

VOL. 14

COLEÇÃO
novas
pesquisas
em dança

RELATOS DE UMA PESQUISA ENTRE DANÇA E SOMÁTICA

CRIANDO COM MINHOCAS E PLÁSTICOS
NAS RUÍNAS DO CAPITALOCENO

MARCELA
PEREYRA
PÁEZ

ORGANIZAÇÃO

LIGIA LOSADA TOURINHO
LUCAS VALENTIM ROCHA
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

EDITORA

Anda





RELATOS DE UMA PESQUISA ENTRE DANÇA E SOMÁTICA

**CRIANDO COM MINHOCAS E PLÁSTICOS
NAS RUÍNAS DOS CAPITALOCENO**

MARCELA PEREYRA PÁEZ

**ORGS.
LIGIA LOSADA TOURINHO
LUCAS VALENTIM ROCHA
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA**

FINANCIAMENTO

Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA

Editora ANDA.

1.ª Edição - Copyright© 2026 dos organizadores.

Direitos dessa Edição Reservados à Editora ANDA.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

Páez, Marcela Pereyra

Relatos de uma pesquisa entre dança e somática
[livro eletrônico] : criando com minhocas e plásticos
nas ruínas dos capitaloceno / Marcela Pereyra Páez ;
organização Lígia Losada Tourinho, Lucas Valentim
Rocha, Marco Aurélio da Cruz Souza. -- Salvador, BA :
ANDA, 2026.-- (Coleção novas pesquisas em dança ; 14)
PDF

Bibliografia.

ISBN 978-65-87431-52-9

1. Dança - Pesquisa I. Tourinho, Lígia Losada.
II. Rocha, Lucas Valentim. III. Souza, Marco Aurélio
da Cruz. IV. Título. V. Série.

26-331544.0

CDD-792.8

Índices para catálogo sistemático:

1. Dança : Pesquisa 792.8

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9380

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

Anda

associação nacional de
pesquisadores em dança

Editora ANDA.

Av. Milton Santos, S/N.
Ondina - Salvador, Bahia.
CEP 40170-110

MARCELA PEREYRA PÁEZ

RELATOS DE UMA PESQUISA ENTRE DANÇA E SOMÁTICA

CRIANDO COM MINHOCAS E PLÁSTICOS
NAS RUÍNAS DOS CAPITALOCENO

ORGS.

LIGIA LOSADA TOURINHO
LUCAS VALENTIM ROCHA
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA
ANDA

DIRETORIA

Prof. Dr. Alysson Amâncio de Souza (URCA)
Prof.ª Dr.ª Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Katya Souza Gualter (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Graziela Corrêa de Andrade (UFMG)

SUPLÊNCIA DIRETORIA

Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)
Prof.ª Dr.ª Tatiana Wonsik Recomenpa Joseph
(UFSM)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.ª Dr.ª Carolina Natal (UFRJ)
Prof.ª Dr.ª Marcia Feijó de Araújo
(Faculdade Angel Vianna/FAV)
Prof. Dr. Vanilto Alves de Freitas –
Vanilton Lakka (UFU)

CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

EDITORA ANDA

EDITORIAL
Prof. Dr. Marco Aurélio Da Cruz Souza (UFPel)
Prof.ª Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)

REVISÃO

Jussara Xavier

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

CONSELHO CIENTÍFICO

Dr. Alysson Amancio (URCA)	Dr. Jair Gabardo (UNESPAR)
Dr.ª Amanda da Silva Pinto (UEA)	Dr.ª Jussara Xavier
Dr.ª Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)	Dr. Laudemir Pereira Santos (UNIR)
Dr. Amílcar Pinto Martins (Universidade Aberta de Lisboa/Portugal)	Dr.ª Lilian Freitas Vilela (UNESP)
Dr.ª Ana Macara (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH ULisboa – FMH – Portugal)	Dr.ª Lara Seidler (DAC/UFRJ)
Dr.ª Carmen Anita Hoffmann (UFPel)	Dr.ª Lenira Peral Rengel (UFBA)
Dr.ª Ciane Fernandes (UFBA)	Dr. Leonel Brum (UFC - aposentado)
Dr.ª Cristina Fernandes Rosa	Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)
Dr.ª Daniela Llopart Castro (UFPel)	Dr.ª Lígia Losada Tourinho (UFRJ)
Dr.ª Daniela Guimarães (UFBA)	Dr.ª Márcia Mignac (UFBA)
Dr. Daniel Moura (UFS)	Dr. Marcílio de Souza Vierira (UFRN)
Dr. Diego Pizarro (IFB)	Dr. Marcus Vinícius Machado (UFRJ)
Dr.ª Eleonora Campos da Motta Santos (UFPel)	Dr.ª Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFBA)
Dr.ª Eleonora Gabriel (UFRJ)	Dr.ª Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE – Campus Fortaleza)
Dr.ª Elisa Abrão (UFG)	Dr.ª Márcia Gonzalez Feijó (UFSM)
Dr.ª Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro (Instituto de Etnomusicologia – Centro de estudos em música e dança/pólo FMH; ULisboa – FMH – Portugal)	Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (UFPel)
Dr.ª Evanize Siviero Romarco (UFV)	Dr.ª Melina Scialom (HKAPA)
Dr.ª Fabiana Amaral (UFRJ)	Dr.ª Mônica Corrêa de Borba Barboza (UFSM)
Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)	Dr.ª Pegge Vissicaro (Northern Arizona University - EUA)
Dr. Frank Wilson Roberto (UFRJ)	Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia - Espanha)
Dr. Giancarlo Martins (UNESPAR/FAP)	Dr. Rafael Guarato (UFG)
Dr. Guilherme Schulze (UFPB)	Dr.ª Rebeca Recuero Rebs (UFPel)
Dr. Gustavo Côrtes (UFMG)	Dr.ª Sandra Meyer (UDESC - aposentada)
Dr. Gustavo Duarte (UFSM)	Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)
Dr.ª Helena Bastos (USP)	Dr.ª Valéria Figueiredo (UFG)
Dr.ª Isabela Buarque (DAC/UFRJ)	Dr.ª Vanessa Macedo (UDLAP - México)
	Dr. Vanilto Alves de Freitas (UFU)
	Dr.ª Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

ORGANIZAÇÃO

LIGIA LOSADA TOURINHO Artista da dança e do teatro. Professora do Departamento de Arte Corporal (DAC), lecionando nas graduações em Dança e Direção Teatral e nos cursos de Pós-graduação em Dança (PPGDan) e em Artes da Cena (PPGAC) da UFRJ, na Pós-graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV) e em Ensino da Dança Clássica do Theatro Municipal (TM/RJ). Doutora em Artes (UNICAMP) e Analista do Movimento (CMA). Editora chefe da Revista Brasileira dos Estudos em Dança e da Editora Anda.

Email: ligiatourinho@eefd.ufrj.br

Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-6098-2593>

LUCAS VALENTIM ROCHA Artista das artes do corpo, professor dos cursos de graduação e do programa pós-graduação profissional em Dança - PRODAN. Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas/UFBA (2016-2019). Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança/UFBA (2012-2013). Licenciado em Dança/UFBA (2007-2011). Co-líder do Grupo de Pesquisa PORRA: Modos de (Re)Conhecer(se) em Dança. Editor da Editora ANDA e coordenador do Comitê Temático Danças, Dissidências e Insurgências Gênero, Deficiência e outras Interseccionalidades.

E-mail: lucasvalentimufba@gmail.com

Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-1513-9182>

MARCO AURÉLIO DA CRUZ SOUZA Professor adjunto do curso Dança-Licenciatura e do programa de pós-graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Membro da diretoria ampliada da ANDA (2019-2025). Coordenador do Núcleo de Folclore e Culturas Populares da UFPel. Líder e Pesquisador do grupo de pesquisa "Arte e estética na educação" (FURB/CNPQ). Editor da Revista Brasileira de Estudos em Dança, Revista do programa de Pós-graduação em Artes da UFPel Paralelo 31 e da Editora ANDA.

E-mail: marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>



Para Dindi, minha companheira felina que tanto me ensinou
sobre alteridade significativa e alianças afetivas.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a todas as mestras e mestres que cruzaram meu caminho em presença, movimentos e palavras, compartilharam seus saberes, me acompanharam e acompanham nesta trajetória pelo mundo das artes e do corpo: Zélia, Lu, Dani, Sayô, Helena, Crismara e tantas mais. Tentar nomear a todas acarretaria injustiças, deixo, por tanto, este agradecimento aberto e cheio de amor.

À minha família: Inés, Marcelo e Emiliano, fonte constante de apoio, trocas e reflexões. À minha querida orientadora Prof^a. Dr^a, Juliana M. R. de Moraes, pelo olhar atento, observações precisas e a sensibilidade para me dar o contorno e a liberdade necessários nesta trajetória investigativa. Aprendi muito com o nosso encontro.

Aos amigos que estimularam de diferentes formas os diversos momentos desta pesquisa e, especialmente, às parceiras e amigas que embarcaram no processo criativo comigo: Júlia Iwanaga, Nara Zocher, Bruno Torrano, Andrea Guerra e parceiras do Ateliê Vivo, Andrea B. e parceiras da Inflou, sem vocês esta pesquisa-criação não teria acontecido e tampouco poderia seguir reverberando para além da academia.

Gostaria também de agradecer à todes que foram assistir ao trabalho *2415* e se disponibilizaram a contribuir com esta pesquisa respondendo nosso questionário e nos autorizando a utilizar seus retornos para a produção de dados e material de análise. Aos Professores Eloisa Domenici, Cassiano Quilici e Eduardo Okamoto pelas contribuições e apontamentos que tanto contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa, nas bancas de qualificação e defesa. Às professoras suplentes Silvia Geraldi e Mônica Toledo, por sua disponibilidade. E por fim, aos professores e colegas do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena que, mesmo à distância, alimentaram e estimularam este projeto, compartilhando impressões, dúvidas, ideias e angústias. Sem essa rede de apoio, sei que este percurso de pesquisa teria sido sofrido e solitário.

SUMÁRIO

Apresentação da Coleção 13

Prefácio 18

Apresentando os túneis 20

Prólogo: De como acho que tudo começou 24

Minhocando práticas, pensando metodologias 27

O TERRENO [investigação técnica] 34

A somática e a dança 35

Martha Graham e a Coordenação Motora 38

Registro em vídeo: exercícios da técnica de dança moderna de Martha Graham 41

Análise de exercícios básicos da técnica Martha Graham, a partir dos princípios da Coordenação Motora:
em busca de uma perspectiva somática de dança 42

Klauss Vianna e Martha Graham 51

A somática de Klauss Vianna 54

O legado de Klauss em Zélia Monteiro 56

Dança e somática ou Dança somática? 60

AS ESCAVAÇÕES [investigação criativa] 63

O mundo está em ruínas. Por onde começar? 64

Paraquedas coloridos: construir relações de alteridade significativa como estratégia para romper com o
especismo e o excepcionalismo 67

Prática como experiência no corpo 67

Por onde começar a cavar? Em busca de um recorte criativo 71

O que tenho aprendido com as minhocas 72

O início das escavações: como nasceram os Movimentos Tentaculares, nossa prática corporal	77
Conectando túneis	78
Fazendo escolhas no emaranhado escavado	82
A prática corporal	84
Registro em vídeo: Movimentos Tentaculares	85
Breve descrição dos Exercícios	86
Os desvios: como a prática corporal se transformou ao longo do processo	94
<i>2415</i> : criando uma cena	95
Nasce uma ideia	96
Registro em vídeo: <i>2415</i>	98
Sobre o processo A matéria corpo	100
Retornos do público	108
A matéria plástico	111
Manufatura em forma de dádiva	113
Considerações finais: paraquedas coloridos?	119
Referências	121
Índice remissivo	125
Sobre pessoa autora	127

APRESENTAÇÃO

DA COLEÇÃO

Se a dança é um modo de pensar o mundo em movimento, pensar dançando é permitir que o corpo se torne escrita, que o gesto se converta em ideia e que o pensamento se arrisque a mover-se junto com a vida. É desse impulso que lançamos em 2026 mais cinco livros da coleção Novas Pesquisas em Dança, organizada e financiada pela editora da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). Essa coleção é um território de atravessamentos e invenções, onde cada pesquisa é um corpo que pulsa, escuta, vibra e se transforma.

Foram selecionadas e compõe estes novos livros, cinco pesquisas de mestrado, provenientes dos Programas de Pós-graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ e em Artes da Cena (PPGAC) da Unicamp. A seguir uma breve apresentação de cada obra que compõe a coleção:

Na obra **RELATOS DE UMA PESQUISA ENTRE DANÇA E SOMÁTICA: CRIANDO COM MINHOCAS E PLÁSTICOS NAS RUÍNAS DO CAPITALOCENO**, Marcela Pereyra Páez discute a construção de saberes corporificados na dança e a complexidade de traduzir em escrita um conhecimento que nasce da prática, situando a pesquisa da autora entre técnicas, experiências sensíveis e questões ético-políticas. Ao narrar sua formação com mestras como Zélia Monteiro, Daniela Stasi e Lu Favoreto, e ao articular referências como Klauss Vianna, Martha Graham e a Coordenação Motora de Béziers e Piret, a autora propõe uma metodologia encarnada que integra técnica, criação e educação somática. Nesse contexto, **O Terreno** — eixo técnico da pesquisa — aprofunda as bases das **abordagens somáticas**, apresentadas como práticas que rompem dicotomias corpo/mente e valorizam a consciência sensório-motora, destacando sua gênese no pensamento ocidental moderno (Thomas Hanna, Márcia Strazzacappa e Martha Eddy) e sua influência na dança ao favorecer processos mais integrados, singulares e vivos. Explora-se a relação histórica entre somáticas e dança moderna, contrapondo técnicas codificadas (como o balé e métodos de Graham, Limón e Cunningham) às práticas somáticas centradas no bem-estar, mas complexificando essa oposição ao mostrar convergências entre a técnica de **Martha Graham** e a **Coordenação Motora**, especialmente na relação com o chão, na transição entre níveis, na mobilidade espiralada e no

reconhecimento do corpo como sistema em movimento contínuo. Assim, o texto apresenta uma investigação que articula prática corporal, crítica epistemológica e criação artística, construindo uma metodologia em que dança e somática se atravessam para potencializar modos de aprender, criar e existir no corpo.

Em **ABRAÇA-ME: A PERFORMATIVIDADE DO ABRAÇO ENTRE HOMENS NA DANÇA E PERFORMANCE**, Tarcísio Gonçalves Barbosa Pêgo investiga como o gesto do abraço entre homens, quando explorado pela dança e pela performance, pode tensionar normas tradicionais de masculinidade, questionando estruturas históricas marcadas por rigidez, violência e heteronormatividade. Partindo de uma trajetória pessoal e autoetnográfica, o autor revisita suas vivências na dança de salão, na relação com o pai e na construção de sua identidade masculina, articulando teorias de gênero e performatividade (como Judith Butler, Robert Connell e JJ Bola) para compreender como afetos e corporeidades são moldados culturalmente. Ao criar performances como “Braços Abertos” e promover oficinas de dança com grupos reflexivos de homens, a pesquisa propõe o abraço como gesto simbólico capaz de reconfigurar afetividades, possibilitar vulnerabilidade e romper padrões tóxicos, apontando a dança como campo potente para transformar comportamentos, ampliar modelos de ser homem e instaurar novas formas de relação afetiva entre homens.

EMARANHADA: AS RUAS CARIOCAS E AS TÁTICAS FUGITIVAS DOS CORPOS EM FESTA, de Gabriela Haddad, é uma obra pensada para circular como livro e possivelmente fora do ambiente acadêmico a partir da experiência prática do carnaval de rua. A obra propõe olhar a cidade sob o prisma do corpo que inventa a festa como condição básica do bom viver. Provocada pela célebre frase do Cordão do Prata Preta - “Ser feliz é uma obrigação ancestral mesmo que para isso seja preciso lutar, sangrar e morrer” – se pergunta se são as táticas fugitivas dos corpos, com base no conceito de fugitividade de Fred Moten e Stefano Harney, que insistem em tramar a própria alegria mesmo submetidos à precariedade. E como o corpo coletivo, que se cria com essas táticas, parte de e retorna para uma experiência de dança? A obra trata a dança como possibilidade de mover alianças que apontam para outros espaços possíveis, que evidenciam um corpo coletivo plural e difuso.

Em **CENA EXPANDIDA: NARRATIVA COMPARTILHADA NA IMAGEM IMERSIVA**, Camila Fiorentino, investiga o potencial estético e dramático da imagem imersiva — especialmente a produzida por câmeras 360° — na Dança e nas Artes da Cena mediadas por tecnologias digitais, articulando teoria e prática a partir da trajetória interdisciplinar da autora entre audiovisual, performance, dança e teatro. Fundamentada em experiências no Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual, coordenado por **Ivani Santana**, e dialogando com estudos de **Gabriela Lírio Gurgel Monteiro**, **Fernanda Preta**, **Lilian Graça**, **Christine Mello**, **Jacques Aumont**, **Marcel Martin**, **Laurent Lescop**, **Oliver Grau**, **Diana Domingues**, **Isabelle Choinière**, **Paweł Grabarczyk**, **Marek Pokropski**, **Carlos Baum** e **Renata Fischer da Silveira Kroeff**, a pesquisa busca compreender como a imersão pode transformar o espectador em cocriador, influenciando narrativa, dramaturgia e relação corpo-câmera. São analisados processos criativos de obras como **O Feminino na Performance** (criado pela autora em colaboração com **Lucila Andreozzi**, **Carol Lacerda** e outras artistas), **ITAARA** (metaverso desenvolvido pelo GP Poética sob orientação de Ivani Santana) e **Em_Corpa** (projeto coletivo das bolsistas do GP Poética e da autora), explorando técnicas do audiovisual 2D e 360°, sistemas de órbitas e teorias sobre percepção e participação, evidenciando como as tecnologias digitais reconfiguram a prática artística contemporânea e ampliam as possibilidades expressivas e interativas na cena.

Em **QUASE DANÇA: CRÍTICA À ELABORAÇÃO EUROCÊNTRICA DE DANÇA E COREOGRAFIA**, **Andreia Yonashiro** propõe uma revisão decolonial dos conceitos de dança e coreografia ao relacioná-los às dimensões de **temporalidade**, **morte** e **desenho**. Dialogando com autores como Aníbal **Quijano**, Paul **Scolieri**, Fabrizio **Andreella**, Aparecida **Vilaça** e Tânia Stolze **Lima**, a autora evidencia como a narrativa eurocêntrica, forjada a partir do “descobrimento” das Américas e da consolidação de hierarquias raciais, impôs modelos corporais, estéticos e temporais que invisibilizaram práticas dançantes de povos originários. Yonashiro mostra que, nesses povos, a dança articula múltiplas temporalidades, cosmologias e corporalidades, funcionando como dispositivo vital de transformação, continuidade e inscrição do mundo — muito além da noção ocidental de coreografia como escrita do movimento. Ao explorar o desenho como “quase dança”, ela revela como grafias, gestos e temporalidades não lineares desafiam o paradigma racionalista que estruturou a dança ocidental, convidando a repensar criticamente os fundamentos coloniais que moldaram nossos entendimentos de corpo, arte e sociedade.

A editora ANDA, ao lançar estes novos livros da coleção Novas Pesquisas em Dança, segue, portanto, como um espaço de compartilhamento e difusão do pensamento contemporâneo em dança, reunindo vozes de pessoas pesquisadoras que atravessam as fronteiras geográficas, estéticas e epistemológicas. Este conjunto de livros propõe-se a acolher a pluralidade de investigações que constituem o campo da dança em sua complexidade que vai desde a criação artística às práticas pedagógicas, das reflexões teóricas às experiências somáticas corporificadas que emergem nos mais diversos contextos sociais, culturais e acadêmicos.

São instituições parceiras correalizadoras desta publicação os seguintes Programas de Pós-Graduação:

I - Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANCA/UFBA);

II - Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Universidade Federal da Bahia (PRODAN/UFBA);

III - Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan/UFRJ);

IV - Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da Faculdade Angel Vianna (PPGPDAN/FAV);

V - Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Pelotas (PPGArtes/UFPel);

VI - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAC/UFRJ);

VII - Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/UNIRIO);

VIII - Programa de pós-graduação em Artes Cênicas (PPGARC/UFRN);

IX - Programa de Pós-graduação em Artes da Cena (PPGAC/UFSM).

Ao reunir estas pesquisas de diferentes regiões do país, a coleção reafirma o compromisso da nossa editora e Associação com a consolidação e o fortalecimento da área da Dança como campo de produção de conhecimento sensível e crítico. Trata-se de um convite à escuta atenta e à interlocução entre pesquisadores, artistas e professores que, a partir de suas experiências e

perspectivas singulares, expandem os modos de pensar, fazer e escrever sobre dança. Nesse sentido, mais do que registrar descobertas, a coleção Novas Pesquisas em Dança busca provocar encontros entre corpos, contextos, ideias e práticas, que movimentem o pensamento e instiguem novas formas de produção e partilha de saberes. Nesta coleção, cada livro é um gesto que se inscreve no tempo presente e projeta o campo, afirmando a dança como espaço de invenção, crítica e resistência.

Aqui, o conhecimento não se fixa: ele se dobra, se reconfigura, reaprende a respirar a cada um dos livros. As vozes que compõem esta coleção emergem de lugares diversos e fazem da dança um campo de encontro entre arte, ciência e experiência sensível. A escrita, assim, torna-se gesto compartilhado: uma forma de prolongar no papel o que o corpo intui, o que o tem...

A coleção Novas Pesquisas em Dança tem como propósito reunir e divulgar produções científicas a partir de um concurso nacional, resultado do compromisso da editora ANDA com a difusão do conhecimento e com a valorização da pesquisa em suas múltiplas formas. Esta coleção tem, ainda, o objetivo de registrar e dar continuidade aos debates e investigações que emergem dos encontros, congressos e grupos de pesquisa e de trabalho promovidos pela Associação, contribuindo para a consolidação de um acervo bibliográfico que reflita a vitalidade e a diversidade da pesquisa em Dança no país.

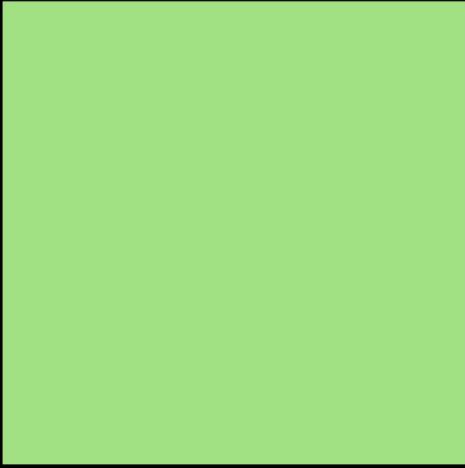
Assim, Novas Pesquisas em Dança configura-se como um espaço de partilha, reconhecimento e fomento às produções que, em diálogo com o presente, projetam novos horizontes para o pensamento e a prática da dança no Brasil.

LIGIA LOSADA TOURINHO

LUCAS VALENTIM ROCHA

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

PREFÁCIO



Já muito se disse sobre saberes alheios à palavra escrita, saberes que escapam (ou até recusam) formas textuais. No entanto, há verdades que não só merecem como precisam, ainda, ser reiteradas: há saberes que se operam, se compartilham e se transmitem para além do domínio daquilo que se traduz como palavra escrita no papel. Saberes que se operam no corpo e através dele. A dança, em todas as suas formas – mesmo aquelas mais codificadas e sistematizadas – é um exemplo disso. O aprendizado ocorre em encontros e trocas cujos registros, muitas vezes, permanecem grafados apenas na memória corporificada.

Dizer isso não implica uma recusa do recurso escrito e da conceitualização, pelo contrário. Nesse contexto de aprendizados que se dão no encontro e saberes corporificados, por vezes emerge a necessidade de organizar e estruturar. Nessa empreitada, o exercício de descrever e nomear processos se oferece como um recurso precioso para dar contorno ao conhecido, localizar referências, mapear lacunas etc. Esta pesquisa nasceu de um movimento como esse: do desejo de referenciar minhas mestras, mas também da necessidade de mapear os vestígios que elas deixaram em mim e articular os encontros e atravessamentos que se operaram no meu corpo.

O trabalho tem como ponto de partida o desejo de atuar no trânsito entre a dança e a educação somática, compartilhando possibilidades de integração entre esses campos que experimentei em minha trajetória. Tal integração é apresentada pela articulação de três referências concretas: o legado de Klauss Vianna, a técnica de dança moderna de Martha Graham e os estudos da Coordenação Motora de Piret e Béziers. Partindo da possibilidade de cultivar uma forma somática de pensar e fazer dança – ancorada na compreensão desta como uma investigação do e sobre o movimento no momento presente – desenvolveu-se o processo de investigação e criação que compartilhamos a seguir.

Tal compartilhamento, assim como o processo, a articulação entre essas múltiplas referências e as reflexões geradas, não se pretende isento ou neutro, pelo contrário. Sei que, quando evoco referências como Klauss, Graham e Béziers, não falo delas em si, mas da perspectiva que minhas mestras me apresentaram sobre elas e a partir da forma singular como esses saberes se corporificaram em mim. Sendo assim, articulo, especialmente, saberes adquiridos com: Zélia Monteiro¹, através de quem conheci mais

¹ Artista do corpo e pesquisadora paulista, diretora do Núcleo de improvisação, grupo com mais de 20 anos dedicados à pesquisa sobre improvisação cênica. Sua trajetória foi fortemente influenciada pelo encontro com Maria Melô, com quem estudou balé pelo método Cecchetti (abordagem com a qual segue trabalhando até hoje em suas aulas de balé), e Klauss Vianna, de quem foi aluna, bailarina e assistente por 8 anos, até sua morte em 1992.

profundamente o trabalho de Klauss Vianna; Daniela Stasi², que me apresentou (e segue apresentando) a técnica de Martha Graham; e Lu Favoreto³, com quem conheci e estudei por muitos anos a Coordenação Motora de Béziers e Piret⁴ articulada à dança contemporânea. Embora haja o intuito de apresentar essas referências (mestres do passado e presente), não se trata de uma pesquisa histórica (do levantamento da trajetória dessas figuras), mas sim de um exercício de articulação prática e reflexiva entre os saberes aprendidos com elas. Trata-se de uma apresentação localizada pela maneira como os aprendizados perpassaram minha trajetória. Não há ingenuidade quando falo de cada uma dessas referências, sei que opero uma tradução dos vestígios que suas influências deixaram em mim e da forma como me apropriei delas.

O que se compartilha aqui é, portanto, a tradução escrita de articulações que se operaram materialmente no meu corpo e movimento ao longo dos anos. Parte delas remete às experiências vividas anteriormente e à apropriação de saberes já bastante decantados, outras se articularam recentemente, de forma teórico-prática neste processo criativo de investigação.

Tal exercício de tradução tem o intuito de contribuir, dentro do contexto acadêmico, em um processo amplo e coletivo que reivindica a potência e pertinência dos saberes corporificados.

Apresentando os túneis

Esta escrita, bem como os processos práticos desenvolvidos (a dança-instalação e a prática corporal), são frutos do vagar por diferentes terrenos de pesquisa compostando reflexões, ideias, referências, imagens etc. As questões aqui apresentadas foram criadas transitando entre temas teóricos e práticos, técnicos e criativos, abrangentes e específicos, conectados uns aos outros por laços mais ou menos evidentes. Esta produção reverbera a descrição de Juliana Moraes, quando diz, em sua tese, que as falas surgem “todas trançadas, com narradores mais pessoais ou mais acadêmicos, com palavras

² Baiana, residente em São Paulo, foi bailarina do Balé da Cidade de São Paulo e da Martha Graham Dance Company, onde trabalhou diretamente com Martha Graham em seus últimos anos de vida. Dedicou-se ao ensino da técnica de Martha Graham, lecionando em cursos livres e workshops.

³ Artista do corpo e pesquisadora paranaense estabelecida em São Paulo. É diretora da Cia. Oito Nova Dança e desenvolveu uma abordagem própria da dança contemporânea a partir dos estudos da Coordenação Motora de Béziers e Piret.

⁴ As informações e reflexões acerca da Coordenação Motora aqui compartilhados também têm como referência significativa o “Curso Coordenação Motora Piret e Béziers”, ministrado pelas fisioterapeutas Presciliana S. Araújo e Dulce A. Estevam e pela bailarina e professora Mônica Monteiro, do qual participei entre 2022 e 2023.

por vezes mais próximas do coração, do cérebro ou do estômago” (Moraes, 2011, p. 23). Tal qual Moraes, opto por não negar o caráter emaranhado do processo, ao contrário, procuro expô-lo (na medida do possível) nesta escrita. Ao mesmo tempo, tentei propor uma estrutura que pudesse auxiliar o leitor.

Organizo a pesquisa em duas frentes investigativas, que se desenvolveram de forma simultânea e imbricada, mas que separam didaticamente: uma de caráter mais técnico – que aborda possíveis relações e integrações entre dança e educação somática – e outra de caráter criativo – que parte de inquietações a respeito do antropocentrismo, do especismo e da necessidade de cultivar outros modos de viver e morrer no planeta. Com isso, optei por oferecer como porta de entrada para a leitura a parte da investigação de caráter mais técnico, que reconheço como O TERRENO no qual AS ESCAVAÇÕES, da investigação criativa, puderam se dar.

Embora possa parecer que não há conexão entre essas duas dimensões da pesquisa, espero que, conforme as ESCAVAÇÕES criativas forem sendo apresentadas, vá se evidenciando a relação íntima que as conecta. Tal qual na construção de um túnel, a engenharia necessária para fazê-lo, sua forma, seu tamanho e textura são totalmente determinados pelo tipo de solo no qual ele foi escavado. Aqui, o processo criativo desenvolvido foi determinado por uma forma específica de pensar e fazer dança, que fundamenta minha prática como artista-pesquisadora. É sobre esses fundamentos que a parte inicial do trabalho, O TERRENO, se debruça.

No desenrolar da leitura, será perceptível uma diferença de estilo na escrita de O TERRENO e de AS ESCAVAÇÕES. Por partir de interesses técnicos e operar com referências bem delimitadas, O TERRENO tem um caráter mais acadêmico e apresenta a articulação teórica de saberes práticos preexistentes em minha trajetória de artista do corpo. É uma organização a partir de uma pesquisa mais aprofundada e sistemática, da forma como meus diferentes estudos e experiências na dança foram se articulando. Talvez, por conta disso, a escrita apresente um caráter mais analítico.

Já em AS ESCAVAÇÕES, nota-se mais a imbricação entre sujeito e objeto. Trata-se de uma escrita com o coração, na qual transparecem minhas opiniões e escolhas de vida. É quando apresento as inquietações que motivaram a criação e compartilho o processo criativo em si. Os textos ganham um caráter mais pessoal em que referências variadas, como *podcasts*, filmes de *anime* e conversas com amigos têm o mesmo peso que livros e artigos (Moraes, 2011, p. 24). Tal distinção não quer dizer que não haja momentos de encontro, pois, por vezes, uma escrita mais acadêmica desponta na segunda parte, assim

como a personalidade emerge na primeira. Também é perceptível a reincidência de assuntos, temas que vão, voltam e se intercalam, e acredito que nesses momentos muitas vezes se vislumbram as conexões entre as investigações técnicas (O TERRENO) e as investigações criativas (AS ESCAVAÇÕES) do trabalho. Sendo assim, inspirada por Vinciane Despret⁵, decidi incluir marcações⁶ que sugerem essas conexões entre os diferentes momentos do texto.

Por se tratar de uma investigação de prática como pesquisa, há toda uma importante dimensão (para não dizer, talvez, a principal parte) do trabalho que simplesmente não se pode traduzir em palavras, porque se dá enquanto movimento no corpo. Sendo assim, disponibilizamos em diferentes momentos materiais audiovisuais⁷ que apresentam parte da pesquisa prática: o desenvolvimento da prática corporal e a obra cênica criada, nomeados respectivamente como *Movimentos Tentaculares* e *2415*.

Todas essas escolhas de compartilhamento têm o intuito de provocar (ou ao menos possibilitar) algo que remeta à experiência de trânsito e mistura que conduziu (e segue conduzindo) esta pesquisa. A possibilidade de se deixar levar, ou não, por essas indicações, bem como a escolha por onde adentrar a leitura, fica para cada leitor.

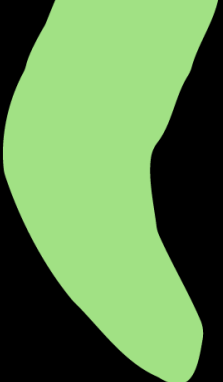
⁵ No livro *O que diriam os animais?* (2021), Despret oferece um formato de leitura aberto, marcando no texto momentos de conexão entre os capítulos, que os leitores são convidados a seguir como quiserem.

⁶ Tais momentos estão indicados ao longo do texto da seguinte forma: **[→ título da parte]**.

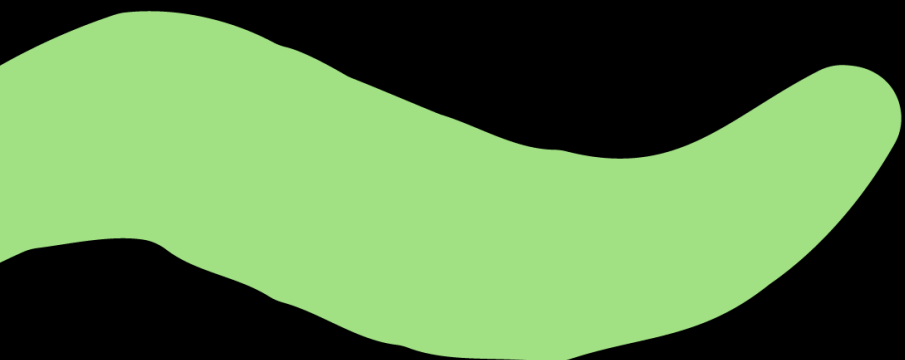
⁷ O material é disponibilizado em formato duplo: como QRcode e links do YouTube.



Fig. 1. Cavando terrenos de pesquisa. Compostando reflexões, ideias, referências e imagens.
Imagem tratada por Fernando Latorre a partir de foto do espetáculo 2415,
temporada no Teatro do Centro da Terra (SP), outubro de 2023. Foto: Jorge Yuri.



**Prólogo:
De como acho
que tudo começou**



Uma árvore mutilada pelo sobe e desce ensurdecedor de um bate-estaca em São Paulo, cidade sempre em obras. Uma lagarta fofa, verde e peluda cruza meu caminho em uma calçada de cimento queimado lisa como vidro, vislumbro sua trajetória e antecipo um futuro trágico, quase inevitável. Encontro quatro minhocas mortas no chão da sala, seus corpos estão secos e enrijecidos. Um lagarto compartilha um momento de calma ao sol comigo em Campinas. Acaricio a planta que fica na entrada do prédio em que moro. Mal sei nomear, ou descrever, o que sinto em cada um desses eventos... Impotência, responsabilidade, prazer, carinho... Afetos, mas não só.

São experiências novas, que começaram a emergir no processo desta pesquisa e reverberam uma transformação gerada pelo aprendizado vivido no corpo, dos saberes que chegam e decantam não só em processos racionalizados, mas também encarnados, sentidos e movidos. Sou e estou mobilizada pelo desafio de transformar meu modo de ser e estar no mundo, pelo desafio de romper com os paradigmas universalizantes do antropocentrismo, especismo e excepcionalismo humanos. Mobilizada pelo desafio da autolocalização – reconhecer-me urbana, branca, estrangeira, mulher etc. – para poder criar relações que escapem à falácia da igualdade e se ancorem na vivência radical da diferença para criar alianças afetivas entre seres humanos e não-humanos (Krenak, 2022). Não é um desafio inocente, é uma estratégia política, uma tática, uma tentativa de disrupção mesmo que nas brechas, mesmo que em emergências provisórias e frágeis. Ainda assim, uma aposta na transformação coletiva que pode se construir em redes muito maiores que nossas individualidades, mas que também se operam nelas. Redes de relação e de conhecimento que operam nos corpos. Saberes que se cultivam na materialidade do corpo sensível.

Dizer isso implica, como pressuposto fundamental, a compreensão de que conhecer não é da ordem exclusiva do racional, pois “a experiência corporal (sensório-motora) é a base para a construção de qualquer tipo de conhecimento [...] o corpo está diretamente implicado no conhecimento do mundo — a maneira *como* se experiencia o mundo interfere determinadamente no *que* se conhece” (Domenici, 2010, p. 72). Pessoas ligadas às artes e ao movimento costumam saber disso. Os saberes que se dão no corpo sensível acontecem na articulação de uma rede complexa que envolve

percepção, sensação e emoção, e acontece na fisicalidade de musculaturas e estruturas, na reflexão racional, mas também de forma inconsciente. A dança opera justamente nesse campo de produção de conhecimento que é corporificado e intuitivo. Por isso, na academia, ela (e as artes em geral) vem se apresentando como espaço de tensionamento e ampliação do escopo daquilo que é reconhecido como “saber” e “conhecimento”. O que em todo caso não é uma tarefa fácil.

Justamente por essa dimensão corporificada, que escapa ao controle e ao contorno da racionalidade, é difícil falar e escrever sobre esses saberes – saberes do corpo em movimento, saberes da dança.

Uma vez que experiência é algo individual, que pode ser compartilhada apenas parcialmente, é impossível uniformizar o conhecimento de cada corpo diante do mesmo objeto ou evento. Corpo não é um ambiente passivo que reage ao mundo de maneira sempre previsível; é um ambiente ativo que constrói novos conhecimentos e comportamentos na interação com o mundo, em tempo real (Domenici, 2010, p. 72-73).

Por serem da ordem da experiência, do viver dos acontecimentos, esses saberes não são necessariamente racionalizados; a verbalização disso, por si só, já requer um exercício de tradução. Esse desafio de transposição daquilo que se sente para palavras ou conceitos também envolve o desafio de tradução de algo que existe em uma dimensão totalmente pessoal, própria da singularidade daquele corpo, em algo compartilhável, que possa engajar em alguma medida o corpo do outro, afinal: “conhecemos o mundo e a nós mesmos, seja pela experiência direta ou pela transmissão da informação” (Hercoles, 2013, p. 2). Essa compreensão da dimensão de experiência pessoal que envolve os saberes do corpo (bem como as dificuldades que envolvem sua tradução para a palavra) é essencial para a produção de pensamento acadêmico de e sobre dança, mas, também pode nos lançar na armadilha do autoreferenciamento que

[...] se apresenta quando se entende que o conhecimento acerca de algum assunto começa em nós. Nestes casos, o conhecimento é visto como uma construção individual e exclusiva, conseqüentemente, isto produz um tipo de anistia em relação ao estudo, comparação ou confronto com o que já se produziu acerca de tal assunto. [...] este tipo de comportamento autovalidável é um traço recorrente das culturas neoliberais, dado a dissociação entre fato e valor que promovem. A variedade passa a ser valorada independentemente de seu teor intrínseco, assim, na mesma medida em que se ganha em multiplicidade se perde em agudeza crítica. Esta debilidade crítica nos enquadra obedientemente numa ordem simbólica regida pela isenção de responsabilidades. Isto porque ficamos vagando “entre um universalismo vazio e um particularismo cego” (Hercoles, 2013, p. 2-3).

Esta escrita reconhece esse desafio e encontra-se mergulhada nele. No exercício de articular de forma compartilhável, referenciada e localizada, saberes próprios ao corpo que são da ordem do sensível. A matéria investigativa que se mobiliza aqui é fruto de processamentos e traduções operados em muitos corpos ao longo dos anos, em uma rede de saber corporal e oral. Cada elo dessa rede de compartilhamentos opera uma dinâmica tradução-apropriação-tradução. Há algo que se perde, mas também há algo que se ganha: a emergência de formas atualizadas de mover e falar sobre cada um desses múltiplos saberes e a articulação do encontro entre eles em cada corpo. A convicção de que tal processo também cria conhecimentos que podem e devem ocupar a academia – apesar dos “perigos” nomeados – é um dos impulsos que movem esta produção.

Minhocando práticas, pensando metodologias

Quando penso nas artes construindo um campo de conhecimento próprio dentro da academia, tendo a me alinhar com perspectivas como a proposta pela pesquisadora belga Kathleen Coessens (2014), que pensa a pesquisa em artes como ambiente de potência e que pode contribuir socialmente ao combater a lógica dominante – produtivista, utilitária e consumista, que valoriza a quantidade em vez da qualidade –, que impera em toda nossa sociedade, incluindo a produção acadêmica através das políticas de financiamento.

[...] O principal desafio da pesquisa artística é então, construir uma cultura de pesquisa que faça a diferença, tanto no campo da pesquisa, como na sociedade. Isso significa participar no campo mais amplo da pesquisa, mas a partir de sua própria perspectiva, por um lado resistindo à competitividade econômica, enquanto, por outro lado, representando valor para o desenvolvimento da cultura e da educação (Coessens, 2014, p. 2).

Nesse sentido, uma das primeiras considerações que me vem à mente é a necessidade de romper com o excesso de individualismo. A modernidade nos legou, como valor extremamente arraigado nas sociedades dominadas pelo pensamento europeu ocidental, a noção de originalidade, ligada intimamente ao valor da inovação, à necessidade da eterna novidade e à ideia do gênio

criador⁸ – um ser especial, dono de uma originalidade própria e potencialmente inovadora. Temos nesse “gênio” o exemplo máximo de indivíduo, aquele que, sozinho, pelos seus dotes naturais e/ou trabalho árduo (mas sempre pelo seu mérito pessoal) é capaz de criar ou desenvolver ideias e obras novas, tão originais que seriam revolucionárias e romperiam com os paradigmas pré-estabelecidos. A história oficial está cheia dessas figuras: Newton e sua maçã; Shakespeare; Cristóvão Colombo; Descartes; Einstein; e tantos outros (sempre homens, sempre brancos, sempre provenientes de países dominantes, e, quando não, devidamente embranquecidos, com suas histórias aclimatadas para adequarem-se ao modelo). Não se trata aqui de desvalorizar as contribuições de figuras tão significativas, mas de evidenciar que estes personagens históricos, bem como suas contribuições, são fruto de contextos coletivos que viabilizaram o desenvolvimento de suas ideias, bem como a divulgação e a propagação das mesmas.

Nada poderia ser mais distante da realidade do que essa concepção de uma mente genial isolada que pensa/faz tudo sozinha. O pensamento se constrói em rede, porque nós existimos em rede, estamos e somos (sempre) seres contextualizados. Quem eu sou não pode ser dissociado do contexto histórico, social, geopolítico, econômico etc. no qual vivo. Por conta disso, mesmo que não percebamos, estamos mergulhados em uma rede de estímulos, em contato permanente com sensações, imagens, impressões, pensamentos e ideias, que nos acometem, atravessam e invadem no contato com o mundo. Tudo isso vai sendo processado internamente... Como saber de onde veio cada “chispa”, cada inspiração, até onde vai a contribuição das outras pessoas e onde começa a minha?

Como me explicou o professor Renato Ferracini⁹, a perspectiva do conhecimento como produção coletiva está, ao menos em teoria, no cerne da criação da universidade¹⁰ e das estruturas que balizam o conhecimento acadêmico. Este se constrói a partir de múltiplas contribuições locais, apresentadas e legitimadas para/pela comunidade mais ampla de pesquisadores que, como um todo, vai formando uma teia de pensamento

⁸ Embora a noção de gênio criador seja comumente associada aos poetas do romantismo, parece pertinente mencionar que o tema é debatido em diversas áreas, como mostra Pedro Süsskind: “O gênio artístico foi um dos principais objetos de debate da Estética desde o final do século XVIII, época de nascimento e consolidação dessa disciplina no território da filosofia” (2009, p. 30). Também nesse campo a questão da inventividade e originalidade aparecem como elementos fundamentais. Kant, por exemplo, entende o gênio como algo restrito ao campo da arte e vai elencar a originalidade e o talento como características fundamentais, inerentes ao gênio artístico, que não sabe explicar a própria criação ou seus procedimentos (Süsskind, 2009, p. 30).

⁹ Em aula do dia 9 de agosto de 2021, na disciplina Estudos em Artes Cênicas do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP.

¹⁰ Como as reflexões a respeito da colonialidade e decolonialidade têm evidenciado, é possível e necessário questionar o quanto, de fato, as Universidades foram “universais” ao longo da história, quanto contribuíram para a ampliação de perspectivas diversas que o “conhecimento coletivo” deveria abranger e quanto terminaram por restringir os limites do que se considera conhecimento legítimo.

coletivo que atravessa o tempo-espaço e viabiliza a emergência de pensamentos disruptivos e revolucionários. Contudo, o pensamento dominante permanece extremamente individualista e é preciso fortalecer o caráter coletivo da produção de saberes em rede.

Donna Haraway, bióloga e filósofa estadunidense, ilustra essas redes de construção e criação do conhecimento como jogos de corda (a brincadeira da cama de gato), em que cada elo do jogo oferece uma amarração possível ao outro, que busca oferecer uma outra amarração criada a partir daquela anteriormente ofertada (2019). Nesse sentido, quando pensadores das artes discutem as especificidades da criação artística como produtora de conhecimento, o que fazem é entrar no jogo, oferecendo como amarração seu saber-fazer. Esse saber-fazer artístico se difere de outros na medida em que é prismático e não unidirecional. A imagem do prisma, proposta por Coessens (2014, p. 4), é uma metáfora para pensar a prática artística como campo de construção do conhecimento em que perspectivas se ampliam, resistindo ao foco disciplinar que força o olhar a determinado ângulo – ligado ao modelo de construção de conhecimento baseado no método científico, na preponderância do intelecto, da teoria e seus processos de objetivação.

O que se evidencia, portanto, é que as artes oferecem ao mundo acadêmico a possibilidade de se abrir para formas de criar, fazer e pensar historicamente negligenciadas e excluídas, mas que hoje mostram-se extremamente necessárias. Formas de conhecimento ligadas a saberes intuitivos e sensoriais, ligados à experiência entendida não como o modelo científico do experimento, mas como sua origem etimológica¹¹ sugere: uma travessia rumo ao desconhecido. A experiência, nas artes, permanece imbuída de seus aspectos inesperados, na improvisação de uma prática artística (Coessens, 2014). Essa prática artística se configura, ela mesma, como uma dinâmica em rede, que se constrói no tempo e espaço a partir de diferentes dimensões fundamentais do ato criativo, que envolvem, segundo Coessens: a corporeidade do artista (como seu primeiro meio de expressão); seu conhecimento pessoal (ligado ao contexto sociocultural, às crenças que ele compartilha com a comunidade na qual se insere e que determinam suas convicções, paixões etc.); o contexto material em que o artista se encontra a cada momento (o espaço e suas especificidades); as possibilidades culturais que possibilitam a produção artística, ou seja, “as ferramentas, as linguagens, os códigos que permitem ao

¹¹ “A palavra experiência vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri*, que se encontra também em *periculum*, perigo. A raiz indo-europeia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a ideia de travessia, e secundariamente a ideia de prova. Em grego há numerosos derivados dessa raiz que marcam a travessia, o percorrido, a passagem: *peirô*, atravessar; *pera*, mais além; *peraô*, passar através, *perainô*, ir até o fim; *peras*, limite. [...] Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo” (Larrosa, 2012, p. 25).

artista traduzir seu pensamento criativo e atuar em algo durável” (2014, p. 11), e, por fim, a autorreflexividade do artista, que está ligada à construção do diálogo, à interação com o outro, seja o mundo exterior ou o próprio artista imerso no processo criativo. Existem, na prática artística, metodologias de criação que se oferecem como recursos à pesquisa.

Cabe aqui trazer para o diálogo alguns apontamentos da pesquisadora canadense Sylvie Fortin. Ela discute (2014) a necessária diferenciação entre a obra artística criada fora da universidade e a pesquisa produzida dentro da universidade, que pode conter uma obra artística, mas não se reduzir a ela. Como Fortin diz, a arte é tradicionalmente realizada fora da universidade por artistas que produzem, a partir de matérias criativas diversas (sons, imagens, movimentos), obras de caráter polissêmico, com múltiplos sentidos. Já na universidade, os professores tradicionalmente partem de dados discursivos para produzir trabalhos de pesquisa usualmente textuais, que propõem leituras mais ou menos convergentes (Fortin, 2014, p. 5). Quando os artistas começaram a ocupar as universidades de forma mais contundente, eles passaram a friccionar essa divisão tradicional, fazendo com que a academia não só os recebesse, mas também se adaptasse, reconhecendo as especificidades do tipo de conhecimento produzido por eles. Isso, no entanto, não implica o reconhecimento da obra artística em si como conhecimento acadêmico, pois a produção estritamente polissêmica não daria conta de ser inserida no âmbito da academia, o qual demanda certo nível de convergência nas possibilidades de leitura do trabalho.

Estes apontamentos me parecem especialmente interessantes, pois, sem desistir de reivindicar todas as especificidades do conhecimento artístico e criativo, conseguem também demarcar certa especificidade do meio acadêmico, que parte do princípio da construção coletiva de conhecimento através de contribuições e diálogos entre muitos pares. Parece-me que a arte, enquanto produção polissêmica de sentidos, sempre foi criada coletivamente, em rede, e não precisa (nunca precisou) da universidade para existir. No entanto, ela ingressa no meio acadêmico pelo desejo de participar desse jogo de construção coletiva de conhecimento e, para tal, é preciso buscar e estabelecer âncoras discursivas que permitam a troca de saberes e informações entre pessoas das mais diversas culturas e regiões.

Nesse sentido, Fortin se ancora na tradição da pesquisa etnográfica pós-moderna, para oferecer algumas pistas metodológicas sobre as possibilidades de criar uma espécie de “bricolagem metodológica”, que pressiona “os limites das formas de investigação tradicionalmente existentes no paradigma pós-positivista” (2014, p. 16). Tal perspectiva serve bem às artes, as quais podem

operar modelos e procedimentos metodológicos advindos de diferentes áreas, sem, no entanto, tomá-los de forma fechada ou definitiva, mas sim compreendendo-os como modelos passíveis de revisão e adaptação a cada projeto de pesquisa em artes.

Nos rastros das pistas lançadas por Coessens e Fortin, chegamos até aqui com algumas considerações a respeito da pesquisa em artes pensada como forma de ação e intervenção política no mundo acadêmico, que recupera a dimensão coletiva do conhecimento em uma criação que se reconhece em rede e busca frestas que permitam a entrada de saberes ligados à experiência, intuição e sensação. Os meios pelos quais essa ação se dá estão abertos às necessidades e especificidades de cada pesquisa.

No nosso caso, a pesquisa nasceu com o projeto ambicioso de friccionar os campos da dança e da educação somática, em um processo simultaneamente artístico e pedagógico. Basicamente, nosso intuito era desenvolver um solo de dança e uma prática de treinamento corporal que pudesse ser utilizada posteriormente em contextos pedagógicos. Sendo assim, neste processo de prática como pesquisa, nos colocamos em ação inicialmente de forma intuitiva, perseguindo dois interesses de pesquisa que, no começo, não pareciam se relacionar de forma evidente. O primeiro, de caráter mais técnico, envolvia o desejo de investigar no corpo aproximações entre dança e educação somática a partir de três referências concretas: o legado de Klauss Vianna, a técnica de dança moderna de Martha Graham e os princípios da Coordenação Motora, desenvolvida por Béziers e Piret. O segundo, de caráter criativo, estava ligado às inquietações que me movem como artista na atualidade, a respeito da emergência e urgência da crise climática-política.

Nesse sentido, o exercício de cultivar a pesquisa como prática artística em uma dinâmica em rede, que se dá, em primeiro lugar, no corpo como campo da experiência, tem me remetido à percepção dessa “bricolagem metodológica” como um “minhocar metodológico”, que tem me conduzido por uma criação tentacular de túneis que transitam pelas diferentes camadas do solo/pesquisa, comendo, digerindo, caminhando e criando túneis que, aos poucos, vão interligando essas camadas e mesclando-as gradualmente. Por mais que a imagem possa parecer um pouco abstrata, esse processo de compostagem é concreto. Ele se dá em procedimentos como: escritas que se interrompem para iniciar investigações corporais que dão lugar a novas leituras bibliográficas; estudos bibliográficos que sugerem focos de estudos anatômicos; escrita de um capítulo que salta para outro e mais outro, retornando depois ao primeiro; leituras simultâneas de referências temáticas diversas; estudos que transitam entre livros teóricos, vídeos da internet,

artigos e literatura; experimentações de exercícios práticos que se transformam em investigação de cena e vice-versa; feitura de desenhos, mapas, vídeos etc.

Aos poucos as conexões foram se evidenciando e amalgamando a tal ponto que se tornaram praticamente indistintas na prática desta pesquisa. Assim como as minhocas que cavoucam a terra, comendo-a para construir seus túneis-casa, nós cavoucamos esta prática de pesquisa. Tateando, sentindo e intuindo em busca do que pudesse nos nutrir, fomos comendo e caminhando, conhecendo e lapidando. Em dado momento, olhamos para trás e percebemos que já estávamos esboçando uma prática e uma metodologia nessa rede de túneis escavados e ainda em escavação.¹²

¹² Imagem em vídeo, “Bioturbation - Worms at work” (2014): <https://youtu.be/n3wsUYg3XVo?si=fkoi2I8ZOsQYI6ul>



Fig. 2. Como as minhocas cavoucam a terra, esboçamos uma prática e uma metodologia. Imagem tratada por Fernando Latorre a partir de foto do espetáculo *2415*, temporada no Teatro do Centro da Terra (SP), outubro de 2023. Foto: Jorge Yuri.



O TERRENO

[investigação técnica]

A somática e a dança

Afinal de contas... do que estamos falando quando falamos sobre somática?

De modo geral, podemos dizer que as “abordagens somáticas” surgem *dentro* do pensamento ocidental dominante, como uma provocação para se repensar as dicotomias entre corpo e mente, teoria e prática. É um conjunto de técnicas e práticas que “consideram o indivíduo e seu contexto cultural a partir do modelo holístico sob a perspectiva da primeira pessoa, validando assim o conhecimento que emerge da vivência corporal subjetiva para pensar, de modo integrado, a mente humana de um corpo vivo em contato sinérgico com o ambiente” (Grebler; Pizarro, 2018, p. 9). Desenvolvidas por diferentes pessoas a partir do início do séc. XIX, o agrupamento dessas práticas em um campo único remete, como explicam Grebler e Pizarro, ao trabalho de Thomas Hanna que, em 1970,

Reconheceu a existência de um conjunto de práticas diferentes que compartilhavam os mesmos princípios semelhantes, tais como: o rompimento com a dualidade corpo/mente, a atenção à consciência corporal e a percepção dos *feedbacks* do aparelho sensório-motor. Ele criou o neologismo *Somatics* para nomear “[...] o campo disciplinar de um conjunto de métodos que têm como objetivo o aprendizado da consciência do corpo vivo (soma) em movimento no ambiente” (Grebler; Pizarro, 2018, p. 12).

Márcia Strazzacappa apresenta uma gênese dessas técnicas no Brasil e faz uma distinção entre duas correntes: “uma nascida do contato dos *reformadores* estrangeiros ou seus discípulos que se instalaram no Brasil e outra gerada por teóricos e *práticos* locais”¹³ (Strazzacappa, 2012, p. 15). Os reformadores estrangeiros estariam associados a técnicas de educação somática hoje bem sistematizadas e consolidadas, como as técnicas Alexander, Feldenkrais, Bartenieff, Ideokinesis e Body-Mind Centering (Strazzacappa, 2009, p. 49). A autora aponta ser possível reconhecer entre elas semelhanças tanto de princípios quanto de processos, por exemplo: “todas [...] têm um ponto de partida comum, isto é, foram definidas após um acidente, uma lesão ou moléstia vivida por seu criador” (2012, p. 157).

Podemos reconhecer que, embora não fosse esse o objetivo de seus criadores, essas técnicas tiveram o mérito de recuperar saberes ancestrais que haviam sido esquecidos e apagados pelo pensamento ocidental dominante, marcado historicamente pelas cisões corpo/ideia, corpo/alma e

¹³ Grifos nossos. A autora explicita que utiliza a expressão “reformador do movimento” para traduzir a ideia de pensadores ou teóricos do movimento e “prático” para se referir ao profissional de uma determinada técnica (2012, p. 15, notas de rodapé).

corpo/pensamento. Cabe observar, como aponta Ailton Krenak (2019), que a recusa à separação entre corpo, mente e mundo, é um exemplo dentre um vasto grupo de saberes que permanecem vivos pela resistência e luta de povos marginalizados. Assim, é importante destacar que a perspectiva somática de integração corpo-mente e teoria-prática não é uma novidade para o pensamento humano de modo geral e, sim, para o pensamento eurocêntrico ocidental da época. O que se atesta, aliás, pela importante influência que filosofias orientais tiveram no desenvolvimento das práticas somáticas (Eddy, 2018, p. 29).

Posto isso, o desenvolvimento das diferentes técnicas de educação somática contribuiu para alterar o entendimento sobre o corpo no mundo ocidental e teve grande influência sobre os rumos de sua dança. Ao atentar para a singularidade constituinte de cada pessoa, as práticas somáticas ajudaram a reconhecer a dimensão processual e integrada que configura cada corpo e contribuíram para consolidar o entendimento deste como processo vivenciado em constante transformação. Nas palavras de Eloisa Dominici:

O encontro [da dança] com a educação somática deu-se em um momento muito especial [...]. Esse encontro provocou importantes mudanças na maneira de pensar o corpo na dança: reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição acerca do treinamento corporal (Dominici, 2010, p. 70).

Essa influência se explica, em parte, pela conexão histórica que liga as somáticas à dança. Dentro da cultura ocidental dominante, é possível reconhecer e nomear figuras que foram essenciais para semear um pensar-fazer sobre corpo e movimento que serviu de base para o surgimento tanto das técnicas de educação somática quanto da dança moderna. Evidentemente, nenhuma dessas figuras surgiu do nada, todas foram fruto de sua época e de um caldo cultural de influências diversas. Nomes como Dalcroze, Laban e Delsarte são citados por Strazzacappa (2012), Eddy (2018) e Bannerman (2010). Em meados da década de 1970, quando o termo “somático” é proposto por Thomas Hanna, muitas técnicas de dança moderna já eram reconhecidas como práticas de corpo que buscavam a expressividade a partir da re-união do corpo, mente e espírito (Bannerman, 2010, p. 11).

Podemos dizer, então, que existe uma “homologia” entre técnicas de educação somática e técnicas de dança moderna¹⁴, no entanto, quando as somáticas se consolidaram como um campo de saber, firmaram-se distinções

¹⁴ Jogando aqui com o conceito da biologia evolutiva, em que órgãos homólogos são aqueles que compartilham uma mesma origem embrionária e podem indicar uma ancestralidade comum.

entre ambas, pois tal processo se deu quando “ocorria uma saturação dos modelos da dança moderna e do preciosismo da forma” (Domenici, 2010, p. 70).

É comum opor técnicas de dança consideradas codificadas, tais quais o *ballet* clássico europeu e técnicas de dança moderna, como Graham, Limón e Cunningham, às práticas somáticas. Costuma-se associar tal distinção a uma diferença gestacional: as técnicas de dança codificadas teriam nascido motivadas por desejos criativos, expressivos e estéticos de seus idealizadores, já as técnicas de educação somática nasceram a partir da necessidade de seus criadores de lidar com problemas de saúde para os quais as abordagens da medicina ocidental, na época, não haviam sido satisfatórias (Strazzacappa, 2012, p. 160).

Martha Eddy localiza “três ramos no mundo somático – psicologia somática, trabalho corporal somático e movimento somático” (2018, p. 30), sendo que os dois últimos estariam mais próximos da dança, tendo se desenvolvido sob especial influência de profissionais da área, inclusive. Segundo a autora, “o objetivo do profissional do movimento somático é elevar a consciência sensorial e motora para suscitar no estudante-cliente sua própria auto-organização, a autocura ou autoconhecimento” (2018, p. 31). O foco do trabalho volta-se à saúde, não à criação cênica¹⁵.

Técnicas e práticas desenvolvidas por artistas comumente nascem das suas pesquisas criativas direcionadas para a cena. Martha Graham é um bom exemplo disso, pois toda sua técnica se desenvolveu em contato direto com sua produção artística (Bannerman, 2010). Em uma performance/demonstração da Martha Graham Dance Company, realizada em 2005 no C. D. Hylton High School, na cidade de Woodbridge (estado da Virgínia, nos EUA)¹⁶, a então diretora artística da companhia, Christine Dakin, comenta: “Martha queria que a dança mostrasse a realidade da vida, sua complexidade, dureza e paixão” (tradução nossa). Para fazer isso, ela teve a necessidade de criar um vocabulário gestual próprio para dar vazão a conteúdos que ela não se sentia capaz de expressar através das técnicas de sua época. Bannerman (2010, p. 7) destaca também um aspecto muito mais prático: tendo sido formada na escola de Denishawn, Graham teria autorização para dançar os solos coreografados pelo mestre (Ted Shawn), no entanto, para poder ensinar sua técnica, era preciso pagar uma taxa de valor considerável, que ela não

¹⁵ Entretanto, cabe mencionar que várias pesquisas abordam a somática como recurso criativo. Um exemplo é o trabalho de Paloma Bianchi e Sandra Nunes, com a Coordenação Motora (2015).

¹⁶ O vídeo pode ser acessado pelo YouTube, no canal da Kennedy Center Education Digital Learning, pelo seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=KVKGN9xZXHc&list=PLp0FJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=11>

possuía. Tal fato a teria obrigado a desenvolver sua própria linguagem.

É notória a diferença de interesses criativos que terminou por distinguir o desenvolvimento de técnicas de dança moderna das técnicas somáticas, por mais que ambos os movimentos compartilhassem ideias e influências. No entanto, parece-me importante destacar que é preciso tomar cuidado com uma perspectiva maniqueísta que pode emergir dessa distinção. Facilmente podemos cair na compreensão de que interesses estéticos – que estariam na base das técnicas de dança – conduzem necessariamente a uma padronização dos corpos, que se choca com a ideia de respeito às individualidades própria do “discurso somático [que] promove a consciência do corpo a fim de permitir aos indivíduos fazer escolhas para o seu próprio bem-estar” (Fortin, Vieira, Tremblay, 2010, p. 72, tradução nossa). De acordo com essa dicotomia, o entendimento somático do corpo somente seria possível em danças que valorizam a improvisação e a expressão livres. Entretanto, ao longo deste texto, pretendemos complexificar a questão e oferecer nuances que surgem especificamente na relação entre a técnica de dança moderna desenvolvida por Martha Graham e conceitos somáticos derivados da Coordenação Motora, desenvolvida por Béziers e Piret.

Martha Graham e a Coordenação Motora

As aulas da técnica de Martha Graham seguem uma estrutura fixa de exercícios. Esses exercícios ocorrem sempre em uma mesma ordem, que vai sendo incrementada conforme a progressão dos alunos na técnica. As aulas são estruturadas em três momentos: trabalho de chão, centro e deslocamentos no espaço. Idealmente, nenhum desses momentos deve ser preterido em favor dos outros e é comum que a mesma quantidade de tempo seja destinada a cada uma dessas etapas. Segundo relatos de Daniela Stasi¹⁷, a própria Martha, quando dava aulas, interrompia o trabalho de chão mesmo que não houvesse chegado ao fim da sequência de exercícios, para seguir com o trabalho em pé, pois considerava prioritário passar pelos três momentos da aula. Isso, em todo caso, não se configura como uma regra no ensino da técnica, e cada professor irá estruturar sua aula a partir de uma série de fatores como as necessidades pedagógicas do grupo, suas preferências pessoais etc. O que se mantém é a estrutura que define a sequência dos exercícios e a progressão do trabalho

¹⁷ Ex-bailarina da Martha Graham Dance Company e professora da técnica, trabalhou diretamente com Martha Graham em seus últimos anos de vida. Registro realizado a partir de falas de Daniela Stasi durante o curso “Imersão em Técnica Martha Graham”, na sala Crisantempo (São Paulo, SP) em janeiro de 2022.

durante a aula. Com isso, embora não haja uma hierarquia entre os diferentes momentos, é inegável a importância do trabalho inicial do chão, que aquece o corpo, estruturando-o a partir dos princípios fundamentais da técnica: despertar gradual da mobilidade, partindo da coluna e avançando para os membros, com uma gradual complexificação dos exercícios, que se iniciam despertando a respiração associada à ação *do contraction-release*¹⁸, avançando para as espirais, inclinações, troca de apoios no chão e assim por diante.

Um dos pontos marcantes na técnica de Graham é a forma como ela constrói, ao longo dos exercícios, a possibilidade de transitar entre os níveis baixo, médio e alto, com grande ênfase à passagem entre o nível médio e baixo, no qual se concentra o trabalho de chão. Esse foco na diversidade e multiplicidade de transições, intra e inter-níveis, configura um grande diferencial da dança moderna em relação à dança clássica ocidental, uma vez que o balé clássico europeu se desenvolveu essencialmente no nível alto.

A relação mais íntima com o chão e a importância dada ao trânsito entre os níveis baixo e médio, utilizando apoios diversos (ísquios, tíbias, pés, mãos, antebraços) em diversas posições (bordas internas e externas de pernas e braços, peito e sola dos pés, pontas dos dedos, laterais das mãos etc.), não só contribui para o enriquecimento do vocabulário de movimentos, mas também revela uma aproximação entre a forma como se desenvolve a mobilidade dentro da técnica e a estruturação da mobilidade corporal humana durante o desenvolvimento psicomotor dos bebês. Esse paralelo não configura necessariamente uma característica intencional da técnica, que nasceu das pesquisas de movimento desenvolvidas por Martha Graham visando a criação cênica. No entanto, tal encontro pode não ser tão inusitado quanto poderíamos pensar à primeira vista.

Como bem nos mostram os estudos da Coordenação Motora, desenvolvidos por Marie-Madeleine Béziers em parceria com Suzanne Piret e, posteriormente, Yva Hunsinger, os seres humanos compartilham de uma estrutura corporal característica da espécie. Essa estrutura possui certo leque de possibilidades motoras, que são limitadas por nossa configuração fisiológica. Independentemente das particularidades de cada corpo singular – que são múltiplas e geram uma enorme diversidade de configurações corporais –, há linhas fundamentais que nos estruturam enquanto coletividade humana. Sendo assim, não é surpreendente que uma

¹⁸ O princípio da *contraction-release* poderia ser traduzido como “contração-expansão” ou “contração-liberação” – pela complexidade de tradução de *release* para o português, optamos por manter a nomenclatura original em inglês, destacada em itálico.

pesquisadora tão dedicada e profícua como Martha Graham (cuja carreira se prolongou por sete décadas), ao se debruçar sobre as possibilidades expressivas da mobilidade humana (Bannerman, 2010)¹⁹, inevitavelmente encontrasse caminhos motores fundamentais, pelos quais a maioria de nós passa ao longo de nosso desenvolvimento psicomotor – cada um à sua maneira, na singularidade de seus contextos e experiências pessoais. Claro que há corporeidades das mais diversas que incluem experiências motoras muito específicas, como a própria imobilidade, mobilidade parcial de membros, assimetrias etc., mas, mesmo assim, em todas elas se encontram estruturas comuns que nos permitem distinguir humanos de não humanos (como os outros grandes primatas, por exemplo) e é sobre elas que se debruçam os estudos da Coordenação Motora. Simultaneamente, soma-se a isso o fato de que, diferentemente da maior parte dos estudos de fisioterapia de sua época, o trabalho de Piret e Béziers fundamentou-se no movimento. Elas reconhecem que o corpo existe em constante movimento e é a partir daí que se desenvolvem suas observações sobre essas estruturas fundamentais. O interesse e a pesquisa sobre o corpo humano e sua mobilidade são, portanto, outro elemento que propicia que tracemos os paralelos entre a Coordenação Motora e a técnica de Martha Graham, sobre os quais nos debruçamos aqui.

Reconhecer o corpo humano vivo como sistema em perpétuo movimento²⁰ nos leva a perceber que toda atividade humana possui uma dimensão corporal – mesmo aquelas tradicionalmente entendidas como atividades mentais, como a meditação, o sono ou o simples abandono corporal em um momento de cansaço, se configuram como experiências físicas. Por conta disso, parece não ser descabido supor que, pela dimensão corporal, seja possível traçar linhas e redes de diálogo entre as mais diversas atividades humanas. No entanto, dado que a Coordenação Motora se configura como um método de estudo e organização do corpo humano a partir de seus aspectos fundamentais, considero que ela se apresenta como um recurso especialmente propício para se pensar encontros com outras práticas. Ao mesmo tempo, o fato de a técnica de Graham carregar em si tamanha proximidade fundamental com uma prática notoriamente somática²¹ evidencia certa abertura primordial da técnica a tais perspectivas, fruto de um processo longo

¹⁹ “[...] ela [Graham] reduziu a dança às atividades primárias da inspiração e expiração, contração e liberação, queda e recuperação, movimento e imobilidade, e a contratensão da espiral no torso” (Bannerman, 2010, p. 11, tradução nossa).

“[...] she [Graham] stripped dance down to the primary activities of inhalation and exhalation, contraction and release, fall and recovery, movement and stillness, and the counter-tension of spiral in the torso” (Bannerman, 2010, p. 11).

²⁰ Constatação bastante intuitiva se pensarmos nos sistemas básicos que sustentam a vida: nossa respiração, sistema circulatório, sistema digestivo etc. Todos se movem continuamente em pulsos variáveis, porém perpétuos, que se sustentarão no corpo enquanto este estiver vivo.

²¹ Embora não seja sempre incluída nas listas de técnicas de educação somática, trabalhos como o de Bianchi e Nunes (2015) e Baldi (2018) incluem a Coordenação Motora de Béziers e Piret dentro do campo das práticas somáticas.

e aprofundado de pesquisa corporal que a artista desenvolveu. Faço este exercício como um mapeamento dos “encontros felizes” que consolidam afinidades entre estas duas práticas corporais, potencializando-as mutuamente, a fim de vislumbrar rastros de um caminho que nos permita desenvolver uma prática corporal em que se vislumbre como saberes somáticos podem emergir de forma integrada, dentro da prática da dança.

Registro em vídeo: exercícios da técnica de dança moderna de Martha Graham



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=HZ_uQdp3e3E

Neste registro, realizado em maio 2024, no espaço da SEDE Cultural (SP), apresentamos alguns exercícios da técnica de Martha Graham²². Além dos três exercícios descritos e/ou mencionados a seguir (*BOUNCES*, *BREATHINGS* e *HIP SPIRALS*), também estão registrados outros exercícios que serão mencionados mais adiante.²³

²² Os exercícios aqui apresentados têm como referência as sequências propostas por Daniela Stasi em suas aulas.

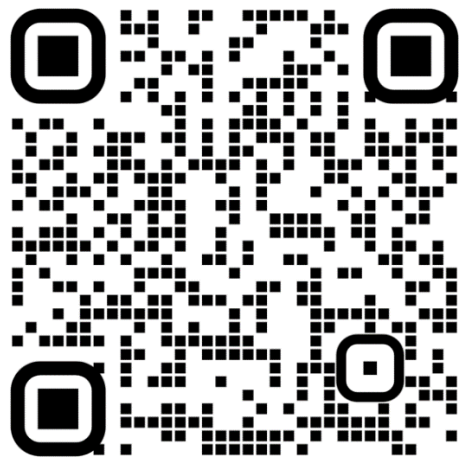
²³ Em ordem, o registro apresenta: RESPIRAÇÃO INICIAL [→ **movimentos tentaculares**]; BOUNCES; BREATHINGS IN 2 AND 4; HIP SPIRALS; FEET COMING FORWARD; TURNS AROUND THE BACK; BACK LEG EXTENSION e PRETZEL [→ **movimentos tentaculares**]; PITCH TURNS [→ **o legado de Klaus em Zélia Monteiro**].

Análise de exercícios básicos da técnica Martha Graham, a partir dos princípios da Coordenação Motora: em busca de uma perspectiva somática de dança

Partindo para a análise dos exercícios da técnica de Martha Graham, podemos identificar, de forma geral²⁴, uma estrutura de trabalho no chão que segue a seguinte sequência: **(1) Bounces (2) Breathings on two or/and four (3) Chakras (4) Hip Spirals (5) Wave contraction (6) Deep stretches (7) Feet coming forward (8) Long Leans (9) Turns around the back (10) Back leg extension (11) Pretzel (12) Pleadings (13) Exercise on six (14) Knee openings (15) Sitting falls (16) Travelling falls (17) Cobra.**

Aproximando-nos com alguma atenção de alguns deles, é possível tecer algumas observações:

BOUNCES:



Fonte: [https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=0AtYYg5k7MJCJWnK&t=122 2'02](https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=0AtYYg5k7MJCJWnK&t=122%20'02)"

Os *bounces* são exercícios básicos, que consistem em um trabalho de alongamento de coluna em U, nos quais mantém-se um apoio estável da pelve no chão sobre os ísquios, permitindo que o peso da cabeça seja gradualmente entregue à gravidade. Assim, ocorre a gradativa aproximação da abóbada do

²⁴ Esta ordem foi extraída da “Apostila Metodologia da Técnica de Martha Graham”, desenvolvida em 2020, pela bailarina e professora Daniela Stasi para o curso de mesmo nome. Acompanhando os trabalhos desenvolvidos em centros de referência, como a Martha Graham Dance Company e a Julliard School, é perceptível essa estrutura de aula, salvo algumas exceções, como o exercício dos “chakras”, que foi mantido por alguns professores e não por outros.

crânio e abóbada da bacia²⁵, que se dá em um fluxo de leves balanços que funcionam como rebotes de uma bola – o que dá o nome ao exercício. Embora seja realizado em três posições diferentes de pernas (pés juntos em “borboleta”; pernas alongadas e afastadas em segunda posição e pernas alongadas à frente com flexão de tornozelos), o que propicia diferentes relações de alongamento, sempre se mantém o apoio sobre os ísquios, assegurando o alongamento da coluna em curva, que é o foco do exercício. Como se pode imaginar ou ver, este exercício inicial se desenvolve de forma simétrica a partir do eixo axial do corpo.

Aqui, já é possível perceber uma característica fundamental da técnica, que consiste em iniciar o enrolamento da coluna pela báscula da pelve em conexão com a expiração. Essa atitude corporal é a famosa *contraction* (contração), que, no jogo com o *release* (expansão), fundamenta toda a técnica a partir da respiração.

BREATHINGS:



Fonte: https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=ixZ-cWmRg9952OLf&t=2023'22

Se no *bounces* foi acordado o trabalho da *contraction*, no exercício seguinte, ela será associada ao seu complemento, o movimento do *release*, que ocorre na inspiração. Como o nome do exercício evidencia²⁶, o foco é a coordenação entre a contração e a expansão da respiração com o movimento do *contraction-release*. O exercício é realizado com as pernas cruzadas na altura dos maléolos, os pés em ponta mantêm seu alinhamento com as tíbias, dessa forma, os apoios do corpo no chão dividem-se entre os ísquios e as falanges (distais e médias) dos mindinhos; os braços ficam alongados em

²⁵ Essa terminologia é própria dos estudos da Coordenação Motora.

²⁶ Em inglês, *breathings* quer dizer literalmente “respirações” (tradução nossa).

forma arredondada ao lado do corpo, tocando o chão com a ponta dos dedos. Novamente, o movimento ocorre de forma simétrica e os membros atuam como estabilizadores para o movimento, que se dá essencialmente no eixo axial do corpo, entre cabeça e pelve. Aqui, o acionamento da contração se dá da mesma forma que no exercício anterior, porém, o peso da cabeça não é entregue à gravidade, pois ela permanece equilibrada sobre o pescoço e acompanha as inclinações geradas pela ação da coluna (em Martha Graham, trabalha-se com a cabeça como o final da coluna, cuja movimentação comumente se inicia na pelve).

Nesse exercício, durante a contração, mantêm-se os ombros alinhados com as cristas ilíacas (no eixo vertical), buscando manter também a altura do corpo. Dessa forma, o que se vê é uma projeção da coluna em curva para trás, ampliando as costas. Esse trabalho ocorre pela expansão dos espaços entre as vértebras, que vão gradualmente sendo alongadas e mobilizadas ao longo da prática, e requer o acionamento de musculaturas profundas da região abdominal, daí a importância de se coordenar o movimento à expiração. A essa contração se segue o movimento de *release*, que consiste em verticalizar a bacia – realizando uma sutil transferência de peso nos ísquios, saindo da borda posterior do osso e retornando o centro do apoio – desencadeando o retorno das vértebras à verticalidade em associação com a inspiração.

Quando feito em dois tempos musicais, o exercício realiza o caminho entre a contração e a verticalidade no *release*. Comumente, acrescenta-se também o *high release*, que é realizado em quatro tempos musicais e inclui, na inspiração, o direcionamento do osso esterno para o céu, o que, no entanto, não implica a projeção do umbigo para a frente, ao contrário, mantêm-se a pelve verticalizada e bem apoiada sobre os ísquios, alongando a lombar e buscando a curvatura na região dorsal das costas.

Nesta dupla de exercícios iniciais da técnica Graham, já é possível identificar todo o ciclo fundamental do enrolamento-endireitamento, que estrutura o chamado Sistema Reto da Coordenação Motora.

Na Coordenação Motora, a dinâmica do enrolamento-endireitamento constitui o movimento fundamental do tronco, presente no gesto embrionário e a partir do qual os bebês, após o nascimento, irão desbravar o mundo e desenvolver sua mobilidade. O enrolamento é uma posição de conforto e segurança que, ao longo do desenvolvimento psicomotor, vai trazer a referência de unidade corporal e tem importante participação no desenvolvimento do psiquismo, uma vez que esse gesto de flexão sobre si mesmo é referencial para a percepção do “eu”. Como explicam Piret e Béziers:

O fato de a coordenação ser organizada para dentro permite que a pessoa reúna seus complexos elementos, mãos e pés, no tronco, e também que se sinta um todo complexo, múltiplo e, portanto, organizado em unidade. [...] nesse enrolamento com o trabalho simultâneo de todos os flexores, o próprio volume se contrai e se concentra para dentro, à medida que aumenta a tensão muscular, permitindo perceber, em uma mesma imagem, a orientação para dentro e a concentração. [...] O equilíbrio de um estado de tensão coordenado dá uma sensação de bem-estar. Esse equilíbrio é baseado no enrolamento pelos flexores [...] a imagem do bem-estar se associa à da ação dos flexores. A complexidade da coordenação permite associação de imagens também complexas. Por exemplo, a relação entre cabeça, mãos e pés tensiona todo o corpo e, ao mesmo tempo que dá a noção de unidade, proporciona também uma noção de relação entre esses diferentes elementos. Assim, a condição do ser é percebida como capaz de relação, porque proporciona um conhecimento interno do que é a relação entre diferentes elementos (Béziers; Piret, 1992, p. 31).

Comumente, os trabalhos técnicos de dança se iniciam com um momento de aquecimento, voltado para a disponibilização corporal às exigências do trabalho que se seguirá. Especificamente em algumas práticas que aliam a dança às preocupações somáticas, como as que descendem do trabalho de Klaus Vianna, esse é um momento em que os indivíduos são convidados a voltar sua atenção para a autopercepção de seu corpo no momento presente, buscando integração e autoconexão. Nesse sentido, é interessante a escolha, dentro da técnica Graham, de iniciar o trabalho com exercícios que convocam, justamente, o acionamento do movimento fundamental de enrolamento-enderitamento. Tal escolha permite que o aquecimento se realize não apenas no sentido de acordar musculaturas que serão requeridas, mas também (e, talvez, principalmente) que ele propicie um gesto simultaneamente acolhedor e de concentração, que permite a conexão do ser consigo mesmo, uma volta do corpo a si em um momento de mergulho interno. Nota-se aqui como a técnica Graham possui em si mesma, em sua estrutura, espaços propícios ao encontro com dimensões do movimento tipicamente associadas às práticas somáticas. Trata-se de um espaço de permeabilidade que pode, ou não, ser aproveitado a depender da abordagem pedagógica com que se conduza a prática. No entanto, o interessante é reconhecer que, embora seja considerada uma técnica convencional de dança (com exercícios e vocabulários devidamente sistematizados e codificados), o próprio exercício proposto opera uma dinâmica fundamental da organização do corpo humano, que não só estimula, mas também requer a integração corporal em sentido amplo (não só mecânico). Nesse sentido, é como se a técnica de dança solicitasse a integração somática para sua realização desde o início de sua prática.

Martha investigava os movimentos no corpo a fim de encontrar gestos que efetivamente gerassem sensações e emoções nos intérpretes para que, pela vivência da emoção no corpo, os bailarinos fossem capazes de transmiti-la ao público. Dessa forma, a escolha por um gesto não se dava apenas por sua

aparência exterior (a forma do movimento), mas pela percepção da potência de movimentação interna que ele continha. É dessa amálgama entre forma e conteúdo para se atingir a expressão das emoções humanas que vem certa dimensão ritualística da técnica, da qual Dakin fala: “[a prática da técnica] é também uma espécie de ritual que nós fazemos todos os dias para nos concentrarmos, para nos aperfeiçoarmos no que fazemos e, também, para desfrutar da alegria de dançar juntos” (4’07”, tradução nossa)²⁷.

Para se chegar a uma boa execução dos movimentos da técnica Graham, é preciso ultrapassar a dimensão externa da forma e mergulhar nos detalhes da execução, pois, através da precisão e integridade interna na realização do movimento, será possível chegar à sensação física da emoção e, assim, ao estado expressivo que se almeja. Segundo Bannerman, para que isso aconteça, o trabalho do professor é fundamental:

Tão importante quanto os princípios fundamentais da técnica baseada em Graham é a habilidade do professor em explorar a subjetividade de seus alunos para produzir um envolvimento somático com o trabalho. A incorporação profunda da técnica de Graham reside em sua maneira de ensinar ou na linguagem empregada no estúdio para enfatizar a "consciência sensorial" e promover a atividade de "sentir" a origem anatômica de um movimento, em vez de simplesmente "fazê-lo" como uma ação (IADMS e Batson 2009). Não podemos escapar do fato de que a dança como uma forma de arte requer padrões de excelência na performance e que, em muitos casos, o praticante é obrigado a se esforçar para alcançar níveis pré-estabelecidos de proficiência e execução. No entanto, com base em minha experiência de estudar a técnica de Graham na década de 1960, afirmo que, quando ministrado por um professor especialista, o treinamento desperta e maximiza a sensação de corpo inteiro (Bannerman, 2010, p. 15).

Voltando à intersecção entre o aquecimento da *contraction-release* e o acionamento do Sistema Reto da Coordenação, é importante destacar que ela não se dá apenas por uma similaridade formal (o gesto de se curvar sobre si mesmo), mas pelo próprio mecanismo de execução do movimento. Quando bem realizado, o gesto da *contraction* resulta em uma curva ampla da coluna vertebral, que não transmite a sensação de compressão, mas, ao contrário, parece se projetar em expansão constante. Como destaca Bannerman:

A *contraction*²⁸ e seu corolário o *release* são realizados nos níveis de sentar, ajoelhar, ficar de pé e viajar e envolvem o cultivo de uma consciência profunda da conexão cabeça-bacia. Além disso, a elevação do tronco em preparação para a contração garante que todos os músculos internos do corpo sejam engajados (Lang in Horosko 2002: 78). Uma propriedade significativa da contração é seu poder de reunir energia suficiente que, quando liberada, impulsiona o corpo através do espaço em uma ação orgânica. Desde os primeiros momentos da aula, o bailarino trabalha *contraction* e *release*, localizando os músculos do assoalho pélvico e sensibilizando cada vértebra da coluna. Como diz Terese Capucilli, os alunos

²⁷ (Op. cit.) MARTHA Graham Dance Company (Performance/Demonstration). Kennedy Center Education Digital Learning: YouTube, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVKGNoxZXHc&list=PLp0FJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=11>. Acesso em: 07 mar. 2023.

²⁸ Grifos nossos. Mantivemos a nomenclatura em inglês para manter o padrão estabelecido ao longo do texto.

precisam "entender que, quando fazem uma contração, é uma continuação do alongamento da coluna, pois a frente do corpo se suaviza e se eleva, em vez de cair na pelve (em Horosko 2002: 135)" (Bannerman, 2010, p. 8, tradução nossa)²⁹.

A boa realização da *contraction* se dá pela coordenação da expiração a uma retroversão controlada da pelve. Essa báscula é construída pela ação do baixo-ventre em associação ao acionamento dos movimentos fundamentais da bacia e coxo-femorais que, na Coordenação Motora, sustentam a abóbada da bacia dentro do Sistema Reto. Estes movimentos fundamentais são complementares e envolvem uma leve rotação externa do fmur, sensação de aproximação dos ísquios entre si, e as musculaturas envolvidas incluem os chamados rotadores da perna e o períneo. Quando o movimento de *contraction* é realizado a partir desses movimentos fundamentais, é possível perceber que a curvatura da coluna se faz em um arco amplo, sem deslocar o apoio da bacia dos ísquios para o cóccix, nem colapsar as vértebras. Dessa forma, o gesto da *contraction* corresponde diretamente ao enrolamento da Coordenação Motora, cujos direcionamentos precisam ser acionados para atingir o resultado esttico almejado pela técnica. Aqui, o encontro entre Coordenação Motora e técnica Graham é total.

Nos estudos da Coordenação Motora, o endireitamento se dá como retorno do enrolamento, assegurando os espaços articulares e movimentos fundamentais acionados, fazendo a manutenção da elipse do Sistema Reto. Por conta disso, realiza um caminho próprio no corpo que não corresponde exatamente ao inverso do enrolamento. Trata-se de uma coordenação bastante metódica e específica, que não corresponde necessariamente à ação do *release* de Graham, o qual, ao longo da prática, assume diferentes formas e posições (inclinadas ou torcidas) – incluindo a possibilidade do *high release*, que radicaliza o retorno do enrolamento, com o direcionamento do esterno para o teto, realizando a curva oposta que aproxima as abóbadas da cabeça e bacia por trs. Embora a *contraction* também ocorra em diferentes situações corporais ao longo do extenso repertório de movimentos e sequências da técnica, podendo aparecer combinada com inclinações, curvas e torções, trata-se de um movimento mais definido do que o *release*, que corresponde sempre ao alongamento da coluna em seu eixo. O fato de não reconhecermos a mesma ressonância entre endireitamento/*release*, que percebemos na dupla

²⁹ "The contraction, and its corollary the release, are performed at the levels of sitting, kneeling, standing and travelling and involve cultivating a deep awareness of head-to-tail connection. Moreover, the lift in the torso in preparation for the contraction ensures that all the body's interior muscles are engaged (Lang in Horosko 2002: 78). A significant property of the contraction is its power to gather sufficient energy that, when released, propels the body through space in one organic action. From the very earliest moments of class the dancer works on the contraction and release by locating the pelvic floor muscles and sensitising each vertebra of the spine. As Terese Capucilli says, students need to 'understand that when they do a contraction, it is a continuation of the spine lengthening, as the front of the body softens and lifts, rather than dropping into the pelvis' (in Horosko 2002: 135)" (Bannerman, 2010, p. 8).

enrolamento/*contraction*, não implica em um afastamento da técnica Graham dos estudos da Coordenação, pelo contrário, nos direciona para outras configurações desse diálogo vivo.

É importante lembrar que a Coordenação Motora se desenvolve como um estudo do corpo em movimento dentro do campo da fisioterapia, por isso, ela possui uma dimensão de análise com grande enfoque no que seriam comportamentos saudáveis para o corpo humano. Isso, no entanto, não quer dizer que ela deva ser tomada como um molde enrijecedor. Na verdade, por entender que o corpo existe em, no e pelo movimento, a Coordenação Motora reconhece-o como uma estrutura em constante rearticulação e reorganização. Sendo assim, ao estudar e perceber seus princípios, o que se almeja não é reduzir a mobilidade do corpo – mantendo-o sempre nas posições ideais de trabalho e preservando sempre os mesmos ângulos articulares – ao contrário, o que se pretende é fortalecer a percepção interna da organização postural e do equilíbrio de tensão, permitindo a manipulação saudável da estrutura flexível que é o corpo humano. Segundo Mônica Monteiro, Presciliana S. Araújo e Dulce Alario Estevam³⁰, Suzanne Piret dizia que: “A coordenação motora nos faz escultores de nós mesmos, se nos pensamos como uma escultura móvel e durável”³¹. Nesse sentido, o que percebemos no trabalho do *release* e *high release* é justamente o jogo de manipulação dessa escultura móvel e durável, a investigação sobre a flexibilidade dessa estrutura levada a diversos extremos a partir do acionamento primordial da elipse do tronco.

Essa percepção do trabalho na técnica Graham como uma investigação sobre a flexibilidade da escultura móvel que é o corpo humano vivo está presente na grande maioria dos exercícios e gestos da técnica.

³⁰ Discípulas de Béziers e Piret que conduzem, no Brasil, há mais de uma década, o Curso Coordenação Motora Piret e Béziers.

³¹ Informação oral colhida em 2022 no decorrer do “Curso Coordenação Motora Piret e Béziers” realizado na sala Crisantempo (SP).

*HIP SPIRALS*³²:

Fonte: https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=fJQ_PGUNeZK_a-Qj&t=2844'44"

O princípio das espirais, por exemplo, trabalhado no exercício, parte da sustentação da bacia pelas musculaturas fundamentais já acordadas e acionadas pelas contrações dos exercícios anteriores, para, então, iniciar uma investigação sobre a torção da coluna desencadeada em oposição ao deslize dos ísquios no chão. Ou seja, a partir da possibilidade de direcionar um ísquio à frente e o outro para trás, estando em posição inicial similar à dos *breathings* (sentada no chão com as pernas cruzadas na altura dos maléolos), mas com os antebraços apoiados sobre os joelhos, se desvela a possibilidade de torcer a coluna em uma espiral ascendente sobre o próprio eixo. Gradualmente, o movimento se projeta do eixo axial aos membros, gerando movimentações de braços e pernas.

Mais uma vez, a boa execução do exercício implica a manutenção do espaço articular entre cada uma das vértebras, pela ação integrada das musculaturas abdominais e do assoalho pélvico, além dos rotadores da perna e do períneo, associados ao acionamento do reto abdominal, transverso e oblíquos. A investigação do movimento revela aproximações entre as torções, na técnica de Graham e o Sistema Cruzado da Coordenação Motora. É possível associar o Sistema Cruzado às torções que organizam nossa marcha, por exemplo, e que, no desenvolvimento do bebê, estão ligadas à descoberta do mundo relacional externo. O bebê bem-organizado na dinâmica do enrolamento-endireitamento (Sistema Reto) e na sua relação com seu cuidador, vai desbravando o mundo ao seu redor pela descoberta, acionamento e estruturação das torções (Sistema Cruzado). Ele vai gradualmente: virar para os lados, chegar de bruços, olhar ao redor, pegar um brinquedo, começar a engatinhar etc.

³² Literalmente, “espirais do quadril” (tradução nossa).

A Coordenação Motora vai sempre trabalhar a partir da compreensão do corpo como uma estrutura complexa e integrada em constante movimento e processo de estruturação (e desestruturação). De certa forma, podemos dizer que, em termos gerais, esse movimento global de estruturação se dá na articulação entre as dinâmicas do Sistema Reto e Cruzado, que não existem separadamente. Certamente, a organização do Sistema Cruzado está presente na execução das diferentes torções da técnica de Graham, no entanto, não é possível fazer associações fechadas com um movimento específico, pois se trata mais de uma correlação entre a dinâmica do Sistema Cruzado da Coordenação, que estrutura as torções no corpo humano, e o princípio das espirais em Martha Graham.

Esta apresentação e análise são resultado do esforço de sistematizar e descrever em palavras um processo prático de transferência de saberes (Fortin; Long; Lord, 2002) entre uma prática somática e uma prática de dança. Essa investigação remete a 2019, quando iniciei meus estudos na técnica de Graham e, naturalmente, lancei mão dos meus saberes prévios de Coordenação Motora³³ como um recurso para me aproximar dessa nova linguagem. Reconhecer e traçar paralelos com princípios da Coordenação Motora me ajudou a ler os movimentos propostos nas aulas de Graham, compreendendo os caminhos internos que constroem cada movimentação e garantindo a tradução dela para as condições específicas do meu corpo, ou seja, viabilizando a construção de um referencial interno (em primeira pessoa) daqueles movimentos.

O que espero ter sido capaz de evidenciar é que, nesse processo de transferência de saberes, foi possível fazer uma prática articulada entre Coordenação Motora e técnica de Martha Graham, integrando elementos somáticos aos exercícios da dança. A viabilidade de tal articulação não reside apenas na capacidade de traçar paralelos entre duas práticas corporais, mas principalmente na compreensão e na prática da dança como uma *investigação em tempo real do e sobre o movimento*. É sobre essa perspectiva específica de pensar e fazer dança, no contexto brasileiro, de forma geral (e, especificamente, em minha trajetória) que se liga ao legado de Klauss Vianna, sobre o qual vamos nos debruçar a seguir.

³³ Estudei, durante sete anos (entre 2012 e 2019), dança contemporânea com Lu Favoreto, artista do corpo com mais de 30 anos de trajetória, que desenvolveu uma abordagem própria da dança a partir dos estudos da Coordenação Motora de Béziers e Piret.

Klauss Vianna e Martha Graham

Assim como Martha Graham, Klauss Vianna também estava profundamente interessado na expressividade humana. Seu trabalho é um bom exemplo de como a preocupação com a unidade e identidade do ser humano pode se encontrar com interesses de ordem expressiva e estética. Foram os interesses artísticos de Klauss pelas individualidades que o levaram ao desenvolvimento de uma forma única de trabalho tanto na sala de ensaio quanto na sala de aula.

Se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e é a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (Vianna, 2005, p. 105).

Ele estava interessado em descobrir como fazer emergir a expressividade verdadeira de cada corpo, livre dos padrões socialmente impostos:

[...] se levantar o braço é um processo que conheço intimamente, que conheço como meu, posso então criar um gesto maduro, individual [...] fugindo da repetição mecânica de formas vazias e pré-fabricadas. Só assim o trabalho resultará em uma criação original, em uma técnica que é meio e não fim [...] (Vianna, 2005, p. 73).

Em seu trabalho, o interesse pela expressividade não se opõe à noção de respeito às individualidades, ao contrário, o conduz a um mergulho na singularidade de cada ser. Muito de sua metodologia de trabalho decorre de investigações em “busca da sintonia e da harmonia com nosso próprio corpo, o que possibilita chegar à elaboração de uma dança singular, original, diferenciada, e, por isso mesmo, rica em movimento e expressão” (Vianna, 2005, p. 125).

O interesse pela expressividade do movimento conduziu Klauss à investigação radical sobre as singularidades. Esse é um ponto central para esta pesquisa, um vértice em que os trabalhos de Martha Graham e Klauss Vianna se distanciam e que nos lança de volta aos princípios definidores da educação somática. O mergulho investigativo de Klauss sobre a singularidade expressiva de cada ser foi o que o aproximou da *perspectiva em primeira pessoa*³⁴, princípio fundamental do pensamento somático e um fator definidor

³⁴ “Para Hanna, a questão mais importante em jogo na somática é que percebemos o corpo de dentro e falamos dele de uma perspectiva de primeira pessoa, ao invés de ver o corpo como um fenômeno externo de fora ou observado do ponto de vista de uma terceira pessoa. Por essa perspectiva em terceira pessoa, nossa percepção é de um *corpo humano*, mas, diz Hanna, ‘quando esse mesmo ser humano é observado do ponto de vista de

do seu trabalho em nível teórico e prático, influenciando fortemente o desenvolvimento de procedimentos e exercícios utilizados em sala de aula e pesquisas criativas voltadas para a dança, todas ligadas à experiência e experimentação do corpo, sem codificação. Já Martha, por outro lado, se aproximou criativamente da representação e desenvolveu seu trabalho técnico a partir da codificação de movimentos e posturas.

É interessante reconhecer, nesse movimento de aproximação e distanciamento, certa equivalência de interesses iniciais. Por exemplo, quando Martha escreve: “Muitas vezes ouvi a frase ‘a dança da vida’. É uma expressão que me toca profundamente, pois o instrumento através do qual a dança fala é o mesmo pelo qual a vida é vivida – o corpo humano” (Graham, 1991, p. 4). Impossível não traçar um paralelo com as afirmações de Klaus, quando ele destaca que o corpo que dança é o mesmo que vive (2005). Entretanto, cada artista desenvolveu um caminho bastante diferente na forma como abordou a questão da técnica.

Segundo Garaudy, Martha dizia que a técnica “é o que permite ao corpo chegar à sua máxima expressividade... Adquirir a técnica da dança tem apenas um fim: treinar o corpo para responder a qualquer exigência do espírito que tenha a visão do que quer dizer” (Garaudy, 1980, p. 97). Tal perspectiva ressoa, novamente, na fala de Christine Dakin: “Uma técnica de dança é um caminho através do qual os bailarinos aprendem pela prática dos movimentos de dança repetidos diversas vezes, de muitas formas diferentes.” (4’07” - 4’30”, tradução nossa)³⁵.

Para Graham, a expressividade almejada se dava em um processo longo de dedicado treinamento:

São necessários cerca de dez anos para fazer um bailarino maduro. O processo é duplo. Primeiro vem o estudo e a prática do ofício que é a escola onde você está trabalhando para fortalecer a estrutura muscular do corpo. O corpo é moldado, disciplinado, honrado e, com o tempo, se torna confiável. O movimento torna-se limpo, preciso, eloquente, verdadeiro. O movimento nunca mente. É um barômetro que informa o estado do clima da alma a todos que podem lê-lo. [...] então vem o

primeira pessoa, pelos seus próprios sentidos proprioceptivos, um fenômeno categoricamente diferente é percebido: o *soma humano*’ (1995: 341, grifo nosso)” (Bannerman, 2010, p. 12, tradução nossa).

“For Hanna, the most overriding issue at stake in somatics is that we perceive the body from within and speak of it from a first-person perspective as opposed to viewing the body as an external phenomenon from the outside or as observed from a third-person viewpoint. From this third person perspective, our perception is of a human body, but, says Hanna, ‘when this same human being is observed from the first-person viewpoint of his own proprioceptive senses, a categorically different phenomenon is perceived: the human soma’ (1995: 341, emphasis added)”.

³⁵ “A dance technique is the way the dancers learn, by practicing dance movements over and over, in many different ways. It is a kind of ritual which we do every day to concentrate, get better in what we do, and to enjoy dancing together.” (Op. cit) MARTHA Graham Dance Company (Performance/Demonstration). Kennedy Center Education Digital Learning: YouTube, 2005. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KVKG9xZXHc&list=PLpofJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=11>. Acesso em: 07 mar. 2023.

cultivo do ser de onde vem seja lá aquilo que você tem para dizer (Graham, 1991, p. 4, tradução nossa.)³⁶.

Já para Klauss, a compreensão predominante de técnica estava demasiado calcada na forma e devia passar por uma inversão: “A dança moderna propõe, em primeiro lugar, o conhecimento de si e o autodomínio. Minha proposta é essa: por meio do conhecimento e do autodomínio chego à forma, à minha forma – e não o contrário” (Vianna, 2005, p. 73). Klauss questiona os motivos de se treinar exaustivamente movimentos técnicos que não levam ao autoconhecimento:

De que adianta fazermos uma série de movimentos formalmente considerados bonitos se isso não traduz ou expressa nada [...] e se, acima de tudo, não contribui para nosso autoconhecimento? Há uma mentalidade predominante que concebe a técnica como um fim em si, quando na verdade ela deve ser um meio eficaz [...] (Vianna, 2005, p. 112-113).

Embora seja possível reconhecer o paralelismo das afirmações a respeito da técnica como recurso a serviço da expressividade do corpo, é notória a diferença como cada um desenvolveu seu trabalho e entendimento sobre técnica. O próprio Klauss faz essa comparação³⁷:

Sinto que é ainda mais difícil sintetizar minha aula porque, ao contrário de Martha Graham e outros pesquisadores da dança e do movimento, não tenho fórmulas específicas, posições iniciais, símbolos ideais. Graham, por exemplo, instituiu uma série de exercícios básicos que devem ser repetidos na sala de aula por todos que pretendem seguir seus ensinamentos. Eu ao contrário não proponho fórmulas, nem posições básicas, sequências de posturas ou qualquer organograma desses porque acredito que ideias corporais pré-fabricadas forçam e deturpam a individualidade do aluno (Vianna, 2005, p. 145).

Klauss questiona a codificação técnica e a padronização corporal. Como atestam estudos de Green (2001) e Fortin (2012), a questão da padronização corporal liga-se à persistência na cultura dominante da dança de um *ideário do supercorpo*, que permeia grande número de práticas e treinamentos. Trata-se da idealização do bailarino como um corpo superpoderoso, hiperdotado (mais ágil, flexível e forte do que os demais), capaz de ultrapassar

³⁶ “It takes about ten years to make a mature dancer. The training is twofold. First comes the study and practice of the craft which is the school where you are working in order to strengthen the muscular structure of the body. The body is shaped, disciplined, honored, and in time, trusted. The movement becomes clean, precise, eloquent, truthful. Movement never lies. It is a barometer telling the state of the soul's weather to all who can read it. [...] Then comes the cultivation of the being from which whatever you have to say comes” (Graham, 1991, p. 4.).

³⁷ Aqui, se percebe como ele próprio se localizava historicamente, se reconhecia em relação ao pensamento da dança moderna de sua época e, no entanto, também reconhecia as especificidades do seu trabalho. É possível traçar diversas correlações entre seu trabalho e o de outros criadores da dança moderna, razão pela qual alguns o consideram um moderno. Zélia Monteiro, por sua vez, o vê mais ligado ao movimento Neoconcretista das Artes Plásticas (informação oral colhida durante o curso Práticas e Reflexões sobre Klauss Vianna, ministrado por Beth Bastos e Zélia Monteiro no Urubu Studio, Picinguaba, em julho de 2023).

seus limites permanentemente, de suportar até as piores dores de forma silenciosa. Um corpo expressivo que não tem fraquezas. Cada estilo ou técnica de dança demanda habilidades específicas, sendo assim, as características desse corpo ideal podem variar, mas, em geral, as práticas cuja movimentação é mais codificada tendem a facilitar a emergência de modelos idealizados, o que estimula uma cultura de busca por adequação ao modelo entre os praticantes. A insistência de Klauss em negar ideias corporais pré-fabricadas responde a esse contexto.

Não é estranho, portanto, que Zélia Monteiro percebesse no trabalho criativo de Klauss um caminho para a improvisação cênica (Monteiro, 2019, p. 14)³⁸, pois ele estava se distanciando da concepção tradicional de coreografia em suas criações, propondo cada vez mais investigações em tempo real a partir de dispositivos de pesquisa corporal.

A somática de Klauss Vianna

O trabalho de Klauss Vianna nasce de inquietações profundas a respeito da expressividade do corpo e seus movimentos; sua abordagem emerge dentro da pesquisa das artes do corpo e não pelo choque com a medicina ocidental. Tanto é assim que suas propostas foram criadas “trabalhando com um público composto, em sua maioria por dançarinos e atores; portanto já se trata da sinergia com as artes do corpo” (Domenici, 2010, p. 74). Embora seja possível perceber, como aponta Jussara Miller, que ele “não restringiu o seu trabalho a um instrumento só para as artes cênicas, mas para as atividades da vida diária também, como meio de prevenir tensões e estresses desnecessários” (2005, p. 24), parece correto dizer que suas investigações tinham como principal motivação o interesse criativo e não exatamente a questão médica ou da saúde. Como ele mesmo insistia: “as aulas não pretendem ser terapias, ainda que para alguns dos alunos eu possa até servir como terapeuta” (Vianna, 2005, p. 135).

Segundo Zélia Monteiro, “as transformações realizadas por Klauss Vianna no âmbito do ensino de dança se concretizaram porque estavam implicadas em uma visão estética” (Spirópulos, 2014, p. 45). Nas palavras de Monteiro:

³⁸ Informação coletada de forma oral ao longo dos anos, em aulas e ensaios com Zélia Monteiro.

Ele renovou o ensino, porque ele tinha um desejo estético de ver determinada dança. Então, para ver aquela dança ele tinha que ensinar o corpo daquele jeito. Não podia ensinar o corpo de um jeito tradicional, porque senão ele não ia ver esse resultado que ele buscava (Monteiro *apud* Spirópulos, 2014, p. 45).

Klauss estava interessado em investigar o corpo, seu movimento e sua expressividade, e, para isso, criou e testou diversos procedimentos a fim de compreender como podia auxiliar seus alunos e bailarinos a desenvolver uma relação mais íntegra e verdadeira com seus corpos. Para ele não havia distinção entre vida e arte, uma vez que todas as nossas experiências perpassam o corpo. Em diversas passagens de seu livro *A Dança*, é possível perceber essa compreensão profunda de indissociabilidade entre o corpo que dança e o corpo que vive: “O que não podemos esquecer é que as pernas com as quais danço são as mesmas com que ando, corro, caio e brinco desde criança” (2005, p. 125). Essa unidade não se restringia ao corpo em sua dimensão fisiológica, referia-se à integração do físico, psíquico e emocional.

A expressão corporal reflete tudo o que sou: minha história, o que penso, como sinto. Vida interior e expressão corporal são coisas inseparáveis. [...] O homem é uno em sua expressão: não é o espírito que se inquieta nem o corpo que se contrai - é a pessoa inteira que se exprime. Meu trabalho, portanto, busca dar espaço para a manifestação do corpo, com os conteúdos da vida psíquica, das expressões dos sentidos, da vida afetiva (Vianna, 2005 p. 149-150).

O pensamento de Klauss Vianna configura-se como somático por trazer a compreensão do corpo integrado como um lugar em que “os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam [...]” (Fortin, 1999, p. 42). Trata-se de uma somática diferente, na medida em que surge desde dentro da dança, aspecto que não me parece irrelevante.

Embora existam processos de teorização e sistematização (como a consolidação da *Técnica Klauss Vianna*, que é fruto do trabalho de figuras como Neide Neves e Jussara Miller, na sequência das contribuições e influências de Rainer³⁹ e Angel Vianna⁴⁰), não é possível encerrar neles o legado de Klauss. Tal como diz Strazzacappa:

O trabalho de Klauss Vianna estava inserido nele mesmo. Infelizmente esse trabalho ficou apenas na cabeça e no corpo de alguns que tiveram a sorte de trabalhar pessoalmente com ele. Melhor seria dizer que o método Klauss Vianna está particularizado nas características diferentes de cada um dos que absorveram seu trabalho (Strazzacappa, 2012, p. 105).

³⁹ Rainer Vianna (1958-1995), filho de Klauss e Angel Vianna, foi ele próprio um investigador do corpo em movimento, que nos deixou prematuramente.

⁴⁰ Reconhecemos em Angel (1928-2024) uma figura importantíssima na consolidação e disseminação de perspectivas somáticas dentro do campo da dança e artes do corpo no Brasil.

Como se nota, não é possível delimitar de forma tão clara o legado de Klauss, pois ele se ramificou como influência em maior ou menor grau nos trabalhos de diversos discípulos que seguiram suas pesquisas a partir de diferentes aspectos da experiência vivida junto a ele. Em parte, talvez isso se deva ao caráter profundamente investigativo e inquieto do mestre, para quem sua pesquisa não só não tinha fim como se dava em seu corpo, pelas suas histórias e experiências. Nas palavras do próprio Klauss:

Como cheguei até esse trabalho por meio de experimentações ao longo de quarenta anos acho difícil traduzir tudo isso ou, mais ainda, dar uma receita. [...] Ao mesmo tempo não me preocupo com o fato de que outros poderão copiar minhas aulas [...] ninguém pode usar o método Klauss Vianna a não ser eu mesmo, porque todo esse método tem relação com minha própria vida, com talentos e dificuldades. A cópia não existe: existem ideias e sequências que podem ser utilizadas por outros interessados (Vianna, 2005, p. 144-145).

Nesse sentido, concordo com Strazzacappa quando ela aponta Zélia Monteiro como uma das discípulas de Klauss que mais incorporaram seu método (2012, p. 105). Zélia foi aluna, assistente e bailarina de Klauss, convivendo intensamente com ele por oito anos, até a morte dele. Há mais de dez anos, venho apreendendo a forma única e profunda como ela incorporou em seu corpo e trabalho os ensinamentos de seu mestre, compreendendo tanto o caráter contínuo e mutável de suas investigações quanto sua dimensão pessoal encarnada, que se configura nas especificidades de cada corpo. Em sua dissertação de mestrado, Zélia fala um pouco sobre isso e é possível perceber, em seu relato, como ela deu sequência à pesquisa de Klauss em atualizações próprias, como pesquisadora, intérprete e criadora.

O legado de Klauss em Zélia Monteiro

Alguns dos aspectos fundamentais do trabalho de Klauss que permanecem vivos no trabalho de Zélia Monteiro, envolvem o trânsito entre a sala de aula, a vida e a cena. Flávia Spirópulos aborda esse ponto ao se debruçar sobre a singularidade das propostas de Zélia. Em sua dissertação, ela aponta que “a especificidade da abordagem de Zélia Monteiro sobre Klauss Vianna se dá a partir do fato da artista ter vivenciado a experiência de trabalhar ao lado dele, não somente como aluna, mas também em um processo criativo/artístico” (2014, p. 46). Para ela, o trabalho artístico de Klauss estava muito ligado ao estudo das tensões musculares, pois ele se interessava em compreender como a variação da tensão poderia interferir na construção da dramaturgia da dança (Spirópulos, 2014, p. 44), ou seja, compreender como o movimento poderia se

construir como “expressão exata daquilo que se busca atingir” (Vianna, 2005, p. 125). Para ele, a conexão profunda com o próprio corpo viabilizaria uma expressividade mais verdadeira da singularidade de cada um.

Zélia diz que o interesse de Klauss pela elaboração de uma dança singular era criativo e estético, nascia do que ele gostaria de ver em cena. Foi essa busca que o levou a desenvolver seus métodos e procedimentos de trabalho, tanto em sala de ensaio quanto em sala de aula. Algo que envolvia um árduo processo de despadroneização das posturas e tensões habituais de cada corpo, que comumente se configuram como uma idealização cristalizada que cada um tem de si.

Antes do ensino de uma técnica corporal específica é necessário que se faça um trabalho de conscientização corporal, sem o qual o aprendizado poderá ser deficiente, pois o corpo vai adquirindo uma forma, criando uma armadura e consolidando ainda mais as tensões musculares profundas (Vianna, 2005, p. 124).

Esta compreensão está presente nas aulas de Zélia, nas quais o desenvolvimento da autopercepção e da consciência corporal é fundamental. Para podermos investigar nosso corpo em movimento e para que possamos nos mover de diferentes formas em circunstâncias e situações diversas, precisamos conhecê-lo e percebê-lo. Caso contrário, sempre nos moveremos a partir do mesmo padrão postural enrijecido, o que reduz nosso vocabulário. Zélia dá muita importância ao trabalho de conhecimento anatômico e biomecânico, sempre propondo dinâmicas que visam o reconhecimento de musculaturas, ossaturas, padrões posturais, padrões de acionamento muscular e transformações de percepção que ocorrem com a prática.

É com essa experiência do/no corpo que ela atualiza o trabalho técnico de uma linguagem específica, o balé⁴¹. Nessa abordagem, um *plié*⁴² deixa de ser uma forma a se fazer e passa a ser uma investigação no tempo presente dos acionamentos musculares que geram esse gesto específico⁴³ que, embora seja realizado inúmeras vezes, nunca corresponde a uma réplica de si mesmo, uma vez que se configura a partir de diferentes condições da relação entre corpo e ambiente a cada momento⁴⁴. O trabalho com a técnica do balé passa a ser um

⁴¹ Opto por utilizar a grafia da palavra *balé* (com um acento no e, em vez de *ballet*) da mesma forma como fazemos no Centro de Estudos do Balé, coletivo de professoras coordenado por Zélia Monteiro, do qual faço parte. Tal ato não é inofensivo e nasce da necessidade política de evidenciar na escrita outras formas de abordar o arcabouço filosófico-prático-histórico compreendido na linguagem do balé clássico europeu.

⁴² *Plié*, em francês, quer dizer literalmente “dobrar”. No balé o verbo refere-se ao movimento de dobrar os joelhos.

⁴³ Cabe observar que tal caminho do movimento não precisa se encerrar na sua dimensão mecânica, pois engloba também sensações e estados emocionais. A depender do dia, realizar um *plié* pode ser relaxante ou conflituoso, por exemplo.

⁴⁴ Daí compreende-se a relação entre o trabalho artístico de Zélia Monteiro sobre improvisação cênica e seu trabalho pedagógico, tanto em aulas de improvisação como nas aulas de balé. Para uma compreensão mais profunda sobre a artista, recomenda-se a leitura da pesquisa de Flávia Spirópulos *A singularidade de um fazer-*

caminho para estudar os movimentos no corpo, respeitando os limites de cada um.

Tal abordagem pedagógica viabiliza o desenvolvimento da autonomia do estudante, na medida em que essa prática investigativa pode ser aplicada em diferentes contextos que ultrapassam os limites da aula de balé. Posso abordar minhas ações cotidianas (escovar os dentes, correr atrás do ônibus ou digitar no computador), dançar (seja forró, *funk* ou dança moderna) e até realizar treinamentos corporais diversos (como nadar ou fazer *crossfit*) sob essa perspectiva investigativa [**→ Martha e a Coordenação Motora**].

Em termos mais amplos, o que ocorre é que, ao me conhecer, saber de meus limites, dificuldades e facilidades, e abordar o movimento dessa forma investigativa, buscando reconhecer seu caminho em mim e como ele me mobiliza no momento presente, estou me abrindo para a possibilidade de vivê-lo enquanto experiência e configurá-lo como saber da experiência [**→ prática como experiência no corpo**]. Por outro lado, em termos de prática somática dentro da dança, encontro a possibilidade de me cultivar simultaneamente em termos de desenvolvimento técnico e cuidado da saúde, desenvolvendo minha capacidade expressiva (Fortin, 1999 p. 43), uma vez que essa abordagem metódica do movimento me permite trabalhá-lo com maior precisão, ao mesmo tempo que me habilita a evitar a ultrapassagem de limites perigosos e possibilita-me mapear sensações, emoções e imagens que emergem como conteúdo expressivo do/no gesto.

Os conhecimentos adquiridos com Zélia Monteiro podem ser transportados para a prática de outras técnicas de dança. Por exemplo:

*PITCH TURN*⁴⁵

Fonte: https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=UvgPdxus_TSiL4DI&t=780.13

Ao fazer o movimento chamado de *Pitch Turn* na técnica de Martha Graham, sou capaz de compreender o caminho que o movimento constrói internamente em meu corpo ao mesmo tempo em que percebo sua forma exterior, o que me permite realizá-lo com precisão formal. Conhecendo meus limites de alongamento, posso evitar a hiperextensão do joelho de base, o que pode me proteger de um excessivo estiramento das fibras musculares e dos tendões. Ao mesmo tempo, sou capaz de mapear sensações que emergem com o movimento (tais como medo, descontrole, sensação de voo, de liberdade etc.), podendo eventualmente incluí-las ativamente na ação.

Atesta-se, portanto, a centralidade da abordagem pedagógica investigativa na consolidação dessa prática e pensamento de dança. Ou melhor, evidencia-se a configuração do caráter somático desta abordagem de pensar-fazer dança, ligada à compreensão de que mais importante do que o exercício praticado é a maneira como ele é executado: “Insisto que mais importante que o desfecho do processo é o processo em si [...]” (Vianna, 2005, p. 100).

A centralidade dada ao “como executar” o movimento no trabalho de Klaus é um elemento-chave desse pensamento de dança que segue vivo no trabalho de Zélia. Tal trabalho não é simples, implica transformações profundas no tratamento do movimento (seja ele codificado ou não), que geram transformações profundas no corpo. O relato de Jussara Miller⁴⁶ ilustra bem essa experiência:

⁴⁵ Daniela Stasi traduz *pitch* tanto como “debruçar” quanto “arremessar”, assim *pitch turn* pode ser tanto “giro debruçado” quanto “giro arremessado” (informação oral colhida em aulas). O movimento consiste em um giro sobre uma única perna, alongada, com a outra direcionada para o céu em oposição à cabeça, que se direciona para o chão, aproximando-se da perna de base – assemelha-se à posição do *penché*, no balé. O impulso é dado pelo lançamento da cabeça em arco na direção do chão, o que explica a adjetivação do giro como arremessado.

⁴⁶ Neste relato, Jussara Miller se refere à experiência que teve em 1986 em um curso de férias que Klaus ministrou na Escola de Dança Ruth Rachou, em São Paulo.

Apesar do curso receber o nome de "Balé Clássico", nós ficávamos experimentando os espaços articulares, os apoios dos pés e as possibilidades da coluna vertebral, com um enfoque sobre o corpo ao qual não estava habituada. Foi então que eu conheci os meus pés, tocando-os, abrindo os espaços entre os ossos metatársicos, com o interesse que despertava a percepção daquela parte do corpo (Miller, 2005, p. 17-18).

Dança e somática ou Dança somática?

Em suas aulas de balé, Zélia recebe um público amplo que engloba artistas da dança (profissionais e em formação) e pessoas de diferentes áreas, com ou sem conhecimento prévio do balé clássico. Tal heterogeneidade certamente pode ser explicada pela tríade descrita por Fortin a respeito da educação somática: a possibilidade de articular o aprimoramento técnico, saúde corporal e capacidades expressivas (1999), sendo que, para cada estudante, a motivação pode se vincular em diferentes intensidades com cada um desses fatores.

Percebe-se como nessa linha de pensar-fazer dança, que se inicia em Klaus e passa por Zélia, o benefício somático emerge desde dentro da própria dança, sem precisar chegar até ela pela associação com outra prática. Ou seja, as contribuições da somática para a dança não se dão propriamente pela associação de duas técnicas distintas, mas sim pela transformação na forma de fazer dança. Não se trata de fazer a prática combinada de eutonia e balé, por exemplo, mas de transformar a forma de praticar o balé. Nesse sentido, entende-se o desinteresse de Zélia por nomear seu trabalho como somático, uma vez que, para ela, sua forma de ensinar o balé consiste essencialmente em uma prática pedagógica responsável e atualizada a partir das possibilidades e demandas de seu contexto⁴⁷. De fato, Zélia comenta que quando conheceu Klaus, reconheceu muitos pontos em comum entre ele e sua professora de balé Maria Meló⁴⁸. Por mais inovador e diferente que fosse o trabalho de Klaus, Zélia era capaz de encontrar ecos e confluências entre a forma como ele abordava a dança, o movimento (e o próprio balé)⁴⁹ e o trabalho tradicional que ela já conhecia através de Maria Meló. Esse encontro permanece vivo em suas aulas, nas quais a influência de ambos os mestres é frequentemente comentada.

⁴⁷ Dado coletado em diversas conversas ao longo dos anos. Algumas declarações mais recentes de Zélia sobre o assunto podem ser encontradas em entrevistas concedidas em formato de *lives* no Instagram.

⁴⁸ *Idem*. Zélia trabalha os códigos do balé a partir da escola italiana, que ela aprendeu com sua mestra Maria Meló (1911-1993), que estudou com o mestre Enrico Cecchetti (1850-1928) no Scala de Milão. Cecchetti dava grande importância à compreensão biomecânica do corpo e movimento para o desenvolvimento do balé e essa característica permaneceu viva no trabalho de Maria Meló. Mesmo que ela não nomeasse musculaturas e ossos, como fazia Klaus, suas correções carregavam essa compreensão profunda do corpo.

⁴⁹ A formação técnica em dança de Klaus deu-se essencialmente com as aulas de balé de Carlos Leite (Vianna, 2005). Ele usava esse repertório e, como vimos na citação anterior de Jussara Miller, ministrava aulas de balé.

Esta forma de pensar-fazer dança de Klauss era revolucionária em sua época (Monteiro, 2019, p. 25) e influenciou as gerações seguintes, consolidando um conjunto de práticas pedagógicas e estéticas que, embora diversas, compartilham uma filosofia sobre a dança que reconhece a integridade fisiológica, emocional e espiritual do corpo. Como vimos, pela própria essência do trabalho de Klauss não é possível delimitá-lo dentro de um código de movimentos ou procedimentos fechados, assim como não é possível delimitar uma única linhagem para sua descendência artística. No entanto, parece possível reconhecer uma multiplicidade de artistas, educadores, espetáculos e afins que compartilham a influência deste modo de pensar e fazer dança que, se não teve em Klauss seu único precursor, certamente encontrou nele um grande expoente. Assim, compreendo o peso político de reivindicar esta abordagem de trabalho dentro do campo artístico tal como ela é, por isso não estou propondo oficialmente chamar esse trabalho de *dança somática*. No entanto, parece-me legítimo pontuar a especificidade deste modo de pensar-fazer dança.

Com Klauss Vianna, emerge no Brasil um modo particular de fazer e pensar a dança que a amalgama ao escopo das práticas somáticas. Um modo de fazer e pensar o corpo em movimento no qual não há uma distinção entre dança e somática. Em sua prática corporal, dança e somática nascem e permanecem imbricadas, fato que pode ser reconhecido na prática de artistas com Zélia Monteiro e (espero) na própria trama do pensar-fazer dança e movimento que conduz esta pesquisa. Uma *forma de pensar-fazer* dança que estamos nomeando aqui como *somática*, que transforma a maneira como abordamos o movimento e sua prática, como nos aproximamos de um conhecimento corporal novo. Algo que ecoa fortemente a proposta de Sylvie Fortin, que sugere que as técnicas de educação somática oferecem aos artistas um fundo sólido sobre o qual se apoiar, como um elo integrador que permite associar e conectar os diferentes treinamentos de sua formação para conquistar a polivalência motora e adaptabilidade requeridas por um mercado de trabalho que obriga artistas do corpo a transitar por diferentes linguagens e estilos (Fortin, 1999).

Nesse contexto específico de reflexões e proposições sobre este campo híbrido entre dança e somática, desenvolveu-se o processo de investigação e criação que compartilhamos a seguir. Em outras palavras, foi nesse solo fértil que cavoucamos nossos túneis criativos e, agora que já discorremos sobre o terreno, podemos apresentar nossas escavações, as inquietações que motivaram tematicamente o processo criativo.



Fig. 3. O terreno em que cavoucamos nossos túneis criativos.
Fotos do espetáculo *2415*, temporada no Teatro do Centro da Terra (SP), outubro de 2023. Fotos: Jorge Yuri

AS
ESCAVAÇÕES
[investigação criativa]



O mundo está em ruínas. Por onde começar?

Ao longo da história os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade – que está na declaração universal dos direitos humanos e nos protocolos das instituições –, foram devastando tudo ao seu redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade. Não são só os caiçaras, quilombolas e povos indígenas, mas toda vida que deliberadamente largamos à margem do caminho. E o caminho é o progresso: essa ideia prospectiva de que estamos indo para algum lugar. [...] Um homem de uns setenta e poucos anos, chamado Wakya Un Manee [...] repetindo as palavras de um ancestral dizia: “Quando o último peixe estiver nas águas e a última árvore for removida da terra, só então o homem perceberá que ele não é capaz de comer dinheiro” (Krenak, 2020, p. 9 e 13).

O evidente colapso ecológico que estamos vivendo tem trazido à tona, finalmente, para os noticiários, a problemática da emergência climática e a consequente crise global. Nesse movimento de popularização da discussão, termos e conceitos ganham espaço e se tornam moda, como é o caso do *Antropoceno*⁵⁰. O termo nomearia uma nova era geológica que estaríamos vivendo⁵¹, marcada pela ação do Homem no planeta. Embora seja capaz de convocar uma necessária dose de responsabilidade em relação a esse processo, o conceito também é fortemente criticado por aquilo que esconde. Diversos pensadores têm debatido como, sob a capa da consciência ecológica, o termo tende a esconder fundamentos questionáveis e evita pensar estratégias reais de combate à crise.

A discussão é ampla, extensa e compreende várias áreas de conhecimento⁵². Um dos pontos amplamente questionados na conceitualização do Antropoceno é que, ao dizer que esta nova era geológica é marcada pela *ação humana no planeta*, o termo promove uma equivocada generalização, que amalgama humanidade e capital.

O Antropoceno desloca a origem da crise contemporânea para o ser humano enquanto espécie, e não enquanto capital. Ele reforça o que o capital quer pensar de si mesmo: quem precipitou a instabilidade planetária atual foi a “natureza” humana, e não o capital. O Antropoceno diz que a “humanidade” subjogou a terra [...]. Confundimos quem “nós” somos (como algo parecido a uma massa humana impossível de diferenciar) com o que nós realizamos por meio do capital. Confundimos uma condição histórica da nossa organização econômica com um aspecto inato do ser humano (McBrien, 2022, p. 194).

⁵⁰ É possível encontrar um bom e acessível panorama sobre a origem do termo e as tensões envolvidas em seu estabelecimento na entrevista oferecida pela pesquisadora Alice Freyesleben ao canal História Pirata, em dezembro de 2023: “História Pirata #115 – Antropoceno e História”. O material pode ser acessado no formato de *podcast*, disponível em: <https://open.spotify.com/episode/7LAQFQgCEJAIzoguWcHMxO?si=e2f908fd8e3649a4>. Acesso em: 05 mar. 2024. Ou: <https://soundcloud.com/user-409417183/historia-pirata-115-antropoceno-e-historia>. Acesso em: 05 mar. 2024.

⁵¹ Em 2024, a comunidade geológica bateu o martelo e definiu que não estamos em uma nova era geológica. Isso, no entanto, não quer dizer que não se reconheçam as transformações profundas que têm se operado no planeta e tampouco desqualifica as discussões propiciadas, em múltiplas áreas, em torno do tema.

⁵² Para um mergulho mais aprofundado na crítica ao Antropoceno, recomendamos a coletânea *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo*, organizada por Jason W. Moore e publicada no Brasil pela Editora Elefante.

Não só isso, o termo também promove uma falsa homogeneidade entre humanos. Como demonstra Krenak (2020), a chamada Humanidade (com H maiúsculo), pensada como síntese de coletividade humana, é uma falácia, pois não inclui uma enorme parcela dos habitantes humanos da Terra, bem como toda a diversidade de formas de viver e morrer que a humanidade cultivou ao longo dos séculos, indo muito além dos marcadores⁵³ propostos pelos teóricos do Antropoceno. É fato que o Homem do Antropoceno não é *qualquer* humano e não vive no planeta de *qualquer* forma, é um humano *específico* que vive de uma forma *específica*. Nós sabemos que humano é esse, não são os marginalizados – os caiçaras, quilombolas e povos indígenas –, é um humano com modo de vida capitalista.

Ser capaz de fazer essa especificação é importante para que possamos compreender a real dimensão do problema e encontrar formas realistas de seguir com ele (Haraway, 2019). É por isso que muitos críticos do Antropoceno, com os quais me alinho, sugerem o termo Capitaloceno como uma forma de evidenciar a real fonte dos marcadores geológicos percebidos e nomeados. Trata-se de um processo que remonta às origens do sistema capitalista, nos acompanha ao longo das diferentes fases e transformações do capital⁵⁴ e segue ainda em curso.

O capital nasceu da extinção e do capital a extinção fluiu. O capital não apenas rouba o solo e o trabalhador, como observa Marx; ele necrotiza todo o planeta. Há aqui uma “fenda metabólica” (Foster, 2000 [2005]) entre a terra e o trabalho – movida pelas contradições da acumulação infinita. Essa acumulação não é somente produtiva; é necrótica, desdobrando-se numa violência lenta, ocupando e produzindo temporalidades históricas biológicas e geológicas sobrepostas. O capital é a Sexta Extinção personificada: alimenta-se da morte e, ao fazê-lo, devora toda a vida. [...] O rastro do capitalismo é a extinção das espécies, das línguas, das culturas e dos povos. Ele busca a obsolescência programada de toda a vida. A extinção jaz no cerne da acumulação capitalista. [...] O que quero propor é que reconheçamos o Necroceno – ou a “Nova Morte” – como um momento biogeológico fundamental da nossa era: o Capitaloceno (McBrien, 2022, p. 189-190).

É isso. Vivemos em um mundo arruinado, entre ruínas. Esse é um fato tão metafórico quanto literal: nós já estamos vivendo (ou sobrevivendo) nas ruínas do capitalismo – dessa sociedade humana do progresso e consumo que Krenak denuncia.

⁵³ Uso o termo “marcadores” em referência aos chamados *golden spikes*, que são os pontos definidos como “representação formal do início da unidade de tempo geológica [...] [É] o nível padrão de referência para o limite de um tempo geológico” (Zalasiewicz *et al.* *apud* Moore, 2022, p. 184). As discussões em torno do Antropoceno passam também por um debate a respeito de quais marcadores (*golden spikes*) usar como referência e por quê. Como argumenta Moore, os conceitualizadores do Antropoceno tendem a basear suas análises em marcadores que priorizam uma perspectiva excessivamente eurocêntrica da história (tomam como referência a Revolução Industrial, por exemplo), desconsiderando transformações em nível global que se deram anteriormente (Moore, 2022, p. 148). Em “História Pirata #115 – Antropoceno e História”, Alice Freyesleben explica a origem da geohistória e aborda a questão dos marcadores geológicos.

⁵⁴ Jason W. Moore faz uma interessante discussão a respeito do tema em “O surgimento da Natureza Barata”, do livro *Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo* (Moore, 2022).

Os moradores das ocupações do centro de São Paulo já estão sobrevivendo nas ruínas do capitalismo tanto quanto o Lobo Guará no cerrado brasileiro – os bichos carbonizados do Pantanal e da Amazônia não sobrevivem mais, foram dizimados mesmo... – a abelha, que entrou pela minha janela agora, está sobrevivendo nas ruínas do capitalismo tanto quanto o empresário da Faria Lima⁵⁵, por mais que ele insista em chamar essa sobrevivência de estilo de vida. E as minhocas que vivem na minha composteira sobrevivem nas ruínas do capitalismo num cárcere privado (bem alimentadas, é verdade, mas cárcere privado mesmo assim), quer eu queira, quer não, e não importa o quanto eu insista em chamar isso de manejo consciente de resíduos orgânicos. As ruínas não estão por vir, elas são. Já existem e estão sendo produzidas dia a dia, minuto a minuto, pois a máquina do capital vive de produzir ruínas e já passou da hora de admitirmos esse fato.

Digo isso buscando aprender com pensadores como Krenak e entender que o sistema não é uma entidade imaterial, pelo contrário, ele opera em processos concretos, muito materiais, que estão acontecendo neste exato momento. É possível vê-los, cheirá-los, ouvi-los e senti-los...

Parada aqui na minha cadeira, vendo pela janela homens de macacão e capacete olharem a rua desde o alto dos andaimes, ouvindo uma quantidade absurda de ruídos que mal consigo diferenciar entre marretadas, furadeiras, maçaricos e motores, angustio-me com uma pergunta na cabeça: O que fazer com todo esse extermínio em curso? Como operar diante de todos os massacres? Como lidar com essa sensação de impotência que sinto subindo pelos pés e me paralisa o corpo todo até a garganta?

Criar paraquedas coloridos para amparar nossa queda, sugere Krenak (2019). Eu aqui, parada, na condição de artista em crise, de um país em crise, me agarro a essa pista: entendo que se trata de criar, mas criar o quê? Como? Qual é o meu paraquedas?

Paro para pensar e percebo como, mesmo sem querer, na minha cabeça, “criar” se liga a inventar, inovar [**→ minhocando práticas**]. De onde vem isso? De onde vem essa crença de que o artista tem que ser genial, original e sempre fazer coisas novas? Valores e ideias que sustentam o mundo capitalista, produtivista e consumista, especializado em criar demandas imaginárias para problemas imaginários, para dar uma utilidade imaginária à vida que, como nos conta Krenak, é, na verdade, inútil.

⁵⁵ Famosa avenida de São Paulo (SP), é um dos maiores e mais importantes centros financeiros da cidade.

Para lidar com a concretude de quem somos e onde estamos, para voltar à materialidade da vida, precisamos romper com as mitologias da utilidade, com esses ideais de produção e inovação. Talvez, quando Krenak critica o capitalismo e convida a pensar o viver fora da dinâmica da utilidade, participando da fruição da dança cósmica da vida, ele esteja justamente mostrando que criar não precisa ser uma invenção do que não existe, mas sim uma reconexão com o que já existe e está ali escondido debaixo do tapete. Criar talvez diga respeito a lidar, mais uma vez, com o que achamos que conhecemos, com a matéria primordial que (para nós das artes da cena) nada mais é do que o corpo no mundo.

Paraquedas coloridos: construir relações de alteridade significativa como estratégia para romper com o especismo e o excepcionalismo

Todo conhecimento é localizado.
 Ninguém está em todos os lugares.
 Todos estão em algum lugar, conhecem desde algum lugar.
 Ninguém está conectado a tudo.
 Tudo está conectado a algo.
 Ninguém pode fazer tudo em todo lugar.
 Todos podem fazer algo, em algum lugar, com alguém.⁵⁶

Prática como experiência no corpo

Quando digo que a arte convida (ou, talvez, convoque) a academia a se abrir para saberes ligados à experiência [**→ minhocando práticas**] em sua dimensão de processo – de travessia e perigo –, parto do pressuposto de que o próprio saber da arte é um saber da experiência. Esse entendimento dialoga diretamente com as proposições do professor espanhol Jorge Larrosa Bondía a respeito da experiência e do saber da experiência:

A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. [...] Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da

⁵⁶ Livre citação-inspiração a partir de alguns slogans de Donna Haraway em *Seguir con el Problema* (2019).

experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. O sujeito da experiência é um sujeito "ex-posto". Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a "o-posição" (nossa maneira de opormos), nem a "im-posição" (nossa maneira de impormos), nem a "pro-posição" (nossa maneira de propormos), mas a "ex-posição", nossa maneira de "ex-pormos", com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. O saber de experiência se dá na relação entre o conhecimento e a vida humana. De fato, a experiência é uma espécie de mediação entre ambos. [...] Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece (Larrosa, 2002, p. 21-27, grifos meus).

É possível perceber como a perspectiva que Larrosa apresenta da experiência é corporal. É no corpo que se dá a experiência, nele se imprimem os rastros do acontecimento e se processam os saberes da experiência. O saber da arte é justamente dessa ordem, pois a arte, enquanto produção polissêmica criada a partir de sons, movimentos, imagens e texturas (Fortin, 2014), atravessa, ou procura atravessar, seus interlocutores enquanto sujeitos da experiência. No entanto, como o próprio Larrosa (2002) alerta, vivemos uma gradual perda da nossa capacidade de experienciar o mundo devido ao excesso de informação e opinião, pela falta de tempo e excesso de trabalho. Impõe-se o questionamento: no atual estado das coisas, como cultivar-se enquanto sujeitos da experiência? Se a experiência se dá no corpo, talvez no e pelo corpo possamos buscar respostas.

Como vemos em Quilici (2021), as artes performáticas se oferecem como uma possibilidade de resposta concreta a essa problemática, por sua capacidade e necessidade de atuar sobre a desestabilização de hábitos perceptivos para cultivar o estado criativo. Através da percepção (associada à memória), lemos o mundo e criamos "mapas cognitivos que dão estabilidade à experiência" (Quilici, 2021, p. 28). Nessa dinâmica relacional, tendemos a criar padrões de leitura, hábitos perceptivos, que, embora necessários, podem por vezes impedir nossa capacidade de ampliação de perspectivas sobre o mundo e a existência. As artes performativas, enquanto meio de ação criativa no mundo, dependem

[...] do reconhecimento e do desapego de tais hábitos, abrindo espaço para que as forças que circulavam dentro desses "circuitos" ganhem novos destinos. Improvisações, "laboratórios", treinamentos, investigações somáticas têm, em geral, justamente a função de des/automatização e exploração de novas possibilidades expressivas e ativas, canalizadas para projetos específicos (Quilici, 2021, p. 27).

A dimensão da experiência da criação artística como acontecimento e saber no corpo fica evidente quando trabalhamos com a dança como campo específico de investigação [**→dança e somática ou dança somática**]. Assim, o desafio que se impõe é o de compreender como cultivar esse corpo específico (que sou eu) como campo de investigação, a partir do qual surgem perguntas e tentativas de resposta. Diante de questões tão amplas como as que o Capitaloceno nos impõe, questionamentos emergem: Como mover temas tão grandes em e através de algo tão pequeno quanto eu, meu corpo? Como rastrear essa rede de criação que vai se construindo neste corpo?

Vasculhando e buscando pensamentos e práticas que possam me ancorar, volto a Ailton Krenak e a Donna Haraway para conectar os pés no chão. Percebo que se opera dentro de mim um encontro esdrúxulo, mas inevitável, entre as ideias de uma liderança indígena – ser coletivo, falando desde o seu lugar nas margens do destruído e enlameado sul global – e de uma acadêmica e filósofa descendente de irlandeses católicos, no rico centro do norte global. Às vezes, acontece que ideias similares emergem em localidades diferentes. Percebo que estas duas pessoas, com quem converso através de palavras impressas, estão me contando, cada uma à sua maneira, a mesma coisa ou partes complementares de uma sabedoria que, ao fim e ao cabo, é a mesma.

Em primeiro lugar, ambos me dizem aquilo que parece óbvio, mas visivelmente não é: não estamos sozinhos, estamos acompanhados. Quando Krenak nos convida a entender a humanidade para além do *homo sapiens* é disso que está falando, de entender a comunidade viva de forma ampla, pois o direito à vida e à morte não deveria ser restrito a uma casta específica de primatas pelados (nós, humanos), mas que deveríamos olhar para o lado e compreender a significância de cada existência à sua maneira. Estas considerações – que aparecem constantemente nas palavras de Krenak e de tantos outros representantes dos povos marginalizados que a humanidade⁵⁷ não foi capaz de eliminar – se articulam diretamente ao que Donna Haraway chama de “alteridade significativa” entre espécies companheiras (2021): uma compreensão de coletividade que aproxima as existências da e na Terra, o reconhecimento de que nos acompanhamos mutuamente no planeta e que essa companhia não é irrelevante, mas totalmente condicionante⁵⁸. O humano não existe separado do mundo, nós dependemos de todo o resto e não se trata de romantizar esse companheirismo terráqueo, ao contrário, trata-se de reconhecer as injustiças e crueldades que caracterizam essa existência

⁵⁷ Estou jogando aqui com o conceito que o próprio Krenak problematiza: “o clube exclusivo da humanidade” (2019, p. 9).

⁵⁸ Isso se dá em camadas profundas e existenciais, envolve reconhecer, por exemplo, que não somos humanos sem todas as bactérias que constroem nossa microbiota intestinal. É preciso que nos compreendamos como seres emaranhados em existências diversas.

compartilhada, reconhecer o problema e seguir com ele, buscando estratégias de transformação, a fim de encurtar o máximo possível o Capitaloceno.

Com tudo isso, o que se evidencia é que: se o modelo capitalista, que tem dominado o mundo, nos conduziu ao atual estado de destruição global, então, a busca por outros modos de viver e morrer que possam ser mais dignos para todos os elos da rede multiespécies que habita este mundo em crise (Haraway, 2019) passa, inevitavelmente, pela superação desse modelo. Tal processo se dá em muitas frentes de luta. Dentro desse mega contexto, o que encontramos nestas proposições são pistas sobre possíveis caminhos de escavação dentro das artes do corpo. A lógica capitalista em que estamos soterrados tem como fundamento a crença na excepcionalidade humana enquanto espécie superior, para a qual o mundo foi feito para seu usufruto e proveito. A busca por outros modos de viver e morrer precisa passar, então, pela ruptura com o especismo e o excepcionalismo humanos. Faz-se necessário desierarquizar nossas relações com as demais formas de vida para buscar outras possibilidades de troca. Nessa virada ontológica, podem residir pistas para pensar e criar nossa prática (no e do corpo), nosso modesto paraquedas colorido (Krenak, 2019).

Pensar a ruptura com o especismo e o excepcionalismo humanos no campo das artes nos leva de volta à discussão sobre o ideal do gênio criador⁵⁹ e sobre o culto ao supercorpo [**→ a somática e a dança**]. Ainda que existam na história indivíduos importantes, cujas atuações e contribuições foram essenciais, a crença na genialidade engendra um individualismo que tende a nos impedir de perceber as redes que constroem conhecimentos. Mais do que isso, a crença na genialidade alimenta a crença no excepcionalismo humano: o gênio é o melhor espécime da melhor espécie, a humana – não nos esqueçamos de que, nas religiões cristãs, o homem foi feito à imagem e semelhança do próprio Deus.

Estamos habituados a nos pensarmos como o centro da existência (Krenak, 2022). Como romper com isso? Trata-se de uma tarefa que precisa ser pensada também em rede, algo que se constrói na somatória de contribuições localizadas. O desafio consiste, portanto, em descobrir recortes possíveis de ação dentro do nosso campo de atuação. Quando reconhecemos como o culto ao supercorpo se conecta à concepção especista e excepcionalista que parte da

⁵⁹ Embora não seja um tópico sobre o qual nos debruçamos aqui, dada a amplitude do tema, parece interessante destacar a relação entre a emergência da noção do gênio criador, muito ligada ao Romantismo dos séculos XVIII e XIX, e a própria consolidação do paradigma da modernidade – que caracteriza até hoje a forma como o mundo é concebido pela parcela dominante da humanidade no (dito) ocidente e é determinante para a consolidação das dinâmicas socioeconômicas que contextualizam e geram a problemática do Antropoceno/Capitaloceno. Em seu vídeo “Narrativas de fim do mundo” (2024, 9’04”), a comunicadora marxista Rita Von Hunty articula de forma didática e acessível essa relação. O material está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qFih9AstbSs&t=575s>. Acesso em: 06 mar. 2024.

humanidade cultiva sobre o mundo, podemos vislumbrar, na ruptura com essa lógica dominante, uma forma de rebelião, mesmo que localizada, contra a macroestrutura do pensamento dominante.

Nas artes,

[...] ações performativas podem se constituir como “ensaios” e experimentos de outros modos de percepção, relação e criação de ambientes. Mesmo que frágeis e temporárias, tais propostas interrompem, de algum modo, um círculo vicioso de hábitos, constituindo-se como “estufas” de outros modos de ser e estar. A contínua reavaliação crítica das experiências e a ampliação de redes de colaboração reforçam a consistência e o aprofundamento dos processos, de modo que a dimensão micro-política de tais práticas possa, paulatinamente, alcançar ressonâncias no âmbito macro-político, ecológico e cultural (Quilici, 2021, p. 35).

Com isso, propomos nossa criação a partir da experiência relacional de alteridade significativa com outros seres, como estratégia para aprender outros modos de ser e vivenciar o corpo, buscando escapar à perspectiva autocentrada humana.

Por onde começar a cavar? Em busca de um recorte criativo

Discutindo a respeito dos tempos problemáticos em que vivemos, Haraway cria redes com diversos pensamentos e saberes: a tradição Navarro, a literatura feminista, cientistas e pensadores disruptivos que tencionam certos lugares comuns na ciência. Desse emaranhado, ela emerge com um conjunto de imagens ricas e inspiradoras. Esta investigação dialoga especialmente com três delas: A primeira é a proposta de gerar parentescos estranhos, desconectados das noções de genealogia e espécie. Criar parentescos entre espécies e entre pessoas, compreendendo que “parente” é uma palavra que agrupa e nos conecta como terráqueos em um sentido mais profundo (2019, p. 158-159). A segunda é sua proposta a respeito da fabulação especulativa, como um convite a fabular futuros possíveis, partindo da concretude do presente, escapando de utopias redentoras e fatalismos imobilizadores. Por fim, a imagem de seres tentaculares que vivem nas profundezas da terra compondo, compostando e criando redes de relações com seus múltiplos tentáculos, como inspiração de corporeidade a partir da qual pensar outros futuros possíveis⁶⁰.

⁶⁰ A autora nomeia esses seres de “*sinchthônicos*” e seriam uma inspiração de corporeidade a partir da qual se poderia criar uma outra era (o *Chthuluceno*) em oposição ao Antropoceno/Capitaloceno. Quanto a esta

Pensar nesse desafio múltiplo (sobre seres tentaculares, relações em rede e espécies companheiras), nesse convite para fabular e imaginar futuros, mas também para perceber o real sob outras perspectivas, levou-me a refletir sobre os seres que vivem comigo. Com quem compartilho meu teto? Percebi que compartilho minha morada com vários seres: gatos, plantas, insetos e uma enorme comunidade de minhocas que vivem na composteira. Como viver essas relações em alteridade significativa e o que se oferece como aprendizado nesse vínculo? Passei a reconhecer as minhocas, essas existências tão diversas de mim, e procurar entender o que ensinam esses seres extremamente flexíveis e sensíveis que recebem o mundo de forma sensorial, tateando, cheirando, comendo. Comecei a pensar nas diversas configurações possíveis de seres tentaculares, desde os invertebrados, como minhocas, polvos, águas-vivas, feiticeiras e sifonóforos⁶¹ do fundo do mar, até os vertebrados com membros tentaculares, elefantes com suas trombas, macacos com suas caudas e (por que não?) nós mesmos com nossas mãos e dedos? Relacionar-se em alteridade significativa implica reconhecer semelhanças e distâncias. É necessário reconhecer, como diz Haraway, que nosso compartilhamento de mundo se dá em relações de domínio e opressão, mas que também envolve afetos e codependências. Busquei colocar-me em relação real com as minhocas, viver o acontecimento deste encontro no corpo e me permitir ser atravessada e marcada por ele, sem, no entanto, negar as especificidades do que sou.

O que tenho aprendido com as minhocas

Tratando da relação concreta entre as minhocas e eu, a primeira coisa que precisa ser dita é que não é fácil romper com o padrão relacional do especismo. Nos grandes centros urbanos do capitalismo ocidental, é comum crescer completamente desconectado dos demais seres vivos que sustentam nossa vida. Somos habituados a lidar com outras formas de vida como coisas a nosso serviço ou como existências menores que podemos destruir sem maiores considerações⁶²: ovos vêm em caixas; leite, em garrafa; muitos nem lembram que presunto é carne de porco; formigas e baratas devem ser esmagadas. No

discussão sobre o Antropoceno e a proposta do Chthuluceno, a autora dedica o extenso capítulo “Pensamiento Tentacular: Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno”, do livro *Seguir con el Problema* (2019).

⁶¹ Colônias de zooides (invertebrados marinhos) do filo Cnidária, que habitam as profundezas do oceano. Apesar de muitas vezes se assemelharem a medusas e parecerem um único indivíduo, na verdade, são coletivos de indivíduos que se unem em uma relação de codependência. Por conta disso, cada sifonófora é única, com formas e tamanhos diversos – algumas chegam a ser tão grandes que ultrapassam o tamanho de baleias.

⁶² A relação entre humanos e demais seres vivos é extensamente discutida por Donna Haraway e Vinciane Despret, bem como abordada em diversos episódios do *podcast Edge Effects*, revista digital produzida pelos estudantes do *Center for Culture, History and Environment (CHE)* da *University of Wisconsin-Madison*.

caso das minhocas, assim como demais anelídeos e outros seres invertebrados, há uma difundida relação de nojo e aversão especialmente arraigada.

Posto isso, não vou mentir: minhas primeiras interações com as minhocas eram extremamente utilitárias e envolviam a menor quantidade de toque possível. No entanto, nada como um bebê para amaciar um coração embrutecido. As espécies de minhocas que estão na minha composteira dividem-se entre minhocas vermelhas californianas e minhocas selvagens retiradas do quintal de amigos. Todas elas fazem parte do grupo das minhocas epigéicas⁶³, que vivem nas camadas superficiais do solo e participam dos processos de compostagem de resíduos orgânicos. Essas minhocas tendem a subir para a superfície do solo no momento do acasalamento e, por conta disso, é fácil encontrá-las grudadas aos pares nas bordas da composteira. Nessas beiradas, também é fácil encontrar minhoquinhas recém-nascidas, tão pequeninas que são pouco maiores que uma linha de costura. As bebezinhas me despertaram uma sensação de ternura que as minhocas adultas não geravam e, por conta disso, acabou sendo natural que meu primeiro contato direto com as minhocas se desse com as pequeninas, nos momentos de manejo dos resíduos orgânicos em minha casa.

Aos poucos, fui me habituando com o toque, superando o incômodo e naturalizando o encontro. Sempre fui sensível às questões ambientais e de maus-tratos aos animais, mas, pouco a pouco, nesse exercício de alteridade, fui me sensibilizando de outra forma, aprendendo a viver o luto, sentir as dores, como sugere Haraway ao citar o trabalho de Thom Van Dooren (2019, p. 70). As relações de fato começaram a se desierarquizar e isso foi aparecendo na vida, na escrita e na criação. Ao longo dos meses, percebo transformações reais, reconheço o cheiro das minhocas mortas em meio ao da terra molhada, percebo-me mais atenta aos encontros. Insetos que antes eram invisíveis agora me chamam a atenção. Uso meu tempo para levar lagartas perdidas no asfalto até alguma grama e me sensibilizo de outro jeito com as árvores sufocadas em meio ao concreto. Nesse processo, o exercício da alteridade significativa vai se concretizando como experiência no corpo. A empatia se reconfigura, pois, se, por um lado, foi importante para mim ressignificar a relação de toque com as minhocas, por outro, passei a me questionar sobre o provável fator de desgaste e estresse que tal encontro pode desencadear nelas

⁶³ Para um maior panorama a respeito dos diferentes grupos de minhocas, acessar o vídeo *Aspects of Earthworm research – Examples of 35 years of investigation*: <https://www.youtube.com/watch?v=yfkjG8r4o0&list=PLpoFJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=19> e os demais vídeos da *playlist Earthworm Educational videos*: <https://youtube.com/playlist?list=PLuEBNUcfMmE8BNDtuBNg7SOGIW1HJpwMD> organizada por Keiron Derek Brown, da *Earthworm Society of Britain*.

e comecei a evitar o excesso de manipulação. “Na medida em que nos tornamos mais sensíveis à impermanência dos fenômenos, ‘exteriores’ e ‘interiores’, a representação de um ‘eu’ já garantido e de suas figuras (psicológicas, sociais etc.) começam a balançar” (Quilici, 2021, p. 31).

Ao mesmo tempo, comecei a pesquisar a respeito das minhocas. De forma geral e no campo do amadorismo⁶⁴, pude elencar algumas características. Elas possuem um corpo úmido e mucoso, sua respiração e sensibilidade à luz se dão pela pele. Apesar de delicadas, seus corpos possuem uma resistência elástica e, ao tentar puxar uma minhoca da terra, é possível perceber essa elasticidade. Elas podem ser muito ágeis, sendo possível perdê-las de vista na terra rapidamente. Possuem uma conhecida capacidade regenerativa, que lhes permite reconstruir parte de seu corpo caso sejam cortadas⁶⁵. Seus hábitos alimentares consistem em ingerir matéria orgânica diversa e excretar húmus, uma matéria orgânica estabilizada que resulta do processo de decomposição e fermentação da matéria de origem animal e vegetal (trata-se de um excelente adubo que tem a aparência de terra úmida, com cor escura).

Em termos comportamentais, pude perceber que, embora elas sejam muito ágeis e consigam se esconder rapidamente quando estão na terra, há uma maior lentidão quando estão em superfícies lisas (como a tampa da composteira) – o que parece razoável, dado que, sendo seres rastejantes, a falta de rugosidade reduz o atrito e dificulta a locomoção. Nesse caso, em que se encontram em situação de maior vulnerabilidade, é possível perceber duas reações distintas: tanto a tentativa de se deslocar para regiões de sombra (como dobras e cantos da caixa), quanto o gesto de se aglomerar em uma espécie de bolota (o que aparentemente constitui uma estratégia de proteção contra ameaças). Ao pegá-las nas mãos também são perceptíveis reações diferentes: às vezes, elas caminham pelas rugosidades da pele buscando lugares mais escuros (como os espaços entre os dedos), mas, algumas vezes, também começam a saltar e pular. Existem espécies de minhocas saltadoras, mas esse comportamento também é atribuído a uma estratégia de proteção. Não fui capaz de perceber o que, na minha manipulação, pode estimular uma ou outra reação, tampouco fui capaz de identificar se tal comportamento aparece em uma espécie específica.

⁶⁴ Minha pesquisa sobre as minhocas se deu como leiga, uma vez que meus estudos oficiais em biologia se restringem ao ensino médio e esse não é meu campo de especialidade, apesar de ser tema de interesse e investigação. Posto isso, as descrições aqui apresentadas não pretendem ter um rigor científico-biológico acurado, referem-se às minhas percepções pessoais, assim como as terminologias aqui apresentadas são de uso comum.

⁶⁵ Quanto a isso, vale lembrar que diferentemente dos platelmintos, que têm capacidade regenerativa total, as minhocas conseguem se regenerar apenas parcialmente, o que quer dizer que, caso uma minhoca seja cortada ao meio, apenas a metade que permanecer com a boca será capaz de sobreviver e se regenerar.

Encontrei material interessante de pesquisa também sobre as espécies anéicas, que habitam as camadas mais profundas do solo e participam, não da decomposição da matéria orgânica, mas dos processos de aeração e drenagem do solo. Estas espécies tendem a viver em túneis fixos que podem ser reaproveitados por outras minhocas depois que a moradora inicial morre. Dentre as muitas pesquisas interessantes compartilhadas pelo professor britânico Kevin Butt⁶⁶, uma delas mostra como, em determinada espécie desse grupo, é possível perceber o estabelecimento de uma distância média estável na construção dos túneis (ou seja, os túneis sempre são construídos com uma mesma distância entre eles), o que se justificaria pela medida que melhor equilibra a possibilidade de realizar os encontros que desembocam no acasalamento (as potenciais parceiras se encontram algumas vezes antes de efetivamente se acasarem) e a competição por alimento. Esta pesquisa específica me pareceu especialmente interessante em termos metafóricos quando pensamos na realidade habitacional surreal de cidades como São Paulo, com índices alarmantes de déficit habitacional, números igualmente inacreditáveis de imóveis desocupados e de empreendimentos imobiliários luxuosos. Qual a nossa perspectiva de distância saudável e de ocupação bem distribuída do solo?

Os rumos do processo criativo, no entanto, foram influenciados por outra notícia⁶⁷. Nela, era apresentado um estudo em que se constataram evidências de que as minhocas não só estão comendo microplástico por causa do processo de contaminação extrema do solo, mas também que, quando apresentadas a diferentes matérias plásticas, elas parecem demonstrar preferência⁶⁸ por matérias plásticas específicas (bioplásticos⁶⁹ e plásticos tipo PET) – supõe-se que tal fenômeno se daria pela presença de compostos com odor que atrairia as minhocas, que usam o olfato como recurso para procurar alimento (Wang, 2022). Tal informação me levou a refletir a respeito das condições ambientais que estão se gestando hoje e quais são, concretamente, as formas de vida que podem surgir e prosperar no futuro próximo [→2415].

Essas investigações foram alimentando a busca por uma corporeidade atravessada pelo encontro com seres tentaculares. Fui consolidando um interesse por modos tentaculares de estar, viver e morrer, modos subterrâneos que envolvem desierarquizar os sentidos, aprender a ser mais tátil, renunciar ao excesso de visão, redistribuir e homogeneizar o peso, compostar, comer lixo

⁶⁶ Em sua vídeo-palestra “*Aspects of Earthworm research – Examples of 35 years of investigation*”.

⁶⁷ Reportagem de 6 de Abril de 2022 da American Chemical Society no site [phys.org: https://phys.org/news/2022-04-earthworms-plastics-side-effects-digestion.html](https://phys.org/news/2022-04-earthworms-plastics-side-effects-digestion.html)

⁶⁸ Estudo desenvolvido por Lei Wang da Nankai University, ao qual a reportagem da American Chemical Society (Wang, 2022) se refere.

⁶⁹ Opções alternativas de plástico desenvolvidas a partir de matérias primas que não derivam do petróleo.

e gerar nutrientes, abrir mão do excesso de racionalidade etc., sem, com isso, transformar-me em algo que não sou. Descobrir-me tentáculo neste corpo humano vertebrado, organizado em eixos, com membros anexados, órgãos dos sentidos localizados (olhos, orelhas, nariz) é um exercício de imaginação, mas também de concretude, de entender as especificidades deste corpo e, pela influência dessa relação de alteridade significativa, perceber sensações e intuir caminhos que direcionem uma criação em dança e gestar uma prática que seja enriquecedora para este e outros corpos.

Para materializar essas inquietações, precisei buscar âncoras a partir das quais operar de modo prático a pesquisa no e pelo corpo. Retornamos, assim, às referências técnicas e ao relato sobre como se deu a articulação entre a investigação técnica (o terreno) e a investigação temática-criativa (as escavações).



Fig. 4. Descobrir-me tentáculo neste corpo humano vertebrado. Foto do espetáculo 2415, temporada no Espaço Cênico do SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.

O início das escavações: como nasceram os Movimentos Tentaculares, nossa prática corporal

Quando iniciei este projeto de pesquisa eu estava muito motivada pelas inquietações técnicas abordadas na primeira parte deste trabalho **[O TERRENO]**. Sabia que queria investigar o campo híbrido entre dança e somática referenciada em práticas que marcaram minha trajetória pessoal e com as quais eu já vinha trabalhando há anos – o projeto vinha como oportunidade de aprofundar e sistematizar saberes que já vinham se consolidando em meu corpo. Inspirada simultaneamente por duas dessas referências, Klauss Vianna e Martha Graham, interessava-me desenvolver a pesquisa no trânsito entre ensino e criação, através da construção de um processo artístico – aspecto que eu reconhecia como elemento de aproximação entre ambos – mas o tema criativo ainda não existia. Apesar de envolver-me há muito tempo com questões ecológicas e já estar mergulhada em temas como relações interespecies, excepcionalismo humano e especismo – inspirada especialmente, como já dito, por Ailton Krenak e Donna Haraway – , quando iniciei este projeto ainda não havia me atentado para possíveis conexões entre esse campo de interesse e esta pesquisa.

O elo entre ambos foi emergindo e se evidenciando quase casualmente, como costuma acontecer em processos criativos, já que na criação não existem caminhos pré-determinados, é na escavação que se descobrem os túneis. O percurso é cheio de inseguranças, momentos conflituosos e recuos. No trecho abaixo, produzido durante o curso “Escritas da Cena”⁷⁰, é possível reconhecer um desses momentos nos quais, em meio a incertezas, algo começou a se configurar:

Me sinto insegura, há um abismo diante de mim, ou vários. Abismos de futuro: em mim, no mundo. Tudo escuro então. Gostaria de pensar que há algo no escuro, talvez o som de uma goteira, mas temo que no futuro não haverá água... Talvez seja o som de uma goteira de lama. Qual o som de uma goteira de lama?... Há um corpo também e haverá respiração, isso eu sei (não há tempo suficiente para abdicar evolutivamente da respiração)... Emerge um corpo da lama, como emerge esse corpo? O corpo respira. [...] Como dança esse ser de lama? Tem algo a dizer ou só quer existir? [...] Tenho medo, me sinto insegura, serei anacrônica? Quero mover narrativas... fábulas, quero fabular movendo e não sei como fazer isso [...] estou mobilizada com a ideia de fabular futuros possíveis, mas tenho medo, me sinto insegura, só vejo abismo no futuro e intuo que no abismo haverá lama e seres da lama que se movem não sei como, mas, se forem parecidos conosco, terão corpo. Terão corpo e espiralarão e se torcerão e se tencionarão e contrairão e respirarão e haverá escuro. E haverá algum som no escuro (Paez, 2021, n. p.).

⁷⁰ Disciplina ministrada pela Profa. Dra. Isa Etel Kopelman dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), durante o segundo semestre de 2021.

A matéria criativa do trabalho artístico começava a ganhar forma: a inquietação sobre o futuro, o vislumbre do mundo destruído pelo colapso climático, o interesse por outras corporalidades, o desejo de abordar essa pluralidade através da convivência etc. Aos poucos, esse interesse por corporeidades diversas e relações multiespécies foi encontrando um recorte **[→ em busca de um recorte criativo]**. Encontrei na relação específica com as minhocas da minha composteira o ponto de partida temático. No entanto, inquietava-me pensar onde, quando e como as minhocas se encontrariam com minhas referências técnicas (a lembrar: o trabalho de Klauss Vianna, a técnica de dança moderna de Martha Graham e a Coordenação Motora de Béziers e Piret)? Como transformar essa relação em uma prática corporal entre dança e somática?

Conectando túneis

No fim da década de 1990, ao tecer suas considerações sobre o aporte que técnicas de educação somática poderiam trazer para a formação em dança, Sylvie Fortin elencou três fatores centrais que a somática poderia oferecer nesse encontro **[→ o legado de Klauss em Zélia Monteiro]**: “a melhora da técnica, a prevenção e cura de traumas, e o desenvolvimento das capacidades expressivas” (Fortin, 1999, p. 43). Como ela aponta (1999), a associação de práticas somáticas ao treinamento de dança propicia a melhora da técnica na medida em que pode oferecer ao artista do corpo um sistema “que eduque ou, se necessário reedue para uma liberdade estrutural, funcional e expressiva” (1999, p. 44), servindo como substrato para o contínuo processo de estruturação e reestruturação que caracterizam a atividade profissional. Tal elemento se correlaciona com a dimensão da prevenção e cura de traumas na medida em que essa reeducação para a liberdade estrutural do corpo se desenvolve por meio do conhecimento a respeito de estruturas ósseas e musculares, permitindo o trabalho em alinhamentos que não as sobrecarregam, bem como a compreensão de que uma transformação dos padrões motores perpassa a transformação dos padrões perceptivos. A compreensão da complexa relação entre gesto e percepção não só propicia um trabalho mais cuidadoso em termos de saúde (dado que lesões são comumente ocasionadas pelo trabalho repetitivo em situações de estresse para as estruturas corporais), como também promove um “refinamento da propriocepção [que] facilitará a aprendizagem” (1999, p. 45). Por fim, quanto ao desenvolvimento das capacidades expressivas, a autora (apoiada nos

estudos de Hubert Godard⁷¹) destaca a importância do trabalho sobre as musculaturas tônico-gravitacionais para o desenvolvimento da expressividade (dada a participação das musculaturas profundas no registro dos nossos estados emotivos). A incorporação de práticas somáticas é, portanto, interessante à dança pela capacidade que estas têm de atuar sobre a “interconexão das dimensões corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva e espiritual da pessoa” (Fortin, 1999, p. 46) o que viabiliza o trabalho no “sentido de uma reorganização global de sua experiência” (1999, p. 46)⁷².

Apesar desses encontros felizes, tal relação não é totalmente pacificada. Strazzacappa aponta para a emergência de fragilidades no contexto da produção artística, geradas pelo mal-entendido de tomar as práticas somáticas não como complemento ao trabalho corporal de artistas do corpo, mas sim como o trabalho corporal em si (Strazzacappa, 2012, p. 166-167). Fortin (1999) também destaca algumas fragilidades dessa integração. Em sua análise, a autora aborda o encontro entre dança e somática como a combinação do treinamento técnico em dança à prática de técnicas somáticas e, nesse sentido, ela mesma aponta para a tendência das práticas somáticas se transformarem em um trabalho secundário que não gera a transformação profunda à qual se propõem:

A transferência de um aprendizado de um contexto a outro deve ser favorecida pelo professor de dança e por este da educação somática, senão as aulas de educação somática correm o risco de serem vistas simplesmente como um meio pontual de receber um alívio temporário ou de se dar um condicionamento físico complementar ao invés de servir como trampolim a uma mudança profunda de atitude face à maneira de pensar o corpo. As aulas de educação somática oferecidas como treinamento complementar não devem apenas encorajar os estudantes a ficarem atentos às sensações proprioceptivas que acompanham seus movimentos, mas elas devem propor-lhes meios concretos que tornarão possível continuar a aprender sobre eles mesmos fora do meio somático, em sua vida cotidiana e em suas aulas de dança (Fortin, 1999, p. 47-48).

Foi no contexto desta problemática que vislumbramos a potência de pensar a relação entre dança e somática a partir do legado de Klauss Vianna que nos permite lidar de modo prático com esse campo híbrido, não pela associação

⁷¹ Figura proeminente dos estudos sobre técnicas de educação somática e dança, é pesquisador e coreógrafo, professor da Universidade Paris 8. De 1990 até 2012, também dirigiu o setor de formação de professores em análise de movimentos de dança no Centro Nacional de Dança de Paris (entre 1988 e 1994) como parte do novo diploma estadual de professor de dança. Informações retiradas de: https://www.danse.univ-paris8.fr/chercheur.php?cc_id=8&ch_id=41. Acesso em: 07 mar. 2024.

⁷² Este ponto abre espaço para um parêntesis interessante: Zélia Monteiro comenta (em relatos orais, colhidos ao longo dos anos) a proximidade entre as formulações de Godard e os interesses investigativos de Klauss Vianna. Segundo ela, Klauss, em seu interesse pelo “movimento verdadeiro” de cada um, debruçava-se sobre o que ele chamava de “musculaturas da emoção” que associava às “musculaturas antigravitacionais” (aquelas que organizam o corpo na relação com a gravidade). Dessa forma, ele teria antecipado, em suas investigações práticas, as proposições de Godard a respeito da relação entre as musculaturas tônico-gravitacionais (as “antigravitacionais”) e a emoção. Em “Singularidades de um fazer dança” (Spirópulos, 2014), é possível perceber como essas duas referências (Klauss Vianna e Hubert Godard) se articulam no trabalho de Zélia.

de práticas e treinamentos, mas como uma forma de pensar-fazer dentro da dança [**dança e somática ou dança somática?**]. Operando dessa forma específica de pensar-fazer dança, seria possível desenvolver uma prática corporal, dentro do campo da dança, que trabalhe equilibradamente o desenvolvimento de capacidades técnicas, o desenvolvimento de habilidades expressivas e o cuidado com a saúde corporal.

Assim, tendo o legado de Klauss e Zélia como substrato fundamental, a terra na qual se deram as escavações aqui compartilhadas [**→introdução**] – dado que é a partir dele que me movo e penso enquanto pesquisadora e artista – estabeleci a seguinte articulação entre minhas referências técnicas e a tríade de Fortin: o desenvolvimento de habilidades expressivas se daria na fricção entre essa base somática de pensar-fazer dança e os exercícios de Martha Graham, que seriam a referência para pensar o desenvolvimento de capacidades técnicas, ancorados nos princípios da Coordenação Motora de Béziers e Piret, para pensar a dimensão da saúde corporal dentro da prática. Partindo daí, as experimentações e a criação dos exercícios se deram na busca de paralelismos e analogias entre esses fundamentos, especialmente da técnica de Martha Graham, e os estudos sobre as minhocas e seres tentaculares, razão pela qual nomeei a prática corporal resultante desse processo como *Movimentos Tentaculares*.

Como na vida, a respiração foi o ponto de partida para a pesquisa. Por ser a ação primordial do viver, ela é tema obrigatório de estudo e reflexão para qualquer pessoa que se debruce sobre o corpo humano e seus movimentos. Além de ser o gesto fundamental do princípio da *contraction-release* de Martha Graham – que, como mostramos [**→Martha e a Coordenação motora**], estabelece um paralelo claro com o princípio do *enrolamento-endireitamento* da Coordenação Motora –, também tem grande centralidade nas práticas de autopercepção de Klauss Vianna⁷³. Não à toa, a respiração apareceu como elemento central já nos primeiros exercícios criativos⁷⁴. Foi natural que cena e prática germinassem a partir desse ponto comum.

Rapidamente, configurou-se nos *Movimentos Tentaculares*, um momento inicial de chegada, baseado em um espreguiçar livre, de olhos fechados, com o foco na articulação entre respiração e movimento. Mas e o resto?

⁷³ Diversas técnicas de educação somática usam o recurso de fechar os olhos e atentar à respiração como procedimentos que estimulam a autopercepção. No trabalho de Zélia Monteiro, por exemplo, uma prática inicial típica, que permanece do legado de Klauss, envolve um momento de quietude em que os praticantes são convidados a fechar os olhos e perceber como estão se sentindo naquele momento. Tal percepção pode ser ancorada por diferentes referências concretas, como os pontos de apoio do corpo com o chão e a *respiração*.

⁷⁴ “Emerge um corpo da lama, como emerge esse corpo? O corpo respira. [...] O corpo que emerge da lama é, então, um corpo coberto que respira e se tenciona, se tenciona à procura de espaços internos” (Paez, n. p., 2021).

Minha primeira estratégia foi mais racional do que a escolha do tema. Ao mesmo tempo em que articulava minhas reflexões sobre princípios fundamentais comuns entre minhas referências técnicas, fui estudar sobre as minhocas. Buscando disponibilizar-me para viver meus encontros com elas com maior qualidade [**→prática como experiência no corpo e o que tenho aprendido com as minhocas**], compreendi que meus interesses não se direcionavam a uma investigação de mímese corpórea ou de representação da corporeidade das minhocas. Meu interesse era cavoucar como o encontro com essa outra corporeidade altera minha própria percepção e presença e desenvolver a prática corporal a partir dessa relação. A investigação foi se dando na tentativa de estabelecer correlações entre as percepções, sensações e reflexões despertadas pelo encontro com as minhocas e princípios técnicos das minhas referências. Por exemplo:

Na relação com as minhocas e na tentativa de nomear como elas me fazem sentir, fui me percebendo constantemente atravessada por uma sensação de [...] vulnerabilidade [...] em paralelo com meus estudos sobre a coordenação motora, percebi que a investigação do movimento fundamental da elipse da cabeça (que estrutura a dinâmica do enrolamento-endireitamento do sistema reto) [...] me traz para um estado interno que associo à essa sensação (Paez, 2022, n. p.).

Nesse processo, mapeei interesses e estabeleci paralelos com princípios da técnica de Martha Graham, os quais foram ajudando a sistematizar os exercícios. Ao corpo cilíndrico das minhocas, associei o trabalho pautado na mobilidade da coluna vertebral, em suas múltiplas possibilidades de torções, inclinações e flexões. A maneira como as minhocas se deslocam quando estão fora da terra, deslizando sobre sua própria pele, ou sobre a pele de uma das outras, levou-me a experimentar movimentações de deslize tanto no espaço quanto em mim mesma (auto toque). Já a centralidade da respiração se manteve associada à contração e expansão, como princípio que dá origem ao movimento, integrando o corpo a partir de seu centro, mas também como um recurso para trabalhar em fluxo de movimento: “fui chegando à necessidade de desenvolver um corpo integrado em um fluxo de movimento espiralado constante e encontrei no trabalho com a respiração, tão presente nas práticas de Graham e Klauss, uma pista para buscar tal integração” (Paez, 2022, n. p.).

Por outro lado, ao mesmo tempo em que me apoiei no princípio do centro motor de Graham para trabalhar a mobilidade da coluna, a noção de tentacularidade, inspirada não só pelas minhocas, mas também pela imagem de polvos e cnidários, impregnou o trabalho com os membros. Assim, os movimentos de braços e pernas, às vezes, partem do impulso da coluna (como na técnica de Graham) e, às vezes, partem da periferia no corpo.

Uma diferença morfológica especialmente instigante diz respeito aos sentidos. Como já comentado, as minhocas não têm órgãos dos sentidos definidos como nós, muitas de suas funções vitais se dão pela pele (a respiração e a percepção da luminosidade, por exemplo). Sendo assim, interessei-me por trabalhar com certa desierarquização dos sentidos, ou seja, pensar a distribuição dos sentidos por todo o corpo. No que diz respeito à dança, especialmente em linguagens como o balé clássico europeu, há uma grande dependência do apoio do olhar na construção do equilíbrio. Pessoalmente, sou treinada em balé clássico há mais de 25 anos e essa dependência do apoio do olhar é muito presente. Por essa razão, decidi radicalizar algumas experiências da prática, trabalhando com os olhos fechados. Trabalhar torções no corpo em fluxo de movimento, controlando a respiração, gera um estado de descontrole (e, às vezes, de mal-estar) que me lançou à questão da vulnerabilidade (que se tornou um aspecto central da pesquisa criativa) [→2415]. Em complemento a isso, a transferência do foco do movimento para a base da coluna, proposta pela técnica de Graham, também estabeleceu uma âncora para retirar o olhar de seu lugar de apoio dominante⁷⁵.

Fazendo escolhas no emaranhado escavado

Para quem conhece a dança moderna de Martha Graham, a associação entre ela e a mobilidade de seres invertebrados, como minhocas, pode parecer estranha. A dança de Graham é muito muscular e potente – e o trabalho se dá em níveis de tensão muscular bastante elevados, justamente pela exigência de levar o corpo a situações-limites, em que o desencadeamento da ação é inevitável. Nesse sentido, é evidente que existe uma discrepância entre a corporeidade muscular tonificada dos bailarinos da Martha Graham Dance Company e a maciez das minhocas. A aproximação entre opostos se dá justamente pela necessidade de operar em um campo de distinção morfológica intransponível. Até segunda ordem, não deixarei de existir enquanto espécime humano, em todas as especificidades que isso implica (não deixarei de ser vertebrada, por exemplo). Trabalhar dentro dos limites deste corpo é uma

⁷⁵ Na dança moderna de Martha Graham, o movimento da cabeça é resultante dos impulsos iniciados pelo centro motor, por isso, em muitas movimentações, o apoio do bailarino não está no olhar e na busca por equilíbrio, mas sim no acionamento das musculaturas que organizam o movimento e o levam a uma situação de descontrole controlado. Segundo Dani Stasi (informação oral, colhida em aulas), Martha estava interessada em levar o corpo para situações que conduzissem inevitavelmente ao movimento. Assim, no exemplo do *pitch turns* [→o legado de Klaus em Zélia Monteiro], o deslocamento se dá pelo lançamento da cabeça no espaço, o corpo se sustenta durante o giro em um estado de risco e a recuperação da verticalidade (que pode variar a depender da sequência de movimento) não vem pela construção de um estado controlado de equilíbrio, mas pelo acionamento de musculaturas que vão lançar o corpo à outra situação de movimento inevitável.

imposição e uma necessidade que aproxima todas as práticas corporais humanas, por mais diversas que sejam. Encontrar essas aproximações e escolher sobre quais delas se apoiar envolve processos mais ou menos complexos. Especificamente no que diz respeito à questão da ampliação da mobilidade, tocamos na problemática da relação entre flexibilidade e fortalecimento, tema amplamente debatido na área da fisioterapia e medicina ortopédica, mas que chega, nesta pesquisa, por um caminho muito mais pessoal.

Vinda de uma formação extremamente tradicional de balé clássico europeu, aprendi a me movimentar dentro de códigos complexos, que certamente demandavam habilidade corporal. Entretanto, quando eu treinava somente esse balé “tradicional” – vinculado a práticas pedagógicas que não estavam necessariamente comprometidas com a atualização do ensino e prática da linguagem – sentia que não possuía bases sólidas artísticas e técnicas que sustentassem minha dança para além do código. Tal como sugere Fortin (1999), o encontro com práticas de caráter somático promoveu uma transformação radical no meu corpo e na minha relação com a dança, tanto pelo aprimoramento do trabalho técnico quanto pelo desenvolvimento de capacidades expressivas, além de contribuir em muitos aspectos para a melhora de minha saúde postural, especialmente pela construção de um referencial interno das estruturas anatômicas do corpo.

Hoje, reconheço que incorri no erro apontado por Márcia Strazzacappa (2012): quando conheci o campo das somáticas (através de aulas de dança com abordagens somáticas) tomei as práticas de autopercepção, conscientização e experimentação como meu único treinamento corporal, assim, após um momento inicial de intensa transformação configurou-se um processo de limitação. Tenho um perfil mais flexível do que forte – sempre tive dificuldade para fortalecer minhas estruturas musculares e comumente soluciono situações corporais via flexibilidade e mobilidade articular. Grande parte dos trabalhos que fiz dedicava muito tempo e atenção ao refinamento da propriocepção, adotando situações pedagógicas que privilegiam “um trabalho em lentidão, uma exploração atenta da amplitude articular, uma variação minuciosa do esforço etc.” (Fortin, 1999, p. 45). Ao priorizar essas práticas, acabei reduzindo o tempo dedicado ao fortalecimento muscular e à resistência física. A longo prazo, a reincidência dessas escolhas gerou um enfraquecimento muscular e sobrecarga em algumas articulações, ocasionando lesões. Criativamente, eu desenvolvia materiais que demandavam um nível de força, tônus e resistência muscular que meu treinamento não me preparava para realizar. Posto isso, hoje, compreendo

que é preciso trabalhar integradamente flexibilidade e fortalecimento⁷⁶. No meu caso, o encontro com uma técnica como a de Martha Graham, na qual fortalecimento, flexibilidade e agilidade são desenvolvidos dentro da dança, foi essencial para assegurar o equilíbrio entre minhas práticas criativas e minha saúde corporal.

A escolha por abordar os atravessamentos gerados pelo encontro com as minhocas ancorada em um trabalho técnico que uma consciência corporal e fortalecimento muscular se dá na esteira dessa experiência pessoal. Sei que, no meu corpo, para assegurar a dimensão da saúde corporal na prática desenvolvida, seria necessário construir movimentações que promovessem ou demandassem os acionamentos musculares necessários para assegurar o controle articular.

A prática corporal

Com tudo isso, na primeira fase do trabalho, cheguei a um roteiro com nove exercícios e duas dinâmicas de exploração (uma no início e outra no final da prática). Os exercícios foram estruturados pensando na sua aplicabilidade em um processo de caráter pedagógico, pensando em corpos tentaculares a partir de princípios da técnica de Martha Graham e da Coordenação Motora de Béziers e Piret. Tal sistematização se deu de forma muito natural, motivada principalmente pelo desejo de memorizar as movimentações, guardá-las no corpo⁷⁷ com o intuito de recuperá-las futuramente. Aos poucos, se desenvolveu uma progressão no nível de complexidade na execução dos exercícios que, apesar de codificados, mantém uma abertura para a investigação sobre o movimento em tempo real. Assim, o trabalho com a repetição dos exercícios permite um mergulho na investigação que escapa da armadilha da mecanização do gesto. Por fim, os exercícios e procedimentos articulam-se de modo a permitir sua realização tanto de forma fragmentada (parando entre os exercícios) quanto em fluxo.

⁷⁶ Ponto bastante pacificado entre profissionais do movimento, o que permanece em disputa é a compreensão de qual a melhor forma de fazer essa integração, tema sobre o qual não vamos tratar aqui.

⁷⁷ Esse é um procedimento muito naturalizado na minha prática artística: sempre que estou improvisando e reconheço a emergência de um movimento interessante (seja para utilizar em aula ou em uma coreografia), tenho o impulso de querer armazená-lo como coordenação construída no corpo. Para fazer isso, costumo usar o recurso da repetição. Procuo mapear o caminho que o movimento construiu no corpo e delimitá-lo como um gesto com começo, meio e fim, no intuito de poder recuperá-lo e reproduzi-lo depois.

Registro em vídeo: Movimentos Tentaculares



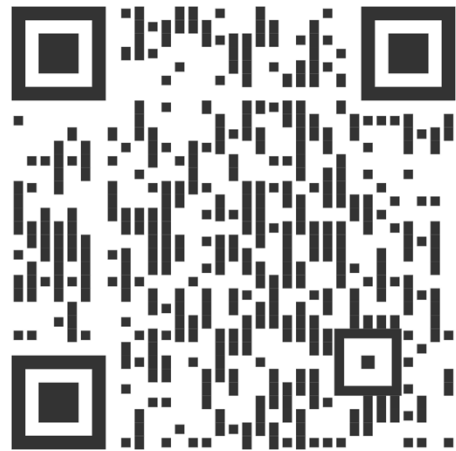
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lKtrSyHqoZk&t=2s>

Neste registro realizado em maio 2024, no espaço da SEDE cultural (SP), apresentamos os exercícios e procedimentos da prática tal como estruturados na etapa inicial da pesquisa. Ao longo do compartilhamento desse material, aproveite para fazer também um comparativo com alguns exercícios da técnica de Martha Graham, a fim de ilustrar e evidenciar, na medida do possível, aproximações e distanciamentos entre essa referência e o material criado na primeira fase das investigações práticas. Por fim apresentamos a prática corporal em um segundo momento, já atravessada e contaminada por todo o processo investigativo e criativo.

Breve descrição dos Exercícios

MOMENTO INICIAL + EXPLORAÇÃO INICIAL:

Chegada no espaço, percepção das especificidades do ser no aqui-agora – sensações, tensões, emoções, necessidades etc., que estão em evidência no corpo no momento específico do início da prática. A partir das especificidades do momento presente, investigação livre com o mote da articulação entre movimento e respiração.

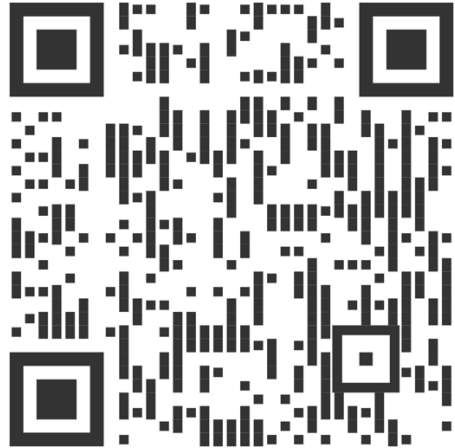


Fonte: [https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=Yx8sJHYrw22FjuNC&t=36 0'36"](https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=Yx8sJHYrw22FjuNC&t=36%20o%36%22)

Cabe lembrar que todos os exercícios da prática procuram explorar a relação entre gesto e respiração. Os motes do deslize e fluxo contínuo também estão presentes ao longo da prática.

COLUNA MINHOCA – SISTEMA RETO:

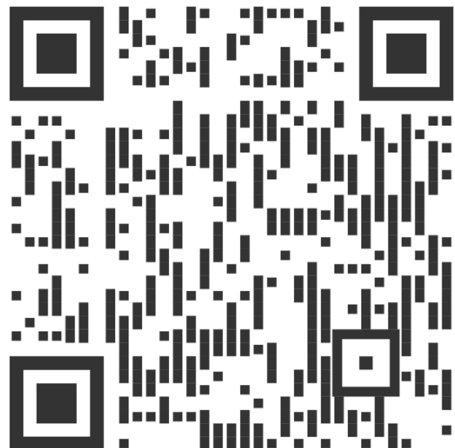
Exercício sistematizado que acontece no nível baixo, a partir da posição sentada. Articula o enrolamento-endireitamento da coluna no eixo axial (partindo do apoio dos ísquios no chão) à respiração e mobilidade dos braços (reconhecendo o desencadeamento do gesto dos braços a partir do impulso da coluna).



Fonte: https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=fPsCypgmftxuLNvp&t=180_3

COLUNA MINHOCA – SISTEMA CRUZADO:

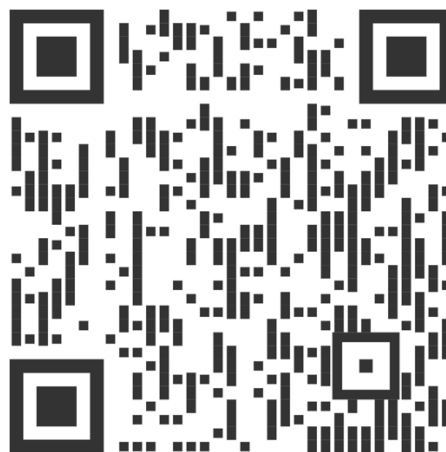
Exercício sistematizado que dá sequência ao anterior, incluindo as torções do tronco em três etapas: mobilidade de toda a coluna a partir da lombar, mobilidade a partir da dorsal, mobilidade a partir da cervical.



Fonte: https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=yi3nP1xIMrPa45Mw&t=311_5'11

PÉS NA AREIA:

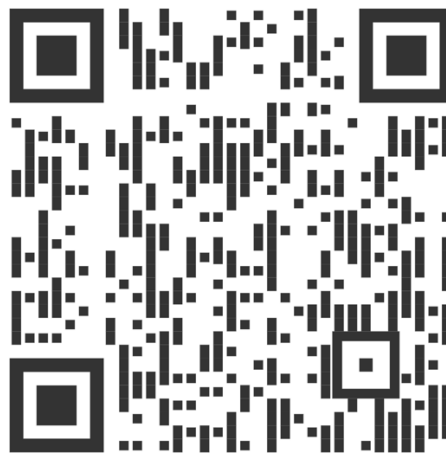
Exercício sistematizado no nível baixo, ainda em posição sentada, que procura trabalhar a articulação de pés e pernas a partir do apoio dos ísquios no chão. O trabalho possui três níveis de complexidade: primeiro, o movimento acontece só nas pernas; depois, acrescenta-se a ação dos ísquios, que desencadeiam a torção do tronco; por fim, incluem-se os braços.



Fonte: <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=HoNwuDt1SnXdYY1I&t=482> 8'02"

BRAÇOS TENTACULARES:

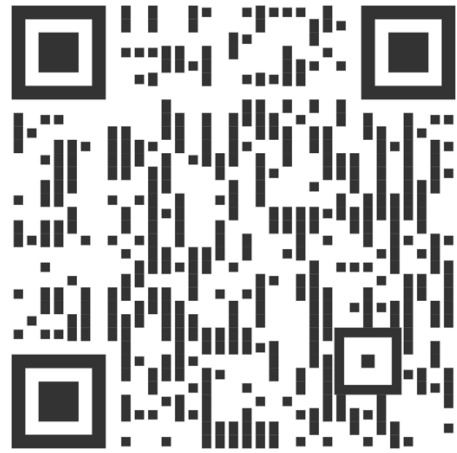
Exercício sistematizado que acontece no trânsito entre nível baixo e médio, a partir da posição deitada. Inicia-se com a mobilidade dos membros superiores, partindo das extremidades dos dedos e caminhando até a coluna. O exercício se desdobra em uma sequência de enrolamentos (cambalhotas) para trás, que se desenvolvem em um crescente de complexidade, articulando-se a um gesto de endireitamento da coluna associado à elevação da bacia – o apoio do corpo no chão transita dos ísquios aos joelhos.



Fonte: <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=ZxIF-U9bXpR96vc3&t=660> 11'

PERNAS TENTACULARES:

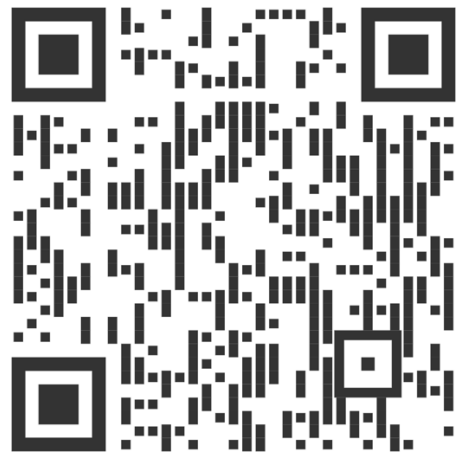
Exercício sistematizado que acontece no trânsito entre nível baixo e médio, a partir da posição deitada na lateral do corpo. Articula a mobilidade das pernas, tronco e braços num crescente que se inicia, primeiro, com o movimento das pernas desencadeando a torção ainda no chão, depois, o mesmo gesto leva ao apoio dos ísquios no chão e à espiral da coluna, em seguida a torção desencadeia a subida aos joelhos e, por fim, uma mudança de direção. O exercício se desdobra em movimento em espiral de subida e decida entre os níveis baixo e alto.



Fonte: <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=fPz-GCPNGTc-ystH&t=906> 15'06"

EXERCÍCIO EM SEGUNDA POSIÇÃO:

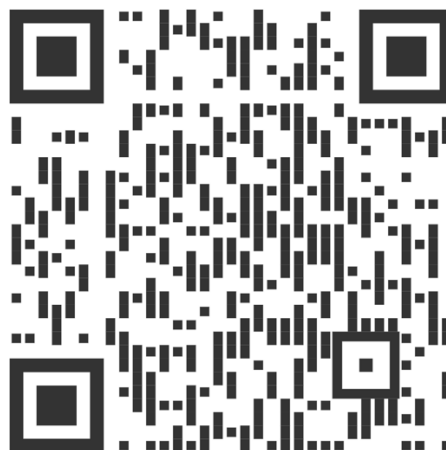
Exercício de transferência de peso no nível alto, a partir da articulação da respiração com a mobilidade da coluna. Em uma segunda etapa do exercício, ele se complexifica, incluindo o movimento em espiral de subida e decida entre os níveis baixo e alto.



Fonte: <https://youtu.be/lKtrSyHqoZk?si=sSsoKJDpz7qRy92T&t=1091> 18'11"

EXERCÍCIO DO GATO:

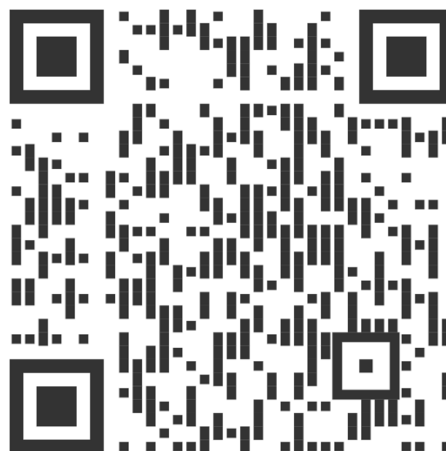
Exercício de equilíbrio no nível alto, que articula movimentos de torção com o apoio em uma única perna em diferentes graus de abertura e fechamento dos olhos, transitando entre o apoio externo do olhar e o desafio de construção de um apoio interno.



Fonte: https://youtu.be/IKtrSyHqoZk?si=z4iCNGtdOI5gW_WW&t=1156 19'16"

EXERCÍCIO DO TAODANCE + EXPLORAÇÃO FINAL:

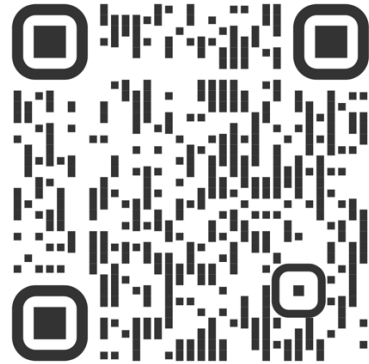
Exercício de mobilidade da coluna no eixo axial a partir da posição em pé. Desdobramento dos exercícios da COLUNA MINHOCA SISTEMA RETO e BRAÇOS TENTACULARES. O exercício explora o trânsito entre níveis alto e baixo, intercalando uma sequência sistematizada de movimentos com momentos de exploração livre. A partir do que estiver reverberando no corpo, desencadeia-se uma exploração final livre.



Fonte: <https://youtu.be/IKtrSyHqoZk?si=MtxZAut5coGtaJ7V&t=1284> 21'24"

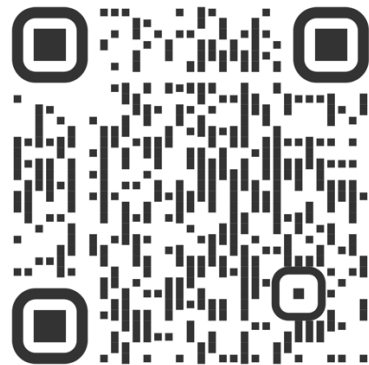
Como se pode perceber no material audiovisual apresentado, de forma geral, é possível reconhecer a influência formal da técnica de Graham no desenvolvimento dos Movimentos Tentaculares.

Há correlações evidentes entre os exercícios da COLUNA MINHOCA e os *BREATHINGS INICIAIS*.



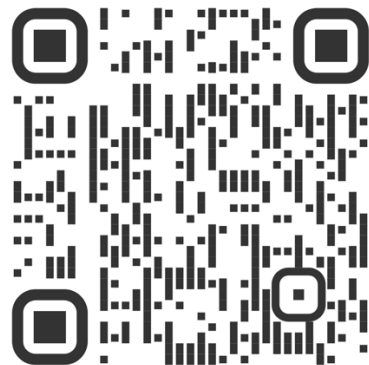
Fonte: [https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=ZHPKHhkf6lauPDOt&t=36 o'35"](https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=ZHPKHhkf6lauPDOt&t=36%20o%2735)

Entre o exercício PÉS NA AREIA e *FEET COMING FORWARD* de Graham.



Fonte: [https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=pbyfcKEFHlgGmXre&t=390 6'30"](https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=pbyfcKEFHlgGmXre&t=390%206%2730)

E entre o PERNAS TENTACULARES e o *TURNS AROUND THE BACK* e *BACK LEG EXTENSION* da técnica de Graham.



Fonte: [https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=RaCn80MXqQoeavWP&t=491 8'11" e 10'08"](https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=RaCn80MXqQoeavWP&t=491%208%2711%20e%2010%2708)

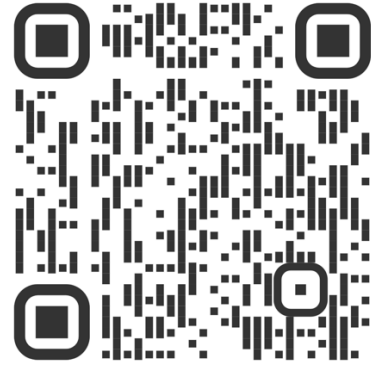
Por fim, também é possível perceber como as espirais de subida e descida dos Movimentos Tentaculares são próximas de movimentos comuns na técnica de Graham (apesar de não serem codificados como exercícios em si).

Contudo, embora haja essa proximidade, o caminho interno de construção dos movimentos não é exatamente o mesmo, bem como a qualidade almejada para a execução de cada gesto. Em Graham, existe certo formalismo, há muita atenção aos detalhes, os gestos têm formas corretas que os bailarinos procuram realizar – por mais que cada um execute o gesto à sua maneira, esse gesto é preciso (tem ângulos, apoios e desenhos bem definidos). No nosso caso, a prioridade está mais em acionar o princípio do movimento e construir o caminho global do gesto, sem importar tanto que a forma seja exatamente igual. Ou seja, por mais que na repetição o desenho resultante do movimento tenda a ser parecido – dado que o impulso e o desencadeamento do gesto são predefinidos – ele não é o foco, o objetivo, e tampouco uma prioridade da ação, pois permanece como um campo em aberto.

Por conta da influência e inspiração das minhocas e outros seres invertebrados de ambientes aquáticos (como polvos e águas-vivas), desde o início se estabeleceu nos Movimentos Tentaculares um referencial de movimentos suaves (que não requerem o acionamento das musculaturas em alta tensão) em fluxo constante de movimentação, sem grandes variações tônicas. Esses pontos também se distinguem da técnica de Graham, em que se trabalha muito com a acentuação e suspensão do gesto, que traz tensão e certa dramaticidade ao movimento – algo que procurei evidenciar na execução dos exercícios registrados. Os gestos em Graham acontecem em níveis de tensão mais elevados e são encadeados em sequências repletas de variações de tempo e velocidade.

Esse caráter tônico da técnica de Graham também se deve à importância dada à projeção do movimento. Mesmo em situações que seriam de recolhimento, como nas *contractions* ou no exercício do *PRETZEL* em que o corpo está totalmente retorcido sobre si mesmo, busca-se a expansão do gesto – segundo Daniela Stasi, Martha Graham dizia que sempre deveria haver espaço no corpo para a luz passar⁷⁸. Nesse sentido, não há momentos em que o corpo possa relaxar, diminuir ou se encolher – algo muito diferente do que busco quando realizo minha prática.

⁷⁸ Informação verbal colhida ao longo de aulas e cursos. Retomando parte da discussão desenvolvida em O TERRENO, nota-se aqui a influência do pensamento cênico de Martha no desenvolvimento da técnica.



Fonte: https://youtu.be/HZ_uQdp3e3E?si=dfXRa4Iv6l6psfUn&t=680 11'20"

Como já dito, pelo fato de estar interessada em me distanciar do ideário do supercorpo, minha investigação sobre mobilidade e flexibilidade acabou derivando para o interesse de operar com certo nível de vulnerabilidade corporal. A busca por essa qualidade vulnerável no corpo terminou conduzindo a um trabalho que busca a tensão necessária para a execução do gesto, escapando da imagem do corpo musculoso, tonificado e potente que emerge do ideário do supercorpo [**→somática e a dança**]. O corpo superdotado, que permeia o imaginário dominante da dança, é justamente um corpo sem vulnerabilidades. Está muito associado às noções de força e potência muscular, ao passo que as corporeidades invertebradas que estudei transmitem uma qualidade quase diametralmente oposta: são suaves, macias, sem tónus, parecem fracas e sem força.

Assim, por mais que a prática dos Movimentos Tentaculares tenha movimentações que requerem acionamentos musculares precisos – de forma geral, todo o trabalho requer o acionamento constante das musculaturas do core, períneo e rotadores da perna, para assegurar a sustentação da bacia, especialmente nos movimentos que sobem nos joelhos – tal preocupação está ligada à necessidade de garantir a proteção das articulações durante os exercícios, mas não visa manter o corpo sempre em estado de expansão ou projeção. Ao contrário, nos Movimentos Tentaculares, busco reconhecer a possibilidade do encolhimento e a perda de tónus também como lugar de interesse.

A comparação dos exercícios *URNS AROUND THE BACK* e *BACK LEG EXTENSION* com o exercício das PERNAS TENTACULARES pode servir para explicar isso. No caso dos exercícios de Graham, o trabalho com as torções do tronco se dá sempre em situação ascendente, ou seja, tanto na ida da espiral quanto na volta, o corpo projeta-se para o céu. Os momentos de contração são repletos de tensão muscular gerados pelo próprio princípio da *contraction*, que requer o enrolamento do tronco em estado de expansão e projeção [**→Martha e a Coordenação**], ou seja, o corpo nunca se encolhe de verdade.

Já no exercício das PERNAS TENTACULARES, é perceptível que há momentos em que o gesto da perna, que se projeta em torção no espaço, desencadeia a torção do tronco em recolhimento, pela entrega do peso, em um estado mais próximo ao do abandono. Esse tipo de trânsito, entre uma situação de projeção ou um gesto que requer mais força e outro de recolhimento e entrega, acontece em vários momentos da prática dos Movimentos Tentaculares e é um aspecto sobre o qual sinto a necessidade de seguir investigando.

Os desvios: como a prática corporal se transformou ao longo do processo

Ao longo dos meses, o trabalho com os Movimentos Tentaculares foi se transformando radicalmente. Conforme o trabalho criativo foi avançando, a prática se tornou um treinamento que tinha o intuito de preparar e disponibilizar o corpo para as demandas da cena. Cada vez mais, fazer os exercícios sempre da mesma forma e na ordem em que eu os havia sistematizado não fazia sentido. Gradualmente, os Movimentos Tentaculares se tornaram uma prática de experimentação corporal, na qual os exercícios sistematizados servem como pontos de referência pelos quais posso ou não passar, como portos seguros aos quais retornar caso necessário.



Fonte: https://youtu.be/lKtrSVHqoZk?si=oa8-Gn_gL_iJf8gI&t=1410_23'29

Mesmo nesse formato mais aberto, a prática manteve os motes da investigação: movimentações em espiral a partir da coluna (retirando a dominância do olhar como ponto de apoio) em um trabalho de fluxo constante, apoiado na respiração e no deslize. Basicamente, o início da prática se manteve o mesmo: inicialmente espreguiço-me livremente, experimentando a relação entre respiração e movimento, e sigo com os exercícios COLUNA-MINHOCA (no sistema reto e sistema cruzado). A partir daí, a sequência de exercícios pode se manter ou ser alterada a depender dos rumos que a experimentação corporal tomar – de modo geral, procuro passar por todos os exercícios, embora a ordem entre eles mude. Muitas vezes, novos movimentos surgem ou movimentações já sistematizadas se misturam, contaminam umas às outras ou se conectam em novas configurações. A prática, portanto, foi se tornando cada vez mais experimental e menos sistematizada, embora permaneça delimitada no mesmo campo de interesses técnicos.

Essa transformação é interessante, porque acompanha tanto as mudanças nos rumos do projeto de pesquisa quanto a trajetória de criação do trabalho artístico. Minhas escolhas criativas terminaram configurando um escopo de necessidades técnicas a serem treinadas que distanciou a prática do modelo sistematizado e a aproximou de um formato aberto de exploração. Por esse motivo, quando vemos os registros da primeira fase de criação dos Movimentos Tentaculares pode ser difícil encontrar ecos e/ou elos com o trabalho cênico [→2415], correlação que se torna mais perceptível na relação com os registros dessa segunda fase do trabalho, em que treinamento e processo criativo se tornaram mais imbricados. Para falar mais sobre isso, é preciso, portanto, abordar o processo criativo que originou o trabalho cênico 2415.

2415: criando uma cena

Inspiração que, como a palavra diz, envolve ar e ação e, talvez, quem sabe, seja até um codinome para o fazer artístico [...] nosso entendimento é que trabalhos de arte formam correntes de inspirações, passagens inspiracionais entre matérias de toda sorte, humanas e não-humanas, que, finalmente, tocam os receptores e os impulsionam a desejar. Também a agir seus desejos. Ou simplesmente a viver (Fabião; Alcure, 2020, p. 184).

Nasce uma ideia

O artigo de Lei Wang (2022)⁷⁹ sobre o consumo de microplástico por minhocas foi especialmente inspirador para mim, porque ele tratava não só da evidência de que as minhocas estão comendo microplástico (por conta da intensa contaminação do solo), mas também que elas demonstram ter preferência por tipos específicos de plástico e já possuem alguma capacidade de processamento do material⁸⁰. Essas informações me permitiram não só vislumbrar transformações no modo de vida das espécies que ainda habitam o planeta, mas também me deram pistas concretas para imaginar caminhos que o processo evolutivo pode tomar... Talvez não seja esdrúxulo imaginar que daqui a algum tempo – que, talvez, não precise ser tão longo, alguns séculos apenas – já existam minhocas ou criaturas aparentadas com elas, que, efetivamente, se alimentem de plástico...

Em “Ficar com o problema” (2023)⁸¹, Donna Haraway não só nos convida ao exercício de fabular futuros possíveis, como nos oferece sua própria fabulação: “Estórias de Camille”. Nela, a autora imagina o mundo em um

[...] momento de irrupção potente e inesperada de comunidades interconectadas em todo o planeta, cada uma com poucas centenas de integrantes, que se sentiram compelidos a migrar para lugares em ruínas a fim de trabalhar com parceiros humanos e não-humanos para curar esses lugares, construindo redes, trilhas, nós, teias de e por um mundo novamente habitável (Haraway, 2023, p. 272).

Estas seriam as Comunidades do Composto, comunidades que compreenderam que, para sobreviver nas e a partir das ruínas, era preciso cultivar modos inovadores de viver e morrer coletivamente e, para tal, criaram novas formas de parentesco. Nessas comunidades, crianças humanas, gestadas por escolhas reprodutivas individuais, convivem com crianças simbiotes, gestadas em processo de simbiogênese com bichos de espécies ameaçadas⁸² de extinção. Camille, por exemplo, a criança protagonista da

⁷⁹ A reportagem de 6 de abril de 2022, da American Chemical Society, citada em **[→ o que tenho aprendido com as minhocas]** faz menção ao artigo: WANG *et al.*, Earthworms’ Degradable Bioplastic Diet of Polylactic Acid: Easy to Break Down and Slow to Excrete. **Environmental Science & Technology**, 56, 8, p. 5020-5058, 2022. DOI: 10.1021/acs.est.1c08066.

⁸⁰ O que o artigo aponta é que, mesmo em estado de fome, as minhocas demonstram ter preferência pelos plásticos tipo PET (de base fóssil) e pelos bioplásticos, em detrimento dos plásticos semissintéticos. Quanto à questão do processamento: sabe-se que no processo digestivo das minhocas, elas são capazes de fragmentar as partículas de PET em pedaços ainda menores, e, no caso dos bioplásticos, essa fragmentação é ainda maior, razão pela qual o artigo aponta para a possibilidade de que haja algum tipo de digestão e absorção de partículas de bioplástico – hipótese que, no entanto, ainda precisa ser estudada.

⁸¹ A tradução para o português de “*Staying with the trouble*” (2016) foi publicada em 2023 pela n-1 edições. No entanto, durante meu processo de pesquisa, entrei em contato com o material através da tradução ao espanhol “*Seguir con el problema*”, de 2019, à qual faço menção em outros momentos.

⁸² Simbionte ou simbiote se “refere a um organismo que vive em estado de simbiose, seja ela benéfica ou não para uma, duas ou mais partes. Em nossas estórias tanto o parceiro humano como o parceiro não humano

narrativa de Haraway, é associada a borboletas-monarcas (2023).

Como a própria autora convida os leitores a manipularem criativamente suas provocações, senti-me compelida a imaginar minha criação dentro desse universo proposto por ela, porém, em um contexto paralelo. Em sua fabulação especulativa, Haraway apresenta cinco gerações de Camilles que perduram ao longo de 400 anos (entre 2025 e 2425) em uma dessas Comunidades do Composto. Eu, por minha vez, inspirada pelas minhocas comedoras de plástico, me propus a imaginar, nessa mesma temporalidade, como podem ser outras criaturas (nem humanas, nem simbiontes) que venham a emergir do próprio processo evolutivo e habitem as paisagens plásticas do futuro. Afinal,

As paisagens globais estão hoje repletas desse tipo de ruína. Ainda assim, esses lugares podem estar cheios de vida, apesar dos anúncios de sua morte; campos de lavoura ou extração abandonados às vezes produzem novas vidas multiespécies e multiculturais. Em um estado global de precariedade, não temos outra opção senão buscar vida nestas ruínas (Tsing, 2022, p. 46).

Desse caldo de provocações, começou a germinar *2415*, imaginando que, em 400 anos, novas paisagens emergirão das ruínas do presente e, nesses novos modos de vida multiespécie, existirão seres invertebrados vivendo e se alimentando em mares de plástico, cultivados dia a dia por nós que aqui estamos... O argumento que move essa fabulação cênica é resumido na narração:

Muito tempo depois do período conhecido como Grande Hesitação, compreendido entre os anos de 2000 e 2050... Muito tempo depois da emergência das Comunidades do Compost e de seus esforços planetários de sobrevivência simpoiética, a 6ª Extinção em Massa, deflagrada pela forma de viver irresponsável que marcou o Antropoceno, Capitaloceno e Plantationceno, é uma realidade. Em 2415, mais de 75% das espécies que viviam em 2015 desapareceram, a população humana se divide entre simbiontes e não simbiontes. Muitos dos simbiontes humanos-bichos estão associados com animais extintos e, no entanto, novos seres e formas de vida seguem emergindo nesse mundo lar em constante evolução. Nas novas configurações da Terra novas paisagens se desenham. Nos mares de plástico surgem outros seres. Como eles são? Têm algo a dizer ou querem apenas existir? (Paez, 2022, n. p.)⁸³.

deveria ser chamado de simbiote. A simbiogênese se refere à união remendada de entidades vivas com a finalidade de produzir algo novo do modo biológico” (Haraway, 2023, p. 276).

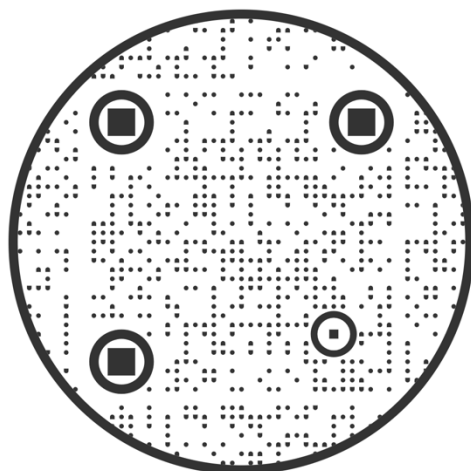
⁸³ Texto narrativo criado a partir de “Estórias de Camille” (Haraway, 2019) para *2415*.

Registro em vídeo: *2415*



Fig. 5. Nos mares de plástico, surgem outros seres.
Foto do espetáculo *2415*, temporada no Espaço Cênico do SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.

Registro em vídeo realizado em abril de 2024, durante a temporada do trabalho no Espaço Cênico do SESC Pompeia (SP).



Fonte: <https://youtu.be/OxJuF5kXtdA?si=aWCAdSY7LkdWJ6d>

Ao ver o registro em vídeo do espetáculo é possível reconhecer que a linguagem cênica construída escapa ao escopo do que se entende tradicionalmente como “dança”, aproximando-se bastante do formato da instalação, mais ligada às artes plásticas, fato que se deve à preponderância que a presença da matéria plástica, enquanto cenário vivo, foi tomando ao longo do processo. Nesse sentido é possível elencar alguns artistas cujas obras dialogam, seja formal ou tematicamente, com esta criação. A principal delas certamente é o trabalho da bailarina e coreógrafa brasileira Marta Soares, especificamente as obras *O Banho* (2004) e *Vestígios* (2010)⁸⁴, que tive a oportunidade de ver em 2016 – durante uma ocupação comemorativa do trabalho da artista na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo⁸⁵. A perceptível relação não-hierárquica que se estabelece entre o corpo da performer e as matérias cênicas dos cenários – a areia em *Vestígios* e a água da banheira em *O Banho* – foi um elemento de interesse central para a criação de *2415* (que abordarei mais a frente) e uma referência estética para o processo criativo. Outros trabalhos que também contaminaram em alguma medida a criação de *2415*, como referência ou inspiração, foram: a performance *A Mulher Jiboia* realizada pela artista Kássia Borges⁸⁶ do MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) em 2022, na Casa de Cultura do Parque (SP)⁸⁷; e trabalhos do artista chinês Cai Guo-Qiang⁸⁸ especialmente algumas imagens de obras feitas com pólvora⁸⁹ e de instalações com réplicas de animais⁹⁰. Em termos de movimentação, uma referência artística constante foi o trabalho da Tao Dance Theater⁹¹, dirigida pelo coreógrafo Tao Ye⁹². A movimentação fluida e ondulatória característica da companhia, bem como a forma com que muitas vezes os corpos se conectam pelo movimento, criando uma existência coletiva mais significativa do que as individualidades por si, foram aspectos

⁸⁴ Cabe mencionar que imagens do trabalho *Descolamentos* (2014-2015) também serviram como inspiração para a criação do figurino de *2415*, criado pelas artistas do Ateliê Vivo.

⁸⁵ É possível ver um pouco da trajetória da artista e as obras citadas nas reportagens, sobre a ocupação de 2016, dos portais Agenda de Dança: <https://www.agendadedanca.com.br/bailarina-e-coreografa-marta-soares-apresenta-retrospectiva-de-espetaculos-de-danca-nos-20-anos-de-carreira/>. Acesso em: 30 maio 2025, e Conectedance:

<https://conectedance.com.br/evento/ocupacao-marta-soaresvestigioso-banhodeslocamentosles-poupeesnbsp/>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁸⁶ Kássia Borges Karajá (1962) é artista visual, membro do coletivo MAHKU (Movimento dos artistas Huni Kuin), que pesquisa criativamente questões em torno da mulher e da ancestralidade, tendo o barro e a cerâmica como um de seus principais materiais de investigação.

⁸⁷ Alguns registros da performance e instalação podem ser vistos aqui:

<https://www.instagram.com/p/Cg4sBPRrSFg/?igsh=dzNrMHJzcHJnZHM1>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁸⁸ Cai Guo-Qiang (1957) é um importante artista contemporâneo chinês, reconhecido mundialmente, em especial, por seus trabalhos com fogos de artifício.

⁸⁹ Disponível em: <https://cargocollective.com/cladcreatures/CAI-GUO-QIANG-GUNPOWDER-ART>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁹⁰ Disponível em: <https://www.designisthis.com/blog/en/post/head-on-art-installation-cai-guo-qiang>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁹¹ Material em vídeo da companhia pode ser acessado pelo canal: <https://www.youtube.com/@TDT1026>. Acesso em: 30 maio 2025.

⁹² Tao Ye (1985) é um bailarino e coreógrafo chinês. Junto com sua parceira Duan Ni fundou em 2008 a Tao Dance Theater, primeira companhia de dança contemporânea chinesa convidada a se apresentar em diversos centros da dança ocidental, como o Lincoln Center Festival, nos Estados Unidos. Mais informações podem ser encontradas no site: http://taodancetheater.com/Archives/IndexArctype/index/t_id/9.html. Acesso em: 30 maio 2025.

de inspiração durante o processo.

A presença dessas inspirações e referências permeando o processo criativo é um bom exemplo de como a produção de saberes, bem como a criação artística, se dá em rede [**→ minhocando práticas**]. Muitas ideias e influências nos atravessam e contaminam, mesmo que de forma indireta ou sutil. De fato, a criação de *2415* não envolveu um mergulho ou estudo sobre nenhuma das referências citadas, no entanto, não se pode negar que o encontro com elas contaminou os rumos do processo, gestando imagens internas, despertando sensações, estimulando desejos estéticos etc. A aproximação formal e temática que pode ser vista entre essas referências e a obra atesta isso.

De certa forma, voltando à metáfora da escavação, é como se esses encontros tivessem influenciado escolhas sobre o formato do túnel ou a maneira de aplainar suas paredes. No entanto, o processo em si, os percursos escavados e o emaranhado de caminhos resultante foram conduzidos por reflexões e influências que se deram por outras vias, sobre as quais irei me debruçar a seguir.

Sobre o processo

A matéria corpo

Quando me deparei com o artigo de Lei Wang (2022), eu estava trabalhando em duas linhas criativas que, imaginava, funcionariam como dois atos de uma mesma peça: o primeiro trataria do nosso contexto atual e o segundo, sobre o futuro. Assim, inicialmente, a ideia das criaturas comedoras de plástico seria trabalhada no segundo ato do trabalho.

Naquele momento, eu estava mais ativa nas investigações referentes ao que seria o primeiro ato. Imaginava uma situação hipotética em que uma mulher ao vivenciar um momento de luto intenso diante da morte de algumas minhocas, passaria por um inexplicável processo de “simbiose empática”, tornando-se um ser híbrido entre humano e minhoca. Tal ideia surgiu em exercícios criativos⁹³ como este:

[...] Eu, no entanto, me deixo escorrer para o chão de madeira envernizado e, com a ponta dos dedos, percebo os cadáveres em suas sutilezas... uma mais gordinha, outra bem pequenininha, duas parecidas, todas com os corpos secos no contato

⁹³ Produzidos durante a disciplina de “Escritas para a Cena”, ministrada pela Profa. Dra. Isa Etel Kopelman, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (IA/UNICAMP), em 2021.

com o ar, mas ainda ligeiramente moles no contato com o chão. Todas evidentemente mortas, sem reação, imóveis. Num arroubo cristão, que não condiz com minha criação ateia, irrompo em lágrimas e peço perdão. Perdão por coisas das quais não tenho culpa direta, perdão por coisas pelas quais não poderia me responsabilizar sozinha... Peço perdão pelo verniz, pela madeira, pelas árvores mortas, cortadas, lixadas e envernizadas, pelos nove pisos de ar e por todas as camadas de cimento que ainda existem por debaixo e que separam as quatro minhocas da única coisa que precisam: Terra. Peço perdão pelos delírios humanoides de poder e superioridade que nos trouxeram até aqui, pelo encarceramento, pelos genocídios, os massacres, a objetificação, pela assepsia, o excesso de luz, a sequeidão... As lágrimas escorrem e pingam. De olhos fechados, ouço o som dos pingos no chão, sinto a textura úmida na minha própria pele, sou atravessada por um arrepio e me curvo sobre mim mesma. Já não peço perdão, nem penso nos delírios de grandeza e excepcionalismo humanos... Minha cabeça apenas se move em direção à bacia e descubro mobilidades outras quando, de repente, percebo que passei com a cabeça pelas costelas massageando minhas musculaturas dorsais e que, onde antes estava minha cabeça, agora estão meus pés. Eu me emaranhei. Sou tomada por uma respiração intensa e profunda, que invade o corpo todo até nos membros, até nos dedos. Meu corpo inteiro respira, toda minha pele, meus poros, ganho uma incrível consciência dos meus pelos, da sensação deles eriçados no contato com o ar seco e começo a me contorcer. Revivo memórias amorfas de acalanto, escuridão e umidade. Rememoro com vívida intensidade a sensação de corpos lisos, molhados e macios que me tocam e me entrelaçam, tenho a clara sensação de que somos um único corpo. Não rememoro, na verdade, revivo ou vivo... me pergunto se é um *deja-vú* ou lembrança do futuro. De repente, o calor do sol me atrai. Me alongo e projeto até ele. Sinto as ondas de impulso percorrerem todo o meu corpo sem saber ao certo onde os impulsos se iniciam e terminam. Meu peso, antes tão mal distribuído pelo corpo, parece ter se uniformizado, já não sei ao certo onde estão minha bacia, crânio, língua, escápulas e joelhos, meus olhos também parecem ter deixado de ser partes evidentes do meu ser... apenas percebo, sinto ondas de calor e luminosidade e me deixo levar por elas. Não sei como, mas danço (Paez, 2021, n. p.)⁹⁴.

Essa imagem da transformação corporal do corpo humano em um corpo minhoca - a imaginação da experiência dessa contaminação sensorial - acabou se tornando um dos motes investigativos que deram contorno aos Movimentos Tentaculares. Sendo uma inspiração constante para os momentos de exploração durante a prática, as movimentações inspiradas por esse mote foram contaminando toda a pesquisa corporal. Aos poucos, fui compreendendo que esse corpo humano contaminado pela sensorialidade das minhocas poderia ser também a chave para desenvolver minhas criaturas imaginárias do futuro. Conforme as demandas concretas da cena foram me lançando à condição não só de performer, mas também de cenógrafa e figurinista, a pesquisa com o plástico tomou a frente do processo. As investigações criativas foram se complexificando e o recorte se estabeleceu apenas sobre a fabulação do futuro.

No que diz respeito à investigação corporal, eu estava muito comprometida criativamente com a ideia de escapar do antropocentrismo. Interessava-me

⁹⁴ A título de curiosidade: em 2023, este texto se tornou um estudo de videodança desenvolvido dentro do Laboratório Criativo Ficções Intramundanas, do Grupo FOZ (Núcleo de Pesquisa e Formação em Práticas de Cuidado). Caso haja interesse, o material pode ser acessado pelo link: <https://youtu.be/NowaUBAPc34>. Mais informações sobre o Grupo FOZ, bem como o restante da Antologia poética do Laboratório criativo Ficções Intramundanas, podem ser encontradas aqui: <https://linktr.ee/grupoFOZ>.

imaginar um futuro possível da vida, desvinculado da humanidade (ou, ao menos, sem ter os humanos em lugar de destaque). Idealmente, queria criar seres que não fossem nem humanos, nem simbiontes... No entanto, é impossível escapar da materialidade. Dado que esta pesquisa opera no e através do corpo, era impossível não me deparar com os limites impostos por ele...

Como já mencionado, conforme avancei nas experimentações corporais que desembocaram nos exercícios dos Movimentos Tentaculares – a partir dos motes da mobilidade da coluna, tentacularidade dos membros, deslizos no espaço e no corpo, desierarquização dos sentidos, articulação entre respiração e fluxo de movimento etc. –, emergiu um especial interesse pela questão da vulnerabilidade:

Na relação com as minhocas e na tentativa de nomear como elas me fazem sentir, fui me percebendo constantemente atravessada por uma sensação de [...] vulnerabilidade afável, agradável até. Comecei a refletir sobre essa existência que não nega sua vulnerabilidade, não tem armaduras nem camuflagens, apenas existe em sua fragilidade e encontra sua potência nela (Paez, 2022, n. p.).

Alimentada pela imagem da “simbiose empática” entre mulher e minhoca, fui encontrando estratégias para acessar essa sensação de vulnerabilidade. Como se vê, num primeiro momento (quando a pesquisa ainda se dava no campo de encontrar uma corporeidade a partir da relação entre técnicas e métodos específicos e historicamente localizados), apoiei-me em recursos bastante racionalizados para acessar essa sensação:

Investigando como poderia me conectar com essa qualidade [...] em paralelo com meus estudos sobre a coordenação motora, percebi que a investigação do *movimento fundamental da elipse da cabeça* (que estrutura a dinâmica do enrolamento-endireitamento do sistema reto) e a construção do início do enrolamento – que chega até a região dorsal implicando na descida do esterno (que se direciona para o púbis) e a abertura da caixa torácica, bem como uma leve descida dos olhos – me traz para um estado interno que associo a essa sensação de vulnerabilidade (PAEZ, 2022, n. p.).

O desafio naquela época era técnico: a pesquisa de movimento a partir do fluxo, buscando desierarquizar os sentidos com olhos fechados, levava-me a uma condição de perda do referencial espacial externo e uma desarticulação interna, que, muitas vezes, me fazia perder o equilíbrio e cair. Essas situações tinham um caráter contraditório, porque, apesar de serem momentos de vulnerabilidade exacerbada – para uma artista da cena, ainda mais alguém treinada no balé, perder o equilíbrio e cair em cena é algo extremamente expositivo, gera vergonha e frustração –, o que poderia ser interessante em termos de pesquisa, ao mesmo tempo, rompia com o fluxo que eu queria

trabalhar e me afastava do estado interno com o qual eu tentava operar. Hoje, reconheço que estava diante de uma problemática clássica da representação: em que momento a vivência interna do intérprete se distancia daquela que ele busca representar e transmitir?

Os caminhos da pesquisa, no entanto, seguiram outros rumos e as problemáticas ganharam outras dimensões, num processo totalmente influenciado pela configuração dos outros elementos cênicos, especialmente cenário e figurino. Depois de construída a primeira manta plástica (sobre a qual falarei mais adiante) e das primeiras experimentações com ela, reconheci a necessidade de fazer o trabalho com a pele coberta, pois o contato do suor com o plástico impedia a movimentação deslizante e a manutenção do estado interno. A fricção já não era de ordem técnica corporal, mas sim técnica cênica. Era preciso encontrar soluções concretas para problemas muito concretos. Essa demanda, associada ao interesse por escapar da forma humana, me levou a fazer, eu mesma, testes de figurino. Logo nos meus primeiros esboços (feitos a partir de meias-calças), procurei descaracterizar a humanidade anulando o rosto com uma espécie de balaclava que cobria a face com um tufo de cabelo. O recurso facial funcionou, mas o resto do corpo seguia inevitavelmente humano – e, especialmente, as mãos me incomodavam.



Fig. 6. Primeira versão do figurino de 2015.
Registro da apresentação *Minhocas e Tentáculos: desbravando corporalidades em relações de alteridade significativa entre espécies* no IX InterFaces Internacional – Corporalidades na cena da pesquisa contemporânea, Campus da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), agosto de 2022. Foto: Autor desconhecido.

Compreendi que precisava de ajuda para conseguir a transfiguração que almejava e acionei parcerias. As artistas do Ateliê Vivo⁹⁵ foram essenciais nessa empreitada. Mantendo a ideia da balaclava para anular a face e a materialidade da malha elástica, elas criaram um figurino repleto de tentáculos preenchidos por plástico.

⁹⁵ Ateliê Vivo é um projeto artístico transdisciplinar independente, gerido por quatro mulheres, Andrea Guerra, Carol Cherubini, Flávia Lobo e Gabriela Cherubini, que atua com processos manuais têxteis na educação e na moda, desde 2015, em São Paulo e pelo Brasil, através de três frentes: Biblioteca de Modelagem, cursos e Laboratório de Práticas Têxteis. Mais informações em: <https://www.atelievivo.com.br/atelievivo/>.



Fig. 7. Figurino de 2415.
Foto do espetáculo 2415, temporada no Espaço Cênico do SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.

A chegada desse figurino tentacular operou uma transformação radical no trabalho, não tanto em termos de pesquisa corporal, cujos motes permaneceram essencialmente os mesmos, mas pela transformação sensorial e simbólica que propiciou. Obviamente, apesar de manter os motes investigativos (deslize, fluxo, desierarquização dos sentidos etc.), a movimentação do trabalho precisou ser adaptada ao novo figurino, já que, agora, eu não movia apenas meus quatro membros, mas também vários outros tentáculos acoplados a eles. Precisei aprender a operar com esses tentáculos, descobrir formas de manipular o figurino sem me enroscar (demais) e entender como articular a relação entre figurino e cenário. A cena foi ganhando consistência, ao passo que minha atuação como intérprete se complexificou.

Conforme a matéria plástica foi ganhando protagonismo no processo e na cena, foi se evidenciando que a ação cênica não teria um caráter fechado em partituras. A relação entre corpo e plástico estabelece um nível de imprevisibilidade impossível de coreografar. Assim, a cena se configurou como uma improvisação estruturada, ou seja, um roteiro de momentos

marcados por diferentes formas de mover e interagir com a matéria que possui certa noção de temporalidade. No entanto, a depender de como se der essa interação entre as matérias (plástica e corpórea), a ordem e os tempos dos momentos podem ser completamente modificados, chaves de movimentação podem aparecer ou não⁹⁶. Ou seja, por mais que se almeje a construção de um roteiro pré-estabelecido, a maneira como ele será construído é totalmente aberta. Por isso, tanto a movimentação do corpo como a interação deste com a luz e a música se dão de forma improvisada no momento da cena.

É interessante reconhecer como, nessa configuração, a ação performativa evidencia o caráter do dançar enquanto investigação do movimento no aqui-agora [**→ dança e somática ou dança somática**]. Mesmo antes do trabalho ganhar seus contornos finais, a movimentação já tinha esse caráter de investigação exposta, no sentido de que, partindo de limites pré-estabelecidos (os motes investigativos), a dança acontece no momento presente a partir das problemáticas que emergem no corpo em ação. Por exemplo, durante o mover surge uma situação: percebo uma variação de temperatura (que deve ser a proximidade de um refletor), essa percepção leva a me afastar do calor em um movimento espiralar que se configura como uma cambalhota para a esquerda; nesse movimento, me enrosco (em mim mesma ou no plástico), o que impõe uma nova problemática relacionada aos caminhos possíveis do movimento, e assim por diante. Dessa forma, o dançar se torna algo próximo de uma meditação ativa, no sentido em que, idealmente, se impõe como exercício radical de presentificação – o que, obviamente, não acontece em sua plenitude, muitas vezes emergem pensamentos e inquietações de outra ordem durante a dança. Trata-se de um desafio a ser exercitado.

A chegada do figurino tentacular, no entanto, complexificou essa dinâmica, porque aumentou as camadas de problemas com os quais lidar. Já não se tratava apenas da relação do meu corpo com a manta plástica, mas também com cerca de vinte tentáculos repletos de plástico, o que, além de aumentar as dificuldades ligadas ao movimento, implicou problemáticas de outra ordem: o calor gerado pela roupa de plástico embaixo da manta plástica é intensificado e a respiração é dificultada pelo contato direto com o plástico na pele como um todo, mas também no rosto (muitas vezes, se dão situações em que fico emaranhada no próprio figurino, respirando com o rosto colado nos tentáculos). Esse aumento exponencial dos conflitos vividos pelo corpo

⁹⁶ Por exemplo: há um momento bem definido no espetáculo que chamamos de “turbilhão” (no qual giro em pé dentro do plástico). Dependendo de como se constrói o momento do turbilhão, o momento seguinte pode ou não se configurar como o “casulo” que vai, ou não, gerar a ação seguinte que chamamos de “nascimento”.

complexificou minha experiência como intérprete em vários sentidos.

Por um lado, passei a viver certa dualidade durante a ação cênica. Embora haja toda uma dimensão da performance que procura escapar à racionalidade na vivência da dança, essa racionalidade permanece presente na medida em que há aspectos práticos ligados à construção da cena que demandam a manutenção de um estado atento ao exterior (enquanto imaginação do que está se construindo para o público como estrutura dramática) bem como certo estado de alerta, ligado à minha própria segurança – por vezes, me deparo com situações em que percebo que tenho pouco ar, por exemplo, o que me obriga a fazer escolhas bem conscientes e racionais sobre os caminhos a seguir.

Por outro lado, minha própria compreensão sobre a construção do estado cênico se complexificou. Se no início da pesquisa me apoiiei em recursos técnicos mais racionais, depois compreendi que se trata de cultivar (da maneira mais honesta possível) a tarefa de ser e existir. Quando entro em cena para performar *2415*, passo por um breve ritual que me ajuda a entrar na “qualidade de existência da criatura”, que é o estado que procuro manter ao longo da performance. Esse ritual consiste basicamente em, já debaixo do plástico, respirar, aquietar os pensamentos ligados ao ego (“será que tem público?” “será que vão gostar?” etc.) e procurar acionar uma atenção simultânea a todos os meus membros (incluindo a cabeça). Essa atenção dividida tem o intuito de mapear o potencial de desenvolvimento do movimento distribuído por todo o corpo. É como se, a partir de um primeiro impulso, o movimento pudesse potencialmente seguir diferentes caminhos pelo corpo e eu procuro me atentar simultaneamente a todos esses caminhos potenciais. Com isso, a construção do movimento se dá de forma menos consciente, as escolhas me escapam. Assim, embora a dança aconteça nesse processo investigativo sobre a construção da ação no corpo em movimento, esse processo (que deixa de se apoiar excessivamente na racionalidade) perde a noção de controle, o que, por si só, já traz uma camada de vulnerabilidade para a experiência.

Ao mesmo tempo, essa radicalização da sensação de vulnerabilidade me levou a certa epifania, que solucionou parte das contradições que haviam emergido no início do processo – de repente, no fim das escavações, dois túneis diferentes se encontraram e um se mostrou a saída para o outro. No momento final do trabalho, em que a criatura conquista o nível alto, a problemática do equilíbrio (que me inquietava no início da pesquisa) emerge com força. Na vivência desse conflito, compreendi que a própria exposição dele poderia comunicar (em nível sensorial) a qualidade vulnerável que tanto

mobilizou a pesquisa. Percebi que podia levar para a cena meus questionamentos sobre o ideal do *supercorpo* – que é a forma como traduzi tecnicamente meus questionamentos sobre excepcionalismo e especismo humanos – ao me permitir viver, nela, o conflito gerado pela situação de fragilidade do corpo desequilibrado (sem referencial espacial, enroscado e cansado, de olhos semicerrados etc.) em choque com valores arraigados e cultivados no treinamento de toda uma vida, que busca equilíbrio, força e perfeição.

Retornos do público

Quando operamos no campo da pesquisa qualitativa, somos obrigados a lidar com a dificuldade de mensurar nossos resultados. No que diz respeito à produção artística, como saber ao certo o que da pesquisa se transmite ao público, quanto daquilo que se almeja comunicar efetivamente comunica e, pensando no caráter polissêmico dessa comunicação, até onde somos capazes de mapear seus desdobramentos?

Certamente não se trata de comprovar hipóteses, como se o fato de o público reconhecer ou não traços da pesquisa na obra fosse um fator determinante para legitimar a pesquisa. Não estamos operando com experimentos de comprovação. A coleta de impressões do público a respeito do trabalho artístico, bem como o compartilhamento de algumas delas aqui, partiu do interesse por mapear pistas sobre como o trânsito entre a pesquisa corporal e o momento de fruição com a plateia se dá.

Em 2023, o público que compareceu às apresentações do trabalho foi convidado a responder anonimamente, através de formulário online, a duas perguntas sobre ele, discorrendo livremente. A primeira abordava de forma mais ampla a experiência de assistir a *2415*, inquerindo a respeito de impressões, imagens e sensações. A segunda referia-se especificamente ao trabalho corporal, perguntando se era possível reconhecer habilidades corporais ou técnicas específicas utilizadas pela performer em cena.

Foi interessante reconhecer como alguns elementos da pesquisa efetivamente emergiram nos relatos das pessoas. Sobre a questão das técnicas corporais, uma delas – que pelo vocabulário e citações, imaginamos ser um público especializado – fez a seguinte articulação:

Existe uma ressignificação de tragédia ambiental, talvez, em hipótese, remetendo-se à manifestação japonesa do Butoh, na época do Japão do pós-guerra, na violência depois das bombas atômicas. Entram aí os movimentos lentos, o jogo do desequilíbrio e o corpo doente e fragilizado. Poderia ser uma semelhança. Poderia. [...] Qual nossa possibilidade de compreensão? Existe centro racional, mas onde está? A desfiguração do corpo leva a uma descompressão, perdemos o chão na ausência de sentidos. Vai e vem, vem, vem e vai, e nunca some, nunca acaba. Porventura, ainda haja escolha. [...] A atmosfera à vácuo leva à contenção e concentração de energia a partir da base da coluna vertebral em movimentos de contração e expansão dos membros, levados a se mover a partir do ponto entre o púbis e o umbigo, assim, (re)volta do tônus muscular vem a partir daí. Sinalizando movimentos de sucção e relaxamento, a respiração pede muita concentração física, atingindo pontos circulares em vórtice ritualístico [...] (Pessoa 2.1, Impressões do Público, 2023)⁹⁷.

O interessante nesse caso foi perceber como, embora a associação com a dança Butô não exista, os elementos que levaram a ela (“os movimentos lentos, o jogo de desequilíbrio e o corpo doente e fragilizado”) estão presentes na pesquisa e foram efetivamente percebidos no trabalho. Também o restante da descrição aborda diversos aspectos trabalhados: a questão da dança como uma pesquisa sobre construção do movimento exposta no momento presente, por exemplo. O exercício de conduzir essa investigação de forma menos racionalizada, distribuindo a escolhas ao longo do corpo, parece ecoar no relato quando a pessoa se pergunta: “Existe centro racional, mas onde está? [...] Vai e vem, vem, vem e vai, e nunca some, nunca acaba. Porventura, ainda haja escolha”. Ao mesmo tempo, muitas das referências técnicas que utilizei na pesquisa corporal também são citadas: a centralidade da coluna na movimentação, a dinâmica de contração e expansão, a localização do centro motor entre umbigo e púbis etc.

Nesta outra resposta, a pesquisa corporal exposta também parece emergir:

Noto um trabalho de muita concentração, serenidade e sensibilidade para os pequenos acontecimentos corporais. Noto um estudo aprofundado da intérprete com o material utilizado em cena, possíveis práticas corporais em contato com os plásticos. Imagino um trabalho de respiração e treinamento para lidar com o calor da materialidade. Uma possível preparação para entrar em cena talvez seja alguma prática meditativa. (Pessoa 2.12, Impressões do Público, 2023)⁹⁸.

A associação que essa pessoa fez entre a atenção aos “pequenos acontecimentos corporais”, a materialidade da cena (cenário e figurino feitos de plástico) e uma possível preparação meditativa me impactou pela precisão com que ela percebeu e sintetizou minha vivência como intérprete ao

⁹⁷ Relato colhido entre agosto e outubro de 2023, através do preenchimento de formulário online, devidamente anonimizado e consentido no documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP, e assinado.

⁹⁸ Relato colhido entre agosto e outubro de 2023, através do preenchimento de formulário online, devidamente anonimizado e consentido no documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP, e assinado.

performar o trabalho [**→ a matéria corpo**]. Em todo caso, de forma geral, os aspectos técnicos mais mencionados pelo público dizem respeito à dificuldade de respirar e enxergar, como elementos que certamente demandaram um trabalho específico de preparação: “A respiração deve ter sido bastante difícil de adaptar com tantas roupas e materiais que impedem a entrada de ar, dá uma sensação de sufocamento” (Pessoa 1.4, Impressões do Público, 2023) e “além da dificuldade de lidar com aquele plástico meio sufocante quase o tempo todo sobre o corpo” (Pessoa 2.7, Impressões do Público, 2023). Associo a recorrência dessas impressões à questão da vulnerabilidade, embora o termo específico não tenha sido utilizado pelas pessoas⁹⁹.

Reconheço esse elo, porque a sensação sufocante emerge da “projeção empática” vivida pelo público ao perceber a vulnerabilidade vivida pela intérprete, que não consegue respirar bem em meio a todo o plástico. De fato, essa experiência empática parece ser um dos pontos de impacto da obra, pois foi recorrente nas impressões colhidas. Neste relato, no entanto, outra dimensão de vulnerabilidade surgiu:

Fiquei bem impactado e angustiado com a apresentação. Acabei até sonhando com ela! Durante a apresentação, fui ficando aflito e não entendia bem por quê. Quando acordei na madrugada, acho que entendi por que... acho que o que mais me chamou a atenção na performance foi que não era "simplesmente" um corpo em movimento no espaço, mas um corpo "dançado" pelo espaço: o ondular do mar de plástico, a luz e o som constantemente oscilando... o corpo transformado daquela criatura devido àquele mundo de plástico... tanto que ela só consegue se erguer realmente quando o som e a luz quase cessam. Parece que é como se houvesse uma luta daquela criatura para ser sujeito diante de circunstâncias que a fazem ser só objeto. Por fim, penso que, apesar da apresentação imaginar como será o ano de 2415, o que ela faz é exprimir um dilema de nosso tempo. O que fazer diante de um cenário tão hostil quando o simples fato de tomar pequenas atitudes já necessita de um grande esforço? (Pessoa 2.11, Impressões do Público, 2023)¹⁰⁰.

Essa leitura e percepção da relação do ambiente como um fator que desestabiliza e vulnerabiliza o corpo foi bastante única e se conecta com parte importante do trabalho. Realmente, a relação com a matéria plástica é um ponto primordial da pesquisa e implica o corpo em um estado desconfortável: é difícil respirar e enxergar, o plástico sufoca e enrosca, ele se impõe na relação. De fato, em muitos momentos é ele quem me dança – tanto é assim que o caráter aberto da obra (como um improviso estruturado) foi determinado pela imprevisibilidade da relação corpo-plástico, aspecto que ressignificou a problemática da vulnerabilidade no processo criativo e na

⁹⁹ Como vimos, a Pessoa 2.1 chega a falar em um “corpo doente e fragilizado”, mas ela não se debruçou mais sobre o assunto ao longo das suas considerações.

¹⁰⁰ Relato colhido entre agosto e outubro de 2023, através do preenchimento de formulário online, devidamente anonimizado e consentido no documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP, e assinado.

investigação como um todo.

Para além disso, quando a Pessoa 2.11 nomeia sua angústia diante do trabalho na relação do ser com o mundo, ela parece traduzir uma percepção da vulnerabilidade em nível sistêmico que é fundamental. Envolve o redimensionamento da problemática, compreendendo-a não só enquanto vivência pessoal em nível de corpo, mas também enquanto questão coletiva.

Tal redimensionamento trata do elo que conecta nossa investigação técnica, que se deu individualmente (articulado no e através do corpo da pesquisadora), e nossa investigação criativa, a partir de problemáticas políticas transdisciplinares que envolvem relações multiespécies e processos globais. Foi uma escolha criativa [**→prática como experiência no corpo**] usar a pesquisa sobre os conflitos gerados pela vulnerabilidade no corpo como meio para abordar o tema da vulnerabilidade no mundo, traduzido enquanto pensamento sobre precariedade e paisagens arruinadas, o corpo dançado pela luta com o ambiente nos conta, lembra e alerta:

Nós ouvimos notícias sobre a precariedade todos os dias. As pessoas perdem seus empregos ou se revoltam porque nunca os tiveram. Gorilas e botos se encontram à beira da extinção. O aumento do nível do mar inunda ilhas inteiras no Pacífico [...] a precariedade [é] a condição dominante do nosso tempo. [...] A precariedade é a condição de estarmos vulneráveis aos outros. Os encontros imprevisíveis nos transformam; não estamos no controle, nem de nós mesmos. Incapazes de contar com uma estrutura estável de comunidade, somos jogados em agenciamentos instáveis, que nos refazem e também transformam nossos outros. Não podemos confiar no status quo; tudo está em fluxo, incluindo nossa capacidade de sobreviver (Tsing, 2022 p. 64).

A matéria plástica

O encontro entre corpo e plástico passou por diversos momentos ao longo da pesquisa. Na experiência, a relação foi se complexificando. Assim como no encontro com as minhocas, a construção desse vínculo foi totalmente atravessada pelo intuitivo – muitas escolhas não foram racionalizadas no momento, mas sim refletidas depois. Nesse sentido, é interessante ver como a Pessoa 2.11 leu, no encontro entre o corpo da intérprete e o plástico do cenário, uma luta para se tornar sujeito em circunstâncias objetificadoras. De fato, as categorias de sujeito e objeto foram se tensionando conforme o encontro com o plástico se aprofundou. Cada vez mais foi se impondo a percepção de que a relação vivida ali não é propriamente a de um sujeito usando um objeto, a intencionalidade e hierarquia que esse tipo de relação implica não existem no trabalho. Trata-se, na verdade, de uma relação sem intenções bem definidas, uma relação horizontalizada entre matérias: atividade e passividade,

proposição e recepção transitam entre essas matérias-sujeitos – ou seriam matérias-objetos? Eu mesma não tenho a resposta.

Reconheço-me ainda processando, tateando reflexões sobre o trabalho. De certa forma, ainda estou fazendo a cartografia do mapa de túneis que escavei. Assim, as articulações que compartilho a seguir não pretendem ter caráter conclusivo, despontam como pistas de possibilidades a se desbravar. São novos túneis que se revelaram no emaranhado das escavações, mas que ainda precisam ser percorridos. Entretanto, para ver a luz no fim do túnel, é preciso atravessá-lo, então, voltemos ao começo.

O trabalho com o plástico se iniciou a partir da congruência, muito feliz, de uma série de acontecimentos:

1

Durante uma aula, deu-se uma conversa a respeito da sustentabilidade em produções culturais. O debate girou em torno da necessidade de não restringir essa problemática apenas ao tema dos trabalhos artísticos, mas também compreendê-la aplicada a todo o processo e dimensões, incluindo cenografia e figurinos.

2

Em minha trajetória de conscientização e prática ecológica, venho, já há alguns anos, preocupando-me não só em reciclar meus resíduos, mas efetivamente reduzir sua produção. Nesse percurso, sem saber ao certo o que fazer e como descartar sacolas plásticas que, inevitavelmente, cruzaram meu caminho, eu vinha simplesmente guardando-as em casa, até descobrir o que fazer.

3

Em um dos exercícios de escrita que fiz, a imaginação sobre o futuro da vida se misturou com a imaginação sobre como seria fazer um espetáculo no futuro. Surgiu a imagem de um corpo desconhecido que emerge de um mar de lama [**→início das escavações**], mas...

[...] Não é lama de verdade, sejamos realistas: não há verba – o abismo chegou, a água secou e mesmo assim, precisamos de dinheiro para fazer arte e não temos dinheiro para fazer arte. Sendo assim, a lama não é lama de verdade, só um tecido, ou vários, provavelmente lençóis velhos, costurados e tingidos... A cena continua a ser a cena, a imagem não é a realidade, é símbolo, metáfora... O corpo que emerge da lama é, então, um corpo coberto que respira e se tenciona, se tenciona à procura de espaços internos. Como uma cobra que troca de pele, se curva e se curva e se curva cada vez mais até romper com a tensão superficial do líquido denso e escuro, romper com a tensão superficial do fundo do poço, fundo do abismo. [Na verdade,

até sair por algum buraco ou rasgo no tecido]. O corpo respira com mais facilidade. Como dança esse ser de lama? Tem algo a dizer ou só quer existir? (Paez, 2021, n. p.).

Assim, quando o bate-papo sobre sustentabilidade aconteceu, fui acometida por uma epifania: faria meu cenário usando os resíduos plásticos que eu havia acumulado nos últimos anos. Como esses resíduos consistiam essencialmente de sacolas, eu podia usá-las, ao invés dos “lençóis velhos”, para fazer não um mar seco e enlameado, mas um mar de plástico – paisagem nova (e um tanto deprimente) que já se impõe na superfície do planeta, paisagem arruinada, símbolo e síntese da precariedade global que marca nosso tempo.

Foi assim que mergulhei na manufatura de mantas-mar de plástico, em um processo de pesquisa sobre a materialidade das sacolas que me tomou por completo e demandou muito tempo.

Manufatura em forma de dádiva

Talvez seja um fenômeno comum e inevitável, não sei, mas, para mim, o trabalho manual sempre convoca uma qualidade de engajamento integral¹⁰¹. Posso passar horas dedicada a uma atividade (por mais simples que seja: fazer um remendo em uma calça, por exemplo) totalmente comprometida com sua realização. A manufatura das mantas plásticas que compõem o cenário de *2415* me colocou nesse estado. Experimentei diferentes técnicas até encontrar a melhor forma de unir os plásticos em um único objeto. Primeiro – ainda com o intuito de reduzir resíduos –, tentei fazer as mantas com amarrações, o que não funcionou porque os plásticos viravam tiras e as mantas, redes. Depois, tentei costurar os plásticos, o que danificava o material (os furos da agulha fazem com que o plástico rasgue com mais facilidade), tomava muito tempo e, ainda, demandava uma habilidade com a máquina de costura que não tenho. Por fim, me rendi e cheguei à solução das fitas adesivas, com as quais fiz todo o cenário. Mais tarde, quando conheci as artistas da *Inflou* – que trabalham com grandes estruturas infláveis feitas de plástico –, elas me contaram que, atualmente (depois de passar por um processo de experimentação similar ao meu), usam calor para unir os plásticos, com uma ferramenta tipo ferro de

¹⁰¹ Caso haja interesse, em seu livro “O Artífice”, o sociólogo Richard Sennett debruça-se intensamente sobre esse “impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem-feito por si mesmo” (Sennett, 2009, p. 19).

passar. Eu, no entanto, optei por seguir utilizando as fitas, já que “cênicamente falando, o durex usado para unir as sacolas de plástico, unido às luzes do palco, de fato passou uma impressão aquática, como a de água ou uma espécie de gosma se movendo” (Pessoa 1.2, Impressões do Público, 2023)¹⁰².

Todo esse processo de experimentação e feitura artesanal foi conferindo intimidade à minha relação com o plástico, revestindo de pessoalidade o objeto, distanciando a produção do caráter alienado que caracteriza a produção capitalista. Como nos lembra a antropóloga Anna Tsing, “na lógica capitalista da mercadorização, as coisas são arrancadas de seus contextos de vida para se tornarem objetos de troca. Esse é o processo que chamo de alienação [...] característica potencial de não humanos e humanos”¹⁰³ (2022, p. 191). Tal processo de alienação vincula-se em origem às noções de progresso, expansão e concentração de riqueza a partir da transformação dos seres – humanos e não humanos, orgânicos e inorgânicos – em recursos de uma natureza barata (Moore, 2022), cujo valor é dado exclusivamente pela sua utilidade enquanto matéria prima [**→ o mundo está em ruínas**].

Por meio da alienação, pessoas e coisas se tornam ativos móveis; elas podem ser removidas dos mundos onde vivem e transportadas por longas distâncias para serem negociadas e trocadas por outros ativos em outros mundos [...]. A alienação desfaz os entrelaçamentos dos espaços onde vivemos. O sonho da alienação inspira a modificação da paisagem, na qual se isola apenas aquele recurso que se considera importante; tudo o mais se torna erva daninha ou descarte (Tsing, 2022, p. 45).

No entanto, o capitalismo não opera sempre e somente em processos homogêneos, controlados e escaláveis; ao contrário, muitas cadeias de suprimentos se sustentam no aproveitamento¹⁰⁴ de processos produtivos sobre os quais as empresas detentoras e acumuladores de capital não têm controle. Esses processos se dão em locais, sistemas de produção e dinâmicas de troca social que se encontram em condição ambígua, simultaneamente dentro e fora do capitalismo, escapando a ele e sendo traduzidos para nele encaixarem-se (Tsing, 2022 p. 115-120). Tsing exemplifica tal processo com a coleta de cogumelos matsutake no Oregon. Ali, embora os cogumelos coletados passem por um processo de tradução que os transforma em mercadoria, para inseri-los em cadeias de suprimento em nível global, a relação específica dos catadores com os cogumelos não é de alienação. Num

¹⁰² Relato colhido entre agosto e outubro de 2023, através do preenchimento de formulário online devidamente anonimizado e consentido no documento Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisa (CEP) da UNICAMP, e assinado.

¹⁰³ Como a autora esclarece em Nota de Rodapé, ela amplia o termo “alienação”, proposto por Marx para falar da separação entre trabalhador e processos produtivos, para tratar da separação de humanos e não humanos dos seus modos de vida (Tsing, 2022, p.45).

¹⁰⁴ Anna Tsing dedica grande parte de seu livro “O cogumelo no fim do mundo” (2022) a reflexões a respeito de cadeias de suprimentos, escalabilidade e o conceito de “acumulação por aproveitamento”, temas tão significativos quanto complexos, sobre os quais não nos aprofundaremos aqui.

primeiro momento, os cogumelos são troféus, carregam em si as histórias da aventura de sua coleta e tornam-se parte dos catadores. A autora associa esse fenômeno à noção de dádiva como forma de troca social. Nas “economias de dádiva”, os objetos têm valor não pela sua utilidade (ou por serem símbolo de valor, como uma moeda), mas pelas relações pessoais que constroem, pelos contextos em que foram feitos e trocados. Os objetos de dádiva são extensões das pessoas que os carregam e trocam, permanecem atrelados à sua história: são o oposto do objeto alienado, da mercadoria desvinculada de seus contextos (Tsing, 2022, p.191-193).

Partindo destas reflexões, talvez com certo nível de liberdade poética, reconheço que, pela manufatura do cenário de 2415, as sacolas plásticas que coletei ao longo dos anos passaram por uma transmutação: de objeto alienado (no caso, nem mais mercadoria, mas lixo) para dádiva.

Enquanto objetos por mim manufaturados, as mantas são meus troféus, minhas dádivas. Elas carregam toda a história da sua produção, as aventuras e desventuras do seu processo de feitura, seu valor remete à essa história e ao trabalho (tempo, engajamento e esforço dedicados) que ela implica. Além disso, as sacolas plásticas, em si, se transformaram, já não são apenas “plástico” como materialidade genérica, são sacolas específicas que revelam parte de sua história, justamente a parte que é perpassada pela relação comigo, das escolhas e contextos que nos aproximaram. Isso se revela em cicatrizes e memórias específicas (etiquetas, rabiscos, rasgos), que individualizam minha relação com aqueles objetos, mas também pelos logotipos e slogans que elas carregam e que terminam operando como marcadores de outras dimensões: evidenciam escolhas de consumo e estilo de vida, revelam (ou podem revelar) um poder econômico, uma classe social, uma posição político-ideológica.

Ao mesmo tempo, as sacolas também se tornam um signo capaz de despertar identificação. Como a própria corporeidade das sacolas é fruto deste contexto histórico, elas fazem com que o público se remeta à sua condição dentro desse contexto e à forma como realiza seus próprios agenciamentos plásticos. Acredito que uma das dimensões políticas de 2415 emerge justamente daí: propor uma especulação sobre o futuro, evidenciando na carne da matéria exposta do cenário (a manta-mar de plástico) o contexto que a produziu (atualidade); o que permite colocar em questão os processos históricos que estamos vivendo e cultivando, mesmo em uma cena que opera mais no campo sensorial do que racional.

Essa dimensão política da operação cênica com a materialidade das sacolas plásticas não era algo evidente para mim no início. Num primeiro momento, eu estava pensando politicamente sobre a manipulação do “plástico” enquanto matéria genérica, mas não havia me atentado para a especificidade das sacolas como lixo, mercadoria já desprovida de utilidade, e a potência política que podia emergir dessa relação, tal como evidenciado pelo pesquisador André Lepecki:

A mercadoria domina não só o mundo das coisas, mas também a esfera do perceptível, do imperceptível, do sensível e do infra-sensível, o domínio do desejo, até mesmo o domínio dos sonhos. A mercadoria governa, e por isso mesmo ela rege mesmo as próprias possibilidades de se imaginar o que seria governamentalidade [...] De fato, a transformação incorporal de uma coisa em mercadoria corresponde ao seu aprisionamento em um único (e frenético) destino: tornar-se um objeto utilitário anexado a toda uma economia de excesso, regida por um modo espetacular de aparição e demandando firmemente e sempre o “uso correto” de objetos. Esse objeto vinculado ao capital está fatalmente direcionado (desde a sua concepção) ao caixote de lixo, de preferência num prazo inferior a seis meses, quando ele se tornará novamente mera coisa, ou seja, matéria sem valor para o capital, sem significação, sem propósito a não ser apenas ser. O capital chama a esses objetos: lixo. Perante tal sistema, talvez a contra-força dos objetos (sua resistência) resida exatamente em ser e querer ser mera coisa (Lepecki, 2012a, p. 95).

A consciência a respeito dessa linha de reflexão sobre os objetos veio em setembro de 2022, quando tive a oportunidade de acompanhar a conferência “Nós aqui entre o céu e a terra”, da pesquisadora e performer Eleonora Fabião, durante o IX Interfaces Internacional¹⁰⁵. A fala de Eleonora me atentou para a urgente necessidade de mudarmos a maneira como abordamos matéria e forma. Isso me fez atentar para a possibilidade de abordar a ruptura com antropocentrismo, não só enquanto tema ou como inspiração para a investigação corporal, mas também como um recurso formal, construindo uma cena em que plástico e corpo dividem protagonismo. Por fim, me despertou para o fato de que eu já estava fazendo isso.

As reflexões articuladas pela pesquisadora evidenciaram a potência política e anti-anthropocêntrica de desierarquizar as relações entre sujeito e objeto. Na verdade, mais do que isso, a potência de romper essa dualidade, desobrigando os objetos do utilitarismo constante e os sujeitos de seus egos, em um processo de *devir-coisa* (Lepecki, 2012a), compreendendo que “coisa”

[...] passa a nomear tanto o “objeto” quando liberado de seu determinismo utilitarista, como o “sujeito” quando liberto de sua egoexistência pessoalista e colonialista. Quando entendidos como coisas, objetos não estão apenas subjugados à dominação de sujeitos, e sujeitos não serão nunca meros senhores de objetos (e até de si mesmos ou de outros sujeitos). No plano das coisas humanas

¹⁰⁵ Encontro organizado pela *Red de Investigación de y desde los Cuerpos*, em Uberlândia, no campus da UFU, entre 16 e 18 de setembro de 2022.

e não-humanas, de uma “ética da coisa” como propõe André Lepecki, todos os tipos de matérias co-constituem-se (Fabião; Alcure, 2020 p. 183).

Esses encontros – com Eleonora, as coisas, o questionamento do antropocentrismo não só em relação aos seres vivos, mas também à matéria inorgânica etc. – marcaram-me profundamente, pois deram contorno e estofo teórico-político para um processo que estava se desenrolando praticamente, mas sobre o qual não havia parado para pensar.

O encontro do IX Interfaces Internacional, em Uberlândia, foi o primeiro momento em que compartilhei minha pesquisa cênica. Quando ouvi a fala de Fabião, eu também estava processando os retornos que havia recebido no dia anterior, após minha dança-comunicação. Naquele contexto, compreendi não só a potência da relação do corpo com o plástico – investigação que segui desbravando –, mas também tive consciência da simbologia que eu estava agenciando com aquela materialidade cenográfica, propondo reflexões sobre o futuro a partir de vestígios concretos do presente. Compreendi a potência de radicalizar as escolhas que já havia feito, permitindo que a cena se construísse a partir da relação não hierarquizada entre os elementos cênicos, compreendendo o corpo humano e o corpo plástico em uma relação desvinculada da noção de “uso”.

Ao permitir que o corpo do plástico dance e construa a dramaturgia tanto quanto o corpo da intérprete, o trabalho se aproxima da provocação sobre a necessidade de estabelecer uma “ética das coisas” (Benso *apud* Lepecki, 2012a, p. 96) que implica a convivência com elas, permitindo-se coabitar o espaço e existir junto. Um processo que requer reconhecer que “todos necessitam ser libertados da força subjugadora chamada dispositivo-mercadoria – força que esmaga a todos num modo da vida empobrecido, ou triste, ou dócil, ou limitado, ou utilitário” (Lepecki, 2012a, p. 97) e realizar um esforço de libertação mútua. Parece-me que *2415* opera nesse campo ao permitir que a cena se construa como um improviso entre as matérias (corpo e plástico) colocadas em relação, vivendo-a em tempo real [**→ matéria corpo**].

Como Lepecki nos lembra, a provocação do devir-coisa “é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança” (2012a, p. 97). Tal provocação emerge em um contexto na dança em que

A figura do “sujeito manipulador” está fortemente ligada à figura autoritária do coreógrafo, à sua função autoral de ditar passos, controlar gestos e dirigir movimentos nos mínimos detalhes. Controlar e ditar, e depois ser obedecido com precisão: é por isso que o coreógrafo William Forsythe certa vez descreveu a coreografia como “uma arte de comando”. Nesse sistema, o movimento do bailarino é comumente percebido como sendo pouco menos que a expressão obediente e mediada (às vezes, nem mediada) da vontade do coreógrafo. Nessa economia específica da coreografia, a subjetividade do bailarino é vista como sempre disponível à manipulação, como um mero meio ou instrumento. É nesse sentido que o bailarino pode ser assimilado a um objeto – o bailarino se torna uma ferramenta usada pelo coreógrafo (Lepecki, 2012b, p. 77, tradução nossa)¹⁰⁶.

Interessante vislumbrar como, sem saber, os percursos que escavei durante o processo criativo, ecoam as proposições do autor. Essa economia da coreografia que entende o corpo que dança como instrumento da mente que coreografa, liga-se diretamente ao culto do *supercorpo* [→ **somática e a dança**], dado que, nesse sistema de valores, espera-se que o bailarino seja a melhor expressão do humano, versão idealizada (e portanto objetificada) da perfeição: forte, flexível, sem limites, medos ou dores. É quase contraditório, mas, nesse processo de objetificação, o bailarino está aprisionado tanto como objeto – aprisionado pelo utilitarismo – quanto como sujeito – enredado em sua egoexistência, cultivando sua presença em cena através da autoafirmação: “A pessoa do bailarino é o definitivo e único objeto de louvor e censura na dança [...] o corpo que dança deve por sua vez apresentar o admirável eu para louvor e indicar tal exibição como louvável, provocar elogios” (Franko *apud* Lepecki, 2012b, p. 97, tradução nossa).

Em 2415, o processo de retirada do corpo-intérprete de seu lugar de destaque para construir uma dança em coprotagonismo com as demais *coisas* da cena (em especial, o cenário e o figurino) surgiu do compromisso de criar uma cena que escapasse ao antropocentrismo. Compromisso esse que, em termos de pesquisa corporal, passava pelo distanciamento do ideário de *supercorpo* e toda a lógica dominante que o sustenta. Nesse interesse político, escavei percursos que terminaram me aproximando criativamente do formato da dança-instalação, apontada por Lepecki como um novo regime de visibilidade na dança que permite ampliar horizontes, dissolver o palco e envolver o espectador (2012a, p. 97). É exatamente isso que fazemos quando colocamos o público praticamente dentro da cena sentado sobre o plástico¹⁰⁷:

¹⁰⁶ “In dance, the figure of the “manipulative subject” is powerfully linked to the authoritative figure of the choreographer, to his or her authorial function in dictating steps, controlling gestures, and directing moves to the minutest details. To control and to dictate, and then to be obeyed with precision: this is why choreographer William Forsythe once described choreography as ‘an art of command.’ Within this system, quite often a dancer’s moves are perceived as being little more than the immediate (or sometimes even unmediated) and obedient expression of a choreographer’s will. Within this specific choreographic economy, the dancer’s subjectivity is seen as always ready for manipulation, as a mere means or as an instrument. It is in this sense that a dancer might be assimilated to an object—the dancer becomes merely a tool used by the choreographer.” (Lepecki, 2012b, p. 77).

¹⁰⁷ Atualmente, apenas parte do público fica efetivamente sobre o plástico, mas o cenário é um permanente trabalho em construção, as mantas seguem crescendo e nossa ideia é trazer, cada vez mais, o público para dentro do mar de plástico.

apostamos radicalmente na coexistência de todos os envolvidos naquele acontecimento, na construção da relação desinteressada entre as *coisas* como forma de escapar à comunicação dominada pela lógica utilitária da mercadoria, criando pela manipulação dos elementos cênicos um discurso político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: PARAQUEDAS COLORIDOS?

Em meio às ruínas, me propus a fazer dessas escavações, desse exercício de alteridade e desse processo criativo, meus humildes paraquedas coloridos, um meio de amparar a queda inevitável no abismo que estamos. Acredito que, em certa medida, foi exatamente isso o que aconteceu: sigo (e seguimos) caindo no abismo, nada de estrutural de fato mudou, mas certamente, nessas escavações, aprendi outras formas de lidar com ele. Foi um processo repleto de companhias diversas e, entre minhocas, plásticos, pessoas e coisas, muito me aconteceu.

Difícil mensurar o quanto da experiência, que se dá em nível pessoal e corporal, consegue ser compartilhada de forma escrita. Espero ter sido capaz de mover e co-mover parte dessas experiências e reflexões neste relato. Espero poder seguir com estas escavações, quiçá conseguir convidar mais corpos para participar delas, entender como outros corpos vivem essas relações. E, por fim, espero que esta rede de túneis escavada e aqui mapeada possa contribuir de alguma forma neste projeto coletivo de construir conhecimento, na academia e fora dela, através do fazer artístico.

Da minha parte, finalizo este projeto satisfeita, especialmente em relação ao processo criativo construído e seu resultado final: *2415*. Sinto que – embora o trabalho siga, de alguma forma, em processo (se aprofundando e complexificando a cada novo compartilhamento) – fui capaz de pari-lo e através dele, compartilhar aspectos relevantes da pesquisa que o originou. No entanto, mal toquei a superfície desse novo terreno interdisciplinar de escavação entre arte, biologia e antropologia. Há ainda muito para se estudar, pesquisar e criar... Há uma efervescência criativa que emerge neste fim de ciclo.

Já no que se refere à relação entre dança e somática e a prática dos Movimentos Tentaculares, reconheço algumas pontas soltas. Embora acredite que fui capaz de apresentar de forma articulada meus contextos e referências, bem como desenvolver uma prática corporal pessoal, restam muitas perguntas sobre esta parte da pesquisa: A prática é compartilhável? Ela faz sentido para outros corpos? Embora possa dizer que é uma prática esteticamente informada (dado que nasce de um processo criativo) ela se sustenta para além desse contexto? Pode ser usada em processos pedagógicos, é interessante para tal?... São todas perguntas sobre as quais, atualmente, apenas posso especular. Reconheço a necessidade de dar sequência para essas investigações, vislumbro a necessidade de desenvolver a pesquisa prática trabalhando com mais pessoas a fim de compreender os limites, possibilidades e desdobramentos daquilo que criei... Também reconheço que, para além da apresentação das minhas referências pessoais, poderia ter avançado melhor na consolidação de considerações próprias sobre o campo de integração entre dança e somática, o que demandaria uma revisão bibliográfica muito mais ampla. Ficam ideias e indicações de possíveis caminhos a seguir.



Fig. 8. Entre minhocas, plásticos, pessoas e coisas, muito me aconteceu. Foto do espetáculo 2415, temporada no Espaço Cênico do SESC Pompeia (SP), abril de 2024. Foto: Leo Lin.

REFERÊNCIAS

- AMERICAN CHEMICAL SOCIETY (EUA). Earthworms like to eat some plastics, but side effects of their digestion are unclear. [S. l.], 6 abr. 2022. Disponível em: <https://phys.org/news/2022-04-earthworms-plastics-side-effects-digestion.html>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- ALARIO ESTEVAM, Dulce; MONTEIRO, Mônica; ARAÚJO, Presciliana S. Vivendo nossa coordenação motora: segundo Piret e Béziers. [S. l.]: apostila impressa, 2022a.
- ALARIO ESTEVAM, Dulce; MONTEIRO, Mônica; ARAÚJO, Presciliana S. A estrutura dos membros (a mão que pega e o pé que pisa): segundo Piret e Béziers [S. l.]: apostila impressa, 2022b.
- ALARIO ESTEVAM, Dulce; MELLO LOPES, Ênio; MONTEIRO, Mônica; ARAÚJO, Presciliana S. Sistema cruzado (descobrimos o espaço): segundo Piret e Béziers. [S. l.]: apostila impressa, 2022c.
- BALDI, Neila C. Por um balé somático: Laban e Béziers no aprenderensinar a técnica clássica. *Ouvirouver, Uberlândia*, v. 14, n. 2, p. 510-520, jul./dez. 2018.
- BANNERMAN, Henrietta. A question of somatics – the search for a common framework for twenty-first-century contemporary dance pedagogy: Graham and Release-based techniques. *Journal of Dance & Somatic Practices*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 5-19, 2010.
- BÉZIER, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. *A Coordenação Motora: aspecto mecânico da organização do homem*. São Paulo: Summus, 1992.
- BIANCHI, Paloma; NUNES, Sandra M. A Coordenação Motora como dispositivo para a criação: uma abordagem somática na dança contemporânea. *Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre*, v. 5, n. 1, p. 148-168, jan./abr. 2015.
- BIOTURBATION – Worms at work. *MicropolitanMuseum: YouTube*, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n3wsUYg3XV0&list=PLp0FJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=33>. Acesso em: 9 maio 2024.
- BUTT, Kevin. Aspects of Earthworm research – Examples of 35 years of investigation. Virtual talk by Dr. Kevin Butt (University of Central Lancashire). Keiron Derek Brown (Earthworm Society of Britain). *YouTube*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vfkjG8r40g0&list=PLp0FJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgGY1I&index=19>. Acesso em: 06 jul. 2022.
- COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.
- DESPRET, Vinciane. *Autobiografia de um polvo: e outras narrativas de antecipação*. Tradução de Milena P. Duchiate. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.
- DESPRET, Vinciane. *O que diriam os animais?* Tradução de Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2021.
- DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições, Campinas*, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.
- EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. *Repertório, Salvador*, ano 21, n. 31, p. 25-61, 2018.
- FABIÃO, Eleonora; ALCURE, Adriana S. *Arte agora: partilhas de matérias*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, jan. 2020.
- FORTIN, Sylvie. *Educação Somática: novo ingrediente para a formação prática em dança*. Tradução de Márcia Strazzacappa. *Cadernos do GIPE-CIT, Salvador*, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

FORTIN, Sylvie; LONG, Warwick; LORD, Madeleine. Three Voices: researching how somatic education informs contemporary dance technique classes. *Research in Dance Education*, v.3, n.2, p.155-179, 2002.

FORTIN, Sylvie; VIEIRA, Adriane; TREMBLAY, Martyne. La experiencia de discursos en la danza y en la educación somática. *Movimento*, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 71-91, abr./jun. 2010.

FORTIN, Sylvie. O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos. *In*: RAMOS, Luiz Fernando (Org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012, p. 115-139.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ - Art Research Journal*, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, jan./jun. 2014.

FREYESLEBEN, Alice. História Pirata #115 – Antropoceno e História. *História Pirata*. Spotify, 2023. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/71AQFQgCEJAiZoguWcHMxO?si=e2f908fd8e3649a4>. Acesso em: 05 mar. 2024.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-35.

GRAHAM, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991.

GREEN, Jill. Socially Constructed Bodies in American Dance Classrooms. *Research in Dance Education*, [s. l.], v. 2, n. 2, p. 155-173, 2001.

GREBLER, Maria A. S.; PIZARRO, Diego. A somática e as artes da cena: fricções da experiência e sua influência no ensino superior e na cultura contemporânea - parte I. *Repertório*, Salvador, v. 21, n. 31, p. 8-24, 2018.

HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Tradução de Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.

HARAWAY, Donna. *O manifesto das espécies companheiras: cachorros, pessoas e alteridade significativa*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HARAWAY, Donna. *Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno*. São Paulo: n-1 edições, 2023.

HERCOLES, Rosa. Quando a memória falha. *Anais do III Encontro científico nacional de pesquisadores em dança: Comitê Memória e Devires em Linguagem de Dança*, [s. l.], maio 2013. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2013/trabalhos/quando-a-memoria-falha?lang=pt-br>. Acesso em: 09 maio 2024.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

KRENAK, Ailton. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, p. 20-28, 2002.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. Tradução de Sandra Meyer. *Urdimento*, [s. l.], n. 19, nov. 2012a.

LEPECKI, André. Moving as a Thing: Choreographic Critiques of the Object. *October Magazine*, Massachusetts Institute of Technology, n. 140, p. 75-90, spring 2012b.

MARTHA GRAHAM DANCE COMPANY. *Performance/Demonstration*. Kennedy Center Education Digital Learning: YouTube, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVKGN9zXHc&list=PLp0FJoQR1614r-9s-2f6YO3c6-TcgY1I&index=11>. Acesso em: 22 mar. 2022.

MCBRIEN, Justin. Acumulando extinção: catastrofismo planetário no Necroceno. *In*: MOORE, Jason (Org.). Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução de Antônio Xerxenesky, Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022. p. 189-222.

MILLER, Jussara Corrêa. A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna. 2005. 141 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1600246>. Acesso em: 21 jun. 2024.

Monteiro, Maria Zélia Bacellar. O movimento como fundamento da comunicação: experimentos de improvisação em dança. 2019. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2019.

MOORE, Jason (Org.). Antropoceno ou Capitaloceno? Natureza, história e a crise do capitalismo. Tradução de Antônio Xerxenesky, Fernando Silva e Silva. São Paulo: Elefante, 2022.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues de. Texto para prosa, dança e verso: traços de discursos coreográficos. 2011. 219 p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1615290>. Acesso em: 21 jun. 2024.

NARRATIVAS de fim do mundo. Tempero Drag: YouTube, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qFih9AstbSs&t=575s>. Acesso em: 06 mar. 2024.

PAEZ, Marcela Pereyra. Minhocas e tentáculos: desbravando corporalidades em relações de alteridade significativa entre espécies Anais do IX InterFaces Internacional: Corporalidades na cena da pesquisa contemporânea. Uberlândia (MG) UFU, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/InterFaces2022/506961-MINHOCAS-E-TENTACULOS---DESBRAVANDO-CORPORALIDADES-EM-RELACOES-DE-ALTERIDADE-SIGNIFICATIVA-ENTRE-ESPECIES>. Acesso em: 12 abr. 2024.

PAEZ, Marcela Pereyra. Diário criativo, 2021. Caderno pessoal para a disciplina Escritas da Cena, ministrada pela Profa. Dra. Isa Etel Kopelman, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, segundo semestre de 2021. Não paginado.

PAEZ, Marcela Pereyra. Diário criativo, 2022. Caderno pessoal para a disciplina Escritas da Cena, ministrada pela Profa. Dra. Isa Etel Kopelman, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, segundo semestre de 2021. Não paginado.

QUILICI, Cassiano Sydow. O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida. Dossiê Dramaturgias dos Afetos: Sentimentos Públicos e Performance. Revista do Laboratório de Dramaturgia / LADI-UNB, ano 6, v. 17, p. 24-36, dez 2021.

SPIRÓPULOS, Flávia Scheye. A singularidade de um fazer-dança: vestígios entre a cena e a formação em dança na trajetória de Zélia Monteiro. 2014. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

STASI, Daniela. Metodologia da técnica de Martha Graham. [S. l.]: Apostila em PDF, 2020.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. Repertório: Teatro & Dança, ano 12, n.13, 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática e artes cênicas: princípios e aplicações. Campinas: Papyrus, 2012.

SENNETT, Richard. O artífice. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SÜSSEKIND, P. Considerações sobre a teoria filosófica do gênio. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 3, n. 7, jul.-dez. 2009, p. 27-37. DOI: 10.22409/1981-4062/v7i/77.

TSING, Anna. O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. Tradução de Jorge Menna Barreto e Yudi Rafael. São Paulo: N-1 Edições, 2022.

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON (EUA). Center for Culture, History and Environment (CHE). Edge Effects, 2014-2022. Spotify. Disponível em: <https://open.spotify.com/show/4oYH0qbim26KKve98WQZh?si=55919c010e894bcf>. Acesso em: 06 jul. 2022.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. A dança. São Paulo: Summus Editorial, 2005.

WANG, Lei; PENG, Yawen; XU Yali; ZHANG, Junjie; LIU, Chunguang; TANG, Xuejiao; LU, Yuan; SUN, Hongwen. Earthworms' degradable bioplastic diet of polylactic acid: easy to break down and slow to excrete. *Environmental Science & Technology*, [s. l.], v. 56, n. 8, p. 5020-5028, 2022. DOI: 10.1021/acs.est.1c08066.

ÍNDICE REMISSIVO

- 2415, 13, 25, 78, 85, 98, 100, 110, 111, 113, 116, 118, 120, 121, 122
- ação performativa, 109
- alianças afetivas, 28
- alteridade significativa, 70, 72, 74, 75, 76, 79, 125, 126
- Antropoceno, 67, 68, 73, 74, 100, 125, 126
- antropocentrismo, 24, 105, 119, 120, 121
- artes performáticas, 71
- autopercepção, 48, 60, 83, 86
- Béziers, 22, 23, 34, 41, 42, 44, 48, 51, 53, 81, 83, 87, 124
- capitalismo, 67, 68, 69, 70, 75, 117, 126, 127
- Capitaloceno, 68, 72, 73, 74, 100
- Capitaloceno., 73
- contraction-release*, 42, 46, 49, 83
- Coordenação Motora, 22, 23, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 61, 81, 83, 87, 124
- corpo, 10, 13, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 34, 38, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 120, 121, 124, 126, 130
- corporificada, 29
- criação artística, 32, 72, 103
- culto do *supercorpo*, 121
- dança, 18, 10
- Daniela Stasi, 23, 41, 44, 45, 62, 95
- devir-coisa, 120
- educação somática, 34, 64, 82
- Eleonora Fabião, 119
- especismo, 24, 28, 70, 73, 75, 80, 111
- ética das coisas, 120
- excepcionalismo humano, 73, 80
- experiência, 25, 28, 29, 32, 34, 49, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 71, 72, 74, 76, 82, 84, 87, 104, 110, 111, 113, 114, 122, 125
- expressão, 32, 38, 41, 49, 54, 55, 58, 60, 121
- expressividade, 39, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 82
- fabulação especulativa, 74, 100
- Figueiredo, 18
- Fortin, 33, 34, 56, 63, 64, 81, 82, 83, 86
- Haraway, 32, 70, 72, 74, 75, 76, 80, 99, 100
- individualidade, 54, 56
- individualista, 32
- instalação, 23, 102, 121
- Juliana Moraes, 23
- Klauss Vianna, 22, 23, 34, 48, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 64, 80, 81, 82, 83, 126
- Krenak, 39, 68, 69, 70, 72, 80
- Lepecki, 119, 120, 121
- Lu Favoreto, 23, 53
- Martha Graham, 22, 23, 34, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 53, 54, 56, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 95, 126
- mercadoria, 117, 118, 119, 120, 122
- método científico, 32
- microplástico, 78, 99
- minhocas, 28, 35, 69, 75, 76, 77, 78, 81, 83, 84, 85, 87, 95, 99, 100, 103, 104, 105, 114, 122, 123
- modos de viver e morrer, 73
- Movimentos Tentaculares, 25, 80, 83, 88, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 105, 123
- não-humanos, 28, 99
- objetos de dádiva, 118
- pensamento dominante, 74
- pensar-fazer dança, 62, 63, 64, 83
- Pereira, 18
- Piret, 22, 23, 34, 41, 42, 44, 48, 51, 53, 81, 83, 87, 124
- plástico, 78, 99, 100, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121
- plástico), 109, 112, 118, 120
- prática como pesquisa, 25, 34
- prática corporal, 23, 25, 44, 64, 80, 81, 83, 84, 87, 88, 97, 123
- propriocepção, 81, 86
- Quilici, 13, 71
- rede multiespécies, 73
- ruínas, 67, 68, 69, 99, 100, 117, 122, 127
- saberes, 13, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 38, 44, 53, 70, 71, 74, 80, 103
- saberes intuitivos e sensoriais, 32
- Salvador, 16
- Santos, 16, 18

- singularidade, 29, 39, 43, 54, 59, 60
- singularidades, 54
- somática, 22, 34, 38, 39, 40, 44, 45, 48, 53, 54, 57, 58,
61, 63, 64, 65, 72, 73, 80, 81, 82, 83, 96, 109, 121, 123,
124, 125, 130
- Souza, 18
- subjetividade, 49, 121
- sustentabilidade, 115, 116
- técnica, 22, 23, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 61, 62, 64, 79, 81,
83, 84, 85, 87, 88, 94, 95, 106, 114, 124
- técnicas, 25, 38, 39, 40, 41, 44, 61, 63, 64, 79, 80, 81, 82,
83, 84, 86, 98, 105, 111, 112, 116, 130
- tentacularidade, 84, 105
- Tsing, 117
- vulnerabilidade, 71, 77, 84, 85, 96, 105, 110, 113, 114
- Zélia, 13, 22, 44, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 81, 82, 83,
85, 126
- Zélia Monteiro, 22, 44, 56, 57, 59, 60, 61, 64, 81, 82, 83,
85

Sobre pessoa autora

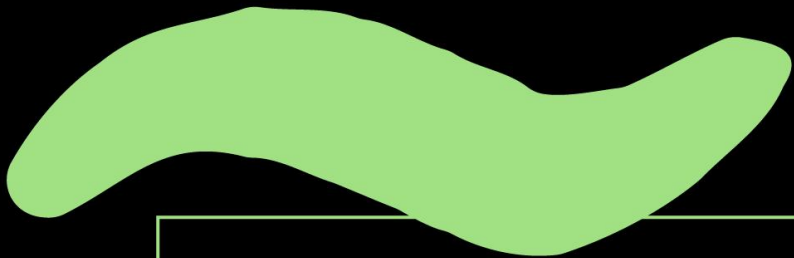
MARCELA PÁEZ

Artista do corpo latino-americana, nascida no Brasil com ascendência argentina e chilena, pesquisa os trânsitos entre dança, somática, ensino e criação. É mestra em Artes da Cena pela UNICAMP (2024), bacharel em Interpretação Teatral pela ECA-USP (2014), atua pedagogicamente articulando consciência corporal e improvisação às técnicas do balé clássico europeu e dança moderna.

E-mail: marcipp1989@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5812-0345>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3014835281335701>



editoraanda.com

EDITORA

Anda