem com as matérias existentes.

Foi visto em Anzier, no capítulo anterior a conexão entre o cérebro e a periferia, que embora, esta compreensão traga uma faceta paradoxal, revela-se de tal modo que: o que está mais protegido tem ligação direta com a superfície. A pele

atua com uma porção do sistema nervoso exposto, a epiderme encontra-se exposta às afecções, ao que se aproxima pela via tátil.

Entretanto, também ponderei a respeito da intersensorialidade, ou seja, uma espécie de confluência dos sentidos a que, ocorre ao entrar em contato com os *objetos relacionais* e, em última análise, vale dizer que o processo sensorial não está afastado de nossa memória corporal. Isto é, as percepções se fazem presentes na medida daquilo que nos afeta, assim elas ganham sentido, retomam o sentido humano. Poderia dizer que retomam esse sentido humano, ao se moldar, no ato de moldar a terra. Ao lidar com sua textura, temperatura, densidade e vibração. Ou seja, ao configurar a matéria, no ato da criação. No caso aqui em pauta, a referência é o próprio corpo e o movimento proveniente do contato com a materialidade do objeto.

Assim, irei retomar Lygia Clark e sua ótica da inter-relação com o objeto a fim de observar sua perspectiva na ação do gesto sobre a matéria:

Uma folha de plástico aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a a cria e a transforma, pois desenvolve em seu interior comunicações táteis. Neste momento o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular. (CLARK, 1980, p. 36).

E quanto ao objeto relacional, Clark, que aponta o campo sensorial como uma passagem, para o deflagrar da memória do corpo, declara:

Ele cria formas cujas texturas e metamorfoses contínuas engendram ritmos corolários aos ritmos sensuais que experimentamos na vida. No momento em que o sujeito o manipula, criando relações de cheios e vazios, através das massas que fluem num processo incessante. (op. cit, p.49).

Esta reflexão está alavancada após as observações e provocações feitas pelos autores debatidos. Posso ponderar que o objeto exerce papel relevante nesse cenário, considerando toda a carga energética e expressiva impressa em sua materialidade pela interferência e criação humana.

Seria possível remarcar a insurgência do tema da vibratibilidade como traço comum nos autores apresentados: Laban e Clark? Desse modo, vamos avançar nessa reflexão, contando com a interlocução de Lygia Clark e os comentários de Rolnik.

Neste momento, venho confrontar a visão de Rolnik e de Suquet. De acordo com Suquet, (2008), os objetos aos olhos de Laban são como “condensados de memória corporal” e, sendo assim, desvelar ou descobrir as configurações ocultas nesses, seria tarefa da própria arte do bailarino. Rolnik contesta essa ótica quando declara:

Para que o objeto ganhe sentido, é preciso que o espectador se exponha ele também àquilo que o objeto encarna (um certo condensado de signos) e por ele seja afetado (Rolnik, 2002, p. 272).

Rolnik refere-se aos objetos relacionais de Lygia Clark como aqueles que têm como proposta fazer emergir um sentido no ato da experimentação, onde os signos insurgem e tudo está “em obra”. Isso pode nos fazer refletir na efemeridade, no vir a ser, que ali, no instante do ato, se inscreve, por meio do movimento, da ação do corpo humano. Ou seja, esta noção do vir a ser, da efemeridade contida nesta proposição, do sentido que se instaura na ação experimental, põe em risco a ideia de que seja o objeto em si, suporte para a condensação da memória do corpo.

Caminhando nesse sentido da inter-relação corpo/objeto, cabe perguntar: de que modo somos afetados pelo “condensado de signos”? Ou, por outra, como essa memória que ocorre de modo vibratório se faz presente em nossos corpos?

Para seguir as pegadas e rastros dados na direção de elucidar os componentes em questão, vou retomar a concepção deleuziana de sensação enquanto vibração, ancorada no conceito de *corpo sem órgãos*. Na ótica de Deleuze (2007) e, aqui adotada, a sensação não possui nenhum tipo de qualificação, constituindo-se pelo campo intensivo que é criado, apresenta-se em forma espasmódica, vibratória, podendo chegar de maneira incontrolável, isto é, não racional, formando-se um corpo intensivo e para usar também uma expressão de Deleuze, ao referir-se a este campo como um corpo de “pura presença”, no momento em que se libera do campo da representação:

A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar polivalente e transitório: objetivamente, ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo, que o olho será o órgão destinado a essa presença (DELEUZE, 2007, p.59).

No trecho citado, Deleuze analisa a pintura de Francis Bacon, a partir do prisma de *corpo sem órgãos*, uma vez que se distanciando da ideia estática de organismo, o autor aposta no campo da vibrátil, das ondas que se espalham e, na mobilidade do corpo que se desprende da fixidez da ideia de organismo, podendo assumir o lugar de qualquer um dos órgãos com potência diferenciada, para ele, Bacon pinta as forças e as sensações. Mas, não sendo este, o foco em questão, volto-me para o destaque e para a contribuição que esta concepção pode dar à esta pesquisa, na direção de dialogar com a memória que abraço, aquela que situa-se fora do campo representativo, e, encontra-se em proximidade com tudo aquilo que nos afeta.

Se, tomo sensação enquanto vibração, esta ótica me possibilita perceber o que se instaura, durante as experiências com os objetos, nas supracitadas inéditas sensações. Compreendo tratar-se de um corpo em estado de “pura presença”, tomado pelo afeto, por uma onda de vibrações. Nesta perspectiva, arrisco a dizer que a relação corpo/objeto, de fato, pode promover e provocar o acesso a um estado de manifestação da memória do corpo.

Lembrando um dos casos relatados em que o entrevistado, Lula Wanderley, declarou não sentir uma determinada parte de seu corpo, ou tomando o caso da aluna Daniela, dançarina em que uma parte se move de forma inesperada ou desmedida, me remete a uma experiência de *corpo sem órgãos*. Embora também possa nomeá-la, simplesmente como uma manifestação da memória do corpo. No entanto talvez, as duas ideias não estejam em choque, e, possam sim, ser complementares. Uma vez que Deleuze afirma que a sensação referida ao corpo ao afastar-se da noção de representatividade, aproxima-se do real. A meu ver, uma manifestação de uma memória encarnada.

3. A PROPÓSITO DA PRÁTICA DA IMPROVISAÇÃO NAS INTERFACES ENTRE A DANÇA E A MEMÓRIA DO CORPO

3.1. O PROCESSO INVESTIGATIVO E AS IMPLICAÇÕES DA TEORIA E DA PRÁTICA

Neste terceiro capítulo tenho como objetivo não só construir uma interface da dança com a memória no corpo, através de uma inter-relação da teoria com a prática, mas, nesse entrelaçamento responder a algumas inquietações. A saber: primeiramente a inquietação se tece em torno da noção de memória involuntária. Comecei a descrever no capítulo anterior como, a partir da improvisação da composição de movimentos e das imagens sensoriais surgidas, pude conduzir os dançarinos a estados corporais criativos. Seria possível considerar os movimentos surgidos e as criações ativadas como manifestações de memória involuntária? O que me permite responder que sim? Quais seriam os fundamentos e o escopo teórico?

Intenciono analisar as possíveis conexões e descobertas surgidas no devir da dança. Para mim, isso significa dizer que me encontro em processo. Meu corpo também está sendo atravessado por estados corporais distintos e continua instigado a compreender o papel do movimento involuntário e do esquecimento no deflagrar da memória corporal, dando permissão para uma possível assinatura corporal, para citar e retomar esta concepção de Laban tratada no início desta tese. Esta é também a perspectiva de Ana Maria Costas:

Enveredando pelo pensamento *labaniano* e por contribuições de Godard (2002), a improvisação é considerada como criação no ato dançante que desafia o dançarino a coadunar esquecimento e rememoração para, paradoxalmente, se tornar presente, interferindo na historicidade do próprio corpo (COSTAS, 2011, p.1).

A concepção de assinatura respectivamente em Deleuze e em Laban apontada como assinatura corporal será aqui analisada em confronto com as performances e/ou a partir das experimentações práticas com: Objetos Relacionais no âmbito somático, e no âmbito da dança via Sistema Laban de Movimento, com a intenção de dar voz aos desdobramentos dos processos subjetivos na interface com a dança, consubstanciando o processo criador oriundo da memória do corpo.

A interlocução estabelecida com a concepção de memória do filósofo Henri Bergson em conexão com Clark e os criadores do butô irão ainda fornecer dados relevantes à abordagem das pesquisas práticas, isto é, irão iluminar o papel dos processos subjetivos na criação de movimentos. Assim, tais processos serão analisados com vistas a pensar a memória enquanto processo criador. Deflagrada no corpo, a memória de fato, pode ser lida como aformal, uma memória enquanto potencial?

O desafio que se apresenta é, ao longo deste debate, entrelaçar e costurar os distintos autores com a natureza prática desta investigação. Pretendo aprofundar tal entrelaçamento neste capítulo. Sem dúvida as referências têm extrema importância e o escopo teórico substanciou a interlocução, provocando questionamentos, embasando a problematização da pesquisa e fornecendo material para a construção dos alicerces acerca da memória corporal. O que importa ressaltar é a natureza da investigação: a interface estabelecida ao longo da escrita demonstra e baliza a inseparabilidade entre teoria e prática.

O capítulo se centra nos testemunhos dos alunos do projeto de pesquisa realizado no curso de graduação em Dança. Conta também com o dos alunos da Oficina de Dança 5, disciplina da graduação em Dança/UFPE e dos alunos da disciplina “Consciência do movimento”, ministrada na FAV- Faculdade Angel Vianna - Pós-Graduação Angel Vianna,(Recife) na qual apliquei os princípios de investigação para criar movimentos, baseados em práticas somáticas, envolvendo: inventário do corpo, sensibilização da pele, sentidos do corpo e relação corpo/objeto.

Quanto à noção de testemunho preciso esclarecer que adotarei a visão desenvolvida por Marcio Seligmann (2005) que propõe um caminho que expande a ideia de um testemunho puramente visual. Ao invés de reduzir o testemunho à visão, ele sugere:

Entender o testemunho na sua complexidade enquanto um misto entre visão, oralidade narrativa e capacidade de julgar, um elemento completa o outro, mas eles se relacionam também de modo conflitivo. O testemunho revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o “real” e o “simbólico” entre o “passado” e o “presente”, Se o “real” pode ser pensado com um “desencontro” (algo que nos escapa como o sobrevivente o demonstra a partir de sua situação radical) não deixa de ser verdade que a linguagem e, sobretudo a linguagem da poesia e da literatura, busca esse encontro impossível (SELIGMANN, 2005, p.81,82)

Esse encontro envolve múltiplos sentidos e se torna possível pela arte. Nela, a multiplicidade envolvida no testemunho envolve, ao mesmo tempo, a singularidade dessa experiência. Nesse sentido, a perspectiva proposta por Seligmann a propósito do testemunho pode entrar em consonância com a perspectiva do Movimento Autêntico de Janet Adler que irei aprofundar mais adiante. Esta abordagem somática aposta numa relação entre Movedor e Testemunha. De acordo com Soraia Jorge (2009, p.18), Janet Adler criadora do Movimento Autêntico, trabalha a percepção de: “uma testemunha interna que é uma maneira de burilar um estado de consciência”. Para além de trabalhar com o princípio da testemunha externa que assiste aquele que se move, é importante compreender o papel de uma testemunha interna. Voltarei a este assunto, ao longo do capítulo.

Após estas breves explicações a respeito da noção de testemunho creio que é necessário começar definindo o que é a Educação Somática e de que modo a mesma substancia a improvisação. Pretendo também clarear de que modo as práticas somáticas ativaram a memória do corpo, a tal ponto que meu corpo também foi implicado nesse processo. Busco neste momento dar um maior estofamento ao que venho construindo: uma concepção acerca da memória do corpo em diferentes aspectos, como é o caso da memória involuntária, uma memória encarnada.

Para a compreensão dos aspectos mencionados, em especial as relações das práticas somáticas com a criação, baseio-me em minha própria vivência em cursos de Educação Somática, assim como na tese de doutorado de Ana Maria R. Costas (2010): “As contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o projeto ‘Por que Lygia Clark?’” Sua tese aborda e contribui com ideias importantes e inéditas acerca da Educação Somática e da dança com foco nos objetos relacionais, a partir de laboratório de investigação com graduandos em Dança, denominado: “Por quê Lygia Clark?”.

3.1.2. O PAPEL DA EDUCAÇÃO SOMÁTICA NA IMPROVISAZÃO E A CONEXÃO COM A MANIFESTAZÃO DA MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA.

Educaça3o Somática é um campo de conhecimento teórico-prático que focaliza as abordagens corporais associadas às experiências sensíveis e considera o ser humano como uma unidade indissolúvel em todas as suas estruturas. Segundo Ana Maria Costas, “do ponto de vista epistemológico, a produça3o do conhecimento somático implicou, desde sua origem, em um amálgama do inteligível e do sensível...” (COSTAS, 2010, p. 6). A origem dessas abordagens remonta ao final do século XIX; todavia elas começam a ser difundidas a partir do século XX em contraponto ao racionalismo, utilitarismo e individualismo vigentes, os quais descartavam a experiênci a subjetiva como forma possível de conhecimento.

Dentre as inúmeras técnicas e métodos de Educaça3o Somática, posso elencar algumas criadas por artistas de dança e teatro, educadores físicos e profissionais da área da saúde: a *Alexander Technique* de Matthias Alexander (1869-1955); a *Eutonia* de Gerda Alexander (1904-1994); o *Método Feldenkrais* de Moshe Feldenkrais (1904-1984); a *Ginástica Holística* de Elsa Gindler (1885-1961) e Lily Ehrenfried (1896-1994); a *Bartenieff Fundamentals* de Irgard Bartenieff (1890-1981); o *Rolfing* de Ida Rolf (1896- 1979); o *Body-Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen (1943-); *Método Mézières*, de Françoise Mézières (1909-1991), *Método G.D.S.*, de Godelieve D. Struyf (1931-2011) e *A Coordenaça3o Motora*, de Suzane Piret e M.M. Bézières.

No Brasil, posso assinalar a técnica de Klauss Vianna (1928-1992) e o método de Consciência pelo movimento de Angel Vianna (1928-) como representantes de abordagens somáticas. Um aspecto deve ser mencionado no tocante à trajetória de construça3o de seus métodos. Os dois artistas constroem suas técnicas a partir da arte, da arte do movimento. Sendo autodidatas, suas investigaça3oes surgem das inquietaça3oes em relaça3o à hegemonia do ballet clássico como forma de expressã o. Jussara Miller destaca:

No Brasil, Klauss Vianna foi o pioneiro na pesquisa em educaça3o somática, expressã o, aliás, não utilizada em sua época. Entre as linhas somáticas, a sua técnica apresenta o diferencial de ser a única que chegou à pesquisa anatômica/estrutural, partindo da pesquisa didática/estética de uma professor/coreógrafo, permitindo um processo criativo ainda mais permeável, tendo todas as outras

técnicas o caminho inverso, pois começaram da pesquisa terapêutica e ampliaram, posteriormente, para a pesquisa estética. (MILLER, 2007, p. 28).

Destaco ainda no rol dessas práticas o *Contato Improvisação*, de Steve Paxton (1939) e o *Movimento Autêntico*, de Mary Whitehouse (1911-1979) e Janet Adler (1941-) como abordagens cujos princípios se afinam com os das práticas somáticas, como veremos mais adiante.

Um dos princípios básicos na Educação Somática é o de que essas práticas têm ênfase na experiência do corpo em exploração no plano do sensível e do subjetivo. Não estão ligadas à representação do corpo. Nas práticas somáticas o corpo é abordado na visão da primeira pessoa – o eu receptor – e não na visão da terceira pessoa – propositor, facilitador, professor. Podemos observar esse entendimento nas palavras da bailarina e fisioterapeuta canadense Sylvie Fortin (2004):

As práticas associadas à experiência do corpo preferem se concentrar na qualidade do que é vivido interiormente como no *tai chi*, na *yoga*, na bioenergia ou na educação somática [...] Em meus trabalhos, tento retrair, então, nas práticas de dança, mais as relações com o corpo na primeira pessoa (o eu) do que na terceira pessoa. Um exemplo de valorização do corpo/sujeito mais do que o corpo/objeto seria aquele do professor que convida o aluno a determinar a posição ideal para executar um movimento, baseando-se mais naquilo que se está experienciando do que em padrões estéticos arbitrários. (FORTIN, 2004, p. 165 e 166)

Entretanto, esclareço que no caso específico da criação do meu solo: “De cordas, faixas e metal”, darei ênfase ao ²⁰BMC-*Body-Mind Centering* e ao Movimento Autêntico, e ainda ao Contato Improvisação, não só por terem tido crucial importância para a criação do solo, mas também, no caso das duas últimas, por terem sido as principais técnicas utilizadas nos laboratórios de movimento no projeto de pesquisa desenvolvido na UFPE, dando origem ao trabalho coletivo: “Ventre que era seu corpo”. Do mesmo modo, vou relatar ao final do capítulo de que maneira o BMC e o MA deflagraram o processo de criação do solo produzido em abril de 2013, intitulado: “De cordas, faixas e metal”.

²⁰ A partir de agora utilizarei as siglas BMC, MA e CI para designar respectivamente: *Body-Mind Centering*, Movimento Autêntico e Contato Improvisação.

Assim, são inseridos neste estudo testemunhos dos alunos que criaram performances solos a partir da experimentação com os objetos relacionais de Lygia Clark em consonância com as práticas somáticas. Evidentemente, por minha formação na Escola Angel Vianna, toda minha prática volta-se nesta direção, sendo minha disciplina principal, tanto na graduação quanto na Pós-Graduação Angel Vianna, “Consciência pelo movimento“. Tal disciplina envolve aspectos de criação e improvisação por meio da percepção óssea, muscular, por meio da sensibilização da pele e da propriocepção. Desse modo, o uso de objetos é recorrente. Reiterando esta perspectiva, as técnicas somáticas que me dão suporte para o desenvolvimento da disciplina são a Eutonia, método Angel Vianna de Consciência pelo movimento e o método Feldenkrais.

Esclareço que ao aprofundar a pesquisa durante o doutoramento, o uso dos objetos relacionais intensificou-se, na intenção de averiguar a ativação da memória do corpo. Portanto o que se dará a ver são os entrelaçamentos de uma prática que aposta na educação do sensível, pela via dos sentidos corporais, ativando a memória do corpo.

Costas (2010), em sua tese aponta o embricamento das práticas somáticas com a dança, no uso de objetos e na busca da sensibilização.

Trabalhar com objetos para estimular a percepção do corpo é algo recorrente nos procedimentos das abordagens somáticas, bem como nos procedimentos investigativos da dança. Além das práticas voltadas à sensibilização, os objetos – bolinhas, escovas, bambus, elásticos, bexigas, entre outros – são ferramentas complementares às práticas de organização e educação do movimento. Da mesma forma, esses e inúmeros outros objetos figuram como estímulos táteis, sonoros, visuais, cinestésicos e imaginativos nos processos de improvisação e criação da dança (COSTAS, 2010, p.27).

3.2. O DE VIR EM DANÇA COMO UM CAMINHO: CONEXÕES COM A MEMÓRIA INVOLUNTÁRIA

3.2.1. RELATOS, TESTEMUNHOS, CRIAÇÕES SOMATO PERFORMATIVOS

É isso que nos faz envelhecer, e, nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa. (Walter Benjamin)

Para iniciar este item creio que seja necessário esclarecer esta concepção de performativo, e por que a estou usando. Para tanto recorro a Jussara Setenta. Setenta (2008) afirma que a performatividade, da dança contemporânea reitera o que já se sabe sobre o corpo: pensamento é ação. Assim ao trazer outras questões, novas indagações ainda não feitas, a dança produz novas ações, novos pensamentos precisando exercitar um outro fazer-dizer, capaz de dar conta a seus questionamentos. “A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer” (SETENTA, 2008, p.84). Sendo o corpo o seu assunto, Setenta irá explicitar que daí surge a premência dele produzir “os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer”.

No tocante à palavra somato, adoto a composição somato performativo o com intuito de caracterizar que uma performatividade que tem o corpo como seu assunto, e isso implica em compreendê-la sob olhar somático, isto é, corpo soma, corpo como um todo, sentido, percebido experimentado em suas potencialidades sensoriais na direção do processo singular criador.

Esta seção focaliza e busca responder as seguintes questões: Como a memória do corpo reverberou na experimentação com os objetos relacionais podendo gerar a composição de movimentos e performances? Em que medida as criações e performances abordadas contribuem para o entendimento da noção de memória involuntária?

Será dado, inicialmente, enfoque a duas performances criadas para a disciplina Oficina de Dança 5; A-**Papoulas murchas**” e B-1 **“Áspero Afago”**, B-2

Áspero Afago relato respectivamente de **Evelyn Santos** e de **Hayala César**. A performance **Papoulas murchas** foi focalizada no Trabalho de Conclusão de Curso ²¹- TCC de Evelyn, sob minha orientação. Por este motivo, nela me detenho de maneira mais prolongada, a fim de esmiuçar as conexões entre os objetos relacionais, as práticas somáticas e os autores da memória. Em seguida abordo a performance do grupo do projeto de pesquisa: C-**“Ventre que era seu corpo”**, baseada na experimentação corporal com os objetos de Lygia Clark sob o testemunho de C-1 **O ventre de Daniela** Albuquerque e de C-2 **As sementes do útero de Natalie** Revorêdo C-3 **O compasso de água de André Aguiar** e C-4 **O vômito de Gilmar Araújo**, integrante do projeto de pesquisa: Corpo memória.

D- Envelope tátil envelope sonoro é como nomeei a oficina desenvolvida para a pesquisa do retomada do trabalho performativo “Por trás dos véus”. Esta oficina foi ministrada em agosto de 2013 no LAE/UFRJ. Assim, conto também com três depoimentos de D-1 Jaqueleine Tasma, D-2 Laura Vainer, e D-3) Isabela Peixoto.

Em seguida farei a análise da criação do solo E) **Corpo abuletado**, gerado no curso de Pós-Graduação Angel Vianna “Práticas e pensamentos do corpo” pela aluna e orientanda **Rafaella Amorim**. Passarei então aos testemunhos e relatos de alunos dos distintos cursos ministrados na graduação, Pós-Graduação, cursos livres outros. Ao final, no contexto do relato sobre BMC e MA, dou meu testemunho sobre a criação do solo: F) **“De cordas, faixas e metal”** de **Letícia Damasceno**.

Assinalo que os testemunhos apresentados, assim como a análise dos trabalhos práticos, em momento algum estão dissociados da teoria. O objetivo principal é o aprofundamento da concepção desenvolvida a respeito da memória corporal como geradora da criação de movimentos e de performances, acionada pelo contato com os objetos relacionais. Ressalto alguns casos que de forma concomitante geraram a escrita dos TCC. São estes os casos de Evelyn Santos e de Rafaella Amorim.

E tudo começou com o ventre de Daniela... Entre o se deparar com as estranhas sensações e o mote para criação de solos, a memória do corpo foi ativada. Na verdade, enquanto produção artística, tudo começa com a criação de

²¹ A partir deste momento usarei a sigla TCC, para designar: Trabalho de conclusão de curso.

solos criados para a disciplina **Oficina de Dança 5** ministrada pela autora deste estudo, no curso de Dança/UFPE. Esta oficina teve como base a investigação da relação corpo/objeto em conexão com as dinâmicas e os esforços de Laban. Montei o Plano²² de ensino da disciplina tendo como centro minha averiguação em curso no doutorado, experimentei com os alunos as relações sensoriais, o deflagrar da memória do corpo na conexão com os Objetos Relacionais de Lygia Clark. Assinalo os objetivos e a metodologia utilizada:

OBJETIVOS

Geral:

Ampliar o repertório de movimento na inter-relação do corpo com o objeto, promovendo a quebra dos padrões estabelecidos, mobilizando estados corporais afetivos, cognitivos e sensoriais capazes de fomentarem a improvisação, a criação e a composição coreográfica.

Específicos:

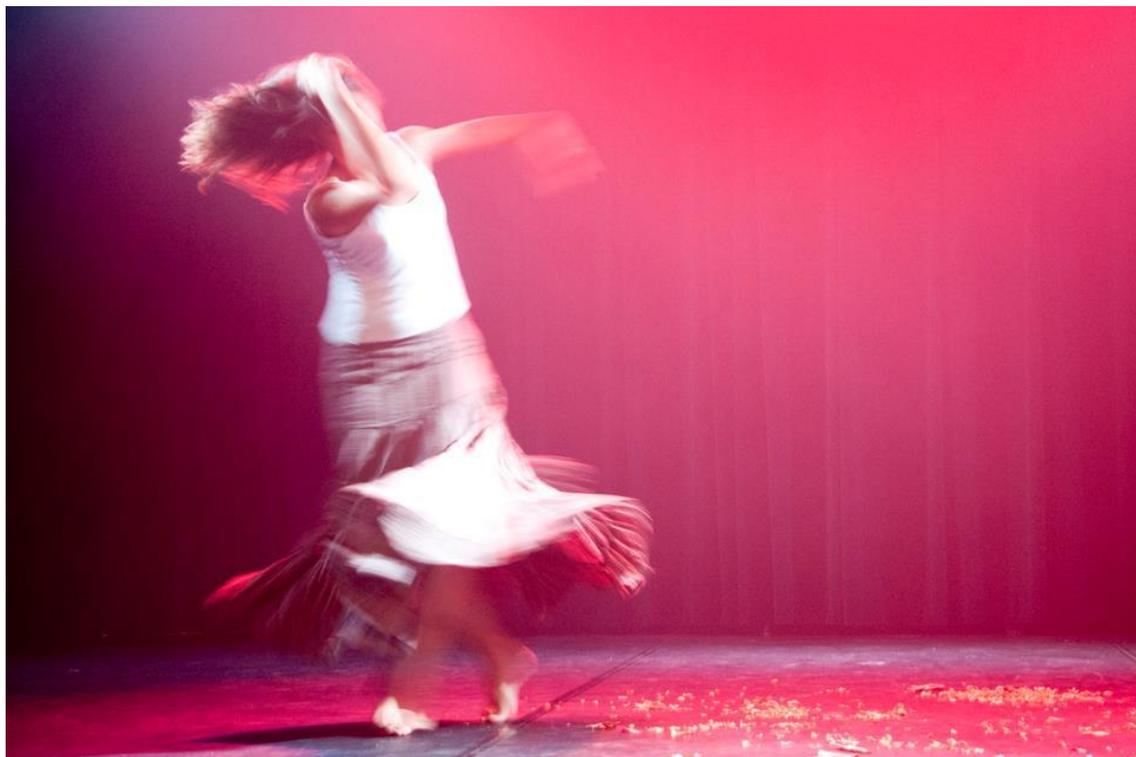
- conduzir o aluno a percepção dos padrões e códigos de movimento na relação consigo mesmo e com o outro
- possibilitar o acesso ao movimento expressivo via imagens sensoriais
- propiciar a criação de objetos sensoriais
- investigar a relação rítmica e espacial acionadas pela da memória do corpo
- propiciar a composição e a improvisação de solos e de criações coletivas com uso de objetos
- experimentar as relações espaço/temporais, dinâmicas e de diferentes esforços pelo sistema Laban.

METODOLOGIA

- aulas práticas expositivas
- leituras de textos
- seminário
- pesquisa e laboratórios de composição do movimento
- apreciação de vídeos arte e de vídeos dança

²² Ver em anexo o Plano de Ensino completo.

A) O OLFATO E AS ESPIRAIS EM AS “PAPOULAS MURCHAS” DE EVELYN SANTOS



“Papoulas murchas”

foto 2 arquivo de Evelyn Santos

Aqui meus interlocutores continuam a ser Bergson e Laban, e para maiores fundamentações acerca das experiências agora relatadas e analisadas, enquanto experimentações características de memória involuntária, retomo Proust (1913/2004) na obra *Em busca do tempo perdido* (volume I - O caminho de Swann) e Walter Benjamin (2010) em *A imagem de Proust*.

A partir da oficina de Dança 5, Evelyn criou não só uma performance apresentada em diversos eventos e festivais: FIDR- Festival Internacional de Dança do Recife, Seminário Nacional de Dança Educação de Pernambuco, Seminário Interseções Corpo memória da UFPE, Seminário de Dança Teatro Educação da UFC- Universidade Federal do Ceará. Como já mencionado, a análise do solo “Papoulas murchas” fez parte de sua monografia de graduação em Dança, na qual ela discute seu processo de criação ativado pela memória do corpo.

É relevante acrescentar que o TCC da orientanda Evelyn Santos teve como suporte teórico Henri Bergson no que concerne à concepção de memória. No que tange à Educação Somática, ela centrou-se na técnica Klauss Vianna. Destaco

trechos de sua monografia intitulada “Memória e subjetividade: investigações e descobertas na criação em dança” que irão substanciar a discussão deste item na abordagem do papel da Educação Somática na improvisação. Tenho como objetivo utilizar parte da citada monografia para costurar elementos que integram e dão subsídios à manifestação da memória enquanto virtualidade sob a ótica bergsoniana. Muito embora Evelyn não tenha relacionado Proust nem a concepção de memória involuntária, sua narrativa irá colaborar para as articulações que aqui vou entrelaçar.

Ao descrever seu processo de criação de “Papoulas murchas”, Evelyn Santos declarou:

Relato, aqui, as experiências no processo de criação em dança da minha performance chamada *Papoulas Murchas*. Descrevo, enquanto discente, que através da trajetória no curso de Licenciatura em Dança, na Universidade Federal de Pernambuco, pude, no trabalho de percepção corporal, descobrir minhas particularidades de movimento por meio das sensações e da ativação das minhas memórias no processo de criação.

Desse modo, ao tratar do processo de criação da performance desenvolvido em *Papoulas Murchas*, Evelyn toma a criação como fruto do trabalho corporal das experimentações sensoriais com os objetos, e afirma que além de ter afinado a consciência de seus órgãos e movimentos sutis, encontrou outros caminhos para a criação e novas possibilidades de movimentar-se.

Percebi, então, como esses objetos me ajudaram numa compreensão corporal mais intensa, sendo possível perceber os órgãos do meu corpo tão profundamente que, quando sentia dores, conseguia localizar a região mais facilmente. Descobri, assim, novas formas de me movimentar e experimentei outros ritmos e fluxos. Na medida em que dançava, tinha consciência de cada parte do corpo, articulação, modificações do tônus muscular e da respiração.

Assim, ela irá descrever o percurso, as inquietações e as distintas qualidades de movimento surgidos durante a movimentação ao experimentar a relação corpo/objeto:

O conteúdo da disciplina tinha como proposta a sensibilização corporal, a partir da relação corpo/objeto, na qual tive a oportunidade de experimentar sensações através dos objetos sensoriais da Lygia

Clark, com o uso de seus *objetos relacionais*²³ para a ativação das memórias. As texturas, os cheiros, as temperaturas e os sons dos elementos sensoriais, em diálogo com o meu corpo, provocaram sensações diferenciadas em que, através da percepção, o corpo respondeu com movimentações que passavam por várias qualidades de movimento.



“Papoulas murchas”

foto 3 arquivo de Evelyn Santos

Posso lembrar que os objetos são confeccionados com materiais ordinários como sacos plásticos, bolas pequenas de isopor, sacos de água, sacos de tecidos, contendo ervas aromáticas, e saquinhos com pedras e areia. A prática envolve o toque do corpo do outro a partir de massagens com esses materiais. Estes estímulos servem para a experimentação do movimento, percepção sensorial e para potencializar a singularidade. Acerca do objeto relacional e sua natureza, Clark destaca:

O “objeto relacional” não tem especificidade em si... O mesmo objeto pode expressar significados diferentes para diferentes sujeitos ou para um mesmo sujeito em diferentes momentos... Formalmente ele não tem analogia com o corpo (não é ilustrativo), mas cria com ele relações através da textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade e movimento (CLARK, 1980, p. 49).

²³ Objetos Relacionais é a definição conferida pela Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de Estruturação do Self – seu trabalho desenvolvido de 1976 a 1988. (CLARK, 1980)

Como apresentado anteriormente, um dos objetivos específicos da disciplina é também o de proporcionar a pesquisa e o contato com outros objetos. No caso específico, Evelyn trabalhou com flores. O motivo desta escolha foi a ativação de suas memórias, como podemos constatar:

Por meio das improvisações, minhas movimentações foram atravessadas pelas sensações provocadas pelos objetos. Durante todo o processo, estas sensações fizeram aflorar memórias (corporais, da infância, lembranças de cheiros e sons). Essas memórias despertaram imagens visuais e, também, “imagens” sensoriais a partir de outros sentidos do corpo. Pois, as improvisações eram feitas de olhos fechados, possibilitando que outros órgãos sensoriais pudessem ser sensibilizados (SANTOS, 2013 p.36).

É importante assinalar que estas experiências com os objetos ocorriam em dupla – refiro-me à experimentação citada na qual, um dos dançarinos da dupla está com os olhos vendados. Desse modo podemos observar o seguinte:

Há outro aspecto também relevante: quando um dos órgãos é suprimido os outros órgãos assumem um papel proeminente, isto é, acentuam-se outros modos de sentir e um processo perceptivo desloca-se do órgão da visão, distanciando-se de um olhar atrofiado, de um olhar objetivo, como ressalta Godard (2002), dando passagem ao olhar subjetivo, ou seja, dá-se passagem a outras modalidades sensíveis, como imagens sonoras, olfativas e de somestesia (DAMASCENO, 2012, p.8).

Costas (2010) esclarece que somestesia é ter a sensibilidade (aesthesia) sobre as diferentes partes do corpo (soma); ter a sensibilidade do corpo. Esse sentido, distribuído por todo o corpo por meio de receptores sensoriais, detecta dor, temperatura, tato e pressão, que são submodalidades somestésicas. Lembro que no capítulo 1 apontei a ótica de José Gil ao referir-se à ideia de movimento dançado como movimento de todos os movimentos, afirmando que ele tem “o poder de restituir sensações e imagens provenientes de todos os órgãos sensoriais” (GIL, 2005, p. 186).

Ao narrar sobre a escolha das papoulas, uma importante declaração é dada por Evelyn: “Já havia realizado minha escolha: as papoulas me impulsionariam para a criação. Na verdade, as papoulas me escolheram” (SANTOS, 2013 p.38).



"Papoulas murchas"

foto 4 arquivo de Evelyn Santos

De acordo com o testemunho de Evelyn acerca de seu processo de criação, o fluxo do movimento nessas experimentações proporcionava sensações de movimentos em espirais, ressaltando a esse respeito que “dançava por todo o espaço com as sensações provenientes dos objetos e os deslocamentos em espirais tornaram-se memória em meu corpo como um registro, aflorado na criação de Papoulas Murchas” (SANTOS, 2013 p.35).

Em todo o relato até este trecho, poderemos ratificar a presença das práticas somáticas que, como dito, trabalham a partir da relação da primeira pessoa e da perspectiva do corpo-sujeito e não do corpo-objeto. Podemos também apontar e conferir a presença da proposição do sistema Laban de movimento que além de focalizar os esforços nas relações entre peso, tempo, espaço e fluência, trabalha as espirais de movimento. Lembro que este conteúdo está presente no Plano de Ensino da Oficina de Dança 5 numa perspectiva de entrelaçamento com as práticas somáticas.

Dentro dessa investigação, outro ponto relevante já destacado é o papel das imagens sensoriais conduzindo a composição do movimento. Ora, é interessante reiterar que na pesquisa de movimento em Laban, as diferentes qualidades de movimento estão presentes no cotidiano humano. Assim, venho apontar a ótica de Bergson ratificando a direção que toma o corpo: o corpo no momento presente atualiza virtualidades diversas, criando distintas qualidades de movimento.

Meu corpo se conduz, portanto como uma imagem que refletiria outras imagens, analisando-as do ponto de vista das diversas ações a exercer sobre elas. E, por consequência, cada uma das qualidades percebidas por meus diferentes sentidos no mesmo objeto simboliza uma certa direção de minha atividade, uma certa necessidade. (BERGSON, 2006, p. 48).

Aqui é fundamental clarear as perspectivas e linhas de pensamento dos citados autores: Bergson e Proust. No tocante à concepção de memória que estou adotando, sob o olhar bergsoniano a memória é concebida enquanto virtualidade e compreende a coexistência do passado e do futuro. Foi visto nesta tese, que o passado pode ser acionado sob múltiplas possibilidades deflagradas no presente. A memória não é armazenada espacialmente, nem tão pouco se aloja no cérebro, mas o passado conserva-se em si mesmo. De tal modo, o passado tem uma realidade virtual e o presente é composto de atualidades. Portanto, importa enfatizar que embora os autores apresentem singularidades conceituais, no que tange ao corpo e à temática da virtualidade e da atualização trazendo sentido às ações é possível encontrar proximidade e paridade de visão entre os dois. Estes aspectos de consonância me interessam à abordagem escolhida.

Foi visto com Maciel, no capítulo 2, que Bergson faz com clareza a articulação da memória com a totalidade temporal do universo, “estabelecendo por um lado, o vínculo entre memória, duração e invenção e, por outro, memória, vida e afeto” (MACIEL 1997, p. 33). Este é também um ponto em comum entre Proust e Bergson de grande relevância a ser destacado: a memória é acionada na medida em que os sentidos são afetados.

Na narrativa de Evelyn vê-se aos poucos ela testemunha ela se percebe nitidamente movida pela memória dos odores. De igual modo a memória involuntária de Proust possui características no tocante aos sentidos do corpo, uma vez que sabores e odores têm papel preponderante na ativação da dita memória. Nota-se ainda que tal memória involuntária se manifesta de forma atemporal e sem uma intencionalidade expressa:

Percebe-se tratar-se de uma memória vinculada ao afeto, por via sensorial. Além do aspecto afetivo, aponto de igual modo a questão de uma complexa

temporalidade. Para compreensão da relevância deste aspecto, na formulação da noção de memória involuntária, cito Benjamin ao refletir sobre o prisma de Proust na obra *Em busca do tempo perdido*.

A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, universo dos entrecruzamentos [...]. É a obra da *mémoire involuntaire*, de força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento (BENJAMIN, 2010 p.45).

Por outro lado, Bergson faz nítida distinção entre três memórias: a memória hábito, a imagem-lembrança e a lembrança pura. Diferentemente da primeira, que está condicionada à resposta imediata, a memória verdadeira, chamada de lembrança pura traz em seu bojo o intervalo de indeterminação e de movimento. E neste hiato, nesta hesitação subjetividade e liberdade de criação se têm lugar. Foi também argumentado no capítulo 2 que a memória ligada à criação, simbolizada no cone invertido é prenhe de sentidos e de afetos. Este é o intervalo de indeterminação que, como foi antes apontado, é preenchido pelo afeto, podendo dar vazão à criação. Bergson afirma que o espírito então, será concebido como variação: fluxo contínuo de tempo, onde os momentos se penetram uns nos outros (MACIEL, 1997).

Dando continuidade à análise do processo criador de “Papoulas Murchas”, assinalo outro trecho da monografia da citada aluna, para deste modo reiterar como as articulações na concepção bergsoniana da memória fundamentaram o seu trabalho de conclusão de curso. Destaco a crucial questão da duração, da indeterminação que, em suma, remete a uma curiosa experiência temporal:

Logo, penso na afirmação de Bergson (2006) sobre a atualização da memória que se dá no intervalo da duração. A duração acontece quando tenho a capacidade de escolha das minhas reações que ocorrem entre o estímulo e a resposta do meu movimento. É, portanto, através das escolhas individuais que a subjetividade é acentuada. Quando trago o meu passado para o tempo presente através das minhas memórias - a partir da sensação e do intervalo

de indeterminação - tenho a liberdade criadora ao atualizá-las. O ato da lembrança, de trazer as recordações à tona já é uma ação criativa e não apenas uma reprodução, assim, as lembranças são transformadas. “Meu corpo, objeto destinado a mover objetos, é, portanto, um centro de ação; ele não poderia fazer nascer uma representação” (SANTOS 2013, p.37).

Portanto, posso encadear essas ideias apresentadas com a concepção de memória involuntária que venho formulando com base nas concepções de Marcel Proust. No prefácio de *Em busca do tempo perdido*, o escritor Fernando Py declara:

Mas o tempo prossegue em sua tarefa destruidora; e como recuperá-lo? É nesse ponto que intervém a Memória, outro tema básico da obra de Proust. Não a memória comum, produto da nossa inteligência, e que a um mínimo esforço nos restitui fatos já passados. Pois esta memória, que depende da nossa vontade, é como um simples arquivo: fornece apenas fatos, datas, números e nomes. Mas não as sensações que experimentamos outrora e que não habitam a nossa consciência. Tais sensações jazem mais fundo e só **são despertadas pelo que Proust denominou memória involuntária**: é a que não depende do nosso esforço consciente de recordar, que está adormecida em nós e que um fato qualquer pode fazer subir à consciência (PROUST, 1913/ 2004 p.5). **(Grifo meu)**

Continuando a relatar seu processo, Evelyn irá reforçar em sua narrativa o caráter não intencional, involuntário, ao declarar-se nitidamente afetada, mas conduzida ao movimento criador:

A imagem que surgia ao me relacionar com os objetos, me colocava em um lugar desconhecido e, de forma simultânea, consciente de tudo que estava acontecendo: **uma espécie de transe no movimento**. Ao mesmo tempo em que eu não conseguia, naquele momento, descrever verbalmente o que sentia, meu corpo sabia responder ao que estava sentindo (SANTOS, 2013 op cit). **(Grifo meu)**

Ressalto a expressão grifada para chamar atenção para o estado de corpo, claramente comovido, mas é preciso reforçar que se trata de um estado paradoxal e não dual. Pois o corpo sabia o que estava fazendo: é como se deixasse afetar pelos fluxos de movimento, o qual se refere Launay (1999), citada na página 21 desta tese. Ao abordar o papel da memória, Laban afirma que esquecendo o estado presente do corpo podem-se acolher os estímulos de uma memória involuntária, estímulos esses apontados como plurais. Launay ainda reitera que este modo de

sentir é um saber sentir, e só é possível dimensioná-lo ao levar em conta os sentidos corporais. Neste caso, reforço a aproximação tratada sob as óticas de Proust e Laban, abordadas na página 21 no capítulo 2.

Outro aspecto relevante ao qual me proponho neste item é, através da abordagem dos testemunhos e narrativas, constatar de que modo a experiência sensível repercute na composição de movimentos em dança, conferindo a memória um papel preponderante. A autora Cecília Salles (2008), em seu livro *Redes de Criação: construção da obra de arte* discute os processos de construção da obra de arte com elementos característicos para a criação: a memória, a percepção, simultaneidade das ações e transformações.

O artista é profundamente afetado por essa imagem sensível, que tem poder criativo: uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como também podem ser determinantes de novo rumos ou soluções de obras em andamento (SALLES, 2008, p. 130).

Destaco ainda um trecho da narrativa de Evelyn que abrange de forma visível como a relação com o objeto experimentado, no caso sacos com água, reverberou em seu corpo, levando-a de forma sensível à criação do solo.

Algumas memórias que os objetos traziam me fizeram criar uma relação de afetividade com alguns deles, pois me davam sensações e lembranças prazerosas. Com isso cheguei a levar saquinhos de água - um dos materiais trabalhados - para casa onde pude, em diferentes horas do dia, recorrer àqueles objetos.

Relato, em seguida, um pouco da experiência de afetividade estabelecida: em dupla, meu colega massageava meu corpo com os saquinhos, enquanto eu, ao me perceber, estabelecia uma relação com o toque daquele objeto que circulava em minha pele. O fluxo do líquido que se movimentava nas bolsas de água, a temperatura e o peso que elas exerciam sobre o corpo me levavam a uma conexão mais profunda com a percepção dos próprios líquidos de meu corpo, que mais tarde surgiria na minha criação, quando, ao me relacionar com papoulas, sentia algo percorrendo minha corrente sanguínea (SANTOS, 2013 p.36).

O que é interessante notar é que a nítida memória do corpo, uma vez atualizada via peso, temperatura e movimento do objeto relacional, pôde conduzi-la a um lugar de criação. A intérprete não teve que necessariamente trabalhar em cena com os sacos com água, ou seja, não se tratava de uma relação de literalidade, ou

da ordem da objetividade, mas de um processo de subjetivação e de atualização. Na percepção de seus próprios líquidos, uma movimentação de fluxo livre manifestou-se pelas espirais de movimento.

A criação de movimento na dança a partir da memória ativada abre, assim, caminhos e possibilidades de inventar-se. Assinalo as palavras de Ciane Fernandes

Também a natureza efêmera do movimento – na dança e na vida - torna-se tema e dramaturgia, a partir da repetição usada das mais variadas formas, da encenação de memórias dos dançarinos ou de um processo criativo baseado em perguntas ou estímulos respondidos de forma livre e organizadas segundo um processo de desconstrução - seleção, fragmentação e repetição transformação (FERNANDES, 2007).

Para finalizar a análise de “Papoulas Murchas” chamo a atenção para a compreensão da dança enquanto devir. Nesta perspectiva, posso citar o artigo de Costas (2011). Ela apresenta a dança como num fluxo no qual elementos como o imprevisível e o desconhecido são inerentes ao ato de dançar. É o que aponta em: “A dança como acontecimento”.

A dança sempre envolve certa dose de acaso; apesar de se desejar apresentar uma coreografia o mais fielmente a sua escritura, uma serie de eventos pode interferir na trajetória de uma apresentação. Mas existem formas de dançar e pensar a dança que procuram, ao longo do século passado, estratégias de conexão como o fenômeno do “estar presente” como um estar disponível para o acontecimento (o inesperado, o acaso, o desconhecido) não apenas no processo de criação, mas no percurso da própria apresentação. (COSTAS, 2011, p.3).

Do mesmo modo, retomo José Gil debatido no item 1.2 deste estudo. A partir do olhar de Deleuze (2002), Gil ratifica a compreensão da dança como puro acontecimento. Esclarecendo a perspectiva paradoxal da dança, ele afirma: “O paradoxo é doador de sentido” - a linguagem dos deuses. (GIL, 2004, p.187). Ao contrário da *doxa* que só admite uma direção de cada vez, ele explicita que o movimento acontece simultaneamente em duas direções divergentes ou opostas. Nesta direção, Gil irá continuar a argumentar em sua análise do livro *A alma e a dança* de Paul Valéry:

L'Âme de la Danse mostra Athikté dançando segundo movimentos cada vez mais complexos até alcançar uma espécie de transe - ou seja, o plano da imanência do movimento. A dança não ilustra o pensamento paradoxal, também não apresenta movimentos paradoxais (“não representa nada”), é o “ato puro das metamorfoses” ou o devir puro da vida (GIL, op. cit).

Se estivermos atentos, percebe-se que aquilo que se persegue enquanto proposição artística é dessa ordem, ou seja, diversos autores adotados nesta tese se aproximam nesse sentido: o “ato puro das metamorfoses”, de Gil, a busca pelo estado de “pura presença” a que se refere Deleuze (2007), deixar se afetar “pelos fluxos sensoriais de movimento” (Suquet, 2008) “um saber sentir” (Laban, 1991). Para colaborar com essa argumentação, repito a citação de Costas (2011): “improvisação é considerada como criação no ato dançante que desafia o dançarino a coadunar esquecimento e memorização para, paradoxalmente, se tornar presente”. A proposta de movimento dos criadores do butô, da mesma maneira, investiga o acesso a distintos estados corporais, num trânsito constante. Importa deixar claro é que esta investigação tem nesse viés uma procura constante: nos movimentos de dança e nos momentos subjetivos fluímos nessa direção em determinados momentos e, então, o acesso fica livre. Assevero que o esquecimento, nesta maneira de proceder, tem papel preponderante, possibilitando de forma paradoxal o estado de presença.

Com esta perspectiva, continuo a abordagem das próximas performances, tomando a dança como puro devir. Esta ótica me conduz ao pensamento bergsoniano, clarificado por Auterives Maciel ao refletir sobre a duração:

O resultado é um presente vivo, espesso. Composto de qualidades que se interpenetram: tempo onde passado e futuro se implicam na sua própria espessura. Com a duração assistimos uma sucessão ininterrupta, sem exterioridade; não saímos do presente, mas observamos que ele não para de passar (MACIEL, 1997, p.36).

Com a finalidade de retomar a proposta de avaliação da disciplina Oficina de Dança 5, esclareço que o aluno deveria escolher um objeto que o tivesse mobilizado durante as experiências práticas. Propus então um roteiro para nortear a avaliação prática individual da disciplina:

- a) Justifique o porquê da escolha do objeto;

- b) Exponha de que modo as sensações provocadas pelo contato com o objeto foram o mote para a criação e composição da sequência;
- c) Com base na percepção das sensações, indique as relações entre as qualidades de movimento, entre os esforços presentes na composição, relações entre peso, tempo, espaço e fluência.

Passo agora a abordar o processo criador de Hayala Cesar e sua narrativa, ressaltando o tato e o olfato como elementos principais na experimentação sensorial enquanto acionadores da memória corporal involuntária. Apresento a performance de Hayala, desenvolvida na Oficina de dança 5, a partir do contato com Objetos Relacionais de Lygia Clark.

RELEASE

A Performance Áspero-Afago foi desenvolvida no ano de 2011, na oficina de dança 5, do curso de Licenciatura em Dança, da UFPE, a partir da experimentação do movimento, com o uso de objetos relacionais. Buscando a investigação do movimento sob o estímulo das vias sensoriais, esse trabalho foi construído a partir das imagens sensoriais que vieram a emergir na memória corporal da intérprete.

Ficha Técnica:

Concepção Hayala César: Desenvolvido a partir da experimentação em dança, com objetos relacionais.

Direção: Letícia Damasceno.

Intérprete/Criadora: Hayala César

B) 1. ÁSPERO-AFAGO- O barro, a terra, o tato, o olfato



“Áspero-Afago”

foto 5 Hércules Dias

O cheiro e a textura, advindos da poeira no asfalto e de objetos de barro, evocam sensações de prazer em minha pele. Relacionar-se com esses materiais, é como o encontro entre o hoje, e ontem do meu corpo. E através desse encontro, que afirmo às minhas preferências internas de movimento. Áspero-Afago é o carinho que aleito o mundo (Hayala Cesar).

Hayala inicia sua narrativa dizendo que o cheiro do barro a levou à memória do contato dos pés na terra. Inicialmente, o que chama atenção é o sentido do olfato conduzindo à memória da pele, do tato, do contato com o chão. A partir da experimentação com simples objetos de barro, objetos esses incorporados às experimentações junto com os objetos relacionais, avalio que ela atualizou seu passado, pôde acessá-lo. Levando em conta tal consideração, este relato me

permite tecer relações com a memória involuntária. Para a compreensão desse aspecto, cito o prefácio de *Em Busca do Tempo perdido*, destacando o comentário de Fernando Py sobre a obra de Proust:

...(não se enquadra em qualquer escola ou corrente literária, muito embora sua escrita mantenha traços de Impressionismo e haja na obra pontos de contato com o Simbolismo.) Além de técnicas narrativas já conhecidas anteriormente, como a do flash back (que praticamente inicia todo o ciclo), Proust emprega uma técnica de comparações inusitadas, pontilhadas de longas frases e períodos imensos, onde se desenvolve exaustivamente toda a sua prospecção psicológica. Usando amiúde metáforas, muitas vezes ligadas à pintura e à música, estabelece intencionais relações insuspeitadas entre os mais diferentes objetos, extraíndo das comparações (aliás superabundantes em toda a sua obra) um verdadeiro universo de conexões de que nunca alguém se lembrara antes. Tais comparações percorrem o **variado espectro das sensações dos cinco sentidos**, estabelecendo uma firme ligação entre o espírito e o corpo, o profundo e o superficial. **É até bem comum, em Proust, a ocorrência de sinestésias, ou seja, as relações subjetivas que se verificam entre sentidos diferentes, como um som que evoca uma cor, ou um sabor que lembra uma imagem, etc.** (PY, 1913/2004 p.10) (Grifo meu).

Do trecho acima, em especial me interessa assinalar: “o variado espectro das sensações dos cinco sentidos” apontando desse modo a fundamental importância dada por Proust aos sentidos corporais e às relações temporais. Enfatizo a ocorrência das citadas sinestésias: “um som que evoca uma cor” ou “um sabor que lembra uma imagem”. Esses elementos, relações subjetivas estabelecidas no trânsito entre os sentidos, são aqui destacados com a intenção de assinalar a frequência das ocorrências sinestésicas nas experimentações práticas citadas, e, posso dizer, na ativação da memória involuntária, visões presentes tanto em Proust como em Laban. Como visto anteriormente, esta manifestação da memória, quando acionada, tem a faculdade de transitar involuntariamente pelo tempo.

Em outro trecho da epígrafe inicial de Hayala, ela declara: “Relacionar-se com esses materiais, é como o encontro entre o hoje, e o ontem do meu corpo”. Esta frase indica toda a conexão e o trânsito que se estabelece no fenômeno desta memória. Considero revelar-se, dessa maneira, a contração, o espessamento do tempo bergsoniano, ao qual Maciel (1997, p.36) se refere: “O resultado é um

presente vivo, espesso. Composto de qualidades que se interpenetram: tempo onde passado e futuro se implicam na sua própria espessura”.

Posso observar, nos casos das alunas citadas: Evelyn e Hayala, marcas da memória involuntária, posto que em nenhum dos estados de corpo relatados e trânsitos temporais ocorridos houve condução explícita. Sobre este aspecto, enfatizo que em nenhum momento a proposta de experimentação sensorial com os objetos, na disciplina Oficina de Dança 5, indicava alguma direção de rememoração ou busca de lembranças.

Tal consideração conduz-me de volta à comentadora de Proust, Jeanne Marie Gagnebin (2006), vista no capítulo 1. Gagnebin ao comentar o famoso episódio do bolinho *madeleine* e a degustação do chá, anuncia nítida oposição entre as lembranças que exalam o frescor, quando acionadas de forma involuntária, ao vão esforço de rememoração voluntário de um adulto, ao tentar acessar o seu passado. Neste caso, faço analogia à citação do prefácio da obra proustiana, na qual o escritor sublinha as ocorrências sinestésicas em que os sentidos se interpenetram, dando passagem à memória involuntária.

Desse modo, teço relações entre os autores e comentadores tratados no capítulo 1 a propósito das aproximações em torno do tema da memória involuntária: Laban via Suquet (2008) e Proust tendo como comentadora Gagnebin (2006). Trago essas referências a fim de confrontá-las com as experimentações práticas realizadas. Mas é necessário elucidar a que aspectos me refiro, e que fundamentos me objetivam pensar: como a memória involuntária se manifesta no corpo dos dançarinos? E quais são as características que temos encontrado nestas manifestações que me permitem considerá-las como sendo de uma memória não voluntária?

Foi visto anteriormente que o acaso e o esquecimento são ocorrências frequentes, e talvez sejam dois pilares primordiais da memória involuntária. Um terceiro elemento fundamental é o fato de a identificação da sensação, a partir da percepção, implicar um trabalho de elaboração. Assim, estes três aspectos citados – acaso, esquecimento e elaboração – serão analisados e enfatizados na medida em que forem aparecendo, trazendo elementos e fornecendo os alicerces para atingirmos o objetivo principal desta tese que é pensar a memória do corpo, de forma involuntária, mas com atributos de uma memória encarnada.

É fundamental a ótica de Gagnebin ao referir-se à *madeleine*. Na sua visão a convulsão dos sentidos tem um papel primordial, fazendo uma espécie de atualização da sensação que vem à tona sem um comando voluntário, algo que afeta o corpo, o distancia, na medida em que o conduz a uma lembrança; ao mesmo tempo, que o faz viver de forma intensa o presente. Mas como ocorrem? E como podem ser identificadas tais situações? Sobretudo, interessa pensar no que concerne às experimentações práticas abordadas. E daí refletir como podem ser feitas as aproximações.

Gagnebin faz uma minuciosa análise da obra proustiana, a fim de identificar, ou trazer luz a dois aspectos que interessam a esse debate. Primeiramente, é fundamental reacender o papel desempenhado pelo acaso na acepção da memória involuntária. A esse respeito, ela atesta:

O acaso não é, portanto, a irrupção estatística de coincidências, um conceito trivial de acaso. Na obra de Proust, é algo maior, ele é aquilo que não depende de nossa vontade ou de nossa inteligência, o acaso, é algo que surge se impõe e nos obriga nos força a parar, a dar um tempo, a pensar - como faz o gosto da *madeleine*. Ao mesmo tempo, ele só pode ser percebido se há como um treino, um exercício, ascese de disponibilidade, uma seleção, umas “provas”, que tornam o espírito mais flexível, mais apto a acolhê-lo, esse imprevisto essa ocasião – *kairos!* – que geralmente, não percebemos, rechaçamos, jogamos fora (GAGNEBIN, 2006, p.154).

A autora levanta importante dado para que o acaso tome corpo e ganhe sentido, aquilo que ela nomeia no texto destacado como “um exercício”, uma “ascese de disponibilidade” de flexibilidade, de se abrir a atenção, a ponto de poder acolher esse sopro, essa ocorrência. Viver outra temporalidade, eu diria. Para compreensão de tal fenômeno, a escritora completa, com um alerta:

Segundo Deleuze, via Proust este acaso é, paradoxalmente, a única fonte de nossos conhecimentos necessários e verdadeiros: necessário não no sentido clássico de uma coerência por nós estabelecida, mas no sentido que não podemos escapar a eles. (GAGNEBIN, op. cit).

É também de extrema relevância atentar para a alegação de Gagnebin relativa à busca da identificação do que se sente, a interrogação que se estabelece

no trânsito, na percepção da sensação. De onde me teria vindo a poderosa alegria? Onde está localizada esta sensação e porque se esvanece? Questiona-se o próprio escritor. Numa famosíssima passagem, Proust escreve:

De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e que não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole em que não encontro nada demais que no primeiro, um terceiro que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força esse mesmo **testemunho** que **não sei interpretar** e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intacto à minha disposição, para um esclarecimento decisivo [...]. Explorar, não apenas explorar; criar. Ele está diante de algo que ainda não é que somente ele pode realizar, e, depois, fazer ingressar em sua luz (PROUST, 1913/2004 p. 44).

Magnífica é a constatação de Proust: “é claro que a verdade que procuro não está nela, mas está em mim”. Ou seja, essa afirmação é seguida da alegação de que a bebida, o chá a despertou, mas não a conhece assim ele continua a sua reflexão apontando a fugacidade, pois a sensação a cada gole é menos presente. Nesse momento frisa a presença do que testemunha, mas que ele, ainda não é capaz de interpretar. Mas o encadeamento das ideias não termina aí, posto que ele mesmo vai apontar a direção a ser tomada: “Não somente explorar, mas criar”. Ele propõe, ele enuncia que neste instante intervalar estão contidos a percepção, a elaboração da mesma, e a possibilidade de ao reconhecê-la de forma atenta, criar!

Elemento relevante é a identificação da sensação, tratada por Gagnebin (2006, p.154): “sim, da elaboração psíquica necessária à identificação da sensação – ou melhor, à passagem da sensação enquanto tal (o gosto da *madeleine* misturado ao chá e o contato das migalhas com o palato)”. De acordo com ela, todo este processo desencadeia a escrita de um imenso livro. Nesta visada, o que a comentadora deseja frisar é o lugar da elaboração da sensação, enfatizando que nessa ânsia de compreender estabelece-se uma busca densa, ocorrendo uma oscilação entre a interpretação e a criação.

A meu ver, uma analogia pode ser feita com os casos testemunhados pelas alunas. A elaboração desta sensação é que permitiu que as ocorrências sinestésicas

ganhassem sentido por meio da memória do corpo, expressando-se na criação corporal dos solos. Foi encontrado o acesso, posto que elas testemunham sobre si mesmas, ou seja, neste estado desenvolviam a testemunha interna na capacidade de “burilar o estado de consciência” como quer o Movimento Autêntico. Soraia Jorge esclarece:

Trata-se, portanto de, ao ver o outro, a pessoa começar a se ver. Esta relação sem julgamento, ou melhor, de apropriação de pensamentos, sensações, e imaginação irá fazer surgir um terceiro componente: a Testemunha Interna²⁴ - aquela que acolhe, e não julga (JORGE, 2009, p.1)

Outro ponto que me chama atenção nesta passagem e que pode ser articulado com Proust é o sentido dado por ele ao fato de testemunhar sua própria sensação. Ele está prestes a reconhecê-la, ele testemunha a repetição, sem, contudo, ainda poder interpretá-la, mas ele está presente e, paradoxalmente, sente-se transportado, assumindo a dilatação do tempo: “Sinto estremecer em mim, algo que se desloca [...] ouço o rumor das distancias atravessadas” (Proust, 2004).

Ora, embora o objetivo principal aqui não seja o de fazer uma construção puramente teórica entre os citados autores – Bergson e Proust, não posso deixar de comentar que esta passagem me remete de imediato à concepção bergsoniana de memória em suas dimensões de virtualidade e seu processo de atualidades que compõe o presente. Isto é, uma memória pensada em sua dimensão temporal. Desse modo, concebo e interpreto alguns pontos de correlação. O intervalo de indeterminação aparece nitidamente, neste instante em que Proust relata ainda não conseguir interpretar a sensação percebida. Este intervalo para Bergson irá ser interpretado como a duração, isto é, o intervalo de indeterminação, dando passagem e permissão para a criação após o reconhecimento atento. Do mesmo modo, Proust alegou: “Explorar, não apenas explorar; criar. Ele está diante de algo que ainda não é e, que somente ele pode realizar, e, depois, fazer ingressar em sua luz” (PROUST, 1913/2004 p. 44).

A ideia que perpassa essas ocorrências de sinestésias me remete, ainda, de forma contundente a tecer analogia com a ótica de importante autor também tratado

²⁴ A Testemunha Interna está sendo internalizada pelo Movedor ao longo do trabalho. Já a Testemunha continua seu processo de ver a si e ao outro, desenvolvendo também a sua Testemunha Interna. Conquistando assim novos espaços para propiciar um campo /atmosfera mais intensivo, possível aos vários, nesta relação: Movedor / Testemunha.

nesta tese, Hubert Godard. Em entrevista dada a Suely Rolnik (2010), Godard alega a respeito da inter-relação sensorial que, ao nascermos, todos os sentidos estão inteiramente conectados. Só acontece dos sentidos separarem-se a partir da entrada da linguagem na criança; por volta de um ano de idade é que eles passam, então a se distanciar. Importa aqui assinalar sua declaração a propósito da obra de Clark. Para ele, a obra *Objetos Relacionais* promove uma espécie de convulsão ao convocar o que ele denominará de uma intersensorialidade:

É exatamente o que faz Lygia Clark quando trabalha o tato, com universos sonoros, olfativos onde ela vai convulsionar a intersensorialidade. Ela vai jogar com as sensações corporais, com o olfato, com as mudanças de postura, para transformar o olhar. Assim, ela joga infinitamente, você pode imaginar, têm-se seis sentidos – se eu acrescentar a propriocepção o sentido de si - isso me permite uma infinidade de jogos possíveis (GODARD, 2006, p.76).

Neste sentido a relação corpo objeto tem papel preponderante. Para dar continuidade a abordagem das performances criadas para a citada disciplina de *Oficina de Dança 5*, retomo ao testemunho de Hayala Cesar sobre seu processo criador. Nele poderemos checar a ocorrência das sinestésias, ou do processo de interface sensorial, ou como quer Godard de intersensorialidade, imbricados no acontecimento da memória involuntária.

B) 2. ÁSPERO-AFAGO: RELATO

“Áspero-Afago”

foto 6 Hércules Dias



Áspero-Afago trata-se de um solo/performance desenvolvido na disciplina oficina de dança 5, do curso de Licenciatura em Dança da UFPE. A disciplina oficina de dança 5, ministrada pela professora Letícia Damasceno tinha como mote a improvisação e criação em dança através da utilização de objetos relacionais, proposto pela artista Lígia Clark. Em todas as vivências experimentávamos dançar utilizando diferentes objetos. Entre eles: saquinhos com água, tecidos, saquinhos com ervas e objetos de barro. Dentre a experimentação que mais me marcou foi a com objetos de barro

E a partir dessa experiência tão profunda, para usar o adjetivo utilizado pela dançarina em seu relato, dou voz as suas palavras:

No momento em que passei a dançar com aquele material de barro a minha movimentação acentuou-se em uma qualidade forte e pesada. A textura daquele objeto de barro não só provocava sensações

recentes, como também ativou memórias que estavam diretamente ligadas a minha história corporal.

A lembrança da minha infância, a lembrança das minhas primeiras experiências de movimento; nas brincadeiras, nas ruas, no quintal da minha casa. A forma do objeto de barro me rememorava imagens dos objetos utilitários de barros, da casa da minha infância, objetos tipicamente nordestinos. O cheiro do barro me trazia a memória do contato com os pés na terra, que por hora também relembra a poeira levantada do asfalto (Relato de Hayala).

É relevante notar que em seu testemunho ela é sensibilizada, pela forma, pela textura, através do contato da pele. Nessa percepção, a elaboração da sensação ocorre, e a memória de suas movimentações, assim como de sua ludicidade, vem à tona. São acionadas e, em si, já trazem o desejo do movimento, o sopro das alegres brincadeiras, realizadas com os pés na terra, no quintal. Esse fato me provoca no sentido de sinalizar, de sublinhar, o que se dá a ver: é a pulsão para mover-se, via mobilização das memórias involuntárias, claramente de caráter afetivo e intersensorial.

Termino esta abordagem citando outro trecho do relato de Hayala, no qual ela enfatiza como os efeitos das sensações ativadas e percebidas, continuam a reverberar e apresentam-se em constante mudança, mobilizando distintos estados de corpo e diferentes qualidades de movimento. Outro aspecto é o fato dela também acessar memórias mais atuais, quando diz claramente atualizar cada vez mais a memória do corpo, considerando-se que na apresentação de um trabalho prático cada dia é uma nova apresentação:

Tempos depois, pude compreender que familiarização com as qualidades de movimentos desenvolvidas na experimentação com o objeto de barro tinha relações com memórias mais recentes, ligada a minha vivência entre as danças tradicionais, especificamente o frevo. A partir dessa experiência desenvolvi a minha primeira performance a ir a cena. Desde a apresentação na disciplina de dança 5, se passaram dois anos e Áspero-Afago continua a me mobilizar continuamente. Mobiliza-me porque da experiência com os objetos à criação da performance até o momento presente, cada apresentação de Áspero-Afago, na qual também utilizo objetos (areia do quintal da minha casa e lanterna), parece se atualizar cada vez mais a memória do meu corpo, considerando não só os repertórios por ela reconhecidos, como também nas minhas sensações e imagens reconheço a capacidade de dançar-los no tempo presente (Relato de Hayala).

Retomo Gagnebin ao ratificar que não há um reencontro direto com o passado, mas uma busca recheada de desvios, enigmas, nebulosidades num processo irregular e heterogêneo que comporta uma distinta temporalidade.

Diante de todas essas colocações, creio estar ficando mais evidente que a memória tratada neste trabalho se dá de forma relacional e não se aloja nem no espaço, nem no objeto em si, mas acontece no trânsito relacional. Ainda de acordo com a comentarista, Proust não cai na armadilha de pensar que a memória se fixaria no objeto, na medida em que não se trata de um esforço voluntário e, descrito por ele mesmo: cada vez mais parece diminuir “a virtude da bebida”, no caso o chá misturado ao bolinho. É necessário que certa dose de acaso entre em jogo e é preciso estar distraído, “perder tempo”, para possibilitar algo da ordem do involuntário. Gagnebin reforça e sintetiza esta perspectiva:

Mas há um segundo movimento, pois, em Proust, a verdade não pode ser encontrada somente pelo esforço voluntário do sujeito soberano, mas sim, ela precisa também da ajuda do “acaso”, isto é da dinâmica do esquecimento e da memória involuntária, da aceitação dessa dinâmica que nos surpreende e nos escapa. Daí a necessidade de um outro gesto, o gesto da distração, da dispersão, da “perda” de tempo, em particular da perda de tempo (GAGNEBIN, 2006, p.159).

A autora consegue de forma clara destrinchar a dinâmica que se instala quando ocorrem as situações da memória involuntária. Elucida o que, em suma, Proust quer dizer com a expressão “em busca do tempo perdido”. Creio que ele não se refere a um tempo nostálgico que precisa ser resgatado, não se refere, certamente, a uma maneira de recuperação do tempo outrora vivido, mas compreendo que independe do “esforço voluntário”, carecendo da ocorrência do “acaso”, “da dinâmica do esquecimento” e daquilo que escapa. Algo que, segundo Deleuze, é a única fonte de conhecimentos necessários, uma vez que é impossível deles se esquivar.

C) VENTRE QUE ERA SEU CORPO

Ventre que era seu corpo é o título dado à performance coletiva, inspirado na poesia da artista Lygia Clark. Esta performance foi elaborada a partir das experimentações com os objetos relacionais de Lygia Clark durante um ano, no projeto de pesquisa intitulado: “Corpo memória processos de subjetivação em dança”. Nos laboratórios de pesquisa de movimento, empregamos as práticas somáticas de Consciência pelo Movimento através das técnicas de: Eutonia, do Método Feldenkrais. Usamos também o Sistema Laban de Movimento, o Contato Improvisação e, no segundo ano da pesquisa incorporamos o Movimento Autêntico, que abordarei ao final do capítulo.

Estreamos a convite do Seminário “Interseções Corpo memória” nos jardins da UFPE no CAC - Centro de Artes e Comunicação- em setembro de 2012. A apresentação tinha como proposta contagiar os espectadores, integrando-os como participantes. Por este motivo foi encenada dentro de uma instalação confeccionada com material plástico bolha, abrangendo as árvores e formando um grande ventre, no qual todos estavam envolvidos. Depois apresentamos no FIDR- Festival Internacional de Dança do Recife, na plataforma “Novos criadores” no parque da Jaqueira em Recife, onde foi possível sentir um contato maior com o público e com a natureza, com os pássaros, as árvores e com o céu da tarde que chegava, mudando as cores e trazendo o anoitecer.

O CI-Contato Improvisação teve grande importância nesse processo, uma vez que trabalhamos com a ideia de criação coletiva e de corpo coletivo, baseada respectivamente em dança contemporânea em conexão com práticas somáticas, e nos dispositivos da artista Lygia Clark. No que tange ao CI ou Danças de Contato, posso destacar o fato de o Contato Improvisação basear-se na percepção e na distribuição de peso como condição *sine qua non* a partir do contato com o outro. Isto é, para que a dança aconteça é preciso que se esteja em conexão via peso e via contato. Dessa maneira, pode dar-se imprevisto, o acaso, a abertura para a percepção do possível movimento que o outro irá propor: direção, intenção, qualidades de movimento pautam-se inteiramente na ordem do acontecimento.

Uma de minhas orientandas, Ângela Navarro (2013), em seu TCC na Pós Graduação Angel Vianna: "Dança como prática terapêutica", teve como foco uma aproximação entre as artistas Lygia Clark e Pina Bausch. Esta experimentação se deu via concepção do corpo vibrátil, entendendo que ambas ao se pautarem na intenção de conectar arte e vida, realçam a potência afetiva e o poder de contágio em suas obras. Desse modo, destaco as suas colocações sobre os entrelaçamentos entre as abordagens somáticas e o CI, e como um meio de viabilizar experiências de corpo coletivo:

A imagem criada por Lygia, quando comparou o plástico utilizado na sua obra a "um ectoplasma que liga imaterialmente os corpos", expressa com muita força o entendimento da artista com relação ao fenômeno do *contágio* ou *contaminação*, que se produz pela ativação dos corpos vibráteis dos envolvidos na experiência e nos remete a algumas vivências nas práticas somáticas, em especial às da *Dança Contato* ou *Contato Improvisação*, proposta de dança que, embora normalmente não seja citada entre tais práticas, contém todos os elementos comuns a essas abordagens. No Contato Improvisação a poesia redevém dos corpos em permanente interação, numa profunda vivência do fenômeno do contágio (NAVARRO, 2013 p.27).

Retornarei à questão do corpo coletivo e à sensação do contágio mais adiante.

Em nossos laboratórios de pesquisa pesquisávamos distintos materiais, outras texturas e possibilidades de novos objetos. Isso se deu, por exemplo, quando fizemos experimentações na água em uma piscina com frutas, cobrindo o corpo, buscando massagear o corpo do outro, fazendo-o sentir o cheiro das frutas, sua textura, sua forma. Assim como o corpo na água mobilizado pela densidade diferenciada, produzindo sensações distintas nas relações entre núcleo e periferia, pesquisando a relação com o peso enfatizando os centros de gravidade e de levitação. Em um determinado momento de nossa investigação, após o amadurecimento dos participantes, propus que eles se dividissem em duplas para que montassem propostas de um laboratório sensorial para aplicar nos colegas, escolhendo entre as seguintes propostas: visão e audição, olfato e paladar, tato e propriocepção. Dessa maneira os laboratórios foram realizados com o uso de diversos materiais, pesquisados por cada dupla.

No que diz respeito a outros objetos, Lygia pontua que muitas vezes incorporava objetos trazidos pelos clientes com os quais ela experimentava a Estruturação do Self - Objetos Relacionais. Para clarear essa proposição:

Aliás, alguns deles eram criados ou trazidos pelos próprios clientes e, geralmente, a artista os incorporava ao dispositivo. Outros eram criados por ela ao longo do percurso, improvisados em função do que demandavam. “A insólita lista não tem fim; novos objetos estavam sempre sendo incorporados, inventados ou reinventados pela artista enquanto terá duração sua prática da Estruturação do Self” (ROLNIK,2006, p.15).

É também relevante aproximação das práticas somáticas, como por exemplo, a Eutonia, empregada em nossas pesquisas, e as proposições de Clark, no tocante ao uso do objeto. Pode-se constatar que as proposições de ambas revelam objetivos bastante semelhantes. A ideia comum é a sensibilização do corpo, via textura, temperatura, forma, som e movimento.

Eram muitos os usos dos Objetos Relacionais que Lygia explorava para chegar ao corpo de seu cliente: massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer, cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixa-los ali, em silêncio, a sós, com o cliente e pousado sobre ele (ROLNIK, op cit).

Ressalto uma declaração singular de uma aluna do curso Pós Graduação Angel Vianna, reafirma esta potencialização das sensações do corpo, atualizando

memórias no uso do saco com água:





“Pós-Graduação Angel Vianna”

foto(S) 7 Hércules Dias

Com um saquinho de mercado, aqueles que usamos para colocar cereais e pesar em uma balança manual, igual se vendiam nas feiras livres de antes. Assim, um simples objeto me levou até a infância, quando ajudava meu pai em seu mercado e depois passava a tarde brincando. Com o saco com água a primeira imagem foi de movimentos lentos e contínuos. Senti a temperatura e observei a água em conexão com o saco. Ouvir o som que a água fazia em contato com o saco também foi prazeroso. Busquei outro olhar em relação ao saco com água; busquei o peso em contato com o corpo e por alguns minutos deixei o saco em minha cabeça, tive uma das sensações mais inesperadas da minha vida. Senti os pés molhados e com isso todas as questões deixaram de ser importantes naquele momento. (Relato de Saniele Cipriano).

Já apontamos e arrolamos a natureza dos Objetos Relacionais de Clark. São inúmeros materiais ordinários vindos do uso cotidiano, como sacos plásticos contendo água, ar, redinhas de embrulhar frutas contendo pedras, meias calça para envolver bolinhas de isopor, colchões feitos de plástico de mínimas bolinhas de isopor, canos de borracha usados como objetos de sopro, buchas, assobios de barro, conchas etc. Vale ressaltar que Lygia adverte que seus Objetos Relacionais trazem em si uma potencialidade que cabe ao participante atualizar ou não. Dessa maneira encontramos paridade com a concepção de memória tratada e assumida, nesta tese, a noção de memória virtual bergsoniana, uma memória em potencial que pode, portanto, ser ativada, atualizada na medida em que se relaciona com os objetos.

Do mesmo modo a Eutonia de Gerda Alexander busca utilizar os objetos com a intenção de ativar a pele para despertar a percepção de si mesmo, via propriocepção, potencializando o entendimento do corpo como um todo, através da percepção da pele, sentida como invólucro que envolve todo o corpo. O bambu é um objeto usado para ativar a conscientização óssea, através, por exemplo, do toque que contorna o corpo, batendo e emitindo sons através de percussão óssea. A

Eutonia faz uso de bolinhas, bolas de espuma, escovas, pranchas de madeira, almofadas, bexigas, saquinhos de pano contendo: sementes, areia, conchas etc. Todos esses objetos são usados em contato com o corpo, via pele, coluna, estruturas musculares, articulares etc.

Ana Costas, ao fazer analogias entre as práticas somáticas e as de Clark, no que diz respeito ao uso do bambu, assinala que o objeto é como um outro que permite “remeter a percepção do próprio corpo, revelando a existência de um dentro-fora” e, completa:

Considerarei aqui alguma das contribuições das abordagens somáticas, particularmente as da Eutonia e, as da artista Lygia Clark, no que diz respeito a como podemos expandir e adensar os conhecimentos do corpo dançante que desenvolve relações com esse outro, chamado objeto (COSTAS, 2011 p. 19).

Toda a minha longa prática com os princípios da Eutonia, devido a minha formação e atuação na Escola Angel Vianna, foi marcada por um interesse em particular: o uso de objetos. O meu interesse é não somente aprofundar o trabalho de consciência pelo movimento, mas também usá-los para dançar, potencializando o movimento via Laban nas relações espaciais e nas explorações das qualidades de movimento. Entre tantas razões apontadas, esta é mais uma que justifica o porquê de meu empenho em pesquisar a proposição da artista Lygia Clark. Entretanto, percebo alguns aspectos balizadores acerca das práticas somáticas e as proposições de Lygia Clark que podem se apresentar de forma mais acentuada na experimentação dos Objetos Relacionais.

A relação corpo objeto, abordada de forma contundente por Ana Costas (2011), no item “Esse outro chamado objeto”, direciona-me para importante questão, também tratada nesta tese. Trata-se da abertura para um outro, para a alteridade que o objeto pode acionar, através dos processos de subjetivação sugeridos e veiculados nos dispositivos de Clark e na estruturação do self. Clark aponta situações em que as sensações de fragmentação podem se presentificar:

A pessoa deita-se sumariamente vestida sobre grande colchão de plástico recheado de isopor, coberto por um lençol solto. Com o seu peso a pessoa já abre sulcos dentro do colchão. Massageio longamente a cabeça e a comprimo com as mãos. Pego com as mãos todo o corpo, junto as articulações docemente com firmeza, o que dá a muitos a sensação de “colar” ou “soldar” pedaços do corpo.

Para outros o toque tem o poder de “fechar” os buracos do corpo, ou deslocá-los para outras áreas (CLARK, 1980, p. 51).

No tocante a esta ideia de fragmentação e de costura e colagem realçadas acima nos dispositivos de Lygia Clark, destaco o longo debate realizado em minha dissertação acerca da fragmentação, da sensação do despedaçar-se e da possibilidade de poder costurar-se. Em minha pesquisa de mestrado o tema investigativo da memória corporal formulou-se a partir da investigação de minha prática com usuários de saúde mental em experimentação com os Objetos Relacionais. Tal prática de experimentação sensorial me dirigiu ao encontro de um fio. Explico:

Lembrando que é característica da psicose a dificuldade de se perceber como uma unidade, a fragmentação é uma sensação de desconexão consigo mesmo. Diante dessa situação, visamos fazer uma conexão da proposta de sensibilização como a que costura os pedaços multifacetados. Em outras palavras: a experimentação do sensível, do mundo sensorial através da pele, conduz à criação em dança na qual, posso me expressar transitando entre estas duas vertentes. Sinto-me fragmentado, “Despedaço-me”, mas posso “costurar-me”, posso conectar o meu corpo através desta permissão com outras possibilidades sensíveis, através dessa permissão de transitar. “Despedaçar-se” aqui remete ao sentido de não necessitar buscar uma suposta unidade, não sendo necessário continuar numa procura inútil do modelo unívoco. Na prática da dança não padeceríamos da nostalgia da pretensa unidade perdida. Na criação poderíamos caminhar na direção da multiplicidade, afirmando experiências semelhantes ao apontar o esfacelamento de Dionísio como afirmação de vida. Essa prática leva a “costurar-se” na medida em que é possível sentir os próprios contornos (DAMASCENO, 2009 p. 56).

Embora não seja o foco da discussão, esclareço que o esfacelamento do psicótico visto sob a perspectiva da potência como possibilidade de viver uma outra dimensão de si mesmo, uma alteridade que leva a um sempre devir outro, é ancorada em Deleuze em *Nietzsche e a Filosofia* (2001). Deleuze afirma: “O que define o trágico é a alegria do múltiplo (nada de alegria como sublimação, compensação, resignação, conciliação)”

O sofrimento dionisíaco (por abundância de vida) é uma afirmação, sua embriaguez é uma atividade, seu dilaceramento é a própria afirmação múltipla [...] Uma lógica de afirmação múltipla é uma ética da alegria que lhe corresponde, é esse o sonho antidialético e

antirreligioso que perpassa toda a filosofia de Nietzsche. A tragédia franca alegria dinâmica. (DELEUZE, 2001, p 8).

Esta seria uma diferença a ser brevemente citada, entre a Eutonia e a proposição de Clark. A Eutonia, assim como outras abordagens somáticas, a princípio não se propõem diretamente a provocar a “dissolução” do sujeito, ou a promover um “tremor das formas”, embora possam vir a acionar estados de corpo porosos e distintos do que se está habituado a conhecer, o que é do mesmo modo potencializador.

Pedagogicamente os objetos são facilitadores. Estamos tão acostumados a nos relacionar com eles funcionalmente em nossas ações cotidianas que, talvez diante da sensação de vazio e estranhamento de estar apenas a frente de nosso próprio corpo, para senti-lo, os objetos, retirados de seu contexto convencional, possam servir de apoio, preenchendo vácuos e transformando hábitos de percepção (COSTAS, 2011 p. 23).

Esclarecido este aspecto, o que parece chamar atenção ao aproximar as propostas somáticas e a experimentação com os objetos de Lygia Clark é um uso do ordinário que se torna extraordinário, apontando os sulcos na pele de um corpo vibrátil. A esse respeito (Rolnik1999, p.16), afirma: “O espectador se descobre como corpo vibrátil, cuja consistência varia de acordo com a constelação das sensações provocadas pelos pedaços de mundo que o afetam”. Lembro que esta concepção relativa ao corpo vibrátil foi debatida ao longo do capítulo 2.

Retomo alguns casos de experimentação com os objetos relacionais em que os alunos irão relatar e testemunhar processos e estados interpretados como um “transe do movimento“. Eles são importantes para nossa reflexão acerca da memória involuntária, na medida em que apresentam uma relação temporal peculiar, envolvendo o acaso e o esquecimento.

Parte do processo que envolve a montagem da performance “Ventre que era seu corpo” foi narrado no capítulo 2. Apresentarei agora alguns depoimentos relativos tanto ao seu processo de montagem de “Ventre que era seu corpo” como a segunda fase de investigação da pesquisa. (ver em anexo proposta do Projeto de pesquisa).

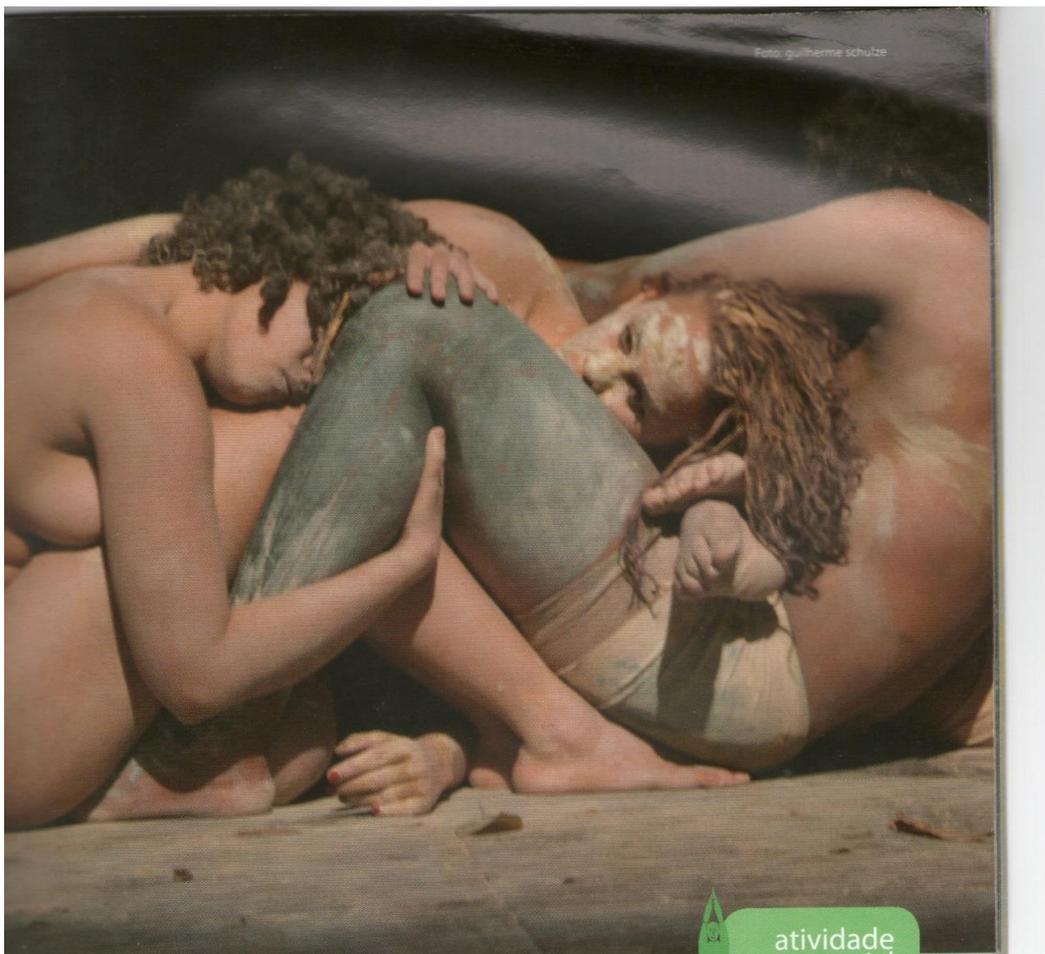


Foto: guilherme schulze


 atividade especial

Ventre que era seu corpo // Leticia Damasceno (RJ/PE)
 Forma Novos Criadores/UFPE

do trabalho *Ventre que era seu corpo* advém de uma poesia de Lygia Clark que revela parte de nossos processos de investigação do movimento involuntário, no qual todo o corpo é tomado pela movimentação. Este trabalho tem como tônica as matizes das experimentações dos movimentos corporais, gerados pela deflagração da memória do corpo. Numa correlação entre a mente e o núcleo, investigamos a inseparabilidade do dentro e do fora. Nesta proposta multissensorial, o intérprete criador desvela um processo subjetivo e singular compondo uma cena viva, afetando o público pela via do contágio e dos sentidos corporais. Em um espaço aberto, numa instalação que permite o contato com determinadas texturas, com distintos odores e com a audição, nos afetamos pelo instante, pelo ato, pelo efêmero do gesto dançado.

Idade // Classificação: livre

Local: Direção e concepção - Leticia Damasceno. Intérpretes criadores - Daniela Albuquerque, Gardênia Coletto, Gilmar Araújo, Luciana Guimarães, Natalie Revorêdo e Will Martins - Fernanda Pinheiro e Frederico Chalegre. Iluminação - César Jeansen. Instalação - Hércules Dias.

Local: Jaqueira

Programa // O Fio das Miçangas // LONGFADE (ver sinopse no dia 27 de outubro) // Trupecada // Ventre que era seu corpo
 Data // outubro // 15h // Livre acesso

Projeto de Pesquisa
Corpo e Memória:
processos de subjetivação em dança

Direção e Concepção:
Letícia Damasceno

Convida para a Apresentação no dia 21/09 às 19h no
CAC - Jambo Hall

Intérpretes Criadores:
Daniela Albuquerque
Gardênia Coletto
Gilmar Araújo
Luciana Guimarães
Natalie Revorêdo
William Siquenas

Iluminação:
César Jeansen

Músicos:
Fernanda Pinheiro
Fred Chalegre

Ventre
que era seu
Corpo

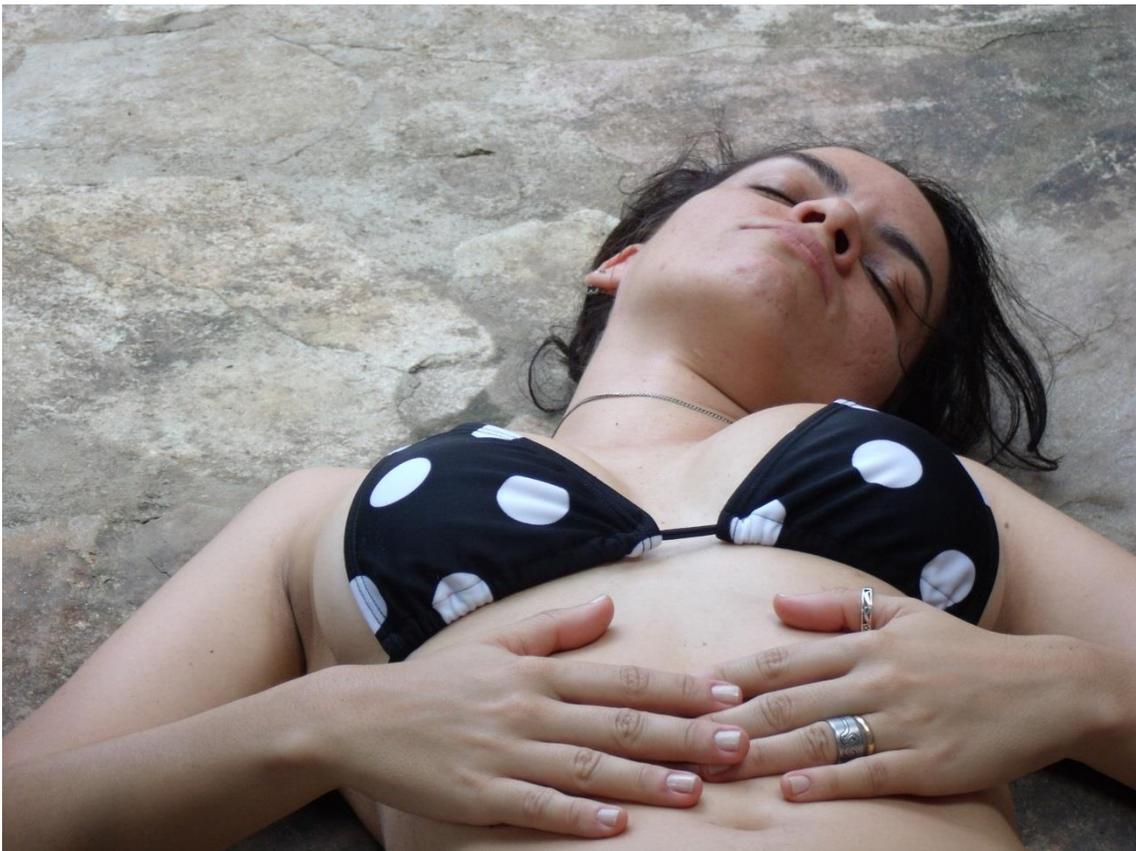
Apoio

UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

Seminário
Interseções
CULTURA E INOVAÇÃO

foto 9 | design Hércules Dias

Sempre que inicio uma nova fase de meu trabalho, sinto todos os sintomas da gravidez. E logo que a gestação começa, sofro verdadeiras perturbações físicas como a vertigem, por exemplo, até o momento em que consigo afirmar meu novo espaço-tempo no mundo. Isso acontece na medida em que chego ao ponto de identificar, reconhecer essa nova expressão de minha obra em meu dia-a-dia. "O Caminhando", por exemplo, só passou a ter sentido para mim quando, atravessando o campo de trem, senti cada fragmento, senti cada fragmento da paisagem como uma totalidade no tempo, uma totalidade se fazendo, se fazendo sob meus olhos, na imanência do momento. Era o momento a coisa decisiva. (Lygia Clark)

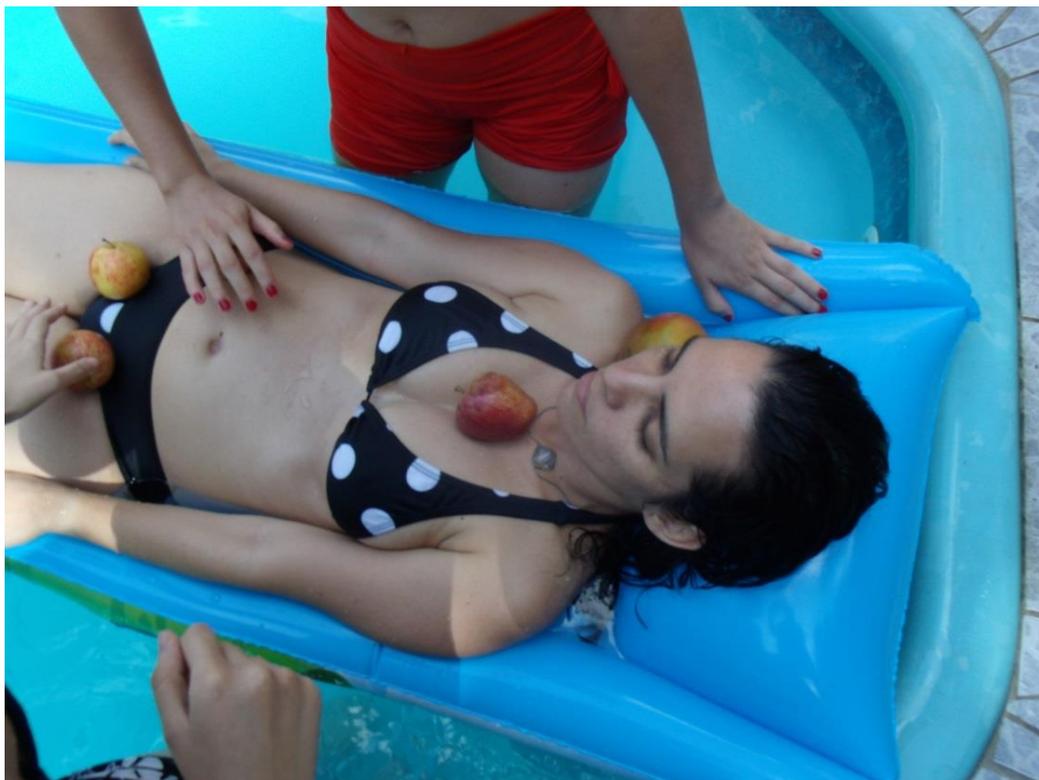


Laboratório de experimentação sensorial

foto10 Leticia Damasceno



"Ventre que era seu corpo" – CAC – Centro de Arte e Comunicação/UFPE foto 11 Guilherme Schulze



“Ventre que era seu corpo” – Laboratório de experimentação sensorial foto 12 Leticia Damasceno

C - 1 O ventre de Daniela

Desde que comecei a entrar em contato com os objetos relacionais de Lúcia, senti profundas mudanças, não a nível físico, mas comportamental. Coincidência ou não o momento afetivo pelo qual vinha passando e os anos de terapia que vinha fazendo podem ter potencializado as sensações e percepções do meu corpo, mas a experiência que vivenciei foi muito latente e me impressiona ainda hoje. Achei fantástica, diga-se de passagem. Aconteceu em janeiro de 2011. Comecei a ter perturbações no meu sono e acordava com frequência com uma sensação estranha sem conseguir definir ao certo o que acontecia. A sensação era de escutar mais alto e mais profundo, mas não com os ouvidos e sim com a pele e os órgãos internos. A minha pele parecia pulsar como o coração e a sensação era essa, de a pele estar tão esperta, acordada, VIVA que pulsava, escutava, falava, pois eu escutava algo, mas lá fora o ruído era do silêncio do quarto. As vezes acontecia de sentir-me sem ar, como se o ar não fosse mais captado pelas narinas, mas sim pela pele. A sensação era que a pele estava em carne viva, mas não existia dor, nada disso, o que existia era essa sensação de estar VIVA, pulsante. Muito louco, mas ao mesmo tempo muito real (Relato de Daniela).

De acordo com Rolnik Lygia queria deslocar o objeto de sua condição de fim para uma condição de meio. Vejo estes objetos como potências deflagradas da

memória do corpo, abalando os contornos do corpo, ao mesmo tempo levando-a a um deslocamento da função dos órgãos. Daniela pôde escutar pela via tátil, pôde escutar por toda a pele.

Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura. Rompe-se assim o equilíbrio desta nossa atual figura, tremem seus contornos (Rolnik, op. cit).

Quando Lygia criou obras denominadas por Rolnik como “rituais de iniciação do corpo vibrátil”, ela fez a seguinte comparação: “o plástico transparente sem cor é quase como um ectoplasma que liga inteiramente os corpos” (ROLNIK, 1999, p 21). Nessas obras, ela experimentava a ideia de corpo coletivo: a obra induzia a participação de várias pessoas como nos casos de “O corpo é a casa” (1967) ²⁵Arquitetura biológica: Ovo-mortalha”, ambas de (1968). Num depoimento sobre uma vivência coletiva com os sacos com água e com ar, dispositivos de Lygia Clark, André Aguiar integrante do projeto de pesquisa declarou:

Já ao brincar com o saquinho no meu corpo, notei que deslizei ele sobre minha pele por muito tempo e, na sala, os amigos da pesquisa tinham este mesmo padrão de movimento. Com esta ação, lembrei-me das experiências que tive com a criação do sabonete, já que ambos os objetos podem deslizar sobre a pele, ou seja, ser utilizados para despertar a sensibilidade da textura do corpo. Então, por querer mudar a convenção de me mover pensando na ação deslizar, brinquei com a gravidade do saco, pontuando com golpes para não deixá-lo cair no chão. Logo depois, nos juntamos em uma fileira, com os saquinhos cheios de ar nas costas do outro companheiro. Só nos movemos quando deu vontade. Mesmo não estando em contato com a pele de Gilmar, um impulso forte vinha dele que influenciava meus movimentos. Eu não queria me mover tanto, mas tava lá! Como uma bactéria parasita que se grudou em um animal grande que era todo o

²⁵ “A etapa seguinte (1968-70), Lygia chamou de “O Corpo é a Casa”. Ela se inicia com a um grande plástico transparente retangular, com sacos de nylon ou juta costurados em suas extremidades, nos quais duas pessoas enfiam os pés ou as mãos e passam a improvisar movimentos, envolvendo-se mutuamente no plástico. No visível, a obra é uma estrutura flexível feita dos gestos dos participantes em suas interações, auxiliados por materiais mínimos, “já completamente vazios de significado e sem possibilidades de recobrar vida senão através do suporte humano”, o que já é muito. Mas a obra vai além: no invisível ela passa a realizar-se na pura sensação das emanções dos corpos dos parceiros de experiência, captadas pelo corpo vibrátil de cada um. O plástico transparente sem cor materializa a presença imaterial da energia vital que emana dos corpos em seu encontro, que tudo liga num só contínuo em movimento, a imanência. Aqui é a interação entre os corpos que redevém poética”. Suely Rolnik “Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark” In : *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

coletivo. Senti sintonia na respiração de todos, e as nossas vozes tão distintas eram projetadas com harmonia (Relato de André Aguiar).

E Daniela continua a relatar:



“Ventre que era seu corpo” – Apresentação FIDR, Parque da Jaqueira/PE

foto 13 (arquivo da Autora)

Aquela história ou é agora ou nunca. Logo depois veio a separação e embora difícil, a sensação de liberdade e nunca mais voltei a sentir a sensação ou ter os mesmos pesadelos. Lembro que um deles foi surreal, chovia sangue e carne humana enquanto eu dirigia na BR e avistava um bebê do outro lado da pista, mas não conseguia salvá-lo. Nunca mais voltei a ter esse sonho. Coincidência ou não acho que os objetos me ajudaram a me libertar e respeitar minhas intuições e meu lado primitivo, pois uma das vivências do grupo de pesquisa me fez sentir sensações muito instintivas como sentir o cheiro da terra e pensar que é um cachorro ou lobo. Deixar as sensações aflorar os desejos mais instintivos e lembrei-me de um livro que havia lido há algum tempo: “Mulheres que correm com lobos”.

Este depoimento me remete à ideia de corpo-ovo à potencialidade que existe nesta proposição de Clark: a ideia do informe se faz presente, ou seja, “tremem seus contornos”, as formas, os princípios identitários e tudo que aparentemente está fixado.

O que ela quer é criar condições para conquistar ou reconquistar na subjetividade um certo estado no qual seja possível suportar a contingência das formas, desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e adquirir liberdade de fazer outras dobras (ROLNIK, 1994, p.5).

Ao mesmo tempo, penso na conexão possível entre essa proposta e a concepção bergsoniana de memória. Memória enquanto virtualidade apresentada ao longo de todo o capítulo 2. Nessa perspectiva do cone invertido, o passado não é o acúmulo de situações vividas, mas permanece em virtualidade, podendo atualizar-se nos intervalos de indeterminação e nos levar a estados afetivos inéditos. Ora, os estados de corpo distintos são gerados no momento que ocorre o intervalo de indeterminação, abrindo portas para a criação.

Já analisamos através das performances de Evelyn e Hayala, as ocorrências das sinestésias assinaladas na ativação da memória involuntária, assim como o papel do acaso. Encontramos aqui a ocorrência da geração de estados nos quais o sujeito passa a diferir de si mesmo, vivendo a experiência de um corpo aformal:

Assim a iniciação que se dá no consultório experimental de Lygia não tem rigorosamente nada a ver com expressão ou recuperação de si, nem com a descoberta de alguma suposta unidade ou interioridade, em cujos recônditos se esconderiam fantasias, primordiais ou não, que se trataria de trazer à consciência. Pelo contrário, é para o corpo-ovo que os *Objetos Relacionais* nos levam. Estes estranhos objetos criados por Lygia têm o poder de nos fazer diferir de nós mesmos (ROLNIK, 1993, p.5).

Continuo a expor alguns depoimentos e testemunhos dos alunos que realizaram experimentações com os objetos relacionais e compartilharam as repercussões em suas memórias corporais. É interessante notar a perda das formas, o estado atemporal e a percepção de um outro si mesmo acentuando justamente o que foi citado acima: um estado de corpo-ovo, um corpo memória em potência.

Esses depoimentos foram aqui destacados, por contribuírem, para a compreensão do processo criador, calcada na proposição sensorial que envolve a experimentação dos dispositivos de Lygia Clark. Minha intenção é a de investigar essa memória que ela denominou de pré-verbal traçando suas correlações com a educação somática e a dança.

Os relatos a seguir correspondem a três alunos integrantes do projeto de pesquisa: C - 2 **As sementes do útero de Natalie Revorêdo**, C - 3 **Compasso de água de André Aguiar**, C - 4 **O vômito de Gilmar Araújo**,

Natalie comenta, após experimentação com saquinhos com canela e diversas outras sementes e texturas, como sua memória corporal, pôde levá-la à questão do feminino, como repercutiram nela as questões do “Ventre que era seu corpo” e como essa experiência pode afetá-la:

C - 2. As sementes do útero de Natalie Revorêdo:



“Ventre que era seu corpo” – FIDR, Parque da Jaqueira/PE foto 14 (arquivo da Autora)

Como poderia eu trocar de ultima hora algo que a principio sempre quis pegar? A sala estava sobre a estimulante penumbra, ainda havia sol quando fechei os olhos, levantei a camisa azul para ter mais pele, esfreguei o saquinho lilás, fechado por uma fitinha de cetim, por onde pude, onde meus braços podiam ir, creio eu ter tentado esfoliar o meu corpo, coloquei tanta força que rasguei o saco. Imediatamente meus olhos se abriram, bateu um alvoroço interno, como se meu útero tivesse sido atingido, senti todo o eu feminino desabando com as sementes, percebi que as sementes de pinha eram a vida que em mim não cabia ter, era a vida que na minha não teria espaço, mas não a quis perder de primeira, abri os olhos, percebi que o sol já não se fazia mais presente, busquei o local que mais refletisse luz e dei um nó no saquinho, voltei a me concentrar e novamente fechei os olhos. Nesse momento já havia em mente o meu útero sendo o saco, no qual envolvia todas as sementes da minha fertilidade, num certo momento consegui solta-lo, soltei para poder catar as vidas que haviam caído de mim, as juntei com meus pés, em seguida esfreguei-as nas mãos, quis comê-las, mordi, quase engoli algo em mim queria tê-las, queria senti-las, provar do sabor de uma vida que havia caído de um útero sem força e saúde (Relato de Natalie).

Retomo agora depoimento de André, no qual ele irá testemunhar a vivencia do informe, levado à criação de movimentos inéditos em seu conhecido repertório, conduzido pelas sensações ativadas na relação do corpo com os sacos com água.

C - 3 Compasso de água de André Aguiar:

Na experimentação seguinte, quando Gardênia colocou o saquinho com água no meu pé direito, desejei que este líquido estivesse mais gelado. Depois ela deslizou o objeto sobre minha pele, sensibilizando algumas regiões que até mesmo eu acho que não tenho costume de tocar. Quando pude pegar neste objeto, Letícia dirigiu para sentirmos como a água era informe. Esta última palavra não era algo comum no meu vocabulário cotidiano e ouvi-la naquele momento me fez avaliar as aulas de dança que contribuíram na minha formação artística. A maior parte delas se detinham á reprodução de repertórios de movimentos. Já neste grupo de pesquisa a fôrma não é o objetivo do movimento, mas a forma é consequência das sensações provocadas pela relação com os objetos. Não me preocupar com o jeito que deveria ser a movimentação, me despertou a vontade de ser mais maleável como a água. Então, movi-me estranhando o que estava fazendo, me achei ridículo e livre (Relato de André Aguiar).

Percebe-se a estranheza causada pelo não controle das formas, como dito por ele mesmo, uma forma vinda das provocações, uma forma que não é fôrma. Ele continua a depor, agora ressaltando o estado de transe e a conexão com movimentos e sons inusitados que emitia:

De olhos fechados me movia ouvindo os sons que os amigos faziam na sala. Senti um incomodo na escápula, detive-me no barulho da água e movi os braços de modo curvo como se isso fosse me dar à possibilidade de voar. Dei-me o desafio de seguir o ritmo da água, no entanto a velocidade dela aumentou. Meus braços moveram em forma circular apontando para frente do nível baixo fazendo círculos, acho que tive alucinações porque é como se os membros superiores fossem duas hélices de helicóptero. De olhos fechados essa imagem também apareceu na frente alta, e não era por causa dos ventiladores da sala porque eles estavam desligados. Emiti sons como se fosse eu fosse uma chaleira querendo explodir. Pensei: você quer muito, então VAI! Acelerei o máximo que pude por um bom tempo, até senti que meu coração queria fazer uma visita ao meu pescoço. A partir desse momento, eu acho que não estava controlando o movimento, mesmo tendo consciência do que estava fazendo. **Não me lembro de sentir isso em outro momento da minha vida, suspeito que seja um estágio de transe.** Como se minha relação com o som do saquinho plástico amarrado com água dentro, tivesse me proporcionado um impulso que me deixou mover em inércia. (Relato de André Aguiar).

Verifico nas palavras de André uma proximidade com a proposta de Lygia Clark, destacada nas palavras de Rolnik (1994, p.5): “ao desgrudar de um dentro absolutizado vivido como identidade, navegar nas águas instáveis do corpo aformal e aduir liberdade de fazer outras dobras”. Passo a citar o depoimento de Gilmar Araújo, no qual ele descreve como os laboratorios na pesquisa o levaram à criação na performance por meio de sensações incômodas, estranhas, mas que puderam ativar sua memória corporal.

C - 4 O vômito de Gilmar Araújo

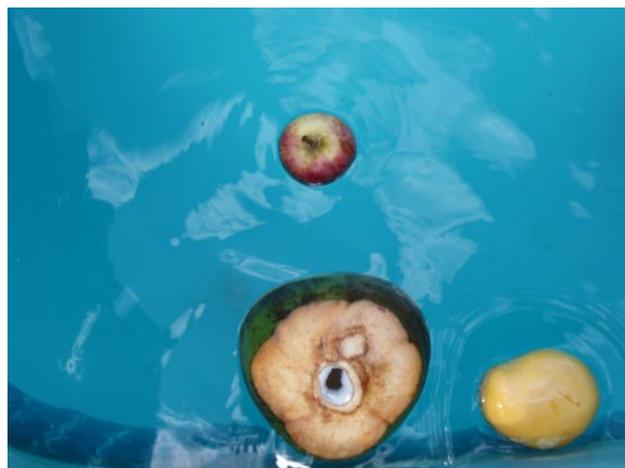


“Ventre que era seu corpo” – CAC – Jambo Hall

foto 15 Guilherme Schulze

Ao decorrer do processo de estudos da pesquisa, laboratórios sensoriais e montagem do espetáculo VENTRE QUE ERA SEU CORPO, notei as variações em meu corpo, tanto nas sensações como nas lembranças a mim apresentadas pelo corpo, e no corpo. Memórias essas, que resultaram em diversos movimentos tornaram-se movimentos dançados que resultaram em um trabalho cênico. Dentre eles pude perceber em mim **o estado de suspensão** onde por diversas vezes era difícil de entender o que estava por vir do ponto de vista de sensações que sentia naqueles momentos **ou se os definiria com momentos de transe**, o que às vezes ainda se confundem quando me deparo com essas sensações. Ao longo do processo fomos trabalhando várias áreas sensoriais e foram surgindo vários movimentos dentre eles posso citar o movimento ondulatório surgido do experimento com frutas em minha piscina na cidade De Carpina-PE ao aproximar e afastar os dois centros, o de leveza e o centro de gravidade, surgem esses movimentos ondulatórios. Passado esta etapa foi introduzida a poesia da Ligia Clark nela aparece uma frase que diz “NAQUELE DIA EM QUE CAINDO CHORANDO E VOMITANDO...” me trouxe uma relação de repulsa,

nojo e vômito tive que sair em meio ao laboratório para vomitar de verdade e finalmente surgiu o movimento cênico onde a sensação é realmente de vômito que junto ao movimento de contração e expansão dos centros dá ao expectador a sensação sinestésica de realmente vomitar. As respostas aos movimentos surgidos de cada elemento criador da pesquisa é muito individual e relacional, pois percebo que cada um reagiu de forma diferenciada aos estímulos aplicados em cada laboratório, pois o que se tinha de comum naqueles momentos, era o sentido corporal que estava sendo trabalhado. Mas cada um respondia de maneira completamente diferente, criando assim, ou apresentando assim uma assinatura corporal. Assinatura esta que mesmo sendo de cada indivíduo dançante, pode se modificar ou não a partir do ambiente, temperatura, textura, cores, intervenção ambiental. (Relato de Gilmar Araújo).



"Laboratório sensorial"

fotos 16 a 19 (Arquivos da Autora)



"Compagnie" - 24 Preludes by Chopin foto 20 Marie Chouinard

Este relato de Gilmar relativo aos movimentos ondulatórios da coluna vertebral me remete a uma das obras estudadas no projeto de pesquisa para a montagem do "Ventre que era seu corpo". Refiro-me ao trabalho de Marie Chouinard.

Suquet irá apontar um caráter de interconexão entre a dança e a prática somática do BMC. Por sua vez, esta conexão se coaduna a um pensamento que valora uma experiência intrauterina. Explico: Suquet (2008) declara que a coreógrafa canadense Marie Chouinard, tem como marca ou *mouvement-signature* a ondulação da coluna vertebral. Esta assinatura nasce de seu trabalho desenvolvido no contato com a água. Aí ela encontra sua dança. Ao imergir, o corpo revive a experiência intrauterina: "En apesanteur dans le liquid amniotique, la colonne respire et ondule alors au rythme du lent flux e reflux du liquid céphalo-raquidien" (Suquet, 2008, p.403). Mas Suquet adverte que esta ondulação tem outras conotações, revelando afinidades reptilianas. Ela irá justificar esta marca pela conexão de Chouinard com o método do BMC²⁶, ligada à ideia da ontogênese que recapitula a filogênese.

²⁶ BMC- é um método somático desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen há mais de 35 anos. Baseia-se na anatomia e nos conhecimentos fisiológicos, nas sensações emocionais, originadas nas diferentes partes e funções do corpo. Trabalha com os distintos sistemas corporais: Ósseo, Orgânico, Celular fluido, Muscular e Sistema Nervoso, estudando como essas comunicações afetam a organização da respiração, da vocalização dos

Inúmeras são as referências nos trabalhos da coreógrafa, a reminiscências animais. Desta forma, o desenvolvimento motor do ser humano resume os estados de evolução das espécies, desde o organismo unicelular até os mamíferos, passando pelos peixes, anfíbios e reptéis. Segundo Suquet, cada um desses estados corresponde a um estado neuromotor específico; todos esses esquemas se integram até um ano de idade na direção da busca pela verticalidade. Chouinard evidencia, sobretudo os movimentos do feto que são realizados em torno do cordão umbilical. Nessa esteira, Suquet (2008, p.524) afirma: “A dança de Chouinard procura desembaralhar os fios de uma “memória motora”.

Interessa aqui sublinhar a direção tomada pela coreógrafa. O que Chouinard irá valorizar é uma memória da matéria como mote para os movimentos dançados. Assim, temos continuado a investigar não só a constituição e manifestação da memória da matéria corpo, mas buscamos compreender, refletir como ela se dá, como acontecem os trânsitos, as passagens, enfim, elucidar qual é a natureza dessa memória. Outro aspecto não menos importante a ser apontado, após as colocações sobre o trabalho da coreógrafa canadense, é aquele em que Suquet assinala que estes movimentos retirados de reminiscências animais são como um *mouvement-signature*, ou seja, impregnados de sua assinatura.

Esta ideia de assinatura será retomada do capítulo 1, sob a ótica de Deleuze sendo articulada a Laban e à concepção de uma assinatura corporal.

Ora, já haviam sido debatidas no capítulo 2 as estranhas sensações surgidas no processo de subjetivação, afloradas em contato com os objetos. O que se pode constatar, neste momento, é a existência de inúmeras referências a estados corporais insondáveis, desconhecidos. Muitas vezes, o processo criador se dá via uma memória acionada de forma involuntária que, embora encarnada, leva a um não controle, a momentos de transe, campos intensivos que se estabelecem, na medida em que o acaso e o esquecimento têm passagem para dilatações temporais.

Foi visto nos relatos anteriores de Evelyn e de Hayala, por exemplo, como a memória se manifesta de modo não intencional ao ser ativada via sentidos corporais. Também ressaltai a necessidade de elaborar as sensações após o reconhecimento atento. Refiro-me à articulação feita entre a memória involuntária de Proust e a noção bergsoniana no tocante ao espaço intervalar, a duração,

sentidos e das percepções. No item em que analiso a performance “De cordas, faixas e metal” retomo o assunto descrevendo de que modo a experimentação do método BMC contribuiu para a criação do solo.

possibilitando o ato criador. É relevante notar que muitos dos depoimentos evidenciam a percepção do não controle do movimento, seja através da expressão “transe do movimento”, seja pela expressão usada por Gilmar “estado de suspensão”, ou algo que se percebe nesse instante, mas ainda não se sabe interpretar.

Toda esta explanação delinea alguns pontos de baliza acerca da memória não voluntária que estou buscando compreender. Ela é acessada pela via sensorial, embora muitas vezes possa vir a não suscitar nenhum tipo de elaboração. Foi colocado também que, para que haja essa ocorrência, esse trânsito, esse deslocamento temporal, é necessário que o acaso e o esquecimento de uma ação mais mecânica se façam presentes. As experiências e seus relatos permitem encarnar a noção de memória involuntária, ao mesmo tempo em que esta noção pode oferecer mais densidade à apreensão das experiências.

3.3. RETOMANDO O ENVELOPE TÁTIL E O ENVELOPE SONORO

3.3.1. Relações entre as noções de território e de assinatura corporal

Esta articulação a teoria e a prática pode também ser feita em relação a outros conceitos: os de envelope tátil e envelope sonoro. No capítulo 1, a partir da leitura de Didier Anzieu em o “O Eu-pele”, discuto a aproximação e reverberação entre os sentidos corporais tátil e auditivo. Anzieu associa a pele ao universo sonoro, de forma magistral fazendo uma análise profunda dos órgãos sensoriais citados, tanto em sua dimensão orgânica quanto em sua dimensão simbólica, pela interpretação do mito de Marsias. “O que chama minha atenção neste mito é a passagem de um envelope sonoro [proporcionado pela música] ao envelope tátil [proporcionado pela pele]” (ANZIEU, 2000, p. 70).

Ao longo da minha investigação, essa referência serviu de base, dando suporte a determinadas investigações práticas no projeto de pesquisa. Considerando o valor do universo cutâneo apontado e debatido no item 1.4 em suas conexões com a sonoridade, propus uma oficina intitulada “Envelope tátil envelope sonoro” na qual o objetivo principal é proporcionar aos participantes a mobilização da memória, por meio de sonoridades e da percepção tátil de todo o corpo, através de experimentações vocais, na produção de uma atmosfera sonora e tátil, desenhando contornos da pele, percutindo os ossos que reverberam como

ressonadores de memória e de movimento. Lygia Clark aponta esta relação por meio das sonoridades vindas do objeto, no caso a concha. Afetando os tecidos do corpo, atingindo uma voz do osso, escuta-se o mais interno:

O que eu ouço na concha? O eco dos barulhos do meu corpo. E como esses barulhos se parecem com os barulhos do mar, é comum se dizer que é o mar que se ouve na concha. Sim ouço o mar de meu corpo, ouço as minhas pulsões sanguíneas, ouço todos os marulhos que podem intervir no meu próprio corpo. Portanto, tenho duas formas de escutar. A primeira que se chama voz aérea e a segunda, a voz solidiana ou ossosa que consistiria em suspender a interpretação, quer dizer a escuta da voz aérea, e em deixar vibrar os meus ossos ao som da sua voz, depois interpretá-la (CLARK, apud COSTAS, 2011 p.26).

No desdobrar da relação sonora, na busca da emissão de sons vocais surge uma pergunta: como se pode afetar o ambiente e o corpo do outro? A proposta da oficina foi a de ressoar sons nas diversas partes do corpo do outro com a boca, com as mãos, com os dedos das mãos. Esta prática foi feita em trios: dois dos participantes entram em contato com o corpo do outro, o que está recebendo fica de olhos fechados e aos poucos vai permitindo que as reverberações sonoras ativem movimentos. Assim, criamos movimento, criamos um contorno, um envelope na íntima relação dentro/fora, na inseparável relação porosa da pele, dos fluidos e dos ossos do corpo.

Esta oficina, além de ter sido trabalhada no projeto de pesquisa, foi também ministrada no LAE - Laboratório de Arte Educação, pertencente ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ, a convite de sua coordenadora Ignez Calfa. Fiz parte desse laboratório e mantenho o vínculo como colaboradora nas pesquisas que investigam a memória sob o viés da corporeidade. Como a proposta da colega Ignez baseava-se no revisitar uma performance que havíamos montado em 2010, por ocasião de seu doutoramento, associei a investigação dos envelopes tátil e sonoro ao mote da performance que tinha como tema o desvelar e o velar em: "Por trás dos véus" em suas questões com o sagrado e a terra.

Outros elementos como os véus/tecidos, sementes, raízes, bacias com água, ou objetos foram incorporados nessa oficina, a fim de dar suporte a noção de envelope, cobrindo e experimentando a pele como véu, desvelando seus contornos em conexão com a terra. Em trios, a pesquisa sonora e de movimento teve como

objetivo ainda, investigar e ativar através de uma memória auditiva o contato com sonoridades que podem estar em potencial, a exemplo de cantigas e canções populares.

O envolver o corpo com os véus e tecidos inclui a ação de envelopar a cabeça. Propus as seguintes questões: Qual o sentido de cobrirmos a cabeça, qual o sentido de envelopar? O que há por trás do véu? A partir da relação com o tecido, e da experimentação das sementes (raízes) – agora individualmente – constrói-se uma relação com o espaço, um quadrante que fala da relação céu/terra. Esta relação é também experimentada por meio dos centros de gravidade e levitação, presenças constantes em minhas pesquisas corporais. Proponho então como finalização da oficina uma composição com os elementos que expressam os pés na terra, a cabeça/céu e desvela o reverenciar de cada um. Reverência à terra que é mãe que é fundante, cabeça que coberta muitas vezes vai ao chão, lembrando que de lá viemos. Cobrir para contornar e dar sentido ao corpo via envelope sonoro e tátil, e assim os sentidos desvelam e acionam a memória corporal.



“Oficina – Envelope tátil e o envelope sonoro” – LAE/UFRJ

foto: 21 (arquivo da Autora)

A - Relato de Jaqueline Tasma

Em um primeiro momento o toque me foi tão caloroso e afetuoso, não foi um simples pressionar ou um massagear sem sentido, ele me envolveu em uma calma, uma sensação de ser amada, querida e logo depois ao ser envolvida, coberta por um outro corpo, me senti protegida. Uma proteção materna como um embrião envolto pela pele de sua mãe até que o toque percutido foi se aproximando e me tirando dessa zona de conforto, como se eu caísse do colo materno para uma floresta gritante, berrante, algumas vezes o som parecia sair do meu corpo em outras parecia querer invadir-me senti medo só de imaginar de onde mais iria ressoar. Na hora de dialogar com aqueles sons não consegui seguir outros movimentos senão o de recolher-me contrair como que instintivamente foram movimentos de filhotes desprotegidos.

É importante observar que, no seu testemunho, ela se diz transportada para um lugar acolhedor que a envolve: “Uma proteção materna como um embrião envolto pela pele de sua mãe”. Essa frase pode ser relacionada às questões apresentadas por Anzieu em o *Eu Pele* (2000). Quando discuti as intrínsecas relações entre periferia e núcleo remontando à pele e ao cérebro, destaquei que, de acordo com o autor, o cérebro é a parte anterior e superior, e vale notar que a palavra córtex em latim quer dizer casca. Assim, o autor ressalta: “Eis-nos em presença de um paradoxo: o centro está situado na periferia” (ANZIEU, 2000, p. 24).

Mas, Jaqueline também se sentiu desestabilizada diante dos sons vibrando em seu corpo; “onde mais iria ressoar?” E a sua resposta à proposta de dialogar com os sons foi através de um movimento de recolhimento. Depois relata que até que começasse o som percutido foi: “como se eu caísse do colo materno para uma floresta gritante, berrante”. De toda forma, posso enxergar nessa passagem relatada a presença do envelope tátil aconchegante que se torna sonoridade, ainda que possa não ser o da zona de conforto, como apontado por ela. Faz parte do trabalho a sensação de estranhamento de desestabilização, sobretudo quando a ideia é o processo singularização. Jaqueline continua:

Colher sementes e plantá-las em nossos caminhos. Criei um desenho onde as sementes eram raízes, tronco, folhas e fruto e reguei com meus cabelos protegidos ainda pelo véu. Depois em trio demonstramos e depois observamos. Meu movimento foi o de colher todos os frutos sem deixar um grão esquecido no caminho e levá-los comigo. Depois observando a todos pude perceber a singularidade e o desdobramento nos movimentos de cada um, fiquei encantada e hipnotizada com a Cleonice, a sutileza, o cuidado e a delicadeza que

ela tocou e velou aquelas sementes. Quantas sementes brotaram daquele laboratório... (Relato de Jaqueline Tasma bolsista do LAE).

Os cabelos como água, como véu que rega as plantas, que fecunda a semente produzem uma bela imagem sensorial, apontam os caminhos que percorreu no corpo, tecendo a ligação céu/terra, cabeça como água, traz a qualidade da fluidez contínua e, na extremidade, a qualidade de pés enraizados. A conexão entre o mais profundo e a pele.

Assim Jaqueline finaliza: "Depois do velar da cabeça e dos cabelos Queríamos uma canção tribal [...]. Traçamos nossos caminhos cantando velando e protegendo nossas coroas".



"Oficina – Envelope tátil e o envelope sonoro" – LAE/UFRJ

foto 22 (arquivo da Autora)

B - Relato de Isabela Peixoto:

Naquele lugar pensava no silêncio das matas, onde sinto escutar as coisas que o silêncio nos possibilita, o cair das folhas, ranger dos galhos os diversos gorjeios o cair da noite e infinitos. O meu corpo naquele chão era o silêncio, onde o som penetrava e gerava movimento. As vezes na ferocidade de bicho; As vezes a delicadeza das folhas caindo no chão. Sempre movida pelos estímulos o som me regia. Minhas pernas concebiam ação a partir do que ela escutava o meu corpo inteiro era assim. O ouvido não era o único canal de ouvir e sim meu corpo todo tinha a escuta dos sons que me movia naquela tarde (Relato de Isabela Peixoto, bolsista LAE/UFRJ)

Primeiramente destaco essa frase, na medida em que ela corporifica a memória involuntária possibilidades de suas modulações. Isabela diz: “O meu corpo naquele chão era o silêncio, onde o som penetrava e gerava movimento. As vezes na ferocidade de bicho, as vezes na delicadeza das folhas caindo no chão”. Essas qualidades têm presença, no movimento forte e rápido-feroz ou no leve e lento, na delicadeza das folhas que caem. O mais importante é que elas são acionadas a partir de todo o corpo aberto à escuta, na intercessão do sonoro e do tátil, gerando movimento. “Minhas pernas concebiam ação a partir do que elas escutavam e todo o meu corpo era assim” Isabela afirma que o ouvido, não era o único canal de ouvir... de perceber e deixar aflorar a memória por todo seu corpo. Estabelecendo um trânsito relacional entre os sentidos. Aqui se encarna a afirmação de Clark: Isabela acionou a voz ossosa a solidiana e não a aérea, sem interpretá-la, deixou que se ativassem seus ossos, isto é, toda ela era o canal de escuta, elaboração, criação.

C - Relato Laura Vainer

o batuque me fez corpo em tempo-criança,
 riso alado me foi dado numa percussão carinhosa . . .
 a forma como foi abordado o nosso envelope tátil e os sons
 abrigados nele, assegura e acolhe, desenha chão para o movimento
 dizer em mim, o movimento disse “números”
 disse “tempo”
 e disse “T-E-M-P-O”
 e disse ainda as coisas que não apreendemos em palavra, em razão,
 em forma alguma as diretrizes invisíveis que a pele guarda e segue
 (aluna bolsista do LAE/UFRJ).

No depoimento de Laura posso identificar a presença do envelope sonoro. Ela relaciona a sonoridade com atenção a sua corporeidade, isto é: “o batuque me fez corpo em tempo-criança”. Quanto ao envelope tátil ela diz poeticamente “os sons abrigados nele, assegura e acolhe, desenha chão para o movimento dizer em mim”. A partir da percepção, dá-se a elaboração do corpo compreendido enquanto soma, corpo memória, memória em movimento. Ela distingue os sentidos, mas não os desassocia. Esta passagem me remete a Proust uma vez mais, quando pronuncia “Explorar, não apenas explorar; criar. Ele está diante de algo que ainda não é que

somente ele pode realizar, e, depois, fazer ingressar em sua luz” (PROUST, 1913/2004 p. 44).

Os envelopes tátil e sonoro “desenham chão para o movimento”. Nessa dinâmica a variação rítmica se faz presente; ela é traçada no espaço, ela se corporifica, ao final claramente aponta “as coisas que não se aprende com palavras, em forma alguma as diretrizes invisíveis que a pele guarda e segue”. A memória aformal, a memória encarnada como potencia é gravada na pele e segue!

A ideia de memória como potência também pode ser entendida a partir de Bergson: “Tal como o filósofo defende, a percepção, em seu sentido mais imediato, não seria algo como uma construção subjetiva – não é no cérebro ou no espírito, mas na matéria, que ela se origina” (LEAL, 2010 p.179). E, acrescenta que o sentido da percepção não é trazer um conhecimento de mundo, mas apresentar o sujeito ao ambiente que o cerca. Em suma, é se relacionar com o outro, o objeto, o espaço, para assim se presentificar por meio de sua memória ação, movimento, criação. Explorar, não só explorar, criar!

Mas o que é criado a partir dessa relação com o ambiente e o outro é também o próprio território. E aqui me aproximo de Deleuze e Guatarri (1997) quanto à concepção de território e de assinatura. Explico: Laura ao dizer “desenha chão para o movimento dizer em mim” a meu ver anuncia a noção de território e de assinatura. Ela cria chão, ali, ela se territorializa. Deleuze, como foi discutido no capítulo 1, desenha sua concepção de território a partir do ritmo ou, em outros termos, o território se constitui quando há variação de ritmo. Segundo ele o território, longe de significar delimitação, significa dilatação. Ele possui uma dimensão interna, é como uma membrana, retrátil e porosa, garantindo assim o trânsito entre o mais interno e o externo. Nesta dimensão, a noção de território se moveria por índices, peles, variadas membranas. Move-se de forma plástica.

Pode se aqui retomar a frase “desenha chão para o movimento dizer em mim” e pensar que para criar, ao criar, confere-se uma assinatura, uma marca. Lembro a ótica deleuziana a esse respeito. Deleuze vai afirmar que os peixes, por exemplo, passam a criar uma marca territorial em relação ao ambiente adquirem uma constância temporal, quando deixam de ser direcionais para atuarem em termos dimensionais na relação com o meio, obtendo um alcance territorial, uma assinatura.

Do mesmo modo, o aluno Sandro Drumond em sua fala me remete às noções conceituais em Deleuze. Neste caso, o aluno não tinha experiência prévia com a

dança e/ou com o corpo. Algumas pessoas vieram a ter esta oportunidade durante minicurso ministrado durante o evento “Interseções Corpo memória” visando uma expansão de suas possibilidades sensoriais, subjetivas e elaborativas.

Ele apresenta o seguinte depoimento a respeito do movimento dança que surgiu, após a estimulação com os objetos relacionais.

D - Relato de Sandro Drumond

Eu sou uma cachoeira, meus braços são rios, Oxum. Meu ori é de água, a gravidade me puxa, pião. Rio com pedras, parar, acabou. Cachoeira, volta, elástico, tão solto, parar. Sou feito de água, ela balança. Nas veias das mãos transcorre água, senti o fluxo subindo, será assim que se sente Exú ventania? Água, mas sinto o poder do fogo ou são as águas borbulhando? (Sandro Drumond minicurso corpo/objeto/memória/criação).





"Minicurso corpo/objeto/memória/criação" fotos 23 e 24 H. Dias

É interessante ressaltar que este aluno segue o curso de Artes Visuais/UFPE e nunca havia dançado. Ele ficou inteiramente livre, e entrou num fluxo de movimento que não foi capaz de interromper. Outro aspecto a ser destacado, é que nesta primeira experimentação ainda não havíamos trabalhado com sacos de água, mas com saquinhos com bolinhas de isopor, pedrinhas, ervas. A experimentação dos sacos com água foi somente no dia seguinte. Ele declarou que algo despertou uma memória da fluidez da água em seu corpo, o que lhe causou uma certa surpresa e, ao mesmo tempo, uma sensação de prazer e desprendimento.

Fica claro no depoimento de Sandro que ele experimenta o fluxo livre. Baseando-se em Laban, pode-se pensar em fluxo interrompido ou fluxo livre, o livre é aquele em que não há quebras no ritmo, mas, sim, continuidade no movimento. A água pode ser um bom exemplo de fluidez na natureza. Sandro vivencia essa qualidade experimentada em seu corpo a partir do contato com simples saquinhos com texturas diferenciadas.

O que chama atenção é o corpo diante da materialidade, o corpo, memória da matéria, que por sua vez também é composto de líquidos, de minerais, de membranas, de distintos tecidos. Assim, pode-se perceber uma relação entre o

corpo e o território, no sentido deleuziano. Foi citado acima a noção dilatada de território em Deleuze. Esta noção fica estabelecida a partir de seu aspecto dimensional em relação ao espaço e, ainda, em seu aspecto de possibilidade de constância temporal, conferindo uma assinatura.

No capítulo 1, procurei articular a noção de assinatura corporal em Laban à concepção de assinatura apresentada por Deleuze em *Mil Platôs*. Ora, as duas concepções têm como referencial uma relação com o espaço. Em Laban a assinatura se compõe do gesto singular, se compõe da gestão do peso corporal; ou seja, isto significa que a partir da maneira inteiramente pessoal cada um irá se relacionar com o tônus, irá construir sua tonicidade por meio dos esforços que irá empreender. Foi visto também que essa construção é recheada de afeto na correlação entre tonicidade e subjetividade.

Deleuze irá arquitetar a assinatura de forma inteiramente relacional. Estabelece, desse modo conexão com o tempo, um tempo constante e com um tempo fluido; território singular de cada um pela relação de uma variação de ritmo. Deleuze (1997, p.105): “Há território quando há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território”. Isto é pensado por Deleuze relativo às questões funcionais, ao afirmar que a mudança de cor nos peixes e nos pássaros, quando associada a situações de sexualidade, fuga, agressividade, permanece transitória. Sendo a cor um estado de membrana, como registrado por ele, só se tornará expressiva ao adquirir a citada constância temporal, um alcance no espaço. Assim se constituirá territorializante, uma assinatura, mas é por meio das matérias de expressão, apontadas por Deleuze como qualidades que esta assinatura virá a se constituir. Lembro que em Laban as qualidades de movimento são inter-relações entre peso, espaço, tempo e fluxo. A conexão que pode ser observada se dá, portanto, nessas instâncias: espacial, temporal, de fluxo e de qualidades.

3.5. CORPO ABULETADO: INVESTIGAÇÕES SOBRE O ESPAÇO DA DANÇA

Corpo abuletado é parte do título da monografia da orientanda Rafaella Lira Amorim, da Pós Graduação Angel Vianna “Práticas e pensamentos do corpo” realizada juntamente com a performance de mesmo nome. Neste TCC Rafaella irá descrever seu processo de descoberta da corporalidade, após longo tempo afastada da dança, por não se sentir capaz de acompanhar os modelos previamente definidos e não se “sentir bem em sua própria pele”. Uma vez acessadas as memórias corporais e, após muitos embates consigo mesma, este encontro com seu corpo a fez declarar como no estribilho da marchinha de carnaval: “Daqui não saio daqui ninguém me tira”, Vamos analisar como se deu este processo e de que modo ela chega a essa epígrafe.

Início a abordagem deste trabalho com o primeiro texto, no qual figura um desenho produzido por ela, o desenho de uma espiral. A espiral neste contexto pode ser interpretado como uma indicação da direção para a pesquisa espacial, a saída de um caminho linear que a encurtava. Ao relatar sua experiência com objetos leve e pesado colocados nos centros de gravidade e de levitação, durante a aula de Consciência pelo Movimento na citada Pós-Graduação, ela declarou: “Vivi uma experiência fortíssima, senti que foi a primeira vez que dancei com meu centro de gravidade” e completa:

O peso e a textura dos objetos ajudaram a despertar as regiões onde foram depositados. Mesmo depois que os mesmos foram retirados, a sensação foi de que os centros estavam vivos, acordados, despertados. Senti que o movimento partia desses centros com facilidade o que ensejava muitos caminhos a serem investigados (AMORIN, 2012, p.35).

Este trecho é importante por ter sido o momento inicial no qual despertaram as sensações do centro do corpo, dentre outras regiões citadas. Esta região tem íntima relação com a coluna lombar, local onde ela irá desenvolver as lesões dos discos intervertebrais.

“Daqui não saio. Daqui ninguém me tira.”

Trecho de marchinha de carnaval de autor desconhecido.

A investigação culminou na criação do experimento *Corpo Abulegado*, sobre um corpo que se redescobre, que se apropria do próprio espaço e que cria imagens a partir dele. Corpo que se aloja, que se instala, que se aboleta nele próprio. Experiência que restitui a integridade do ser, que aumenta a sua potência e que faz emergir novos questionamentos.



“Ensaio – Corpo abulegado”

foto 25 Hércules Dias

Durante a minha investigação sobre os espaços não ocupados do meu corpo me deparei com algumas memórias corporais que eu precisava enfrentar, algumas constatações da influência destas memórias sobre o meu movimento, sobre a minha dança. Percebi

que durante anos moldei o meu corpo para não parecer tão grande, arqueando meus ombros para frente, diminuindo os meus espaços intervertebrais e encolhendo meus pés. Estas memórias foram tão fortes que decidi partir delas para o meu processo criativo (AMORIN, 2012, p. 38,39).

O que ocorria com Rafaella só a fez se encolher. Ao arquear os ombros, tentava não aparecer, tentava não assinar sua presença no mundo, e inclusive no mundo da dança, até se ausentar completamente de si mesma. Sem perceber que desse modo chamava ainda mais atenção sobre si, foi desenvolvendo relações de encurtamentos musculares e cristalizações ao longo de sua coluna vertebral a ponto de fazer três protusões discais, entre L3 L4 L5 e S1. Por isso ela relata ter buscado o fortalecimento abdominal, visando a mobilização da coluna. “Percebi que a mesma foi compensada por uma frouxidão ligamentar do quadril, que me auxiliava a realizar alguns movimentos, sem a ajuda da coluna lombar” Mas, a partir da consciência pelo movimento e de todo este processo vivido durante sua Pós Graduação, Rafaella busca se desvencilhar de antigos paradigmas da dança. No encontro do corpo sensível e por meio do ressonar da memória, ela constrói um caminho no qual a trajetória não é imposta, mas existe a liberdade para criação.

Retomo a discussão empreendida no capítulo 1, com base nas concepções labanianas desenvolvidas por Suquet e em consonância com Godard, tendo como foco a ascensão vertical. Os autores afirmam que o singular gerenciamento de cada um quanto ao peso do corpo na busca pela verticalidade leva a uma assinatura corporal. Me chama atenção, no testemunho de Rafaella, o estado de embotamento ao qual se viu submetida em relação a sua expressão. Ela estava sem fazer uso de suas qualidades de movimento e se via tolhida, sobretudo no uso de sua coluna vertebral. Ao experimentar os Objetos Relacionais e ao se cansar de tentar moldar-se dentro dos códigos de movimento, ela permitiu-se abrir a uma movimentação a partir de seu centro de gravidade.

Suquet, no item “O continuum do ser vivo“, nos adverte que não existe imobilidade; somos gradações de energia às vezes infinitesimais. O que se faz necessário é tomar consciência desse fluxo em nosso corpo. De acordo com ela, Genevieve Stebbins, a partir de 1890, cria exercícios de decomposição com foco na

coluna, a fim de ampliar a percepção da potência de movimento contida em cada vértebra:

Em uma lenta propagação que se torna consciente pelo aguçar-se da percepção sinestésica, o movimento de cada parte do corpo, arrasta o seguinte conforme o princípio de sucessão tão caro a Isadora Duncan. A coluna vertebral passa a ser o eixo e a correia de transmissão desse eixo cinético (SUQUET, 2008, p. 522).

Assim, fica evidente a importância fundamental da mobilização de nosso eixo vertical para uma dança que aponta na direção da subjetividade, e não para a cópia e reprodução de movimentos. Nessa visada o que é relevante assinalar, além da relação com o peso, é a relação com o fator espaço. Sabemos que tais relações são intrínsecas, mas porque discriminá-las aqui? Lembro-me do desenho de Rafaella – uma espiral. Esta figura é uma das expressões mais dinâmicas do movimento sucessivo, e também bastante explorado em Laban e na dança durante todo o século XX. Vejam a explicação de Suquet:

Se a espiral é associada á vida, é porque ela procede por transformações. Ela transmuta continuamente as polaridades e as dimensões do movimento. O central, o periférico, o ascendente e o descendente, o anterior e o posterior aí se encadeiam sem cessar. A espiral constitui, em suma, um princípio de organização elementar dos organismos e tecidos vivos (SUQUET, op cit.).

Suquet dá continuidade a esta linha de pensamento e acrescenta que todas as fibras musculares são construídas e se inserem nos ossos dessa forma. O formato permite o fluxo cinético que desta maneira pode escoar. Esta explanação também me remete a reflexão sobre a banda de Moebius presentes na obra de Clark através do *Caminhando* (1963), e no Sistema Laban de movimento, como citado no capítulo 1 sobre a figura do 8 deitado ou figura do infinito.

No TCC de Rafaella, “O eixo que falta”, destaco a seguinte frase: “O corpo abuletado é feito de coluna, e a coluna vertebral é feita de memória”. (AMORIN, 2012, p. 43). A partir do estudo da obra “O corpo e seus símbolos”, de Jean Yves Leloup (2011), Rafaella irá assinalar que: “a ausência e a presença do pai estão ligadas à presença ou ausência da coluna vertebral” (LELOUP, 2011, p.108). Com

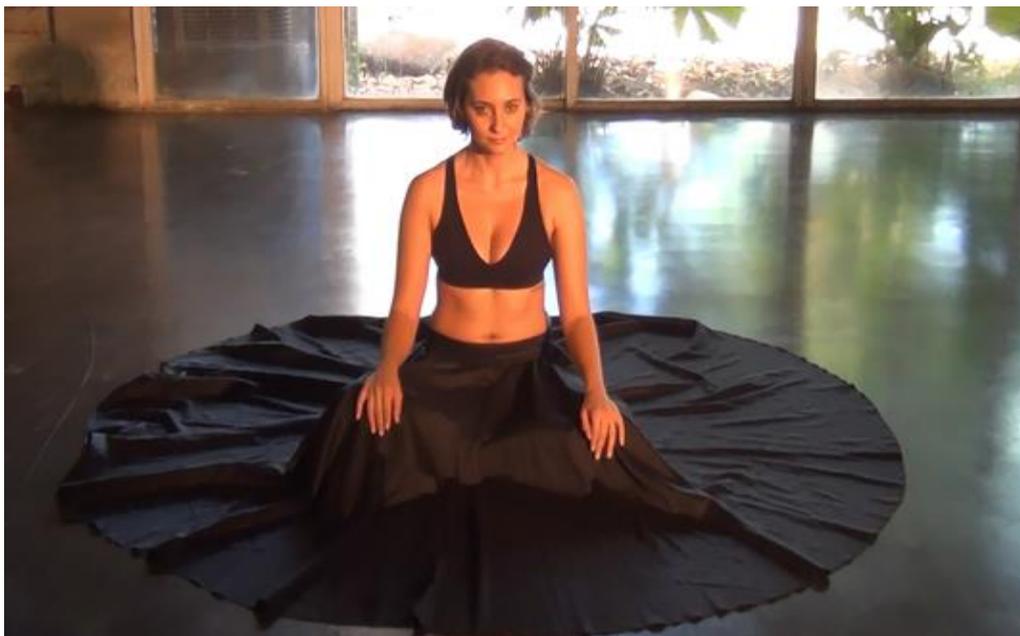
este mote ela decide ocupar esses espaços repletos de memória. Para tanto, baseia-se em associações relativas à figura do pai. Pai é palavra que estrutura; tem o sentido de fazer com que o sujeito cumpra a lei determinando, permitindo ou não o que se pode fazer, construindo uma coluna basilar. Leloup elucida:

Lembrando o que nos foi dito a propósito do pai, algumas vezes nosso pai nos dá as vértebras, mas não nos dá a medula espinhal. Ele nos dá uma estrutura artificial, uma lei moral, que não é habitada pela seiva, pela medula do sentido. Quando eu falo do pai, falo quer do pai biológico quer do pai que nos adotou, ou daquele que nos abandonou ou que nos faltou. Falo também de diferentes instituições da sociedade que nos propõem um certo número de leis, de obrigações. Que dizem “você deve”, “é preciso”, mas não dizem “você pode”! E que não nos dão a medula, o sentido desta estrutura (LELOUP, 2011, p. 110).

Neste momento Rafaella irá relatar que perdeu seu pai aos oito anos de idade, embora isso parecesse não incomodá-la mais: “Uma dor que passou, mas que ficou registrada no meu corpo, isso é certo”. Dessa maneira ela vai assertivamente completar: “Mesmo que um dia eu chegue a conclusão que esta cicatriz é meu corpo todo, e não apenas a coluna o contato com ela, me fez refletir sobre o meu lugar na arte” (AMORIM 2012, p.43).

Enquanto ela se encontrava presa à estrutura externa que a cerceava, foi impossível apossar-se de seus espaços de memória, dançar a coluna vertebral. Na medida em que se abuleta, o faz buscando o sentido da estrutura, buscando a seiva que dá vida e daí não sairá mais, encontrando prazer em seu movimento criador. Ela aponta:

Neste sentido posso dizer que danço mobilizando estados corporais passados (SUQUET, 2008), presentes e futuros, visto que vou encadeando memória e recriação de novas combinações de fatores como o espaço, o estado emocional, o estado físico e a presença do outro. (AMORIN, 2012, p. 39).



"Corpo abulegado" – Apresentação Interseções Hall7UFPE

foto 26 Hércules Dias



"Ensaio – Corpo abulegado"

foto 27 Hércules Dias

Daí ela irá relatar como desistiu de lutar contra a sua altura, seus ombros, sua coluna vertebral, seus pés.

Estava determinada, precisava recuperar o movimento e durante esta luta contra o meu corpo vazios me vinham enquanto descobria além das protusões discais, das escolioses nas regiões lombar e torácica e a falta de espaços entre as vértebras. No auge de minha indignação, cansei de buscar o movimento da minha coluna. Percebi que esta ânsia de superação não condizia com meu objetivo de

pesquisa, pois eu estava buscando mais uma vez um corpo ideal ao invés de partir do corpo que sou. Após esta descoberta, encontrei uma resposta: dançar a coluna. Falo de um corpo em seu estado atual, com mais ou menos espaço. Por mais que um trabalho rigoroso e regular de exercícios de propriocepção possa aumentar os espaços corporais, o desafio que me propus não foi o de criar estes espaços, mas o de ocupar os espaços existentes, fazendo-os vibrar. Então, o *Corpo Abuletado* é feito de coluna vertebral, enquanto que a coluna vertebral é feita de memória (AMORIN, 2012, p. 38,39).

Ao abuletar-se em sua corporalidade, ela pôde ocupar os vazios, os “vazios plenos” repletos de subjetividade. Assim ela revela:

Outro fator de subjetivação durante o meu processo criativo foi um trecho do livro *A Alma e a Dança*, de Paul Valéry, o qual me foi apresentado durante as aulas de Letícia Damasceno, no módulo de Conscientização pelo Movimento, como mote de improvisação de movimento. Cada dupla de alunos recebeu um fragmento deste livro para trabalhar e para minha surpresa, conforme já levantando no início desta escrita, a parte que me coube me acompanha até hoje: “Um olhar frio tomaria com facilidade por demente essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem cessar da própria forma, enquanto seus membros enlouquecidos parecem disputar a terra e o ar; e que sua cabeça vai para trás, arrastando sobre o chão sua cabeleira; e que uma de suas pernas está, sabe-se onde; e que seu dedo traça não sei que sinais sobre a poeira” (VALÉRY, 2005 p. 56).

Na ocasião desta investigação Rafaella retoma esta frase, trabalhando em cima de alguns recortes que sugeriram imagens, “relacionando-os com a sua própria memória: “olhar frio”, “se arranca sem cessar da própria forma”, “disputar a terra e o ar”, “cabeça”, “pernas”, “dedos”, “sinais sobre a poeira”. Neste momento ela relata ter se encontrado com a sua voz, clamando para ser usada, para fazer-se corpo: “Depois de anos de uma prática de dança muda, hoje eu grito! Este grito, pode-se dizer que foi expresso em forma de movimentos espirais. A espiral apontada em seu desenho inicial foi expressa no uso das qualidades de movimento, na ocupação do espaço interno em conexão com espaço global. Se a espiral é um princípio de organização dos seres e tecidos vivos, Rafaella pôde assim atualizar estes espaços, repletos de uma suposta imobilidade, e dançar mobilizada pela potência de sua memória.

Creio que assim pode ficar mais claro o sentido da epígrafe desta monografia: “Daqui não saio. Daqui ninguém me tira”



"Ensaio – Corpo abulegado"

foto 28 Hércules Dias



"Corpo abulegado" Centro de Artes e Comunicação/UFPE

foto 29 Hércules Dias

3.6 A IMOBILIDADE E PLASTICIDADE DAS MARCAS/MEMÓRIA: DE CORDAS, FAIXAS E METAL

“E, aquele

Que não morou nunca em seus próprios abismos

Nem andou em promiscuidade com os seus fantasmas

Não foi marcado. Não será exposto

Às fraquezas, ao desalento, ao amor, ao poema.” (Manoel de Barros)



“De cordas, faixas e metal” – Teatro Joaquim Cardozo/PE

foto 30 Maria Agreli



"De cordas, faixas e metal" – Ensaio – Joaquim Cardozo/PE

foto 31 Hércules Dias



"De cordas, faixas e metal" – T.J.C./PE foto 32 Hércules Dias

Assinalo que este trabalho foi gerado a partir de memórias do meu passado, no qual me encontrei presa e amarrada em um porão. *De cordas, faixas e metal* fala de um ambiente fechado, da imobilidade das pernas, do ventre paralisado e de um som metálico. Relato como essas cordas aprisionantes se tornam, pela vibração do movimento corporal, a vibração espiral de minha voz, voz metálica do agudo da agonia, se espiralando, se tornando voz da terra, voz das cordas vocais. Desse modo, este trabalho envereda na direção do movimento, da voz, encarnada na poética de meu corpo em diálogo com os poetas da terra, dentre eles, que assim nomeio como poetas da terra, Manoel de Barros e Manuel Bandeira, poetas brasileiros.

Este solo foi acionado a partir de experimentações, em especial as vivenciadas em curso de técnicas de Educação somática: *Body-Mind Centering* de Bonnie Bainbridge Cohen e de Movimento Autêntico. Não posso deixar de incluir em meu relato o processo da experimentação corporal que gerou a criação do solo em abril de 2013. Este trabalho inicia-se no BMC e logo após é experimentado intensamente no curso de Movimento Autêntico.

O BMC de Bonnie Bainbridge Cohen parte da investigação dos diferentes sistemas corporais, ósseo, orgânico, celular fluido, muscular e sistema nervoso. Este método investiga as possibilidades de movimentos com foco nos órgãos internos e nas fáscias conjuntivas, a partir da manipulação dos mesmos. Um aspecto a ser destacado é o foco dado às relações entre os pequenos níveis de atividade corporal e seu amplo movimento no espaço.

Assim se deu o inventário dos diafragmas, como o diafragma pélvico inserido na lombar na ligação entre o púbis e o sacro; ligamento sacrotuberal coccígeo, o diafragma inserido entre o pescoço e ombros na fáscia clavipeitoral; e o diafragma vocal, localizado na fáscia cervical em sua face localizada abaixo da mandíbula. Destaco estes três diafragmas pois, após experimentá-los através de exercícios realizados individualmente e em duplas, algumas memórias foram fortemente ativadas, gerando a proposta da construção de meu solo.

A técnica somática do BMC, por trabalhar o corpo de forma integral, mobiliza a partir de sua prática a relação com sons vocais. Vou partilhar, a partir deste momento, as reações que mobilizaram a memória de meu corpo, manifestando-se inclusive de modo involuntário. A memória que aqui tem sido nomeada de involuntária, ou memória encarnada, presentificou-se.

Após essa breve narração, pretendo costurar as bainhas, as dobras que alinham o pensamento que vem sendo traçado às práticas experienciadas nos laboratórios de movimento. Fundamento-me em Laban para dar suporte à noção de memória involuntária. Em Bergson (1999), encontro os subsídios necessários para aproximar as criações de movimento à concepção de memória enquanto potencialidade, virtualidade, abarcando a noção de duração e intervalo de movimento. Finalmente, penso em traçar aproximações entre essas linhas de pensamento e distingui-las na medida em que as práticas forem sendo relatadas.

3.6.1. BMC: Respiração é expressão

No curso de extensão de BMC vivenciamos o módulo "Princípios básicos para o sistema de respiração e vocalização", e nele a facilitadora do BMC utilizou balões cheios de água que foram colocados sobre o pulmão. Assim, inspirávamos, enchíamos de ar os pulmões e soltávamos o ar, emitindo o som de "s". Na manipulação realizada em dupla, no toque nos pulmões era também proposto que emitíssemos sons. Lembro que o pulmão ocupa um espaço grande na caixa torácica. Essa conexão anatômica aciona e pode promover a emissão de sons e a percepção de micro movimentos, de movimentos sutis. A partir da exposição dessa narrativa, buscarei a interlocução com os autores, visando fundamentar o que estou compreendendo enquanto manifestação da memória do corpo e aprofundar determinados aspectos, como a questão dos movimentos involuntários.

A proposição era mover-me a partir deste órgão interno. Mas antes mesmo de mover-me fui arrebatada, experimentando outra conexão espaço/tempo, entrando num estado de corpo difícil de descrever. O som que de mim reverberou foi um som grave; considerei um som bonito, embora trouxesse dor. Depois o balão com água foi experimentado em diferentes órgãos. A minha sensação foi a de ser transportada para minha infância, na qual vivi um episódio de maus tratos; tal situação deixou marcas subjetivas que vieram à tona neste instante. A primeira vez em que a memória desse episódio veio à tona foi quando estava no curso de Recuperação motora e terapia pela dança na escola Angel Vianna, no ano de 1995. Encontrava-me numa aula da técnica de Eutonia. Na ocasião, uma dor constante na virilha me incomodava e chamava minha atenção. Nitidamente a memória do passado foi acionada. Sentia-me presa e amarrada no porão. Retomei-a no ano de 2013, e desta vez teve uma intensidade tamanha que precisei sair e conversar com a professora, pois, chorando, não me continha e precisava compartilhar com alguém o que me tomava e como me sentia mobilizada.

A situação relatada me remete à concepção de Bergson sobre a memória virtual ou, mais precisamente, à perspectiva bergsoniana de memória em sua dimensão de coexistência virtual de passado e presente. Constato que nesta experiência descrita o passado que nunca deixou de ser, mas foi acionado por meio

da memória do corpo, atualizando-se no instante da percepção. Assim o autor ratifica, em *L`energie Spirituelle*:

A formação da lembrança nunca é posterior à percepção; é sua contemporânea. A medida em que a percepção se cria, sua lembrança se perfila ao seu lado, como a sombra ao lado do corpo (BERGSON, 1959, p.913).

Como em alguns flashes e insights, esta situação traumática se apresentou em dois momentos distintos, se corporificando de forma mais intensa nos momentos vividos durante os citados cursos de práticas somáticas. Chamo a atenção para o fato de que nos últimos tempos, ou seja, em momentos anteriores a este, eu vinha tendo sonhos recorrentes, pesadelos. Assim, me sentia povoada de estranhas sensações ainda não emergentes que pediam passagem. Mas é preciso ressaltar: as mesmas se encontravam em estado de potência, e sempre estiveram em meu corpo. De acordo com Bergson, no processo de atualização a lembrança torna-se imagem e daí é capaz de provocar movimento. Destaco ainda a seguinte afirmação, citada anteriormente, que dá maior clareza a isso: “meu corpo é, portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento” (BERGSON, 1999, pág. 71).

Minha sensação era de que algo parecia estar travado em meu ventre. Sentia que da pélvis saía um som bastante grave, aquele som vinha dali... Minha virilha trancada me impedia de mover as pernas, meus pés ficavam teimosamente um sobre o outro, prendendo os dedos dos pés que ficavam por baixo. Estaria eu vivendo, tal qual Daniela, aluna do projeto de pesquisa, uma experiência de movimento involuntário, mobilizada pelo que estou nomeando de memória encarnada e involuntária?

3.6.2. Movimento autêntico - atravessamentos

O processo que se iniciou no BMC foi experimentado intensamente, em seguida, no curso de Movimento Autêntico, que tem como base a relação que se estabelece entre o Movedor, a Testemunha e o próprio espaço. A este respeito, posso destacar as palavras de Soraia Jorge:

No campo do Corpo Individual, o Movedor trabalha a vontade profunda de ser visto em presença de uma Testemunha Externa. Ele fecha os olhos e aprende a escutar os seus impulsos; a dar forma ou não às suas experiências. Descobre movimentos autênticos. Por movimentos autênticos, nesta fase, entendem-se os movimentos que não são julgados, criticados, racionalizados, que não seguem valores exteriores como: “é assim que devo mover, para ser gracioso, poderoso, bonito”, etc.(JORGE, 2009, p.13).

A partir desta proposta, todo o conteúdo vivencial de minha infância sobre a experiência de ter sido amarrada passou a se manifestar em meu corpo por meio da prática experimentada no curso de MA. É preciso dizer que não pretendo estabelecer aqui um caminho psicologizante para o movimento e a dança. É possível marcar uma diferença entre um caminho que leva em conta a subjetividade e um caminho psicologizante. O que entendo por subjetividade foi colocado desde o primeiro capítulo desta tese: não se trata da dimensão psicológica ou interiorizada de um sujeito, mas dos modos pelos quais sentimos, vemos, agimos, afetamos e somos afetados nas relações sociais. Assim, pode se dizer que subjetividade e afeto se interconectam, e que esse afeto não se reduz a uma dimensão psicológica. Os aspectos afetivos se revelam através do movimento e foi o que aconteceu comigo, uma vez que neste exato momento meu projeto corporal investigativo encontrava-se inteiramente comovido, tocado e aberto a vivenciar esta proposição. Estava clamando, esta seria a expressão, para experimentar em meu corpo algo que já me rondava como uma espécie de fantasmática, perseguindo e povoando sonhos e sentidos corporais. Guy Brett escreve no prefácio do livro de Lula Wanderley, (2002) ao referir-se à obra de Clark e suas proposições: “Apesar de seus objetos e métodos trabalharem como o corpo físico, não era o corpo como tal que lhe interessava, mas sua fantasmática” (BRETT, 2002 p.22). Rolnik por sua vez, declara a esse respeito:

A obra opera uma espécie de iniciação do espectador àquilo que Lygia chama de “vazio/pleno” vazio de sentido do mapa vigente, provocado por um cheio transbordante de sensações novas que pedem passagem. Faz parte da iniciação “vomitar a fantasmática” (ROLNIK, 2002, p.274).

Rolnik esclarece, contudo, que o propósito da obra *Estruturação do Self* não é vomitar a fantasmática, ou simplesmente descartar-se dela, mas encontrar um modo de estar “em casa” em meio a desterritorialização, encontrar a dimensão subjetiva da experiência, encontrar o corpo vibrátil:

No discurso de Lygia acerca de sua obra *Estruturação do self* é a presença insistente de conceitos tais como *morcellement* e “fantasmática do corpo”. Quanto ao primeiro, se há *morcellement*, é mais da imagem do corpo do ponto de vista do ego, no momento em que se abre o acesso à experiência do encontro com a alteridade variável e dinâmica, através da libertação do corpo vibrátil. O que visava a proposta de Lygia era reconstruir-se a partir dessa experiência, o que implica em superar o terror ao despedaçamento. Quanto ao segundo, como vimos, vomitar a fantasmática do corpo não era a finalidade de sua proposta, mas o meio necessário para abrir alas para a experiência do corpo vibrátil, onde de fato se realizava sua obra (ROLNIK, 1999, p. 22,23).

O que posso apontar é que eu estava há muito tempo mergulhada nas proposições de Clark, embora aqui esteja narrando a vivência com uma técnica de Educação Somática. Mas justamente por essas linhas de pensamento não estarem distanciadas e os processos de subjetivação ocuparem em ambas o centro das questões, percebo-me atravessada e mobilizada por meus afetos. Corporifico medos, sensações e impotências. Trata-se de uma imobilidade que contém em si caminhos para o movimento. Clark em suas propostas sensoriais pretendia que se entrasse em contato com uma memória do corpo pré-verbal. Ao entrar em contato com as marcas/memória por meio daquilo que me afetou, encontro suporte para embasar ainda mais a problematização a que me propus, isto é entender as marcas nesta ótica: “marcas são sempre gênese de um devir” (ROLNIK, 1993, p.2). Me sinto induzida a ponderar acerca das marcas/memórias e tecer algumas considerações: a memória virtual de Bergson ao ser atualizada, pode processar e dar sentido àquilo

que me afeta. Isso significa que a memória virtual tanto produz afetos como lhes dá sentido.

Sublinho o que escrevi após um dos momentos experimentando o MA:

A voz reverberou muito, me espantou tamanha agonia, tantos movimentos involuntários, tanta vibração corporal! O forte som de minha voz, as profundas marcas expostas. Uma verdadeira memória da carne - não na carne, memória viva, abrupta, torrencial, carne viva! Manifesta na criação, na liberação do movimento involuntário (Relato da autora).

De acordo com Soraia Jorge (2009), Janet Adler dá o nome de *Ground Form* à arquitetura do Movimento Autêntico, que é baseada em uma relação entre Movedor e Testemunha. O termo *ground* significa, em inglês, chão, terra fundante. Assim *Ground Form*, em meu entender, visa dar formato ou voz, àquilo que está inconsciente, mas é necessário esclarecer que não é a forma em sua fixidez, mas movente. “Tanto para um quanto para o outro, o trabalho incide no desenvolvimento da Testemunha Interna, que é uma maneira de burilar um estado de consciência” ressalta Jorge, (2009, p.18). Este termo burilar é bastante apropriado, uma vez que me remete a um trabalho meticuloso, voltado a algo em estado bruto, nebuloso em meu caso, eu diria assim.

3.6.3. Butô, movimento autêntico e a memória involuntária.

Nasci sem memória, tudo que dancei aqui, já esqueci

Kazuo Ôno

Para trazer esclarecimentos sobre a proposta do Butô, transcrevo um trecho de uma entrevista dada a Lucia Nagib no livro *Kazuo Ono*, de Emidio Luisi (2003). Quando questionado sobre seu modo de dançar e sobre as coreografias com marcações de começo, meio e fim, Ôno respondeu com a frase colocada em epígrafe: “Nasci sem memória, tudo que dancei aqui, já esqueci” (LUISI, 2003 p.79). O butô foi criado no Japão do pós-guerra, na década de 60, como um modo de contestação à concepção de Dança Moderna em curso nos Estados Unidos que, de certo modo, infligiam ao Japão uma visão hegemônica e ocidental da arte. Os criadores do butô Hijikata Tatsumi e Kazuo interessavam-se pelos pequenos gestos

cotidianos, conferindo uma profunda relação do universo interno com o externo. Seus temas perpassavam o inconsciente, o grotesco e os impulsos instintivos. De fato, o mote principal de suas pesquisas era o lado obscuro, o lado escuro do próprio corpo. Ôno declara:

A criança, no útero materno, alimenta-se da vida da mãe, consome um pouco de sua vida. A própria posição circular do feto no ventre da mãe indica o contato com a vida e a morte, o *se* e o *shi*. Todos nós temos influência constante do *shi*, o princípio da morte. Todo nosso vigor é extraído do *shi* (LUISI, 2003, p.79).

Tatsumi Hijikata, o criador do butô, concebe o butô, esta maneira de movimentar-se, como uma proposição em metamorfose. Ao explorar os estados corporais como: estado de planta, estado de bicho, estado de coisa, Hijikata visa provocar distintas qualidades, visa explorar os limites do corpo, um corpo informe. Esta noção de informe, já apresentada em 2.4: “O intervalo de espaço-tempo a memória manifesta no corpo”, é baseada em Georges Bataille, calcado na ideia do mimetismo e de despersonalização. O destaque é a não separação de corpo e natureza.

Para o butô, trata-se de aprender como um corpo muda de estado. Por isso, destaco aqui as concepções de butô que abarcam a ideia de encarar a dança enquanto um desafio. Considero um caminho extremamente instigante, mas não menos difícil. Como atingir estes estados? Como desviar-se dos códigos, como libertar-se de padrões impregnados no corpo? Vale dar destaque à epígrafe de Ôno ao declarar ter nascido sem memória: no mesmo instante em que dança, tudo foi esquecido. Por isso pergunto: como permitir que os estados corporais acionem “os estímulos plurais de uma memória involuntária” sem que o esquecimento faça parte do processo?

Tadashi Endo é um bailarino que pesquisa e dissemina a maneira singular de movimento desenvolvida pelos criadores do butô. Algumas de suas colocações podem subsidiar o trabalho que realizei com o solo “De cordas, faixas e metal”. Alguns aspectos desse solo podem auxiliar a dissecar uma questão levantada a partir do butô, seria viável uma costura entre a ideia de vomitar a fantasmática e os processos vividos no butô? Refiro-me aos processos do butô: conceber a dança

como acontecimento, enveredando numa investigação do *darkness*, da sombra, do lado escuro do corpo.

Ao terminar a temporada do solo ainda me encontrava tão intensamente mobilizada e influenciada pela palestra de Tadashi. Percebendo a obscuridade e a imobilidade e a potência do movimento, escrevi:

Minha boca saliva há dias, como se fossem sonoridades presas que querem se tornar sons, tons, tonalidades e não amarras, timbres e, não escarras, palavramento e não citações, no entanto preciso traduzir refletir. Como se a angústia da não realização me impede? Imobilizam-me os dedos, os braços, todo o corpo, que embora se negue ao não movimento, paralisado está. A distância ao mesmo tempo em que me favorece me perturba. Preciso mergulhar ainda mais profundo no escuro de meu corpo, como no botão na obscuridade, e persegui-la ou descobri-la para que torne o cinza chumbo uma possibilidade de movimento, na dor da palavra muda. (Relato da autora).

Para dançar, de acordo com a linha de pensamento do botão, é preciso compreender o botão como uma dança do acontecimento, ou seja, é preciso estar disposto a despojar-se dos caminhos conhecidos, é preciso escutar o corpo, é preciso investigar o lado escuro, pesquisá-lo e deixá-lo vir à tona, desde o grande movimento até o mínimo movimento, entre os dedos, debaixo do braço etc. O ponto principal é que no escuro é justamente onde queremos e necessitamos enxergar, mas é preciso prosseguir para encontrarmos primeiro as sombras, e depois a luz. Desse modo, todos os movimentos tencionam descobrir nossas zonas escuras, afirmou Tadashi. Assim, se começa a dançar o botão.

Portanto, a criação desse solo vem de uma profunda necessidade de livrar-me de nebulosidades constantes, perturbações personalizadas por marcas corporais subjetivas que, vibrando de maneira intensa, me conduziram a distintos estados de corpo nos quais me fiz mais porosa, na medida em que deixei que se ativassem pela via da memória manifesta. Esta pesquisa intensifica-se então, durante o Curso de Movimento Autêntico, com Soraia Jorge. Assim, assinalo suas palavras:

Olhamo-nos para enfim poder ver, sem o olhar, entre as linhas movimento. Porque mais do que as linhas da dança, o que respiro no intervalo preenche de vazio todos os cantos. Falamos, dançamos do que nos atormenta e que é nossa fonte de vida. Vibramos na dor de nascer cada partícula de tempo, no grito da pressão sanguínea, no abismo de nada saber (JORGE, 2009, p.14).

A proposta de poder ver sem olhar já era um tipo de procedimento que eu vinha adotando a fim de ativar inéditos estados de corpo para poder ver “entre as linhas movimento”. Outro aspecto bastante relevante que deve aqui ser pontuado é a sensação intensa de ser movida que, em suma, afina-se com a ideia de praticamente não tomarmos uma decisão, como afirmou Ôno. Desse modo, na proposta do MA, de fato, uma vez de olhos fechados, somos movidos. [...] “ele fecha os olhos e aprende a escutar os seus impulsos” (JORGE, 2009 op cit). Então, me parece nítido o foco desta proposição na ativação da memória involuntária, que deflagram movimento que surge sem intenção, mas que ativa também o estado de esquecimento, proporcionado por uma outra experimentação da temporalidade.

A memória assim vista é acionada na perspectiva debatida ao longo de todo o capítulo 3. Embora ela aconteça involuntariamente, isto é, sem intenção, é preciso, após afetar-se, passar por um processo de elaboração que funciona como um processo de apropriação e criação de si. É preciso “abuletar-se”.

Aqui retomo a colocação de meu aluno citada na p. 79: “o movimento é sem intenção”. Neste capítulo, assim como de forma mais aprofundada no presente capítulo 3 abordei as implicações da memória involuntária em sua conexão com o esquecimento. Assim, relembro a ótica apontada por Launay, ao referir-se a Laban e à busca por um modo de mover-se: “Esquecer o estado presente do corpo a fim de acolher os estímulos plurais da memória involuntária”. A chamada memória involuntária traz em seu bojo o esquecimento como fator primordial. Assim, Costas esclarece, ao aproximar Suquet (2008) das ideias de Launay (1999) a respeito dos entrelaçamentos da memória involuntária e o esquecimento:

Segundo Suquet (2008), o coreógrafo Rudolf Laban (1879-1958) criou um método de improvisação apoiado na ideia do esquecimento, capaz de providenciar a quebra de automatismos e de saberes adquiridos como condição para que os artistas pudessem memorar

outra ordem de conhecimento do corpo e adentrar em um estado de receptividade. Na mesma direção, Launay sugere que os procedimentos de Laban envolvem o esquecimento e, paradoxalmente, a rememoração.

Remeto este ponto à discussão sobre o valor do esquecimento, amplamente debatida em minha dissertação²⁷, na qual dedico um capítulo “Nietzsche: articulações entre esquecimento e memória” e dois itens - “Nietzsche e o surgimento da memória no animal esquecido” e “Dança e o esquecimento”, onde relaciono as concepções de bicho homem de Lygia Clark e o animal esquecido em Nietzsche. Nesta visada o esquecimento é parte integrante da memória e é interpretado de forma positiva, valorizando-se seu caráter libertador, que permite sentir o instante:

[...] é sempre uma coisa que torna a felicidade o que ela é: o poder esquecer ou, dito de maneira mais erudita, a faculdade de sentir a-historicamente durante sua duração. Quem pode se instalar no limiar do instante, esquecendo todo passado, quem não consegue firmar pé como uma divindade da vitória sem vertigem e sem medo, nunca saberá o que é felicidade, e ainda pior: nunca fará algo que torne os outros felizes (NIETZSCHE, 2003.p.9).

A partir de Nietzsche, comento: “O esquecimento nos faz perceber que não se trata de restrição, limitação, mas de força ativa, vital, salutar” (DAMASCENO, 2009, p 28).

Retomo agora minha vivência corporal. Ao experimentar a técnica de MA, encontrava-me em plena investigação focalizada nas experimentações de corpo que me conduziram à memória involuntária. Tal investigação surgiu a partir de uma apropriação dos objetos sensoriais de Clark, com o objetivo de compor movimentos pela via da sensação desperta no corpo. Sublinho que esta proposição vinha tendo como pauta a ideia de pesquisar movimentos e dançar de olhos fechados, visando não limitar o olhar ao órgão da visão, e buscando a libertação (ou o esquecimento) de códigos e prisões das formas conhecidas e consideradas belas. Greiner assinala que, para Kazuo Ôno, ao dançarmos de olhos fechados perdemos uma parte

²⁷ Ver **Dança e criação: a memória corporal numa abordagem nietzschiana**. Dissertação de mestrado de Letícia Damasceno defendida em 2009, no PPGMS-Programa de Pós Graduação em Memória Social na UNIRIO.

essencial do corpo, mas ganhamos em experimentação, acessando outros estados corporais.

Compartilho o que escrevi ao acordar quando me encontrava em pleno processo de criação do solo *De cordas, faixas e metal*:

Avalanche de sentir, sensações em pleno estado de presença, memória atualizada. Labirinto, porão... Escuto, já que estou privada de ver, limitada a imaginar, privada de imagens de luz e cores. Aguçam-me os sons, meu sentido auditivo é sonoro, no tom dos agudos, no som da imobilidade das pernas e ventre, debato-me com braçadas no escuro... (Relato da autora).

Lembro que este trabalho foi gerado a partir de memórias do meu passado, no qual me encontrei presa, amarrada em um porão. Trago outro relato, denominado: *Arquivos da dor*. Neste dia acordo com a cantiga popular do conto infantil “*Jardineiro de meu pai, não me corte os cabelos*”. Este trecho da canção é o que irei cantar em cena, fazendo alusão à história do conto. Não por acaso, esta cantiga conta a história de uma menina que, deixada por seu pai com uma ama seca, sofre maus tratos e termina por ser enterrada viva numa figueira. Quando o pai retorna à casa de sua viagem, não a encontra. Porém, ouve a menina a cantar em súplica ao jardineiro que iria podar a figueira: *jardineiro de meu pai, não me corte os cabelos, minha madrasta me enterrou pelos figos da figueira*. Nesse estado escrevo, quase que como numa espécie de transe, *Arquivos da dor*. “Anexo da voz encarnada, sofrimento das fibras capilares, Estado de suspensão. Pernas sem espaço, pés no lugar da cabeça, inversão?” É dessa maneira que me sinto impelida a expor essas marcas/ memórias, criando o citado solo.

De imediato, remeto novamente ao trecho já citado de Soraia Jorge “Falamos, dançamos do que nos atormenta e que é nossa fonte de vida, vibramos na dor de nascer cada partícula de tempo, no grito da pressão sanguínea, no abismo de nada saber” (JORGE, 2009, p.14). O que estou considerando relevante é o fato de que, ao sermos afetados pelos estímulos de uma memória involuntária, os caminhos de movimentos são inéditos, mas não isentos da dor. Entretanto, esta mesma dor pode acionar a clara sensação de liberação. Jorge ainda acrescenta que, mais do que

linhas de dança, o que importa é o que respiramos no intervalo, preenchendo de vazio todos os cantos. A expressão “no abismo de nada saber”, sugere a uma analogia com o estado de esquecimento ativo. Movidos pelos estímulos plurais e variáveis de uma memória involuntária, pode-se acionar o movimento compreendido como autêntico. Volto a lembrar do sentido do movimento autêntico: de acordo com sua criadora, é um movimento isento de julgamento, de críticas, de valores externos os quais predeterminam a maneira do mover.

Desse modo, pondero a respeito de algo que me paralisou durante anos, causando dor e dificuldades de mover-me, e que pôde agora revolver-se em criação de um trabalho autoral a partir de memórias afloradas pelas marcas objetivas e subjetivas de minha corporalidade. Retomo Brett ao comentar o trabalho de Lygia Clark: “Paradoxalmente, é através da liberação dessa fantasmática que o sujeito às vezes “capta a medida do real” (BRETT, 2002 p.22).

Para finalizar, trago a citação de Rolnik que elucida o poder das marcas em fazer brotar inéditas sensações. Rolnik (1993) propõe em seu texto uma concepção de marcas ligada a uma memória distinta da concepção tradicional. Nesse ponto eu a sigo: a ideia de marca está sendo compreendida aqui num sentido distinto e mesmo prévio à ideia de representação. A direção é pensar numa memória de marcas enquanto virtualidade, potencialidade capaz de receber sentidos diversos. Essas marcas eventualmente, mas não necessariamente, podem se transformar em representação, quando algum desses sentidos se cristaliza. Assim, a autora aponta os efeitos potencializadores que as marcas podem produzir em nosso processo de criação. Tais marcas, afirma ela, nos levam a estados que nos desestabilizam:

Ora, o que estou chamando de marca são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo. Cada uma destes estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que marcas são sempre gênese de um devir (ROLNIK, 1993, p.2).

As marcas, nos tirando do lugar conhecido, nos impelem a experimentar sensações inéditas, dando possibilidades para a produção do novo. Rolnik se refere às marcas como “gênese de um devir”, ativando a produção de outras

potencialidades de movimentação corporal. A memória como potência inerente ao estado do vir a ser revela-se em constante personificação.



“De cordas, faixas e metal” – Teatro Joaquim Cardozo/PE

foto 33 Maria Agrelli

Estrela da Manhã

Nas ondas da praia

Nas ondas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar.

Nas ondas da praia (até aqui canta)

Quem vem me beijar? (recita)

Quero a estrela-d'alva

Rainha do mar.

Quero ser feliz

Nas ondas do mar

Quero esquecer tudo

Quero descansar. (quero navegar, licença poética)

(Manuel Bandeira)

Considerações Finais

Este capítulo final constituiu-se num desafio. Não é fácil colocar o ponto final em um trabalho que engajou tantos conteúdos subjetivos do pesquisador, que se tornaram parte integrante da composição entre os processos de criação de caráter mnemônicos envolvidos na dança e o arcabouço teórico abraçado nesta tese. Foram diversos os autores colocados em confronto e em interlocução com as práticas, abordadas no calor do processo criador. Tecer suas possíveis vinculações exigiu paciência e delicadeza, bem como coragem para lidar com as surpresas dos relatos e dos testemunhos.

A direção tomada por esta tese tem na esfera de uma memória em devir um ponto crucial. Como argumenta Deleuze, devir não é imitação; o devir tampouco pouco pode ser medido, ou mesmo mediado; o devir provoca um campo intensivo, um campo de potência. Foi a partir dessa perspectiva que a temática da memória do corpo foi tratada, e foi desse modo que se buscou transformá-la em escrita, na medida em que a memória se inscrevia e se atualizava nos corpos, proliferava nos poros, nos sentidos corporais. Neste âmbito, da dança e da criação, emergiram caminhos para a composição de movimentos e uma assinatura corporal se fez presente.

Se emprestamos nossos corpos para esta pesquisa, isso significa dizer que doamos nossos corpos - doar no sentido de não negar nada, permitindo os atravessamentos e a chegada do intempestivo. Ser surpreendido por sensações inéditas, incômodas, angustiantes, paralisantes, atualizar marcas através de uma memória virtual, no sentido bergsoniano, é ser apresentado a sua propriocepção em convulsão intersensorial; é ter os ouvidos nos tornozelos, como afirma Nietzsche. É experimentar estados de transe, de suspensão. É ser rebento dentro de um casulo. É ser ventre que era seu corpo, viabilizando a elaboração do percebido. É não só explorar, mas criar!

Cito: “As criações são como linhas abstratas mutantes que se livram da incumbência de representar um mundo, precisamente porque elas agenciam um novo tipo de realidade” (DELEUZE, 2008, p.95). Por esse motivo, foi valorizada nesta tese a memória acionada como potência, no esteio da ótica de Bergson em

seu processo de virtualidades e atualizações emergentes. A memória virtual pôde aqui se articular com o trabalho de Lygia Clark, com sua proposição convulsiva dos sentidos e com seus dispositivos que provocam a irrupção do interno, a irrupção de uma memória arcaica, pré-linguagem, uma memória corpo. Uma memória em potencial: somente o instante do ato é vivo nele o vir a ser está inscrito (Clark, 1980). Clark afirmou a potencialidade do objeto, e o participante, aqui lido como o dançarino, pôde deixar-se afetar pela ativação de sua memória corporal.

Trabalhamos com uma memória corporificada, encarnada, sempre em dimensão relacional, por meio do contato com o outro e consigo mesmo, levando em conta o objeto como um possível outro. Um outro que disponibiliza o encontro com o extraordinário através de um objeto ordinário e prosaico, trazendo novas relações de percepção de um outro si mesmo, modificando hábitos e rasgando capas, carapaças, casulos, rebentos, movendo-se com o uso de outros Esforços, outras qualidades de movimento.

Vimos que, de Laban a Proust via processo sensorial, a não voluntariedade permite o acesso à memória involuntária, a um campo intensivo, ao esquecimento, ao acaso, como camadas de sabores no palato, como perfume exalado de outro tempo dilatado.

Perfume de um tempo no qual coexistem Papoulas murchas e o sabor de terra em poeira de barro, em Áspero afago. A memória involuntária é uma memória em devir, é vir a ser em batuque corpo criança, é desenhar chão para o corpo dizer. É balançar nas cordas elásticas dos fios da figueira a visitar o porão e o jardim. É percutir no metal, os anéis. É ter braços de rio. É tornar-se lobo mulher, é tornar-se ventre, sementes de útero, é tornar-se ondas de vômito. É nas águas, tornar-se peixe, anfíbio, réptil. É tornar-se bicho, animal esquecido, é um devir animal. É aboletar-se na coluna cinética em corpo, memória, ação.

Nesse esteio muitas indagações foram norteadoras para o processo da pesquisa sobre uma memória do corpo em seus aspectos de constituição e manifestação. Considero que a natureza prática desta investigação, em íntima tessitura do presente texto com os interlocutores, permitiu adentrar em esferas movidas por uma outra temporalidade, constituinte de uma memória das marcas e

da sensibilidade, e não da inteligência ou da razão. Partindo-se dos processos sensoriais subjetivos e da ativação da memória involuntária, pode-se adentrar no tempo redescoberto de Proust. Este tempo, longe de implicar a ideia de nostalgia, como algo que precisa ser resgatado, ou recuperado, independe da inteligência e do “esforço voluntário”, e tem no evento do “acaso” e na dinâmica do esquecimento algo que nos faz parar. De acordo com Deleuze, este algo que nos surpreende é a única coisa que interessa, e não temos como disso nos esquivar.

Este tempo proustiano, gerado no intervalo entre a percepção da sensação e sua elaboração, se aproxima em certo sentido do processo de atualização defendido por Bergson. Trata-se de um processo de atualização que não elimina o passado, mas que com ele coexiste; neste processo o passado nunca deixou de existir, ele só deixa de ser útil, podendo ser atualizado quando algo nos afeta. Foi visto que, para Bergson, este “naco” da duração, o chamado intervalo de indeterminação, promove o acesso à escolha e, portanto, à criação. É neste sentido que há uma paridade entre os autores: no instante de hesitação, tanto em Bergson, quanto em Proust, abrem-se as portas para criar.

No tocante à constituição da memória foi argumentado que a mesma não se encontra atrelada a representações e sim a afetos, o que irá, em última instância, possibilitar sua manifestação também no plano afetivo. Sentidos corporais: tato, audição, visão, olfato e propriocepção terminam viabilizando um movimento assinatura, uma assinatura corporal em dança. Criações singularizadas na manifestação da memória do corpo, na medida em que se cria um território. Foi debatido que se constitui território gerando uma assinatura quando há variação no ritmo, quando o ritmo se torna expressivo.

É relevante considerar as questões que nortearam essa pesquisa e questionar se, de fato, foram respondidas. Tenho a convicção de que toda escrita ligada a um pensamento que tem o corpo como esteio reconhece a transitoriedade, o efêmero, o acaso e a subjetividade como condições que lhe são inerentes. Não pretendo ter a incumbência, nem tampouco a pretensão de cobrir todas as lacunas, sobretudo no tocante a um assunto dificilmente tematizado neste âmbito: uma investigação interdisciplinar tendo como foco a memória do corpo, tecendo interfaces entre a dança, as artes visuais, as abordagens somáticas e a filosofia.

Trata-se de uma investigação muito ampla, e para ela procurei contribuir com este trabalho. As estranhas reações mediante a experimentação dos Objetos Relacionais de Lygia Clark foram amplamente discutidas após relatos, depoimentos e testemunhos. Neste processo desdobraram-se a sensação, a percepção e a elaboração, conduzindo ao ato criador. Foi enfatizada a desestabilização provocada pelos objetos; nela residiria o interesse de Clark em atingir um corpo vibrátil, poroso às instâncias sensoriais, provocando estados inéditos na direção do desmanchamento das formas, do lugar conhecido, da suposta unidade. Na direção da multiplicidade e do que ela potencializa. O que daí pudemos extrair, a partir de todas as articulações traçadas entre autores, experiências e performances, foi a existência e a importância de uma memória vibrátil. Mas muitos caminhos ainda podem ser trilhados neste sentido do pesquisar o corpo e a memória sob viés da dança, do movimento e dos processos subjetivos a serem revelados.

Referências:

- AMORIM, Rafaella. **Corpo abulegado investigações sobre o espaço da dança.** Trabalho de Conclusão do curso de especialização *Lato sensu* da Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia de Dança de Recife: “Práticas e pensamentos do corpo” 2012.
- ANZIEU, Didier. **O Eu-pele.** São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel & GONDAR, Jô (Org.) **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust** In: **Obras escolhidas.** São Paulo: Brasiliense, 2010.
- _____. **Magia Técnica, arte e política. Obras escolhidas.** Editora brasiliense, 2010.
- CALAZANS, CASTILHO& GOMES (Org). **Dança e Educação em Movimento.** São Paulo: Cortez editora, 2003.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark Arte Brasileira Contemporânea.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. **Objeto Relacional** In: Catálogo de Exposição Fundação Antônio Tápies Barcelona, 1997.
- _____. **Memória do Corpo- Casos Clínicos.** Inédito s/d
- _____. **Carta a Hélio Oiticica, 26/ 10/ 1968.** FIGUEIREDO, Luciano (Org) In: **Lygia Clark e Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORBAIN, COURTINE & VIGARELLO. **História do Corpo vol. III.** Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto *Por que Lygia Clark?*** Tese de doutorado em educação. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- _____. **Objetos para dançar.** In: RANGEL e THRALL (Org.) **Corpo em cena v. 3.** São Paulo: editora Anadarco. 2011
- _____. **Saberes somáticos no trânsito dançante.** In: **O avesso do avesso do corpo educação somática como práxis. Seminários de Joinville.** (p.165 a 183) Joinville: Nova Letra, 2011.

COSTA, Mauro José Sá Rego. O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento. In: SILVA, Assis. **Corpo e sentido - A escuta do sensível**. São Paulo: UNESP, 1996.

DANTAS, Heloysa. A afetividade e a construção do sujeito na psicogenética de Wallon In: TAILLE, OLIVEIRA, DANTAS (Org.) **Piaget, Vygotsky, Wallon teorias psicogenéticas em discussão**. São Paulo: editora Summus, 1992.

DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

DOMENICI, Eloísa. Revista digital, Portal Abrace, 2012. Acessado em março de 2012 no site www.portalabrace.org.com.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon. Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1962.

_____. & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. v.4 Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento; O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Anablume Editora, 2006 a.

_____. **Corpo e(m) contraste: a dança teatro como memória**. IN: MOMEMENSOHN& PETRELLA (Org.)- **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 2006 b.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Introdução e revisão de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: editora 34, 2006.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: relógio D'água Editora, 1997.

_____. **Movimento total o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**, in: **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: Editora Univercidade, 2001. p. 11 a 35.

_____. et LOUPPE, Laurence. **Plastique du corps**. Synthese I et II.

Revue Nouvelle de Danse n.17- p.65 a 75. Département Danse, Université Paris 8 (1993).

GONDAR, Jô. **Quatro proposições sobre Memória Social**, in: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. **O que é memória social**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

GREINER, Cristine. **O corpo pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

HAROCHE, Claudine. **A condição sensível**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2008.

JORGE, Soraia. **O Pensamento Movente de um corpo que dança (ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível)**. Monografia da Pós-Graduação lato sensu em terapia através do movimento. corpo e subjetivação. Rio de Janeiro. FAV- Faculdade Angel Vianna, 2009.

KATZ, Helena. **O corpo e o meme: Laban uma trajetória evolutiva**. In: MOMEMENSOHN& PETRELLA (Org.)- **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 2006.

LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.

_____. **Dança educativa moderna**. São Paulo: Câmara brasileira do livro, 1990.

_____. **Light and Darkness, In: Laban Art Mouvement Guid**, número 22, maio de 1959.

LAUNAY, Isabelle. **Laban ou a experiência da dança** In: **Lições de dança I**. PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p.73 a 88.

_____. **Fabrique de la mémoire em danse contemporaine ou l'art de cite**. Site de études et recherche a Paris 8 p. 1 a 10. Inédit. Conférence donnée au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil), novembre 2009.

MACHADO, Marcus Vinicius. **Corpo intenso**. (No prelo).

MACIEL. Auterives. **O todo aberto: tempo e subjetividade em Henri Bergson**. Dissertação de mestrado em filosofia. Rio de Janeiro Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 1997.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaco**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2003.

MARTON, Scarlett. **Só acreditaria num deus que soubesse dançar.** In: **Assim Falou Nietzsche.** BARRENECHEA, (Org). Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MONTAGU, Ashley. **O significado humano da pele.** São Paulo: Summus, 1986.

NAVARRO, Angela. **O acesso ao corpo vibrátil: um caminho artístico e terapêutico.** Trabalho de conclusão de curso da especialização *lato sensu* em Dança como prática terapêutica na Faculdade Angel Vianna/Compassos Cia de Dança. 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. **A Gaia Ciência.** Lisboa, Guimarães Editores, 1967.

_____. **Assim falou Zaratustra.** Rio de Janeiro: ed. civilização brasileira, 2008.

ROLNIK, S. **Lygia Clark e a produção de um estado de arte.** Imagens, vol. 4: p. 106 a 110. Campinas: Unicamp, abril 1995.

_____. **O que está por trás da coisa corporal? In: Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro.** Catalogo publicado por Musee de Beux- Arts de Nantes, França em 08 de outubro de 2005. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens.

_____. **Subjetividade em Obra: Lygia Clark: artista contemporânea, In: Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo.** (Org.) Daniel Lins. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p 269 a 279.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark In: The Experimental Exercice of freedom: Lygia Clark, Grego, Mathias Gortz, Hélio O. and MiraSchendel,** The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

_____. **Lygia Clark e o Híbrido Arte Clínica In: COSTA, Mauro (Org.) Pontos de Fuga visão tato e outros pedaços.** Rio de Janeiro: Taurus 1996, p. 131 a 141.

_____. **Arquivo para uma obra-acontecimento. Projeto para ativação da memória corporal.** DVDS entrevistas. São Paulo: Sesc, 2010.

SANTOS, Evelyn Stephany. **Memória e subjetividade: investigações e descobertas na criação em dança.** Trabalho de conclusão de curso de graduação em Dança na Universidade Federal de Pernambuco em 2013.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: editora da UFBA, 2008.

SUQUET, Annie. **Cenas. Um corpo dançante: laboratório da percepção**. In: **História do Corpo vol. III**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

Vianna, Klauss. **A dança**. São Paulo: summus editorial, 2005.

WALLON, Henri. **Origens do pensamento na criança**. São Paulo; Manole 1989.

WANDERLEY, Lula. **O dragão pousou no espaço. Arte contemporânea sofrimento psíquico e o objeto relacional de Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ANEXOS

ANEXO 1 – Plano de Ensino da disciplina Oficina de Dança 5

		UFPE		PLANO DE ENSINO DE DISCIPLINA	
		PROACAD			
		DCA			
				PERÍODO LETIVO (SEM/ANO): <u> 2 </u> <u> / 2011 </u>	
				DEPARTAMENTO: Teoria da Arte e Expressão Artística	
DISCIPLINA		CARGA HORÁRIA 60h		CRÉD	
CÓDIGO	NOME	TEÓRICA	PRÁTICA		
AR 571	Oficina de Dança 5	2	2	3	
TURMA					
IDENTIFICAÇÃO A4		CURSOS QUE ATENDE		PERÍODO	
		Licenciatura em Dança		6	
HORÁRIO	SALA	PROFESSOR		No. DE SUB-TURMAS	
18:50 as 22:10	Sala de Dança	Letícia Damasceno Barreto			
EMENTA					
Desenvolvimento das habilidades técnico-interpretativas, promovendo uma consciência espacial e corporal e um aperfeiçoamento na variedade dinâmica e na expressão artística. Estudo dos fundamentos de técnicas corporais específicas. Introdução ao estudo dos fundamentos de proposições corporais específicas, tais como danças étnicas, danças sagradas, danças de salão, danças urbanas, entre outras. Princípios técnico-criativos e suas possibilidades e contextos.					
OBJETIVOS					
Geral:					
Ampliar o repertório de movimento na inter-relação do corpo com o objeto, promovendo a ruptura dos padrões estabelecidos, mobilizando estados corporais afetivos, cognitivos e sensoriais capazes de fomentarem a improvisação, a criação e a composição coreográfica.					
Específicos:					
- conduzir o aluno a percepção dos padrões e códigos de movimento na relação consigo mesmo e com o outro					
- possibilitar o acesso ao movimento expressivo via imagens sensoriais					
-propiciar a criação de objetos sensoriais					
-estimular a relação rítmica por meio da memória do corpo					
-propiciar a composição e a improvisação de solos e de criações coletivas com uso de objetos					
-experimentar as relações espaço/temporais, dinâmicas e de diferentes Esforços pelo Sistema Laban/Bartenieff					
METODOLOGIA					
Aulas práticas expositivas Leituras de textos Seminário					

Pesquisa e laboratórios de composição do movimento Apreciação de vídeos arte e de vídeos dança				
FORMAS DE AVALIAÇÃO Seminário Criação de uma sequencia solo com objeto Criação coletiva				
UNIDADES PROGRAMÁTICAS				
DATA (DIA/MÊS)	CONTEÚDO	CARGA/HORARIA		PROF
		TEÓR	PRÁT.	RESP.
12/08	Apresentação do plano de ensino e dos métodos avaliativos	4		
19/08 e 26/08	Experimentação das relações e conexões: interno/externo e de forma e expressão Laban/Bartenieff		8	
02,09/ 09	Experimentação corpo/objeto via improvisação		8	
16/09	Leitura e discussão de textos: Lygia Clark, Suely Rolnik e Laban/Bartenieff, Leticia Damasceno	4		
23/09	Criação de sequencias com objetos sensoriais		4	
30/09	Seminário	4		
07/10	Semana de Cênicas	4		
14/10	Avaliação individual: solo com objeto		4	
21/10	Festival Internacional de Dança do Recife	4		
28/10	Feriado funcionário público			
04, 11/11	Laboratório e criação em grupo: corpo/objeto, esforços, relações de continuum interno/ externo, anel de moebius		4	
18/11	Apreciação coreográfica: atos performativos, criação de objetos	2	2	

25/11	Avaliação apresentação dos grupos		4	
02/12	Avaliação e entrega das notas		4	
09/12	Prova final			

BIBLIOGRAFIA

- ANZIEU, Didier. *O Eu-pele*. São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- COSTA, Mauro José Sá Rego. *O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento*. In: SILVA, Assis. *Corpo e Sentido- A escuta do sensível*. São Paulo: Unesp, 1996.
- CLARK, Lygia. *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. *Objeto Relacional* In: Catálogo de Exposição Fundação Antonio Tápies Barcelona, 1997.
- _____. *Memória do Corpo- Casos Clínicos*. inédito
- _____. Carta a Hélio Oiticica, 26/ 10/ 1968. FIGUEIREDO, Luciano (Org) In: *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- FERNANDES, Ciane. *O Corpo em movimento; O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Anablume Editora, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Introdução e revisão de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- GIL, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: relógio D'água Editora, 1997.
- _____. *Movimento Total O corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GREINER, Cristine. *O corpo pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1971.
- _____. *Dança educativa Moderna*. São Paulo: Câmara brasileira do livro, 1990.
- _____. *Light and Darkness*, In: *Laban Art Movement Guid*, número 22,

maio de 1959.

LAUNAY, Isabelle. *Laban ou a Experiência da Dança* In: *Lições de Dança I*. PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p.73 a 88

MOMEMENSOHN& PETRELLA (Org.)- *Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento*. São Paulo: Summus editorial,2006.

ROLNIK, S. *Lygia Clark e a produção de um estado de arte*. Imagens, vol. 4: p. 106 a 110. Campinas: Unicamp, abril 1995.

_____. *O que está por trás da coisa corporal?* In: *Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro*. Catalogo publicado por Musee de Beux- Arts de Nantes, França em 08 de outubro de 2005. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens.

_____. *Subjetividade em Obra: Lygia Clark, artista contemporânea*, In: *Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p 269 a 279.

WANDERLEY, Lula. *O dragão pousou no espaço*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____/_____/____

_____/_____/____

DATA PLANO

ASSINATURA DO PROFESSOR

APROVAÇÃO NO DEPTO. CHEFE DO DEPTO.

Anexo 2

Curso de Pós Graduação da Escola Angel Vianna
Dança como Prática Terapêutica
Disciplina: Conscientização pelo Movimento
Prof. Letícia Damasceno

Ementa

A memória do corpo deflagrada na experimentação sensorial como mote para a criação de movimento. A Educação Somática e o método Angel Vianna na percepção da totalidade do corpo.
Investigação da relação peso/espaco, relação verticalidade e memória.
Desenvolvimento de capacidade técnico interpretativas a partir da poética do corpo.
Improvisação e vivencia de diferentes dinâmicas e qualidades de movimento na relação corpo/objeto

Programação

Sábado- 05/05/ 2012-

Ascensão vertical e a memória do corpo

Relação: peso /espaco/memória

Corpo palavra e movimento

Domingo 04/08/2011

Relação corpo-objeto

A memória do corpo e a experimentação sensorial
Sensibilização dos centros de gravidade e levitação
Improvisação e criação de movimentos.

Referências

ALEXANDER, Gerda. **Um caminho para a percepção corporal**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.
CALAZANS, CASTILHO E GOMES (Org). **Dança e educação em movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.

CLARK, Lygia. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, _____ . **Objeto Relacional** In: Catálogo de Exposição Fundação Antonio Tápies Barcelona, 1997.

DASCAL, Miriam. **Eutonia o saber do corpo**. São Paulo: Senac, 2008.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento; O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Anablume Editora, 2006.

_____. 2006 b **Corpo e(m) contraste: A dança teatro como memória** In: MOMEMENSOHN&PETRELLA (Org.)- **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 2006 p 191 a 202.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: Relógio D'água Editora, 1997.

1980.

GODARD, Hubert. **O gesto e a percepção**. Rio de Janeiro: Univercidade, s/d. In: **Lições de Dança**, v. 3.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: a sistematização da técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus editorial, 2007.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea in: Nietzsche e Deleuze o que pode um corpo?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SUQUET, Annie **O corpo dançante: um laboratório da percepção** in CORBAIN, COURTINE & VIGARELLO (Org). **História do Corpo v. III**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

VALÉRY, Paul. **A Alma e a Dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Summus editorial, 2008.

A Alma e a Dança (Paul Valéry) -

(Frases trabalhadas em dupla- Exercício de convulsão sensorial, um dos participantes está de olhos vendados e reage corporalmente a leitura de um das frases, em diversos ritmos e modulações vocais)

Ela cede, empresta, e restitui a cadência tão exatamente, que fecho os olhos, vejo-a pelo ouvido. Sigo-a, e reencontro-a, e jamais posso perdê-la; e se, de orelhas tampadas, eu a olho, tanto ela é musica e ritmo, que me é impossível ficar surdo aos sons da citara.

Por que o corpo “sendo coisa explode em acontecimento” corpo de onde a alma se pode ausentar.

Ela gira, e tudo o que é visível se desliga de sua alma [...] os homens e as coisas vão formar em volta dela uma borra circular.

Suspensão deliciosa dos alentos e dos corações. O peso cai a seus pés; e esse grande véu que se abate sem ruído o da a entender. Só se deve ver seu corpo em movimento.

Um olhar frio tomaria com facilidade por demente essa mulher bizarramente desenraizada, que se arranca sem cessar da própria forma, enquanto seus membros enlouquecidos parecem disputar a terra e o ar; e que sua cabeça vai para trás, arrastando sobre o chão sua cabeleira; e que uma de suas pernas está, sabe-se onde; e que seu dedo traça não sei que sinais sobre a poeira!

Se quiseres, alma, tudo isso é absurdo!

Mas o que é a chama, ó amigos senão o próprio momento? O que há de louco e de alegre, de formidável no próprio instante! Chama é o ato deste momento que está entre a terra e o céu. E a chama não é também a forma inatingível e orgulhosa da mais nobre forma de destruição?

A dança é o “ato puro das metamorfoses” ou o devir puro da vida.

O ouvido é maravilhosamente ligado ao tornozelo

Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea

Suely Rolnik

O objeto nesse caso depende de seu uso assim como da experiência corporal. A obra se completa quando um sentido é concebido pelo espectador a partir das sensações mobilizadas por ele.

As marcas são estados vividos em nosso corpo no encontro com outros corpos, a diferença que nos arranca de nós mesmos e nos torna outro.

A capacidade de nos deixarmos estranhar pelas marcas.

Lygia Clark **Arte brasileira contemporânea**

Uma folha de plástico aberta no chão ainda não é nada. É o homem que, penetrando-a a cria e a transforma, pois desenvolve em seu interior comunicações táteis. Neste momento o homem é um organismo vivo. Ele incorpora a ideia de ação através de sua expressão gesticular (CLARK, 1980, p.36).

Sou da família dos batráquios: através da barriga, vísceras e mãos, me veio toda a percepção sobre o mundo. Não tenho memória, minhas lembranças são sempre relacionadas com percepções passadas, apreendidas pelo sensorial.

CLARK, 1987 p.

A propósito do instante. O instante do ato não se renova. É um outro momento no mesmo momento em que acontece, é já a coisa em si. Só o instante do ato é vivo. Nele o vir a ser está inscrito. (CLARK, 1980, p. 27)

Material para Consciência pelo Movimento

10 xerox dos textos acima **(distribuídos desta forma na folha)**

30 sacos plásticos transparentes de 20 x 30 cm ou 20 x 25 cm

10 cortes de malha de 1,40 x 1,80 cm (pode ser tecidos leves)

30 Folhas de papel ofício

Pilot e canetas

Anexo 3 - Depoimento para Angel Vianna

Este depoimento foi solicitado a profissionais que tiveram sua formação na Escola e Faculdade Angel Vianna a partir das perguntas a seguir:

- 1) Onde se encontra nesse momento?**
- 2) O que está fazendo?**
- 3) Qual a importância de ter passado pela instituição; o que isso influenciou em seus caminhos pessoais?**

Encontro-me em Recife no na região nordeste do Brasil, há cerca de três anos.

Sou professora da UFPE- Universidade Federal de Pernambuco no curso de Dança. Dou aulas de Consciência pelo Movimento, professora convidada da Pós-Graduação Angel Vianna, na Compassos Cia de Dança em Recife. “Práticas e pensamentos do corpo” e “Dança como prática terapêutica”

Sou artista, docente, pesquisadora da dança e estou prestes a defender a tese de doutorado: “Constituição e manifestação da memória do corpo: processos de subjetivação em dança” no PPGMS-Programa de Pós Graduação em Memória Social/UNIRIO, no qual investigo a memória do corpo a partir da experimentação sensorial com Objetos Relacionais de Lygia Clark. Concluo o doutoramento no início de 2014, e um dia experimentei o trabalho de Angel de percepção, sensibilização e criação que puderam potencializar meu corpo.

A minha formação na Escola Angel Vianna foi absolutamente determinante, viabilizou meu projeto de vida, com a dança, a memória e a criação. Meu caminho profissional foi marcado por esta formação, sendo ainda hoje meu referencial prático/teórico. Trabalho com as práticas somáticas, associadas a pesquisa por uma corpo intensivo com as quais tomei contato em meu primeiro curso técnico de Dança Contemporânea na escola de Angel Vianna em 1990 e no curso de Recuperação motora e terapia pela dança, concluído em 1995.

A você Angel, todo meu corpo brinda, reverencia e agradece!!

Letícia Damasceno

Anexo 4 -



Universidade Federal de Pernambuco

Centro de Artes e Comunicação

Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística

Curso de Licenciatura em Dança

PROJETO DE PESQUISA

CORPO MEMÓRIA DANÇA E PROCESSOS SUBJETIVOS

Letícia Damasceno Barreto

Introdução

A presente pesquisa é nossa tese de doutoramento e está sendo desenvolvida no Programa de Pós Graduação em Memória Social da UNIRIO. O principal objetivo é investigar a manifestação da memória corporal em distintas modulações, a exemplo das que são deflagradas nas experimentações com a Dança Contemporânea e a improvisação. Inicialmente a pesquisa teve por suporte os Objetos Relacionais da artista Lygia Clark. No presente momento, no entanto, após sofrer desdobramentos decorrentes do amadurecimento da pesquisa, outros diálogos vêm sendo estabelecidos, dentre eles com o conceito da assinatura corporal e memória involuntária, de Rudolf Laban, e a gestão da verticalidade associada à relação da memória com o peso do corpo.

Inicialmente, o que nos inquieta é compreender, é trazer a baila a discussão sobre a constituição de uma memória no corpo. Por esta razão, nos perguntamos: como podemos pensar o modo pela qual as marcas impressas em cada corpo na busca pela verticalidade se entrelaçam com as questões subjetivas, isto é, de que modo, as relações entre peso, tempo e espaço, estruturadas por Laban seriam fundamentais à constituição de uma memória corporal?

Os primeiros passos caminham na direção de compreender dois aspectos inerentes a nossa temática: o primeiro consiste em abordar o processo de instauração da memória. Este aspecto analisa eminentemente de que modo se acessa a memória corporal, melhor dizendo, questiona o que significa pensar numa memória do corpo, e como ela se presentifica. Pretendemos pensar no entrelaçamento da memória com a dança contemporânea e com a arte do movimento e do improviso, investigando de que modo é deflagrada. Esse direcionamento inclui o estudo da relação do corpo com os objetos sensoriais criados pela artista precursora da Arte ambiental, Lygia Clark, em consonância com nossas pesquisas com grupos de alunos de Dança.

As concepções de Lygia Clark colaboram substancialmente para nossa abordagem e perspectiva com intuito de valorização e compreensão dos processos vitais do corpo, num deflagrar manifesto da memória denominada por Clark, de pré-verbal. Desse modo, enveredamos por esta seara, a fim de estabelecermos uma

interlocução com a arte ambiental e os processos sensoriais como mote para a improvisação e a criação em Dança.

O Estudo

Esclarecermos que nas experimentações sensoriais surgem estados larvares, isto é, estados latentes, de sensações, de movimentos, de gestos, de expressão. Estes estados em Clark são associados a uma permissão à entrada do Outro, a uma pele mais porosa e de abertura à alteridade, como uma outra dimensão de si mesmo, num afastamento da ideia de identidade unívoca. Trata-se de uma experimentação, que conduz a um estado primevo da pele, através das diferentes texturas, temperaturas e sonoridade dos Objetos Relacionais. Experimenta-se um constante porvir, um estado efêmero, que proporciona o acesso a uma memória pré-verbal. Nessa direção, importa investigarmos o papel da alteridade na manifestação da memória do corpo.

Assim, é nossa finalidade debruçar sobre estas provocações e discutir como essas experimentações fomentariam o debate acerca de uma memória do corpo vibrátil, proveniente dos efeitos subjetivos gerados nas experiências corporais. Portanto, nos interessa produzir uma reflexão acerca dos estados corporais e desenvolver um pensamento que busca trazer esclarecimentos acerca do papel da experiência sensório-motora e seus significados.

A Dança contemporânea por ativar e pesquisar estas relações com os esforços; com o peso, o espaço, o tempo e o fluxo, mobiliza uma memória fundamental. De acordo com Hubert Godard (1993), sabe-se hoje que a memória se encontra inscrita não nos circuitos nervosos, mas no tecido conjuntivo, que são aqueles que geram a organização tensional do corpo através de uma modelagem plástica dos tecidos. A linguagem relacional, por meio da tensão, por vezes estabelece-se num movimento de crispação e descontração. Para Annie Suquet (2008) esta linguagem assume, desde o início, um colorido afetivo, o vivido psicológico não encontra-se apartado desta construção.

Primeiramente, como dito, vamos pensar no entrelaçamento da memória com a dança contemporânea e com a arte do movimento e do improviso, e, assim, investigar de que modo a memória no corpo é deflagrada. Esse direcionamento inclui o estudo da relação do peso do corpo nas inter-relações com a noção de assinatura corporal e memória involuntária em Laban.

O segundo aspecto encontra-se intimamente ligado ao primeiro, uma vez que sua existência ocorre através de sua revelação. Ou seja, temos a intenção de indagar ainda, de que modo se instala a memória corporal a partir da improvisação e como se correlacionam os estados corporais na produção de sentidos.

Justificativa

Apontamos a contribuição que esse estudo poderá trazer ao aprofundar a concepção de memória do corpo, em consonância com a linha filosófica fundamentada nas concepções do filósofo Friedrich Nietzsche relativas à genealogia da memória, e do esquecimento, utilizando em especial o conceito de esquecimento ativo. Também nos fundamentaremos em algumas ideias do pensador Gilles Deleuze referentes aos processos de um corpo do devir, do vir a ser, no acordo de fluxos e forças que geram novas composições, nos tornando outro a cada instante. Esses conceitos nos ancoram e viabilizam um debate acerca da contemporaneidade e das impermanências vigentes assim como apontam para a uma reflexão acerca da multiplicidade e dos hibridismos que compõem a cena contemporânea.

Na visão desses filósofos o homem não se encontra atrelado a um modelo unívoco não somos uma entidade metafísica identificada com uma única maneira de manifestação. Ao contrario, a aposta nas forças vitais corporais nos permitem pensar em metamorfose e em criação. Não somos o mesmo, mas a cada instante forças em luta tentam se afirmar em nosso ser mutável e instável. “Duas forças desiguais constituem um corpo a partir do momento em que entrem em relação: é por isso que o corpo é sempre fruto do acaso (em sentido nietzschiano)” (DELEUZE, 2001, p. 14).

A investigação se ancora num tripé entre, a prática em dança e a experimentação sensorial - desenvolvidas com alunos do curso de graduação em Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Pernambuco, na qual sou professora assistente - e a teoria, cujo aporte teórico, fundamenta-se nos seguintes autores: Rudolf Laban, Hubert Godard, Gilles Deleuze, Marcel Proust e Didier Anzieu, a terceira haste deste triangulo, é o processo criador decorrente das experimentações com os objetos. Refiro-me aos Objetos Relacionais de Clark e a outros criados pelo grupo de Dança. Temos no Sistema Laban de Movimento dentre outros métodos de Educação Somática como, a Eutonia e o método Angel Vianna de Consciência pelo Movimento a nossa base teórico/pratico.

Tendo como objetivo estabelecermos uma interface da dança com a memória no corpo, uma indagação se faz presente: De que modo o corpo sensibilizado pelo objeto e, portanto pela memória, pode originar a criação de movimentos em dança isto é, a partir da improvisação e da composição de movimentos, posso apontar um método facilitador, ou propulsor para a construção de imagens sensoriais capazes de conduzir o corpo que dança a estados corporais criativos? Propomos desse modo, articular a memória à criação e aos processos subjetivos como mote para a composição de movimento em dança, enfocando o papel da improvisação na criação, buscando afastar-se de padrões e códigos de movimento pré-concebidos. É importante frisar, que para o desenvolvimento de uma análise crítica tenho a intenção de utilizar os dados obtidos, nos processos da prática com os alunos de graduação do curso de Licenciatura em Dança.

A partir desses pressupostos, poderemos investigar a memória enquanto criação, gerando a composição de movimentos a partir de nossa experimentação sensorial e de improvisações. Desta maneira, iremos desenvolver uma análise crítica sobre a prática da improvisação nas interfaces entre a dança, a filosofia e a memória do corpo.

O fio tece e customiza nossas indagações, este fio costura a nossa prática, entrelaçando-a com a teoria, a criação, com base no corpo/memória. Buscamos colaborar por meio de interlocução para a construção de um pensamento que não subjuga nenhum dos aspectos citados, mas que venha a esclarecer por que são mobilizadas as memórias no corpo ao sensível toque da pele, ao entrarmos em contato com o universo tátil e cutâneo? As seguintes questões nos inquietam e nos mobilizam: Por que os aspectos subjetivos se apresentam, no simples inalar de um odor, ou, ao escutar um som, ou ao perceber uma reverberação ao mover do objeto? Por que a memória/corpo se presentifica e como se manifesta? Estas são algumas das perguntas que pretendemos iluminar nesta investigação.

Fundamentação teórica

A investigação de nossas práticas corporais baseadas na relação sensorial por meio da conexão corpo/objeto constitui um caminho para a interlocução sobre a criação e a dança, junto a abordagem de Rudolf Laban. Sua concepção de assinatura corporal e considerações sobre memória involuntária nos conduziram a

uma associação com a memória involuntária de Marcel Proust. Dois aspectos nos fizeram pensar em analogia entre os autores: inicialmente, a relação sensorial, ou seja, os sentidos realizam uma espécie de transporte através do tempo. Entretanto, não é só uma espécie de tempo condensado que nos fez caminhar nesta direção. Trata-se do fato, de tomarmos como referência as sensações desveladas no exato instante, do toque, do sabor, do olfato, presentificadas por meio do corpo, por meio de uma vibração corporal. Assim, seriam suscitadas por intermédio de algo que ocorre involuntariamente e que se encontra sob regime de uma outra temporalidade.

De acordo com Annie Suquet, (2009) a grande intuição de Laban diz respeito à articulação entre os fatores do movimento, no caso o peso do corpo, relacionado à memória corporal, via ascensão vertical. Isto é, Laban faz uma análise do movimento que vem a caracterizar a forma singular de organização motora e de equilíbrio de cada indivíduo. De acordo com Laban essa gestão complexa da verticalidade e, portanto, da relação à gravidade depende de uma atitude interior que determina as qualidades dinâmicas do movimento. Conferindo assim a cada um, desde a infância uma assinatura corporal. Desse modo, interessa-nos criar interlocução com estas premissas na busca por compreender e refletir sobre o papel da ascensão vertical em inter-relação com o peso do corpo na constituição e manifestação da memória corporal.

Assim, tenho a intenção de produzir uma reflexão sobre a concepção de Rudolf Laban denominada “assinatura corporal”, e aproximá-la da ideia de Hubert Godard de “musicalidade postural” e de “assinatura” em Deleuze e Guattari (1997)

Para isso, três aspectos fundamentais terão que ser debatidos e aprofundados, são eles: as relações tônicas, os estados corporais e a criação mobilizada pela noção de assinatura do corpo. Em seguida, poderei apontar de que modo a memória corporal atua e como contribui de modo efetivo na criação de movimentos em dança.

Os autores apresentados fundamentam nosso arcabouço teórico, assim como nos permitem uma interlocução. Devemos levar em conta que eles nos proporcionam não só a possibilidade de pensarmos nos dois aspectos mencionados: instauração e manifestação da memória no corpo, como também a de elaborarmos as inquietações provenientes de nossa prática de trabalho corporal com a Dança

Contemporânea e com as improvisações manifestas nas performances de movimento.

Metodologia

O método de trabalho será desenvolvido na interface entre os principais autores adotados para nossa fundamentação teórica e as pesquisas de movimento baseadas nas relações corpo/objeto. Lygia Clark e os Objetos Relacionais em suas propostas sensoriais são o alicerce para estabelecermos um diálogo com nossa experimentação prática baseadas nas explorações corpo/objeto, gerando improvisações e criação de movimento. Assim como a criação de outros objetos sensoriais.

Temos como suporte teórico/prático para as pesquisas em dança o sistema Laban de Movimento e a Educação Somática através da consciência pelo movimento em técnicas como: Eutonia e Método Angel Vianna, nas experimentações com objetos.

Objetivo Geral

Refletir a partir da dança contemporânea sobre os processos corporais que participam da instauração e da manifestação da memória no corpo.

Objetivos específicos

- Pensar os processos de instauração e manifestação da memória do corpo com base em três autores: Rudolf Laban (assinatura corporal) Godard (peso, gravidade e tônus corporal) Gilles Deleuze (ritmo e território).

- Articular a memória corporal à sensorialidade através de Marcel Proust (memória involuntária) e Didier Anzier (envelope sonoro e envelope tátil), enfatizando sua dimensão de subjetivação.

- Desenvolver análise crítica sobre a prática da improvisação nas interfaces entre a Dança e a memória do corpo, e, pensar na possibilidade de um método de criação de movimento dentro desta esfera.

Específicos da pratica

- Experimentar na relação corpo/objeto os processos de manifestação da memória do corpo por meio da prática sensorial e da improvisação gerando a composição e criação de movimentos.
- Investigar o papel da ascensão vertical em inter-relação com o peso do corpo na constituição de uma assinatura corporal.
- Pesquisar a performance, enquanto possibilidade de intervenção em espaços alternativos, assim como outros formatos para a Dança Contemporânea.

Cronograma

2/2011- Pesquisa bibliográfica

1/2012-Convocatória para alunos

Estudos teóricos: leitura e discussão dos principais autores

Experimentação pratica

Reflexão e desenvolvimento de análise crítica; interfaces entre a dança e a memória corporal.

2/2012- Montagem de performance/ intervenção

Produção de resenhas e comunicações

1/2013- Participação em Seminários, Encontros.

2/2013- Produção de imagens fotográficas

Composição de um vídeo arte

Referências:

- ANZIEU, Didier. **O Eu-pele**. São Paulo: Casa do psicólogo, 2000.
- BARRENECHEA, Miguel Angel & GONDAR, Jô (Org.) **Memória e Espaço: trilhas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust In: Obras Escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 2010.
- CALAZANS, CASTILHO& GOMES (Org). **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez editora, 2003.
- CLARK, Lygia. **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____. **Objeto Relacional** In: Catálogo de Exposição Fundação Antônio Tápies Barcelona, 1997.
- _____. **Memória do Corpo- Casos Clínicos**. Inédito s/d
- _____. **Carta a Hélio Oiticica**, 26/ 10/ 1968. FIGUEIREDO, Luciano (Org) In: **Lygia Clark e Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- CORBAIN, COURTINE & VIGARELLO. **História do Corpo vol. III**. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- COSTA, Mauro José Sá Rego. **O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento**. In: SILVA, Assis. **Corpo e Sentido- A escuta do sensível**. São Paulo: UNESP, 1996.
- COSTAS, Ana Maria. **As contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança: um estudo sobre o Projeto *Por que Lygia Clark?*** Tese de doutorado em educação. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2010.
- _____.Objetos para dançar. In: RANGEL e THRALL (Org.) **Corpo em cena v. 3**. São Paulo: editora Anadarco. 2011
- _____. Saberes somáticos no trânsito dançante. In: **O avesso do avesso do corpo educação somática como práxis. Seminários de Joinville**. (p.165 a 183) Joinville: Nova Letra, 2011.
- DODEBEI, Vera & GONDAR, Jô (Org.) **O que é Memória Social**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

DOMENICI, Eloísa. Revista digital, Portal Abrace, 2012. Acessado em março de 2012 no site www.portalabrace.org.com.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Foucault**. São Paulo: brasiliense, 2005.

_____. & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia**. vol. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em movimento; O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas**. São Paulo: Anablume Editora, 2006 .

_____. **Corpo e(m) contraste: a dança teatro como memória**. IN: MOMEMENSOHN& PETRELLA (Org.)- **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Introdução e revisão de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: editora 34, 2006.

GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. Lisboa: relógio D'água Editora, 1997.

_____. **Movimento Total O corpo e a Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GODARD, Hubert. **Gesto e Percepção**. In: **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001. p. 11 a 35.

_____. et LOUPPE, Laurence. **Plastique du corps**. Synthese I et II. Revue Nouvelle de Danse n.17- p.65 a 75. Département Danse, Université Paris 8 (1993).

GREINER, Cristine. **O corpo pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER e AMORIM. (org.) **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2010.

JORGE, Soraia. **O Pensamento Movente de um corpo que dança (ou a necessidade de se criar um estilo para falar de Movimento Sensível)**. Monografia da Pós-Graduação *lato sensu* em terapia através do movimento, corpo e subjetivação. Rio de Janeiro. FAV- Faculdade Angel Vianna, 2009.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1971.

_____. **Dança Educativa Moderna.** São Paulo: Câmara brasileira do livro, 1990.

LAUNAY, Isabelle. **Laban ou a Experiência da Dança** In: **Lições de Dança I.** PEREIRA (Org.) Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p. 73 a 88.

_____. **Fabrique de la mémoire em danse contemporaine ou l'art de cite.** Site de études et recherche a Paris 8 p. 1 a 10. Inédit. Conférence donnée au SESC, Biennale de danse contemporaine de Santos (Brésil), novembre 2009.

MARTON, Scarlett. **Só acreditaria num Deus que soubesse Dançar.** In: **Assim Falou Nietzsche.** BARRENECHEA, (Org). Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MONTAGU, Ashley. **O significado humano da pele.** São Paulo: Summus, 1986.

MOMEMENSOHN& PETRELLA (Org.)- **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento.** São Paulo: Summus editorial, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral.** São Paulo: Cia das Letras, 2004.

_____. **Segunda consideração intempestiva.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

ROLNIK, S. **Lygia Clark e a produção de um estado de arte.** Imagens, vol. 4: p. 106 a 110. Campinas: Unicamp, abril 1995.

_____. **O que está por trás da coisa corporal? In: Lygia Clark da obra ao acontecimento. Somos o molde a você cabe o sopro.** Catalogo publicado por Musee de Beux- Arts de Nantes, França em 08 de outubro de 2005. Curadoria: Suely Rolnik e Corinne Diserens.

_____. **Subjetividade em Obra: Lygia Clark: artista contemporânea,** In: **Nietzsche Deleuze Que Pode o Corpo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, p 269 a 279.

_____. **Molda-se uma alma contemporânea o vazio-pleno de Lygia Clark** In: **The Experimental Exercice of freedom: Lygia Clark, Grego, Mathias Gortz, Hélio O. and MiraSchendel,** The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

_____. **Lygia Clark e o Híbrido Arte Clínica** In: COSTA, Mauro (Org.) **Pontos de Fuga visão tato e outros pedaços.** Rio de Janeiro: Taurus 1996, p. 131 a 141.

