

A DANÇA IMANENTE COMO PENSAMENTO - FAZER SOMÁTICO E A DISCIPLINA EXPRESSÃO CORPORAL I NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Ana Flavia Mendes Sapucahy



Ana Flavia Mendes Sapucahy

Professora efetiva da Universidade Federal do Pará
(ICA/ ETD/ PPGA/UFPA).

É artista-professora-pesquisadora doutora e mestra em
Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)
e pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Ana Flavia Mendes Sapucahy

Artist-teacher-researcher at Federal University of Pará

(ICA/ ETD/ PPGA/UFPA)

Phd and Master in Performing Arts from the Federal University
of Bahia (UFBA)

Post-doctoral degree in Performing Arts from the Federal
University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO)

RESUMO

Este texto trata da experiência artístico-pedagógica vivenciada pela autora ao ministrar a disciplina Expressão Corporal I, para discentes dos cursos de teatro e música da UNIRIO, no primeiro semestre de 2013, por ocasião de seu estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da referida instituição. A abordagem propõe aplicar a dança imanente como estratégia teórico-metodológica para o desenvolvimento da disciplina, empregando a dissecação artística do corpo como procedimento para o ensino-aprendizagem dos alunos, favorecendo a pesquisa de movimentos para a cena a partir da ativação dos sentidos e do trabalho com elementos da educação somática. A autora apresenta-se como artista-professora-pesquisadora inserida na sala de aula/laboratório e propõe, com a experiência, reafirmar sua práxis como um pensamento-fazer somático.

Palavras-chave: dança imanente; dissecação artística do corpo; expressão corporal; pensamento-fazer somático.

ABSTRACT

This text deals with the artistic and pedagogical experience lived by the author during the discipline Corporal Expression I, applied to students of theater and music courses in UNIRIO, in the first half of 2013, during her post-doctoral training at the Postgraduate Program in Scenic Arts of the institution. The approach proposes to apply the immanent dance as a theoretical and methodological strategy for the development of the discipline by employing artistic dissection of the body as procedure for teaching and student learning, favoring the movements research for the scene from the activation of sense and work with elements of somatic education. The author presents herself as an artist-teacher-researcher inserted in the classroom/laboratory and proposes, through this experience, to reaffirm its praxis as a thought-how somatic.

Keywords: immanent dance; artistic dissection of the body; corporal expression; thought-how somatic.

A DANÇA IMANENTE COMO PENSAMENTO - FAZER SOMÁTICO E A DISCIPLINA EXPRESSÃO CORPORAL I NA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Ana Flavia Mendes Sapucahy

Desde que iniciei minha trajetória como professora de dança, em 1994, sempre alimentei o desejo de fazer com que qualquer pessoa, bailarino ou não, tivesse condições de dançar. Não falo da dança como lazer ou como entretenimento, mas da dança enquanto arte, expressão estética do corpo em movimento. Falo da dança construída para a fruição do espectador. Mais de vinte anos depois de minha primeira experiência como docente em uma sala de aula de dança, posso afirmar com clareza que este desejo é o que me move enquanto artista-professora-pesquisadora. Assim, tenho dedicado a vida à busca e ao estudo de ferramentas capazes não somente de alimentar este sonho, mas, sobretudo, de torná-lo viável.

Nessa busca, muitos encontros tem sido determinantes. Um deles é o encontro com a educação somática. Embora eu nunca tenha me dedicado à formação em práticas somáticas, sempre prezei os princípios por elas suscitados. Identifiquei-me mais fortemente com alguns desses princípios e, então, passei a estudá-los por meio de determinados métodos, com a finalidade de utilizá-los na implementação de uma possível práxis autoral.

Segundo Miller (2012, p. 13):

a educação somática consiste em técnicas corporais nas quais o praticante tem uma relação ativa e consciente com o próprio corpo no processo de investigação somática e faz um trabalho perceptivo que o direciona para a autorregulação em seus aspectos físico, psíquico e emocional.

Thomas Hanna, um dos pioneiros da educação somática, foi quem pela primeira vez definiu o termo. O pesquisador partiu da noção de corpo como **soma** para falar de uma prática cujo intento maior seria, pela experiência com o movimento, promover e aprimorar a autonomia do sujeito. Estudiosas do corpo, do movimento e da dança, como Sylvie Fortin, Jussara Miller e Márcia Strazzacappa, apontam considerações de Thomas Hanna que esclarecem a concepção do pesquisador e, por conseguinte, a compreensão sobre os preceitos da educação somática.

O soma “é o corpo percebido a partir de si mesmo, como percepção em primeira pessoa [...]. O soma, sendo percebido internamente, é categoricamente distinto de um corpo, não porque o sujeito é diferente, mas porque o modo de percepção é diferente” (Hanna *apud* Fortin, 2002, p. 128).

‘Soma’ não quer dizer ‘corpo’; significa ‘Eu, o ser corporal’. [...]. O soma é vivo; ele está sempre se contraindo e se distendendo, acomodando-se e assimilando, recebendo energia e expelindo energia. Soma é a pulsação, fluência, síntese e relaxamento – alternado com o medo e a raiva, a fome e a sensualidade (Hanna *apud* Miller, 2012, p. 13).

A educação somática é “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (Hanna *apud* Strazzacappa, 2009, p. 48).

Ao observar as citações acima, constato que, de acordo com os preceitos da educação somática, o corpo como soma é o ser humano, ser construído biopsicossocialmente. Cabe aos métodos de práticas somáticas, portanto, desenvolver estratégias de sensibilização deste ser biopsicossocial, soma, sujeito. Contudo, em minha opinião como artista-professora-pesquisadora seguidora de valores estéticos e pedagógicos que, de uma forma ou de outra, filiam-se às ideias somáticas preconizadas por Thomas Hanna, prefiro não me ater a um método em especial, mas implementar uma práxis imbricada no que prefiro chamar de *pensamento-fazer somático*.

Isso quer dizer que, no que se refere à educação somática, escolho mergulhar na dança que faço como pensamento-fazer somático. É desta práxis, por mim nomeada de dança imanente, que falarei adiante, considerando as experiências vividas como docente durante meu período de pós-doutoramento na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Antes, porém, vale a pena tecer algumas considerações introdutórias.

A dança imanente é a instigação, descoberta e revelação do corpo por meio do movimento dançado. Sua maior pretensão, desejo movente que me acompanha em 20 anos de docência, é transformar em dança (arte) todo e qualquer movimento proveniente de quaisquer vivências, isto é, a partir do contato com alunos-artistas, fazer dança com suas experiências de vida, quer sejam artísticas ou não. Ao procedimento

de partejamento¹ da dança, do qual lanço mão ao inventar a dança imanente, chamo dissecação artística do corpo. A dissecação artística do corpo é o modo operativo da dança imanente. Não se trata de dissecar conforme os preceitos das ciências biológicas. Trata-se de investigar a anatomia e fisiologia humanas numa perspectiva somática, considerando o corpo vivo e suas relações com o mundo.

O procedimento da dissecação artística do corpo na dança imanente tem inspiração nos estudos de história geral da arte, sobretudo da pintura e da escultura, analisada a partir das abordagens de corpo evidenciadas nos diferentes períodos de sua trajetória, desde os indícios pré-históricos. Dediquei-me a esta análise em minha pesquisa de doutorado e, a partir de então, inferi que as abordagens de corpo realizadas pelos artistas funcionavam como resultantes de uma espécie de dissecação. E passei a ver o fazer coreográfico como uma dissecação artística do corpo. Em minha pesquisa de doutorado argumento:

Se para a ciência, dissecar é separar as estruturas a fim de estudá-las em detalhes, para a arte e, mais especificamente, para a dança que acredito fazer, dissecar é um procedimento criativo que requer sentir-se, perceber-se. [...]. Tudo que é humano é passível de dissecação (Mendes, 2010, p. 110).

Dissecar, portanto, no sentido aqui abordado, é a própria práxis da dança imanente tratada como pensamento-fazer somático, já que, nesta perspectiva artística em dança, o movimento resulta da dissecação do corpo. É este corpo-movimento dissecado, que a priori é apenas um resultado laboratorial de pesquisa coreográfica, que em dança se transforma. Para além de qualquer técnica de dança formalmente estabelecida, é este corpo-movimento-devir-dança que interessa como matéria prima para a criação.

Feitas essas considerações, pergunto-me: como transformar o soma em dança? Aliás, esta é a pergunta que me impulsiona a estudar, pesquisar, ensinar, viver... É a esta pergunta que procuro responder, ainda que temporariamente, em cada experiência artística, docente e investigativa, que tenho. Foi pensando em como respondê-la que,

1 O termo relaciona-se à maiêutica socrática, que por sua vez consiste em um método baseado em perguntas e respostas, implementado pelo filósofo grego Sócrates. A maiêutica socrática pretende extrair do sujeito suas verdades a fim de fazer o sujeito perguntado descobrir verdades que traz em si, multiplicando perguntas e procurando, assim, obter um determinado conceito. Penso o ensino e a criação em dança como uma espécie de partejamento em que, a partir de minha atuação como professora-coreógrafa, incentivo o aluno-artista a encontrar caminhos para o aprendizado e para a descoberta de movimentos que venham a se tornar dança pelo processo criativo. Cf. KOHAN, Walter Omar. *Sócrates e a educação: o enigma da filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

distante de meu ambiente de trabalho na Universidade Federal do Pará (UFPA)² e do meu espaço de criação artística na Companhia Moderna de Dança (CMD)³, entrei em sala de aula pela primeira vez na UNIRIO.⁴

Neste primeiro encontro com o grupo discutimos e demos os passos iniciais para a realização do II Seminário Internacional Corpo Cênico⁵. Entre temas para o evento, perfil de convidados, oficinas e palestras, recebi um convite para ministrar duas disciplinas ofertadas aos discentes dos cursos de graduação em teatro (Interpretação, Teoria Teatral e Licenciatura em Teatro) e música (Bacharelado e Licenciatura). Foram elas: Dança e Educação (obrigatória no currículo de Licenciatura em Teatro e optativa para os demais cursos de teatro) e Expressão Corporal I – ECO I (obrigatória para o curso de Interpretação e optativa para os demais cursos de teatro e para os cursos de música). Deter-me-ei, aqui, sobre a experiência com a disciplina ECO I, haja vista sua natureza teórico-metodológica, bem como sua estreita relação com minha pesquisa.

Originalmente ministrada pela Profa. Dra. Nara Keiserman⁶, que em 2013 esteve em período de licença da UNIRIO, ECO I é conhecida na instituição como uma disciplina disparadora de questões elementares para a formação de artistas, sobretudo atores, uma vez que percorre, em seu conteúdo, o universo do corpo na e para a cena. Sobre o que se aborda na disciplina, sua ementa diz: “Pesquisa de movimentos resultantes da ativação dos sentidos, da propriocepção e da cinestesia. Trabalho com elementos da educação somática”. Ao ter contato com esta descrição não tive outra resposta ao convite que me fora lançado e, de imediato, disse sim.

Desse modo, a partir da ementa a mim apresentada, parti para o planejamento de como desenvolveria a disciplina naquele primeiro semestre letivo de 2013. Para

2 Atuo como professora efetiva da UFPA nos cursos de Mestrado e Doutorado do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES), no curso de Licenciatura em Dança e no curso técnico de Intérprete-criador em Dança.

3 Grupo dedicado à pesquisa de linguagem em dança, em que atuo como dançarina, coreógrafa e diretora artística desde 2002. É meu principal espaço de experimentação artística e *locus* de minhas pesquisas de mestrado e doutorado. Cf. <http://ciamoderno.wordpress.com>.

4 Em março de 2013 iniciei o estágio pós-doutoral na UNIRIO. Entre minhas primeiras atividades, participei da reunião de planejamento do grupo de pesquisa Artes do Movimento, ao qual me filiei como pesquisadora participante e colaboradora em decorrência de minha permanência como pós-doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UNIRIO), o que durou um ano, isto é, até março de 2014.

5 O II Seminário Internacional Corpo Cênico: Tradição e Contemporaneidade, foi realizado no período de 21 a 26 de outubro de 2013 na UNIRIO. Seu objetivo era ampliar as discussões em torno dos estudos do corpo nas artes cênicas, mapeando suas interfaces com outras áreas de conhecimento. Cf. <http://www2.unirio.br/unirio/cla/ppgcla/ppgac/eventos/ii-seminario-internacional-corpo-cenico-tradicao-e-contemporaneidade-21-a-26-de-outubro-2013-2013-escola-de-teatro-unirio>.

6 Artista pós-doutora pela Universidade de Lisboa (2011). Professora da UNIRIO. Cf. <http://lattes.cnpq.br/8197562800629849>.

tanto, sob a orientação das professoras Nara Keiserman e Enamar Ramos⁷, esta última minha supervisora no pós-doutorado, optamos por seguir os seguintes objetivos: 1) Desenvolver a sensibilização, a consciência e a percepção corporais; 2) Reconhecer as estruturas funcionais do corpo em movimento; 3) Assegurar uma atitude atenta em relação ao corpo como possibilidade de comunicação; 4) Articular a percepção a movimentos configurados como resposta corporal espontânea a diferentes estímulos; 5) Ampliar vocabulário de movimentos.

A proposição de conteúdo por mim apresentada partiu, como não poderia deixar de ser, de minhas experiências anteriores no campo da dança e da educação somática, razão pela qual utilizei algumas das ferramentas constituintes da chamada dissecação artística do corpo. Desta maneira, construí a disciplina ECO I com base na práxis da dança imanente como pensamento-fazer somático, sem priorizar este ou aquele método somático pré-existente, mas agenciando princípios de dois entre os vários métodos pertinentes à dança imanente, quais sejam: o Body-mind Centering, criado e desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen⁸, e a Conscientização do Movimento, de Angel Vianna⁹.

O Body-Mind Centering (BMC), que em português pode ser traduzido como Centramento corpo-mente, é um método de educação somática que prima pelo trabalho de sensibilização das camadas mais sutis da anatomia humana. Trata-se de uma viagem ao território do corpo vivo e sempre em transformação. “A partir dessa jornada, o indivíduo torna-se apto a compreender como se dá a expressão do pensamento por meio do movimento corporal” (Mendes, 2010, p. 258).

O material de trabalho do BMC é, portanto, o próprio corpo praticante de um método cujo modo operativo consiste na investigação da comunicação entre os sistemas corporais a fim de favorecer o equilíbrio orgânico.

Isto envolve identificação, articulação, diferenciação e integração entre os vários tecidos dentro do corpo, descobrindo as qualidades que contribuem para um movimento, como elas estão envolvidas no processo de desenvolvimento e o papel que desempenham na

7 Doutora em Teatro pela UNIRIO. Professora da UNIRIO Cf. <http://lattes.cnpq.br/0647642004789441>.

8 Artista do movimento, pesquisadora, educadora e terapeuta. Criadora e difusora do Body-min Centering (BMC). Cf. <http://www.bodymindcentering.com/bonnie-bainbridge-cohen>

9 Bailarina, coreógrafa e pesquisadora do movimento. Fundadora da Faculdade Angel Vianna, criadora e difusora do método Conscientização do Movimento. Cf. RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: A pedagoga do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

expressão da mente (Cohen, 2005, p. 1) (Tradução minha)¹⁰.

A partir da leitura que faço de Bonnie Bainbridge Cohen constato alguns elementos imprescindíveis à prática do BMC, os quais englobam o princípio do centramento e procedimentos como o estudo da anatomia e fisiologia humanas em movimento e o uso do toque como mecanismo de sensibilização e percepção dos sistemas vivos. Este centramento não é um lugar de chegada, um produto a ser alcançado, mas um processo a ser experienciado, uma busca pelo equilíbrio entre corpo e mente, percepção e movimento, que se baseia no diálogo entre consciência e ação, o que, por sua vez, baseia-se na experiência vivida no aqui e agora da prática.

“Há muitas maneiras de se trabalhar em direção a esse alinhamento, como por exemplo através do toque, do movimento, somatização, voz, música, meditação, diálogo verbal, consciência aberta, ou por qualquer outro meio” (Cohen, 2005, p. 1) (tradução minha)¹¹. Para além desta funcionalidade eminentemente terapêutica, contudo, o BMC tem a propriedade de, ao ativar os sistemas corporais, aprimorar a autoconsciência de seu praticante, o que é extremamente caro à dança e, por conseguinte, ao processo de dissecação artística do corpo que busco fazer na dança imanente.

Apliquei o pensamento do BMC, via princípio do centramento e seus procedimentos, à criação do espetáculo *Avesso*¹², da CMD. Vale ressaltar que foi justamente o processo de criação deste espetáculo, objeto de investigação de minha pesquisa de doutorado em artes cênicas, que disparou o ideal de implementação da dança imanente e, conseqüentemente, a dissecação artística do corpo, estratégia em que tenho investido não apenas no fazer de referida companhia, mas também em minha práxis como artista-professora-pesquisadora em outros contextos de atuação.

10 Original em inglês: “This involves identifying, articulating, differentiating, and integrating the various tissues within the body, discovering the qualities they contribute to one’s movement, how they have evolved in one’s developmental process, and the role they play in the expression of mind”.

11 Original em inglês: “There are many ways of working toward this alignment such as through touch, through movement, visualization, somatization, voice, art, music, meditation, through verbal dialogue, through open awareness, or by any other means”.

12 O reverso do corpo revelado no próprio corpo, este é o argumento que norteia a concepção de *Avesso*, que surge a partir de um desejo coletivo de desenvolver uma maneira peculiar de dançar, investigando, portanto, um vocabulário de movimentos que não esteja pautado em padrões estabelecidos por técnicas formais de dança, como o balé e a dança moderna, por exemplo. Nesta dança imanente, que nada mais é que uma forma de metalinguagem, os corpos dos próprios intérpretes-criadores são adotados como fonte de investigação, respeitando suas subjetividades e idiosincrasias e instituindo a noção de movimento autônomo. Este espetáculo é fruto da pesquisa acadêmica de doutorado em artes cênicas realizada pela diretora artística da Companhia Moderna de Dança junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Cf. <http://ciamoderno.wordpress.com/espetaculos>

No que concerne à Conscientização do Movimento é válido salientar que se trata de um método que volta a atenção sobre o movimento a fim de compreender o corpo, assim como, numa via de mão dupla, a partir da atenção sobre o corpo, compreende o movimento. Miller (2012) situa o trabalho iniciado por Klauss Vianna, de quem falarei mais adiante, como prática somática. Por extensão, penso que a proposta pedagógica de Angel Vianna¹³, cuja filosofia tem estreita conexão com Klauss, também possa ser inserida no campo das práticas somáticas.

Por outro lado, independentemente do reconhecimento como prática somática ou não, defendo na práxis de Angel Vianna a presença de um pensamento-fazer somático que me instiga a investir na construção de meu próprio pensamento-fazer somático em dança, uma vez que, como na dança imanente, a “Conscientização do Movimento é uma proposta metodológica que tem como intuito promover, ao seu praticante, o aprimoramento da consciência corporal” (Mendes, 2010, p. 250). Neste sentido, filio-me à Angel, que em sua pedagogia instiga o comportamento consciente do artista sobre si mesmo, favorecendo o seu autoconhecimento.

Não quero dizer com isso que seja possível criar uma consciência corporal¹⁴, haja vista que todo sujeito já é consciente de si em alguma medida. O que acredito é na possibilidade de aprimorá-la. Schilder (1980, p. 11) entende a consciência corporal como um reflexo da imagem corporal, que por sua vez é “o modo pelo qual o corpo se apresenta para nós”, isto é, como nos percebemos. Em minha opinião esta percepção pode ser aprimorada na medida em que nos permitimos viver a sutileza das sensações que experimentamos, sejam elas dadas pelo cotidiano ou pelo exercício de quaisquer práticas corporais.

É nesse último exemplo, o das práticas corporais, que residem métodos como a Conscientização do Movimento proposta por Angel Vianna, que “procura desenvolver a capacidade sensorial por meio do aumento da habilidade de sentir em todos os níveis, como tato, olfato e audição” (Ramos, 2007, p. 23). É, portanto, neste sentido que falo em consciência corporal, pensando que apurar a habilidade de sentir é aprimorar a própria percepção humana sobre si.

13 Angel Vianna é viúva de Klauss Vianna. Seu legado artístico iniciou juntamente com o de seu companheiro.

14 Falar em consciência corporal pode ser bastante polêmico, pois o termo, em alguma medida, reforça a ideia de supremacia de uma consciência sobre uma inconsciência. Áreas de conhecimento como a Psicanálise me levam a crer que falar em consciência é, também, falar do inconsciente, pois este é uma forma de consciência de si. Tocar o inconsciente é aproximar-se ainda mais de si mesmo. Deste modo, ao falar em consciência corporal minha pretensão não é reforçar uma hierarquia de consciências, mas pensar sobre a possibilidade de, por meio de experiências com o movimento, ativar todas as consciências possíveis em um corpo e, assim, instigá-lo a ser um corpo dançante.

A Conscientização do Movimento surgiu como uma espécie de derivação da chamada Expressão Corporal. Ao falar sobre a origem da Conscientização do Movimento, Ramos (2007, p. 24) destaca que o princípio básico da Expressão Corporal é o uso do “autoconhecimento corporal em busca de uma melhor performance”. A autora explica, no entanto, que para Angel Vianna o uso do termo expressar, qualidade que cabe a qualquer sujeito, seja ele artista ou não, não seria suficiente para dimensionar seu trabalho, já que este tem como meta o uso da expressão como veículo da arte para atores e bailarinos e não somente a expressão cotidiana.

Ao ler sobre a proposta de Angel Vianna identifiquei-me diretamente com esse princípio do autoconhecimento como propulsor do processo criativo para o artista cênico, já que a “Conscientização do Movimento se propõe, por meio do movimento, a revelar uma dança que já está no indivíduo e, por isso, prescinde de elementos estéticos” (Ramos, 2007, p. 26). Deste modo, ao cunhar a dança imanente, adotei a Conscientização do Movimento como indutor para a criação da dissecação artística do corpo, uma vez que verifiquei tratar-se de uma perspectiva totalmente afim ao meu modo de ver potência cênica em qualquer sujeito comum.

O trabalho de Angel tem a comunicação corporal como princípio e entre os seus procedimentos destaco a ação de desbloquear os praticantes de determinados conceitos pré-concebidos de movimento para a cena. No caso da dança imanente, adoto como premissa a necessidade de desprendimento de todo e qualquer julgamento pautado em padrões de movimento pré-existentes na dança. Utilizo, portanto, esta noção de desbloqueio preconizada na Conscientização Corporal como forma de libertar o artista de valores estéticos arraigados à sua formação, incentivando-o a encontrar outras concepções de dança na medida em que, enquanto aprimora o autoconhecimento, encontra outros vocabulários de movimento possíveis para dançar ou, de forma mais abrangente, para estar em cena.

Ao tomar como instigadores os princípios e procedimentos observados no BMC (centramento, estudo da anatomia e fisiologia humanas em movimento, uso do toque como mecanismo de sensibilização e percepção dos sistemas vivos) e na Conscientização Corporal (comunicação corporal e desbloqueio), tomo a liberdade de criar e propor meus próprios exercícios em detrimento de utilizar exercícios institucionalizados e sistematizados, seja pelos criadores ou seguidores dos referidos métodos. Estes exercícios, desde o processo de criação do espetáculo *Avesso*, da CMD, vem sendo

inventados, aplicados e reinventados em meus diferentes contextos de atuação. Falarei de algumas destas experimentações ao abordar minha participação na disciplina ECO I, na UNIRIO. Por enquanto, em face da nomenclatura desta disciplina, faz-se necessário esclarecer o termo expressão corporal.

Expressão corporal é a qualidade que o corpo tem de expressar-se a fim de comunicar algo. No caso das artes cênicas o termo é utilizado para enfatizar esta qualidade do corpo no papel exercido pelo artista. No teatro, em especial, o uso do termo tem a perspectiva de ir de encontro à supremacia da palavra sobre o movimento no papel do ator.

De acordo com o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, expressão corporal é uma

técnica de interpretação usada em oficina e que visa ativar a expressividade do ator, desenvolvendo principalmente seus recursos vocais e gestuais, sua faculdade de improviso. Ela sensibiliza os indivíduos para suas possibilidades motoras e emotivas, para seu esquema corporal e para sua faculdade de projetar este esquema na sua interpretação. Ela toma emprestadas certas técnicas da mímica, do jogo dramático, da improvisação, mas continua a ser mais uma atividade de despertar e treinamento que uma disciplina artística (Pavis, 1999, p. 155).

Um dos ícones da chamada expressão corporal no Brasil foi Klauss Vianna (1928-1992). Casado com Angel Vianna, desenvolveu experiências no campo das artes cênicas que fazem diferença até hoje nas construções poéticas de muitos grupos de teatro e dança. Mais que um simples coreógrafo, Klauss Vianna foi, em minha opinião particular, um filósofo da dança que, por meio de sua prática, construiu conhecimento e engendrou sua teoria, filiado a um pensamento muito peculiar sobre o corpo, o movimento e a cena. Em seu livro *A Dança*, diz o autor:

A essência do trabalho corporal que proponho é a busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio copo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão. Para ser intérprete de minhas emoções tenho necessariamente de me despojar de uma imagem que me foi de alguma forma imposta para adotar a postura que corresponde à minha trajetória pessoal e à minha existência cotidiana (Vianna, 2005, pp. 125-126).

De acordo com Tavares (2008), Klauss Vianna, em sua atuação como preparador físico de atores, ultrapassou a noção de coreografia e chegou ao que se entende como expressão corporal. Klauss não estava tão preocupado em simplesmente ter uma dança como resultado estético de seu trabalho teatral, mas principalmente em sensibilizar os atores para um estado diferenciado de corpo na cena, em que fosse possível transformar as próprias percepções corporais em movimento e, por conseguinte, em “dança”. Ao estudar a trajetória de Klauss Vianna, a autora afirma:

A Ópera dos Três Vinténs pode ser considerada um marco inicial na trajetória de Klauss Vianna, pois revelou os limites de um procedimento coreográfico originário da dança, gerando a criação de um método diferenciado que pudesse atender às questões específicas do corpo do ator (Tavares, 2008, p. 3).

Neide Neves, pesquisadora e viúva de Rainer Vianna, filho de Angel e Klauss Vianna, explica que a relação do casal com o teatro iniciou em 1968, quando Klauss fora convidado a coreografar a já mencionada montagem de *A ópera dos três vinténs*. Angel atuava em parceria com Klauss, colaborando na elaboração e organização dos princípios da metodologia que o coreógrafo propunha no trabalho com atores.

Ao todo, foram aproximadamente 25 peças, dando início à profissão de preparador corporal, no Rio de Janeiro, nos moldes propostos por Klauss Vianna, o que diferia do papel do coreógrafo, pois buscava instrumentalizar o corpo do ator para as necessidades de um teatro que começava a rejeitar a supremacia do texto, valorizando a atuação e a expressividade corporal (Neves, 2008, p. 29).

Conforme explanei anteriormente, utilizei a proposição de Angel Vianna como propulsora de minha dança imanente. Não fui diretamente a Klauss Vianna, mas, ao constatar a proximidade e interdependência de ambos em suas respectivas abordagens, é claro que posso considerar uma certa filiação de minha parte aos princípios da técnica Klauss Vianna, sobretudo ao que Jussara Miller chama de “escuta do corpo”, isto é, “olhar para dentro, para que o movimento se exteriorize com sua individualidade, traçando um caminho de dentro para fora, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções” (Miller, 2007, p. 18) geradoras de movimentos que, ao serem manuseados como material cênico, resultarão na própria expressão corporal do artista da cena.

A expressão corporal enquanto disciplina do desenho curricular dos cursos de teatro da UNIRIO, referida desde o início deste texto, propõe em seu bojo um olhar que está além da problemática da supremacia do texto sobre o movimento, privilegiando o corpo enquanto soma, isto é, o corpo enquanto experiência de vida. A disciplina procura alicerçar o trabalho do ator partindo desta noção de corpo enquanto experiência, trazida pontualmente para a sala de aula.

Antes de delimitar o conteúdo que propus ministrar em ECO I, ainda na primeira aula coletei dos alunos suas visões acerca da noção de expressão corporal por meio de depoimentos verbais e escritos, concedidos livremente. Esta estratégia, aliás, foi adotada até o final do curso. A partir dos depoimentos pude constatar certa preocupação com os modos operacionais do corpo em situações de comunicação, entre as quais se incluem o cotidiano e a situação cênica. Alguns relatos podem ser observados a seguir:

Expressão corporal é o modo como o corpo se expressa, como o corpo responde aos distintos eventos que acontecem cotidianamente (Carlos Eduardo Gisi – discente do curso de Bacharelado em Música).

A expressão corporal é a forma de manifestarmos a imensidão que cada um abriga dentro de si. É a possibilidade de um corpo vivo devolver ao mundo os estímulos que dele recebe (Nicolle Longobardi – discente do curso de Licenciatura em Teatro).

Além disso, percebi que, para a maioria dos discentes, expressar-se bem corporalmente é, nas artes cênicas e na vida, uma qualidade que tem relação direta com a consciência corporal do sujeito e, para ser mais pontual, com o autoconhecimento e domínio das habilidades corporais, sobretudo o movimento, conforme demonstram os relatos:

Expressão corporal é todo e qualquer movimento feito pelo indivíduo desde que ele esteja consciente das partes de seu corpo que estão sendo trabalhadas (Raphael Jóia Pinheiro – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Expressão corporal, na minha opinião, consiste em buscar modos expressivos com o corpo, expressar sentimentos, ambições, desejos [...]. Entretanto, não é somente fazer um movimento e procurar um significado nele. É muito além disso. Devemos estar a todo momento com o controle de nosso corpo, desde a camada

mais superficial até a mais interna, a partir do que chamamos de consciência corporal (Heitor Muniz – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

É interessante observar que ao discursarem sobre a expressão corporal e, por conseguinte, a consciência corporal, os alunos apresentam uma pré-concepção de corpo que se assemelha àquela presente nos métodos que orientam e são utilizados como referência na proposição da dissecação artística do corpo, ainda que existam algumas limitações na forma de elaborar verbalmente este pensamento. Uma das alunas, por exemplo, explica:

Quando penso em expressão corporal eu penso em diálogo e comunicação através do corpo. Um corpo capaz de falar, expressar. Esta estrutura tem uma memória, que é um museu vivo de experiências, um lugar de inúmeras possibilidades, tem potencial para falar. O corpo tem muito a dizer (Ana Kailani Guimarães – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Teoria Teatral).

Observa-se que a aluna, de certa forma, ainda sustenta sua argumentação numa noção de corpo como instrumento, ao afirmar que sua qualidade expressiva está condicionada à comunicação *através* do corpo, como se ele fosse comunicar a respeito de algo que não é ele mesmo. Embora utilize um modo de dizer que se reflita como herança de um discurso cartesiano sobre corpo, a discente argumenta sobre a potência expressiva do corpo humano diante de tudo o que ele é. Tal ideia, implícita na menção ao corpo como memória, pressupõe um olhar metalinguístico sobre a comunicação do corpo, uma vez que ele expressa a si mesmo enquanto agenciador de informações que por ele transitam.

Nesse sentido, vale ressaltar que a dissecação artística do corpo, modo operacional da dança imanente, prevê entre seus princípios justamente a noção de metalinguagem (Jakobson, 2001), sobre a qual falarei adiante. Para além desta questão conceitual em torno do corpo, um aspecto evidente na concepção de expressão corporal apresentada pelos alunos foi a preocupação com a necessidade de haver opções metodológicas para o aprimoramento desta qualidade inerente ao fazer do artista cênico, conforme revela o relato a seguir:

Para mim, expressão corporal são infinitas maneiras que o corpo pode ser no espaço, ocupando-o através de uma presença genuína. Me parece ser um termo que transcende as definições artísticas ou mesmo teatrais. Considero o termo aplicável ao modo operante de cada indivíduo na sociedade, de modo que a expressão através do corpo pode ser algo escolhido ou não. No entanto, introduzindo a expressão corporal ao campo teatral, acredito ser nosso dever buscá-la da maneira mais precisa e estudada possível (Sâmia Oliveira – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

Outros alunos, por sua vez, além da compreensão sobre a expressão corporal como qualidade a ser trabalhada no fazer teatral, já consideram que ela própria seja um método de trabalho para o ator:

A expressão corporal é uma junção de partituras corporais, quero dizer, gestos, movimentos, expressões faciais, entre outros (Pedro Igor Bento – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

Expressão corporal é uma maneira de utilizar a totalidade do corpo para se expressar artisticamente através da pesquisa de movimentos, da procura pela ampliação do vocabulário corporal e gestual (Cecília Vaz – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

Através da expressão corporal é possível criar imagens, ilusões, perceber sensações e emoções, transgredir, transpor a realidade, metaforizar o mundo da palavra dita, transformar em movimento, transcender o sentido das palavras, torná-las puras sensações (Nara Parolini – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

De uma forma ampla, aproximando a ementa da disciplina e os discursos dos alunos coletados no primeiro dia de aula, observei que poderia trabalhar em ECO I no sentido de favorecer uma compreensão utilitária sobre a expressão corporal na práxis cênica. Hoje, analisando a maneira como conduzi a disciplina, observo que foi construída uma noção de expressão corporal em concordância com o pensamento de Pavis (1999) acerca da relação palavra e movimento na cena, mas, além disso, apontou-se um horizonte metodológico de trabalho de modo a oferecer aos alunos alguns caminhos possíveis para se chegar a tal faculdade em seus processos de criação e atuação.

Em meu exercício docente como ministrante de ECO I propus aos alunos um conteúdo que atravessou questões teórico-práticas da expressão corporal nas artes

cênicas por meio de exercícios de sensibilização das fisicalidades (anatomo-fisiologia humana) e dos sentidos (tato, visão, olfato, paladar, audição), inspirados na abordagem do BMC e da Conscientização do Movimento, além de práticas de dinâmicas espaço-temporais previstas na Labananálise¹⁵, livremente associadas aos jogos corporais da Conscientização do Movimento.

A aplicação dos exercícios dava-se, geralmente, de forma improvisacional, primeiramente individualmente e, em seguida, de forma coletiva, promovendo o compartilhamento de descobertas entre os participantes. Os alunos eram ainda incentivados a realizar a criação de pequenas cenas utilizando os conteúdos trabalhados.

Como estratégia de avaliação procurei analisar a participação dos alunos considerando disponibilidade e prontidão, atenção no foco investigativo, interesse nos aspectos teóricos que envolviam as práticas e comunicação com o grupo. Além disso, especificamente nos experimentos cênicos apresentados a partir das pequenas cenas criadas, observei o seguinte: domínio e clareza na comunicação dos conteúdos; interação com os parceiros; comprometimento psicofísico; compreensão das dinâmicas de movimento.

Não pretendo descrever aqui, um a um, os exercícios realizados em sala de aula, até porque em minha proposição de dança imanente não procuro estabelecer exercícios fixos. Em ECO I, como no próprio processo criativo do espetáculo *Avesso*, tomei por base os temas selecionados para cada dia de aula (por exemplo: músculos) e, a partir de então, sempre me reportando aos princípios e procedimentos do BMC e da Conscientização do Movimento, fui revelando aos alunos estratégias para dissecar o corpo artisticamente.

É importante dizer que, como se trata de uma abordagem aberta e em construção, o fato de não haver um repertório de exercícios prontos e estabelecidos, como numa espécie de manual, dá aos artistas, professores ou pesquisadores simpatizantes de meu pensamento-fazer somático em dança, a oportunidade de inventarem seus próprios exercícios, utilizando a proposta não como uma receita pronta, mas como um guia de orientações metodológicas pautado em princípios criadores abertos e inacabados.

15 Sistema de análise do movimento criado por Rudolph Von Laban, estudioso do movimento que por meio de sua abordagem de ensino e criação influenciou inúmeros seguidores. No caso da dança imanente e, por sua vez, do que fora aplicado por mim em ECO I, faço uso das ações básicas do esforço (deslizar, empurrar, torcer, chicotear, sacudir, flutuar, pontuar e socar) e dos fatores do movimento delas decorrentes, quais sejam: tempo, espaço, peso e fluxo. Cf. FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

Embora eu opte por não fazer um apanhado descritivo dos exercícios empregados na disciplina, trago à tona algumas reflexões dos alunos referentes aos aspectos trabalhados nestes exercícios. Estas reflexões, coletadas em rodas de conversa ao final de cada aula, somadas a registros em fotografia e vídeo, anotações feitas em meu diário de aulas e opiniões paralelas e informais trocadas com os monitores e com os próprios alunos, compreendem o material de análise da dança imanente como pensamento-fazer somático, ou ainda, de forma mais pontual, como método para o trabalho com a expressão corporal nas artes cênicas.

Um dos pontos em maior relevo na argumentação dos alunos foi a aula em que trabalhamos o tema da pele. Ao serem instigados a argumentar sobre um ponto considerado destacável entre os temas do conteúdo, os alunos relataram observações como:

Um dos pontos que mais me tocou foi o reconhecimento da pele, a sensibilidade que ela aguça e as trocas permitidas por ela (Julya Ávila – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

É importante esclarecer que na aula acerca da pele utilizei o BMC como referência direta, incorporando à minha abordagem a prática da massagem, isto é, o uso do toque como mecanismo de sensibilização e percepção dos sistemas vivos, uma das estratégias do método desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen. Promovi inicialmente uma investigação do espaço, incentivando a turma a perceber as diferentes texturas e temperaturas do ambiente da sala de aula, e após esta etapa de envolvimento e incorporação do sentido de pesquisa que a atividade requeria, foi iniciada a referida massagem. Esta, trabalhada em dupla por meio de sutis batidas com as pontas dos dedos sobre a superfície tátil do parceiro e, em seguida, em pequenos grupos, gerou sensações e comentários como o relatado a seguir:

Através do estudo da pele pude pesquisar as sensações do contato, seja com o outro (pela massagem feita em aula), seja com o espaço, seja com a própria pele. E, então, pude verificar como cada estímulo atigava minha imaginação, o que trazia de lembranças e como meu corpo reagia. (Cecília Araújo Vaz – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Esse procedimento do toque, que além de ser inerente ao BMC também fora tratado como conteúdo da disciplina em sua segunda unidade (Sentidos), foi mencionado com destaque por uma das alunas, que em seu relato esclarece a importância do contato com o outro para o bom desempenho no trabalho do ator, conforme segue:

O toque, o tato, o sentido, o sensível. Isso estimulou minha própria consciência e sensibilidade corporal. Fiquei pensando: O que é um toque? Um toque transmite muita coisa! Calor, energia, sensações. Quando trabalho em uma cena qualquer, tenho de ficar em total escuta com meu companheiro. Senti-lo em tudo o que faz. Essas aulas de ECO me ajudaram a perceber o meu corpo no espaço, e conseqüentemente sentir o corpo do outro. Isso é fundamental para o jogo cênico. A troca, o toque, o sentido. Resumidamente e para concluir, essas aulas aguçaram minha escuta como atriz (Nina Malm – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Ao passo que os alunos experimentavam a investigação das sensações, experimentavam também externá-las por meio do movimento e, assim, aproximavam a captura das sensações ao uso destas na prática de criação artística, conforme verificado no relato supracitado e nos discursos abaixo:

A pele é o nosso contato com o espaço externo, onde podemos traduzir milhões de sensações, possibilitando criações e caminhos para a prática artística (Felipe Felix Soares – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Com as transições de temperaturas e texturas pelo espaço, meu corpo todo reagia, sentia, processava. [...]. O toque do outro, a reverberação no meu corpo, provocava um profundo despertar. Todo o meu corpo queria responder àquele toque. Esse estado de presença e concentração que atingi junto com a entrega e a abertura total do meu corpo para o outro, sujeita a reações inesperadas e disponível a elas, são aspectos pensados por mim enquanto atriz-observadora como qualidade de energia ideal para a minha prática artística (Ana Kailani Guimarães – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Teoria Teatral).

No entanto, não somente a aula com o tema pele teve este caráter de instigação para o fazer artístico. Outros temas também provocaram perspectivas ligadas ao fazer prático das artes, sobretudo das artes da cena. Na aula de ossos e articulações, ao

lançar mão do procedimento da ativação dos sistemas provenientes do BMC, busquei sensibilizar os alunos para o sistema ósteo-articular filiando-me ao desbloqueio (Conscientização do Movimento) como forma de incentivar a experiência do e com o movimento.

Assim, verificou-se grande ênfase na descoberta de possibilidades de movimentos, na amplitude destes e na capacidade de dobrar-se e estender-se para “falar através do movimento” ou para portar-se com postura mais apropriada à prática de um determinado instrumento musical, conforme revelam os depoimentos:

Gostei muito de trabalhar os ossos, sentir o peso e a leveza deles, ao mesmo tempo, descobrir cada ossinho que, no cotidiano, não nos damos conta que existe. [...]. Essas descobertas são muito boas para a elaboração de exercícios de aquecimento para a aula, para a criação e preparação de personagens, nas ações a serem feitas por estes, entre outras possibilidades (Clareana Silvestre – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

Para mim, um ponto importante foi o das articulações e ossos, em que podíamos nos dar conta das nossas dobras e de como nos movimentamos para realizar as coisas mais simples. Nenhum movimento é tão simples quanto parece. Tendo consciência de cada pequena parte que compõe o sistema articular podemos realizar movimentos mais precisos em cena, de modo a expressar, de forma mais clara, tudo que pretendemos passar (Rodrigo Cavalcanti Borges – discente do curso de Bacharelado em Teatro/ Interpretação).

O tópico do osso me conscientizou sobre o movimento e o repouso da minha coluna vertebral. Percebi que há uma diferença fundamental entre tocar bateria e percussão. Percussão se toca com as duas mãos e se pensa com os quadris, portanto, há uma dança. Bateria se toca com duas mãos e dois pés, portanto, com a coluna mais ereta e estável (Pedro Prata – discente do curso de Bacharelado em Música).

A circulação também foi um ponto de destaque na argumentação dos alunos, sobretudo pela percepção da possibilidade de manuseio da qualidade de fluidez dos movimentos em atividades de expressão corporal, tanto para artistas da cena quanto para músicos, conforme ilustrado no relato em destaque:

A aula sobre circulação me marcou especialmente, pois me entreguei de maneira bastante intensa aos exercícios e criei muitos movimentos novos, brincando com a fluidez e me libertando da

insegurança das primeiras aulas, em que eu ainda não sabia muito o que fazer. Como cantora, tenho que ter um pouco de atriz no palco, por isso o contato com o corpo e a criação de um repertório amplo de movimentos pode me ajudar muito a me sentir mais livre no palco e a imprimir maior expressividade e teatralidade à minha performance (Anna Clara Matos – discente do curso de Bacharelado em Música).

De acordo com o que pude vivenciar na UNIRIO, a disciplina ECO I não é restrita unicamente aos atores em formação, mas também aos futuros professores e pesquisadores dos cursos de Licenciatura em Teatro e Teoria Teatral, respectivamente, bem como aos estudantes dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música. Esta abrangência expande o objetivo da disciplina e, por conseguinte, a noção de expressão corporal que, ao fim e ao cabo, é preconizada pelos discentes em sala de aula.

Essa peculiaridade torna ainda mais ampla a funcionalidade da disciplina, valorizando assim a subjetividade dos participantes nos processos de ensino e aprendizagem. Ao valorizar a subjetividade, verifico que o resultado final da abordagem de expressão corporal construída conjuntamente com a turma de ECO I no primeiro semestre de 2013, realmente fez valer os princípios da dança imanente.

Vale ressaltar que os princípios da dança imanente a que me refiro são: imanência, metalinguagem e visibilidade. A estes somam-se os princípios da técnica e da organicidade, surgidos a partir da pesquisa de mestrado de Souza (2011)¹⁶ e discutidos oportunamente em outras de minhas análises. Procurarei deter-me aqui sobre os três primeiros, uma vez que estes foram desenvolvidos como pilares da dança imanente na ocasião da implementação da dissecação artística do corpo. É, portanto, sobre eles que pretendo me debruçar ao refletir sobre ECO I, a fim de avaliar sua aplicabilidade em contextos externos ao meu universo de dança, verificando como estes se comportam em meu pensamento-fazer somático e, em uma via de mão dupla, como eles contribuem para o pensamento-fazer somático inerente à disciplina.

Mencionei anteriormente o princípio da metalinguagem ao referir-me à abordagem de corpo vigente na dança imanente. Verifiquei como esta esteve presente na disciplina e no discurso dos discentes participantes de ECO I, destacando o caráter metalinguístico

16 SOUZA, Luiza Monteiro e. Desdobrando a dança imanente: imanência, organicidade e técnica na construção de uma poética cênica. Dissertação de mestrado. Orientador: Prof. Dr. Cesário Augusto Pimentel. Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará – PPGARTES/UFPA. Belém: UFPA, 2011.

de uma proposição cênica em que o corpo, ao dissecar sua própria anatomia e fisiologia, fala de si por si.

Trata-se de uma concepção de corpo que, a partir da dissecação artística, entende as fisicalidades e sentidos como material perceptível na carne dançante e, mesmo atuando a partir de noções muito práticas no campo da ciência, pertinentes à anatomia e fisiologia humanas, compreende seus aspectos não palpáveis como cultura encarnada, tal qual as abordagens vigentes nos diferentes períodos da história da arte. Uma concepção de corpo atravessado e agenciador, conforme pressupõe o princípio da imanência (Deleuze, 2007).

A imanência a que se refere a dança imanente não tem perspectiva estanque nem tampouco de essência, mas sim de movimento, de trânsito, de modo que o olhar sobre o corpo humano passa a ser totalmente relacional e multidirecional, com infinitas possibilidades de entradas e saídas, afinal o corpo sempre será algo inacabado, uma vez que está conectado e é atravessado por infinitas informações. São estes atravessamentos que conferem a um corpo, segundo esta compreensão de imanência, um caráter de multiplicidade. Ele é um, é único, porém sua condição relacional o coloca em situação universal.

Se por um lado, nesta práxis em dança, compreende-se o movimento como metalinguagem de um corpo vivo, por outro, é possível reconhecer que se trata de uma vida ativa, já que tanto o que está dentro quanto o que está fora dela é imanência. Na verdade, neste modo de compreender a vida, as definições de dentro e fora tornam-se insuficientes e desnecessárias, haja vista que qualquer coisa é devir-corpo¹⁷ e, portanto, movimento. Neste sentido, o fora também pode ser metalinguagem do corpo.

Na experiência vivenciada em ECO I, o princípio da imanência pode ser evidenciado em várias etapas, senão em todas. A cada exercício aplicado procurei destacar a condição relacional do corpo, quer de forma micro, promovendo o diálogo entre as estruturas dos sistemas ao abordar as fisicalidades e sentidos, quer de forma macro, enfatizando as relações espaço-temporais entre corpo e objetos e corpo e corpos.

Desse modo, a partir de minha atuação como coreógrafa-instigadora (Mendes,

17 “Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (Deleuze *apud* Zourabichivili, 2009, p. 48). Por isto um devir é algo sempre aberto, um produto inacabado da junção de duas instâncias. No caso do corpo enquanto devir, falo de um vir-a-ser corpo, sempre em construção. Cf. ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Sinergia: Ediouro, 2009.

2010), como proponho na dissecação artística do corpo, pude perceber entre os alunos um novo valor sendo agregado à práxis da dança imanente: a coletividade.

A disciplina dá uma sensação de integração orgânica entre os integrantes da turma (Rafael Cunha – discente do curso de Bacharelado em Música).

Adquiri uma enorme consciência coletiva (Nara Parolini – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Não quero com isto dizer que este valor já não estivesse implícito no fazer da CMD desde os primeiros indícios de implementação da dança imanente, haja vista ser esta companhia o berço nascedouro desta poética cênica/metodologia de ensino e criação em dança. Porém, o frescor daquilo que vivenciei junto aos atores e músicos em formação na UNIRIO, me possibilitou reacender o olhar para minha abordagem metodológica enquanto criadora e educadora da cena, reafirmando a imanência como princípio de minha práxis nas artes cênicas.

Nos processos de ensino e aprendizagem na UNIRIO, assim como na CMD e na UFPA, verifiquei a presença de uma interdependência individualidade-coletividade (ou unicidade-multiplicidade ou particularidade-universalidade), o que pode ser constatado do depoimento feito pela aluna a seguir:

Através das aulas pude reconhecer as estruturas funcionais do corpo sem esquecer de integrá-las em uma unidade. Este processo ocorria principalmente após a pesquisa individual, quando éramos desafiados pelo trabalho de composição em grupo (Sâmia Oliveira – discente do curso de Bacharelado em Teatro/Interpretação).

Outro princípio da dança imanente em relevo na experiência da disciplina ministrada na UNIRIO é a visibilidade. Tida por Calvino (1990) como a qualidade de pensar por imagens, a visibilidade é a condição de criar dança como uma sucessão de imagens visivas, o que em ECO I foi cuidadosamente observado pelos discentes.

A partir dos exercícios propostos, eu ia criando imagens mentais e tentando expressar tais imagens através do corpo. Às vezes eu evitava ficar presa às imagens, deixando-me levar apenas por sensações ou pela música. Eu buscava sempre um equilíbrio entre

movimentar-me livremente, sem pensar muito, por um lado, e o controle sobre o corpo por outro lado. Ao mesmo tempo em que eu procurava me mover sem medo, sem pré-julgamentos, às vezes eu parava para analisar o que estava fazendo e direcionava minha prática a fim de não repetir os mesmos movimentos e buscar outros, às vezes a partir de imagens mentais, às vezes a partir da observação dos colegas (Anna Clara Gurjão – discente do curso de Bacharelado em Música).

Nenhum dos tópicos (pele, ossos, músculos, etc.) me chamou tanta atenção quanto a capacidade que temos de imaginá-los e do quanto isso pode ser enriquecedor para o ator e o estudante de teatro. [...]. A partir da percepção e imaginação do próprio corpo é possível que se crie partituras e cenas com um nível estético singular. Acho que a imaginação se dá como uma tentativa de visualizar partes que são só suas. [...]. Fazer com que cada um se dê conta da suas próprias possibilidades e consiga criar a partir disto é a grande função do professor de teatro (Nicolle Longobardi – discente do curso de Licenciatura em Teatro).

Na dança imanente, ao perceber uma sensação, imagina-se um movimento e exterioriza-se este de forma livre e descompromissada com padrões de beleza e repertórios de movimentos reconhecidos como dança. Foi o que oportuneizei aos alunos participantes de ECO I no sentido de incentivá-los a criar para si mesmos um corpo visivo a partir do trinômio sentir-imaginar-movimentar, três ações que acontecem quase instantaneamente no processo de criação. Além da experiência reiterar um princípio já filiado à práxis da dança imanente desde seus primeiros indícios na CMD, foi possível verificar, conforme ilustra o relato supracitado, seu potencial pedagógico em frentes de trabalho para além da dança.

De uma maneira geral, independentemente do tema gerador (pele, ossos, músculos, visão, olfato, etc), entre fisicalidades, sentidos e relações espaço-temporais, o que ficou marcado para a turma foi o despertar do corpo por meio da sensibilização de suas sutilezas e, principalmente, a adoção destas como potência criativo para o artista em cena, quer no uso do teatro, quer na música.

Tanto para um quanto para outro público de artistas em formação pela UNIRIO, o que se destaca é a possibilidade de aprimoramento da qualidade expressiva do corpo e de ampliação do vocabulário de movimentos para situações de apresentação pública. Isto se revela nos discursos abaixo destacados:

Articulações, pele, fuidos, músculos, ossos, tudo isso faz parte de nós. Somos um, mas formados de muitas estruturas diferentes. Gostei das aulas sobre as partes do corpo, onde pude (re) descobri-las. O que achei muito interessante foi como consegui perceber que o corpo pode fazer movimentos rápidos e fortes, mas também angulares, densos. São inúmeras possibilidades. Tentei usar o que aprendi em cada improvisação, tentando chegar a um ponto onde não pensava mais, só executava o exercício. E comecei a perceber as mudanças na aula e no dia a dia. A coluna tem mobilidade, tanto como os braços e as pernas. Minha tendência era mexer os membros e a coluna e o quadril ficarem parados, como um só bloco. Consegui também responder ao movimento do outro de maneira mais fluida e despreocupada, como em uma conversa amistosa. Aprendi a influenciar e ser influenciado pelos movimentos dos outros. Sinto que a experiência aumentou meu vocabulário de movimentos (Felipe Cotta – discente do curso de Bacharelado em Música).

Os experimentos cênicos desenvolvidos pelos alunos-artistas, especialmente aqueles relativos às avaliações de cada unidade do conteúdo, refletem os aspectos verificados nos discursos que aqui apresento.

Esses experimentos não estiveram restritos a ser meras cópias do que fora explorado em sala de aula, no entanto, era visível que a força geradora das cenas criadas estava nos exercícios aplicados em cada encontro. De fato, não havia como ser diferente, uma vez que as atividades eram cumulativas, isto é, a cada encontro construía-se uma pequena cena como forma de aplicação do assunto abordado, o que, ao final, acabava servindo como protótipo a ser desenvolvido e convertido em cenas de maior duração e com elaborações mais cuidadosas do ponto de vista dos elementos visuais e sonoros, para além da preocupação com o corpo e, por consequência, com o movimento.

Portanto, ao observar os experimentos resultantes das aulas foi possível constatar a pertinência do plano de ensino proposto para ECO I como potência metodológica para o trabalho do artista e, logo, como potência criadora para a cena. Entre os aspectos apontados pelos alunos como diferenciais na experiência, destaco os seguintes componentes: 1) O movimento como principal meio de comunicação de um corpo e entre corpos; 2) A estimulação dos sentidos como recurso para a experimentação corporal e criação cênica; 3) A ludicidade como consequência da experiência e como característica estética da pesquisa cênica; e, finalizando, 4) A ampliação do vocabulário de movimentos para a cena e para a vida cotidiana. Diante de tais aspectos, sinto-me

encorajada a reafirmar a ideia de pensamento-fazer somático que acredito existir a partir da dança imanente e da dissecação artística do corpo como seu modo operacional.

Os princípios da dança imanente, (imanência, metalinguagem e visibilidade), bem como os princípios e procedimentos do BMC e Conscientização do Movimento, adotados como ferramentas para a operacionalização da dissecação artística do corpo na disciplina ECO I, cruzados com as impressões capturadas entre os alunos-artistas que vivenciaram a experiência, fortalecem o argumento de que a dança imanente hoje pode ser vista como metodologia para o ensino e a criação em artes cênicas.

Seu caráter somático implica na sua funcionalidade, a qual, embora priorize o fazer coreográfico, por enfatizar o partejamento do movimento, pode ter alcance em outras linguagens artísticas, como o teatro e a música, haja vista o que fora observado em ECO I. É claro que, à primeira vista, a função dominante da práxis consiste em atingir um aprimoramento técnico-corporal do artista cênico, o que se aplica tanto a atuação de dançarinos, quanto de atores e músicos (cantores e/ou instrumentistas).

Há que se destacar, contudo, seu aspecto pedagógico, pois o mesmo partejamento que tem como funcionalidade a atuação cênica, se utilizado como recurso para o ensino do movimento, tem alcance não somente no que se refere ao aspecto performático de praticantes de diferentes linguagens artísticas, como também ao desenvolvimento e aprimoramento do movimento em qualquer instância (cotidiana ou não), afinal é ele, o movimento, que vem primeiro, antes mesmo da dança (ou do teatro ou da música).

Essas constatações colocam em relevo a contribuição da dança imanente para o fértil terreno da educação somática. Ainda que minha intenção não seja inserir-me no guarda-chuva das práticas somáticas, experiências docentes como a que tive na UNIRIO por ocasião do pós-doutoramento, corroboram a noção de pensamento-fazer somático que ora acredito implementar e este, por sua vez, reforça a dança imanente enquanto metodologia para além da própria dança, alcançando outros espaços no âmbito das artes.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad.: Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

COHEN, Bonnie Bainbridge. *An introduction to Body Mind Centering®*. Disponível em: <<http://www.bodymindcentering.com>>. Acesso em: 25 ago. 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imanência: uma vida*. Trad.: Alberto Pucheu e Caio Meira. Disponível em: <<http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero11/xii.html>>. Acesso em: 7 out. 2007.

FORTIN, Sylvie. Living in movement: development of sommatic practices in different cultures. *Journal of Dance Education*, New Jersey, v. 2, n. 4, p. 128 – 136. 2002.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MENDES, Ana Flávia. *Dança imanente: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do espetáculo Averso*. São Paulo: Escrituras, 2010.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças*. São Paulo: Summus, 2012.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad.: J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do movimento*. São Paulo: Summus, 2007.

SCHILDER, Paul. *A imagem do corpo*. Trad.: Rosanne Wertman. São Paulo: Martins Fontes, 1980

STRAZZACAPPA, Marcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. In: *Revista Repertório Teatro e Dança*, Salvador, ano 12: 2009.2, n. 13, p. 48-54. 2009.

TAVARES, Joana Ribeiro da Silva. Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor de movimento: historiografia da preparação corporal no teatro brasileiro. *Anais do V congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE)*. Memória ABRACE Digital 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/teatrobrasileiro/Joana%20Ribeiro%20da%20Silva%20Tavares%20%20KLAUSS%20VIANNA%20do%20coreografo%20ao%20diretor%20de%20movimento%20Historiografia%20da%20preparacao%20corporal%20no%20Teatro%20Brasileiro.pdf>>. Acessado em: 10.01.2014.

VIANNA, Klauss. *A dança*. 3ª ed. São Paulo: Summus, 2005.