

CIBIN UGO, Marcela; GERALDI, Silvia Maria. **O aprendizado da educação somática em questão**: investigações de um corpo-sujeito sensível na dança. Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Departamento de Artes Corporais, UNICAMP; estudante de graduação; Silvia Geraldi. Capes/CNPq; Iniciação Científica. Departamento de Artes Corporais, UNICAMP; Docente.

RESUMO: O presente texto busca elucidar os processos desenvolvidos durante uma pesquisa criativa prática-teórica que teve como mote a investigação da influência de abordagens somáticas às técnicas de dança contemporânea e clássica na aprendizagem de um corpo-sujeito sensível na dança. A metodologia baseou-se na investigação pós-positivista em dança de Jill Green e Susan Stinson, com uma visão interpretativa das experiências da pesquisadora. Para o desenvolvimento da pesquisa, foram realizadas observações de aulas e entrevistas com professoras-artistas que trabalham com o ensino do balé clássico a partir do viés somático, laboratórios práticos individuais, registros em diários de bordo e revisão bibliográfica. A pesquisa foi capaz de mostrar que a educação somática tem o potencial de desenvolver a autonomia e a curiosidade, possibilitando o surgimento de inquietações sobre si e sobre o fazer artístico em dança.

PALAVRAS-CHAVE: Educação somática. Aprendizagem de dança. Corpo-sujeito.

ABSTRACT: This paper seeks to elucidate the processes developed during the practical-theoretical creative research that had as its motif the investigation of the influence of somatic approaches for the contemporary and classical dance techniques in the learning of a sensitive body-subject in dance. The methodology was based on postpositivist research in dance by Jill Green and Susan Stinson, with an interpretative view of the researcher's experiences. For the development of the research, observations of classes and interviews were conducted with teachers-artists who work with the teaching of the ballet from a somatic perspective, individual practical laboratories, journal notes and bibliographic review. The research was able to show that somatic education has the potential to develop autonomy and curiosity, allowing the emergence of concerns about yourself and artistic making in dance.

KEYWORDS: Somatic education. Dance learning. Body-subject.

Este texto pretende mostrar alguns aspectos desenvolvidos e seus respectivos questionamentos e conclusões gerados a partir de minha pesquisa de Iniciação Científica intitulada "O aprendizado da educação somática em questão: investigações de um corpo-sujeito sensível na dança", realizada no Departamento de Artes Corporais da Unicamp de agosto de 2018 a julho de

2019, sob orientação da Prof^a Dr^a Silvia Geraldi. A pesquisa teve seu foco no questionamento e no entendimento de meus processos de aprendizagem enquanto sujeito da experiência prática e teórica na dança, principalmente a partir da educação somática e das técnicas de dança contemporânea. Em um primeiro momento, mostrarei os caminhos que me levaram à inquietação para a realização da pesquisa. Em seguida, discutirei a metodologia e os procedimentos utilizados durante a sua realização. Por fim, serão elencados alguns questionamentos e algumas percepções que julguei mais relevantes no meu processo até o momento.

A inquietação para a pesquisa surgiu de meus próprios processos na dança. Durante toda a minha formação em dança, no período anterior ao ingresso na universidade, sempre fui estimulada a seguir padrões de movimentos e de linhas corporais pré-definidas, a copiar e a representar com o meu corpo os movimentos e expressões presentes em modelos externos, fossem eles professores ou intérpretes conceituados, a fim de aprender “o que” fazer, além de ser estimulada, muitas vezes, a modificar meu corpo para alcançar esse determinado padrão estético. Em contrapartida a essa forma de entender e vivenciar a dança, ao ingressar na universidade e entrar em contato direto com a educação somática¹, percebi o insistente pedido de lidar com meu corpo e com meus movimentos a partir de um material muito específico: minhas próprias experiências corporais.

De início, criar essa relação de dentro para fora se deu de uma maneira bastante incômoda e inorgânica, uma vez que a distância entre a forma com a qual eu estava acostumada a aprender e vivenciar a dança era muito grande em relação ao solicitado nesse novo ambiente de aprendizagem. Ao longo de um ano, os conceitos e experiências corporais tornaram-se mais claros e vivos dentro de meu próprio corpo e de minha percepção de ensino-aprendizagem da dança, mostrando-me que as possibilidades de assimilação dos conteúdos desenvolvidos na dança não se restringem a seguir modelos externos. Diante das duas diferentes maneiras de ensinar e de aprender dança

¹ “A educação somática é um campo teórico-prático que se interessa pelas relações entre a motricidade humana, a consciência e o aprendido. A partir da mudança de paradigma estabelecida pelo Pós-Positivismo e do questionamento epistemológico inaugurado pela Fenomenologia, a experiência humana e a subjetividade passam a ser validadas como fonte de conhecimento” (BOLSANELLO, 2005, p. 99).

vivenciadas por mim, uma valorizando o processo individual de cada aluno e a outra dando ênfase no ensino pela cópia, encontrei-me instigada a investigar como a aproximação dessas duas formas de ensino reverbera em diversas camadas do corpo e de suas ações, procurando entender as melhorias, as mudanças e os percursos delineados a partir desse conhecimento. Dessa forma, a pesquisa mostrou-se como uma possibilidade de investigação mais densa e particular das relações estabelecidas entre técnicas de dança e a educação somática e dos conhecimentos vivenciados na universidade e fora dela.

Para encontrar e para nortear as possibilidades de ação da pesquisa, recorreremos, eu e minha orientadora, ao artigo “Pesquisando a dança”, de Jill Green e Susan Stinson (1999). As inquietações nos levaram a concluir que o mais adequado seria então seguir, dentro da investigação pós-positivista, com uma visão interpretativa de minhas experiências. As autoras sugerem que:

A pesquisa interpretativa é mais útil em nos permitir entender como os participantes na dança estão dando sentido às suas experiências, quer estejam tomando aulas, ensinando, performando, ensaiando, coreografando, assistindo a um concerto ou tendo qualquer outra forma de envolvimento com a dança² (GREEN; STINSON, 1999, p. 104, Tradução nossa).

Para alcançar esse lugar de reflexão e de construção de um conhecimento guiado a partir da prática, alguns procedimentos serviram como alicerce. Primeiramente, realizei observações de aulas e entrevistas com cinco profissionais renomadas do Estado de São Paulo que trabalham com o ensino da técnica clássica a partir de um viés somático. Em seguida, fiz uma análise detalhada dos diários de bordo e das entrevistas realizadas com as professoras, buscando identificar e destacar os fundamentos (conceitos, noções, procedimentos, recursos) presentes nos discursos e práticas das mesmas, bem como suas conexões com o processo experimentado no corpo. A pesquisa corporal se deu tanto nas aulas técnicas frequentadas na graduação, quanto em laboratórios realizados individualmente, desenvolvendo-se também durante parte dos processos vivenciados no Trabalho de Conclusão

² No original: “Interpretative research is most helpful in allowing us to understand how participants in dance are making sense of their experiences, whether in taking class, teaching, performing, rehearsing, choreographing, attending a concert or any other involvement in dance” (GREEN; STINSON, 1999, p. 104).

de Curso (que coincidiu com o último semestre da investigação). Os diários de bordo estiveram sempre em vigor, assim como a revisão bibliográfica. Além disso, foi constante a conversa com a orientadora sobre conquistas e angústias vivenciadas durante o projeto.

Por isso, as estratégias utilizadas ao longo da pesquisa foram relacionadas com meu processo na dança. A compreensão dos discursos e das investigações realizadas com as professoras entrevistadas aconteceu em paralelo ao estudo, em meu próprio corpo, através da identificação das transformações singulares que nele aconteceram e que foram orientadas pelo trabalho com a educação somática. Isso aconteceu porque, além de poder realizar algumas das aulas de professoras que foram objeto de pesquisa, continuei tendo contato com a técnica³, tanto contemporânea quanto clássica, apoiada em um viés somático. Dessa forma, a experiência e a reflexão sobre a percepção se deram sobre minha própria experiência; e foram desenvolvidas e vivenciadas de maneira bastante profunda e constante, causando mudanças expressivas na minha relação com o material e com todo o conhecimento adquirido. O intuito foi organizar um desenho de pesquisa que se aproximasse tanto quanto possível do pensamento/prática somáticos e no qual a análise e discussão teórica fossem construídas a partir do processo prático (GERALDI; FERREIRA, 2019).

Interessada em compreender a relação entre a aprendizagem e a experiência com as abordagens somáticas e suas respectivas alterações em meus processos na dança, passei a refletir sobre essas intervenções em duas esferas: macro e micro. A perspectiva micro proveio da reflexão e percepção, dia após dia, laboratório após laboratório, de pequenas – porém, significativas –, modificações e descobertas no que diz respeito a uma construção progressiva de um corpo sensível. Já na esfera macro, parti da observação das transformações ocorridas em minha trajetória pessoal ao longo do curso de graduação em dança. A prática foi a ênfase da segunda etapa da pesquisa, sempre tendo como ponto de partida o contato com a educação somática, e, mais precisamente, a partir do viés da aprendizagem.

³ Ao longo da pesquisa, frequentei aulas de técnica clássica e contemporânea com professoras do departamento de Artes Corporais da Unicamp.

Somadas à experiência prática, as conclusões que perpassaram o projeto estiveram também ligadas aos primeiros procedimentos realizados na pesquisa, ainda na primeira etapa. Conforme dito, como pontapé inicial para o desenho das práticas, foram entrevistadas algumas professoras renomadas que trabalham com o ensino do balé clássico a partir de um viés somático.

As reflexões e as práticas da segunda metade do projeto tiveram, como ponto de partida inicial, alguns dados encontrados durante o início da pesquisa. Após análise e investigação mais a fundo como parte dos procedimentos destacados anteriormente, tais dados foram escolhidos a partir de meu interesse pessoal e de minhas maiores inquietações oriundas tanto da prática quanto da teoria exploradas até aquele momento. Foram destacados os seguintes pontos:

- A prática somática e sua relação com a percepção: desde a escrita do projeto, fui instigada a voltar minha atenção aos meus próprios processos ao longo de minha formação na dança. Isso se deu de maneira natural, mas foi impulsionada pelo contato com a educação somática, uma vez que estive diante de maneiras distintas de relacionar-me com o ensino, com a aprendizagem e com a exploração da dança ao ingressar na universidade e ao despertar interesse por esses tipos de abordagem. Ao longo do primeiro semestre da pesquisa, os movimentos de autopercepção e de autocompreensão mostraram-se necessários para a continuidade da pesquisa. Isso porque precisei encontrar um foco para seu desenvolvimento que estivesse relacionado ao meu próprio processo, de forma a me colocar como sujeito da pesquisa. Nesse sentido, a esfera de atenção aos desdobramentos com a educação somática passou de um enfoque macro para um enfoque micro: me propus a perceber, dia após dia, quais as mudanças de um contato com a prática somática.
- Seleção de três principais aspectos a partir da análise das observações e das entrevistas realizadas com as professoras-artistas: Após retomar meus registros sobre as falas das professoras entrevistadas, elenquei três principais aspectos trazidos por elas que estavam latentes em minhas descobertas até aquele momento. Escolhi facetas do contato com a educação somática mais relevantes e mais transformadoras em minha

trajetória para e com a dança, a partir dos quais notei maior diferença no que diz respeito ao viés da aprendizagem em dança. São as seguintes⁴:

Artista 1: A artista comenta sobre a importância de a(o) artista/professor(a) primeiro passar pela experiência no corpo daquilo que pretende relacionar/propor e depois tornar-se o trânsito entre esses assuntos. Ou seja, a ponte entre os conhecimentos que deseja relacionar se dá, primeiramente, no corpo. Nesse sentido, notei a importância da prática como forma de pesquisa, uma vez que a partir do momento no qual anseio investigar assuntos relacionados à prática em dança, existe a necessidade de vivenciá-los para que as reflexões possam, de fato, serem feitas: “E o pensado é somente uma parte do vivido. Não o que foi vivido, mas o que se pensou enquanto se vivia e que é, ele mesmo, vivência, essa película fina que conseguimos apreender do que nos acontece” (TIBURI; ROCHA, 2012, p. 21).

Artista 2: A professora, em diversos momentos da aula e da entrevista, mostrou-se muito favorável e defensora da autonomia do(a) aluno(a) trazida pela educação somática. Ele(a) torna-se, segundo ela, “protagonista do conhecimento”. Decidi me dedicar a essa faceta facilitada pelas abordagens somáticas por diversos motivos, dentre eles: a) a contraposição à minha trajetória anterior ao ingresso na universidade (sempre pautada na apropriação dos conteúdos em dança através da cópia e da padronização de modelos exteriores); b) a oportunidade de poder entender, sozinha, quais os caminhos que anseio seguir a partir de minha bagagem pessoal e dos resultados obtidos na pesquisa; c) a possibilidade da construção e da elaboração de sentidos explorados nas práticas somáticas e em outras práticas de dança a partir das minhas próprias considerações; d) o desafio de me colocar em laboratório sozinha e encontrar estratégias para desenvolver um percurso prático sem orientação ou direcionamento de uma figura exterior a mim no momento de exploração e de pesquisa prática. Além disso, a possibilidade da autonomia também acabou por cruzar o momento que vivia dentro do curso de Dança, como estudante do quarto ano e produzindo o Trabalho de Conclusão de Curso. Nesse sentido, a prática da autonomia foi bastante necessária porque o

⁴ Assim como descrito no Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) e assinado pelas participantes, as identidades das artistas não serão reveladas em nenhum momento.

Trabalho desenvolvido se deu, principalmente, a partir das escolhas e dos desejos do grupo, e não da orientadora.

Artista 3: A partir da observação da aula ministrada pela artista, destaquei uma questão que tange tanto a postura dos(as) alunos(as) em sala quanto a proposição da professora em seus direcionamentos: a pesquisa do corpo e de seus movimentos. A relação com o corpo é de interesse e de curiosidade, os(as) alunos(as) têm claro quais são seus limites e suas características, a pesquisa é constante. Percebi, na prática, qual tem sido o papel da técnica na dança contemporânea: não é mais pautada na cópia e na imposição de modelos, é um caminho para chegar ao autoconhecimento. Isso mudou minha relação com a dança e foi de extrema importância para guiar os laboratórios práticos da pesquisa, mesmo quando eu estava sozinha. Passei a investigar a aprendizagem de outra forma, colocar autonomia na aprendizagem a partir da pesquisa sobre minhas dificuldades, curiosidades, limitações, interesses pessoais. Esse foi um ponto chave sobre como passei a enxergar a pesquisa em dança e, na prática, comecei a me interessar pelo que estava sendo feito por mim mesma e a olhar para o corpo em movimento com um ar investigativo, e não mais de análise/julgamento. Isso se deu também na relação micro com a somática, uma vez que, durante os improvisos, mesmo partindo de um mesmo lugar, diferentes possibilidades eram encontradas a cada dia e a cada investigação. Nesse sentido, foi essencial o contato com a somática, uma vez que ela desempenha o papel de uma ferramenta que auxilia na possibilidade de pesquisar-se.

Foi a partir desses quatro pilares – percepção através da somática, autonomia, curiosidade e pesquisa no corpo, e centralidade da experiência prática -, que os laboratórios práticos se deram: eles aconteceram semanalmente de março a julho de 2019 e com duração de duas horas. As práticas foram guiadas inicialmente pelas inquietações citadas acima e baseadas nos materiais compilados ao longo do primeiro semestre da pesquisa. Antes de cada laboratório, eu selecionava algum conceito, noção ou procedimento que seria explorado naquele dia. O contato com o material se dava sempre a partir da relação com a educação somática, principalmente porque as estruturas ósseas, motoras, sensoriais, psíquicas estavam sempre no protagonismo do desenvolvimento do laboratório.

O primeiro assunto selecionado para a exploração foi a cintura escapular. A escolha se deu porque, em uma das observações realizadas durante a primeira metade da pesquisa, além de observar a aula, fui convidada pela professora a realizá-la. Nela, fui instigada a entender e a vivenciar as possibilidades de alinhamento e de movimentação da cintura escapular, sempre tendo como ponto de partida o contato com a educação somática. A sensibilização das escápulas ocorreu através do uso de materiais (almofadas, bolinhas) e através do movimento. Nesse sentido, comecei a trazer um outro entendimento para as possibilidades de movimentação e de organização dessa estrutura. O laboratório se iniciou, assim como era de costume nas aulas de educação somática com as quais tive contato na graduação, a partir da posição deitada no chão e do reconhecimento da situação do meu corpo naquele momento. Logo após, com a ajuda de uma bolinha de tênis, passei a sensibilizar as escápulas e a compreender seu tamanho, seu formato, suas possibilidades de movimento (afastamento, aproximação, elevação, abaixamento). Com um mapa mental de suas características, passei a me mover de modo a explorar, tanto quanto possível, as informações coletadas anteriormente. Nesse momento, procurei reconhecer sentidos trazidos pela própria movimentação e o que me veio à sensação foi a ideia de “impermanência”.

A partir do primeiro laboratório, as práticas tiveram como mote outros assuntos de interesse que foram observados nas aulas das profissionais ou que eu já havia vivenciado em algum momento nas aulas da graduação (coluna, relação calcâneo-ísqiuo, peso da bacia), mas, durante as improvisações, as duas principais descobertas até aquele momento (as inúmeras possibilidades de movimentação da cintura escapular e a sensação de impermanência) sempre retornavam.

É importante salientar que, ao mesmo tempo, também estive no processo de desenvolvimento e criação do Trabalho de Conclusão de Curso e, nesse viés, as pesquisas corporais se chocaram: instigada a criar uma partitura corporal que estivesse de acordo com meus interesses do momento pela professora orientadora do Trabalho de Conclusão, me vi criando uma partitura ligada aos movimentos dos braços e das escápulas. Foi a partir dessa congruência de temáticas exploratórias que as movimentações vivenciadas na

pesquisa foram se transformando e tomando um aspecto de cena. Nesse sentido, vivenciei uma descoberta poética que teve como início o próprio corpo: “O principal aspecto a ter em conta é trabalhar (...) as condições orgânicas dessa emergência poética. Uma vez tomada essa opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações” (LOUPPE, 2012, p. 69).

Ainda em alguns laboratórios, os procedimentos selecionados para aquele momento não foram suficientes para que eu pudesse, de fato, estar em pesquisa do meu corpo. Muitas vezes, o que eu julgara necessário para alcançar a curiosidade sobre minha movimentação não era o que meu corpo entendia como caminho. Nesses momentos, precisei dar voz ao corpo e deixar com que ele guiasse os laboratórios e, não mais partindo de um determinado assunto, conceito ou noção para as explorações, eu partia de meu próprio corpo. Nesse sentido, deitava-me no chão, fechava os olhos e procurava trazer a atenção para a respiração, a fim de esperar o primeiro movimento surgir. Algumas vezes, levava muitos minutos para o primeiro impulso se dar e, então, começar a me mover. Em outros, a vontade era rápida e súbita. Houve episódios em que a movimentação se deu apenas internamente, nos órgãos e na própria respiração. É claro que, em se tratando de corpo e de sensação, houve, algumas vezes, o vazio e o distanciamento do material e, munida de autonomia, precisei ser sensível o suficiente para reconhecer em quais momentos havia, de fato, um esvaziamento e em quais havia necessidade de uma ressignificação do material já encontrado anteriormente. Fui instigada a criar. Precisei criar para dar continuidade.

Durante a revisão bibliográfica, encontrei uma possibilidade de entendimento das circunstâncias vivenciadas até aquele momento em Maurice Merleau-Ponty⁵ (1908-1961), filósofo fenomenológico francês que, de maneira simplificada, defende o corpo como uma condição permanente de experiência. Em “A dúvida de Cézanne”, Merleau-Ponty (2004) utiliza como mote de sua escrita o pintor Paul Cézanne, levando a atenção do leitor ao artista, não às obras. Aos olhos de Merleau-Ponty, Paul Cézanne inundava-se por uma

⁵ Por enquanto, não há necessidade, para o desenvolvimento desse relato, aprofundar-me em explicações sobre a filosofia de Merleau-Ponty. Ao longo da escrita e dos pontos desenvolvidos, ponderarei a necessidade de uma maior explanação sobre o assunto.

permanente dúvida pessoal calçada em sua personalidade e presente em suas obras. Para o filósofo, a capacidade do pintor de acreditar em si como artista estava sempre em questão, uma vez que, apesar de seu sucesso, teve a vida marcada por características esquizoides e antissociais. Não seria óbvio então para seus críticos contemporâneos que, ao se depararem com suas obras e ao terem ciência de sua personalidade, associassem seus quadros como produtos de um louco esquizoide e um efeito da causa vida? Dessa forma, a dúvida de sua capacidade enquanto artista mantinha-se latente.

Diante da personalidade e da grande repercussão artística de Cézanne, Merleau-Ponty propõe uma nova forma de enxergar a relação entre vida e obra do pintor. Afastando-se das interpretações tradicionais que consideravam as características das obras como espelho da personalidade do artista, o filósofo inverte a lógica de pensamento de causa e efeito e coloca a obra num patamar de condicionante da vida do pintor: “A pintura foi seu mundo e sua maneira de existir” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 123). Dessa forma, entende-se que, guiado pela pintura por fazer, Cézanne tem sua personalidade explicada pelo desejo do que virá a ser retratado. Não mais pautada em causa e efeito - determinados aspectos da obra decorrentes de determinados comportamentos -, a relação que se tem, a partir de sua reflexão sobre os quadros de Cézanne e de sua vida, é da exigência intrínseca da realização da obra estar ligada a tais condutas pessoais e tal estilo de vida, refletidos nas próprias pinturas criadas. O autor ainda comenta:

A expressão não pode ser então a tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos já claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros. A “concepção” não pode preceder a “execução”. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada. Por ter-se voltado para tomar consciência disso no fundo de experiência muda e solitária sobre que se constrói a cultura e a troca de ideias, o artista lança sua obra como o homem lançou a primeira palavra, sem saber se passará de grito (...) o sentido do que vai dizer o artista não está em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentido, nem nele mesmo, em sua vida informada. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 120-1)

Como Merleau-Ponty sugere, anterior à escolha do que será feito, a expressão se dá como uma semente que vem sendo germinada no seu solo

fértil do artista. Já habitante da casa humana, a necessidade de “executar” não depende de parâmetros anteriores para acontecer.

Do mesmo modo, na minha vivência durante a pesquisa, existia um corpo fértil e que, ao longo do processo, esteve constantemente regado pelos conhecimentos da educação somática. A semente aflorou, só então soube de qual flor se tratava, qual seu cheiro e qual sua cor. Primeiro, os caminhos aconteceram, as movimentações surgiram e o estado criativo se instaurou, e somente depois pude compreender o que brotou. Primeiro, eu precisei ser regada e nutrida por alimentos capazes de sustentar a germinação de uma semente que já estava presente no meu ser e, somente depois, pude compreender os passos dados, os quais pareciam não me levar a lugar algum. Não houve, de início, a concepção de um caminho tal qual como se deu.

Não foi à toa que esse grito se lançou: a educação somática requer atenção em si. Ora, restou-me apenas unir os caminhos para onde os acasos me levaram. Foi o contato com a somática que me fez perceber que a relação entre a atenção, a percepção⁶ e a criação se dá quase de maneira natural: os impulsos febris de criar e de expressar estão ligados, de uma forma ou de outra, ao conhecer-se e reconhecer-se enquanto ser carregado de tensões e de espaços em branco a serem preenchidos. Em “Acasos e criação artística”, Fayga Ostrower (2013) comenta sobre a relação direta entre essas duas facetas humanas – criação e percepção/sensibilidade:

Portanto, do modo mais natural e espontâneo (...), organizamos as circunstâncias das situações, as decompomos e recompomos em contextos e componentes, em novos conjuntos e suas partes, cada vez com um sentido próprio. Aqui já se torna patente o quanto se aproximam os princípios fundamentais de estrutura na percepção e na criação artística” (OSTROWER, 2013, p. 63).

A somática foi quem possibilitou essa relação de conhecimento e de entendimento de um corpo que se faz no mundo. Então, essa procura no corpo fez brotar movimentos que não são nada além de dança – dança esta regida

⁶ Também não é meu intuito neste trabalho discutir os conceitos de atenção, de percepção, uma vez que são conceitos em demasia complexos e que exigiriam, no mínimo, um outro projeto de pesquisa dedicado somente a essas questões. O que considerarei como ponto chave sobre a percepção, vem de Fayga Ostrower: “Cada momento de percepção encerra múltiplos momentos de interpretação e compreensão (...) Cabe entender a percepção como um processo altamente dinâmico e não como mero registro mecânico de algum estímulo (...) nós participamos ativamente da percepção em vez de apenas estarmos passivamente presentes” (OSTROWER, 2013, p. 57).

pelo movimento de pesquisa de si vivenciada somente após a permissão de uma fissura interna a ser penetrada. Lancei mão de um grito: “Como se, ao sondar as pulsações ínfimas de sua própria carne, o bailarino chegasse por fim inevitavelmente a outros ritmos, a outros estados da matéria” (SUQUET, 2008, p. 525).

É a partir dessa relação entre a dança que precisava ser feita e a minha vida pessoal que muitos encontros se deram. Vida essa escorada pelo pensamento somático e que me levou a uma urgência de criar e de “executar”, nas palavras de Merleau-Ponty. E assim se deu a prática nesse processo: sem saber de onde, sem saber o que, a criação veio acompanhada dos processos perceptivos e deu luz a uma interioridade e a uma movimentação particulares desconhecidas por mim mesma. Os processos de exploração e de mover foram transformados sem que uma prévia intenção de criar fosse determinada. O movimento é quem chamava o movimento, o corpo sensibilizado é quem possuía essa tal febre vaga de que fala Merleau-Ponty. O mais interessante é que, a cada vez que o grito era lançado, outra voz precisava ser projetada. Às vezes baixa, às vezes alta, às vezes rápida, às vezes lenta, mas quando o corpo encontrava o desconhecido, outra novidade clamava por ser vista. Foi como aconteceu e é como acontece, infinitamente, incessantemente, a busca permanece. Não hei de chegar a um lugar sequer antes determinado, porque ao encontrar o que procurava, o próprio caminho fez o ponto final diferente de quando a trajetória foi iniciada.

Encontra-se, nesse fluxo de retroalimentação, uma criatividade baseada em experiências e experiências baseadas no que a criatividade dá voz. “A partir de impulsos inspiradores (sendo a inspiração uma etapa, ou várias etapas, de elaboração no processo criador), o artista trabalha com sua sensibilidade e com toda sua experiência de vida (além da experiência artística)” (OSTROWER, 2013, p. 39).

Não seria isso o proposto pela educação somática? Retomando Annie Suquet (2008), ao voltar para o corpo próprio, o bailarino chega a outras condições de sua própria matéria. Interessada em ter como ponto de partida de suas explorações cada corpo como único, as abordagens somáticas partem do indivíduo e de sua autonomia para desenrolarem-se e, nesse processo que partiu de explorações práticas e do contato com as técnicas de dança,

caminhos criativos foram traçados. Não acredito que a técnica se separe da criação, sobretudo quando guiada pela abordagem somática, mas se dá destaque a um assunto particular. As explorações em laboratório partiam de premissas técnicas, mas chegavam, sem que eu me desse conta, aos improvisos e à necessidade de expressar o que estava sendo descoberto. Isso é o que considero criativo neste trabalho e tem acompanhado minha percepção sobre dança e em dança: uma curiosidade sobre si e sobre o mundo que se tornam palpáveis em movimentos particulares, mas que dizem respeito a uma relação de um corpo com descobertas de um todo.

O curioso nesse momento foi perceber que, na verdade, estive equivocada em achar que nada encontrava. As angústias, sempre compartilhadas com a orientadora, não foram mais do que o próprio processo pelo qual um artista que se propõe a pesquisar e a criar vivência. Existem uma infinidade de possibilidades e de questões a serem discutidas e acredito que, quando se trata do corpo como mote, isso se acentua⁷. Diferentemente do que eu imaginava, aconteciam muitos encontros e, para cada encontro, outras possibilidades eram abertas. Isso se deu, por exemplo, quando me vi sem saber como as pontes entre a exploração somática e esse estado criativo se instauravam. Acreditei estar com um grande problema e impossível de ser solucionado no pouco tempo para a finalização da pesquisa: hoje, continuo com a ideia de que se trata de uma questão complexa e que demandaria, no mínimo, uma vida inteira para ser entendida, mas o que se diferencia do momento em que foi instaurada foi o entendimento de que isso só se deu porque houve a percepção do ocorrido e que um caminho fora trilhado.

Inquieta e angustiada, encontrei subsídios em Fayga Ostrower (1920-2001) – segunda referência que me acompanhou ao longo do processo,

⁷ Para Michel Bernard, filósofo francês e que fundou, em 1989, o departamento de Dança na Unidade de Formação e Pesquisa em Artes-Filosofia-Estética da *Université Paris VIII*, o conceito de corpo é substituído pela noção de corporeidade. Ao afastar-se do posicionamento tradicional de corpo – aquele baseado em aspectos fisiológicos e anatômicos do indivíduo -, aproxima-se de uma visão global do sujeito: “(...) o corpo, como eu muitas vezes insisti, é a abertura e o cruzamento de um campo simbólico duplo e, como tal, a despeito de suas aparências, um fenômeno profundamente sem atribuição e dedicado ao jogo aleatório da temporalidade e à relativização de nossa maneira de habitar e de usar a espacialidade ambiente” (BERNARD, 1990, p. 68, Tradução de Henrique Rochelle). Ou seja, muito além de apenas corpo, a *corporeidade* é constituída por uma dualidade histórica: a coletiva da cultura à qual pertencemos e a essencialmente individual e contingente de cada indivíduo. Dessa forma, os corpos tornam-se únicos e não se repetem e estão em constante transformação, guiados pela mutabilidade de ambas as histórias.

Ostrower foi gravadora, desenhista, pintora, ilustradora, teórica da arte e professora –, que puderam me abrir os olhos para a naturalidade nesse processo vivido na prática:

[Criar] É um processo contínuo que se regenera por si mesmo e onde o ampliar e o delimitar representam aspectos concomitantes, aspectos que se encontram em oposição e tensa unificação. A cada etapa, o delimitar participa do ampliar. Há um fechamento, uma absorção de circunstâncias anteriores, e, a partir do que anteriormente fora definido e delimitado, dá-se uma nova abertura. Da definição que ocorreu, nascem as possibilidades de diversificação. Cada decisão que se toma representa assim um ponto de partida, num processo de transformação que está sempre recriando o impulso que o criou (OSTROWER, 2014, p. 26-27).

Ou seja, é natural que, a cada escolha, outras aberturas se deem. Como um caminho repleto de bifurcações, nunca se está diante de uma única possibilidade. Assim que soube disso, assim que percebi a infinidade do ser e do saber sobre o ser, me desvinculei do processo que parte de 'x' e pretende chegar em 'y'. Parti do meu corpo, pretendi chegar no meu corpo. Em algumas situações, o ponto de partida foi outro e tampouco posso dizer que cheguei nele. O que sei, até agora, é que não se descobre, do dia para a noite, quem se é e nem o que se é, me desvelei em alguns aspectos, outros tantos pedem por ser explorados.

Nessas relações, portanto, os quatro pilares escolhidos como início para as explorações mostram-se cada vez mais interligados e interdependentes. De um lado, a autonomia requer a percepção, e, de outro, a pesquisa do corpo requer a prática. Sei que ainda não atingi um controle efetivo sobre as estratégias que funcionam para me colocarem em estado de pesquisa e de interesse sobre o movimento, é algo que apareceu, mas que não seria percebido sem antes ter vivenciado. Entender que existem nuances nos encontros e desencontros com o corpo já é algo a se destacar como relevante para minha formação enquanto artista-pesquisadora. Entender a criação como consequência da autonomia do corpo também modifica a minha formação.

A autonomia se deu durante todo o desenvolvimento dos laboratórios, uma vez que as escolhas do que seria desenvolvido na prática partia de minhas próprias vivências e eram feitas por mim. Os procedimentos utilizados também se davam a partir do que eu julgara necessário e adequado às minhas particularidades e às possibilidades de entendimento e de exploração de um

conteúdo. Nesse sentido, foi de fundamental importância a percepção de si, isso porque era necessário compreender quais as estratégias que possibilitavam uma exploração mais efetiva da dança e da educação somática em meu corpo.

Como uma busca inacabável na qual todo fim é o começo, a prática artística se mostrou, cada vez mais, como uma atividade infinita e incessante. Acabei recaindo no próprio processo formativo da dança⁸ contemporânea ao longo das descobertas e das estratégias encontradas para a pesquisa: Michel Bernard (1990), em “*Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine*”, ao elencar quatro características fundamentais dessa linguagem, nos auxilia a entender a relação entre a pesquisa no corpo e a dança. Para ele, constituída por quatro principais traços que, em conjunto, são responsáveis por seu desenvolvimento, a dança contemporânea, está apoiada nos seguintes fatores: a) “sua dinâmica de metamorfose indefinida, a embriaguez do movimento para sua própria mudança” (BERNARD, 1990, p. 69), ou seja, o anseio em buscar o movimento próximo e sua constante transformação; b) “no jogo aleatório e paradoxal de construção e desconstrução” (BERNARD, 1990, p. 70), a dança, então, faz-se em um determinado instante e, ao acabar, necessita ser refeita; c) “ela se oferece simultaneamente como um desafio obstinado à gravitação terrestre, e um diálogo incessante e confidencial com a gravidade” (BERNARD, 1990, p. 70), a própria forma de lidar com a gravidade faz-se dança, entregar ou resistir, o tempo todo; d)

sua pulsão auto-afetiva ou auto-reflexiva, ou seja, esse desejo constitutivo, [...] de todo processo expressivo, no senso etimológico da palavra, de retorno da corporeidade a ela mesma e sobre ela mesma; desejo que encontra sua matriz no próprio processo vocal, cujas manifestações visíveis são apenas o decalque, ou a sombra carregada por sua dinâmica invisível. (BERNARD, 1990, p. 70, Tradução de Henrique Rochelle)⁹

⁸ “A dança se origina de um contato silencioso com o corpo, de um espaço vazio aonde a mais vasta possibilidade de criação de formas artísticas existe em suspensão” (GIL, 2004, s/p. apud LAMBERT, 2010, p. 16)

⁹ No original: “sa pulsion autoaffective ou autoréflexive, c’est-à-dire de ce désir constitutif, [...] de tout processus expressif au sens étymologique du mot, de retour de la corporéité à et sur ele-même ; désir qui trouve sa matrice dans le processus vocal lui-même dont toute manifestation visible n’est que le decalque ou l’ombre portée de sa dynamique invisible” (BERNARD, 1990, p. 70)

Este último fator dado por Bernard é quem valida os procedimentos e processos vivenciados por mim ao longo da pesquisa: o que aparece como visível ao espectador, em uma obra de dança contemporânea, são os rastros deixados pelo movimento e que se dão a partir da pesquisa individual do bailarino sobre seu corpo.

Nesse sentido, o corpo como matéria de sua elaboração, quando explorado a partir de suas capacidades e de suas características orgânicas, já é carregado de uma poética própria. Laurence Louppe¹⁰ (2012) foi quem me deu suporte para entender essa característica. Em seu livro “Poética da Dança Contemporânea”, dedica um capítulo inteiro – “O corpo como poética” – às argumentações e exemplificações que possibilitam essa perspectiva. Mesmo delineando seu texto a partir da poética presente na corporeidade, a autora nos revela a matéria corporal como mediadora de uma expressão: “Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (LOUPPE, 2012, p. 69). Além disso, também pontua sobre a própria existência da dança contemporânea pautada nessa relação de descobrimento do corpo:

Esta visita à estrutura do corpo deve lembrar-nos de tudo o que a modernidade em dança deslocou nesse mesmo corpo, sabendo que essas deslocamentos foram múltiplos, por vezes divergentes e sempre ditadas pela necessidade exasperada de criar ou de recriar um corpo singular a partir do qual uma identidade física pudesse fazer sentido. Para reinventar corpos, a dança contemporânea (...) nos conduz, de imediato, (...) à ideia essencial de um corpo que não é dado mas descoberto, ou que está ainda por inventar (LOUPPE, 2012, p. 73).

A dança e a criação só se dão no momento em que são feitas, se dão em ato. Algo que não está pronto. Há, nesse processo, a simultaneidade: ao passo em que o bailarino se faz, a dança também é feita. São construídos, ambos, ao mesmo tempo. Movimento e percepção, percepção e criação, dança e sujeito que dança. Em meu percurso, isso apareceu como resposta a uma falta: falta de conhecimento sobre meu corpo e suas possíveis maneiras de

¹⁰ Além de uma das maiores teorizadoras da dança contemporânea do mundo, Laurence Louppe (1938 – 2012), foi crítica de dança, historiadora, conferencista e investigadora. Lecionou em diversas Universidades, destacando-se *Université du Quebec* em Montreal e Universidade de Lille, em Bruxelas. Seu livro “Poética da dança contemporânea” é considerado como fundamental para os estudos da dança contemporânea.

movimentação, a qual se deu a partir das tentativas de possibilidades, da abertura para as diversas formas de ser/fazer, caindo em um estado criativo.

As dúvidas, as perguntas, as incertezas e os encontros mostraram-se caminhos naturais no desenvolvimento de uma pesquisa prática e no próprio desenvolvimento de uma dança que parte do corpo para ser elaborada. Isso se acentua ainda mais porque não há um referencial fixo e comparável, o corpo, dinâmico, não é capaz de estabelecer comparações engessadas e universais e, frente a essa maleabilidade e encontro de possibilidades, estive em uma incessante busca: “As potencialidades existentes constituirão sua própria motivação; serão uma proposta permanente do indivíduo, uma proposta de si para si” (OSTROWER, 2014, p. 30).

O contato com a educação somática a partir de um viés que dá sentido às minhas experiências pessoais foi capaz de instigar-me e facilitar o desenvolvimento de uma curiosidade sobre mim mesma e sobre o “saber de si”. Estar diante do corpo e desvelá-lo permitiu que diversas camadas de movimento, de percepção e de entendimento dessas relações se dessem. Dessa forma, com a pesquisa do corpo na prática e a atenção sobre si aliados, o processo caminhou para a criação, a exploração da dança como possibilidade de encontros. Encontros ligados, principalmente, à descoberta de procedimentos individuais práticos que suscitam em maiores possibilidades de ação dentro da prática de dança no que diz respeito às movimentações, à presença cênica e, principalmente, ao entendimento de meus padrões de movimento e de organização corporal que, ao ter ciência, sou capaz de alterar, ampliar as conexões e minhas atuações enquanto artista-pesquisadora sobre e do corpo.

A pesquisa foi capaz de mostrar que a educação somática tem o potencial de colocar quem está aprendendo como sujeito da aprendizagem, desenvolvendo a autonomia e a curiosidade, e possibilitando o surgimento de inquietações sobre si e sobre o fazer artístico em dança. Além disso, a forma pessoal encontrada para responder às inquietações do corpo sensibilizado se deu na criação e na exploração de movimentações singulares, expandindo o repertório dançado. Foi possível também perceber que a busca no corpo é constante e inacabável: quanto mais a individualidade do sujeito é explorada a

fundo, mais receptiva ela se torna a novas experiências de vida (OSTROWER, 2013).

Referências

BERNARD, Michel. Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine. *In*: PIDOUX, Jean-Yves (Org.). **La danse, art du XX siècle**. Lausanne: Payot Lausanne, 1990, p. 68-76.

BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11 n.2 p.99-106, mai./ago. 2005. Disponível em: https://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/11n2/11n2_08DBB.pdf. Acesso em: 02 jun. 2019.

GERALDI, Silvia Maria; FERREIRA, Julia. Entre o pensar e o sentir: investigações sobre a influência da respiração na formação técnico-artística do bailarino contemporâneo. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p. 243-261, ano 19, nº 37, jan./mar. Disponível em: <http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/index>. Acesso em: 20 dez. 2019.

GREEN, Jill; STINSON, Susan W. Postpositivist research in dance. *In*: FRALEIGH, Sondra Horton; HANSTEIN, Penelope (Ed.). **Researching dance: evolving modes of inquiry**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p. 91-123.

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

LOUPPE, Laurence. O corpo como poética. *In*: **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p.69-90.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. *In*: **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação artística**. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

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

ROCHA, Thereza; TIBURI, Marcia. **Diálogo/dança**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2012.

SUQUET, Annie. Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção. *In*: COURTINE, Jean-Jacques (dir.). **História do corpo vol. 3**: as mutações do olhar. O século XX. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2008. p. 509-539.