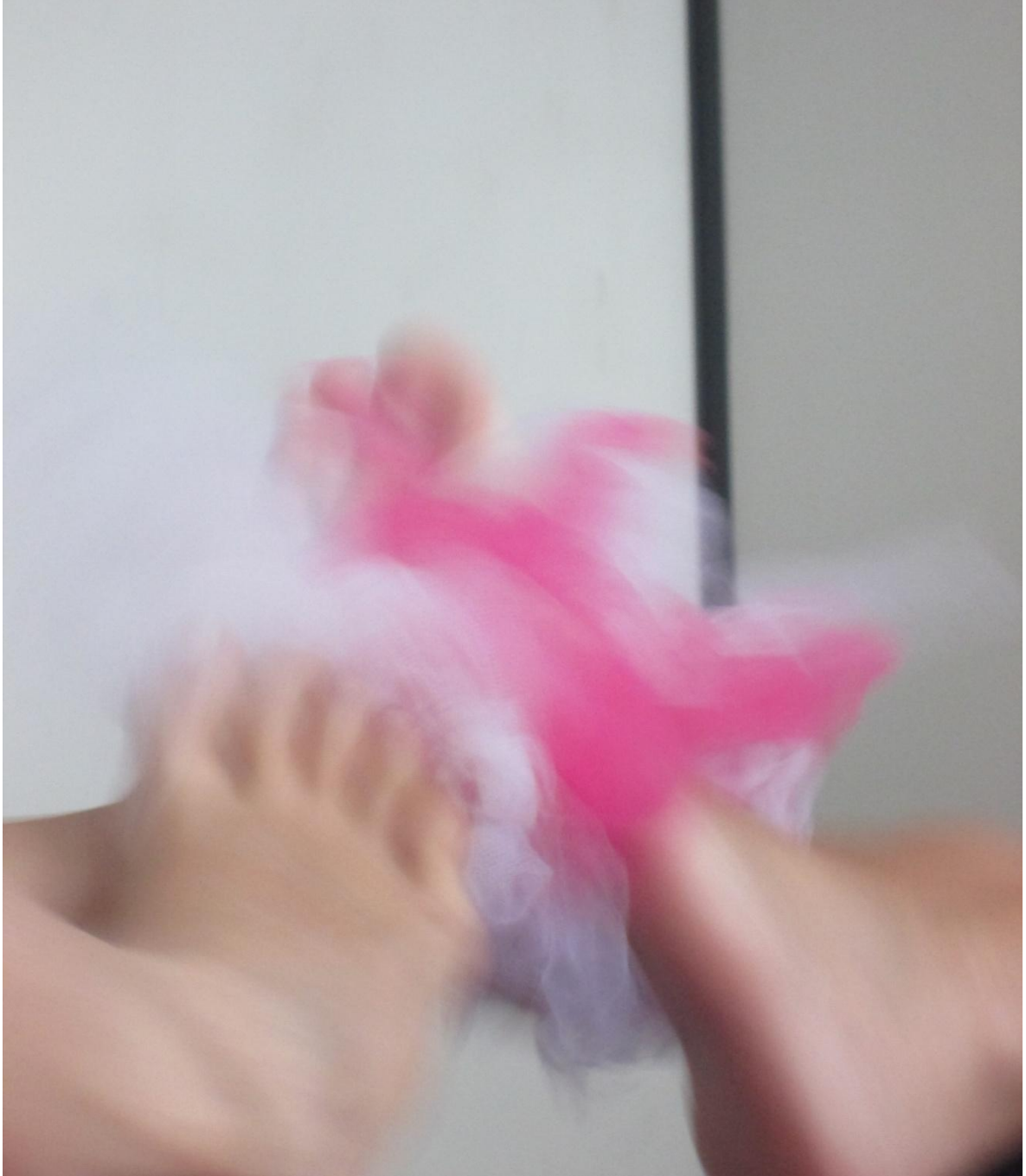


**CORE-GRAFIAS INTENSIVAS DE UMA CORPOREIDADE EM
MOVIMENTO**



RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-Graduação em Psicologia
Departamento de Psicologia

**CORE-GRAFIAS INTENSIVAS DE UMA CORPOREIDADE EM
MOVIMENTO**

Doutorado em Psicologia

Linha de pesquisa: Clínica e Subjetividade

Orientador: Eduardo Passos

RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

Niterói, junho de 2015.

**CORE-GRAFIAS INTENSIVAS DE UMA CORPOREIDADE EM
MOVIMENTO**

RUTH SILVA TORRALBA RIBEIRO

Tese apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito para o título de Doutora em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Henrique Passos Pereira

Profa. Dra. Cristina Mair Barros Rauter

Profa. Dra. Hélia Borges

Profa. Dra. Márcia Morais

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Almeida Machado

TÍTULO: Core-grafias intensivas de uma corporeidade em movimento

ALUNA: Ruth Torralba

ORIENTADOR: Prof. Dr. Eduardo Passos

RESUMO

O presente trabalho aborda na experiência clínica o movimento do *self* em sua abertura sensorial, indispensável à criação de novos agenciamentos subjetivos. Dimensionamos a experiência clínica como uma possibilidade de uma core-grafia de si, grafia-escrita do corpo que é também inscrição das marcas subjetivas criadas no encontro. Grafia de uma corporeidade em movimento como possibilidade de (re)criação de um novo gesto a partir das marcas inscritas no corpo, afirmando a vida como material estético e a clínica como experiência de estetização de si. Para tanto atentaremos para a transmissão de saber na experiência clínica que convoca a criação de um corpo de presença e de uma escuta das sensações para que seja possível o compartilhar de uma experiência. Afirmamos ser indispensável colocar em análise a corporeidade do clínico para a ativação de um campo de contato que sustente um grau de abertura indispensável à experimentação clínica que possa acompanhar o *self* numa grafia de si no mundo. A importância da temática da corporeidade consiste em oferecer ao campo de estudos da subjetividade uma aproximação entre a experiência da dança, das práticas somáticas e da clínica num movimento que afirme uma abertura do corpo à experiência sensível.

PALAVRAS-CHAVES: corporeidade, clínica, formação, core-grafias

ABSTRACT:

This paper discusses the clinical experience of the self moving their sensory openness, essential for creating new subjective assemblages. Dimensioned clinical experience as a possibility of a core-spelling of itself, spelling-writing body that is also description of subjective brands created at the meeting. Spelling of a corporeality in motion as a possibility of (re) creating a new gesture from the brands included in the body, saying life as aesthetic material and the clinic as aesthetical experience itself. Therefore we pay attention at the transmission to know from clinical experience that calls for the creation of a body present and a listening to the sensations so we can share an experience. We claim to be indispensable to put in question the clinical corporeality to the activation of a contact field to sustain a degree of openness essential to the clinical trial that may accompany a self spelling of itself in the world. The importance of embodiment of the subject is to provide the subjectivity of field studies a connection between the dance experience, somatic practices and clinical in a movement that claims an opening of the body to sense experience.

KEY-WORDS: corporeality, clinical, training, core-spellings

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento se direciona aos queridos alunos do Estágio em Clínica Transdisciplinar e aos participantes do grupo de estudo e experimentação sensorial que coordenei por mais de três anos, o “entre-laços”, e o atual grupo que coordeno, “cuidando de quem cuida”. Os alunos me ofertaram a oportunidade de “fiar uma pele junto” e me ajudaram a tecer um pensamento coletivo. Agradeço especialmente a Jô Conti, Silvana Rocco, Lívia Cretton, Poly Esteves, Carla Gomes, Mariana Tinoco, Din Crespo, Mel Prado, Williana Louzada, Cadu Mello, Cris Rocha, Vanessa Cunha, Esther Murta, Héder Bello, Bruno Cuiabano, Manu Link, Diana Lazera, Gabrielle Chaves, Camila Alves, Lucas Veiga, Isabel Taveira, Adrielly Selvaci, Alessandra Rotenberg, Ellen Ribeiro, Guilherme Prado, Leandro Cunha, Julia Baumann, Vítor Gripp, Natalia Fatigatte, Yuri Jahara, Elisa, Verônica, Pedro e Ana.

Agradeço com alegria aos meus queridos clientes pela confiança, em especial à Elle.

Agradeço com muito afeto por uma política do corpo sensível aos alunos e aos amigos professores dos Cursos de Bacharelado, Licenciatura e Teoria em Dança da UFRJ, especialmente aos professores Lídia Laranjeira, Letícia Teixeira, Maria Ignês Calfa, Daphne Madeira, Marcus Machado e Maria Alice Poppe e aos alunos Bruna Golvea, Rômulo Galvão, Valéria Oliveira, Laura Vainer, Thaís Chilique, Beatriz Pizarro, Luana Garcia, David Abreu, Mariana Manhães, Cintia Jocas, Alcione Soares, Elaine Pernambuco, Tamara Catarino, Dandara Patroclo, Jessica Queiroz, MarluCIA Ferreira, Rayssa Bentes, Márcia Paulino, Marfisia Pereira e Fernanda Novaes.

Agradeço ao meu lindo Maurício pela força, pelo aconchego e pelo amor.

Agradeço ao meu precioso menino Pedro que sempre me inspira.

Agradeço à querida mãe Flor, ao querido pai Ricardo e ao amado irmão Edu pelo apoio e acalanto.

Um agradecimento-homenagem ao meu amado Mestre Eduardo Passos pela precisa, preciosa e sempre generosa orientação no espaço da pesquisa e da vida.

Um agradecimento-homenagem à Mestreza amada Angel Vianna por sua doce presença que se faz marca no corpo e a todo o corpo docente da Escola e Faculdade Angel Vianna.

Um agradecimento-homenagem a todo querido corpo de docentes do Instituto Gerda Alexander que me acolheram de um modo especialmente delicado. Agradeço especialmente à Maria Thereza Feitosa, querida mestra que me presenteou com sua atenciosa leitura na parte da tese referente à Eutonia. E um agradecimento de amor às minhas queridas companheiras de turma do primeiro ano de formação em Eutonia do Instituto Gerda Alexander do ano de 2012. Agradeço especialmente à carinhosa acolhida de Sandra Bittar e às calorosas conversas com Ana Caetano.

Um agradecimento pela potência de amizade a todos os companheiros que passaram por mim na roda de orientação do Professor Eduardo Passos e no grupo de estudo do Limiar, aos amigos da turma de 2011 e aos professores do PPG Psicologia da UFF. Agradeço especialmente pela força do encontro à Iacã Macerata, Bia Adura, Joana Camelier, Flávia Fernando, Letícia Renault, Jorge Melo, Tarso Trindade, Márcia Cabral, José Guilherme Soares e Laila Domith.

Agradeço as amigas da dança e da clínica, parceiras da vida, Catarina Resende, Patricia Caetano, Aline Blajchman e Cris Kini e as amigas na arte de maternar Lia Imanish, Monica Mitkiewicz e Rosane Rodrigues.

Agradeço às queridas amigas do Centro Pulsar Catarina Resende, Erika Reis, Cristina Veloso, Emília Cajaty, Sylvia Monnerat e Luisa Mizarela pelo pulsante encontro que alimenta.

À querida banca que me acolheu com potência sensível: Cristina Rauter, Hélia Borges, Márcia Moraes e Marcus Machado.

Ao querido Pedro Honório que me ajuda a tecer uma pele em abertura sensível.

À querida amiga, mestra da dança e da vida Giselda Fernandes por ativar a dinâmica do meu tônus e me oferecer o respiro do movimento.

Ao querido Newton Bley por cuidar da minha energia sensível.

À CAPES que financiou essa pesquisa.

Para Pedro que é menino de pele porosa que me ajuda a ser.

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	12
PREPARAÇÃO PARA PER-FORMAR OU DANÇAR-PENSAR	12
DESLIMITES DE SI	15
1. MEMÓRIA-ANÁLISE DO GRUPO DE ESTUDO E EXPERIMENTAÇÃO SENSORIAL (GEES).....	34
CARTOGRAFAR MOVIMENTOS	34
SOBRE O DISPOSITIVO	36
MÉMORIA-MOVIMENTO E GESTO-PENSAMENTO DO GESS	39
IMAGENS DE CORPOREIDADES EM MOVIMENTO: FOTO-GRAFIAS DO GEES	52
2. DO CORPO AO INCORPORAL DO CORPO	76
CORPO E ESPAÇO	76
CORPOREIDADE-SUBJETIVIDADE	82
3. DANÇA DE UM CORPO IMENSIDÃO	93
UMA DANÇA PEQUENINA	93
UM SEXTO SENTIDO INSURGE: CINESTESIA, O SENTIDO DO MOVIMENTO	94
DANÇA-SERPENTINA: PARADOXOS DO SENTIR	96
DANÇANDO UMA VIDA: ISADORA DUNCAN E O DEVIR-DANÇARINA	101

SABER-SENTIR: LABAN	107
UMA DANÇA EXPRESSIONISTA DE UM CORPO-IMENSIDÃO: PINA BAUSCH	112
ANGEL VIANNA: DANÇA DAS SENSações	117
EUTONIA: CRIAÇÃO DE UM CORPO FELINO PARA UMA ESCUTA DAS SENSações E UMA ESCRITA DE SI	126
. EUTONIA: UM FAZER DE AFETO	126
. EUTONIA DE GERDA ALEXANDER: PERCURSOS DE UMA INQUIETAÇÃO	130
. PELE: TECIDO DA SENSação	140
. A PRÁTICA DA EUTONIA E SEUS PRINCÍPIOS	144
4. SER-PELE: CONTATO INTENSIVO E CORPO FELINO	157
CONTATO E ESPAÇO RITUAL	158
CORPO FELINO E ESTADO PERFORMATIVO	172
IMAGEM-SENSação E INCONSCIENTE DO CORPO	182
PALAVRA-SOPRO	189
ONTOLOGIA DA MATÉRIA: PENSAR COM O CORPO	198
5. CORE-GRÁFIAS DE UMA CORPOREIDADE EM MOVIMENTO	211
UMA ESCRITA EM DEVIR-DANÇARINA	211
6. CONCLUSÃO	219
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226

(...) O caçador tinha medo do que o meu corpo dizia, tinha medo de quem falava pelo meu corpo enquanto os batuques rufavam.

Para ele, que não conhecia nossa língua, só podiam ser forças obscuras. Os demônios falam assim, sem palavra, tudo dizendo na volúpia dos corpos. Esse era o seu receio. Mas não eram demônios que me faziam estremecer o corpo. Eram deuses que dentro de nós, mulheres, falam e escutam. O receio de Arcanjo era o de todos os homens. Que regressasse o tempo em que nós, mulheres, já fomos divindades. (...) Os nossos deuses, porém, não eram os mesmos. Os dele dormiam dentro de livros. Os meus despertavam na música. Foi isso que o caçador não compreendeu. Eu não dançava. O que fazia era outra coisa: eu apagava o tempo e o peso como cobra que se despe da velha pele.

“A confissão da leoa” – Mia Couto

INTRODUÇÃO

PREPARAÇÃO PARA PER-FORMAR OU DANÇAR-PENSAR

Escrevo com os pés descalços, sentindo os ísquios como apoio para estar sentada¹. Assim, sinto a respiração correr solta pelo corpo todo, em ondas densas, o coração como um bicho marcando o compasso dessa dança, a cabeça tocar o espaço além, enquanto os pés encontram no chão um novo pouso. Escrevo com o corpo todo, da cabeça aos pés, da pele a medula, movendo os líquidos pelos canais internos, desdobrando camadas de mim. Toco assim a pele da palavra-nua, da palavra-viva, da palavra-sopro em uma escrita-dançarina. Escrevo deixando ressoar as ondas sonoras da música que compõe o espaço ambiental que habito no movimento da escrita.

A música muda você
Você muda mais alguém
Alguém muda outro alguém
Que muda você também

Você muda a cada momento
A música muda o tempo
Você é um instrumento
A música muda você

Pra melhor, pra melhor, pra melhor
A música muda o corpo
E a dança ajuda a mudança
A música de um outro

¹ Referência ao pensamento de Gilles Deleuze (2010) em “Sobre o Teatro” onde ele diferencia o sentado, do deitado e do em pé. Em pé estamos sempre numa certa tensão com a gravidade. Ao deitar podemos nos entregar ao peso do mundo. Já o sentar nos coloca numa outra dimensão com a gravidade, entre o repouso e o esforço em ser bípede.

Desfaz a sua distância

O mundo muda você

Os outros te mudam muito

Você muda pra crescer

A música muda o mundo

Pra melhor, pra melhor, pra melhor

A música muda o vento

O pé também muda o chão

Assim como o pensamento

Muda sua sensação

A música muda tudo

E tudo muda você

Você é você porque muda

A música ajuda a ser

Bem melhor

(KAIRA – Toumani Diabaté – Letra adicional de Arnaldo Antunes)

Escorrendo pelas ondas de movimento-pensamento que a poesia sonora nos traz, estendemos essa qualidade da música de provocar mudanças para uma potência da arte em geral. Nesse momento inicial do trabalho, entretanto, nos atentaremos para um espaço intervalar entre as artes cênicas, as artes plásticas e a música: o espaço das artes performativas. Podemos dizer que a performance se insinua nesse espaço intervalar, trazendo o corpo como espaço de experimentação, investigação e criação. Criação que se faz em ato, cujo espaço é o corpo do artista numa relação de contágio intensivo com o público. O corpo do performer não traça uma narrativa, não se refere a um

personagem e nem conta uma história. O performer é o artista e o movimento da performance cria um corpo em estado performático, estado antes da forma, espaço do “pré-movimento” (GODARD, H. s-d) que nos distancia dos limites definidos do nome próprio e da história pessoal. A performance cria um espaço ritual ou ambiental de comunicação por contágio onde habitamos um espaço transcricional.

Nesse trabalho a performance per-forma um corpo clínico, um corpo dançante, um corpo de professora e um corpo de pesquisadora. Em todos os espaços trata-se de habitar um estado per-formativo, um espaço de formação de um corpo em abertura. Como grau de prudência ao mergulho, apesar de não entrarmos com algo pronto no espaço da performance, é preciso entrar pré-parado. Uma pré-para-ção: um preparo para o momento presente. Trata-se de estar antes do movimento, parar o que se agita, habitar o silêncio e instante-já. Preparação que é também uma limpeza, limpeza dos automatismos, posturas definidas e hábitos condicionados para abertura do corpo a um gesto novo. Pré-para-ção também porque faz parar, silenciar, habitar o plano zero do movimento. Performar é habitar um espaço ritual, no qual o corpo está presente, à espreita, à espera, como um felino antes do salto. Performar é então nessa pesquisa uma atitude felina. Para tanto é necessária uma postura de quem escuta com toda a pele os movimentos do mundo, postura de um corpo que aguarda e que se cria no intervalo entre o movimento e o pré-movimento. Habitar assim o momento presente, o instante-já do movimento. Performar é acessar o plano do movimento: um movimento absoluto sem sujeito e sem forma. O movimento que cria a performance não pertence ao corpo, ele atravessa o corpo, corporiza, possibilita um novo tom, um novo tônus. O corpo aparece como efeito do movimento que o atravessa e o co-compõe. O corpo enquanto forma e figura é somente uma miragem, instante que uma mirada faz aparecer uma forma, que sincronicamente cria um corpo que vê. O que vemos também nos olha (DIDI-HUBERMAN, G. 2010) assim como o que toca também me toca (ALEXANDER, G. 1991). Nesse movimento acessamos um corpo que vê com toda a pele, uma pele que vê e que salta para além dos limites de um eu, pele-fita-de-moebius que faz acender um corpo em continuidade com o mundo.

O espaço de per-formar é um espaço de partilha entre o performer e o público: um espaço intensivo de trocas de intensidades. O corpo está presente em sua dimensão impessoal capaz de per-formar mundos com o espaço: um espaço ambiental que dá condição de possibilidades de um corpo vir a ser.

Escrevo em estado performativo para que a palavra possa ressoar a intensidade de uma memória-sensação. Uma memória que não representa um gesto perdido nas cinzas do tempo cronológico e de uma história pessoal, mas que atualiza um acontecimento. Uma memória-rastro das marcas deixadas nos corpos pelos encontros, produzindo um acontecimento presente como desdobramento de uma sensação, como continuidade da sensação, seu desdobramento em palavras. Uma palavra-pele, uma palavra-sopro. Para tanto foi preciso grafar com o corpo, criar uma core (corpo em grego) – grafia de corporeidades em movimento.

DESLIMITES DE SI

Aflora em mim algo novo. Sinto-me como rua e rio onde forças atravessam, se arrastam, são puxadas ou arrastadas. Como ponte entre a clausura e a liberação dos fluxos, meu corpo se estremece com a intensidade ao redor. Sustentar a liberação dos fluxos e antes ativá-los é uma tarefa a qual não traço recuos. Vou sendo como fúria, força e fogo, me compondo no caos, estriado e cheio de reentrâncias. Algumas vezes algo atravessa a carne, outras vezes algo arrasta coisas do interior, fazendo soltar da pele sentidos engastados, impelindo um gesto novo.

Hoje fui arrastada, fomos arrastadas, Elle e eu, juntas, para um lugar que ela tanto tentou guardar. Segredo trancado a sete chaves. Silêncio, culpa, vergonha e pecado. Começa e termina no deleite e no pecado. Elle se calou por tanto tempo por se sentir culpada. Foi tão intenso e bonito de ver. Parecia que ela estava nascendo na minha frente, se desfazendo e nascendo nova diante de mim. Hoje, o silêncio se fez falar e apareceu uma nova Elle, lívida, límpida, translúcida, se livrando, aos poucos, da casca da culpa e do pecado que se colou à sua pele por mais de 15 anos.

Naquele dia, Elle começou a sessão dizendo que achava que estava próxima de uma alta. Conversamos sobre essa vontade e eu lhe digo que também partilhava dessa sensação. Estávamos nos preparando

para uma separação após tantos anos. Após falarmos de traçar um percurso para sua ida, ela fala, sem pausa para um silêncio, de um sonho que teve na noite anterior. Nosso encontro naquela manhã ensolarada de primavera se segue com Elle relatando esse sonho. Um sonho bem confuso com muitas pessoas. Ela e seu marido recepcionados por muitas pessoas. Uma parte do sonho me chama a atenção e a dela também e tudo vai se desenhando e os véus começam a cair...

Nesse momento, Elle está deitada, o corpo entregue, o olhar flutuando pela sala, ora buscando sustentação em meu olhar. Eu estou sentada, coluna um pouco arredondada, oferecendo meu corpo como um colo, enquanto o peso do corpo descansava no baixo-ventre. Uma atmosfera densa se fazia entre nós, acentuada ainda mais pela luminosidade daquela manhã.

Então, Elle diz com uma intensidade nova na voz: “eu vou levar essa moça para a justiça”, um tom mais denso que a faz levantar o corpo. Ela está se referindo à fala de um homem no seu sonho que acusa uma mulher. Ela relaciona essa frase do sonho à uma sensação atual de culpa em relação ao seu filho mais velho. Sensação que se refere à uma sensação mais antiga também de culpa por deixar o sogro visitar o filho recém-nascido no momento de sono do bebê. Ela recorda que sentia raiva do sogro fazer isso, acordando assim seu bebê, mas deixava porque pensava: “é um senhor metódico que adora bebês”. Senhor metódico que atrapalhava o sono do seu filho. Sentia raiva de deixar, mas deixava e sentia culpa pela raiva que sentia e também por deixar que o sogro incomodasse a criança. Uma experiência partida num momento da maternagem, um hiato entre pensamento e sensação que se reverte em julgamento. Isso a faz lembrar que naquele momento de sua vida ela queria saber quando iria começar a educar o seu filho recém-nascido. Ela então pergunta ao médico pediatra de sua inteira confiança quando poderia se aventurar em tal tarefa. Ele então lhe responde que já estava alguns meses atrasada (querendo com isto dizer que ela já deveria estar ocupada com a educação de seu filho).

Nesse momento começa a peleja de Elle na educação de seu primeiro filho tão esperado e tão amado, visto que ela imaginava que não poderia ter filhos devido à doença que teve logo depois de seu casamento. Doença que a fez experimentar um corpo-morto, que a prendeu num leito de um hospital por meses, sem controle alguns sobre seus movimentos. O sonho com a mulher que poderia ser levada à justiça, primeiramente, a faz lembrar a culpa que tem pela “doença” de seu filho mais velho.

Mantenho uma grande presença no encontro para ajudar a sustentar os sentidos que se multiplicam através das palavras de Elle. Enquanto, ela conta do sonho, viajo por um estado de quase sono. Minhas sensações habitam um lugar escuro com algumas luzes douradas em feixes e um espaço com muitas entradas e saídas como um labirinto-caleidoscópio-luminoso. Quando Elle começa a acordar a memória do corpo a partir do sonho, fico muito desperta, muito atenta-alerta para não deixar ela se perder no labirinto. Insisto para ela continuar. Nesse momento, ela está sentada e gesticulando muito com os braços como que desprendendo coisas de si, não chega a suar, mas sinto um frio suor evaporar pelos seus poros, principalmente do rosto, pescoço-garganta e colo. Então, Elle fala, chorando muito, com as mãos tapando o rosto, o que tanto guardou como segredo da velha menina. Culpa-se por nunca ter me contado após mais de dez anos de encontros de cuidado. Elle fala que no dia que seu marido morreu, ela estava muito feliz porque era aniversário de uma amiga do casal e eles foram comemorar numa confeitaria. Há algum tempo eles não saíam para se divertir devido seu marido estar doente. Doença que Elle até hoje não sabe qual é (segredo do marido para proteger a amada e os filhos). Elle só sabia que ele estava muito triste por ter perdido vários benefícios de seu emprego na época do governo Collor.

Após o passeio, eles chegam em casa e estão à sós. Ela tão feliz resolve dar ao marido um momento de deleite. No momento do gozo, o marido de Elle passa mal e morre subitamente com a esposa ao seu lado.

Nesse momento, Elle está chorando muito como uma menina. Eu me sinto como que caindo num buraco profundo e simultaneamente

acordo a presença para não deixá-la cair. Muito emocionada, eu lhe falo o que primeiro me veio como uma forte emoção: “ele morreu gozando. Você deu a ele um último sopro de prazer.” Ela me olha, espantada, retirando as mãos do rosto, os olhos claros com uma luz nova e diz “eu nunca olhei desse modo. Eu sempre tive muita vergonha... o que eu diria para os nossos filhos?” Ela respira, respiramos juntas, de mãos dadas, nosso corpo se aproximando ao poucos até que nossas mãos se encontram, enquanto algo foi se desfazendo no corpo dela, algo se abrindo em mim: a culpa não vinha apenas de uma moral, mas de um fato marcado por uma moral, onde o amor e o desejo não tinham espaço para serem vistos. Naquele dia, o que apareceu foi o amor e o desejo.

Essa cena guardada há 15 anos foi só agora partilhada por Elle. Após mais de 10 anos de análise, ela conseguiu falar através de um sonho e no dia que me anuncia um desejo de fechamento da experiência clínica. Foi como se ela tirasse um urso morto enorme de suas costas e pudesse agora sentir seu próprio peso de uma velha mulher. Então, Elle me/se escreve para fazer ainda outras camadas se soltarem de sua pele...

“Eu estava certa que nunca contaria a Ruth o que contei. Naquele dia, nem estava pensando no assunto e não sei como, nem porque, veio à tona. Vim embora, sentindo um grande alívio, pois tudo que foi dito por ela me ajudou muito. O outro lado me foi mostrado. Vim no ônibus, pensando em tudo que aconteceu e bem tranqüila. Os dias que se seguiram foram parecidos. Não sei ainda se daqui para frente, vai ser a mesma coisa. Vou tentar! Preciso muito. A sensação é de limpeza interior, de perdão, seguida de paz. O sentimento de culpa me atormentava muito. Eu precisava contar para alguém. Durante todos esses anos, sofri muito e perdi a conta de quantas vezes pedi perdão a Deus. Mesmo achando que estava perdoada, as imagens não saíam da minha mente. Era uma pedra de tropeço. Todos esses dias, eu venho tentando escrever algo. Somente hoje, depois, de me sentar, rezar, o Espírito Santo me soprava tudo isso. Sinto-me agradecida, muito agradecida. (...)”

Na sessão seguinte a essa a que ela me trouxe o texto, Elle ainda estava serena. Diz que a sensação de leveza e perdão ressoou em seu corpo e está mais calma. Nesse dia, me trouxe outro texto...

“De sexta para hoje, nada mudou, continuo a mesma: em paz, mais paciente, reclamando menos, aceitando as situações. Estava com várias coisas para resolver e não tinha vontade. Já consegui resolver várias.

Partilhar com alguém era tudo o que eu precisava. Sabia disso, mas como foi difícil. Creio que Deus deu um empurrãozinho... Quantas vezes eu pensei em falar com você, Ruth, mas não conseguia, com o frei, mas adiava... Penso que daqui para frente, vou ser menos rigorosa comigo. Estou tentando olhar para dentro de mim, não ficar me culpando pelas coisas erradas que acontecem e nem me martirizando tanto”.

Começamos nossas indagações através de uma dupla questão: como habitar o lugar de fronteira entre a abertura do corpo e a necessidade de criação de um novo sentido, fazendo do corpo passagem para as forças e território de criação para novas formas de sentir, de perceber, de pensar e de criar? Por outro lado nos perguntamos como a palavra toca o corpo e como o corpo faz vibrar a palavra nessa experimentação?

Como narrar uma experiência que se faz na abertura do corpo, traçando uma zona de limiar entre o pensamento e o acontecimento para que a palavra toque a sensação e o afeto e faça ressoar a força intensiva do encontro, fazendo com que o corpo se desfaça de alguns sentidos que lhe condicionam a forma e se abra ao acontecimento presente? Como tecer os sentidos do mundo através da abertura sensorial de ser um corpo no mundo para além da moral e das formas dadas a conhecer?

Ao longo de minha experiência profissional, na clínica, na dança, e na experiência de docência, sempre me inquietou o modo como a ilusória separação entre corpo e psíquico produz efeitos nos corpos que os distanciam de suas sensações e de uma escuta sensível em relação a si e ao mundo. Desde a graduação em psicologia sempre me intrigou o modo como lidamos com o corpo como matéria a ser domada por um eu consciente e onipotente. Por outro lado, me indagava como o saber *psi foi* negligenciando o corpo e o afeto dando primazia ao pensamento e à linguagem. Muitas

das correntes de pensamento que abordavam o corpo não o dimensionavam enquanto experiência sensível.

Através do encontro com autores que abordam o corpo em sua potência sensível e acima de tudo com a minha própria experimentação corporal na clínica e na dança fui criando um corpo teórico-experimental para dar conta de minhas inquietações. No encontro com a dança, mais especificamente, com a Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna, fui vivenciando um corpo em abertura, em sua potência plástica e estética no encontro com algumas técnicas corporais. Dentre essas técnicas, a Metodologia Angel Vianna e a Eutonia de Gerda Alexander, em especial sua noção de Contato, foram elementos que me possibilitaram trazer um novo olhar e um novo manejo do corpo na clínica e na vida.

Essa experimentação me convocou ao Mestrado nesse mesmo programa de Pós-Graduação em Psicologia com a Professora Cristina Rauter, onde foi alicerçada a proposta do aspecto sensorial do corpo como via régia às forças inconscientes. O presente trabalho se expressa como um desdobramento da dissertação de mestrado. Momento em que minha preocupação teórica se baseava no aspecto sensorial, na possibilidade de um contato singular do *self* consigo e com o mundo, tornando o corpo mais vibrátil e atento, se conectando com o plano inconsciente, com o plano do comum, como abertura e possibilidade de um “viver criativo” (WINNICOTT, D. 1975).

A inquietação inicial toma novos contornos, se lançando mais uma vez numa aventura com preocupação clínico-estético-política. A ênfase agora não recai apenas na abertura sensível do corpo, mas na possibilidade de que a partir da abertura novos sentidos se criem. Inquietação advinda da própria experiência na clínica e na docência: ao propor a abertura do corpo, sou convocada a refletir sobre o que fazer a partir dessa abertura e como formar um corpo em abertura sensorial.

As indagações se tornam presentes e se desdobram através de um convite: o de contribuir para a sensibilização do corpo do clínico em formação. O convite do professor Eduardo Passos foi o de trazer contribuições teóricas e experimentais para a criação de um grupo de experimentações corporais no Serviço de Psicologia Aplicada da Universidade Federal Fluminense que seria coordenado por duas alunas de seu grupo de Estágio em Clínica Transdisciplinar. Como o tempo sempre insinua um eterno retorno, eu que, há alguns anos atrás, me arrisquei nessa mesma aventura no momento de minha graduação em psicologia nessa mesma instituição, nesse mesmo Estágio, sou convidada a dar suporte a uma velha-atual inquietação: a de ativar a sensorialidade do

corpo na clínica. Para tanto, seria necessário aguçar a sensorialidade dos alunos de psicologia que iriam coordenar o grupo. A questão inicial, ativar o corpo na clínica, se modulava: como ativar o corpo sensível do clínico para a experiência clínica?

Nesse momento eu tinha terminado o Mestrado, não estava vinculada à Universidade e então decidimos realizar o grupo no meu consultório. Esse grupo que batizamos de *entre-laços*, inicialmente, era composto em sua maioria por estudantes de psicologia e também de dança, artes plásticas e teatro.

A partir de uma experimentação inspirada no momento da obra de Lygia Clark, denominado “Estruturação do Self”², uma questão nos chega pelo corpo de uma participante do grupo: como fazer para sustentar a excitabilidade do corpo no encontro com o mundo? Como habitar o lugar de fronteira entre a abertura do corpo e a necessidade de criação de um novo sentido? Como fazer do corpo passagem das forças e território de criação para novas formas?

Num intervalo para experimentação, convido o grupo a criar um objeto sensorial, ou melhor, plurisensorial para compartilharmos uma experiência.

Começamos e vou pedindo para elas se conectarem, primeiro com o contato do corpo com o chão e com a qualidade de entrega do peso do corpo ao chão. Depois nos atemos à respiração como um fluxo que está sempre deslizando pelo nosso corpo, nos dando dimensão do corpo como passagem para o ar que vagueia num ir e vir em nós, nos possibilitando perceber que o ambiente sempre nos compõe. Aos poucos, peço para que imaginem que toda a superfície da pele respira como se, através dos poros, o ar pudesse escorrer num ir e vir, nos trazendo a dimensão de volume e de superfície do corpo. O interior e a superfície no ritmo da respiração. O corpo se movendo no fluxo do ar, na expansão e no recolhimento, na vontade de abertura e no desejo de recolhimento. Sugiro que elas, aos poucos, busquem parar numa forma e observem o corpo no espaço, seus gestos e desenho espacial. Peço então que elas se olhem e se observem, tocando as formas com o olhar e que busquem, por fim, formar dois grupos para realizarmos a sensibilização com os objetos por nós criados.

² A “Estruturação do Self”, momento em que convergem a experiência como artista e como analisanda, a arte e a clínica, foi realizada durante final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Nesse momento Clark recebia pessoas em seu apartamento em Copacabana e a obra-acontecimento se fazia nos corpos das pessoas. Ela então convidava as pessoas a deitarem no grande colchão e utilizava os “objetos relacionais”, objetos que ela criava com sacos de cheio de ar, de pedras, de água, conchas e outros objetos sensoriais para ativar a “fantasmática do corpo”. A “fantasmática do corpo” é a capacidade de ativar a potência sensível do corpo, de colocar o imaginário e a potência de criação em movimento.

As sensações brotavam. As secreções do corpo escorriam por sua abertura, o corpo se alargou e se tornou coletivo. Após a primeira pessoa de cada grupo passar pela experimentação, saltou até nós a pergunta: “Como faço para fechar o corpo?” E eu me pergunto “é possível fechá-lo?” Se pensarmos que a pele, que é um órgão de proteção e contenção, é uma superfície porosa, como conter os fluxos, como não pensar no corpo como passagem, melhor como movimento? Talvez a questão então seja outra: como criar um território para dar sentido àquilo que os fluxos arrastam quando escorrem do corpo ou quando o atravessam? Como formar um corpo em abertura?

A pergunta que não se finda encontrou um suporte no momento em que o afeto esbarrou na palavra. A palavra pôde assim devir poesia através da abertura do corpo. Quando a pele é desperta, vaza do corpo aquilo que estava ‘escondido’ nas dobras e cantos do corpo. Os objetos sensoriais, ao tocarem a pele, fizeram-na vibrar, tornando-a porosa, incrementando-a com sua potência sensível desperta no encontro com o corpo em sua abertura sensorial. A pergunta expressa pela menina que se assustou com sua própria sensorialidade irrompeu um movimento de um afeto sem dono ou de um coletivo. Sua escrita dimensiona um indeterminado em nós, afinal todos trazem em algum canto do corpo, uma menina que se espanta com a intensidade da vida.

Cheguei em casa e escrevi... escrevi 8 paginas! (...)

Decidi ir à praia! Chegando lá uma ventania me recebeu, era difícil dar um passo para frente enquanto o vento me empurrava. Decidi senti-lo. Foi bom demais. Usei a sua potência para me fazer potente naquele momento. Meus cabelos dançavam no ar e me fiz mais leve.

Foi bom! A água estava gelada, só consegui molhar os pés, fui ao meu limite, mas a brincadeira na beira da água esteve comigo. As ondas tiravam a areia de debaixo dos meus pés e jogava areia em mim, um duplo movimento de tirar e dar chão. A experiência com o corpo é assim, e talvez seja esse encontrar um chão de novo que posso fazer a experiência corporal não ser violenta.

Me sentei na cadeira, enquanto meus pés amassavam a areia fofa.

Me fiz outra ali, estava precisando.

Estou melhor.

Não acho que foi ruim ontem não, foi muito bom... acho que é isto que você falou, as experiências estão a todo tempo passando por nós...nós a fazemos

ao mesmo tempo em que nos fazemos, é importante dar nome a isso. Um nome pode ser um chão. Funcionou para mim.

(...) (Jô)

A inquietação que surge no corpo de Jô nos ajuda a indagar sobre as possibilidades de criar um território para dar sentido àquilo que os fluxos arrastam quando escorrem do corpo ou quando o atravessam. Trata-se de encontrar um sentido para aquilo que vagueia em forma de sensação, imagem ou memória quando o corpo se abre ao mundo e algum afeto se produz nesse encontro, desarrumando os sentidos e as percepções que temos do mundo e de nossa experiência de habitar o mundo.

A questão que a aluna nos sugere não se refere aos modos de fechar o corpo, mas em modos de formar um corpo em abertura, de criar sentidos advindos da sensação. Afirmamos assim com essa pesquisa que o processo de formação do clínico passa por um processo de educação e estimulação do corpo sensível, um modo de formar um corpo em abertura infinita. A pesquisa se inscreve no mundo acadêmico a partir dessa indagação a respeito do processo de formação das corporeidades que se aventuram na experimentação com a clínica. Entendemos a clínica como espaço de nascedouros de novas formas. Formar um corpo de clínico é formar um corpo em abertura que possa sustentar a dinâmica dos afetos e intensidades que circulam nesse espaço-nascedouro ou espaço-ninho que é a clínica.

Tanto na experiência com a aluna, quanto com a paciente, uma pergunta que não se finda encontrou um suporte no momento em que o afeto esbarrou na palavra, criando uma narrativa tecida no contato entre corpos na experiência. Os corpos se abriram e se deixaram ser conduzidos pelas intensidades presentes no encontro e uma palavra-gesto pôde assim multiplicar os sentidos cristalizados, impelindo os corpos a se refazerem e a criarem novos sentidos. Uma palavra tecida entre-corpos, entre-afetos: uma palavra-pele, palavra-ritmo, palavra-sopro de um *entre-laço*.

Quando a palavra toca o afeto e o afeto se deixa levar por esse outro plano do corpo, torna-se possível traçar um novo percurso a partir da abertura do corpo. A palavra então não representa ou tenta explicar o acontecimento, mas se abre à experimentação, ela se deixa borrar pelas secreções do corpo, tomando novos matizes e criando novos sentidos que traem a personalidade. A palavra que é secreção da abertura do corpo se faz poesia. E mais do que o significado, conta o sentido de movimento e expressão. Experiência diafragmática da palavra, onde a materialidade do ar tocando

espaços internos e se desdobrando e ressoando espaços externos através do ar, traz uma força da palavra como materialidade aérea e como experimentação de contágio. Uma palavra-onda-ar.

A palavra escrita aqui pode ser uma forma de criar sentido àquilo que orbitava em forma de ‘imagem-nua’, como nas palavras de José Gil (1997). A escrita aqui é experimentada não somente como manifestação da palavra, como signo lingüístico, mas como “idéia” da palavra e de sua potência. Uma “escrita muda” que, num primeiro sentido é potência de significação, inscrita nos corpos: rastros e vestígios. (RANCIÈRE J. 2009) Através das mãos de um poeta-artesão de si mesmo essa “escrita muda”, escrita dos detalhes, pode receber de volta sua potência poética, tornando-se matéria de estetização da existência. Trata-se de afirmar uma “escrita de si” (FOUCAULT, M. 1985, 2010) como ato estético-político de (re)criação de si e do mundo.

Enquanto pura sensação ou percepção de si, uma dobra se faz no corpo, é possível deixar o corpo mais atento, mas o que possibilita mudanças na experiência subjetiva? Como fazer com que através do encontro com aquilo que vagueia em forma de sensação, não só uma dobra se faça, mas que a partir disso algo se desdobre, criando um novo sentido de si e do mundo?

Para Gil (2004), uma palavra vem sempre rodeada de emoções indefinidas, de “tecidos esfiaçados de afetos”, de esboços de movimentos e de vibrações mudas que formam uma atmosfera não verbal. Então nos perguntamos: como a palavra toca o corpo e, por outro lado, como o corpo faz vibrar a palavra e o pensamento? Como pensar e per-formar através da abertura do corpo?

As experiências da vida sempre comportam uma atmosfera não-verbal e sem sentido definido que se refere a qualquer coisa que queria falar e não pode, algo que se passa entre a fala e o silêncio: “o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido irradiante”. (Gil, J. 2004: 175). O que a palavra-onda-ar atinge são os corpos virtuais que nos constituem e nos rodeiam, o invisível sensível que permeia o vivo. Os corpos virtuais são por excelência multiplicidades intensivas, por isso o mais “íntimo” é também o mais exterior, o mais visível e, paradoxalmente o mais impessoal e coletivo. Os corpos virtuais são incorporais, compostos de forças invisíveis que comportam possibilidades intensivas advindas dos encontros.

Podemos dizer que quando a palavra toca o corpo se cria um continuum desse resíduo de coisa que queria falar e não pode. Resíduos dos murmúrios do corpo que

criam uma superfície comum entre o sentido (enquanto sensação) e o sentido (enquanto idéia). Um sentido que é criado via experimentação corporal, sensorial e intensiva e não como representação de uma idéia dada de antemão ao ato de criação. Nessa perspectiva da palavra, o sentido se cria em ato, como continuum daquilo que é sentido, daquilo que experimenta o corpo no instante-já da experiência. A palavra então se torna **palavra-gesto** que toca os corpos do contato e que é secreção daquilo que experimenta o corpo no encontro com outras intensidades sensíveis. Uma palavra-sopro que traça um plano de comunicação entre os corpos, que traça um percurso de contato e mistura entre a atmosfera e o vazio interior do corpo por onde circula ar. No entanto, antes que uma palavra-gesto se teça entre os corpos numa partilha da experiência sensível é necessária a criação de um **corpo-território** para que essa palavra ecoe. Um corpo capaz de sentir, sustentar e ressoar a experiência de ser terreno-aéreo, entre a densidade da pele e a densidade do ar.

Podemos dizer que para que se teça uma atmosfera de confiança no contato, indispensável no processo de abertura do corpo, torna-se necessária a criação de um corpo capaz de partilhar uma experiência. Nessa perspectiva a experiência clínica consiste num **estado de presença do corpo** do terapeuta em relação ao paciente. Assim, ele pode partilhar sua experiência, sentir com ele para poder “brincar”. (WINNICOTT, D. 1975). O papel da terapia é proporcionar a constituição de um espaço transicional, de trânsito entre o *self* e o mundo, através da relação terapêutica, apostando que é o caráter criador da subjetividade que nos proporciona o sentimento de estar vivo e a saúde do ser.

Como nos lembra Donald Winnicott (1975; 2000), só existe um bebê humano no colo, numa relação de cuidado e sustentação. O espaço da experiência coletiva, de um plano comum entre os corpos, é acessado logo quando nascemos: um plano relacional e impessoal, no trânsito entre o *self* e o mundo. O lugar do desamparo primitivo é também possibilidade de traçar percursos, ganhar volume, sentir e se perceber sentindo, tocar e ser tocado, experimentar a verticalidade num jogo de forças com a gravidade da vida, com o peso do mundo. O corpo da mãe, ao mesmo tempo, que protege e embala é explorado, se abrindo como território de novos agenciamentos com o bebê. Seu corpo-território serve de estímulo plurisensorial ao pequeno ser que almeja ganhar o mundo: **do útero ao colo, do colo ao chão, do chão ao mundo**. Há sempre a necessidade de um território de inscrição que ampara e protege, possibilitando a consistência, mas que é

preciso ser explorado, sentido e percebido, refeito e recriado para que a potência do ser emerja. É sempre nessa dimensão do corpo com o espaço, com os outros, com os objetos, com a gravidade e com o tempo que a experiência se inaugura. Há sempre a necessidade da confiança no contato, para que seja sustentada a sensação de que para que um sentido se crie, o *self* sempre empresta um pouco de si ao mundo. Processo onde ocorre inevitavelmente uma deformação ativa da experimentação sensível. Momento onde se é convocado a sentir de um novo modo, desarrumando as estruturas identificatórias.

A partir dessa conceituação a respeito da experiência clínica nos colocamos frente a uma questão: como ativar no corpo do clínico esse estado de presença que é o princípio norteador para compartilhar uma experiência? Como acessar no corpo um grau de escuta sensível de si e do outro para que haja o compartilhar de uma experiência comum, num plano relacional entre o *self* e o mundo?

Questionar como a clínica pode ser uma experiência de escuta de si e de conseqüente escrita de si dimensiona a experiência como ética da liberdade e como estética do existir (FOUCAULT, M. 1985, 1988; SPINOZA, B. 2008). Questão colocada tanto para aquele que é cuidado, quanto por seu cuidador. Indagamo-nos a respeito das condições de possibilidade da criação de um corpo que possa sustentar a experiência clínica fundada numa experiência compartilhada, onde o corpo do clínico é convocado a experimentar uma dissolução do seu modo habitual de ser para se criar na experiência. Para habitar esse espaço potencial é preciso despir-se de si e das armadilhas do eu para abrir-se ao encontro. É preciso deixar a carne vibrar na intensidade do encontro para sentir com, habitar um lugar de limiar entre o *self* e mundo, compartilhando uma experiência. É nesse espaço transicional da clínica que se criam aberturas para a instalação de um gesto expressivo, de uma palavra-gesto, de uma escrita-dançarina e de uma poética de um corpo em movimento.

Ao afirmarmos a necessidade de uma escuta sensível aos micro-movimentos sensoriais que permeiam a experiência clínica, nos colocamos como questão o processo de ensino: como ativar essa experiência sensível nos alunos em formação na experiência clínica?

Esse trabalho se insere nessa questão apostando numa linha de intervenção da pesquisa junto aos alunos da graduação. Foi criado assim um espaço de ativação de uma

escuta sensível nos alunos através de um grupo de estudos e experimentações sensoriais. Para tanto foi oferecido, durante o período de março de 2012 a março de 2013, um dispositivo de intervenção dentro da disciplina de Estágio Curricular em Clínica Transdisciplinar coordenado pelo professor Eduardo Passos. Esse dispositivo teve como intuito ativar uma escuta das sensações e uma escrita de si na experiência de estágio em clínica: o **GEES (Grupo de Estudo e Experimentação Sensorial)**

Podemos dizer que, se a pesquisa de campo se consolidou como experiência de intervenção na formação dos alunos do Estágio Curricular em Clínica Transdisciplinar, ela também se consolidou como instrumento de intervenção na pesquisa teórica da pesquisadora. Esse fato pode ser comprovado ao dimensionarmos o quanto o conteúdo conceitual da pesquisa aparece primeiramente como intuição no corpo da pesquisadora e vai ganhando novos contornos através do encontro com o corpo do grupo. Ao longo do percurso, os alunos foram dando sentidos à experiência vivida no grupo através de uma prática que tínhamos de ao final de cada experimentação corporal fazermos uma roda para tentar trazer para a palavra o que foi sentido e percebido através da abertura do corpo. A cada encontro eu relatava as experiências num diário de campo, dando ênfase aos sentidos que eles foram criando a partir de cada experimentação e no final de mais de um ano de encontros, de leituras, de partilhas fomos criando um repertório das experiências do GEES. Todo o conteúdo do quarto capítulo, que se debruça sobre o fazer clínico, se tece entre a inquietação inicial da pesquisadora, alguns procedimentos metodológicos advindos, sobretudo, da prática da Eutonia e da Metodologia Angel Vianna, a psicanálise de Donald Winnicott, Pierre Férida, Françoise Dolto, dentre outros, a filosofia de Gilles Deleuze, José Gil, Georges Didi-Huberman, entre outros, e os encontros com o corpo dos alunos e com os sentidos que se abriram a partir de cada encontro no GEES.

Buscou-se com a pesquisa, além de uma investigação teórica a respeito da corporeidade para uma escuta sensível e para uma escrita de si na experiência clínica, criar uma linha de intervenção no processo de formação do psicólogo clínico. Para tanto foi tecida a criação de um ambiente de confiança junto aos alunos para a inauguração de um corpo que pudesse sustentar a abertura indispensável à criação de um novo gesto e de um novo sentido de si na experimentação na clínica, ativando uma escuta sensível de si e do mundo. No entanto, como desdobramento intensivo do encontro, os sentidos

criados pelos alunos foram intervindo no campo da pesquisa dando novos contornos, apontando novos direcionamentos.

A criação do dispositivo GEES se inseriu na formação dos estagiários como um **espaço-ninho**, um espaço de ativação de um corpo sensível na clínica: um corpo capaz de largar as peles habituais que o condicionam num modo de ser e que possa vibrar as intensidades do mundo e de criar-se a partir do encontro. Gerda Alexander criadora da prática de educação somática³ da Eutonia indica essa qualidade plástica do corpo através da imagem do felino antes de dar o bote. Tal qualidade do corpo ela vai denominar de **estado eutônico**: um estado de prontidão e disponibilidade do corpo ao movimento. Podemos assim afirmar esse estado de corpo como uma **atitude felina**, de escuta às sensações mais sutis, aos micros movimentos internos e às intensidades do mundo.

Para consolidação dessa vertente da pesquisa, realizei ao longo do ano de 2012 e início de 2013 o primeiro ano e início do segundo ano do Curso de Formação em Eutonia do Instituto Gerda Alexander em São Paulo, que juntamente com o Instituto Bertha Vischnivetz se constitui como pólo de formação de eutonistas no Brasil e na América Latina⁴. Entendemos que a entrada no processo de formação em Eutonia pôde ampliar o campo da pesquisa, além de ajudar na construção do arcabouço teórico e experimental sobre os fundamentos da prática.

O aspecto transdisciplinar da pesquisa foi assim afirmado num processo onde se atravessavam a clínica, a pedagogia e experiência de criação. Ao intervir na formação do aluno em psicologia clínica, estamos necessariamente atuando na compreensão do corpo na clínica, como também criando um corpo possível para essa experimentação onde o clínico empresta sua pele como superfície onde circulam as intensidades do

³ Além da eutonia são considerados práticas de educação somática a Técnica de Alexander, o Método Feldenkrais de Educação do Movimento, o Barthenief Fundaments, o Body-Mind-Centering de Bonnie Bainbridge Cohen, dentre outros. Aqui no Brasil a Técnica Klaus Vianna e a Metodologia Angel Vianna também têm sido incluídos como propostas de educação somática por vários pesquisadores. O conceito de educação somática surgiu na década de 1970, penetrando o meio da dança, especialmente das universidades de dança. O termo *soma* aparece pela primeira vez em 1976 com o filósofo Thomas Hanna que se apóia na palavra grega *soma* e nos princípios da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty para pensar o corpo vivo de modo holístico, rompendo com qualquer dualismo (FORTIN, S. 2011)

⁴ Atualmente só existem cursos de formação em Eutonia no Brasil, na França e na Alemanha. A escola da Dinamarca onde Gerda Alexander lecionou até quase o fim sua vida não continuou sem sua mestra. A primeira escola latino-americana de Eutonia foi criada em 1988, em Buenos Aires, por Bertha Vischnivetz que trouxe a formação de Eutonia para o Brasil. Angel Vianna diretora da Escola e Faculdade Angel Vianna, onde me formei em dança e terapia pelo movimento, foi quem trouxe Bertha Vishinivetz ao Brasil pela primeira vez.

encontro na clínica. Afirmamos que intervir na transmissão de saber na clínica, dimensionando o corpo do clínico como superfície de contato na criação de uma escuta sensível, é necessariamente cuidar desse corpo em abertura sensorial. Entendemos que intervir na formação do clínico é também cuidar desse corpo. Sublinhamos assim um fio que passa entre **pesquisar-intervir** e **formar-cuidar** ao longo da pesquisa de campo.

O primeiro capítulo é composto pelas análises dos relatos e das experiências com o grupo de estagiário em clínica transdisciplinar junto ao GEES. Nesse capítulo estão as narrativas e as análises e toda a intensidade que vivi com esse grupo por mais de um ano de pesquisa-intervenção. Ao longo do corpo do texto se espalham as imagens da experiência.

No segundo capítulo nos ocuparemos em definir a dimensão do corpo que nos importa abordar nesse trabalho. Trataremos de propor o corpo como um **infinito movente** como uma experiência errante que desarruma as organizações identificatórias, nos impelindo a romper com limites da subjetividade enquanto individualidade centrada no eu da consciência. O corpo imensidão como um infinito movente nos interpela a compreender os processos subjetivos nos seus deslimites, para além dos sentidos já definidos e dos limites impostos pelo organismo e pela individualidade. Trata-se de afirmar o corpo em movimento e a dimensão sensível como condição de possibilidade dos deslocamentos subjetivos. Nessa perspectiva não podemos mais abordar o conceito de corpo e sim de **processos de corporeidade**.

No terceiro capítulo acompanharemos alguns deslocamentos importantes na cena da dança e das práticas corporais no Ocidente que dimensionam a corporeidade enquanto experiência sensível e vibrátil. Deslocamentos que não somente abrem o plano da dança e das terapias do movimento para uma nova experimentação com a corporeidade, mas que inauguram uma nova ontologia do corpo. Essa nova ontologia nos interessa na clínica, entre outros motivos, por dimensionar o plano de contato e contágio entre corpos como condição indispensável de qualquer experimentação intensiva com o corpo.

O quarto capítulo se inclina mais especificamente sobre a experiência de contato intensivo e sobre o manejo na clínica como atitude felina. Entendendo que muitos processos que atravessam a experiência subjetiva não são passíveis de serem simbolizados, ou mesmo, em alguns casos, verbalizados. O corpo do clínico se insere

como catalizador desses processos. Nesse sentido é preciso estar com outro enquanto força, volume, peso, fluxo, velocidade, enquanto uma **paisagem subjetiva**. Essa dimensão intensiva do corpo é condição de possibilidade para qualquer criação, de modo que a escuta dessa dimensão se configura como um elemento indispensável do manejo na clínica.

O quinto capítulo aborda os paradoxos e deslimites do corpo. Nesse ponto nos dispomos a refletir sobre um modo de **pensamento-corpo** e sobre uma escrita em **devir-dançarina**.

A relevância da temática da corporeidade nessa tese consiste em oferecer ao campo de estudos da subjetivação uma aproximação entre a experiência da dança, das práticas somáticas e da clínica num movimento que afirme uma abertura do corpo à experiência sensível que comporta seus deslimites. Apostou-se assim numa política de manejo na clínica que afirma uma posição de passividade-ativa do analista, uma atitude felina. Uma atitude em que é preciso que o analista esteja atento às sensações, percepções e pensamentos emergentes no encontro, sentindo com o outro, habitando um espaço de mistura, sem se confundir. Trata-se de afirmar e afinar um estado de atenção sem tensão, uma atenção fluída. Um estado de presença que possibilite habitar um espaço com o outro sem se (com)fundir. Afirmamos assim a importância do processo de formação do clínico passar por uma estimulação do corpo sensível. A pesquisa-intervenção ao propor uma abertura para um plano intensivo na experimentação com a corporeidade foi necessariamente criando um espaço de cuidado e de conhecimento de si.

A ativação da experiência sensível da corporeidade borra a onipotência do eu da consciência reflexiva e dimensiona o ser nas dobras do mundo. Encontramos assim um plano de indiscernibilidade com nossos deslimites. Um encontro com as forças do mundo, para além dos limites do eu e da matéria corpo, momento em que ocorre uma dilatação intensiva da consciência que se torna **ciência-com** o mundo. O conhecimento de si se oferece como um plano inevitavelmente relacional, de abertura ao encontro. Estar ciente é diferente de ter consciência. Toda consciência é consciência reflexiva, é consciência do eu. Na perspectiva de uma ciência-com, o *self* está ali onde não supõe ser. Estar ciente de é se dar conta de que algo se apresenta, se expressa. É, portanto, uma experiência infra-pessoal e pré-reflexiva. Na perspectiva de nossa pesquisa não se trata apenas de estar ciente de, mas habitar uma ciência-com. Uma ciência de um

processo de formação de um corpo em abertura infinita. Uma abertura para o outro, um estado de presença, um modo de estar *in love* com o mundo.

Para tanto, foi preciso apostar numa “política de narratividade” onde a palavra tem um compromisso tanto com a produção de conhecimento, quanto com a vida, afirmando um compromisso mais político do que teórico. Um compromisso com o processo de produção de conhecimento que se faz na tensão entre os afetos e intensidades do pesquisador com o espaço da pesquisa. (PASSOS, E. & BARROS, R. B. 2010). A palavra se torna palavra-força ou “palavra-contágio”, instante onde a palavra não representa a experiência, mas é contagiada por ela, podendo ser o seu duplo: uma forma de expressão da experiência, onde a palavra é corpo e a narrativa pode acompanhar os movimentos do corpo no processo de escuta e escrita de si. Trata-se de seguir as inquietações de Ítalo Calvino em “Seis Propostas para o Próximo Milênio” (1990), que se indaga sobre o esforço da palavra “para dar conta, com maior precisão possível, do aspecto sensível das coisas” (CALVINO, I. 1990: 88).

Acreditamos ser imprescindível uma política de narratividade que acompanhe esse movimento de abertura do corpo, se compondo no contato com a experimentação. Não se trata tanto de falar sobre um tema, mas narrar pelas brechas, por camadas, como as camadas da pele que se interpenetram, dando volume e densidade à superfície, se fazendo ao mesmo tempo espaço onde são grafados os acontecimentos e espaço sensível de abertura ao mundo.

Escrever com a pele: uma escrita que abra o espaço da narrativa como espaço de contato e contágio.

Narrar é criar um corpo teórico, tecido no contato com os elementos do mundo, num movimento onde escrever é conhecer e conhecer é criar possíveis que tragam leveza ao mundo. Narrar aqui é deixar a escrita ser arrastada pelo movimento do corpo na experimentação com o campo da pesquisa, para que ela possa enfim devir-dançarina, fazendo dançar a palavra e o pensamento. A escrita é tecida como ato de descosturar e de recusar a onipotência do eu, como experiência de dissolvência que transforma e dilacera, constituindo um domínio de si fora dos registros individualizados. Um domínio que irrompe num processo de dissolvência, habitando um lugar de impessoalidade e de misturas com as coisas do mundo. Uma escrita feminina naquilo que o feminino indica como plano de indeterminação, impessoalidade, indiscernibilidade.

Para dar corpo de palavra às experimentações foi preciso que a palavra entrasse num devir-mulher, num devir-dançarina da língua que a faz ser tecida nas bordas, nas entre-linhas e que faz aparecer as interfaces. Gilles Deleuze e Félix Guattari (1997) afirmam que é preciso que a escrita produza um devir-mulher para passar por entre, pelas brechas, por baixo ou através dos afrontamentos molares, das forças instituídas. Todo devir passa antes por um devir-mulher que tem um caráter de introdução, de abertura aos outros devires por sua força de intromissão, de mistura e indiferenciação e por seu poder de indefinição. O único modo de sair do dualismo e do centripetismo do eu é passar por entre, habitar a borda, por isso o devir-mulher é a chave que abre para os outros devires do corpo. Uma escrita em devir-dançarina se faz entre as linhas da experiência com a clínica, com os alunos do GESS, com a minha própria abertura sensorial. A narrativa se tece de fios de experiências múltiplas que convergem para um mesmo fim, como os vários veios de um rio que seguem o fluxo do mar.

Nessa perspectiva narrar uma experiência é se compor num entrelaçamento inevitável com a escrita: uma escrita de si fora do indivíduo e na beira do mundo. Escrita como core-grafia, como grafia de uma corporeidade em movimento: uma experiência ético-estética de afirmação da vida como um movimento incessante de criação de novos sentidos que fazem dançar a palavra, dando corpo ao afeto, ao indefinido, ao informe.

Narrar é criar um corpo tecido no contato com os elementos da pesquisa, tecendo uma palavra-pele, inscrição-grafia no corpo das marcas deixadas pelos encontros. Deixar a escrita ser arrastada por um afeto sem dono disparado pela experimentação com o campo da pesquisa. Narrar aqui é tecer uma escrita-dançarina que tenha a força de uma palavra-gesto, de uma palavra-pele que toca e produz acontecimentos. O corpo é lançado numa dança entre a sensação, a palavra e o pensamento. Não sabemos o que pode um corpo e dessa fonte inesgotável é que criamos uma vida possível, uma escrita de si. Apostamos assim nesse lugar de não-saber, de habitar a sensação, momento em que se está à espreita, como um felino pronto a se lançar num novo salto, desafiando o peso do mundo e criando um novo corpo a cada salto.

O devir-dançarina da pesquisa afirma um modo de conhecer do feminino que afirma o sabor da sensação como sentido de direção do corpo no espaço e sentido de

novos saberes do mundo. Abolindo um saber determinante e significante que direciona previamente os movimentos da pesquisa, afirmamos um modo de estar na pesquisa que é ao sabor dos ventos e dos mares, como um barco que se lança ao desconhecido do mar.

O uso dos fragmentos clínicos se fez pela precisão de abordar a densidade das misturas. Se todos os fragmentos abordam corporeidades de mulher, a escolha não se fez por isso, mas pela força de contágio de um devir-mulher em nós. Nessa experiência foi preciso se guiar, ou melhor, ser guiado pelas correntes das ondas e dos ventos. Não estar à deriva completamente, mas estar em devir com o branco-brilho das espumas do mar. A urgência do pensamento se fez em seguir as linhas de fuga, as linhas de errância que faziam os corpos derivarem.

Podemos insinuar que a resposta a inquietação da pesquisa encontre um pouso numa atitude de escuta que possibilite habitar a borda, a corda bamba do mundo, nossos deslimites. Um momento onde o corpo é lançado no desconhecido, na surpresa, quando ele é convocado a ficar atento e curioso e habitamos uma experiência paradoxal, onde as fronteiras do eu se dissolvem e à matéria corpo é devolvida sua qualidade de um **infinito movente**.

Pesquisar como tatear. Escrever como grafar movimentos. Pensar com o corpo.

Essas são algumas pistas-guias que nos orientam frente à imensidão do mar. O convite é para um mergulho: deixar o corpo vibrar a cada onda, ficar atento as correntes, aos fluxos, perceber as marés, as secas e cheias. Seguir o fluxo do movimento...

(...) E se tenho que usar-te palavras, elas têm que fazer sentido quase que só corpóreo, estou em luta com a vibração última. (...)

Sim, quero a palavra última que também é tão primeira que já se confunde com a parte intangível do real. Ainda tenho medo de me afastar da lógica porque caio no instintivo, no direto, e no futuro (...). Estou lidando com a matéria-prima. Estou atrás do que fica atrás do pensamento. (...) É um estado de contato com a energia circundante e estremeço. Uma espécie de doida, doida harmonia. (...)

(...) Posso não ter sentido, mas é a mesma falta de sentido que tem a veia que pulsa. (LISPECTOR, C. 1973: 10 a 13)

1. MEMÓRIA-ANÁLISE DO GRUPO DE ESTUDO E EXPERIMENTAÇÃO SENSORIAL (GEES)

(...) Adormecer de modo a conhecer. Como se os sonhos fossem ciência para o olhar exato de quem dorme.

Nem sempre a teoria vem da vontade. Por vezes vem do desligar da vontade. Esquecido da intenção o homem conhece. Como alguém que cai.

Conhecer como se cai. Conhecer como se fica perante uma surpresa. Não investigar: ter a surpresa de conhecer. (...)

“Breves notas sobre ligações (Llansol, Molder e Zambrano)” -
Gonçalo M. Tavares

CARTOGRAFIAR MOVIMENTOS

A surpresa do conhecer me atravessou, me extravasou e me inquietou. Adormecer de modo a conhecer abrindo o corpo a novos modos de conhecer e de ocupar o espaço. Conhecer que é também criar e se criar numa experiência que se cai, sem intencionalidade prévia, farejando, tateando, sentindo, cuidando. Conhecer como ato de deixar se surpreender. É preciso um corpo, um corpo de presença para estar com.

Para estar nesse modo de conhecer que abarca o não saber foi preciso fazer corpo-com, criar um espaço de confiança e cartografar movimentos. Não qualquer movimento. Dar ênfase aos movimentos que faziam eriçar pêlos, modificar a respiração, criar um novo estado de corpo. Movimentos-intensidades que foram gerados e gestados no espaço da oficina. O espaço topológico da sala do Serviço de Psicologia Aplicada da UFF era ao mesmo tempo espaço intensivo de onde saltavam e moviam-se intensidades. Foi preciso cartografar movimentos: deixar as sensações serem grafadas no meu corpo para grafar no papel as intensidades, os movimentos, os pensamentos tecidos nos encontros com o GEES.

A **cartografia** como método de pesquisa intervenção propõe uma inversão no sentido tradicional de pesquisar, enfatizando-se o processo, o percurso que traça suas próprias metas a partir de seu movimento, o caminho de ir, o movimento, para além das prescrições e objetivos dados a priori (PASSOS & BARROS, 2010: 17). Nessa perspectiva toda a pesquisa é intervenção, todo corpo interfere no espaço, ocupa um espaço no espaço, portanto não há neutralidade nesse modo de estar na pesquisa. Conhecer é então um fazer-criar. Conhecer a realidade é acompanhar seu processo de constituição, sua feitura, feitura que se faz com.

Para além de um interesse investigativo que buscasse uma certificação dos resultados da pesquisa-intervenção, buscou-se aqui acompanhar os processos que experimentava o grupo e os sentidos que eles criavam a partir de cada encontro. Esse processo se sustentou numa atitude de atenção ao que se passava no instante-já da experiência. Uma experiência onde pesquisar-intervir se sustentou num gesto de cuidado e atenção aos vários sentidos que se multiplicavam na abertura do corpo à experimentação, tanto em relação ao corpo da pesquisadora, como em relação ao grupo de estágio.

Intervir no grupo, propondo uma abertura para um plano intensivo na experimentação com o corpo foi necessariamente criar um espaço de cuidado para esse corpo que se aventurava na abertura ao plano intensivo. Foi muito bom poder perceber que alguns se sintonizaram tanto com o trabalho a ponto de levar alguma proposta para seu fazer clínico. Mesmo que não houvesse a proposta de uma intervenção corporal com seus pacientes, eles sempre traziam como a percepção, a atenção, a entrega do corpo ao encontro fazia acender um corpo mais poroso, mais sensível às intensidades, ao plano das forças, para além do plano das formas, dos discursos e daquilo que já conhecemos da realidade.

A narrativa dos diários das experiências com o grupo comportou assim os traçados-movimentos advindos da experiência. Tratou-se de inserir o pesquisador no movimento de uma “escrita muda” que acompanhasse os atravessamentos intensivos do seu corpo junto ao seu objeto de investigação. Desse modo, o processo da pesquisa pôde agenciar sujeito e objeto, teoria e prática num só plano de experimentação e os sentidos advindos da experiência foram tecidos no encontro da pesquisadora com o grupo de estagiários em clínica *trans*, de modo que as elaborações que os alunos teciam após

cada experiência corporal ou cada grupo de estudo foram ajudando a dar contorno ao corpo da tese.

Além dos diários das experiências encontram-se no corpo da tese algumas imagens captadas por mim em forma de foto-grafias enquanto conduzia as oficinas. Essas foto-grafias, escritas de imagens-istantes de movimento, são também narrativas: escrita que se desenha no instante em que o olho toca, a pele vê e podemos ver o movimento. As imagens como narrativas mudas que contam de outro modo aquilo que a palavra nem sempre consegue tocar. As imagens são como paisagens em movimentos das corporeidades do GEES. Um modo de escrita de luz e de cor: imagens-sensações que falam por si.

SOBRE O DISPOSITIVO

O dispositivo foi oferecido ao grupo de estagiários em Clínica Transdisciplinar do Curso de Graduação em Psicologia da Universidade Federal Fluminense sob supervisão de meu orientador, o Professor Eduardo Passos. Os encontros aconteceram às terças-feiras de 16h às 18h no Serviço de Psicologia Aplicada da Universidade Federal Fluminense durante o período de março de 2012 a março de 2013. Além desse espaço de intervenção, eu participava semanalmente da supervisão clínica e do Limiar, grupo de estudo coordenado pelo Professor Eduardo Passos, que é oferecido à graduação, à Pós-Graduação e ao público em geral e que tem seu foco de interesse na discussão sobre a clínica em sua dimensão transdisciplinar. Assim eu podia acompanhar o quanto as vivências no GEES, no Limiar e na Supervisão se afetavam e interferiam no fazer clínico dos alunos. Podia perceber também como o GEES potencializava a experiência de grupalidade através da experimentação corporal em grupo ajudando na consolidação do plano coletivo.

Buscou-se com o dispositivo GEES um espaço de intervenção na formação do aluno em psicologia, colocando em questão o corpo tanto de quem é cuidado como de quem cuida. Se afirmarmos ser indispensável na clínica uma ativação do corpo sensível, como a experiência de formação pode comportar espaços de ativação e problematização do fazer clínico e da experimentação corpórea na clínica?

A proposta de criação desse dispositivo foi ativar uma escuta sensível de si e uma abertura para a qualidade paradoxal do corpo no aluno, indispensável ao processo de compartilhar uma experiência na clínica, de “sentir-com” e criar uma atmosfera de confiança para novos sentidos, novos gestos, novos movimentos. Acreditamos que os princípios norteadores da prática da Eutonia de Gerda Alexander e da Metodologia Angel Vianna (MAV) puderam servir como ferramentas preciosas na criação de um corpo que sustente a delicadeza e prudência indispensáveis ao encontro clínico. Para tanto, o dispositivo seguiu **duas linhas de intervenção**: o da experimentação da prática em Eutonia e em MAV; o estudo das obras de alguns autores que nos auxiliam a pensar o corpo como experiência paradoxal na clínica como Winnicott, Anzieu, Rolnik, Gil, Dolto, dentre outros.

Importante salientar o quanto foi importante para a consolidação desse espaço de intervenção nos alunos às memórias das minhas próprias experimentações corporais intensivas vividas na Escola e Faculdade de Dança Angel Vianna e as experimentações que eu estava experimentando simultaneamente no curso de formação em Eutonia no Instituto Gerda Alexander. Sem a ativação de meu próprio corpo sensível-intensivo não seria possível a transmissão desse conhecimento sobre o corpo. Isso porque nessa transmissão não são só transmitidos conteúdos conceituais, mas sensações, intensidades, afetos. Era então preciso cuidar do meu próprio corpo, ativar uma pele que vê, um olhar que toca, uma palavra capaz de produzir movimentos no corpo. Foi preciso acender meu corpo felino para efetivar o encontro com os alunos. Foi possível afirmar assim mais uma vez a importância do cuidado de quem cuida. O cuidado de quem cuida foi um fio importante que foi se constituindo ao longo do trabalho e que possibilitou a abertura do corpo à experimentação sensorial.

Para fins metodológicos podemos resumir alguns princípios-guias que nortearam as experimentações sensoriais do GEES. Esses princípios-guias advêm da experimentação da pesquisadora com as práticas da Eutonia de Gerda Alexander e da Metodologia Angel Vianna⁵, em especial, além de sua prática como clínica, pesquisadora, professora e dançarina. Importante ressaltar que nunca era mostrado o movimento ao aluno. As oficinas eram conduzidas através da palavra, um modo de lidar com a materialidade da palavra que ativa seu potencial de transmissão e contágio: uma

⁵ Essas práticas e esses princípios serão abordadas de modo mais abrangente no Capítulo III.

palavra que toca e faz contato. Além disso, por mais que houvesse um plano de aula para cada oficina, toda a experimentação se fazia na abertura do corpo da pesquisadora na relação de entrega dos corpos dos alunos. Os princípios que nortearam a experimentação foram:

- Estado de presença ou de atenção plena.
- Sensibilização e Percepção das partes do corpo: textura, volume, peso, densidade em relação ao espaço, ao próprio corpo e aos objetos.
- Imagem corporal.
- Importância da ativação da sensopercepção da pele: Tato e Contato consciente.
- Inseparabilidade entre corporeidade e subjetividade.
- Movimento antecipatório: intencionalidade do gesto e micro movimento, espaço do pré-movimento. Mudar a percepção.
- Relação da percepção do movimento com a expressividade e singularidade do gesto: a expressividade do corpo advindo da abertura do corpo às forças que circulam na matéria corpo no contato com o mundo
- Relação professor/aluno não se baseia numa relação de submissão nem de imitação de modelos preexistentes, mas numa relação de confiança para o convite de escuta das sensações e de criação de um corpo poroso, num convite à singularidade do gesto e à plasticidade da vida. Nesse sentido, o professor toca com as palavras que profere no intuito de intensificar o convite para habitar o corpo em sua dimensão paradoxal.
- Espaço para dar corpo à experiência através da palavra de modo a transpor para a palavra aquilo que experimentou o corpo em sua dimensão paradoxal, sempre aos finais de cada experimentação.

Além das experimentações estudamos alguns textos de Hupert Godard, Françoise Dolto, Heinrich Von Kleist, José Gil, etc, e assistimos o filme “Marina Abramovic: a

artista está presente” do diretor Matthew Akers sobre a vida e obra da performer Marina Abramovic realizado nos EUA no ano de 2012.

Os fragmentos que veremos a seguir são algumas das memórias sensoriais dos encontros que tivemos no GEES. Além das imagens sensoriais de algumas oficinas. Minha proposta com esse diário entre-textos foi de criar uma forma de registro que se afirmasse enquanto um plano de continuidade com a experiência, de modo a não falar sobre o acontecimento, mas tecer uma narrativa carregada das forças dos acontecimentos, ativando as intensidades disponibilizadas nos encontro: uma narrativa de uma memória-sensação e de uma experiência compartilhada.

Ao longo do processo percebemos que intervir na formação do aluno em clínica era necessariamente cuidar desse corpo em formação, cuidar das intensidades que se abriam ao redor. Tal processo foi nos conduzindo a afirmar um plano de indiscernibilidade entre formar, clinicar, cuidar e criar.

MEMÓRIA-MOVIMENTO E GESTO-PENSAMENTO DO GEES

Desde os primeiros encontros, fiquei impressionada como as questões que eles trouxeram diziam respeito aos temas que estava delineando para abordar a corporeidade na clínica. A rapidez do fluxo de pensamentos e palavras se expressou num jogo de escrita em que eu seguia traduzindo para um vocabulário presente na pesquisa as idéias ali concebidas. Sinto que fiquei inicialmente mais focada no sentido que eles foram dando a experiência. Os relatos que se seguiram foram indo para outra via de narrativa, a qual as minhas sensações começavam a aparecer.

No primeiro dia da oficina, realizamos um trabalho de sensibilização da pele como espaço que se abre para fora e que continua para o espaço interno do corpo, percebendo o corpo como espaço de contato com o espaço interior e exterior. Depois pedi para que fizessem duplas para um trabalho de contato entre as mãos. A proposta era de mover-se numa dança a partir do contato entre as pontas dos dedos das mãos. As questões que surgiram após o final da experiência foram múltiplas e vinham acompanhadas por uma acuidade na forma de narrar a experiência.

“É outro tempo”.

“Transmissão da experiência, onde quem coordena não mostra o que fazer, mas “conduz” a experiência de modo que cada um tenha sua experiência.”

“É uma experiência de contato-cuidado de mim e do outro.”

“Criar um corpo para sustentar a experiência de abertura. Prudência que nos é possível por uma experiência de confiança no coletivo, no contato. Plurisensorialidade da pele: ver com a pele de todo corpo”.

“Alegria na experiência de abertura”.

“Intensividade da experiência: processos conscientes e inconscientes se misturam. Sensação, sentimento, imagens, memórias e pensamentos se esbarram. Misto de sensações e de percepções”.

“Sensação de desconforto no início e de “grande prazer” depois que o incômodo inicial foi acolhido. Sensorialidade como “sexualidade não genitalizada”. Pele como zona de prazer e dor”.

“Contato: possibilidade de habitar uma zona de limiar e “mistura” com o outro”.

Tive a sensação de que minhas intuições tinham passado por contágio pelo ar. Fico impressionada com a força expressiva que eles criaram ao narrar as experiências daquele dia e o modo como foram confiando na proposta, se entregando ao acontecimento.

Suspiros, pausas, lágrimas e risos...

No início, era difícil para alguns irem até o final da experimentação proposta na oficina. Lembro que nas primeiras vezes, sempre alguém saía e ficava assistindo, sempre muito co-movido. Aos poucos o grupo foi ficando mais confiante e podendo sustentar os processos e esse fato nunca mais ocorreu. Sinto que para alguns

inicialmente a importância do espaço era sua possibilidade de liberdade, de deixar o corpo ir, de brincar e se soltar. Para outros a demanda de cuidado e de atenção já começam a estar bem presentes. Uma aluna, por exemplo, era tomada por um lugar de escuta e atenção ao espaço intermediário entre o eu e o não-eu. Espaço de cuidado, “onde cuido de mim, cuidando do outro”. Afirmção de um entre-lugar, de um espaço de formação de si e da dimensão do cuidado. Para alguns o grupo era um lugar novo. Uns se deliciavam, se entregavam e confiavam. Outros ainda estavam chegando. Outros ainda se assustavam, mas acessavam o espaço de contato. Fiquei então pensando o quanto, às vezes, o corpo se defende, justamente por “saber”, intuir, sentir que a intensidade é demasiada. Aos poucos eles seguiram confiantes e foram dando sentidos às aberturas experimentadas pelo corpo nas oficinas.

Desde o primeiro instante sou convidada a ficar bem atenta. Vou passeando por entre aqueles corpos e enquanto piso o espaço vazio deixado por eles ao se deitarem no chão da sala, percebo que é nesse intervalo que meu corpo se lança e cada gesto é inaugurado por esse pisar por entre os espaços vazios, entrelaçando o encontro. Talvez seja esse o meu grande interesse, estar entre os corpos, inaugurando um corpo em mim, sustentando os fios para uma costura coletiva.

Então a proposta de sentir os fluxos do corpo foi permeada pela imagem-sensação de um ambiente aquático. Peço que se imaginem na água, num mar ou num rio, numa água quente ou fresquinha como o corpo desejasse no instante. Foi nítido como ao propor essa imagem-sensação seus corpos passearam por outros lugares. Vejo neles seres aquáticos.

A proposta de perceber o centro e a periferia, o espaço interno e a superfície do corpo foi sendo tecida cada vez mais através de imagens de seres aquáticos. O grupo estava bem pulsante. Quando pedi que fluíssem livremente seus movimentos a partir do centro como apoio e como propulsor do movimento para as extremidades do corpo, convoquei a sensação de um ambiente aquático novamente, pedindo para que se imaginassem como seres do rio ou do mar. Sugeriram então anêmonas, águas-vivas, estrelas-do-mar, plânctons.

Quando chegou o tecido, mergulharam ainda mais, se aconchegaram e se deliciaram no tecido. Na dupla brincam e mesmo quem estava quieto, se animou, dançando e irradiando seus corpos no espaço. Como nesse dia havia só mulheres, o

tecido compôs ainda mais uma atmosfera feminina. Coloquei uma música judaica para dançarmos em roda: dodeka. Ensinei o passo da dança, mas deixamos espaço para o improviso. Fui, aos poucos, pedindo que cada uma fosse até o centro da roda, ocupando o centro com seu movimento. Para terminar, convidei o grupo a passar cada um pelo centro para serem sensibilizados com os tecidos por todo o grupo. Momento bem delicado, cuidadoso e intenso. Pedi para que escutassem o corpo da pessoa e que tentassem perceber onde o corpo convidava ou não ao contato.

Muito bom poder ouvir os relatos.

Uma aluna disse ter se sentido como uma anêmona e quando veio o tecido como uma água-viva e era assim que a vi se movimentar pela sala.

Outra disse que naquele momento era de água que precisava e dava para sentir que quando falei de água seu corpo cansado de um dia de trabalho desgastante, se abriu, ficou mais disposto, mais disponível.

Outra aluna muito feliz, participando de tudo e ficando muito bem com todas as propostas. Conforme ela foi descrevendo sua experiência, parecia que ela ia ajudando a construir o percurso do grupo. Ela falou, construindo um pensamento ali, naquele instante, que o trabalho partiu do centro para as extremidades do corpo para terminar na roda e na sua relação com o centro e com a periferia. “Para ir ao centro é preciso que o grupo sustente a roda na periferia”. Experiência de ser cuidado e apoiado pelo grupo, pela roda. Ela apontou para a potência da roda como criação de um centro de forças.

A experiência de dar contorno às aberturas do corpo foi constituindo algumas pistas para a experimentação do corpo sensível na clínica. Os atendimentos que eles realizavam no Serviço de Psicologia Aplicada da UFF, a experiência com a roda de supervisão, com o grupo de estudo Limiar coordenado pelo supervisor Eduardo Passos, a experiência com o GEES, todas essas experiências convergiam na formação de seus corpos clínicos. O espaço que abríamos ao pensamento-movimento após cada experimentação no GEES parecia ajudar a dar contorno e sentido às aberturas do corpo em formação na clínica. Aos poucos, eles iam trazendo experiências com seus clientes, levando alguma proposta para seu fazer clínico. Aos poucos o processo com suas corporeidades e com o coletivo do GEES foi ganhando sentido, enquanto pensamento-

movimento, enquanto direção no espaço, ganhando um uso, fazendo aparecer o gesto espontâneo, o pensamento criativo.

Começamos e me coloco num canto da sala, encostada em uma parede. Daquele canto, toco com calma através de minhas palavras. Fico bem atenta ao modo como falo. O fato de trabalhar com a caixa torácica talvez tenha despertado de um modo novo a presença e o uso da voz. Sinto a minha voz como um ressoar de um movimento que brotava do meu peito. As palavras seguem brotando em mim e falamos do peso, de deixar o peso entregue ao chão. Ofereço imagens como, por exemplo, uma pedra caindo lentamente em um poço ou no fundo de um rio, permitindo que o leito o contorne e dê continência ao corpo que pesa.

Foi muito interessante ter um foco dentro de outro foco: entrelaçar o trabalho de despertar a sensação das caixas torácicas e a relação do peso do corpo que estamos trabalhando no texto “Gesto e Percepção” de Hupert Godard. Senti que o texto entrou como uma possibilidade nova de escuta do corpo. Ao mesmo tempo, não tentei ilustrar o texto, mas dobrei a proposta inicial que era acordar a sensopercepção da caixa torácica através do contato consigo, com o espaço e com outro, entrelaçando com a proposta de deixar o peso do corpo ser transportado durante o contato.

O texto ajudou eles entenderem o processo que estão vivenciando, possibilitando que eles se aventurassem mais e que trouxessem novas reflexões às experimentações. Tenho dado mais ênfase ao que eles dizem. Ao relatar, percebo que é isso que mais me interessa: a possibilidade deles irem criando um “repertório” e encontrando sentidos novos para aquilo que atravessa o corpo. Mas que tipos de sentidos novos são esses que se criam?

Penso que esses sentidos são “sentidos” pelo corpo, acontecem via sensação, abrindo o corpo como matéria a ser sempre redesenhada, a ser re-feita. O sentido da abertura se faz por uma possibilidade de sustentar o não-saber e permitir que um saber-sentir então se inaugure. Falamos muito disso: sustentar o não-saber que a abertura do corpo nos lança. Ao abriremos o corpo nos debruçamos sobre um abismo infinito onde dançam sensações, imagens, movimentos.

Uma aluna falou de uma consciência alargada. Quando pergunto onde estamos, ela não tem que se esforçar para saber que está ali porque está presente, está no

presente que é um “presente”⁶. No entanto, experimenta um alargamento da experiência de si, onde toca toda a sala e é grande. Um descentramento? Tratava-se de uma das propostas: descentrar-se de si e da sensação do peso do corpo para se entregar ao espaço.

Outra aluna falou que a experiência estava nela no momento em que fazia, mas estava nela também no momento em que falava. Uma permanência, um rastro. Dilatação do tempo.

O professor Marcus Vinicius⁷ fala de uma experiência ritual. Ele disse que percebeu que as propostas são sempre diversas, mas sempre há uma convocação de uma atmosfera, uma atmosfera que nos “pega”, que nos atravessa que ele denominou de atmosfera ritual.

Sinto-me como que tecendo os fios das tramas que se fizeram no momento em que abrimos a cena-teia. As palavras atravessaram os corpos. Sempre trago um fio que me conduz, mas quando lanço esse fio num espaço ritual, esse fio se arisca, se estremece, vibra no encontro-entre-corpos. Fio invisível que nos entrelaça. Por esse motivo, quando a palavra salta de minha boca, quando os meus olhos tocam o espaço, salta também dos lábios da menina um sorriso. Ela compreende, compreendemos juntos. Uma palavra se teceu entre nossos gestos. O pensamento não mediava a fala, a fala era gesto, o pensamento-fala era ato, saltava da boca como um ressoar daquilo que o corpo tocava com toda a pele ao convidar para o contato. Meu corpo vibrava a experiência dos outros corpos. Conduzir aqui é também ser conduzindo como numa dança. Palavra-gesto.

Entendo agora porque Eduardo Passos e o grupo da supervisão sempre insistiram no aspecto feminino em meu trabalho. Acontece que nunca tinha associado o feminino ao não saber, a surpresa-assombro do indefinido e indeterminado. Entendo agora o feminino como abismo infinito onde ao se lançar ao não-saber, as teias da vida que constituem o bicho-homem submergem do homem enquanto figura-forma, fazendo saltar traçados luminosos, intensidades invisíveis, pré-formais e indefinidas que traçam sentidos novos à experiência de si. Sentidos que apontam para um já feito e para um vir a ser. Sentido que já em si um devir. Devir

⁶ Podemos afirmar a presença como um presente, um regalo, por nos permitir simplesmente, estar, ser, sem intencionalidade prévia e um sentido determinado. Habitar o estado presente, momento de apenas ser e habitar o espaço.

⁷ Marcus Vinicius Machado Professor do Curso das Faculdades de Dança e Terapia Ocupacional da UFRJ, que nesse momento estava realizando seu pós- doutoramento no PPG Psicologia da UFF sob supervisão de meu orientador Eduardo Passos. Durante cerca de dois meses o Professor Marcus participou do GEES. Nesse dia, o convidei a coordenar comigo a oficina por ser nosso último encontro.

encarnado. Devir que é do corpo e também do pensamento. Aqui não há dualidade, mas um atravessamento de forças onde o homem encontra o humano de si como experiência de abertura, dimensionando o ser como experiência a se fazer. Nesse ponto, a diferença entre gêneros pouco importa, não interessa ser homem ou mulher, mas que o humano possa suportar o não-saber para ir se criando, tecendo a si próprio como a aranha tece a teia-vida. Posto que a teia é para aranha lar, recanto nupcial, armadilha, secreção do corpo, a própria aranha. Existe aranha sem a teia? Existe o homem sem sua teia de real, de relação? Trata-se da afirmação que esse estado de abertura, de pré-formação é também de pura criação de si, onde o humano encontra sua potência. Potência do ser em se fazer a partir do mergulho no corpo como abismo infinito, buraco sem fundo, de onde tudo se desdobra. Uma atitude de sustentar o não-saber para que um sentido novo se crie.

Saio, busco, capturo.

Nasce um eco em mim.

Vôo, ressoo e canto manso feito gato em cima do muro.

Meu corpo alerta. Tenho olhos por todos os poros. Toco e sinto cada um em superfícies e camadas.

Vou ajustando onde e em que camada tocar. E sinto o ressoar em mim.

Às vezes, só toco em um fio e toda a rede se estremece e eles vibram.

Outras, eles é que vibram a teia.

Escuto o ressoar em mim.

Placenta, plasma. Potência em foco no desfocar de si, sem se desfazer.

Na teia, habito um habitat fora dos hábitos.

Não teço recuos. À espreita.(...)

Os temas do cuidado, do manejo, do espaço de contato e troca de intensidades mudas para além do conteúdo da fala pleno de significados, todos esses temas começam a interessar, a habitar um espaço de interesse no grupo, sem que eu chegasse com os temas dados previamente. A experiência no corpo acordava um pensamento sensível a

respeito do fazer clínico. Tudo ia se compondo como um caleidoscópio através dos vários espaços de formação vivenciados pelos alunos e o GEES se configurou como **espaço-ninho** onde foram inicialmente gestados os pensamentos-movimentos dos alunos que durante um ano ajudaram a compor esse coletivo. Podemos perceber esse fato ao ver que vários alunos que saíram do grupo deram continuidade a pesquisa que iniciamos ali e alguns estão inclusive defendendo suas dissertações de mestrado e os temas começaram a ser gestados ali no GESS. O meu próprio trabalho de doutorado foi se gestando ali também.

Esse espaço-ninho foi primeiramente espaço de cuidado, de confiança no espaço para arriscar um novo passo. Espaço-ninho como um espaço de confiança no coletivo, no espaço exterior ao corpo, para um gesto de confiança no espaço de contato. Aos poucos desse espaço-ninho nascem palavras-gestos e pensamentos-movimentos que nos orientavam na deriva de ser no espaço. Criou-se um espaço de sustentação que possibilitou abrir o corpo e perceber o movimento de abertura sem se perder, criando **contornos-sentidos-espaciais** que ajudam a mover no espaço, criando também **contornos-sentidos-conceituais** que nos ajudavam a mover no plano indefinido da clínica.

O cuidado foi o sentido-guia de toda a condução do processo. Cuidar do que se move, do que se abre, daqueles que se aventuram na abertura do corpo. A partir daí pude eu ir desaparecendo, me tornando quase imperceptível, como a bruma do mar, e pude fazer ressoar em mim os pensamentos-movimentos gestados no espaço-ninho. O desaparecimento figural de quem conduz faz aparecer multiplicidade de sentidos, polifonias intensivas de um coletivo. Um devir-feminino, naquilo que o feminino tem de abertura à alteridade foi se trans-formando em devir-bruma-do-mar, devir imperceptível que faz desaparecer as figuras e acender formas em movimento.

No nosso penúltimo encontro pedi para que lessem os relatos sobre o grupo e depois fizemos uma experiência. Pedi para que eles desenhassem em folhas de papel colorido as sensações deixadas pela leitura dos relatos e pelas vivências sensoriais que tivemos ao longo de um ano. Após a realização dos desenhos pedi para que escrevessem um pouco sobre a experiência de desenhar e a de ler os relatos. Os relatos que eles fizeram nesse dia estão a seguir:

“Trabalhar a sensação do clínico. Experiência de se ampliar em vários modos de ser. Sustentação e firmeza no manejo. Ao mesmo tempo, experiência de leveza, de se deixar ir. Sentir-se vivo para poder estar junto. (...) Vibração: compartilhar com o outro, compartilhando o modo do outro para acolher e cuidar, depois mudar. Ampliação do repertório Sensação na clínica: ficar menos sozinho. Sensação enquanto casa da gente e enquanto espaço de encontro. Habitamos outro tempo nessas experiências. Um tempo para sentir, para deixar ser, para receber e acolher.”

“Pele como contorno da gente. Ato de criação: fazer do outro um contorno que é possível também vestir. Criar uma pele junto. Experiência coletiva de cuidado. Imagem da concha e da dobra. Experiência de co-habitar um plano comum de contato e criação.”

“Só é possível habitar e sentir a pele do outro se habitamos a própria pele. Habitar e estar junto e atuar, criar.”

“Sensação e Presença. Só é possível a experimentação clínica por essa abertura. habitar o espaço da pele e do mundo para se sentir e sentir o outro. Espaço: habitar o espaço ao redor de nós. A casa é o corpo.”

“Clínica e corpo são indissociáveis. O corpo do clínico se empresta ao outro. A presença é sempre do entre.”

“Livro aberto. Sensação como abertura para um espaço de intimidade. Possibilidade de habitar um espaço de contato e um plano de continuidade entre os corpos.”

“Órgãos: sentir a mim e sentir o outro. Coletivo: partilhar uma experiência para que o sentir não seja vergonha de um eu. Sentir é se renovar e habitar o plano do imperceptível. Desopilar o corpo: permitir que ele abra e entre o mundo.”

A partir da análise das memórias dos encontros fui vendo que alguns temas se repetiam e se multiplicavam com o decorrer do tempo e criei um procedimento metodológico para fins didáticos que denominei de pistas para criação de um corpo imensidão na clínica. Chamo de pistas porque eles são mesmo marcas, rastros dos encontros que tivemos no GEES, aquilo que resta e que permanece na memória do corpo da pesquisadora. Seguem as pistas:

- 1 - Corpo felino, estado de prontidão e presença;
- 2 - Corpo como caixa de ressonância; Contato: Espaço intermediário entre o eu e o mundo. Espaço de sentido e de continuidade entre eu e o mundo. Descentramento de si na experiência de contato: distanciar-se da sensação do peso do próprio corpo para se entregar ao espaço, ao outro. Escutar com todo o corpo.
- 3 - Espaço ritual: criação de um ambiente, convocação de uma atmosfera, uma atmosfera que nos “pega”, que nos atravessa criando um corpo comum.
- 4 - Imagem-sensação e Inconsciente do corpo. Plano de comunicação para além do estado de consciência, estado de dilatação da consciência, consciência do corpo e processos inconscientes. Momento em que os movimentos, intensidades e afetos do corpo invadem a consciência.
- 5 - Ontologia da matéria, dynamis da matéria: pensar com o corpo. Sensibilização, conscientização, expressão e criação. Processo em quatro movimentos na experimentação corporal que apontam para um duplo da experiência sensível: sensação- percepção e expressão-criação. Estado paradoxal. Sustentação do não saber para que um sentido se inaugure através da abertura do corpo
- 6 - Palavra-gesto: palavra que toca e que faz contato. Palavra que é secreção dos movimentos do corpo, palavra que comunica criando um plano comum, de continuidade entre os corpos do contato.

Essas pistas foram fundamentais para a criação de um plano de organização para a escrita do quarto capítulo da tese que aborda mais especificamente a temática na clínica. Esse capítulo se desdobra e deriva da experimentação com o GEES, tomando nova forma de expressão. O processo de formação aqui se refere tanto ao corpo do aluno, como ao corpo do pesquisador e ao corpo da pesquisa. Os processos de formação se fazem por camadas, se desdobrando diferentemente nos vários espaços. O espaço-ninho foi gestando e cuidando das matérias sensíveis em deriva para gestar novas formas de habitar o espaço na clínica, na vida. Fui assim delineando os terrenos por onde caminhar no terceiro capítulo e assim o denominei de **Ser-Pele: Contato Intensivo e Corpo Felino na Experiência Clínica**. E assim fui separando cada camada: Contato e Espaço Ritual; Corpo Felino e Estado Performativo; Imagem-

Sensação e Inconsciente do Corpo; Palavra-Sopro; Ontologia da Matéria: Pensar com o Corpo.

Como as camadas do corpo que se desdobram da tripla camada original (Ectoderma, Mesoderma e Endoderma), o tecido da escrita foi se tecendo dos fios da pesquisa teórica, da pesquisa-intervenção na formação do aluno de psicologia, da pesquisa prática que se faz no meu corpo de clínica, no meu corpo de dança e no meu corpo de docência. Os sentidos narrados no corpo da escrita foram primeiros sentidos e grafados na pele como uma tatuagem em movimento. Nesse momento surge o tema que se (dês)envolve e se expressa ao longo de todo o corpo da tese: **os sentidos que nascem do sentir e os pensamentos que vêm do corpo**. Por outro lado a afirmação de um modo de conhecer do feminino, modo que se faz nas bordas, entre o ser e o fazer, o sujeito e o objeto, as palavras e as coisas, abolindo os dualismos e afirmando um modo de pesquisar com. Pesquisar com o corpo e com os ditos “objetos” da pesquisa, dando autoria aos seres e coisas envolvidos na pesquisa. **Pesquisar como gestar, cuidar, criar**. A pesquisa cria uma tese que é uma **a-parição**, faz aparecer o que estava em forma de brumas de pensamento através de parir o que estava em germe, fazendo aparecer pensamentos-movimentos, pensamentos que se desdobram do corpo. No GEES os sentidos foram paridos da sensação.

Nosso último encontro...

O professor Marcus e eu trouxemos vários objetos sensoriais e montamos um corredor sensorial para o trabalho com os alunos.

Primeiramente pedimos para que eles passassem pelo “corredor” de mãos dadas em fila, de olhos fechados.

Depois que todos passaram pelo corredor, conduzimos um trabalho de contato em grupo em forma de roda com eles de mãos dadas, ainda de olhos fechados formando grupos. Pedimos então para que movessem o corpo a partir da sensação de contato com o grupo.

Depois eles foram desfazendo o contato, abrindo os olhos e começaram a caminhar pelo espaço explorando os vários objetos espalhados pelo chão da sala.

Após esse primeiro contato individual com os objetos, realizamos a experiência do “corredor sensorial”: cada pessoa era conduzida por outra pessoa a passar por um corredor formado pelos corpos dos participantes do grupo. Enquanto essa pessoa era conduzida pelo corredor, o grupo a sensibilizava com diferentes objetos. Cada experiência era finalizada com um abraço entre aquele que era conduzido e aquele que conduzia.

Primeiramente, fomos (Marcus e eu) compondo o espaço ritual, criando um percurso no chão com os objetos sensoriais para que eles andassem, experimentando a textura, temperatura, forma, enfim, as diversas qualidades sensíveis dos objetos no contato com o corpo.

Eu comecei o trabalho, conduzindo-os de olhos fechados até a sala repleta de objetos. Eles estavam agitados, ansiosos pela surpresa e eu também, mas fui entrando com eles, todos de mãos dadas. Fomos entrando num tempo suspenso, sem regras, aberto ao inesperado, ao acontecimento.

Depois que cada um trilhou um caminho no espaço, pedi para que formassem pequenos grupos, trios e que mantivessem o contato entre as mãos. Fomos criando essa proposta ali na hora, um diálogo entre as peles, eles se movendo e se comunicando através do contato. Bel começou a chorar muito e eu também começo a chorar. Sinto-os muito conectados, todos muito emocionados. Aos poucos a música de Naná Vasconcelos vai saindo de cena, Marquinho me passa a máquina fotográfica que estava com ele e eu lhe passo a condução do trabalho com o grupo.

Estou agora num outro lugar no espaço ritual. Acompanho os movimentos deles e deixo meu corpo se afetar para captar imagens intensivas sem intencionalidade. Capto instantes luminosos, fora de forma, instantes intensivos e vibráteis.

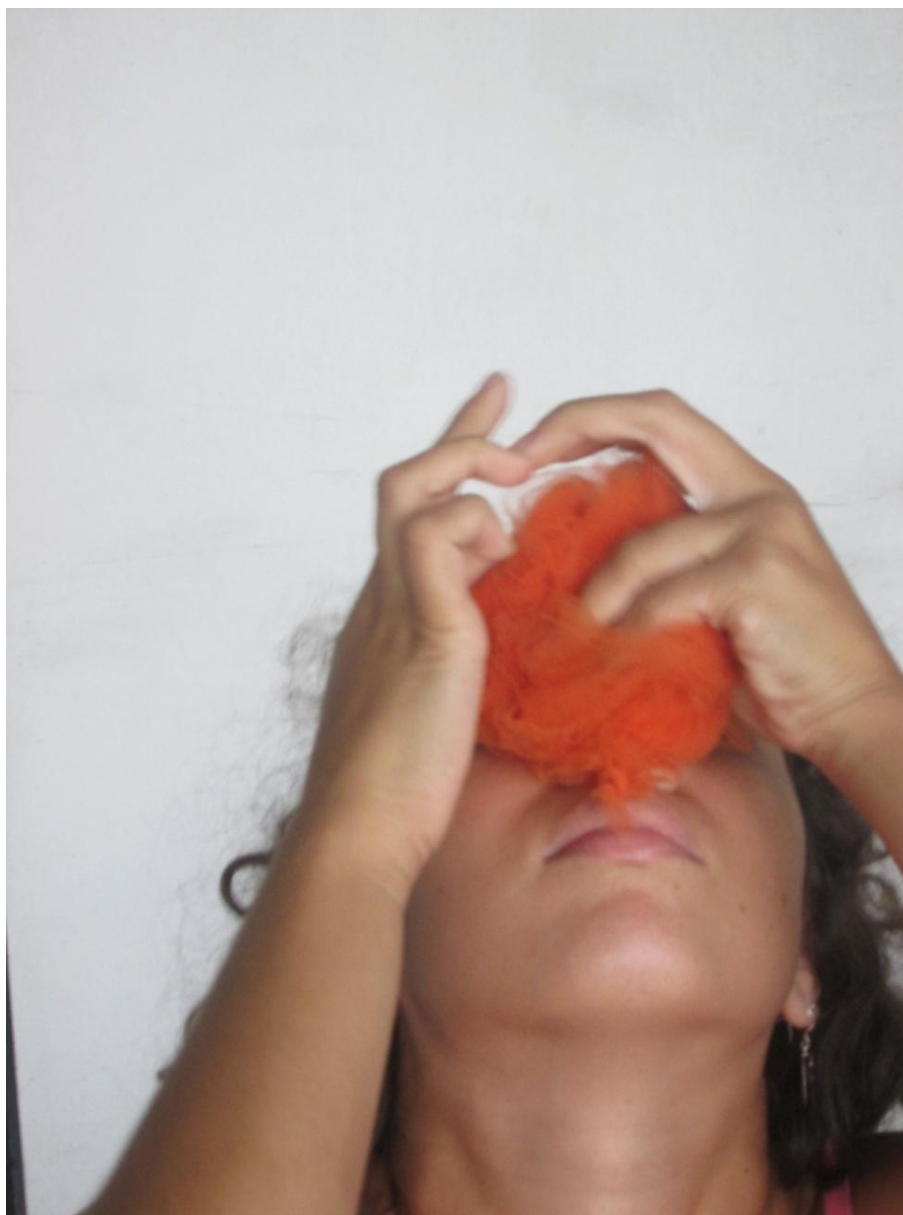
No corredor sensorial foi bonito, forte e gritante ver a confiança tecida no contato entre os corpos, entre quem conduz de olhos abertos, porém de costas e sem ver o que vem atrás de si, e quem vem de frente para o próximo passo, mas de olhos fechados. Espaço de confiança que se multiplica e se intensifica pelo grupo que acolhe a dupla que passa pelo corredor. Não se pode determinar quem conduz tampouco quem é conduzido por essa experiência. Somos todos arrastados para uma partilha da experiência sensível. Espaço paradoxal. Espaço ritual. Todos passaram pelo corredor sensorial, pela experiência ritual. Banho de desassossego e intensificação da sensorialidade.

Depois de sentirmos a penumbra e a temperatura começando a cair do lado de fora, fomos nos despedimos desse plano intensivo. As palavras de relato da experiência e de despedida do grupo comigo foram saindo de modo suave, intenso, generoso. Somos todos outros depois do grupo. Uma onda de afeto nos inebriou, nos contagiou, nos deixou seu traço.

Saio do grupo como se tivesse tomado um banho de flores, um banho de intensidades, de misturas, de afetos. Felizes por termos nos permitindo, cada qual a seu modo, a estar junto, confiando no contato e experimentando o desconhecido do corpo.

A experiência com o GEES fez emergir um plano de indiscernibilidade entre **conhecer, intervir, formar e cuidar** no movimento da pesquisa. Sendo tema da pesquisa a ativação do corpo sensível na clínica, os planos da formação, da produção de conhecimento e da clínica convergiram, afirmando que nas pesquisas de saúde intervir-conhecer-cuidar se atravessam necessariamente. Se a Cartografia como Método de Pesquisa-Intervenção nos orienta no sentido de entender que todo o conhecer é um fazer, que toda pesquisa é intervenção, podemos afirmar que no GEES esse fazer-conhecer-intervir foi conduzido pelo fio do cuidado. O cuidado foi o fio-guia da experiência na pesquisa-intervenção. Esse fio era tecido em todos os espaços da experiência dos estagiários em clínica *trans*: na supervisão clínica, no grupo de estudo do limiar, no GEES. No GESS esse fio de cuidado se desdobrou em confiança que possibilitou a abertura do corpo. A abertura do corpo às intensidades mudas possibilitou que através da escuta das sensações, do sentir, novos sentidos surgissem, novas percepções que ajudaram a criar uma corporeidade em abertura para a experiência clínica. Um corpo em abertura sensorial para escutar o que não tem palavra pronta, para ver-sentir o invisível, para tocar o instante, para acolher com a fala, com o colo, com o corpo todo. Um corpo capaz de sustentar a intensidade do encontro, capaz de largar a pele própria, para “criar uma pele junto”. No entanto, “só é possível habitar e sentir a pele do outro se habitamos a própria pele”. Afinal, “clínica e corpo são indissociáveis: O corpo do clínico se empresta ao outro” Para cuidar do outro é preciso cuidar de si. Para formar um corpo de clínico, um corpo de cuidado, foi imprescindível cuidar das materialidades sensíveis em abertura durante o processo da pesquisa. Aqui **intervir-conhecer-formar-cuidar** se atravessaram inevitavelmente.

IMAGENS DE CORPOREIDADES EM MOVIMENTO: FOTO-GRAFIAS DO GEES

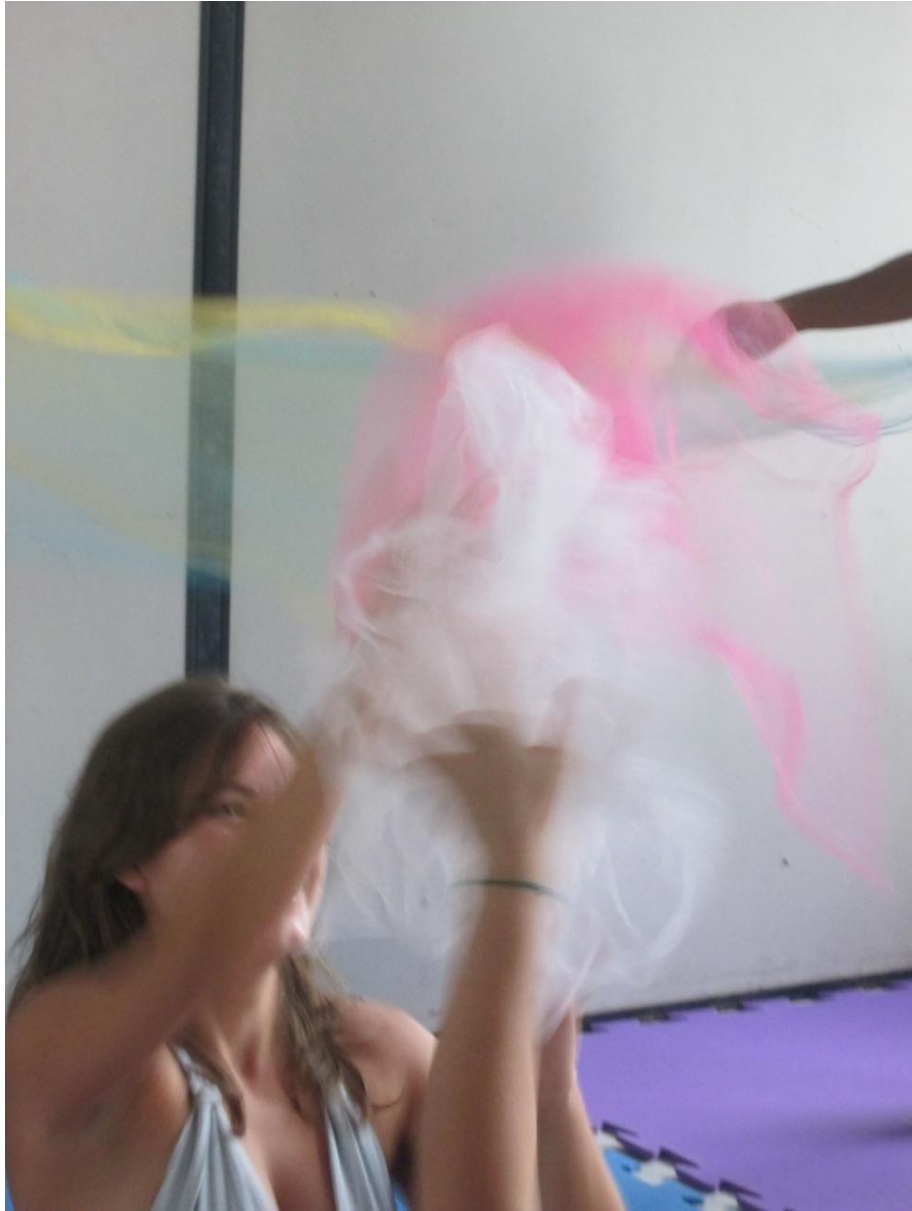


























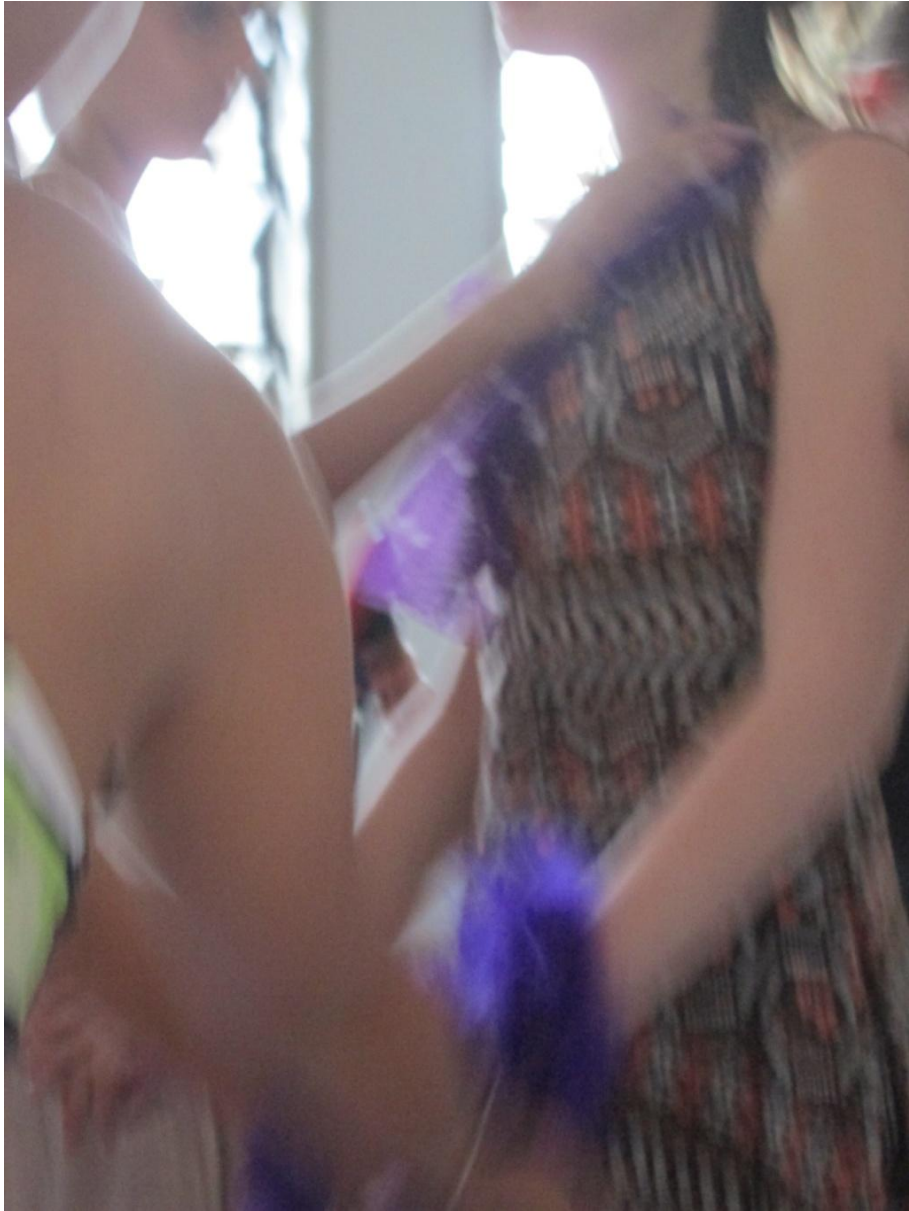






















2. DO CORPO AO INCORPORAL DO CORPO

Não perder território: (o pudor)

*A carne não tem Pudor a não ser a carne do cérebro que tem pudor
toda a outra carne não tem pudor a não ser a carne do cérebro que
tem pudor.*

*Explicação: a biologia é UNIVERSAL: carne e desejo. E apenas
surge o pudor quando a biologia diz Eu mas quando a biologia diz eu
a biologia deixa de ser biologia. O Eu diz Eu sozinho.*

*Síntese: o meu território inaugura o meu pudor. O território é a
vergonha, o começo do Envergonhado.*

Quem dança deve ser apenas biologia.

*Não diz Eu, quem dança não deve dizer Eu, diz ou deve dizer todos,
tudo tu também imperador, tu também Multidão.*

Perder território: ganhar o fora e perder o dentro. (...)

“O Livro da Dança” - Gonçalo M. Tavares

CORPO E ESPAÇO

Numa perspectiva ético-estético-política da clínica importa colocar em xeque as dualidades corpo-psíquico e mesmo o caráter estrutural e modal da subjetividade enquanto um eu psicológico, centrado no indivíduo. Nessa perspectiva abordaremos o corpo como experiência paradoxal, limiar entre corpo e psiquismo, consciente e inconsciente, corpo-organismo e corpo intensivo, entre o dentro e o fora. Trataremos o corpo como obra inacabada, como processo infinito de criação: **um corpo em movimento.**

O corpo humano ao habitar o espaço está sempre em movimento. Estando sempre em movimento, numa certa relação com a gravidade, um corpo em movimento se diferencia dos outros corpos que ocupam de forma estática o espaço. Um corpo em movimento se compõe com o espaço, se cria no espaço, está e não está no espaço, está sempre escapando. O corpo humano ao ficar de pé, apoiado sobre os pés, gesta sua relação com o espaço, com a verticalidade, com a gravidade de um modo único em relação às outras espécies de seres vivos. E cada corpo humano gesta sua relação com a bipedia de um modo único, singular. O corpo enquanto estrutura pronta e acabada não existe. O corpo por estar no espaço está sempre em movimento de criação de si. Mesmos os objetos inanimados sofrem a gastura do tempo que sempre lhes deixa

marcas, modificando sua forma seja pelo uso ou mesmo pelo atrito com outras matérias. O humano, matéria sensível-pensante em movimento, se (des)envolve no atrito com o espaço, no tensionamento com a gravidade, no balançar do tempo que dá ritmo e velocidade ao gesto, na relação com os fluxos que atravessam o corpo. E esse ser humano, que vem de húmus, terra, ser que precisa sempre ser cuidado para ser, é ainda ser desejante. O humano, ser bípede, que levanta a cabeça para ver as estrelas e ergue o olhar para além do horizonte, é ser pensante e ser desejante, movido por forças materiais e imateriais. Podemos então dizer que esse ser que está no espaço é sempre movido por forças, fluxos, velocidades e intensidades. Ser no espaço = estar sempre sendo em movimento. “Gente é como nuvem. Está sempre em movimento” sempre nos repete a mestra da dança Angel Vianna.

Podemos assim afirmar que não existe corpo natural, individual, material, objetivo e separado do artificial, do coletivo, do imaterial, do subjetivo. Afirmamos que o que existe são processos de criação de corporeidades em movimento. Os processos de corporeidade são compreendidos como um **movimento infinito** que comporta processos de **desmedidas de si**, de perda ou quebra dos limites definidos do eu. O corpo, ao estar no espaço, está sempre em movimento, num fazer e desfazer de formas como nuvens. No entanto, ao estar numa certa relação com o empuxo gravitacional, o corpo tende a criar ‘certo modo’ de lidar com o peso do mundo. Sabemos que mesmo a água, matéria tão fluída pode se cristalizar. Paradoxalmente, as pontas dos cristais indicam seu movimento, as marcas do movimento no espaço, as marcas do tempo na matéria. Trata-se então de afirmar modos possíveis para que esse ‘certo modo’ possa se configurar como um estilo que se relaciona com o espaço e com o peso, se mantendo aberto ao tempo como possibilidade de inauguração de um novo gesto.

Para Guattari e Rolnik (1986) é imprescindível distinguir os conceitos de indivíduo e de subjetividade. O modo-indivíduo que toma força na Modernidade é o resultado de um processo de subjetivação que tem centralizado o sentido de si num eu fechado, individualizado e separado, por tanto desvinculado, do modo de produção social. Para os autores, a subjetividade não poder ser passível de totalização e mesmo de centralização no indivíduo. A subjetividade é produção: assim como são produzidos produtos em massa para colocar em movimento os fluxos do capital, são produzidos os modos-indivíduos consumidores desses produtos.

Para Guattari, uma das principais características do capitalismo atual que ele denominou de CMI (Capitalismo Mundial Integrado) seria uma tendência a bloquear processos de singularização que se coloquem frente à modulação imposta por uma segunda tendência que seria a formação de indivíduos em massa, indivíduos consumidores dos produtos que são, por sua vez, também produtos do sistema de produção. Nessa perspectiva, resistir ao poder é criar linhas disruptivas que se confrontem com as forças que tendem a individualizar o corpo e massificar o desejo, dando passagem a novas sensibilidades e a novos modos de perceber o mundo que possam criar contornos singulares para a experiência de si. Trata-se de uma “revolução molecular”, dirá Guattari, uma revolução que podemos dizer que se interpela no plano das pequenas percepções, no antes de um movimento codificado, no antes de um olhar que objetiva o mundo e o enquadra numa verdade, e que possa abrir o corpo ao plano das forças e das intensidades invisíveis do mundo.

Podemos afirmar que a micropolítica que surge contra a força de massificação da subjetividade deve interferir nas corporeidades através de uma **micropolítica do sensível** que comporte os processos de desmedidas de si e que confronte o corpo com experiências antes da palavra e do sentido pronto para que novos sentidos ganhem velocidade expressiva. O paradigma da clínica aqui proposto é ético por se colocar frente à força de dominação dos imperativos do Eu e da Moral dominante; é estético por entender a subjetividade como processo de criação, de modo que a experimentação subjetiva possa ser matéria de criação de si; e é político por se colocar inevitavelmente frente à massificação de corpos individualizados pelo CMI, na qual a experiência sensível é experimentada como ameaça à organização e ao controle do indivíduo. O **paradigma ético-estético-político** da clínica coloca como condição de possibilidade do encontro clínico a sustentação de uma experiência de deslimites, de abertura do corpo ao plano intensivo da vida para que a vida se agite no corpo, possibilitando o movimento de criação incessante de si.

A abordagem que trataremos da corporeidade nesse trabalho consiste em oferecer ao campo de estudos da subjetivação uma aproximação entre a experiência da dança, das práticas somáticas e da clínica num movimento que afirme uma abertura do corpo à experiência sensível que comporta seus deslimites. Nesse sentido, afirmamos as experiências de deslimites do espaço do próprio corpo como condição de saúde, acompanhando os procedimentos que possibilitam que as quebras e rupturas das formas

organizadamente constituídas possam ser experimentadas como surpresa e aumento das potencialidades e não como assombro e enfraquecimento da potencialidade subjetiva. A saúde de uma corporeidade em movimento se encontra na possibilidade de criar uma medida que sustente sua inevitável abertura sensível às forças do mundo. Abertura que nos faz confrontar com nossos deslimites. A saúde está onde escapamos de nós, de uma identidade ofertada de antemão aos acontecimentos, aprisionando os novos gestos e as surpresas do pensamento.

Propomos uma experiência com a corporeidade num processo de dilatação intensiva dos limites topológicos do eu, num plano de continuidade com o espaço, os outros, os objetos e as forças do mundo: **um corpo imensidão** ou **uma corporeidade em movimento**.

Foucault (2013) em seu belo texto “O corpo utópico e as heterotopias” nos diz o quanto o corpo, apesar de sua tópicia implacável, é espaço de onde nascem todas as utopias. Para Foucault o corpo é “ponto zero do mundo”, está e não está no mundo, podendo voar, habitar outras terras, criar outros espaços possíveis. Corporal e incorporeal, topia e utopia, interior e exterior, espaço de pertença e de perda. Vértice de uma perspectiva, lugar que abre e desdobra o mundo. O corpo é espaço primeiro e experiência paradoxal, sendo o corpo do bailarino uma imagem para ver como um corpo se dilata e se cria segundo um espaço que é ao mesmo tempo interior e exterior.

Para o estudioso do movimento Rudolf Von Laban (1978) a dança é poesia do corpo no espaço: o corpo do bailarino faz ver o espaço, ao mesmo tempo em que cria formas no espaço. Na sua teoria dos quatro fatores do movimento - fator espaço (onde o corpo se move de modo direto ou indireto), fator peso (em que o corpo se move na relação com a gravidade, leve ou forte, pesado), o fator tempo (quando o corpo se move de modo rápido ou lento) e o fator fluxo (como o corpo se move de modo contínuo ou descontínuo) - Laban percebeu o espaço como força constituinte. O *absolute space* de Mary Wigman, discípula de Laban, é um espaço para além do espaço matéria, é um espaço intensivo onde nosso corpo se compõe com outros corpos e com o espaço exterior. Um espaço que esculpe um corpo, um corpo que esculpe um espaço. Para o poeta Paul Valéry (1949) o bailarino também recorta o espaço, desenha com seu corpo no espaço, desenha o espaço com seu corpo.

Todos os grandes estudiosos da dança, desde o Ballet Clássico, passando pela Dança Moderna e Contemporânea, vão se debruçar sobre o tema do espaço e da relação com a gravidade como possibilidade de criação de novos gestos e de novos movimentos. Seja abordando o espaço interior, seja explorando o espaço exterior do corpo, a dança nos faz ver o quanto somos mudas do espaço e, ao mesmo tempo espaços privilegiados para tecer novas perspectivas do mundo. Daí a necessidade de um bailarino estar sempre esculpindo o espaço do próprio corpo e o espaço ao redor para intensificar e ampliar as possibilidades do movimento. A dança, nas palavras do poeta Paul Valéry (1996), faz o corpo sair sem cessar de si, do centripetismo do eu individual e do nome próprio, fazendo o corpo sempre estar e não estar lá. Para Foucault...

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a ele como em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, M. 2013:14)

A experiência com o corpo é necessariamente utópica. A dança como arte do corpo por excelência faz evidenciar esses espaços utópicos ao fazer o corpo se lançar no ar, desafiando a gravidade ou sendo denso como pedra, se utilizando do peso do corpo e da gravidade para criar novos percursos e gerar novas formas. A dança faz o corpo está e não está, usando a matéria para fazer ver o invisível. Foucault nos lembra que a criança leva muito tempo para saber que tem um corpo. A incorporação, a sensação de ser um corpo no espaço é uma construção gestada no espaço e no tempo. O psiquiatra e pediatra Donald Winnicott nos ajudou a entender como a sensação de ser um corpo no espaço partilhado vai sendo inaugurada pela relação com o espaço ambiental do bebê. Hupert Godard, estudioso da Abordagem Terapêutica do Corpo, nome que deu ao seu trabalho, também nos ajuda a perceber como, na relação com o espaço, de modo objetivo e subjetivo simultaneamente, gestamos um modo de ver o mundo e criamos uma postura em relação ao mundo. Para modificar esse ‘certo modo’ de ver e estar no

espaço é preciso ‘tocar’ nessa relação com o espaço e com a gravidade. Irmgard Bartenieff, discípula de Laban, ao trabalhar com uma criança deficiente nos Estados Unidos, nos anos 1930, afirmava que seu objetivo não era tratar uma parte do corpo deficiente, mas “restituir um “projeto espacial” (*spacial intent*)” (LOUPPE, L. 2012: 187). Para Bartenieff o movimento não vem do interior, nem do exterior, mas de um espaço de relação com a alteridade e o corpo é experimentado não como um corpo, mas como uma “geografia de relações”.

Nos gregos, indica Foucault, não havia uma palavra para designar corpo. A palavra para designar o corpo só aparece em Homero para designar cadáver, o corpo morto, sem movimento, ou melhor, em movimento de decomposição. Foucault nos diz que o cadáver e o espelho ensinam que temos um corpo, um contorno, que nos diferencia do espaço. Podemos intuir que um por meio da perda da vida que faz ver um corpo desabitado, sem alma ou psique, o outro pela identificação da forma refletida numa imagem identitária, porém alojada num lugar inacessível, que nunca podemos pegar. “Graças a eles, graças ao espelho e ao cadáver, é que nosso corpo não é pura e simples utopia” (Foucault, M. 2013:15). No entanto, Foucault nos alerta que se o cadáver e o espelho também estão num lugar inacessível, em um “inatingível outro lugar”, podemos perceber que somente as utopias podem fazer refluir nelas mesmas a soberana utopia do corpo. Na experiência do amor, do fazer amor, Foucault vê o instante em que o corpo consegue se ver fora de todas as utopias, com densidade e volume no contato com o corpo do ser amado, num deslizar de peles, de contornos de paisagens. Um momento em que a pele inaugura uma visão cega que traz à tona a densidade da superfície e os espaços interiores. Momento em que fechamos o olho para ver. Momento em que o corpo está aqui e estar aqui é estar *in love* com o mundo.

Podemos assim afirmar que um corpo é apenas uma miragem, uma parada do movimento seja pela morte ou pelo congelamento do espelho reflexivo da consciência. Para ser corpo é preciso fazer corpo com. Um corpo é um processo a ser gestado na relação com a alteridade infinitamente. Por esse motivo que o corpo como entidade objetiva e identificada a um indivíduo não existe, sendo mera abstração, o que existe como materialidade sensível é um corpo em movimento incessante de corporificar, o que existe são processos de corporeidade.

CORPOREIDADE- SUBJETIVIDADE

A experiência com a materialidade do corpo, seu tensionamento com as forças do mundo o impele a se (re)criar, inaugurando processos de corporeidade-subjetividade. A ativação desse potencial plástico do corpo equivoca a onipotência do eu da consciência reflexiva e dimensiona o ser nas dobras do mundo, encontrando assim um plano de indiscernibilidade com seus deslimites: encontro com as forças do mundo, para além dos limites do eu e da matéria corpo. Ocorre uma dilatação intensiva da consciência que se torna **ciência-com** o mundo e uma abertura da matéria corpo às outras materialidades e forças que impulsiona processos de corporeidade-subjetividade. Estar ciente é diferente de ter consciência. Toda consciência é consciência reflexiva, é do eu. Estar ciente é dar-se conta de que algo se representa, se expressa. É, portanto, uma experiência infrapessoal e pré-reflexiva que implica em estado de presença. No entanto abordamos uma experiência de uma ciência-com, um modo de conhecer que se faz na abertura do corpo ao mundo, inaugurado sentidos que são nascidos da sensação.

Tomamos a experiência da dissolvência do eu da consciência como uma abertura para essa experimentação auto-poética. Experiência capaz de mover as forças que atravessam a carne de modo que vida se torna deslimites do eu na mesma medida em que o corpo é lançado no movimento de eterna criação de si no encontro com o mundo. Neste sentido, o sentido de si, oferecido pelos processos de corporeidade segue um movimento impessoal que desloca a noção do *eu* enquanto estrutura fechada, dimensionando a experimentação de si enquanto um infinito movente. Habitamos um corpo que se encontra vazado pelo infinito, atravessado por sensações, pensamentos, fluxos, imagens e movimentos. Um corpo para além das medidas do eu. Um salto para fora dos limites de si para esgueirar-se à beira do mundo.

A experiência com a corporeidade se expressa num processo de dilatação intensiva dos limites topológicos do eu, num plano de continuidade com os objetos e forças do mundo, criando um **incorporal do corpo**: mergulho da matéria-corpo no plano intensivo onde a experimentação de si excede para além dos limites topológicos do corpo-indivíduo e do corpo-matéria, criando um corpo vibrátil que vibra a intensidade do espaço ao redor. Um corpo-imensidão que se esgueira sem assombro no abismo infinito do mundo, expandidos e multiplicando os limites de si.

Para melhor compreendermos esse plano de continuidade da corporeidade com o espaço que a incide numa experiência errante, é preciso entender o conceito de consciência para além da consciência de si reflexiva que organiza e controla o corpo. Nessa perspectiva de afirmação da experimentação corporal como movimento infinito, a consciência de si, reflexiva, configura um impedimento para a abertura do corpo. A consciência de si, enquanto uma estrutura fechada num eu, não permite que o corpo possa atuar por si. A consciência de si impede a apreensão das forças pela experimentação sensorial.

Deleuze (2002) em “Imanência, uma vida” aborda o tema de um “empirismo transcendental” para fazer uma oposição à idéia de um sujeito que conhece e um objeto a ser revelado na experiência. Nessa perspectiva, o campo transcendental se expressa como um fluxo ou uma corrente de consciência impessoal e pré-reflexiva que escorre por um tempo intensivo para além de toda lógica e previsibilidade. A relação da consciência com o campo transcendental é apenas uma relação de direito, não podendo esse campo ser definido por uma consciência. A consciência é co-extensiva ao campo transcendental, se expressando quando sujeito e objeto se co-produzem na experiência. No entanto, ela pode ser arrastada por um fluxo e atravessar o campo transcendental numa velocidade infinita sem se revelar no acontecimento. Dessa forma, sem a consciência como mediadora do vivido, o campo transcendental se apresenta como pura imanência que nada revela e que escapa do domínio do sujeito e do objeto. Com isso Deleuze quer distinguir definitivamente o campo transcendental do transcendente, reino das formas previamente dadas a conhecer. O plano da imanência existe em si e não em relação a algo, não depende de um sujeito nem de um objeto: trata-se de um plano único no qual se desdobram miríades de formas infinitas.

Na filosofia de Deleuze, o plano de imanência não é definido pela consciência, não se define como domínio subjetivo ou objetivo. O plano de imanência, a imanência absoluta, é UMA VIDA. O que é bem diferente de dizer que ela é imanência à vida ou à vida de alguém. Uma vida, a vida em devir, antes da organização do modo-indivíduo, segue sem necessidade de um sujeito, ela se processa quando a individualidade cede lugar a um acontecimento singular, é sempre impessoal, estando além de qualquer subjetividade ou objetividade. Uma vida se dá num entre-lugar, num espaço intensivo, num encontro entre corporeidades e forças, e se processa num entre-tempo, tomando o tempo em seu caráter intensivo e não extensivo. Somos arrastados por um fluxo

intensivo que desarruma a nossa consciência lógica, aquela que nos ajuda a caminhar e acordar a cada dia cientes de quem somos, como somos e de onde estamos, mas também pode nos aprisionar numa forma. Um movimento que desmancha as estruturas identificatórias e nos remete a um indefinido em nós, a uma nova sensorialidade e intensidade: uma vida. É por isso que Deleuze dirá que o plano de imanência só comporta virtuais, como acontecimentos que se atualizam ao seguir o plano que lhe oferece consistência, sempre contingente e singular. Uma vida é sempre já, incansável e intempestiva. Momento onde o tempo atravessa o espaço, colocando a vida em movimento. Nesse ponto a própria noção de sujeito da experiência é posta em xeque, fazendo aparecer um sujeito que se faz na experiência, uma subjetividade errante, um ser que é um movimento para... Nas palavras de Deleuze e Guattari, trata-se “de um sujeito estranho, sem identidade fixa, errando sobre o corpo sem órgãos, sempre ao lado das máquinas desejanças (...) recolhendo em toda parte o prêmio de um devir ou de uma metamorfose, nascendo dos estados que ele próprio consome e renascendo em cada estado”. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F, 1966: 21)

Nesse processo, há uma experiência de dissolvência do *eu*, uma transformação de uma individualidade molar e demasiadamente fechada por singularidades moventes, nômades que arrastam o *eu* para uma dimensão de indefinição e diferenciação, afirmando a vida enquanto puro acontecimento movente. Entendemos a experiência sensorial como estado germinal para a criação de sentidos, do conhecimento de si e do mundo. Não se trata mais então da ênfase à consciência de si e do mundo, mas da possibilidade de criar uma **ciência-com** o mundo.

Nessa perspectiva de uma **ciência-com**, os sentidos emergem via experimentação corporal, sensorial e intensiva e não como representação de uma idéia dada de antemão ao ato de criação. Sentidos que se criam em ato, como continuum daquilo que é sentido, daquilo que experimenta o corpo no instante-já do movimento. Esses sentidos são ‘sentidos’ pelo corpo, acontecem via sensação. Eles abrem o corpo como matéria a ser sempre re-desenhada, a ser re-feita. O sentido da abertura se faz por uma possibilidade de sustentar o não-saber e permitir que um saber-sentir então se inaugure. Ao abriremos o corpo nos debruçamos sobre um abismo infinito onde dançam sensações, imagens, movimentos. Um mergulho no mundo enquanto partículas atravessadas por outras partículas que atravessa a vida em teia infinita, onde a

hegemonia do eu é quebrada, fazendo aparecer um ser relacional, de contato e mistura com as forças do mundo.

Como nos dirá Deleuze (2007: 43) é próprio da sensação ser “mestra das deformações”. A sensação opera uma deformação no modo de ser habitual, inserido o novo, fazendo aparecer o fora do sujeito na experiência subjetiva. É, por outro lado, próprio da sensação se apresentar como uma experiência paradoxal: a sensação se faz no corpo e pelo corpo. Um corpo é tanto objeto como sujeito de sua sensação. Ao mesmo tempo a sensação se faz por uma experiência de esquiva e de multiplicação na ordem dos sentidos: ela faz aparecer camadas, platôs sensoriais, acumula potencialidades, por isso a dificuldade em nomear uma sensação porque uma sensação não vem só, vem em bloco de sensações. Como ele nos diz “não há sensações de diferentes ordens, mas diferentes ordens de uma mesma sensação” (DELEUZE, G. 2007: 44).

A lógica da sensação faz o corpo se apresentar como carne, como uma experiência que vibra no encontro com o mundo, dimensionando o corpo para além dos limites do organismo. Por isso, não se trata mais de um corpo como realidade objetiva, mas um corpo pleno e intensivo, um corpo-subjetivo, uma corporeidade. A sensação opera deformações ativas no corpo, que colocam em movimento suas potencialidades sensíveis e que dimensionam o corpo para além dos limites da organicidade do corpo. O corpo agora está em carne viva, é um corpo pleno intensivo.

É um corpo intenso, intensivo. Ele é percorrido por uma onda que traça no corpo níveis ou limiars segundo as variações de sua amplitude. O corpo, portanto, não tem órgãos, mas limiars ou níveis. De modo que a sensação não é qualitativa nem qualificada; ela possui apenas uma realidade intensiva que nela não determina mais dados representativos, mas variações alotrópicas. A sensação é vibração. (...) O corpo é inteiramente vivo e, entretanto, não orgânico. Portanto, quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompendo os limites da vida orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou emoção vital. (...) a sensação é como o encontro da onda com Forças que agem sobre o corpo (...) (DELEUZE, G. 2007: 51, 52)

A “sensação é vibração”, nos diz Deleuze, faz acender no corpo intensidades mudas e invisíveis, porém sensíveis. Como nas palavras de uma aluna do GEES é o “corpo anterior ao corpo”, que não podemos ver, mas podemos tocar, um campo vibrátil e intensivo. Na lógica da sensação, a experiência de si é um transbordamento, um deslimite, que traça uma quebra, uma fissura na experiência-corpo. Toda experiência intensiva se faz no limites de si, na beira do *self*, o que nos convoca a problematizar os limites da organização de um corpo para que a força vida possa fazer dançar a carne. A intensidade do corpo e a intensidade do pensamento compreendem em si mesmas a diferença como experiência que excede. (GIL, J. 2008)

O excesso se refere à intensidade da carne e do pensamento. É um movimento intensivo, um fluxo que não tem finalidade e nem comporta uma pessoalidade em si mesmo. Para além da prudência indispensável na construção de um corpo pleno sensível, uma dobra deve se fazer no corpo, com cuidado e atenção, para a construção de um sentido novo na experiência de abertura do corpo. Um sentido que sustente o movimento de abertura. Para que o corpo não navegue à deriva num mar de sensações que o assolem, é preciso criar um terreno de confiança na própria experimentação de si para que uma borda se desenhe a partir da abertura. Para além do movimento de abertura do corpo, é preciso um movimento impessoal que acompanhe o *self* na laboriosa experiência de (re)criação de si a partir daquilo que lhe atravessa a carne. (RESENDE, C. & TORRALBA, R. 2012).

Nesse momento, convocamos a percepção como duplo movimento de diferenciação, um movimento de deriva e um movimento de acompanhar a experiência. Experiência paradoxal que inaugura um duplo lugar na experiência subjetiva onde se é ator e observador. Encontramos um suporte metodológico para esse duplo movimento que sustenta a abertura do corpo na Metodologia Angel Vianna e no Contato de Gerda Alexander. Duas concepções de consciência do corpo advindas da dança e das práticas de educação somática que equivocam o entendimento clássico de consciência, dando primazia ao corpo nos processos de criação e cuidado.

Nessa perspectiva da experimentação com o corpo, a consciência é paradoxal, está sempre num estado de osmose intensiva com o corpo. A consciência como estado de abertura do corpo ao mundo é uma instância de recepção de forças e de devir formas, intensidades e sentidos do mundo (GIL, J. 2004). A consciência do corpo não se limita

ao corpo. O corpo ao se abrir e multiplicar suas conexões com o mundo permite uma abertura e mistura da consciência ao mundo. A consciência-corpo possibilita captar as vibrações mais sutis do instante-já, ao mesmo tempo em que inaugura um novo modo de ser, sentir, perceber e pensar. A partir de seu estudo sobre o Contato Improvisação do coreógrafo americano Steve Paxton, Gil percebe que o bailarino tem necessidade de ter mais que uma consciência “exterior” de seu corpo, necessitando ter também consciência do espaço “interior”. Ele se pergunta então que modo de consciência se daria então na dança e elabora assim essa noção de consciência do corpo.

Ora ter consciência dos movimentos internos produz dois efeitos: a consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se tratassem de movimentos macroscópicos; e a sua própria consciência muda deixando de se manter no exterior de seu objeto para o penetrar, o desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se consciência do corpo (..) Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidade próprias. Forma-se assim uma espécie de “corpo da consciência”: a imanência da consciência ao corpo emerge à superfície da consciência e constitui doravante o seu elemento essencial (GIL, J. 2004: 109)

As práticas de consciência do corpo, que nada tem a ver com a consciência reflexiva, são momentos em que o pensamento é invadido pelos movimentos do corpo no encontro com o mundo. Experiência que não está presente só na dança, ou nas artes, mas sempre que o corpo está em movimento. Para Steve Paxton, a consciência do corpo está presente em qualquer forma de consciência. Podemos dizer que ela é convocada por uma abertura do corpo ao contato, uma atenção ao fazer, um estado de atenção que nos coloca num lugar de limiar, onde percebemos o mundo ao estarmos atentos ao nosso corpo no contato com o mundo. Absorvemos o mundo e nele nos dissolvemos, habitando a borda do contato.

Podemos afirmar com Gil que a consciência-corpo é condição de possibilidade para a abertura do corpo ao plano intensivo, ao plano das forças, ao plano de imanência da vida. Em todas as abordagens de corpo utilizadas nessa pesquisa encontramos um suporte metodológico no processo de consciência-corpo. Essa experiência advinda da dança e também presente em algumas práticas corporais orientais, não se limita a definição de consciência advinda da fenomenologia que se baseia na noção de intencionalidade nos processos perceptivos. A abertura da consciência não seria apenas

para “frente” em direção ao objeto que apareceria na percepção em “carne e osso”. A abertura do corpo se daria também para “trás” em relação ao espaço interior do corpo. Essa abertura para trás dimensiona o corpo enquanto força, conectando-o com os processos inconscientes. Uma experiência que provoca uma diminuição do “limiar da consciência” e conseqüentemente uma “impregnação” da consciência pelos movimentos do corpo. Na consciência do corpo é com as forças e o plano invisível e intensivo do mundo que o corpo se conecta, antes mesmo que a percepção se imponha: estamos no espaço das pequenas percepções. Momento em que o corpo faz dançar o pensamento: mergulha-se num processo onde não se está apenas conectado com as sensações do corpo em movimento, mas com os sentidos do movimento, seu contexto, o espaço que o circunda, as forças que o compõem, com suas memórias, abrindo o corpo para uma experiência dilatada com o tempo e com o espaço exterior e do próprio corpo.

Se como afirma Gil, a consciência é um sistema de energia, o corpo se expande para além dos seus limites e o pensamento não é mais pensamento de alguém, do corpo de alguém, é um pensamento-mundo. No entanto, é o corpo como experiência errante que abre o pensamento ao mundo.

Assim não podemos mais falar de corpo, mas de **processos de corporeidade**. Também não falaremos mais de consciência, mas de uma **ciência-com** o mundo: um saber-sabor do mundo advindo da abertura sensorial. Assim como não nos interessa pensar o sujeito da experiência como uma estrutura fechada no modo-indivíduo, não abordaremos o corpo como uma estrutura pronta e acabada. Interessa aqui apontar os processos de criação de corporeidades, afirmando um corpo em movimento infinito.

Afirmamos que a matéria primeira é o corpo, mas esse corpo, ao estar no espaço e no tempo, está sempre em movimento, se fazendo, se corporizando. Por isso não temos um corpo, somos um corpo no mundo, estamos sempre num processo de criação de corporeidades. A questão é como ser criador-cuidador dessa experiência, gestando a si próprio.

Nessa perspectiva clínica, acompanhando o pensamento do filósofo português José Gil (1997), abordaremos a corporeidade como experiência paradoxal, a subjetividade como um “movimento para...”. Gil afirma que o sujeito da percepção situa-se num espaço de limiar, numa zona de fronteira entre o interior subjetivo e o exterior. O sujeito da experiência habita a interface que define um espaço que se abre

para o exterior e que se prolonga para trás no interior do corpo. Esta zona de fronteira tem uma interface paradoxal: se por um lado se limita por fora através da superfície da pele, por outro, se prolonga no espaço da pele em direção ao interior, traçando uma continuidade da pele para dentro, trazendo uma dimensão de volume, não mais de superfície, mas de atmosfera. Esse espaço de limiar é elástico, prolongando e traduzindo o fora no dentro e o dentro no fora e regulando a passagem dos fluxos e intensidades. Ele fecha e abre o espaço interior, ele modula a forma como o interior do corpo vaza para além de sua superfície-contorno. Esse espaço de limiar que se dispõe em estratos, limiares ou platôs, se refere a uma experiência atmosférica. Uma atmosfera que se cria na relação entre o eu e o mundo: “meio indistinto, sem fronteiras, sem forma, sem dimensões, nem orientação, onde surgem e se formam, porém afecções, pensamentos, paixões imprevisíveis.” (GIL, J. 1997: 161). Por essa condição atmosférica do espaço de limiar, Gil sugere que olhar alguém é olhar o infinito. O espaço do infinito não é um não lugar, mas um “movimento para”.

Entendemos a experiência espacial com o corpo também não como tópos-estático que delimite uma forma acabada, mas como tópos-intensivo que aponta os vetores desse corpo em movimento infinito. O incorporal do corpo tem a ver com esse campo vibrátil, com esse “corpo anterior ao corpo”, tópos-intensivo do corpo em sua inevitável abertura ao mundo.

Perceber o mundo ou a si próprio é indispensavelmente investir forças, afetos, e memórias, entrando em devir, numa zona de indiferenciação, de mistura ou de contato com as forças da vida. Percebemos assim um movimento de indiscernibilidade entre **sentir, perceber, expressar** e **criar**. Ao nos abrirmos ao mundo, nos lançamos num movimento onde conhecer e criar a si e ao mundo se atravessa necessariamente. Apostamos assim numa lógica dos sentidos que se faça num processo em quatro movimentos – sentir, perceber, expressar, criar – que se operam num continuum e numa velocidade onde podemos afirmar que perceber é criar, é emprestar a carne ao mundo e ser borrado pela carne do mundo.

Perceber é se aventurar pelos processos de metamorfose da corporeidade. Por isso a imagem do **corpo paradoxal** nos é tão cara já que rompe com o dualismo corpo e alma, consciente e inconsciente, corpo-organismo, trivial e funcional e corpo-sem-órgãos, intensivo. Um corpo humano é sempre habitado e está sempre habitando o

espaço. Simultaneamente, está sempre no tempo e sempre se relacionando com a gravidade da vida. Os órgãos estão carregados de imagens e de sentidos, assim como os mais ‘profundos’ desejos se desenham na superfície de uma pele que se arrepia, rubra ou fervilha no atrito com o mundo.

Através de suas incursões no mundo da antropologia e dos rituais xamânicos, Gil aponta a importância do espaço interior do corpo na relação *psyqué-soma*. O espaço interior do corpo, ao mesmo tempo em que contém vísceras, líquidos, órgãos e funções, é também um plano de inscrição dos acontecimentos e das sensações e emoções, também é tópos-intensivo, o que explicita seu caráter paradoxal. Por esse motivo, para curar as dores do espírito, o xamã age no corpo do doente com ervas, cantos, rituais ou usa seu corpo como espaço de passagem para o sofrimento.

(...) Na Itália do Sul ainda hoje a feiticeira recomenda à mulher que quer atrair o amor de um homem que lhe faça beber uma bebida na qual tivesse deitado alguma gota de sangue menstrual ou um pouco de pó de pêlos de púbis. De um modo geral tudo o que se deita fora, saliva excrementos, fragmentos de unha, contém em si poderes, uma vez que se coloca no limiar de vários pares de disjunções: entre natureza e cultura, corpo vivo e inerte, interior e exterior, já que se trata de secreções ou excreções que provém do interior do corpo. (Gil, J. 1997: 26, 27)

O espaço interior do corpo é espaço-limite entre a alma e o corpo. Espaço que define uma topologia diferente daquela do espaço objetivo, mas que se deixa invadir por determinações desse espaço. Por esse motivo - porque é um espaço-limite-, aquilo que se passa no “interior”, que é da ordem da subjetividade, como sensações, emoções e afetos, se expressa no espaço “exterior” através de gestos, expressões e movimentos. É assim, um corpo ao ser percebido é imediatamente expressivo. Nesse sentido, ao sentir-perceber o mundo, o corpo empresta sua carne ao mundo, num processo de deformação ativa da experiência sensível. Ao se abrir, o corpo entra num processo de osmose com as forças da vida. Nesse movimento, ao sentir e perceber o mundo, o corpo cria um plano de superfície de inscrição de novos sentidos de si e do mundo. Logo perceber aqui é também criar.

Gil aponta na relação *psyqué-soma* um movimento em dupla direção e percebe na pele, em sua qualidade de superfície de inscrição, o avesso da primeira interface

psyqué-soma oferecida pelo espaço interior do corpo. O aspecto paradoxal da pele é explicitado: ao mesmo tempo superfície de inscrição e abertura ao outro e ao espaço e ao tempo. A pele nos contorna, nos delimita, mas esses limites são flexíveis e estão sempre em incessante movimento, criando uma textura espacial plástica que se molda e se desfaz em formas, forças, volumes e intensidades. Através da pele, experimenta-se o contato e o contágio com o outro, com o espaço e consigo mesmo. Podemos afirmar que a pele se configura como espaço paradoxal do corpo, órgão de interface e tecido da sensação, que nos possibilita um entendimento das relações entre corpo e psíquico, consciente e inconsciente, espaços internos e externos e aponta para o primado da relação no desenvolvimento do ser como veremos melhor a seguir (ALEXANDER, G. 1991; ANZIEU, D. 1989; MONTAGU, A. 1988). Para Ashley Montagu (1988) é justamente por essa vulnerabilidade da pele que a experiência de contato é para o humano tão fundamental. Por sua natureza porosa a pele nos dimensiona para uma experiência de eterna e indispensável abertura. Tal afirmação nos coloca uma questão: como teço um corpo em sua inevitável abertura ao espaço?

Podemos assim insinuar que a resposta a essa inquietação infinita “como teço uma corporeidade em sua inevitável abertura ao espaço e ao tempo?” encontre pouso numa atitude de escuta e numa intenção do movimento que possibilite habitar a borda e sustentar os deslimites de si. Um momento de estar *in love* com o espaço ao redor e com o espaço do próprio corpo, podendo inaugurar um novo gesto a cada passo. A ênfase não recai na quebra, na perda, mas na dinâmica do amor e do cuidado que faz gerar e gerar novas formas no mundo.

Na experimentação na clínica e na dança, percebemos que o que sustenta a abertura é um movimento no qual o corpo é lançado no movimento, quando ele é convocado a ficar atento e curioso como um felino antes de dar um salto. Para tanto, como nos ensina Angel Vianna é preciso “estar no aqui, no agora, tomando conta de seu corpo” (VIANNA, A. Apud TEIXEIRA, L. 2009). Angel Vianna nos ensina que para criar é preciso ampliar a sensopercepção através de um fazer que é também um cuidar. Para entrar no movimento de desmedidas de si, de deformação ativa da experiência sensível é preciso doses de prudência, é preciso habitar o instante-já da experiência de desmedidas de si: tomar conta dos espaços do corpo em abertura infinita aos espaços do mundo. Para estar *in love* com o mundo é preciso estar *in love* com a carne própria, cuidando da materialidade sensível. A corporeidade inaugurada nessa experiência é um

feixe de forças no espaço e em movimento, que está sempre se (trans)formando, como nuvens. Para estar nessa dinâmica e nesta perspectiva é preciso acompanhar movimentos, acompanhar processos de corporeidade-subjetividade.

3. DANÇA DE UM CORPO IMENSIDÃO

(...) Ela gira, e tudo o que é visível se desliga de sua alma; todo o vaso de sua alma se separa enfim do que é mais puro; (...)

Vede... Ela gira... Um corpo, graças a sua simples força, e por seu ato, é poderoso o bastante para alterar mais profundamente a natureza das coisas do que jamais o espírito em suas especulações e sonhos!

“A alma e a Dança” – Paul Valéry

UMA DANÇA PEQUENINA

Quando era menina costumava dançar. Dançava, olhando o movimento das nuvens num fazer e desfazer de formas no céu; olhando o ir e vir das ondas do mar no encontro com a areia branca; ao acompanhar o caminho das formigas que ao encontrarem um obstáculo, num desvio contornante, sempre retornavam ao seu percurso; ao fazer meu corpo girar e girar até a exaustão, momento então em que podia deitar e, ali parada, apreciar o céu a rodar e a rodar. Assim, me parecia verdadeira a frase da professora que afirmava que vivíamos num planeta azul chamado Terra que ficava suspenso e girando sem parar num infinito cósmico. Dançava por dançar, porque meu corpo pedia o movimento.

Nesse movimento fui me inquietando pelo fato da dança ter sido ao longo do tempo considerada objeto de estudo por outras ciências como se não tivesse seu próprio saber. Atualmente vemos como a dança vem se consolidando como domínio de conhecimento que se tece na interface com outros saberes. O dualismo corporepensamento arraigado no tempo fez com que a dança fosse considerada um saber menor, ou melhor, um não saber, somente uma prática que serve para ser admirada e classificada. Acontece que esse fazer, essa prática, só acontece colocando em atividade faculdades cognitivas, sensório-motoras e afetivas-intensivas que em geral não são acionadas no cotidiano. Toda coreografia carrega em si uma psique, uma alma em movimento. Toda corporeidade é subjetividade. Curiosamente o nome da musa da dança, Terpsícore, indica um ser de corpo e psique. Para Laurance Louppe (2012) toda

coreografia faz dançar uma psique, a coloca em movimento. A dança faz dançar processos inconscientes.

Queremos aqui evidenciar um saber da dança. Um saber que tem sabor, que traz prazer e alegria, que faz exceder para além das formas definidas de um corpo e que faz aparecer uma alma em movimento. Um saber do feminino que para além do interesse estético se interessa pelos modos de fazer. Modos de fazer que são desdobramentos de pensamentos e que desdobram outros tantos pensamentos-movimentos. Nesse modo de habitar a experiência pensamento é movimento, movimento é pensamento. Ao longo de toda a passagem dos séculos XIX para o XX, momento também em que o Capitalismo Industrial toma força no mundo, a dança vem se interrogando a respeito do corpo como experiência sensível, se perguntando sobre as origens do movimento e acima de tudo afirmando um corpo que tem alma ou psique e que se move colocando em movimento uma corporeidade viva, carregada de histórias, memórias, afetos. Seja evidenciando esses processos subjetivos, seja diminuindo sua força através de uma preocupação e investigação estética singular, os personagens da Dança Moderna e outros da Dança Contemporânea, vão se debruçar a respeito das relações entre a alma e a dança, o corpo e a psique. Aqui evidenciamos alguns fios dessa trama que se tecem ao longo da passagem dos séculos XIX para o XX, tecendo relações entre a alma e a dança⁸.

UM SEXTO SENTIDO INSURGE: CINESTESIA, O SENTIDO DO MOVIMENTO

Desde o final do século XIX e início do século XX, a história da dança no Ocidente deixou de se centrar no balé clássico. A partir de então, os conceitos estéticos em dança foram repensados e novas concepções sobre o corpo foram criadas de modo que uma nova era da dança foi inaugurada: a era da dança moderna. O centro da dança deixou de ser exclusivamente a Europa, em especial a França. Dos Estados Unidos da América e da Alemanha surgiram personagens importantes na criação desse novo

⁸ Inspiração do livro de Valéry “A alma e a dança” citado anteriormente.

momento da dança que coloca o corpo que dança em questão, sua expressividade e o princípio gerador de seu movimento.

De onde nasce o movimento? Essa foi a pergunta que conduziu muitos dos criadores da dança moderna americana e da dança expressionista alemã. A partir de indagações sobre o corpo que dança e sobre a gênese do movimento e da expressividade no corpo e na tentativa de criar uma corporeidade possível num momento onde a humanidade experimentava um ritmo acelerado de desenvolvimento industrial e sincronicamente um enfraquecimento de sua experiência sensível surge a dança moderna. Isadora Duncan, Martha Graham, Ruth Saint Denis, Ted Shaw, Doris Huphrey personagens-criadores da dança moderna americana. Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, personagens-criadores da dança expressionista alemã. Personagens-criadores de uma nova estética em dança, onde a expressividade ganha um tom importante e onde o corpo passa a ser experimentado e pensado numa lógica não somente estética como ética. A dança não foi para esses personagens-criadores somente uma modalidade de arte, como uma forma de existir e de pensar o corpo e a subjetividade.

Curiosamente é também no início do século XX que surgem várias experimentações corporais que estão entre o domínio da arte, da educação e da saúde, como a Eutonia de Gerda Alexander e a Metodologia Angel Vianna, e que têm atualmente a denominação de Educação Somática ou Terapias pelo Movimento. Acreditamos que esses dois movimentos, um no terreno da dança e o outro no palco das terapias corporais não estão separados, apontando um movimento que se inaugura na passagem do século XIX para o XX onde os espartilhos do corpo são deixados, fazendo saltar o corpo num anseio de liberdade através do movimento. A experiência com o corpo não só exprimia um desejo de liberdade como foi possibilitando um conhecimento a respeito da vida muito genuíno que dimensiona o corpo como matéria sensível e possibilita novos modos de entendimento do próprio corpo, do movimento, do pensamento e das relações entre corporeidade e subjetividade. Não trataremos aqui de nos esforçar por traçar a gênese desse movimento, mas sim nos ocuparemos em evidenciar alguns fios importantes nessa trama que dimensiona o corpo como experiência sensível em abertura insistente no encontro com o mundo: um corpo imensidão de uma partilha do sensível.

Entendemos que esse movimento é importante para visualizarmos em que contexto estético e político se inauguram um pensamento e uma prática do movimento que serviram de matéria de constituição para o surgimento da Metodologia Angel Vianna, da Eutonia e de várias abordagens que se tecem entre os domínios da arte, da terapia e da pedagogia do movimento. Essas duas abordagens corporais explicitadas foram e são vivenciadas por mim e se constituem como território de onde se desdobram as discussões a respeito da corporeidade ao longo dessa pesquisa.

DANÇA SERPENTINA: PARADOXOS DO SENTIR

*(...) Lá ela dança e dá aos olhos aquilo que tenta nos dizer...
Ela faz ver o instante... Ah que cristais ela atravessa!... Lança como
cintilações seus gestos! Rouba da natureza atitudes impossíveis, sob a
vista do próprio Tempo!... Ele se deixa iludir... Ela atravessa o
absurdo impunemente... Ela é divina dentro do instável, e oferece-o a
nossos olhos!*

“A Alma e a Dança” Paul Valéry

Encontramos na imagem da **dança serpentina** da americana Loie Fuller um importante gesto na criação de uma nova relação com o corpo e com o movimento. No fim do século XIX, Loie Fuller criava suas danças através da manipulação de grandes véus que a envolviam e ganhavam uma mobilidade coreográfica num enlace entre os movimentos do seu corpo, do tecido e de um jogo artificial de luz. Dança como puro ato das metamorfoses como nos fala Paul Valéry em “A alma e a dança” (1996), essa poderia ser uma boa definição para a dança serpentina de Loie Fuller onde a figura da bailarina desvanecia, fazendo aparecer uma multiplicidade de formas moventes, como num caleidoscópio vivo, onde a dança surge como puro ato de metamorfoses no espaço tecido entre o corpo da bailarina, o tecido e o jogo de cor e luz. Com o corpo ocultado pelo tecido e num movimento repetido de seus braços na relação com o tecido e com o espaço, a dançarina se torna flor, borboleta, pássaro, cálice - uma multiplicidade de formas moventes e cambiantes traçadas no espaço limite entre seu corpo, o tecido e os jogos de luz.



(Loie Fuller em “Dança Serpentina”)

Loie Fuller era uma artista que carregava no corpo a tradição do vaudeville norte-americano, uma forma de espetáculo surgido no final do século XIX que misturava várias manifestações artísticas: teatro, dança, canto, ventriloquismo etc. Fuller apresentou pela primeira vez sua dança serpentina na cidade de Paris, no Folie Bergère, no ano de 1892, provocando grande encantamento e assombro (SASPORTES, J. 2006). Para a historiadora da dança Annie Suquet (2008), a dança de Loie Fuller, por sua força de contágio e pioneirismo faz tocar e suscitar intensos e provocadores desafios para a experiência sensorial e para a percepção do corpo, em especial do corpo em movimento, na passagem do século XIX para o século XX.

A dançarina aparece, mas, sobretudo desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus que, lançados nos espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo, um vórtex. “O corpo encantava sem se deixar encontrar” (...) a onipresença da “linha serpentina”, ondulação em espiral que liga todos os momentos da dança em uma contínua circulação, acaba criando a ilusão de um desencadear metamórfico onde cada forma nasce da aniquilação daquela que a precede. (SUQUET, A. 2008: 510)

Podemos afirmar que a dança serpentina de Loie Fuller faz ver, ao mesmo tempo em que suscita as mudanças ocorridas na forma de sentir e perceber o corpo o no início do século XX. Nesse sentido, podemos vislumbrar nesse processo algumas características principais: a dissolvência do eu do bailarino e de sua figura corporal; a fugacidade do movimento e a instabilidade das formas que se criam num incessante metamorfosear; a ênfase na atenção do corpo no processo de criação e no instante da performance; a relação entre espaço interior e exterior do corpo e entre o corpo e o objeto, dançarino e público, compondo um espaço transc corporal de contato e contágio.

Esses pontos, além de serem importantes inovações dentro da história da dança ocidental, se mantêm vivos ainda hoje, permeando as questões do corpo que dança e do movimento. No entanto, naquele momento, tais inovações iam de encontro aos princípios do balé, dança de forma hegemônica na época. No balé, a figura da bailarina principal sempre foi muito importante e o movimento era criado num encadeamento de formas já codificadas através da técnica, de modo que o valor da performance estava pautado mais no virtuosismo do que na intensidade do gesto, no modo como ele comunica intensivamente ao público. Não queremos desqualificar aqui a força e a importância do Balé Clássico na História da Dança, apenas evidenciar as mudanças inauguradas nesse momento.

No entanto, o trabalho de Fuller, que na realidade não pode sequer ser enquadrado na categoria de dança, apesar da dançarina ser considerada aquela pela qual a dança se abriu à modernidade, aponta também para mudanças na forma de entender os processos de percepção e principalmente de sentir e perceber o corpo e o mundo no início do século XX. Para Suquet, é através do trabalho de Loie Fuller que surge na dança a noção de corpo dançante como um “corpo vibrátil” (SUQUET 2008: 512). Se essa noção começa a surgir na dança com Loie Fuller e seus estudos sobre a luz, a cor e o movimento, elas estão acontecendo simultaneamente na ciência. Basta lembrar que é no século XIX que os estudos da luz se separam da ótica e passam a ser estudado como fenômeno físico específico. É também no final desse século que a sétima arte, o cinema, vai dando seus primeiros passos e os estudos da percepção apontam como nas palavras de Maurice Merleau-Ponty (1964), em compreender que os nossos olhos são muito mais do que receptores de luz. Vimos com Deleuze como a sensação é vibração, o trabalho de Fuller se afina com a Lógica da Sensação que dimensiona a corporeidade para uma experiência paradoxal: ser há um só tempo agente e obra de uma experiência. Uma

corporeidade vibrátil, sensível às forças do espaço ao redor e às forças do interior do corpo.

A visão passa a ser entendida, não mais como um registro neutro das impressões que os objetos produzem no ser, mas como uma disposição ativa, onde a singularidade de quem vê, seus estados de corpo produzem uma forma de olhar, assim como o sentido da visão cria um corpo que olha o mundo. Nesse ponto, o papel do movimento no processo de percepção vai ganhando maior interesse. Cada vez mais a ciência e a arte vão propor que a percepção não é um ato mecânico, mas um processo onde a intenção e o desejo estão necessariamente presentes, de modo que podemos afirmar que componentes afetivos e subjetivos estão incessantemente atravessando o exercício perceptivo, a experiência sensível.

Fuller faz ecoar as mudanças conceituais sobre a natureza da luz e da cor, a primeira passando a ser entendida como fenômeno eletromagnético que influencia os estados de corpo, além das mudanças a respeito do entendimento da percepção. O corpo passa a ser considerado enquanto experiência sensível, como plano intensivo para além de sua visibilidade formal. O invisível-sensível que compõe a experiência corporal é evidenciado e aponta para um espaço transcórporeo de contato e contágio do corpo com as forças e matérias do mundo.

O corpo da dançarina é um ressonador segundo Suquet. Esse sentido de ressonador apontado pela autora comparece quando a bailarina faz de seu corpo um transdutor, de modo que é através dele que as ondas luminosas se transformam em ondas cinéticas num processo alquímico onde as sensações internas são convertidas em uma melodia cinética, numa música para os olhos como queria a dançarina (Fuller, L., 1913, apud Suquet, A, 2008: 512). No entanto, podemos perceber que Fuller faz ressonar também a forma como o corpo vai começar a ser percebido através do movimento. É nesse sentido mais amplo do corpo da dançarina como ressonador que seu gesto toma força maior: Fuller faz ressonar o sexto sentido que toma força no início do século XX, a **cinestesia** ou sentido do movimento, ou melhor, a sensação que temos do próprio corpo através do movimento. Além disso, ela faz evocar uma experiência de contágio sensível dos corpos através de sua dança.

Em 1906, o neurofisiologista inglês Charles Scott Sherrington reuniu sobre o termo de propriocepção o conjunto de experiências perceptivas que permeiam este

sentido, o sentido de si mesmo em movimento, a cinestesia (Suquet, A. 2008: 515). Segundo Suquet, a cinestesia...

(...) traça informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade consciente e inconsciente do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. (Suquet, A.2008: 516)

Com a dança serpentina, Loie Fuller introduziu uma nova relação do corpo na dança. O corpo do dançarino deixa de ser protagonista. Em sua dança o corpo é um meio recoberto pelo tecido, atravessado pela luz, um meio indefinido que possibilita o surgimento das formas que são assim desumanizadas, desnaturalizadas, se tornando assim impessoais. O movimento tecido entre o corpo, o tecido e a luz não testemunha uma emoção, não representa um estado emocional, mas ele cria estados intensivos tanto em quem o realiza, quanto em quem assiste. A atenção do corpo da artista no processo é indispensável numa busca por acompanhar a trajetória dos gestos no espaço, onde a dançarina torna visível a própria mobilidade, criando assim uma melodia cinética, ausentando o corpo enquanto figura e protagonista da dança e tornando-o meio de onde ressoam as forças, as formas e as intensidades das linhas serpentinadas. Nesse movimento que evidencia o corpo enquanto experiência vibrátil abre-se espaço para uma experiência de contato e contágio entre aquele que vê e aquele que realiza a dança serpentina. De fato, pouco importa a figura da dançarina em sua individualidade e sim o plano intensivo que a dança traça com suas linhas serpentinadas.

No filme “O truque de luz” do cineasta alemão Win Wenders, a experiência da dança serpentina também evidencia a impessoalidade da figura da dançarina, fazendo saltar a intensidade do gesto e do espaço de comunicação e contágio entre aquele que vê e aquele que realiza a dança serpentina. No filme, dois irmãos alemães estão como os irmãos Lumière, na França, realizando experimentações com imagem e luz que ultrapassassem as inovações da fotografia, captando as imagens em movimento. Eles tentavam então criar a sétima arte: o cinema. No filme, os irmãos alemães conseguem filmar Loie Fuller e sua dança serpentina e estão organizando um grande *happening*

para compartilhar sua obra com o público. Um dos irmãos leva uma namorada para o laboratório de fotografia e mostra as imagens de Loie para a namorada. O casal começa a se beijar e por um infortúnio acabam colocando fogo nas imagens. Para não cancelar o evento e ter que lidar com as conseqüências do seu ato, ele filma a namorada, dançando a dança serpentina como Loie Fuller para o *happening*. No tão esperado dia da exibição da dança serpentina, nem mesmo Loie Fuller que em principio estranhou a imagem na tela, percebeu que não era ela que dançava a dança serpentina. A exibição causou grande impacto no público, evidenciando a impessoalidade da figura do dançarino e o plano de comunicação intensiva das imagens das linhas serpentinadas.

Podemos afirmar que a arte de Loie Fuller aponta para inúmeras questões a respeito do corpo e da estética da dança que são ainda hoje inovadoras, traçando uma nova corporeidade e uma nova poética do corpo. No entanto, queremos ressaltar aqui suas contribuições para uma experiência em dança onde a **escuta das sensações**, a **qualidade de presença do corpo** e a evidência de um **espaço transc corporal de contato e contágio** é evidenciada. A arte de Loie Fuller inaugura um espaço precioso dentro da dança, que os criadores da dança moderna irão explorar: o **espaço paradoxal do corpo**. Ao mobilizar as pulsações mais sutis da matéria-corpo, chegamos paradoxalmente e inevitavelmente a outros estados intensivos da matéria. O **paradoxo do sentir** foi explorado e evidenciado pelos protagonistas da dança moderna onde a escuta dos ritmos fisiológicos, leva necessariamente a sua abertura intensiva: emprestando a carne para suas experimentações em dança, os corpos se abrem a outros estados intensivos. É através do mergulho na própria matéria que podemos modular a matéria da dança, as corporeidades.

DANÇANDO UMA VIDA: ISADORA DUNCAN E O DEVIR-DANÇARINA

(...) Aos que querem saber quando comecei a dançar respondo: “No ventre materno, talvez por causa das ostras e da champanha, o alimento de Afrodite”

(..) A minha primeira idéia do movimento da dança veio-me certamente do ritmo das águas. Vim ao mundo sob o signo de Afrodite

– Afrodite que também é filha do mar, e quando sua estrela sob ao céu, os acontecimentos me são propícios. É por esse tempo que a vida me parece mais leve e que me sinto capaz de criação (...)

“Minha vida” - Isadora Duncan

Isadora Duncan foi uma personagem que anunciava chegadas de grandes transformações tanto no mundo das artes como no modo de pensar o corpo, o feminino, a vida. A dança moderna americana encontra na figura de Isadora Duncan uma pioneira⁹. Para Roger Garaudy (1980), como também para outros autores, a contribuição de Duncan não foi apenas na constituição de uma técnica, da dança moderna, mas numa nova concepção sobre a dança e sobre a vida.

Duncan não tinha formação na dança acadêmica, ou em qualquer outra forma de técnica corporal. Ela buscou inspiração para sua dança através da conexão com a natureza, com o movimento ritmado e fluído das ondas do mar. Dança do ultrapassamento da funcionalidade do corpo e entrega ao movimento da vida. Isadora dançou com seus pés descalços na areia branca, ao som das ondas, corpo solto envolto em túnicas esvoaçantes, fluindo no movimento do vento e do mar, quebrando com o uso da sapatilha de pontas e do tutu da bailarina clássica. Duncan jogou fora os espartilhos da dança e da mulher da passagem do século XX. A dançarina se misturando aos fluxos da natureza, criando uma dança que não é mais de Isadora: o que se vê é que a figura se mistura ao fundo da paisagem. Hupert Godard (2002) atenta também para essa qualidade que a dança pode trazer de fazer ver o fundo, a ambiência, o contágio e mistura do corpo no mundo e do mundo no corpo. Uma dança do fundo dos corpos, que faz ver o interior infinito do corpo a se misturar no fundo da paisagem marítima. Devir-mar-areia-vento da dança de Isadora Duncan.

A dança da Isadora, dança do corpo em “devir-dançarina” (GIL, J. 2004) faz ver a paisagem a qual seu corpo se mistura, seu corpo se decompõe, se dilata, já não é mais o corpo da dançarina, mas a imanência do corpo no movimento da vida. Paisagem que

⁹ É importante ressaltar a importância das dançarinas Ruth Saint Dennis, Martha Graham e Doris Hunphrey como grandes pioneiras e difusoras da dança moderna americana, além de Ted Shawn que foi marido de Dennis e com ela criou a companhia e escola Dennishawn, importante espaço de formação e difusão dos princípios da dança moderna. A relevância da figura de Isadora Duncan se justifica pela postura em relação a dança se configurar como uma ontologia do ser, como veremos a seguir em Rudolf Von Laban e em alguns criadores de práticas de educação somática.

anuncia uma nova relação com o corpo e com o feminino experimentada no início do século XX. Mais uma vez, o espaço transcóporal, espaço de contato e contágio do corpo é evidenciado, fazendo saltar o corpo para além de sua individualidade, sua forma e funcionalidade, corpo intensivo e vibrátil.

Para José Gil (2004) há um duplo devir da dança, que correspondem a dois planos de movimento que a dança sustenta necessariamente: um plano está ligado ao processo de deixar-se compor com o movimento, entrar no plano do movimento dançado, entrando num primeiro devir, extraindo-se de si para seguir o fluxo do movimento, entrando em **estados de dança**; o outro se refere aos processos de metamorfose do corpo na dança, aos devires e transbordamentos da forma habitual do corpo ao habitar o plano do movimento. Para Gil toda a experiência de devir passa por um devir-dançarina.

Há um duplo devir da dança, correspondendo aos dois planos de movimento que ela comporta. Entrar no movimento dançado, entrar na roda, é deixar-se impregnar pelo movimento da atmosfera que transporta os corpos. O bailarino começa aí um primeiro devir, extrai-se ou arranca-se ao movimento comum e desposa o plano do movimento. Põe-se na “atitude de bailarino” (...)

Mas o segundo devir da dança convoca os poderes da metamorfose do corpo. Já não se trata de “entrar” na dança, mas de construir o seu próprio plano de imanência (...). Aqui pode-se devir múltiplos devires (...) Em Mille Plateaux, Deleuze faz do devir-dançarina a condição de todo devir. Porque o devir é dançarina. (GIL, J. 2004: 196, 197)

Gil afirma assim que o modo como a noção de devir é definida em “Mil Platôs” faz do devir-dançarina a condição de todo o devir. É preciso passar por um devir-dançarina para se mergulhar num processo de devir, porque o devir é dançarina. Primeiramente, porque a experiência de devir sempre se inaugura por um movimento do corpo, segundo porque o devir insere uma fissura radical no modo-homem-indivíduo. O duplo devir da dança é definido assim num duplo movimento: o devir-espaço do corpo do dançarino no devir-movimento da vida (CAETANO, P. RESENDE, C. TORRALBA, R, 2011).

Deleuze e Guattari (1997) afirmam que toda a experiência de devir passa por um devir-mulher que é chave para todos os outros devires. Isso porque o devir mulher

quebra primeiramente com o modo-homem-indivíduo-racional como centro molar e regulador da experiência subjetiva. Não se trata aqui de imitar, nem tomar a forma feminina, mas ativar uma microfeminilidade que possa abolir os dualismos sujeito e objeto, homem, mulher, corpo e pensamento. Afirmar um movimento de passar por entre as brechas, afirmando as interfaces, as misturas. Devir-mulher como possibilidade de abrir o corpo ao mundo, num plano de indiscernibilidade com o exterior, como o devir mar-areia de Duncan. Se o devir-mulher é o primeiro quantum num movimento de devir, esse movimento infinito segue em direção a um devir-imperceptível que é segundo os autores o “fim do devir”. O devir-imperceptível, o desvanecer da figura, do corpo (anorgânico), está em consonância com o indiscernível (assignificante) e o impessoal (assubjetivo) que direciona a vida a “ser como todo mundo” a “fazer um modo” a criar uma vida, sopros de vida singular. (DELEUZE, G. & GUATTARI, F. 1997: 72)

Isadora Duncan, dançando de pés descalços na areia branca, ao som das ondas do mar, faz sua figura se dissolver na paisagem marítima. Ela entra em estado de dança, se dissolve como figura e entra no plano do movimento. Num segundo momento a forma-movimento na dança de Isadora Duncan devém mar, areia, brisa suave e macia.

Duncan perseguia uma fonte pulsante e longínqua. Ela queria fazer renascer uma cultura que há muito era valorada por sua intensa atividade estética. A mesma cultura que o filósofo Michel Foucault (1997, 1994, 1985), ao pesquisar as relações de poder e a constituição do sujeito moral no Ocidente, se debruçou e ali se deparou com o que ele denominou de uma “estilista de si” ou uma “estética da existência”: a Grécia Antiga. Ao analisar os procedimentos de subjetivação na antiguidade clássica, Foucault se deparou com uma estilística da existência que se operava através de uma ascese do corpo, num exercício para consigo mesmo e como os outros, colocando a vida como matéria estética. Inquietação próxima a que fez Duncan dançar a vida. Foi no coro da tragédia grega, nos ritos de Dioniso, nos corpos desenhados nas cerâmicas gregas que ela buscou sua fonte de uma dança em devir-mulher-mar-sereia.



(Isadora Duncan)

Podemos dizer através da inspiração de Roger Garaudy que a temática lançada por Duncan não se refere apenas a uma libertação pessoal, mas de um movimento ético-estético e político de ruptura com instituições e práticas extremamente opressivas. Basta lembrar que Isadora era uma mulher, artista, dançarina não-acadêmica, comunista, panteísta... Símbolo de muitas forças que tentavam se afirmar então. Isadora Duncan trazia uma forma inovadora de pensar a dança, a arte e a vida que estava desenhando seus primeiros passos na dança. Este pensamento tinha em Duncan e sua dança da vida um exemplo dos mais expressivos. A dança é aqui entendida como uma **ontologia**. A arte não é apenas um elemento de prazer e entretenimento de classes dominantes, mas um modo de vida para que a vida, ela mesma, se desdobre em obra de arte. Uma forte inspiração da Grécia Antiga e da arte dionísia. O deus mais conhecido quando se trata de dança é Dionísio, filho de Zeus com a mortal Sêmele. Seus rituais são considerados como remanescentes dos rituais de fertilidade do Mediterrâneo.

Em Friedrich Nietzsche (1992), vemos Apolo como deus da bela aparência, do sublime e do sonho. Ele é o resplandescente, divindade da luz que reina sobre a aparência do mundo interior da fantasia. Ele é, segundo o filósofo, o *principium individuationis*, princípio da individuação. Já Dionísio é a ruptura com o princípio da individuação, é a embriaguês, o excesso, o transbordamento da aparência individual, onde o subjetivo esvanece em esquecimento de si e de suas identificações num corpo individual, e onde dança um corpo-multidão. Na experiência dionísia, o véu apolíneo que cobria os corpos em sua aparência individual é retirado e o que se vê é o tecido infinito feito de singularidades que só se criam na mistura com o outro, com o fora de si.

O homem pode então, dirá Nietzsche, caminhando em êxtase, sentir o que via em sonho nos deuses. O homem, então não é mais artista, torna-se, ele próprio obra de arte.

Essa questão da vida desdobrada em obra de arte retorna com Duncan. Sua dança é a da embriaguês e do riso dos corpos como as danças dionisíacas, onde o corpo transborda para além de sua figura, forma e individualidade, o corpo pode assim devir-dançarina, e a vida em sua materialidade sensível é feita obra de arte.

Outra importante questão trazida por Duncan, que se torna sua herança para toda uma geração de dançarinos modernos, é a idéia de um centro fisiológico e emocional do movimento, em geral situado no torso e considerado um foco gerador de todo movimento. É importante ressaltar que esse **centro matriz do movimento** não é só físico, mas emocional e afetivo, carregando o corpo e lhe dando colorido expressivo através do movimento. Estamos nesse mesmo período assistindo as inovações trazidas pela psicanálise a respeito do inconsciente, onde o corpo passa a ser palco de várias investigações. Os dançarinos modernos, arrastados pela força de seu tempo, estão também preocupados com as forças inconscientes. A diferença é que para alguns como Martha Graham, os movimentos do corpo na dança tentam expressar as forças inconscientes de um drama individual. Já, em outros artistas, e aqui podemos incluir Isadora Duncan, o movimento é a própria força inconsciente, enquanto um plano de comunicação entre os corpos que faz aparecer o corpo não enquanto figura-forma, mas enquanto força intensiva e vibrátil que traça um plano de continuidade e afetação entre os corpos.

Podemos afirmar que a **escuta das sensações**, a escuta dos ritmos do corpo assumem um papel-chave na dança moderna. O silêncio e a escuta atenciosa das sensações se constituem como o primeiro passo aos espaços desconhecidos do ser. Mais uma vez queremos apontar aqui como o mergulho na experiência sensível do corpo enquanto abismo infinito abre a experiência de si para uma linha de continuidade e comunicação entre o self e o mundo. Assim, o dançarino moderno, ao acordar “a percepção das pulsações fisiológicas tem como efeito tomar consciência do **movimento como continuum**” (SUQUET, A. 2008, p. 520, grifos nossos). A cinestesia, a sensação que temos do corpo em movimento, mais uma vez aponta para uma experiência onde ultrapassamos os limites formais do corpo, habitando um espaço de limiar, onde a

projeção do corpo no espaço, sua mobilidade e potência de comunicação assumem um princípio de propagação e contágio. O corpo é um incessante movimento para...

SABER-SENTIR: LABAN

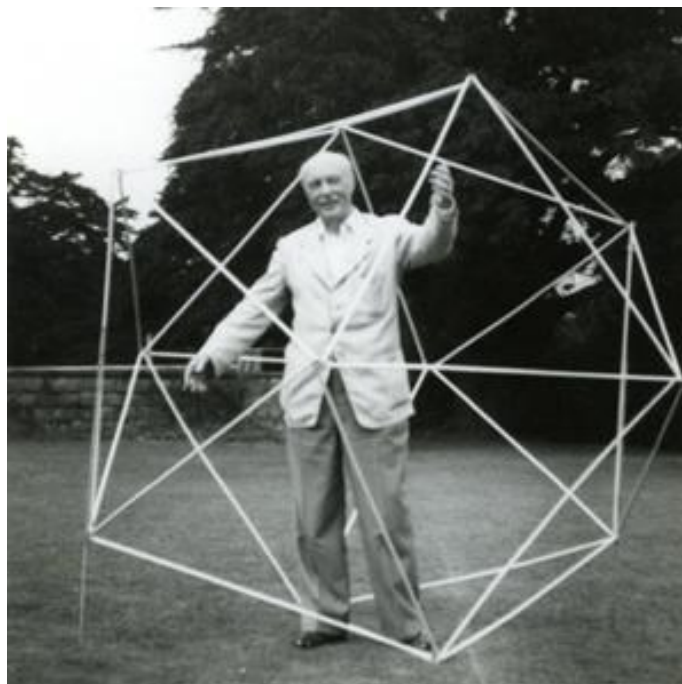
O pensar por movimentos poderia ser considerado como um conjunto de impressões de acontecimentos na mente de uma pessoa, conjunto para o qual falta uma nomenclatura adequada. Esse tipo de pensamento não se presta á orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.

“O Domínio do Movimento” - Rudolf Von Laban

No mesmo momento que Duncan surge da América e se lança ao mundo, na Europa, um estudioso do movimento, Rudolf Von Laban, estava formando seu pensamento sobre o corpo humano e lançando as sementes da dança que se formaria, no início do século XX na Europa: a dança expressionista alemã. Na Alemanha da época, uma forte efervescência cultural de vanguarda ocorria. Em 1919, surgiu uma instituição de ensino de artes com um espírito bem diferentes de seus antecessores futuristas e dadaístas: a Bauhaus. Segundo RoseLee Goldberg (2006), o romântico manifesto de Walter Gropius clamava pela unificação de todas as artes, como a arte total de Wagner, num auspicioso projeto de recuperação da Alemanha do pós-guerra. Nomes como Paul Klee, Vassili Kandinski, Oskar Schlemmer, criador dos balés mecânicos, dentre outros de sensibilidade artística diversa compuseram a Bauhaus. Nesse contexto fértil de um retorno ao romantismo alemão, Laban pôde dar os primeiros passos na criação de uma dança expressionista alemã.

Laban nasceu em 1879 no Império Austro-Húngaro, filho de militar, ele viajou muito por essa região e pelo Oriente Médio e Ásia, durante a infância, tendo a oportunidade de conhecer várias manifestações culturais, dentre elas as danças do

derviches¹⁰. Através dessa experiência, ele percebeu que a dança correspondia a uma poderosa energia interna, muito mais arraigada do que a tendência ocidental de teatralizá-la (aqui ele se refere ao balé), capaz de acender no corpo uma consciência mais ampla ou ao menos diferente que a do corpo mecanizado pelo ritmo da máquina. Basta lembrarmos dos avanços tecnológicos e industriais, até então imagináveis que a modernidade trouxe para a vida, que, se por um lado trouxeram facilidades para a vida na cidade, serviram também como dispositivos de ajustamento do corpo às novas imposições sociais. Sua preocupação e interesse de investigação é, primordialmente, a importância do movimento para a vida, de onde se desdobra um importante pensamento do corpo, que influenciou não só a dança e o teatro, como também possibilitou a criação de vários estudos do movimento para a arte e para a terapia do corpo como o Bartenieff Fundamentals de Irmgard Bartenieff e o Body-Mind-Centering de Bonnie Bainbridge Cohen. Pensamento esse que o mobilizou a escrever vários livros sobre dança, movimento humano e pedagogia da dança e do movimento. Curiosamente, como nos lembra Ciane Fernandes (2002) a palavra *laban* em húngaro moderno significa sobre os próprios pés.



(Rudolf Von Laban e a imagem da Cinesfera, esfera invisível-sensível que circunda os corpos)

¹⁰ A dança dos derviches é um dos rituais da religião sufi e se constitui num movimento em forma de giro na mesma direção onde o dançarino exercita uma espécie de mantra com o todo corpo num movimento em espiral ou uma meditação em movimento num giro.

Segundo Isabelle Launay (s-d), Laban, aos seus 20 anos de idade, se consolidava como pioneiro de uma dança “moderna”, sem jamais ter aprendido a dançar numa escola formal e sem se sequer imaginar tal pioneirismo. Ele realizava então, o que denominava de “experiências de dança”, tentando fundar uma prática e uma teoria do movimento como experimentação e saber no intuito que uma corporeidade inédita surgisse capaz de se insinuar na trama traçada pelas novas transformações da vida moderna. Laban se assombrou com o que esse tornou a experiência moderna do movimento na multidão dos corpos na cidade industrial, nas fábricas, no campo de guerra. Assiste-se a era das disciplinas do corpo que o regulam e o controlam através da fábrica, da prisão, da escola e do hospício, como tão bem nos indica Michel Foucault (1987). É sobre essa questão do corpo disciplinado e marcado por aquilo que Walter Benjamin denominou de “experiência defunta” (BENJAMIN, W. Apud LAUNAY, I. s-d: 76) que Laban vai se inclinar. O que ele vislumbra é um homem cansado, que se agita e reage de modo mecanizado, que o impossibilita ser senhor de sua experiência. Para Laban, só uma matéria morta se agita, uma matéria viva se movimenta em um ritmo e numa relação própria com o espaço. Laban confronta esse modo urbano com uma “era de ouro do movimento” expressa numa cultura festiva artesanal. A partir desse questionamento, Laban tenta fundar uma experiência do movimento na modernidade.

Logo de início, Laban quebrou com a noção fechada de corpo como instrumento do dançarino. Para ele, a emoção é inseparável do movimento, não podendo ser sua expressão. Teríamos assim uma corporeidade em movimento, rompendo assim com a tradição cartesiana de dualidade corpo-espírito. Ao se interrogar sobre as condições para uma mudança na vida moderna, ele vê na dança uma possibilidade de resistência, que permitiria ao corpo devir e se conjugar com as forças do mundo. Através da dança haveria a possibilidade da criação de uma corporeidade porosa capaz de ser transmutadora das energias e intensidades de sua contemporaneidade: um “corpo-resistência”, seguindo a intuição de Launay.

Para criar esse corpo-resistência seria primeiramente indispensável **saber-improvisar**. Para Laban, improvisar é uma disponibilidade do corpo de **esquecer** o estado atual a fim de captar os múltiplos fluxos de sua memória involuntária, possibilitando que fluam miríades de possibilidades de sua movimentação. Ele privilegia a improvisação como modo de alcançar o estado de êxtase que conduz a “**região do silêncio**”. Ao habitar essa região do silêncio, o dançarino expulsa de si as

imagens cotidianas e já codificadas reconhecidas do mundo, o que implica num saber-morrer: abandonar a estrutura predeterminada do corpo em um eu psíquico para se abrir aos fluxos e intensidades do movimento. Para alcançar essa região, o dançarino precisa conduzir e ser conduzido por seu êxtase, sem cair nele. Um momento em que o dançarino cria uma corporeidade singular, contingente, desaparecendo enquanto indivíduo para aparecer como puro movimento em uma dança. O dançarino possui nesse momento uma consciência do seu corpo, de suas potencialidades e do centro de gravidade do seu movimento, ou nas palavras de José Gil (2004), ele cria uma consciência do corpo, momento em que a consciência é invadida pelos movimentos do corpo. Como vimos anteriormente, a consciência do corpo não se limita ao corpo, estando fora da intencionalidade do objeto, não se trata da consciência de alguma coisa, mais uma “consciência-corpo”. É o corpo que ao se abrir e multiplicar suas conexões com o mundo permite essa abertura da consciência do mundo. A importância de aguçar o saber-sentir não se refere somente à atenção aos estados do corpo de cada um singularmente. O afinamento da experiência sensível deve conectar também e simultaneamente o homem à vida moderna criando um corpo-resistência.

Improvisar é se dedicar a esquecer, para se dar a chance de ver afluir as múltiplas possibilidades de sua mobilidade (...) Esquecer o estado presente do corpo afim de acolher os estímulos plurais da sua memora involuntária é, precisamente, adquirir uma experiência do movimento, um saber-sentir que não se mede a não ser pela eficácia sobre os nossos sentidos. (LAUNAY, I. s-d: 80)

O CORPO E O PESO DO MUNDO

Para Suquet (2008) e também para Godard (2002) a principal contribuição de Laban se refere às questões que ele propõe sobre a memória corporal, articulando-as com as leis da gravidade, com o peso do corpo e suas implicações com o deslocamento do corpo no espaço. Se o movimento na dança pode ser definido como a transferência do peso do corpo no espaço e no tempo, para Laban o dançarino, ao transportar seu corpo em sua dança, desenvolve uma relação singular com a memória e com a expressão. O modo como cada pessoa rege o peso do próprio corpo para se manter de pé e se ajustar às pressões da lei da gravidade é variável. A verticalidade é sempre subjetiva. Cada um gesta sua verticalidade de acordo com uma disposição interior

(consciente ou inconsciente), o que determina as qualidades de movimento. Podemos afirmar então que essa gestão da verticalidade define não só os ritmos e fluxos do movimento como um estilo, criando assim uma “assinatura corporal” (SUQUET, A. 2008: 528) Para Laban a dança é o “poema do esforço” pelo qual o ser não cessa de inventar sua matéria (SUQUET, A, 2008: 530).

O pensamento de Laban a respeito do peso do corpo muito ajudou a Godard, dentre outros autores a pensar uma resposta possível do corpo para lidar com o peso do mundo. Para Laban trata-se de criar uma corporeidade que expresse um “poema do esforço”, o que pressupõe a consciência do centro de gravidade do corpo no movimento. Um saber-sentir que possa conduzir o esforço do corpo e as transferências de peso que determinam o ritmo do movimento e que possibilite a criação de uma expressividade singular. Podemos dizer, que para tanto é preciso habitar o espaço anterior ao movimento e à percepção para produzir uma abertura na direção de outros gestos e de novos modos de sentir e perceber a si e ao mundo. Podemos afirmar então que a criação de um gesto singular pressupõe uma abertura ao nível dos sentidos e da percepção, que por sua vez, pressupõe uma nova orientação do corpo no espaço. Assim, sensação, percepção, postura, peso, espaço e movimento se entrelaçam na composição de um gesto singular e de uma corporeidade que possa dançar com o peso do mundo.

Importante salientar aqui que Laban não está apenas criando uma teoria do corpo em movimento, como está insistindo num corpo-resistência, num fazer político que resista às opressões de um sistema produtivo que incide diretamente sobre o corpo em suas várias camadas. Podemos dizer que, em Laban, a resistência se faz por uma política do sensível que permita ao corpo apreender os movimentos ínfimos do mundo, gestando sua verticalidade, medindo os esforços, brincando com os fluxos do corpo e com os ritmos do tempo para melhor lidar com o peso do mundo. Vale lembrar como aponta Laurance Louppe (2012) para Laban a diferenciação entre espaço exterior e interior não existe. Ao lidar com o espaço estamos sempre inaugurando um modo de relação, o espaço é sempre espaço de partilha. Fazer ver-sentir o espaço cinesférico, espaço que nos circunda é tecer uma relação, esculpir o espaço e esculpir o corpo no espaço tornando-o tangível. O espaço inaugurado por Laban faz dançar as fronteiras entre os corpos, faz aparecer um corpo pleno-coletivo: um corpo que se tece na relação com o espaço. Os estados de dança ou experiências de dança em Laban inauguram um espaço em abertura infinita, espaço que se move, porque o tempo balança o espaço.

UMA DANÇA EXPRESSIONISTA DE UM CORPO IMENSIDÃO: PINA BAUSCH

As palavras não podem fazer mais que evocar as coisas (...)

É aí que entra a dança

Pina Baush

Na década de 20, com a efervescência da Bauhaus na cidade de Weidmar, a arquitetura, o urbanismo, as artes plásticas são revolucionadas. O expressionismo emanado das artes plásticas absorve a literatura, o teatro e o cinema com uma estética sombria, refletindo as angustias de uma geração. Nesse contexto, assistimos as inovações trazidas por Mary Wigman, que havia sido aluna e assistente de Laban e também havia estudado rítmica com o mestre Dalcroze. Wigman nasceu na Alemanha e em 1908 conheceu o método Dalcroze de euritmia e em 1913 foi ao Monte Veritá para encontrar Laban (BERGSOHN, I. P. & BERGSOHN, H. 2003). Wigman não se limitou a dar continuidade ao trabalho de seus mestres. Ela expandiu a concepção do corpo no espaço, proposta por Laban através das possibilidades de variação do movimento dentro da kinesfera (esfera invisível ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada ao se estender os membros sem se distanciar do ponto de apoio do corpo no espaço), levando o corpo a uma movimentação mais tensa e visceral na relação com o espaço. O *absoulte space* de Wigman era segundo Louppe (2012) era um espaço reinventado a cada momento, já que constituía sua própria materialidade na relação com o espectador. Espaço aberto ao outro através do gesto de Wigman que permitia que a percepção do outro habitasse o espaço.

Wigman também tinha a preocupação de romper com a utilização interpretativa da música, julgando-a um modo de sujeição. Para ela, a música não poderia preexistir ao movimento. Outra ruptura proposta por Wigman está na relação narrativa que a dança moderna, sobretudo americana, afirmava. Para ela, a dança não conta uma história, a dança expressa os movimentos da vida.

Outro importante discípulo de Laban foi Kurt Jooss que se tornou membro da companhia Tanz Von Laban, mesmo sem ser bailarino profissional. Laban percebeu seu potencial e o chamou para criar um personagem para uma dança. Jooss é um

personagem importante da dança que difundiu a teoria da *eukinetics*, conhecido no Brasil, dentro do Sistema Laban de Movimento, como categoria expressividade, devido à influência de pessoas formadas por Ingard Bartenieff, discípula dos ensinamentos de Laban. Em linhas gerais, esse complexo estudo do movimento consiste no desenvolvimento do uso consciente da força que parte do centro do corpo, irradiando para os membros. Os movimentos podem ser centrais, partindo do centro e se expandindo no espaço ou periféricos, com liderança em alguma parte do corpo, podendo voltar para o centro. As qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do dançarino através da combinação de quatro elementos o fluxo, o espaço, o peso e o tempo.

A partir do domínio da teoria labaniana, Jooss procurou dar uma forma teatral que levasse em consideração às preocupações de sua época, na Alemanha do entre guerra e do expressionismo. Jooss ajudou assim a criar o conceito de *tanztheater*, se associando a uma temática social que expressava os dramas e aspirações de um período. Sua obra-prima inspirada nessa temática foi a Mesa Verde. A dança de Jooss buscou inspiração na danças macabras da Europa Medieval, as quais a dramaticidade e intensidade levavam o corpo a uma espécie de transe coletivo, conduzido pela figura da morte, inclusive, na *Mesa Verde* aparece essa figura que marca o destino de todos. Segundo Maribel Portinari (1989), Jooss inovou tanto o panorama da dança que sua obra foi comparável a de Brecht no teatro. Encontramos, entretanto, na imagem de sua aluna Pina Bausch a grande inovação dentro do *tanztheater*, a forma de dança-teatro alemã.



(Pina Bausch em *Café Miller*)

Pina Bausch é considerada líder do renascimento da dança alemã. A Segunda Guerra Mundial impossibilitou a continuidade do expressionismo alemão e a dança alemã ficou na clandestinidade. Ao fim da guerra, Jooss voltou para a Alemanha e retomou as atividades com uma escola aberta a todos os estilos, onde surge Pina Bausch. Em 1959, Pina recebeu uma bolsa de estudos e foi para Nova Iorque estudar na Julliard School onde bebeu da fonte do expressionismo da dança moderna americana. Em 1962, a pedido de Jooss ela voltou à Alemanha para ser sua assessora e solista de sua companhia, começando nesse momento a dar aulas e a compor suas primeiras coreografias. Logo depois, ela assumiu a direção da escola e, em 1973, foi contratada como Coreógrafa Residente do Teatro de Wupertal, onde criou sua *Tanztheater Wupertal*.

Disposto a refletir sobre a importância obra de Bausch, Antonio Pinto Ribeiro (1994) aponta que nos anos 80, a fisicalidade surgiu como fenômeno de comunicação, afirmando que sobre o corpo foi construída a imagem de toda uma década. As artes do corpo, a performance, o teatro-físico, etc, despontavam. Segundo esse estudioso da dança, onde se afirmava que começava a dança e terminava o teatro, ou vice-versa, insurgiu o corpo, esgarçando as fronteiras e confundindo os territórios. Tanto Pina Bausch, na dança, como Bob Wilson, no teatro, se insinuaram nesse intervalo de espaço entre o teatro e a dança: são corpos híbridos que se desenham na cena. Ribeiro denominou essas práticas que alargaram suas fronteiras através da fisicalidade de “corpo-livro: uma prática que, assente numa disciplina física, ultrapassa seu vetor atlético e se impõe como algo mais da ordem do comunicacional e do enigma existencial, político, social, histórico, etc”. (RIBEIRO, A. P. 1994: 12.) O maior exemplo de expressão desse corpo-livro, ele encontra no trabalho de Bausch, na potência que ela cria com sua dança de comunicar com mundo e comunicar o mundo, jogando uma centelha de luz nos intervalos do tempo, do ser, do mundo.

As análises de Ribeiro afirmam a dança de Pina Bausch como espetáculo da interioridade das coisas e da condição humana, mas a interioridade aqui apontada se aproxima do desfigurado como na pintura de Egon Schiele ou no teatro da crueldade de Artaud, podemos acrescentar da dança japonesa Butô. Suas coreografias resultam de um processo de colagem feito por associações que não estão submetidas à qualquer tema. Uma atmosfera surrealista habita sua criação, um surrealismo corpóreo, intenso, vital, onde dançam fantasias, imagens, desejos os mais surreais que reconhecemos e que

sentimos que se alargaram e que deliram por nós e em nós. O espectador mergulha numa atmosfera muito mais sentida do que percebida, numa lógica da sensação, onde os objetos da cena são adulterados do seu uso formal numa situação aparentemente reconhecida. No contato dos corpos com esses traçados deixados pelos objetos que se desenham os movimentos, os gestos e as expressões.

Em “Dois cigarros na escuridão” a desconstrução dos gestos e seus fins é bem clara no gesto de encher as taças de champanhe dos homens vestido de roupa de baile. Os homens enchem as taças elegantemente e, quebrando com uma lógica determinante, derramam sobre seus corpos, gargarejando, sorvendo o líquido. Gestos que deslocam de lugar os corpos, os gestos e a cena de um olhar que tente codificá-los.

Preocupada muito mais com *o que faz* mover os corpos do que *o modo como* eles se movem, Bausch faz vir à superfície camadas intensas de sentimentos e emoções onde, dos gestos saltam intensidades sensíveis. Para José Gil (2004), uma palavra vem sempre rodeada de emoções indefinidas e de “tecidos esfiapados de afetos”. Uma palavra sempre vem revestida de esboços de movimentos e de vibrações mudas que formam uma atmosfera não verbal. Gil se preocupa em saber como a palavra toca o corpo através do método de Pina Bausch de criar suas coreografias através de perguntas feitas aos dançarinos, ou de palavras-chave como, por exemplo, “ternura”. Para Gil, Bausch desperta nos dançarinos uma atmosfera não-verbal, que se refere a qualquer coisa que queria falar e não pode, algo que se passa entre a fala e o silêncio.. O que a palavra atinge são o corpos virtuais que nos constituem, nos atravessam e nos rodeiam. A palavra toca então o invisível sensível que nos rodeia. Talvez por isso a sensação comum do trabalho de Bausch em que mesmo despindo o corpo de suas defesas, colocando-os numa experiência de vulnerabilidade, onde o íntimo aparece, temos a sensação de compartilhar uma experiência. Os corpos virtuais são por excelência multiplicidades intensivas, por isso o mais “íntimo” é também o mais exterior, o mais visível e, paradoxalmente o mais impessoal e coletivo.

Por esse aspecto de sua obra que Fábio Cipriano (2005) classifica o trabalho de Pina Bausch como teatro da experiência, onde o espectador é também co-autor de uma obra aberta à experiência. A própria coreógrafa nos diz que seu trabalho pode ser assistido por várias lentes. Um caleidoscópio da dor e da delícia da vida numa poética do riso dos corpos. Parece que Pina Bausch responde assim a questão iniciada por

Laban, ao se questionar sobre a pobreza de experiência do sujeito moderno. O movimento de Laban foi, através de comunidades artísticas, experimentar um corporeidade possível. Pina Bausch, mulher contemporânea, se lançou na cidade, passeando pelo multiculturalismo de um mundo que se globalizou. Cipriano afirma que ela cria uma “coreo-geo-grafia”, cartografia afetiva dos lugares e gestos encontrados e impressos em seu corpo. Bausch se lança ao vento, às águas, à terra, mas não se esquivava da agitação da cidade. Ela cria seu gesto no abismo entre natureza e cultura, artificial e natural, corpo e palavra, arte e subjetividade, corpo e política, sempre lançando uma luz lancinante nos intervalos do mundo. Podemos afirmar que, se por um lado Bausch responde a pergunta de Laban a respeito de uma corporeidade possível e dá continuidade ao trabalho iniciado por Jooss com sua TanzTheater, ela vai além, alargando as fronteiras da dança que ajudou a reacender, sem dela se desligar. O corpo de Bausch carrega consigo a modernidade, convulsionando suas premissas, forçando a experiência cênica a problematizar sua natureza, seus objetos, seus limites. A contemporaneidade da obra de Bausch atualiza, radicalizando a investigação de seus antecessores modernos: o corpo enquanto experiência sensível que abre a subjetividade a um saber de si e conseqüentemente a criação de si.

Pina Bausch nos traz na dança uma possibilidade de criação de um corpo-imensidão, um corpo poroso e sensível às intensidades de seu mundo, sem perder com isso sua qualidade singular. Pina também segue os fluxos do devir-dançarina. É na mistura sensível com as forças do mundo que as singularidades gestuais se criam em sua dança. Pina Bausch revigora um corpo na dança que para além de ser criado através do condicionamento aos padrões corporais de uma técnica, é criado a partir de sua abertura sensível ao mundo, num processo contínuo de re-aprender a sentir com os olhos, com os ouvidos, com o nariz, com a boca e com toda pele a incansável maravilha do mundo em eterno movimento. O corpo na obra de Pina Bausch é afirmado enquanto resultado factual de um processo de abertura e devir onde se inscreve um gestual tanto próprio e singular, quanto estranho e coletivo: um corpo-imensidão. O corpo-imensidão de Pina Bausch, registro de intensidades afetivas, é o retrato das inscrições invisíveis da força da vida nos corpos que se movem em sua dança. Uma experiência de partilha do sensível por um mergulho do corpo em seu interior infinito. Mais uma vez a dança ao convocar um mergulho no corpo, abre o corpo a um estado inédito que faz desdobrar uma experiência coletiva como tanto desejava Laban: uma dança da ontologia de si.

ANGEL VIANNA: DANÇA DAS SENSações

No Brasil, temos na figura da bailarina e educadora do movimento Angel Vianna, um exemplo de experiência contemporânea, híbrida e antropofágica que conseguiu guardar uma qualidade de conexão com as forças criadoras da vida. A proposta pedagógica da Escola e Faculdade Angel Vianna, não se constitui como uma metodologia fechada numa técnica, propondo, de outro modo, um atravessamento entre diferentes abordagens do corpo. Podemos, no entanto, perceber que uma linha tece esse atravessamento: a conscientização do movimento. O processo pedagógico do curso da Escola e Faculdade Angel Vianna se passa num entrecruzamento entre práticas corporais no intuito de tecer um corpo possível para uma dança. Experiência transdisciplinar que se insinua na interface entre clínica, arte e educação.



(fotos de aulas de Klaus e Angel em Belo Horizonte)

Angel Vianna nasceu em Belo Horizonte e era filha de pais libaneses. Sempre teve o interesse pelas artes e começou estudando piano ainda criança, depois escultura durante a faculdade de Belas Artes e teve sempre o corpo pulsando pela dança. Iniciou seus passos na dança clássica com o professor Carlos Leite. Seu mestre, natural do Rio Grande do Sul, foi do Rio de Janeiro, onde realizou sua formação em dança clássica, para Belo Horizonte ensinar dança na União Nacional dos Estudantes. Angel, além de

ter aulas com Carlos Leite, participou a convite de seu mestre da Companhia de Ballet de Minas Gerais. Fundada em 1958, a Companhia de Ballet de Minas Gerais foi a primeira companhia de dança da cidade de Belo Horizonte. Foi também através da dança que Angel conheceu Klauss Vianna seu parceiro de uma vida. Juntos eles trouxeram para o cenário da dança no Brasil intensas mudanças.

Em 1955, o casal Vianna inaugurou a Escola Klauss Vianna, onde inicialmente lecionavam o ballet clássico. Aos poucos, o trabalho foi ganhando um interesse investigativo que tomava o corpo em suas sutilezas, abordando os pequenos movimentos das articulações, a sensação da pele tocando o espaço, o direcionamento ósseo como vetores de força ao movimento, a sensação do peso e dos apoios e do centro de gravidade do corpo, apostando no improvisado como estímulo para uma criação singular em dança. Um movimento alicerçado por uma incessante atenção ao fazer e por um foco maior ao processo de investigação do movimento do que a forma do movimento e seu resultado. Enquanto a dança clássica se interessava pelo movimento total do corpo e pela garantia da forma, o interesse dos Vianna seguia o movimento de uma escuta atenta ao processo do movimento para a ampliação da expressividade. Em 1959, o casal fundou o Ballet Klauss Vianna em Belo Horizonte, onde Angel atuou como principal bailarina e coreógrafa. O trabalho dos Vianna foi ganhando adeptos e, em 1963, os dois foram convidados para ir para Salvador pelo bailarino Rolf Gelewsky, então diretor da Escola de Dança da UFBA. Angel participou da Companhia de Dança Contemporânea da Escola e Klauss ministrou aulas na faculdade de dança. Foi nesse momento de suas vidas que eles tiveram contato com outras técnicas de dança (como o Sistema Laban de Movimento, que muito influenciou o trabalho dos Vianna, as Técnica de Dança Moderna, além da capoeira angola, etc) e puderam estudar intensamente a anatomia e fisiologia do corpo humano, ampliando e multiplicando o pensamento e a prática de dança.

Durante o período de 1966 a 1975 trabalharam com alguns importantes personagens da dança do Rio de Janeiro, como Tatiana Leskova, e, em 1975, abriram um primeiro espaço de dança na cidade, juntamente com Thereza D'Aquino: o Centro de Pesquisa Corporal Arte e Educação. No ano de 1983, Angel Vianna com o apoio de seu filho Rainer Vianna e sua nora Neide Neves, abriu um espaço de dança com a intenção de formalizar um curso profissionalizante em dança. Foram assim lançadas as

sementes para o que hoje podemos vislumbrar na casa da Faculdade Angel Vianna (FAV) em Botafogo. (FREIRE, A. V. 2005)

Podemos dizer que o trabalho da FAV se constituiu através de duas linhas de atuação: uma voltada para a criação estética que tem em sua base histórica na consolidação do Curso Técnico de Dança; e uma segunda linha que aborda a dança em seu potencial terapêutico que se efetuou com a criação do Curso Técnico em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. Atualmente essas duas linhas se multiplicaram através da criação de algumas pós-graduações que se inclinam nessas duas direções do trabalho dos Vianna¹¹. Atualmente o trabalho de Angel tem sido denominado de Metodologia Angel Vianna.

A primeira linha se mostra através de um interesse na dança pela questão da expressividade e da conscientização do movimento¹². Mais do que desenvolver habilidades técnicas que visam a otimização da performance, o trabalho de Angel se debruça nas possibilidades do corpo em movimento. A expressividade aqui não é fruto de um desvelamento, como algo da ordem de uma essência oculta que é desvelada na experiência. A expressão de um corpo se desenha em sua abertura sensorial, perceptiva e cinética no encontro com as forças do mundo desencadeadas no processo pedagógico. A expressão aqui não é entendida como a expressão de um sujeito fechado em si que expressa sua essência através de um movimento. A expressão surge da abertura do

¹¹ É difícil falar de Angel Vianna sem nos referirmos ao seu marido Klauss Vianna e a seu filho Rainer Vianna. Angel e Klauss Vianna começaram a desenvolver seus trabalhos a partir de uma pesquisa em conjunto, numa parceria que atravessou algumas décadas e algumas cidades do Brasil: Belo Horizonte onde os dois se conheceram e começaram suas pesquisas; Salvador onde os dois foram convidados para trabalhar na primeira Faculdade de dança do Brasil, fundada em 1956 e oficializada em 1968 na UFBA; Rio de Janeiro onde Angel montou a atual FAV; e São Paulo, cidade onde Klauss formou vários personagens importantes da dança no cenário atual. Rainer Vianna deu prosseguimento às pesquisas dos pais, se inclinando mais para o trabalho de Klauss até sua morte prematura em 1995. Após a morte de Klauss em 1990, Rainer se dedicou a sistematizar a Técnica Klauss Vianna que foi consolidada através do livro de sua esposa Neide Neves intitulado “Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal” e de outra discípula de Klauss, Jussara Miller com o livro “A Escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna”. Nesse trabalho, nos debruçaremos no trabalho de Angel por percebermos uma diferença em sua linha de investigação que passa a se inclinar também pelo uso terapêutico do trabalho corporal. Diferentemente do trabalho de Klauss, apesar do trabalho de Angel vir sendo tema de vários estudos acadêmicos, ele nunca foi sistematizado enquanto uma técnica, o que não exclui o interesse investigativo em sua abordagem pedagógica. No ano de 2009, foi lançado pela FUNARTE, sob organização de Suzana Saldanha, o livro “Angel Vianna: Sistema, Método ou Técnica”. O tema do livro indica a dificuldade de definir uma abordagem que se mantém em abertura com o atual e com aquilo que surge no encontro entre os corpos sem perder seu rigor metodológico e os seus objetivos.

¹² No momento em que realizei o curso técnico de dança, eram ministradas aulas de ballet clássico, dança moderna, dança contemporânea através da abordagem de Rudolf Von Laban, expressão corporal, música, teatro, história da dança e anatomia e fisiologia do corpo humano. Como o trabalho da Escola sempre está em movimento, atualmente existem outras disciplinas, como o Movimento Autêntico e o View Points, enquanto a disciplina de dança moderna, por exemplo, não está mais na grade curricular do curso técnico.

corpo, na sua qualidade de presença, na sua possibilidade de habitar um espaço anterior à emergência do movimento que permite criar um gesto novo a cada contato do corpo no mundo.

A segunda linha se insinua através de uma proposta terapêutica que aposta na experiência estética como promotora de saúde. Em todas as técnicas propostas ao longo do curso¹³ é sempre colocado o quanto é importante, na experiência de cuidado, estar presente no seu corpo para poder realmente ‘sentir com’ e promover uma ambiente de confiança e de autonomia em relação à terapia e ao terapeuta. Uma oportunidade de criação de um corpo poroso, atento e capaz de sentir com cuidado e respeito às potencialidades corporais, tanto de quem cuida, como de quem está sendo cuidado. Um movimento onde cuidar do outro e cuidar de si se tornam experiências indissociáveis.

Essas duas linhas do trabalho de Angel Vianna convergem para modos diversos de atuação, sejam esses artísticos ou terapêuticos, mas são tecidas pela mesma abordagem a Conscientização do Movimento, grande legado que Angel continua fiando no universo da dança e também das práticas corporais terapêuticas. Nas duas abordagens metodológicas, mergulha-se numa relação com o corpo muito intensa. Um processo de desconstrução de padrões posturais e perceptivos, de sensibilização e de maior percepção do corpo na relação com o espaço, com o outro e consigo.

A Metodologia Angel Vianna foi desenvolvida durante uma longa e intensa pesquisa iniciada em parceria com Klauss Vianna e perdura os dias de hoje, visto que Angel continua atuante enquanto educadora e intérprete. Inicialmente o interesse investigativo da prática visava proporcionar aos alunos de dança um trabalho que acolhesse as singularidades e diversidades dos corpos, sejam em suas diferenças anatômicas, sejam em suas múltiplas possibilidades de movimento. No entanto, essa experiência se constituiu como uma grande inovação no ensino tradicional da dança no Brasil, influenciando também os artistas de teatro que viram no trabalho dos Vianna um modo de acessar uma expressividade mais singular, rompendo com os gestos e posturas habituais que condicionavam a interpretação num modo já codificado.

¹³ As práticas corporais experimentadas no momento em que realizei o curso de Recuperação Motora e Terapia através da Dança eram: Eutonia, Técnica de Alexander, Técnica de Feldenkrais, Conscientização do Movimento, Danças Circulares Sagradas, Zen Shiatsu, além das aulas de Filosofia, Fisiologia e Cinesiologia.

Podemos acompanhar no trabalho de Angel Vianna alguns eixos metodológicos num processo de **sensibilização, conscientização, expressão e criação**¹⁴ do corpo para uma dança singular. São eles: a relação com o espaço interior e exterior do corpo; a relação com o peso e transferência de peso durante o movimento; os apoios ósseos; as forças em oposição no corpo que ajudam a manter a verticalidade; a consciência da pele como invólucro sensorial do corpo; a consciência dos ossos e articulações e suas possibilidades de movimentação; o trabalho com lideranças de partes do corpo no movimento; a ênfase no improviso para ativar as singularidades dos corpos.

No início do trabalho dos Vianna predominava em nosso país o ensino de técnicas clássicas que trabalhavam o corpo, em geral, de modo mecanizado, visando o aprimoramento da técnica e a virtuosidade do bailarino, muitas vezes sem cuidado com o corpo enquanto experiência sensível. No entanto, foi através do contato com o balé na companhia de Carlos Leite, em Belo Horizonte, que Angel e Klaus foram construindo um procedimento de experimentação e entendimento do corpo através da gestualidade já codificada do balé que se expandiu para uma abordagem mais sensorial e expressiva. Nossos pesquisadores não negaram a origem de sua iniciação na dança, mas a partir dela, transgredindo e multiplicando o já reconhecido e aceito, criaram uma nova forma de dançar, que traz maior autonomia e expressividade para o corpo dançante. Uma experiência que inaugura um novo modo de estar no mundo, onde a partir do mergulho na experiência sensível do corpo, novos sentidos se inauguram de modo que é impossível separar um corpo que dança de sua dança, confundindo assim arte e vida. A partir dessa perspectiva talvez não possamos falar de um corpo, como realidade dada e objetiva, mas de corporeidades que se gestam no mergulho do corpo em sua experiência sensível, em conexão com as forças da vida que estão em eterno movimento.

A forma inovadora que a Metodologia Angel Vianna trouxe para a experimentação corporal expandiu as fronteiras, trazendo para o cenário da dança um interesse não só pedagógico e estético como também uma preocupação terapêutica. O interesse de Angel pelas singularidades dos corpos em suas diferenças, potencialidades e dificuldades a levou a experimentar seu trabalho através de uma abordagem que entrecruza **dança e saúde**. Fato esse que podemos vislumbrar ao constatar a presença de

¹⁴ Essa intuição está presente no trabalho de Jussara Miller em “*A escuta do corpo: Sistematização da Técnica Klaus Vianna*”. Entendemos que a contribuição da autora pode ajudar a compreender também o trabalho de Angel Vianna.

vários profissionais formados em sua escola na Rede de Hospitais Sarah Kubitscheck, referência em reabilitação corporal no Brasil e em algumas Instituições da Rede de Saúde Mental na cidade do Rio de Janeiro e pesquisas em Universidades Públicas na área de saúde que tem como tema o trabalho de Angel Vianna. Podemos perceber que, tanto nas questões de reabilitação física, quanto psíquica, o trabalho de Angel se apresenta como uma ferramenta de cuidado, fato esse que demonstra o quanto seu trabalho tanto abole as dualidades corpo-psíquico, quanto faz estremecer as fronteiras entre as áreas de conhecimento.

Podemos afirmar assim que a Metodologia Angel Vianna propõe um conhecimento pela via da experimentação corporal através de uma escuta atenta para a experiência sensorial, conectando o corpo com as forças da vida. Toda sua pesquisa do movimento se tece através do mergulho do corpo em sua sensorialidade. A potência desse trabalho se expressa através da possibilidade de entrelaçar os processos de conscientização corporal e a pesquisa por um movimento expressivo e singular. Mais do que entrelaçar, torna indissociáveis os processos de percepção de si e do mundo, a expressividade e a criação através de um mergulho na dimensão sensível do corpo. Afirmando que cada corpo é um universo, único e singular, o processo de criação, não se opera por imitação e desempenho de uma movimentação já dada, mas por um mergulho intenso e convulsionado na carne própria. Um processo de hibridismo que mistura técnicas voltadas para o conhecimento e escuta do corpo como as abordagens somáticas (Técnica de Alexander, Eutonia Feldenkrais, em especial) e a dança (Clássica, Moderna e Contemporânea) e a expressão corporal (RESENDE, C. 2008). Afirmando seu caráter antropofágico, de abertura a novos saberes e experiências, a abordagem de Angel se faz pela via sensorial e intensiva do corpo. No entanto, Angel Vianna, mantendo sua abertura e curiosidade pelo novo, não se esquivou de construir um plano de abordagem do corpo como domínio próprio de saber da dança. Através desse procedimento, Angel tece uma abordagem do corpo que pode ser transmitida como saber sem com isso se fechar nos domínios de uma técnica já pronta. Uma abordagem pedagógica do movimento que se mantém em abertura com o atual e com aquilo que surge no encontro entre os corpos sem perder seu rigor metodológico e os seus objetivos. Entendemos assim a abordagem de Angel Vianna como um procedimento de abertura do corpo, de descondicionamento dos padrões habituais de sentir, perceber e se mover, afirmando o corpo em sua abertura infinita.

Podemos afirmar a abordagem metodológica de Angel como uma grande teia infinita, onde os vários fios tecidos estão em processo de tecedura. Desse modo, as gerações que se formaram na casa de Angel Vianna na Rua Jornalista Orlando Dantas, em Botafogo, continuam tecendo os fios da teia, afirmando que a dança em sua contemporaneidade pode guardar um traço de conexão com as forças da vida e de ultrapassamento das formas individuais para que um corpo se inaugure através de uma dança das sensações.

A proposta pedagógica de Angel Vianna compreende a experiência sensorial como estado germinal para a criação dos movimentos na dança, como também para a criação de um corpo atento em sua experimentação corporal, tanto na vida diária, como no fazer terapêutico. Nessa perspectiva, os movimentos do corpo emergem via experimentação corporal, sensorial e intensiva e não como representação de um movimento idealizado, onde o dançarino tentaria copiar uma forma já existente, moldando seu corpo a uma gestualidade vinda de fora. Os sentidos do movimento ganham expressividade em ato, por uma intensa presença do corpo, tanto no movimento dançado, quanto nos gestos cotidianos e nas práticas terapêuticas. Os sentidos da dança e da terapia se gestam como continuum daquilo que é sentido, daquilo que experimenta o corpo no instante-já do movimento. Esses sentidos são ‘sentidos’ pelo corpo, acontecem pela sensação, abrindo o corpo como matéria em eterna (re)criação de si. Podemos dizer que o trabalho de Angel se insere como uma dança da sensação, a qual por mais que se intencione a criação de uma composição coreográfica, o que interessa é o grau de afetação do corpo e a escuta de suas sensações no instante-já do movimento que abre o corpo como experiência intensiva.

Deleuze (2007) vai pensar a arte como captura de forças, num processo de devir as forças do mundo e não como representação de formas já estabelecidas. Podemos perceber que o trabalho de Angel se alinha ao pensamento de Deleuze. A experiência da expressividade do movimento adviria não de um processo de moldagem às formas exteriores à matéria intensiva que dispõe a dança, o corpo. Na **dança da sensação e da conscientização do movimento** de Angel Vianna, a criação do movimento expressivo se daria por um acloppamento de forças presentes na matéria-corpo, o que pressupõe uma qualidade de presença para acompanhar a dinâmica de afetos e de forças presentes na matéria-corpo para a criação de um gesto expressivo-singular. Na relação entre matéria e forma, a forma se cria por composição de forças que estão na matéria sensível

enquanto virtualidades intensivas. A forma assim não é exterior, nem transcendente e sim um composto de forças imperceptíveis que circulam na dimensão intensiva da matéria. Deleuze assim faz uma diferenciação entre a idéia de moldagem e modulação. Na experiência de moldagem, à uma matéria inerte se opõe uma forma ativa exterior que dá contorno a essa matéria. Na modulação, a forma vai ser criada a partir de um acoplamento de forças imateriais presentes na matéria. A criação ocorre por um processo de captura dos traços de expressão e singularidades que rodeiam toda matéria em seu plano intensivo no encontro com o mundo. É nesse sentido que Deleuze vai pensar a arte como captura de forças, num processo de devir as forças do mundo e não como representação de formas já estabelecidas.

Podemos compreender assim a importância de sensibilizar e de ativar a percepção do corpo no movimento no trabalho de Angel Vianna. Trata-se de descondicionar o gesto, desfazer os padrões posturais, e sensórios-motores, abrir o corpo aos micro-movimentos, às pequenas percepções, expandindo as qualidades sensíveis e expressivas de um corpo. Sensação, percepção, expressão e criação são processos permanentes e indissociáveis no trabalho de Angel Vianna. Processos que abrem o corpo às intensidades invisíveis, porém sensíveis, que habitam o mundo enquanto virtualidades intensivas. Nesse sentido, sentir-perceber o corpo é criar um corpo expressivo.

Para melhor compreendermos esse procedimento metodológico de Angel Vianna recorreremos ao pensamento do filósofo José Gil. A partir das contribuições da Fenomenologia, em especial a partir do pensamento de Maurice Merleau-Ponty, Gil (2005) traça uma linha de pensamento a respeito da experiência estética através de uma Metafenomenologia. Ele quer ver o invisível e se alinha com uma perspectiva ontológica da arte, se debruçando sobre a experiência sensível, dando assim ao corpo um papel primordial. Gil afirma que a experiência primeira é a da imagem intensiva, antes da percepção se instaurar experimentamos as ondas da imagem. Isso porque a sensação desabrocha em imagens assim como a percepção. Para ele, é para essa massa insistente, que é anterior a imagem perceptiva, que o artista se volta incansavelmente e é através dela que somos arrebatados frente àquelas obras de arte que guardam qualidades intensivas. A experiência estética não é uma experiência de uma consciência ou de um sujeito da percepção e não visa um sentido a ser decifrado, nem apreendido por uma

presença. Torna-se assim distinguir, mas aproximar a experiência sensível da experiência estética.

As imagens estéticas surgem das trocas entre o corpo e o visível, de uma reversibilidade entre vidente e as coisas vistas, que transforma este num vidente-visível. Porque somos parte do visível, nunca podemos nos colocar além do que vemos ou sentimos, uma “zona não-visível” nos acompanha em cada gesto. Somos parte integrante do visível graças a sermos um corpo mergulhado entre outros corpos visíveis e vibráteis. No esbarrão entre esses corpos, habita o invisível intensivo. Para Merleau-Ponty, dirá Gil, é por uma ressonância do visível sensível na interioridade dos corpos que se criaria uma “visibilidade secreta” capaz de fazer o pintor, ao perceber o mundo, querer criá-lo, a dançarina ao senti-lo vibrar em sua pele, querer dançá-lo, traçando uma continuidade entre sensação-percepção e expressão-criação. Assim, a experiência sensível existindo através de um eco que se faz no corpo no encontro com a luz, com a forma, com os aromas, texturas e sabores do mundo, cria uma “visibilidade secreta” ou “visão de dentro”. As fronteiras entre perceber e imaginar se confundem: perceber é criar. A diferença entre experiência estética e sensível não seria de natureza, mas de graus, platôs, onde o corpo se abre às pequenas percepções que nos envia a um estado de ‘maravilhamento’ e estranhamento do mundo. Momento em que uma flor não é apenas um vegetal com cores, luzes e formas, mas uma intensidade ardente e brilhante como os girassóis de Van Gogh.

Ao mobilizar as pulsações mais sutis e vibráteis da matéria-corpo, chegamos paradoxalmente e inevitavelmente a outros estados intensivos dessa matéria. Esse paradoxo do sentir foi explorado e evidenciado por essa protagonista da dança contemporânea e das práticas somáticas no Brasil que fez da escuta dos ritmos e fluxos do corpo uma via de abertura ao plano intensivo da vida. Emprestando a carne para suas experimentações em dança, os corpos se abrem a outros estados intensivos. Esse foi o movimento de Angel que, ao emprestar o corpo para as experimentações suas e de seu companheiro Klauss Vianna, nos presenteou com uma abordagem do corpo, onde abrir o corpo, sensibilizá-lo e disponibilizá-lo ao movimento, é também cuidar desse corpo. Um cuidar que é também um fazer: criar uma corporeidade possível para uma dança. Uma abordagem do corpo que inaugura uma pedagogia do movimento, na qual sentir, perceber, expressar e criar são processos que se diferenciam, mas não podem ser concebidos separadamente. Seria talvez nessa qualidade de devir às forças do mundo,

num processo de contágio e misturas que a dança possa resgatar uma qualidade de riso dos corpos apreciada por Gil (1997) ao se referir às danças dos povos ditos primitivos. A experiência da Metodologia Angel Vianna abre o corpo do dançarino aos fluxos e aos afetos que emergem através do movimento dançado, permitindo que os sentidos se criem através das forças recebidas pelo corpo em sua abertura aos fluxos da vida. Assim, a dança expande o corpo para além dos limites definidos do eu para captar as vibrações mais sutis do mundo, colocando o corpo em continuidade com as forças que compõem a vida. Não há aqui nada a representar ou a interpretar, trata-se de dançar a potência do movimento da vida que se faz no corpo como na dança do riso dos corpos. A dança assim se tece com aquilo que é imanente ao homem, a força pulsante da vida, num trasbordamento das formas individuais: uma dança em teia infinita.

Podemos afirmar que a escuta das sensações, a escuta dos ritmos do corpo assumem um papel-chave na dança de Angel Vianna. Queremos apontar aqui como no trabalho de Angel o mergulho na experiência sensível do corpo enquanto um infinito movente traça um pano de indissociabilidade entre o corpo e o mundo. A cinestesia, a sensação que temos do corpo em movimento, tão caro no trabalho dos Vianna, mais uma vez aponta para uma experiência onde ultrapassamos os limites formais do corpo, habitando um espaço de limiar, onde o corpo na sua relação com o tempo, com o espaço e com a gravidade, tece sua mobilidade e sua potência de comunicação que por sua vez assumem um princípio de propagação e contágio. Processo onde sentir e perceber o corpo é criar um corpo expressivo. A dança aqui é também uma ontologia do ser.

EUTONIA: CRIAÇÃO DE UM CORPO FELINO PARA UMA ESCUTA DAS SENSACIONES E UMA ESCRITA DE SI

EUTONIA: UM FAZER DE AFETO

As palavras foram me conduzindo a um mergulho profundo. Suave mergulho. Um frio que brotou do centro infinito de mim. Difícil manter a presença. Fui embalada pela voz da professora.

No momento da percussão com o bambu, ao olhar Maria sentada, realizando a proposta, acordo um pouco. Difícil sustentar a presença. Frio, muito frio. O bambu se perdeu de minhas mãos por um momento. Quando o convite foi sentir os ossos do braço com as mãos, a presença se torna um pouco mais firme. Vontade de ficar descansando nesse mergulho profundo. Ao perceber as diferentes sensações nos braços estimulados de modos diversos, acordo um pouco mais, apesar da sensação de frio permanecer. O braço esquerdo pulsava. No braço direito, sentia a presença sólida dos ossos. O formato do esqueleto interno abraçado por músculos e peles. No outro lado, habitava o ressoar de uma pulsação sólida.

O trabalho em dupla de estimulação com o bambu foi de grande entrega. Quase caí e tive que acordar a presença dos ossos da bacia, erguendo a coluna para me sustentar. Muito bom ser conduzida, fui ninada, conduzida por uma dança dos ossos do braço. Em um braço, o toque das mãos de Débora foi modelando e esculpindo meus ossos. Fico entre estar acordada e um estado de quase sono-sonho. Veio a imagem de uma velha senhora. Solidez vinda dos ossos. Delicado e intenso. Tocar a Débora foi um momento de muito cuidado. Acordei um estado bom de estar: cuidar dos ossos do outro, disponibilizá-los ao movimento, permitir que se entreguem ao cuidado num gesto de confiança. Estado bem delicado, de uma escuta atenta. Sentia vibrar na minha mão a percussão que fazia no braço de Débora. Bom encontrar seus ossos por debaixo da musculatura e fazer um ninar com seus braços, dançando com eles.

Mover a partir dos cotovelos: fui garça, braços expandidos, grandes, imensos... Dançar com os ossos alados em abertura infinita. Pássaro que se debruça no espaço arriscando um gesto. Esqueleto de grandes asas que brotavam do centro-peito atrelado ao centro-eixo de um tubo-coluna. Vazio infinito de onde soprava o movimento das asas.¹⁵

¹⁵ Relato da aula sobre o módulo ossos - cintura escapular - do primeiro ano da Formação em Eutonia do Instituto Gerda Alexander.

O percurso que traço até a eutonia passa inevitavelmente pelo trabalho de Angel Vianna já que foi em sua escola que conheci essa abordagem do movimento. Angel Vianna foi uma pessoa importante para a vinda da eutonia para o Brasil. Foi Angel Vianna que trouxe Bertha Vishnivetz ao Brasil pela primeira vez para a realização de um workshop que aconteceu no Instituto Benjamim Constant na década de 1980 no Rio de Janeiro. Muitas pessoas já haviam falado para Angel Vianna a respeito da semelhança de seu trabalho com o de Gerda Alexander. Numa oportunidade que teve de ir para a Europa a trabalho com Klauss Vianna, Angel pôde conhecer Gerda Alexander que lhe falou de Bertha Vishnivetz. Gerda Alexander não podia visitar países tropicais por motivos de saúde e por isso indicou Bertha Vishnivetz que naquele momento já estava levando a eutonia para a Argentina.¹⁶ Foi Bertha quem criou a primeira escola de Eutonia no Brasil, em São Paulo na década de 1990. Mais tarde, alunas formadas pelo Instituto Bertha Vischinivetz de eutonia em São Paulo criaram o Instituto Gerda Alexander de eutonia também em São Paulo, espaço onde cursei o primeiro ano e parte do segundo ano da formação de eutonistas.

Reencontrar a eutonia no processo de formação foi como retornar a uma antiga casa que guarda memórias de um tempo de aconchego e cuidado. Um retorno a um estado de graça. Um mergulho num plano onde a vida se agita se fazendo e se renovando a cada instante. Espaço vital de constituição e nascedouro das forças e das formas: espaço de contato. Espaço germinal que provoca um estado de reconhecimento das particularidades já conhecidas do corpo, ao mesmo tempo em que abre o corpo às novas experimentações de si no contato consigo, com o espaço, com os objetos, com os outros. Um duplo movimento de perceber o que se esgota na percepção de si e o que se abre enquanto uma nova potencialidade.

Podemos afirmar que a proposta terapêutica da eutonia insere a experimentação com o cuidado num estado bruto, num estado onde cuidar é um **fazer-passivo**¹⁷: estado paradoxal onde cuidamos numa atividade passiva, aguardando que o corpo mostre na experiência de contato os caminhos para a cura, enquanto cuidado e processo de

¹⁶ Informações fornecidas por Angel Vianna em uma conversa informal em outubro de 2012.

¹⁷ Gerda Alexander ao falar da atitude do terapeuta aborda a experiência como passividade ativa. Na perspectiva desse trabalho queremos enfatizar uma experiência que é constituída primeiramente por uma disposição, uma atitude, um fazer. Esse fazer, mesmo que tenha uma intencionalidade prévia, só se inaugura ao guardar uma abertura para aquilo que não se sabe, dimensionando aquele que faz num movimento de ser, ao mesmo tempo, matéria e criação de seu fazer. Uma atividade que se realiza através de um grau de abertura afetiva no contato.

transformação. Atividade passiva porque é um fazer que espera, que aguarda, que observa, que sente com o outro, criando um plano de continuidade de quem cuida e de quem está sendo cuidado, mesmo que nesse processo a pessoa que cuida seja também aquela que é cuidada como nos processos de auto-cuidado indispensável no processo de formação em eutonia.

Um cuidado que traça um continuum de intensidade no contato que se constitui como um campo de forças que atravessa os corpos e que se faz nos corpos. Continuum que produz uma dilatação da consciência, onde imagem, sensação, pensamentos, memórias se atravessam, se chocam. Continuum que produz um corpo comum, um corpo-coletivo. Por um lado, há uma dilatação dos limites espaciais do corpo e também uma dilatação temporal que desperta memórias e imagens que apontam simultaneamente para um passado e para um futuro, despertado por um estado de grande presença. Dilatação também entre as instâncias do ser: seus vários corpos, matéria-corpo, corpo-consciência, corpo-inconsciente, corpo-sensação, corpo-memória. Dilatação do corpo individual e criação de um corpo-coletivo. Para tanto é necessário ao corpo de cuidado se desfazer de seus modos habituais para tecer-se no encontro.

Dilatação intensiva dos corpos. Acontece que essa dilatação pressupõe uma abertura e essa abertura é muitas vezes vivida como assombro. Como fazer essa passagem não ser experimentada como assombro e sim como surpresa, estado de graça, como ultrapassamento das formas individuais? Nesse momento, a experiência convoca a percepção como duplo movimento, um movimento que acompanha o movimento de abertura. Experiência paradoxal onde se experimenta uma atividade, um estado de atenção e uma passividade, um movimento acompanhar e se deixar criar na experiência. Uma distância íntima, um distanciar-se de si que possibilita acompanhar a experiência de abertura e de dissolvência do corpo individual e de confiança no movimento.

Nesse processo, cuidar é entrar em contato sem invadir, criando um plano de comunicação intensiva entre os corpos inseridos na experiência. Contato que faz com que os corpos se misturem, sem se fundirem, se deslocando de suas formas usuais, se metamorfoseando e colocando a vida e o élan vital de cada corpo em movimento. A saúde do corpo em eutonia é uma busca incansável que se insere nesse processo de colocar a vitalidade, a percepção e a criação em movimento, sendo desse modo uma prática de experimentação ético-estética de si. Prática ético-estética de cuidado e de

pedagogia do movimento. Mais do que isso a eutonia é uma prática ético-estética de vida e de afirmação da vida em movimento como condição da saúde do ser.

Habitar esse plano de cuidado se constitui como experiência de autonomia. A saúde não está somente nas mãos e nos saberes dos especialistas em saúde, mas num processo que busca um conhecimento de si e dos processos da vida em si. A saúde e a vitalidade nesse processo com a eutonia são buscas singulares que se processam sempre num espaço coletivo: “Aquilo que eu toco, também me toca” como nas palavras de Gerda Alexander. Aquilo que cuido, o espaço do meu corpo, se abre em infinito de possibilidades, me colocando como autora e observadora de uma ética do cuidado protagonizada por mim. Cuidar é um fazer-passivo aberto à experiência.

Sinto-me com a eutonia voltando ao útero que me serviu de casa para que eu pudesse ser. Ou ainda voltando para o grande oceano onde a vida se fez, se expandiu, criando forças e formas. Sinto-me como que mergulhando num espaço polifônico: arte, filosofia, ciência, magia, saber da experiência... A hegemonia do eu é quebrada, fazendo aparecer um ser relacional, de contato e mistura com as forças do mundo. O corpo como extensão do mundo: corpo imensidão.

EUTONIA DE GERDA ALEXANDER: PERCURSOS DE UMA INQUIETAÇÃO

Foi no momento de insurgência do corpo enquanto experiência sensível, não mais como veículo da alma, que, entre as duas grandes guerras mundiais, Gerda Alexander criou e desenvolveu a eutonia, prática corporal que significa tônus harmonioso – do grego *eu*: harmonioso e do latim *tonus*: tônus.

Gerda Alexander nasceu em 1908 em Wupertal, cidade da Alemanha de onde surgiu a Tanztheater da coreógrafa alemã Pina Bausch, mas desenvolveu a maior parte de seu trabalho na Dinamarca. Estudou piano na Escola de Otto Blensdorf, na qual se tornou professora assistente. Otto Blensdorf e Charllotte Blensdorf, sua filha, com quem Gerda Alexander também estudou, eram discípulos do método pedagógico de rítmica e movimento de Jaques Dalcroze.



(Gerda Alexander, Otto Blensdorf e Charlotte Blensdorf)

Muitos criadores da dança Moderna foram influenciados por esse método, como por exemplo, Rudolf Von Laban, Mary Wigman e Rosalia Chladeck além de Gerda Alexander.

Outro importante paradigma que guiaria muitos artistas da época foi criado pelo francês estudioso do movimento humano François Delsarte. Segundo Vishinivetz (1995), Delsarte foi o pioneiro em enfatizar a importância estética da expressividade do movimento para além do domínio da técnica. Ele afirmava que o movimento era um meio de comunicar o pensamento e a emoção. Assim, como Dalcroze, ele influenciou personagens importantes da dança e da educação do movimento no século passado como, por exemplo, Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Ted Shawn, Martha Graham.

François Delsarte (1811-871) foi aluno do Conservatório de Paris e tenor na Ópera Cômica de Paris no início do século XIX. Foi o primeiro estudioso do movimento a se interessar pela expressividade. Após ter um comprometimento nas cordas vocais, Delsarte, iniciou um intenso trabalho de auto-observação que culminou numa “pedagogia experimental e num trabalho vocal, oratório e gestual preciso.” (HUBERTY, J. M. In CAMPOS, M. R, B, 2013:26). Ele criou um curso chamado Sistema Delsarte direcionado a atores e oradores com o intuito de ativar uma expressividade singular através da “lei da trindade” que afirma o ser humano como um ser simultaneamente intelectual, emocional e físico. Delsarte trouxe como questão a

sensibilidade do ator para a expressão. O foco não estava na representação, mas na expressão. Expressão essa que se faz na relação entre essas camadas do ser, intelectual, emocional e físico. A obra como expressão de processos interiores que coloca em questão o corpo do ator, sua materialidade sensível. (BONFITTO, M. 2003)

Segundo Louppe (2012) Émile Jaques-Dalcroze concebe os primeiros espaços multifacetados que fazem o espaço exterior compor o espaço do artista. “É um espaço rítmico e irregular como as fases da experiência humana” (LOUPPE, L. 2012: 203). Dalcroze foi o pioneiro em abordar as mudanças de tonicidade muscular através das experiências do eu-rítmico que consistia em exercícios corporais que estabeleciam relações entre a música exterior e a música de “canta” em nós e que tem haver com as nossas memórias, desejos e afetos. Na concepção de Dalcroze o ritmo é um espaço intensivo de intercâmbio entre o ambiente sonoro exterior e os murmúrios do corpo. O ritmo na concepção dalcrozeana não é retorno regular de uma marcação sonora, tampouco medida e métrica. O ritmo na euritmia “implica uma transformação profunda da matéria, uma perturbação dinâmica das substâncias e das energias.” (LOUPPE, L. 2012:168). Não se deve confundir aqui o ritmo que pulsa no corpo com a medida que regula o ritmo. A sensação desse ritmo do corpo se faz primeiramente através do trabalho da tonicidade e da sensibilidade do corpo. O ritmo é sentido como pulsação da vida. Há um canto interior que nasce dos músculos, espaço do corpo, onde “descansam” nossas emoções. Movendo esses espaços, esses cantos adormecidos, um canto eu-rítmico poderia nascer. Um canto do tónus que se abre ao canto do mundo como possibilidade de expressão.

A caminho do ritmo com pulsação da vida, dalcroze descobriu a dança na colisão ou no toque suave dos corpos que tropeçam entre lugares e coisas (...) – uma dança a que se pode chamar “original”, aquém e além de toda a localização anatômica ou de qualquer emissão gestual identificável pelo seu contorno. Dalcroze compreendeu, por isso, que a *nuance* se encontra em nós: é o aumento ou diminuição da textura muscular e nervosa que a mais pequena contração, a mais pequena passagem emotiva aprofunda, faz vibrar ou desfaz. E tudo isso faz sentido. E tudo é passível de composição. Há, portanto, um canto interior que vem do tónus. (LOUPPE, L. 2012:169)

As sementes lançados por Delsarte e Dalcroze consolidaram uma perspectiva do corpo que rompeu com o paradigma do homem máquina, do corpo como veículo para criação de um ser dotado de inteligibilidade e livre vontade e com a separação

cartesiana entre corpo e alma, corpo e psiquismo. Corpo e psíquico começam a ser pensados e experimentados como unidade que se expressa simultaneamente num ser para alguns pensadores do corpo e do movimento. Gerda Alexander foi uma das precursoras dessa nova abordagem do corpo que rompeu com o dualismo corpo e psíquico e com o pensamento do corpo como veículo da alma ou psique.

Gerda Alexander criou, na Dinamarca, a primeira Escola de Eutonia em 1957. No ano de 1959, apresentou pela primeira vez a sua prática com o nome de eutonia no Congresso Internacional de Relaxamento e Movimento Funcional, ocorrido na Dinamarca e que contou também com a participação de Moshe Feldenkrais, criador do método Feldenkrais de educação do movimento e Frederick Mathias Alexander, criador da técnica de Alexander. Juntamente com a eutonia essas técnicas constituem para alguns estudiosos a base prática e teórica que contribuíram na criação de outras práticas de educação somática. No ano de 1976, Gerda Alexander publicou um livro, “Eutonia: um caminho para a percepção corporal”, sobre sua pedagogia do movimento.

Gerda Alexander foi uma pessoa envolvida com o mundo das artes e com curioso interesse pelo corpo humano e suas potencialidades expressivas que perseguia a possibilidade de uma educação do movimento que não estivesse baseada na imitação dos gestos dos mestres da arte do movimento. A pesquisadora se intrigava com o modo como os alunos tendiam a copiar o gestual de seus mestres, limitando-se a uma forma dada e exterior a sua experimentação corporal, o que o impossibilitava experimentar uma movimentação mais singular e expressiva. Para ela, quando um corpo é marcado fortemente por um estilo e seus gestos por uma técnica específica, ele acaba não desenvolvendo todo o seu potencial expressivo e singular. Na prática da eutonia, como no trabalho de Angel Vianna, a sensopercepção do corpo está estritamente ligada à expressividade. Quanto mais presentes em nossos movimentos, atentos às nossas percepções, às nossas sensações, aos nossos gestos e aos nossos pensamentos, mais expressivos nos tornamos. A expressão aqui não é entendida como expressão de um sujeito fechado em si que expressa sua essência através de um movimento. A expressão surge da abertura do corpo, na sua qualidade de presença, na sua possibilidade de habitar um espaço antes do movimento e criar um gesto novo a cada contato do corpo no mundo.

A expressividade advém da abertura do corpo. A experiência estética ocorre por um movimento de captura das forças intensivas imanentes ao corpo. Podemos perceber que o pensamento de Gerda Alexander se alinha ao de Angel Vianna como vimos

anteriormente. A experiência da expressividade do movimento em eutonia viria não de um processo de moldagem às formas exteriores à matéria intensiva que dispõe a dança, o corpo. Em eutonia como na lógica da sensação apontada por Deleuze (2007) e na conscientização do movimento de Angel Vianna, a criação do movimento expressivo se daria por um acoplamento de forças presentes na matéria-corpo, o que pressupõe um convite a uma qualidade de presença para acompanhar a dinâmica de afetos e de forças presentes na matéria-corpo para a criação de um gesto singular.

Como a maioria das práticas de educação somática a eutonia foi criada a partir de uma experiência de sofrimento do corpo de sua criadora. Gerda Alexander tinha uma saúde frágil, teve poliomielite quando criança e, aos 16 anos, foi acometida por uma doença cardíaca, uma endocardite, que a impossibilitou realizar o menor movimento a ponto dos médicos a proibirem de até mesmo se vestir sozinha. Essa experiência a convocou a realizar movimentos usando um mínimo de energia possível e a descansar antes do cansaço chegar ao corpo. Gerda Alexander percebeu que, quando a pessoa tem clareza do movimento que quer realizar, o organismo se sintoniza com a intenção do movimento e através de uma qualidade da atenção ao fazer, pode usar a quantidade de energia necessária e um tônus ideal desde que os músculos estejam flexíveis e livres das tensões que os hábitos e padrões musculares cristalizados num tipo de tônus condicionam. Através dessa experiência, a criadora da eutonia pôde perceber que, ao pensarmos ou focalizarmos nossa atenção em uma parte do corpo, sem que efetivamente realizemos algum movimento, o tônus se diferencia e um movimento imperceptível aos olhos de outrem, mas sentido na presença do corpo, pode surgir, um micro movimento que produz mudanças no tônus. Haveria assim antes de qualquer movimento, um pré-movimento ou um movimento antecipatório como mais tarde Gerda Alexander definiu a experiência. Antes do movimento, habitando o espaço anterior ao movimento, realizamos micro movimentos intensivos, ativando a potência corporal com um mínimo de esforço a partir da intenção do gesto e da atenção aos micros movimentos. Podemos dizer que essa descoberta de Gerda Alexander expressa o quanto o pensamento, a imaginação e o desejo produzem um corpo que está simultaneamente, através de seus encontros, também produzindo pensamentos, anseios e desejos, afirmando uma inseparabilidade entre os domínios do corpo e do pensamento. Através dessa experimentação corporal Gerda Alexander vai afirmar que o tônus muscular, além de se modificar conforme os movimentos que realizamos, é também afetado por nossos estados emocionais, pela relação de nosso corpo com o meio, podendo até ser afetado

pelas atitudes e gestos de outras pessoas. Tal afirmação foi comprovada pelas descobertas científicas da função dos músculos clônicos ou gravitacionais que são encarregados de manter nossa postura, exercendo uma força antigravitacional e que ao mesmo tempo registram as mudanças em nossos estados afetivos e emocionais. O tônus pode variar também quando assistimos a um show de música, a uma peça de teatro, um espetáculo de dança, por exemplo, e podemos então sentir com nosso corpo o movimento que sincronicamente assistimos ocorrer num outro corpo, numa espécie de osmose intensiva.

Podemos afirmar então que em eutonia, a tonicidade dos músculos não estaria ligada apenas à funcionalidade dessa parte do corpo, mas denotaria as relações entre corpo e psíquico e entre o *self* e o mundo, além do aspecto intensivo da experiência de contato consciente. Tomando o ser em sua univocidade é impossível pensar que os nossos afetos também não teriam uma expressão a nível muscular e que nossos pensamentos e desejos não façam tremer a carne, mesmo que um gesto se quer se inaugure, no instante-antes do movimento. Segundo Gerda Alexander, cada mudança de percepção e de sensação atua no corpo em sua multiplicidade. Poderíamos assim, segundo a autora, compreender que “atuando sobre a tonicidade se possa influir sobre todo o ser humano” (Alexander, G. 1991: 10).

Para Hupert Godard (2002) a postura ereta, a verticalidade do corpo, traz implícita não somente questões a respeito da locomoção, como componentes afetivos e expressivos que permeiam o corpo em virtualidade, antes mesmo que qualquer movimento se inaugure e mesmo antes de sua intencionalidade. Godard denominou de “**pré-movimento**” essa atitude em relação ao peso do corpo, a forma como o corpo rege seu peso apesar da ação da gravidade, mesmo antes da intencionalidade do gesto, e que atua no corpo pelo simples fato de sermos bípedes e nos apoiarmos sobre os pés. É o pré-movimento que empresta a carga expressiva ao corpo em movimento, determinando o estado de tensão do corpo e as qualidades intensivas de cada gesto. O pré-movimento age assim sobre o sistema gravitacional, definindo a forma como cada um organiza o seu corpo para ficar de pé, dando uma resposta singular à lei da gravidade. Os músculos que atuam nesse processo constituem o sistema gravitacional ou clônico que mantém nosso corpo na postura em pé e organiza nosso equilíbrio, sem que tenhamos que pensar nisso. A atuação desses músculos escapa à consciência e à vontade e, curiosamente, são esses músculos também que registram as mudanças nos nossos estados afetivos e emocionais. Por esse motivo, Godard, assim como Gerda Alexander, vai afirmar que

toda mudança na postura incide em nossos estados afetivos, assim como todas as mudanças afetivas produzem, mesmo que imperceptivelmente, uma mudança a nível postural. A cada gesto que intencionamos realizar no espaço, os músculos gravitacionais são convocados a atuar, carregados de uma memória inconsciente e afetiva, que é expressão e marca de nossos afetos ao nível muscular. Essas marcas coloreem nossos gestos no espaço do pré-movimento, espaço anterior ao gesto, invisível e imperceptível muitas vezes que aciona, simultaneamente, os níveis afetivos e mecânicos da organização postural. Porque os efeitos desses estados afetivos impressos no corpo, que dão colorido ao gesto, não podem ser comandados por nossa intencionalidade, tanto o dançarino, quanto o clínico têm um desafio que se refere a um grau de refinamento de suas sensações que possa permitir que eles se aproximem do espaço do pré-movimento. O pré-movimento é o espaço privilegiado de reorientação possível de nossos hábitos e padrões posturais, já que para sair dos hábitos e dos esquemas pré-concebidos, se abrindo a um novo gesto, é necessário atuar justamente nos hábitos posturais e perceptivos, nos modos condicionados de sentir, de perceber e de mover, no ‘certo modo’ de se relacionar com o peso do mundo.

A partir de suas indagações a respeito do pré-movimento, Godard vai distinguir **movimento** e **gesto**. Para ele, movimento é definido como um fenômeno que descreve os diferentes deslocamentos de segmentos do corpo no espaço. O gesto se situa na distância entre o movimento e a tela de fundo oferecida pelo sistema muscular gravitacional, está sempre sofrendo os efeitos do pré-movimento em sua carga física e expressiva. Assim, é através no mergulho no espaço do pré-movimento que podemos inaugurar uma nova expressividade. Se ele é espaço que condiciona o gesto, através das marcas afetivas impressas no corpo através da musculatura clônica, é através do mergulho no pré-movimento que podemos abrir o corpo a uma nova expressividade, às novas e micro-percepções.

Gerda Alexander também via no trabalho através da regulação tônica da musculatura clônica uma via régia para o cuidado e para a ampliação da expressividade que em eutonia são processos indissociáveis.

(...) O tônus postural, próprio dos músculos clônicos, assim como o sistema neurovegetativo e o conjunto das regulagens fisiológicas estão em inter-relação estreita com nosso psiquismo.

Assim, por essas diferentes vias manifestam-se em nosso corpo a parte inconsciente e a parte consciente (...). Cada mudança de consciência modifica não apenas o estado corporal, mas também o comportamento e o estado de consciência da pessoa.

Compreende-se, então, que atuando sobre a tonicidade se possa influir sobre todo o ser humano. (ALEXANDER, G., 1991: 9, 10)

Para Godard, a organização gravitacional é criada na tensão entre fatores filogenéticos, culturais, históricos e individuais. Essa relação com o pré-movimento pode ser pensada tanto em termos singulares como coletivos, de modo que os sentidos ligados às modulações do peso do corpo e de sua relação com a gravidade nos ajudam a pensar a estética do corpo na dança, desde o balé clássico, onde há o esforço por superar o peso do corpo, passando pela dança moderna que vai trabalhar muito com uso do peso do corpo, até as variedades de relações com o uso do peso do corpo na dança contemporânea. Porque **gesto**, **movimento** e **percepção** estão sempre associados, podemos dizer que os complexos processos perceptivos que oferecem a direção do movimento, nos ajudam a entender também o que acontece quando somos espectadores de uma dança. Para o estudioso do movimento, aquilo que vemos ocorrer no corpo do outro provoca uma experiência cinestésica imediata¹⁸. As mudanças de intensidade corporal que assistimos no corpo do dançarino encontram ressonância em nosso corpo. Assim ele nos diz que...

(...) o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo.

É a sensação de nosso próprio peso que nos permite que não nos confundirmos como espetáculo do mundo. (...) No caso de um espetáculo de dança, essa distância subjetiva que separa o observador do dançarino pode variar (quem se move realmente?) provocando um certo efeito de "transporte". "Transportado" por sua dança, tendo perdido a certeza de seu próprio peso, o espectador se torna em parte o peso do outro. Vimos a que ponto essa gestão do peso modifica a expressão. Vemos, agora, a que ponto ela modifica para o espectador suas impressões. Como a gravidade organiza o que vem antes do movimento, organiza também o que vem antes da percepção do mundo exterior. (GODARD, H. 2002: 24)

¹⁸ Sobre o assunto veremos a seguir também o trabalho de Gerda Alexander.

Para Godard, quanto menos o olhar for restringido pela intensidade do peso do próprio corpo, podendo ser transportado pelo movimento, mais ele se abre às novas experimentações cinestésicas, sensoriais e perceptivas, podendo partilhar uma experiência. Nesse caso há para Godard, uma experiência de “**empatia cinestésica**” ou de “**contato gravitacional**”. Para tanto, é necessário ativar uma experiência de um olhar sem peso, que se desprenda do seu peso habitual, para voar e acompanhar os movimentos e as modulações intensivas que assistimos ocorrer quando o dançarino entra no duplo devir da dança, devir-espaco do corpo no movimento e o devir formas e intensidades em puro ato de metamorfoses da dança (GIL, J. 2004). Para entrar numa experiência de empatia cinestésica é preciso retirar o peso dos olhos, se desgrudar de um modo de perceber e reciprocamente largar a sensação habitual do próprio peso e da própria pele para ser transportado por uma dança, partilhando uma experiência.

Podemos dizer que a noção de pré-movimento de Godard muito nos ajuda a entender a experiência de contato em eutonia: habitar um lugar antes da inauguração de um gesto já pronto e desprender-se do peso próprio para habitar um espaço de contato, um espaço limiar de comunicação e diferenciação de si. Habitar com o outro uma superfície comum de mistura e contágio, numa atitude atenta e alerta antes da emergência de um gesto já codificado e na insurgência de um novo gesto. Uma experiência onde perceber é se misturar e emprestar a carne ao mundo.

A eutonia toma como fundamento de sua prática a busca de uma harmonização tônica, que possibilite uma economia do gesto, de modo que o corpo use a quantidade de força necessária a cada movimento no mundo e que na realização de um movimento não só algumas cadeias musculares atuem, mas todo corpo esteja inteiro no movimento. Tal harmonização proposta pela eutonia pressupõe uma ampliação da percepção de nossos atos, uma atenção ao fazer e uma abertura para a sensação do movimento, o que para Alexander tornaria o corpo naturalmente harmônico e expressivo. Acordar assim a consciência do corpo, permitindo que o corpo se libere do controle da consciência da vigília e da reflexividade. A expressividade do gesto viria assim dessa harmonização do tônus num corpo atento ao seu fazer, numa escuta sensível do mundo, o que implica uma **qualidade de presença** ou um **estado de atenção plena** (*awareness*) que possibilita a criação de um corpo poroso, sensível às intensidades que atravessam a pele. Inaugura-se assim no corpo um fazer-sentir que se difere de um simples estado de passividade e relaxamento: o corpo está atento e aberto às intensidades, presente no

instante, seja no movimento ou no repouso, onde também existe atividade. Gerda chamava esse estado de **estado eutônico**: um estado de tônus equilibrado, similar ao do felino antes de dar o bote. (GANDOLFO, L. 2011: 114) Um estado de prontidão e disponibilidade do corpo ao gesto, onde corpo e pensamento estão disponíveis ao movimento, habitando o estado de pré-movimento, sem antecipar a qualidade do movimento novo. Podemos assim afirmar o estado eutônico como uma **experiência felina**, de escuta às sensações mais sutis, aos micros movimentos internos e externos. Um gesto de curiosa atenção ao que se passa entre o corpo e o mundo.

No estado eutônico o corpo habita uma atmosfera de contato sensível com o mundo, possibilitando que cada movimento abra o corpo ao terreno das micro-percepções, onde o corpo pode devir e misturar-se ao mundo. Nessa busca pelo equilíbrio tônico, a pele tem um papel essencial. A pele, maior órgão do corpo, órgão do sentido que abre o corpo para o mundo das sensações é ao mesmo tempo invólucro corporal, contornando e delimitando todo o corpo em relação ao espaço que o circunda. Em eutonia, a **escuta da pele** nos possibilita perceber a totalidade do corpo, necessária para a expressão própria e para percepção dos espaços exterior e interior do corpo. Através de pesquisas de alguns autores e principalmente através de sua prática, Alexander afirmava que a estimulação da pele influía sobre todo o metabolismo. A pele, grande órgão do sensível é o lugar do entre-corpos, lugar de contato com o ambiente, espaço onde todos os sentidos do corpo encontram expressão, visto que a pele reveste todos os órgãos dos sentidos. Através da pele, com a pele, sob a pele, pela pele o corpo obtém informações sobre temperatura, texturas, pressões, umidades e densidades. Através da pele, tocamos e somos tocados. Portanto, em eutonia busca-se ativar uma potência do corpo como um grande órgão sensível e paradoxal através do tecido da pele. A pele órgão dos paradoxos: não só nos delinea, nos oferecendo um contorno e delimitando meio interno e externo, mas reveste os órgãos internos, os músculos e os ossos, nos recheando e criando um espaço limite. Através da pele como grande espaço paradoxal do corpo podemos sentir por dentro, por fora e na superfície, abordando a corporeidade corpo como um infinito movente.

Através de sua experiência sensível, Alexander afirmava que a primeira tarefa da eutonia seria despertar a sensibilidade superficial e profunda através da pele, abrindo o corpo para fora e para dentro. Desse modo, é possível criar uma imagem do corpo para então desenvolvermos a consciência do espaço corporal para que seja possível habitar a pele como superfície de contato, inscrição das marcas e plano de abertura do corpo a

novos agenciamentos, novos contatos intensivos. Alexander usava objetos¹⁹ em contato com a pele ou fazia as pessoas se tocarem para estimular a sensibilização da superfície da pele. Através da sensibilização da pele, seria possível harmonizar o tônus muscular, perceber os ossos em suas formas e articulações e sentir o espaço interior do corpo.

Alexander denominou essas experiências de **contato**: momento em que o corpo percebe a si no contato com outros corpos, com os objetos, com o espaço ou com outras partes do corpo. No contato, não se percebe apenas a superfície da pele, mas é possível senti-la para além de sua periferia, a corrente intensiva se expande para além dos limites exteriores ao corpo e chega a um objeto ou outro corpo, criando assim uma atmosfera intensiva entre o corpo e o mundo. Por esse motivo a preocupação de Alexander com o uso de objetos naturais como bambus, castanhas e pedras, por serem condutores elétricos que possibilitam descarregar tensões, além de facilitar a sensopercepção do corpo através do contato intensivo.

Em uma entrevista a Gainza (1997) Gerda Alexander afirmou que as noções de **contato** e **permeabilidade** se configuravam como as principais vias da eutonia. O contato seria a fonte da matéria intensiva do corpo e a permeabilidade a possibilidade de circulação dessa corrente intensiva no corpo e no mundo.

PELE: TECIDO DA SENSAÇÃO

(...) Sihem balançando meus pés: lay down, que eu deitasse de barriga para cima, o que fiz sem vacilar. Ela se pôs a esfregar com uma luva, arrancando minha pele. Pensei que fosse sangrar, tamanha a força com que me esfoliava. Com olhos de espanto e mãos agitadas, pedi que fosse mais gentil. Ela riu, feito para dizer que eu não entendi nada. Ignorou meu pedido e continuou seu trabalho. Que eu não trouxesse meus costumes para lá: se a escolha era minha, que me deixasse levar. (...) que eu relaxasse de vez e aproveitasse a experiência. Até porque depois de alguns esfregões, acabei me acostumando e já não sentia dor. Na perna era até gostoso, fazia uma cosquinha agradável.

Quando terminou de me esfoliar, Sihem me fez olhar para o chão: espalhados vários pedaços de pele, feito tiras de barbante. Está vendo quando espaguete? Ri: espaguete? (...) Ela fez questão de

¹⁹ Em eutonia são usados para efetivar o contato objetos como bambus, castanhas, sementes, bolas de espuma, bolas de tênis, tecidos, entre outros materiais da natureza ou sintéticos. Gerda valorizava o uso de materiais naturais por serem melhores condutores de energia.

mostrar que eu tinha mais pele morta do que as outras, como quem diz: está vendo como somos limpas?

“A Chave de Casa”- Tatiana Salem Levy

Nesse fragmento em que a escritora Tatiana Salem Levy relata uma experiência em uma casa de banho turca podemos assinalar uma dimensão de limpeza do corpo que traz implícita a capacidade de nos desvencilharmos das peles habituais. O ritual de limpeza sugere que é necessário limpar, retirar o excesso de camadas que se colam, imprimindo sentidos ao corpo, para que ele possa nascer sempre fresco, novo e aberto a possibilidade de novas inscrições em sua pele. Rito de limpeza que faz colocar em movimento uma qualidade da pele de ser superfície que registra as intensidades do encontro, tanto na atualidade da presença do corpo no mergulho do instante-já do movimento, quanto em suas memórias intensivas. Abordaremos a pele através desse duplo potencial de ser superfície da memória das marcas e de abertura a novas inscrições.

A pele humana como superfície contínua, fractal e flexível envolve o corpo por dentro e por fora. A pele é o mais antigo e sensível dos sistemas de órgãos e é considerado “matriz de todos os sentidos”, se estendendo desde a córnea de nossos olhos que é recoberta por uma camada modificada de pele até os orifícios como a boca, as narinas, o ouvido e o canal anal e vaginal, onde a pele se vira para dentro. A pele, órgão de contato e continência, de limite e abertura ao mundo tem imagem e funcionalidade paradoxal: ela reveste e protege ao mesmo tempo em que se abre ao espaço através de seus poros, permitindo as trocas e misturas entre os corpos. A pele se estende por todo o corpo, mas está também por dentro, permeando o interior do corpo. Ela cria uma barreira protetora e defensora, mas se deixa marcar pelas feridas, que por sua vez sempre tendem a cicatrizar. A pele delimita os espaços internos e externos, mas é também permeável, porosa e sensível ao ambiente que a toca, possibilitando o contato, a troca, a mistura, o atrito. Ela é o tecido onde as sensações habitam e se movimentam.

São múltiplas as funções da pele: regular a temperatura do corpo; servir de barreira protetora entre o organismo e o ambiente externo; mediar as sensações, sendo o a base dos receptores sensoriais e localização do sentido do tato; fonte imunológica de hormônios; participa da regulação da pressão e do fluxo sanguíneo; produção da queratina; excreção de substâncias nocivas ao corpo; ; participação no metabolismo e armazenamento de gordura, etc... (MONTAGU, A. 1988: 25, 26)

A sensibilidade da pele é do tipo epicrítico, uma sensibilidade mais refinada que permite localizar com precisão o local onde a pele foi estimulada. A sensibilidade profunda dos músculos, tendões, vísceras e ossos é do tipo protocrítica, o que significa que não é possível nunca determinar com precisão o local da sensação. Essa característica dá a pele um papel importante no processo de senso percepção.

Ashley Montagu (1988)²⁰ em seu livro “Tocar: o significado humano da pele”, se indaga sobre a importância da pele e do sentido do tato no desenvolvimento do ser humano. Ao longo de suas pesquisas, tanto com animais de laboratório quanto com a observação de humanos, ele percebeu que o sistema tátil é o primeiro sistema sensorial a se tornar funcional. Tanto a pele quanto o sistema nervoso central se originam da camada mais externa da ectoderme do embrião. Percebemos aqui uma ontologia do ser que toma a pele como matriz, como primeira superfície de inscrição e como plano de criação para os outros sistemas sensoriais.

O desenvolvimento da pele prossegue ao longo da vida e depende, em grande medida, do tipo de estimulação ambiental que recebe a pessoa no decorrer do seu desenvolvimento. Além de se perguntar sobre a importância funcional da pele para o organismo, Montagu se indaga sobre como a pele pode influenciar o ser em seu plano emocional e psicológico. Percebe na pele, e na sua qualidade de superfície de inscrição dos acontecimentos e de receptora das forças do mundo, um plano de constituição de si e de percepção do mundo. Montagu traça uma relação entre o cérebro e a pele, subvertendo o pensamento clássico que aponta o cérebro como parte principal do corpo onde estão os pensamentos e as emoções. Aprendemos com o tato, sentimos com ele, apreendemos o mundo com nossos sentidos. Um saber da pele se apresenta: um saber da superfície do corpo. O sentido do tato e a pele são fundamentais no desenvolvimento tanto dos outros sentidos, como na sensação de ser, de estar no espaço e de criar no mundo. Montagu ainda nos faz lembrar que existem vários sentidos táteis que estão reunidos sob a definição comum de tato por serem difíceis de serem definidos como, por exemplo, uma pele que formiga, arde ou enrubesce frente a um acontecimento. Além dessas sensações difíceis de serem definidas, existem aquelas que são também definidas como tato tais como dor, pressão, prazer, temperatura, textura, fricção, etc. Existem ainda as informações que recebemos dos músculos ao nos movermos. Através dessas sensações inscritas no corpo, através da pele, vamos criando um sentido de

²⁰ Vale lembrar que a primeira edição do livro de Montagu data de 1971.

mundo a partir dos encontros. O termo háptico se refere a uma expressão no plano mental que o tato cria na relação com o espaço e que ajuda a pessoa se orientar no espaço e no tempo, uma imagem oferecida pelo sentido do tato, uma memória espacial da pele, desdobramentos das marcas deixadas na pele que criam sentidos de si.

Através de vários experimentos com mamíferos, Montagu aponta para a importância da estimulação cutânea do filhote pela mãe, não somente para a sensação de amparo e proteção, como para o desenvolvimento dos sistemas corporais. Ele percebe também que as fêmeas grávidas desses mamíferos tinham o hábito de se auto-estimularem e que tal hábito as ajudava na preparação para a maternagem e mesmo para o futuro aleitamento. Montagu percebe a importância do tocar para o desenvolvimento humano. Um tocar que não é qualquer toque e sim uma atitude de presença na pele e no contato como em Gerda Alexander, que muito se inspirou no autor para defender a importância do tato, do contato e da pele.

Mão leve flutua. O corpo prenhe de ar. Meu corpo é leve e denso. As mãos me levam a percorrer espaços infindáveis. Gosto de nuvem, sensação de frescor. Engulo o ar. Absorvo-o pela boca, devoro-o pelo nariz. A mão vai à boca. Boca-mão-cu-ar. Buracos de mim. Sou malha profunda de poros. O balão na mão esburacou a pele, abriu os buracos de mim. Pulverizou meu ser. No encontro das mãos com as mãos que derretem o rosto da amiga, sou polvo-povo-medusa. O corpo se misturou. Peles e poros deslizam. Os cheiros invadem quando chega a menina de pele porosa, densa, brilhante e dourada. Dançamos as três. Seis mãos. Corpo de vários braços. Quando a nós se junta mais uma dupla, o corpo se multiplica ainda mais: traços, cheiros, texturas, ar... se chocam, se misturam. Densidade na pele. Frescor nos ossos. Presença e vigor. Saio suada, lavada – vontade de ar. Vigorosa, energizada, leve e presente! Cheia de ar como a bola vermelha que enchi com o ar que saiu de meu corpo-ar. Incorporar. Compor com ar. Pele e ar. Permear.²¹

Em eutonia parte-se do aguçar da sensação da pele e do tato consciente para poder ser iniciado o trabalho de contato que acontece através de um movimento

²¹ Aula do módulo pele da professora Luciana Gandolfo (04-2012)

invisível-sensível de mistura fractal dos corpos. Algo então se passa do interior do corpo, atravessando a pele e se expandindo para fora dos limites de si. É assim possível habitar a superfície, a interface e experimentar o contato. Gerda Alexander afirmava que no contato há uma mudança significativa na temperatura do corpo, na circulação sanguínea, no tônus muscular e ocorre um fenômeno elétrico, a energia do corpo entra em movimento e pode passar através do contato. Há como diria Gil (2004) uma “osmose intensiva”, onde o corpo recebe, por um lado, uma impregnação sensorial de seu próprio corpo, por fazer parte do contato e, por outro lado, descentra-se de si na atenção ao outro (seja uma pessoa, um objeto ou o espaço) e tende a impregná-lo, borrá-lo e mistura-se a ele.

A partir do entendimento da importância da pele e do contato que permeia toda a experimentação corporal em eutonia, poderemos passear por alguns princípios da prática. Acreditamos ser essencial apontar para tais princípios para compreendermos a importância do percurso da eutonia para a criação de corpo como **infinito movente** e do cuidado como uma **experiência felina**.

A PRÁTICA DA EUTONIA E SEUS PRINCÍPIOS

Aqui destacaremos alguns dos muitos princípios norteadores da prática da eutonia. Os princípios aqui destacados são expressões de um mergulho singular da pesquisadora na experimentação com a prática, que segue se indagando sobre a possibilidade de criação de um corpo imensidão, uma corporeidade em abertura intensiva com o mundo. Mergulho que se teceu em especial nas vivências do primeiro ano de formação em Eutonia do Instituto Gerda Alexander.

ESTADO DE PRESENÇA

A eutonia se constitui enquanto uma prática que visa o cuidado do ser de um modo múltiplo e que coloca o corpo, mais especificamente o contato consciente, como via de acesso a esse cuidado. Um cuidado que é também criação de um corpo como experiência aberta, em devir. Uma experiência corporal que se funda numa relação singular em relação aos limites e potencialidades do corpo e possibilita um auto-cuidado

que esse confunde com a criação incessante de um corpo de cuidado. Pode ser realizada na forma de aulas em grupo ou individuais ou em forma de terapias individuais. Ambas as propostas se constituem enquanto processo de **atenção plena** aos movimentos, sensações e pensamentos. O terapeuta ou professor se esquia da posição de idealização e nunca mostra os exercícios. Segue conduzindo a experimentação, explicando as propostas através de palavras que possam acionar um estado de presença e atenção ao corpo. Uma relação de **presença no corpo**, de abertura do corpo às percepções e sensações impressas no encontro com o mundo, que nos permite surpreender-nos com nossa própria experiência corporal, nos desgarrando dos movimentos condicionados e nos abrindo a novas gestualidades. Um processo que possibilita, por outro lado dar plasticidade ao tônus dos músculos, dar mobilidade às articulações, desfazer posturas viciosas e tensões desnecessárias de modo cuidadoso e atento, afirmando o corpo em movimento como condição de possibilidade de vitalidade do ser. O que mais importa no processo é uma atmosfera de descoberta do corpo em toda a sua plasticidade e singularidade. A pessoa é ativa no processo e essa atividade pode ser chamada de presença no corpo (*awareness*): a possibilidade de habitar o corpo e permitir um grau de abertura às forças do mundo. Um processo como vimos que se faz num fazer-passivo, uma atitude de escuta no fazer, acompanhando o movimento que se faz no corpo.

PALAVRA-GESTO

A força da palavra na prática da eutonia toma a palavra enquanto gesto, uma palavra que toca, que faz contato e que ressoa no corpo. Um uso delicado e atento ao que se fala e ao como se fala durante as aulas e sessões permite que se possa tocar com as palavras e possibilitar ao corpo uma qualidade de presença e atenção. Uma palavra-gesto é tecida no contato entre os corpos. Como nos conta Godard (2006), podemos escutar os sons de duas maneiras: através de uma escuta aérea, impregnada de sentido verbal e de significações e sentidos prontos, e através de uma escuta “solidiana” ou “ossosa” que consiste na suspensão do que é dito através de uma voz aérea para permitir que os sons cheguem aos ossos, fazendo-os vibrar. Os sentidos da palavra são sentidos pelo corpo, fazendo vibrar a pele, ressoar nos ossos, movendo o interior do corpo. Palavra-gesto que traça sentidos que são sentidos pelo corpo criando um espaço de comunicação entre os corpos do contato. A palavra cria uma atmosfera de contágio e comunicação para além do significante verbal. A palavra cria sentidos através do toque,

ressoando pelo corpo, fazendo vibrar a carne: uma **palavra película** tecida no contato entre corpos. A palavra faz sentido pelo que significa, mas principalmente por tocar, ativar o corpo sensível.

As palavras ressoavam, tocavam meu corpo, me emocionavam. A palavra tocou o corpo que chorou de contentamento por todos os poros, enquanto o coração disparava um ritmo novo. As mãos deslizavam pelos ossos da cintura escapular que emocionavam, tocavam e faziam um corpo ser revirado do avesso, ficando às amostras. Subo á superfície e me misturo aos outros corpos. A voz da Lu ressoou em meu coração que disparou e imediatamente disparou como um movimento em onda um fluxo contínuo que corria e escorria dos meus olhos, lambiam minha face e eram sorvidos novamente por uma boca faminta de si.

Tocar e ser tocada trouxe a concretude dos ossos, seus volumes, suas curvas, suas cavernas.

Na caverna da minha cintura escapular dome e pulsa um coração. Um músculo-órgão-pulsante que vibra e dá vida. O core-ação que é coreografia de um gesto de amor. Meu coração pulsando de amor pela vida que escorre em mim. Danço coração em chamas, em ardor. Um cuidado pela vida através de Eros como experiência que faz pulsar a vida, que a alimenta como o coração.²²

ATITUDE DE EMPRESTAR O CORPO PARA COMPARTILHAR UMA EXPERIÊNCIA

A atitude do terapeuta ou professor necessita ser de grande presença no seu corpo para poder **sentir com** o outro, estando atento às pulsações, aos ritmos, às sensações e aos gestos. Uma atitude não invasiva que possibilita **compartilhar uma experiência**. Compartilhar pressupõe esvaziar-se de pressuposições e certezas e habitar um plano de “neutralidade” nas palavras de Alexander. Neutralidade aqui não sugere passividade no fazer, sugere um lugar neutro, vazio de expectativas, uma atitude de escuta e atenção que permita sentir com o outro e sentir a si próprio na relação. O terapeuta ou professor não detém a verdade sobre o corpo de seu paciente ou aluno, sem corrigir ou impor qualquer movimento. Através de seus gestos e de suas palavras-

²² Relato de aula do módulo ossos, cintura escapular ,da Professora Luciana Gandolfo (03-07-2012).

gestos, orienta a pessoa a se auto-observar, a acolher suas sensações, sem julgar seus movimentos sentimentos e pensamentos para que ela possa se perceber como uma multiplicidade em movimento. Gerda Alexander preferia chamar a todas as pessoas que procuravam a eutonia de alunos porque acreditava que a palavra paciente denotava uma atitude de passividade frente ao processo terapêutico. Em eutonia, é imprescindível no processo, seja ele terapêutico ou pedagógico, uma atitude de curiosidade frente aos movimentos do corpo, sem idéias preconcebidas e padrões a serem seguidos de modo a criar um corpo comum à experiência de contato. É preciso para tanto despir-se de sentidos preestabelecidos e sustentar um lugar de não-saber, de dissolução do modo habitual de ser para se fazer na experiência.

UNIVOCIDADE DE UM SER DA SUPERFÍCIE E DO INTERIOR DO CORPO

Hoje sonhei que era fogo. Que era água. Que era ar ardendo. Terra, terra, terra já encontrou desde sempre pouso. Sustentar o fluído fluxo, o fogo. Aquilo que sempre escapa. Água engole, absorve e é também absorvida por uma pele ávida. Fogo devora, arde e queima, precipitando algo por vir. Ar leva, abre e ventila. Carrega e abre fendas com força suave. Cava sulcos e abre espaços. Hoje sonhei que era fogo. Ardia, gritava, consumia e transformava. Uma felina fogo flamejava e farejava, cavando buracos, sugando o espaço. Faminta-fêmea-feroz. Uma fluidez fogo. Uma febre fogo. Um ser fogo felino feroz. Fugas de mim para habitar outras matérias finas. Forjar fogueiras nos fogos internos. Queimar e arder até a brasa, até as cinzas, até volver a la terra terra. Hoje sonhei que era fogo que arde e faz queimar a carne – força que alimenta e devora. Hoje fogo, fogueira, afago e ardor. Fogueira antiga e cheiro de cinza de mulher-bruxa que virou brasa e faz tremer a carne em mim. A fogueira está acesa no centro do peito. Ela arde e crepita. Traz cheiro de fumaça antiga no ar. Ritual ancestral de aquecer corpos e queimar a carne. Ao redor do fogo tudo se construiu: a casa, o amor, as histórias. Um dia, a fogueira virou morada de mulher enfeitada e amaldiçoada. Só lhe restava a essa carne fraca queimar e arder. O corpo vivo consumido pelas chamas e pela fúria. Hoje a fogueira está acesa, arde, queima,

dança salamandra. Hoje a fogueira queima a ao redor dela dançam pequenas bruxas-bailarinas no centro de um peito em chamas.²³

Dentro das propostas de educação do movimento, a eutonia se caracteriza por ser uma educação psicofísica, cujo objetivo é o despertar da sensação de “unidade” do ser através, primeiramente de um aguçar da sensopercepção da pele que tem como consequência uma plasticidade tônica. Conhecimento e criação de si se tornam processos indissociáveis. Ao longo da prática, é possível perceber o quanto o equilíbrio tônico influencia os processos psicológicos e como o funcionamento do organismo, por mais que siga as leis biológicas do corpo humano, se expressa em cada um de modo único e singular. Como aponta Vishinivetz (1995), através dessas experiências, a pessoa desenvolve a confiança na percepção de seu próprio corpo, percepção essa que é sempre única.

Assim, podemos dizer que num plano físico, a busca da eutonia é de possibilitar a capacidade de variação do tônus muscular frente às contingências de cada ação no mundo. Para tanto é necessário o **despertar da sensibilidade superficial e profunda** do corpo para que sejam possíveis outros modos de movimentação no contato com o ambiente, deixando os padrões musculares habituais e acessando a potência de criação presente em cada instante. No entanto, num plano (meta)físico, Gerda Alexander foi percebendo que, ao trabalhar com a potencialidade do movimento e com a capacidade de presença e consciência do corpo, não se estaria apenas focando a qualidade do movimento humano e promovendo a saúde e expressividade do corpo. O indivíduo em sua unidade multifacetada é afetado pela experiência. Ao se trabalhar na camada mais superficial dentre as camadas do ser, a pele, chegamos a tocar as camadas mais densas, o espaço interior do corpo, colocando o corpo em sua multiplicidade fractal em movimento.

Percebemos assim que a eutonia não pode ser enquadrada como terapia corporal visto que ela cuida do ser em toda a sua multiplicidade, sendo o corpo a via de acesso a um cuidado que é também processo de criação de si. A pele abre o corpo enquanto abismo infinito, oferecendo um caminho de acesso àquilo que ela reveste e protege, o espaço interior do corpo. Assim, o trabalho começa na pele, segue pelos ossos e depois para o espaço interior do corpo. Um interior de um tópos intensivo que abre a

²³ Relato da aula do módulo Espaço Interior da professora Luciana Gandolfo (09 -12- 2012).

experimentação de si para além daquilo que já reconhecemos: um espaço desconhecido do corpo.

CONTATO

A toalha foi um aconchego. Sinto-a como um abraço quentinho e macio pelo meu corpo, me acariciando. Ela me trouxe uma sensação de bem estar e aconchego. Um acalanto. Sinto-me um bichinho, um filhote, sendo acarinhado pela mãe.

Espreguiçar pela pele foi muito forte depois de ter sido afofada pelo objeto macio. A sensação foi de que eu era só pele, só uma membrana se espalhando pelo espaço. Consegui alongar partes do corpo nunca antes imaginadas: espaços entre o sacro e o íliaco, entre o crânio e as vértebras cervicais. A pele se soltou e foi para o espaço. Parecia que não havia ossos, nem músculos, eu era só uma camada fina e densa, se espalhando pelo espaço. Senti-me como um bicho, largando a pele que dançava no espaço.

Quando paramos a sensação dos espaços internos do corpo, um enjôo estranho. Sensação de ter sido arejada por dentro. Arejada, como a colega disse. Pele e ar. Ao acordar a superfície, desdobrou-se o interior, um interior aerado. Os poros se alargaram, abrindo o corpo ao seu interior-exterior infinito.²⁴

O contato é um das primeiras e mais fundamentais experiências do ser humano. É através do contato com o corpo da mãe que a criança vai se consistindo num ser: ela é alimentada, amparada, se sente protegida, aquecida e vai aos poucos, através do contato com o corpo de quem cuida, se diferenciando do espaço que circunda, tendo a sensação de um centro e de uma periferia, e vai começando a ter, a partir do eixo do corpo de quem a segura, a sensação do próprio eixo e peso do corpo. Segundo Alexander, a comunicação entre mãe e bebê se mantém após o nascimento por meio de um “ajustamento tonal”, um momento onde a mãe pode ajustar seus tonsus a necessidade do bebê, e que, por outro lado, o bebê recebe com o seu corpo os estímulos oferecidos pelo contato com o corpo da mãe. Esse fenômeno indica que a criança recebe grande

²⁴ Aula do módulo pele do Primeiro de Formação em Eutonia de Luciana Gandolfo (24-03-2012).

influência do ambiente que lhe rodeia, seja em relação ao ritmo respiratório, à temperatura do corpo, à textura da pele, como em relação ao tônus, ao grau de intensidade das emoções e também à capacidade ou impossibilidade de presença no contato com o bebê. Por outro lado, a mãe num gesto de cuidado pode encontrar com a criança, no contato com a sua pele, com seu tônus, com sua respiração, um ajustamento do corpo em relação às necessidades advindas desse contato. Assim como alguns psicólogos e psicanalistas, como Wallon, Spitz, Bettelheim, Winnicott, Anzieu, entre outros, Alexander foi percebendo que as experiências primitivas do bebê com seu ambiente maternal e de cuidado eram fatores importantes para a constituição de si.

Em entrevista a Gainza (1997: 63), Gerda Alexander nos fala sobre o contato e sobre a importância da ativação da pele como superfície de inscrição do contato: “No início trabalhamos com a pele, a periferia de nosso corpo visível. O passo seguinte inclui a zona de radiação, o prolongamento, o contato real dentro do espaço e com os seres que nos rodeiam.” A importância dada à experiência de contato foi sendo construída ao longo da vida de Gerda, desde os momentos em que criança a mãe lhe tocava com atenção e cuidado a testa para estancar a febre de seu corpo de menina e logo foi utilizada na vida e no processo pedagógico-terapêutico. A criadora da eutonia nos conta que começou a utilizar o contato num momento em que ensinava flauta para crianças pequenas. Como forma de aproximação das crianças com o instrumento, Alexander produzia com as crianças as flautas de bambu que utilizava nas aulas. Por ter realizado muito esforço repetitivo com os braços nessa tarefa, acabou tendo uma neurite aguda que lhe causava muita dor. Uma noite, passeando com os amigos, a mão lhe doía tanto que ela teve um impulso de tocá-la com uma dose de pressão. Nesse momento, sentiu uma descarga de energia e a dor desapareceu. Após esse episódio, Gerda Alexander passou a lidar com os bambus mantendo uma atenção no contato com o objeto que permitisse que a descarga da mão passasse para o bambu e desse modo pôde superar a neurite. O bambu passou desde então a ser um dos objetos sensoriais utilizados em muitas experiências de contato em eutonia.

Torna-se importante mencionar que em eutonia é feita uma distinção importante entre tato e contato. Em eutonia podemos dizer que através do tato consciente experimentamos os limites do corpo, seu volume e forma no espaço, e obtemos informações sobre o espaço que nos circunda, sua temperatura, textura, consistência e forma, etc. Através do tato recebemos as sensações provenientes do exterior na pele sejam elas físicas ou afetivas: pressão, choque, dor, ternura, suavidade. Já no contato

ultrapassamos os limites definidos do eu. No contato se tocam intensidades invisíveis, porém mobilizadoras do ser.

Em eutonia é assim estimulado primeiramente o tato consciente: a percepção do próprio corpo através desse sentido da pele. O tato é o sentido humano mais primitivo e mais primordial. No ventre materno o bebê recebe informações de seu meio aquático através do tato e, quando nasce, esse sentido se torna imprescindível para sua vida fora do útero. Através da sensação oferecida pela pele através do tato que o bebê se sente seguro, amparado, protegido e vai aos poucos tecendo uma superfície de contato com o meio externo. No entanto, por mais que esse sentido esteja sempre presente e seja usado o tempo todo nas mais diversas atividades da vida, muitas vezes não prestamos atenção na sensação tátil, não habitamos a nossa pele. Num mundo de imagens fugazes e velozes, esse sentido primeiro de si parece esmaecer e assim ficamos com imagens idealizadas coladas à pele

Uma experiência utilizada em eutonia para despertar a sensação tátil e servir como primeiro movimento de contato consigo na relação com o espaço circundante é o **inventário**. Essa experiência é normalmente realizada com a pessoa deitada no chão, o que de início já retira do corpo o excesso de esforço para lidar com a gravidade. O inventário se faz com o corpo deitado, o peso do corpo entregue ao chão num convite de mergulho no espaço interior e de contato com o espaço exterior do corpo. O inventário já se insere assim no espaço do pré-movimento. Oferecendo a possibilidade de entrega do peso do corpo ao chão, propicia que se desfaçam os padrões posturais na lida com o peso do mundo. Colocando um corpo deitado, na horizontal em relação ao espaço, a sensação do peso do mundo é equivocada, podendo o corpo liberar seu peso para o espaço. A pessoa é então convidada a observar cada segmento de seu corpo, seus apoios no espaço, a pressão que essas partes exercem contra o chão, a posição de cada segmento em relação às outras partes do corpo, a sensação de contato da pele com as roupas, com outras partes do corpo e com o espaço. A pessoa se percebe tocando e sendo tocado pelo espaço, se percebe num espaço de relação e composição com o espaço, mergulhando num **espaço subjetivo**. Podemos assim entender as experiências de contato como criações de espaços subjetivos que colocam a subjetividade-corporeidade em movimento.

Após a experiência, em geral, pergunta-se o que foi percebido quanto às mudanças de temperatura, tamanho, peso e volume. Busca-se acionar um estado de presença, sem os quais o trabalho eutônico perde a consistência e a coerência. A

sensibilização da pele no contato com o espaço é o ponto de partida do trabalho em eutonia, criando um corpo no espaço ou um espaço subjetivo do corpo.

Inicialmente, realiza-se o contato consigo para depois ser feito o contato entre os participantes de um grupo. Um dos motivos para esse cuidado era que Gerda acreditava que a transmissão das tensões neurovegetativas e do tônus muscular era reforçada na experiência de contato. Por outro lado, para a eutonista era importante abrir a percepção e ativar a qualidade de presença do corpo para então se efetuar o contato corporal entre os alunos. Enquanto não fosse possível a regularização do tônus e um equilíbrio das tensões, é recomendado não realizar exercício de contato e de toque entre os alunos. No entanto, quando essa regularização e esse equilíbrio passam a acontecer, o contato com o outro pode ocorrer mesmo sem que haja um contato físico. Podemos perceber assim um grau de prudência indispensável à experiência de contato consciente.

A experiência de contato e mistura com o ambiente compõe nosso corpo sempre numa dinâmica relacional e afetiva. A novidade trazida pela eutonia é a possibilidade de habitarmos o espaço de contato e assim percebermos o modo como estabelecemos uma comunicação transc corporal com o mundo, o que se expressa como um grande legado pedagógico, terapêutico e artístico.

CONSCIÊNCIA DO CORPO

Nasceu um canto em um canto de mim. Nasceu um canto em um canto de mim. Nasceu um canto que veio vindo devagar... Enquanto movia a coluna deitada sobre a bolinha de tênis, ele já se fazia e eu gemia. Uma respiração profunda. E eu dizia: ai, ai, ai... ritmadamente, soltando coisas por dentro. Fui ali minha coluna, serpente, cavalo-marinho. Um tubo em mim. Eu-tubo-tromba de onde nascia um canto em um canto profundo. Quase não movia. Cheguei ao máximo à posição de prece. Ali, com a coluna enrolada, agora fora do chão, encaracolada, ao entorno do centro-coluna... Ali, encaracolada, minha cabeça serpenteava e sentia sair do fundo, mais fundo do fundo, um canto que vibrava por dentro, ressoava por fora e fazia tremer. Sentia a presença de Marina e mesmo sem vê-la, sabia que estava ali e eu cantava para ela dançar. As vozes de Ana e de Roberta se juntaram em coro e encantavam o meu canto, tornavam-no maior e, de repente, já não era o meu canto, era um canto que nos atravessava a todas. E eu já

não estava em canto algum, estava em presença aérea, em ar com outras vozes, em ato, encanto. Foi um encanto. Feitiço. Coisa de bruxa. Tudo era verde-musgo. Uma caverna de onde uma cobra, um caracol, um cavalo-marinho habitavam e de lá moviam, de lá dançavam. Já não era eu, estando eu no lugar onde me sinto mais segura, um lugar, um canto que é encanto, canto partilhado. Magia e ritual onde somos forças atravessadas por outras forças e nos tecemos enveredados por uma força comum. Hoje veio da coluna, do centro, do canto mais canto e mais fundo que é meu canto e meu espanto. Hoje foi um canto. Um acalanto. Fez-se ressaca. Fez pousar e pausar. Arrumou algum canto esquecido. Acordou um canto adormecido. Fez nascer um bicho-serpente, um bicho-cavalo-marinho, um bicho-golfinho. Da calda à cabeça. Do cóccix ao occipital. Espinhal como os bichos do mar. Espinha-coluna-centro: canto do mar de profundezas largas.²⁵

A idéia sugerida por Vishinivetz a respeito da expansão dos limites da consciência nos possibilita pensarmos a consciência para além da intencionalidade, da reflexividade, da vigília e de um suposto domínio sobre o corpo. A noção de consciência do corpo que trabalha a eutonia pode encontrar um suporte na noção de “consciência-corpo” de José Gil (2004) como vimos no capítulo II. Consciência não como atividade reflexiva, mas como ciência de si, ciência-com, *awareness*, que expande os limites topológicos do corpo.

Esse estado expandido do corpo nos lembra o que Gerda Alexander chama de “neutralidade:” uma escuta do corpo na relação com o mundo distante de pré-concepções e aberta à experiência. Busca-se em eutonia a criação de um espaço anterior ao movimento já codificado e de aberturas às novas gestualidades. É nesse espaço que se inaugura o contato, um grau de abertura ao mundo, a consciência do corpo. É a consciência do corpo, nos lembra Gil (2004), que cria o plano de imanência da dança, (Gil, J. 2204: 110) porque ela desenha os contornos dos movimentos dançados. Podemos também, afirmar que a consciência do corpo traça também o plano de imanência do corpo e do pensamento, afirmando a impossibilidade de separação entre esses planos.

²⁵ Relato de experiência da aula sobre o modulo ossos, coluna vertebral, do primeiro ano do curso de Formação em Eutonia do Instituto Gerda Alexander SP-BR.

MEMÓRIA DO CORPO, IMAGEM-SENSAÇÃO E INCONSCIENTE DO CORPO

Segundo Gerda Alexander, a maioria das pessoas que procuravam a terapia eutônica tinha problemas “neuróticos” ou “psicossomáticos”. A consciência da superfície da pele, tocando o meio ambiente e radiando sua energia para além de sua fronteira visível, possibilitava uma regulação tônica que favorecia o alívio dos sintomas. Isto, de acordo com a eutonista, demonstrava a importância da pele para o equilíbrio das tensões. Ela afirmava ainda que muitas das tensões e inibições que apresentamos foram, na infância, modos da criança lidar com sensações estranhas, como angústia, solidão e medo. Ocorre que essas tensões, em geral, não são percebidas e podem, assim, se tornarem habituais e mecânicas. O fato de não nos darmos conta de tais tensões faz com que elas se cristalizem num padrão. Ao longo da terapia, podem aparecer lembranças ou sensações que remontam ao período em que as cristalizações se formaram. Lembranças que não aparecem, em geral, como imagens, como uma cena de infância perdida no tempo, mas como sensações, com cheiros, luzes, movimentos, que nos fazem perceber a estreita relação entre o corpo e o psíquico.

Memória do corpo que não representa um acontecimento passado, mas que se atualiza, criando uma nova sensação através de imagens-sensações. Essas imagens-sensações, ao serem narradas após uma experiência em eutonia, em geral, não ganham um sentido individual, nem tentam explicar uma experiência individual. Essas imagens-sensações ao serem narradas fazem nascer palavras-películas que criam contorno para a experiência de abertura de um sentido cristalizado no corpo ou de um espaço adormecido do corpo.

Isso não surge sob forma de imagens, mas é vivido dinamicamente e com a totalidade sensorial primitiva, ao mesmo tempo que há uma percepção simultânea das relações estreitas entre a relação vivida anteriormente com a situação presente.

(...) Por experiência posso afirmar que certas reminiscências pré-verbais oferecem uma riqueza, um brilho, uma globalidade mais intensa do que as da etapa verbal. (ALEXANDER, G., 1991: 53).

SENSOPERCEÇÃO E EXPRESSÃO

Gerda Alexander afirmava que todo o ser vivo é cercado por **zonas de radiação natural** que se constituem como campos elétricos que circundam os corpos e que constituem o que Laban denominou de *kinesfera* ou cinesfera. Tocamos e somos tocados pelas zonas de radiação, pela *kinesfera* dos outros seres a todo o instante. Nesse movimento de contato nos constituímos. A possibilidade de estar presente no que se faz (*awareness*), percebendo o contato com o outro, habitando esse entre-lugar, esse espaço do pré-movimento, nos permite uma **ampliação da sensopercepção**, tanto em relação aos outros corpos, como ao espaço e a si mesmo. Essa possibilidade de escuta ao instante-já do movimento abre o corpo não só à sensopercepção como inevitavelmente à expressividade.

A inquietação a respeito da expressividade foi sempre o motor das investigações de Gerda Alexander. A criadora da eutonia estava primordialmente implicada com a possibilidade de uma expressão singular. Em eutonia, a experiência expressiva passa necessariamente por um processo de conhecimento de si, por uma abertura para a sensopercepção. A sensopercepção em eutonia coloca o processo de conhecimento de si como inevitavelmente um processo de criação de si: não se conhece o corpo dado de antemão como objeto a ser reconhecido, mas cria-se um corpo novo através da presença do corpo ao instante-já do movimento. Nesse sentido a **experiência sensível é matriz** para o cuidado e para a criação.

CONCLUINDO...

A eutonia multiplica seus sentidos se constituindo como uma prática educacional, terapêutica e artística: arte, clínica e educação do movimento se misturam nessa experiência corporal. A saúde do corpo depende de um grau de abertura às forças do mundo. A sensopercepção de si depende de uma escuta concomitante do mundo: a consciência de si não é independente da consciência do mundo. Para além da intencionalidade, a consciência não revela os sentidos de seus objetos através da percepção. Ela é invadida pelos elementos do corpo em sua abertura ao mundo, sendo uma ciência-com o mundo. A sensopercepção se caracteriza como um processo de osmose ou contágio, onde o corpo encontra um grau de indiscernibilidade com as forças da vida. A experiência de contato denota como somos seres da superfície, da relação.

Seres que se constituem nos encontros. A eutonia possibilita um grau de presença e escuta do corpo que positiva esse primado da relação, afirmando assim a possibilidade de criação de um corpo expressivo a partir dos encontros, do contato.

Acreditamos que o entendimento do corpo e da experiência sensível advinda, em especial da **Eutonia** e da **Metodologia Angel Vianna**, além de todos os estudiosos que ajudaram a tecer essa escrita até esse ponto de nosso estudo, nos ajuda a traçar novas relações entre corpo, consciência e inconsciente e sobre o manejo na clínica. Essa nova perspectiva da corporeidade-subjetividade é indispensável para um fazer clínico intensivo que não se esquia de mobilizar os espaços desconhecidos do corpo, liberando os padrões sensórios-perceptivos que prendem o corpo numa forma, num modo de ser. Afirmar o corpo como um infinito movente é tarefa dessa perspectiva transdisciplinar da clínica. Manejar com essa materialidade movente é o desafio que move o desejo da pesquisadora-professora-dançarina-clínica.

4 - SER-PELE: CONTATO INTENSIVO E CORPO FELINO

*Abri curiosa
o céu.
Assim, afastando de leve as cortinas.
Eu queria rir, chorar,
ou pelo menos sorrir
com a mesma leveza com que
os ares me beijavam.*

*Eu queria entrar,
coração ante coração,
inteiriça,
ou pelo menos mover-me um pouco,
com aquela parcimônia que caracterizava
as agitações me chamando.*

*Eu queria até mesmo
saber ver,
e num movimento redondo
como as ondas
que me circundava, invisíveis,
abraçar com as retinas
cada pedacinho de matéria viva.*

*Eu queria
(só)
perceber o invislumbrável
no levíssimo que sobrevoava.*

*Eu queria
apanhar uma braçada
do infinito em luz que a mim se misturava.*

*Eu queria
captar o impercebido
nos momentos mínimos do espaço
nu e cheio.*

*Eu queria
ao menos manter descerradas as cortinas
na impossibilidade de tangê-las.*

*Eu não sabia
que virar pelo avesso
era uma experiência mortal*

“Inconfissões” - Ana Cristina Cesar

CONTATO E ESPAÇO RITUAL

Sobre felinos

A aridez, o calor, a paisagem luminosa e sem cor. Trânsito de movimentos que estremecem. Algo pulula, algo vibra, indecifrável, irreconhecível como um bicho. Filhote de felino sem o conforto da mãe a lambe-lhe os pêlos. Solto no desconhecido. Perdido de si numa imensidão reluzente, porém sem matizes, cheiros e texturas reconhecíveis. Uma felina no deserto ardente. Solta, a felina se arrisca e teme. Não reconhece seus passos no fofo da areia, onde imprime suas pegadas e afunda. A areia. O chão. A terra quase engole suas patas. A felina corre, solta, sente o ar perpassar por entre seus pêlos e sente-se livre.

A aridez segue se transformando em meio quente e macio, por onde ela passa, deixando seus rastros. Percebe que, para além dela, existem seus rastros, suas pegadas. As marcas deixadas por suas pisadas no terreno quente e macio. Quente e macio como o corpo da fêmea-mãe que lhe lambia os pêlos num acalanto que lhe confortava e lhe dava a dimensão de existir enquanto corpo felino. A felina corre, pula e dança com o vento. Solta de si em cada movimento: o dos líquidos do seu corpo, o dos músculos acionados, os dos pêlos que se arrepiam no encontro com o ar. A felina corre e se livra de sua prisão. Encontra-se, perdendo-se no deserto. O deserto que apavora e abre as possibilidades do salto, da queda, do movimento. A felina se debate, se inquieta e caminhando, passos lentos no meio da areia quente, esquece e se multiplica em sensações. Seu corpo é passagem, o deserto travessia e o movimento a única possibilidade de afirmar a imprecisão do tempo e da paisagem que se movimenta à sua frente. Seu corpo felino está entregue e solto. Nenhuma calma, nem garantia. Apenas a insensatez do momento.

Como ponte entre a clausura e o fluxo, meu corpo felino se move com a intensidade dos fluxos que se liberam ao redor. Sustentar a liberação dos fluxos e antes ativá-los é tarefa para feras. A arte de subir em telhados é coisa para raros seres. É preciso um corpo solto, forte e leve como de felino para lançar-se ao vento num pulo arriscado e recuperar-se numa queda macia. É dom dos felinos também a arte dos paradoxos. É preciso ser fera para saber que é prudente temer a água, que é suave e fluída, mas nos arrasta em seu corpo caudaloso. No, entanto, é indispensável o mergulho e o salto.

Ser efeito do feito

Atendo Mar há pouco mais de um mês. Ela veio através de uma amiga, minha cliente. Essa cliente está grávida. Mar perdeu seu bebê há pouco mais de seis meses.

Esse é o tema: a perda, a culpa por ter perdido e o medo de acontecer novamente, de não conseguir.

Sinto seu discurso engessado, seu corpo fechado. Vou dando voltas em torno dela para fazer soltar tantas verdades e certezas que escorrem dela perante mim.

Mar é química. Corpo forte de mulher, sorriso que alarga seu rosto e expande em seus olhos. Corpo grande de mulher grande que se faz frágil.

Hoje marcamos, pela primeira vez, fazemos um trabalho de corpo. Ela chega dizendo que havia passeado no shopping e viu novamente um quarto de criança que pensaram (o marido e ela) em comprar para o filho que vão ter.

Ela traz essa imagem recente para dizer que não está paranóica como algumas pessoas do seu convívio afirmam e que já pensava nessas coisas de criança antes da perda.

Seus olhos lacrimejam e ela se recolhe. Começa a falar da experiência com sua IC (bolsista de iniciação científica). Diz que “errou” com ela porque não a deixava fazer as coisas

sozinha porque a sentia insegura e que agora começou a demandar coisas dela e que ela naquele diz “fez” uma apresentação para sua coordenadora. Eu pergunto “fez”. “Sim, eu deixei fazer”. Eu penso que com a gravidez também poderia ser assim: “deixar fazer”, mas aguardo e continuo a escutá-la.

Nesse momento Mar está recolhida, como uma menina se culpando por algo que fez errado. Fico atenta ao conteúdo da sua fala, mas meu corpo se atém ao movimento dos ombros recolhidos, o ar infantil em seu rosto, os braços que se apertam contra o ventre. Vou desfazendo o nó com tom suave na voz, me aproximando e quase soprando em seus ouvidos e digo que lá atrás não havia como saber e que na verdade naquele momento era disso que a IC precisava, de alguém que lhe mostrasse como fazer para que ela pudesse seguir confiando, e por isso ela somente agora podia cobrá-la uma postura mais independente.

Seus olhos brilhavam não de choro, mas como uma nova intensidade. Fala que anda esquecendo as coisas, que não consegue escrever, que ela produz, produz, mas o resultado não aparece porque ela não escreve. Pergunto se talvez esse fato não estivesse relacionado ao fato do foco de interesse no momento ser a maternidade. Ela concorda e relaxa e larga no espaço o peso e aperto do corpo.

Pergunto se ela esqueceu o que nos propomos a fechar (que ato falho!), quer dizer, a fazer hoje e ela diz sorrindo “não”.

Peço para que Mar se deite, deixando o peso do corpo ceder e sentindo o fluxo do ar num ir e vir pelo corpo. Estou ao seu lado nesse momento, percebendo o ritmo e sentindo que ela foi embarcando.

Toco primeiramente sua testa e olhos com algodão. Deixo o objeto pousar sobre seus olhos. Uma pulsação intensa em sua cabeça. Um soluço interno no peito.

Toco seus pés com o tecido, acolhendo seus pés como um filhote. Sinto-me dissolvida no espaço. Densidade azul-celeste no ar.

Toco suas mãos e sue ventre. Vibro minhas mãos em sue ventre como se removesse águas internas. Uma vibração insistente no contato mãos-ventre se fez presente.

Sinto águas saindo de mim. Seu corpo ficando leve.

Vou terminando e ela recebe. Peço para que siga se movendo num espreguiçar prazeroso e ela vai voltando.

Ela diz ao sentar que virou o azul. Que sentiu o corpo e o espaço ao redor azul, que foi leve e que gostou.

Falamos sobre o leve soluço que percebi em seu peito e ela lembra do método que tinha quando criança de fazer parar os soluços, apertando forte o peito. Digo que o soluço é como um chorinho interno que não saiu. Não sinto essa imagem ressoar nela e ela aperta novamente o peito contra as pernas indicando o gesto de parar o soluço. Mas a imagem ressoa em mim: um chorinho que não saiu, uma lágrima não derramada.

Ela começa a falar o quanto foi bom e leve novamente e eu fico um pouco zozna e sento para ouvi-la num gesto de autocuidado.

Levanto e nos despedimos com um longo abraço.

Quando volto para a sala havia um pocinha de água no sofá onde eu sentada ouvia Mar falar minutos atrás.

As águas-lágrimas saíram transmutadas através de um movimento no meu corpo?

Ela chega na sessão seguinte colorida de blusa azul e colar da cor de Oxum.

Um pouco mais de um mês depois do feito, Mar está grávida.

Esse fragmento clínico nos inspira a problematizar o espaço de contato intensivo na clínica enquanto espaço transcorporal. Como através das experiências de contato é possível curar as feridas da alma? Como produzir um corpo na clínica como espaço de passagem e como possibilidade de ressignificação de um evento traumático inscrito nos poros de nossa consciência? Qual foi nesse fragmento clínico o efeito do feito sobre o corpo? Como é possível consistir um corpo capaz não somente de ressignificar, mas de transignificar, compondo um atravessamento entre os sentidos, possibilitando mover os espaços de contato entre as marcas deixadas no corpo, os fantasmas que o assombram, e a potência do corpo para seguir seu movimento em direção ao indefinido do mundo, ativando a potência de fantasiar, criar e acreditar no mundo?

Nessa perspectiva o espaço clínico é permeado por movimentos subjetivos que só podem ser percebidos por uma ampliação do sentir e do manejo tradicionais da clínica. Trata-se de escutar com toda a pele, sentir com todos os sentidos, numa experiência transensorial de tatear, farejar e bordejar. Os movimentos das corporeidades na clínica não têm, muitas vezes, formas definidas, tampouco palavras que denotem um sentido totalizante da experiência subjetiva ou do sintoma. Tais movimentos transbordam a experiência entre as palavras e os gestos, habitando o terreno das micro-percepções e das intensidades entre-corpos e denotam a relação dos corpos no espaço ao redor e na relação com os espaços do próprio corpo como invisibilidades mudas, porém sensíveis. É preciso então alargar o sentido da escuta e do manejo. Alargar também as dimensões do próprio corpo. Alargar a pele para acompanhar os movimentos que se fazem na paisagem subjetiva do outro. Podemos dizer que a noção de contato intensivo e de espaço ritual podem nos ajudar a ampliar a escuta para abrir o corpo ao plano das sensações que se fazem entre-corpos.

Muitos processos que atravessam a experiência subjetiva não são passíveis de serem simbolizados, ou mesmo, em alguns casos, verbalizados. Esse fato insere uma questão em relação ao manejo na clínica, inserindo a corporeidade do analista como catalizadora desses processos mudos e invisíveis, porém sensíveis. Acreditamos assim que é preciso estar com outro na dimensão daquilo que não tem forma definida: estar na presença do outro enquanto força, volume, peso, fluxo, velocidade, oferecendo o corpo como ambiente para que o outro possa vir a ser. Cada um de nós é uma paisagem subjetiva. Acreditando que essa dimensão movente-intensiva do corpo é condição de

possibilidade para o encontro clínico, afirmamos a escuta dessa dimensão como um indispensável componente do manejo na clínica para a criação de novos sentidos de si.

Cabe à corporeidade do clínico captar as intensidades invisíveis-sensíveis presentes no encontro como um felino farejando e conhecendo o mundo através da sensação, numa relação de osmose intensiva com a materialidade do mundo. Nesse ponto, acreditamos haver um plano comum entre a dança, a educação somática e a clínica *psi* que se refere uma curiosa atenção às sensações, a um manejo das intensidades mudas, porém sensíveis. Para tanto é preciso uma atitude de **vestir a pele**, acender esse espaço do corpo como um território sensível aos movimentos mudos, visíveis pelo tato. **Clinicar como tatear e bordejar**, oferecer a pele como modo de conhecer, se abrindo ao invisível-sensível que nos constitui.

Tomando emprestada uma intuição do artista plástico brasileiro Hélio Oiticica sobre seus parangóles²⁶, vestir é diferente de assistir, dimensionando o público como participante. Para Oiticica (2011) trata-se de instituir e afirmar um espaço “intercorporal” que a obra desdobra. Podemos dizer um espaço transcorporal, espaço de trânsito de intensidades afetivas. Inaugura-se uma experiência, como em eutonia, de “passividade ativa” que permite o corpo afetar e ser afetado pelo gesto de vestir. A obra é então uma obra ambiente que inaugura um espaço limiar, espaço de contágio. O corpo que oferecemos ao encontro na clínica, ao vestir a pele é também um corpo ambiente, como o corpo da maternagem, uma mãe-ambiente. Para Oiticica o “desdobramento vivencial” dessa experimentação com o espaço, menos topológico e mais intensivo, é uma “violação” da sensação de ser como modo-indivíduo. Inaugura-se um corpo coletivo, onde mesmo o assistir já é um fazer, um contágio do vestir a capa-parangolé. O objeto parangolé, como os objetos transicionais da vida do bebê humano interessam pelo uso, pelo contato e inauguração de um espaço transcorporal e potencial para a inauguração de gestos expressivos. Tomando a pele como capa-objeto a se vestir, trata-se também na clínica da criação de um espaço ambiental, como um colo de contato, para que um gesto espontâneo possa se gestar. O clínico como performer que veste a pele-capa constituindo um espaço ritual intensivo capaz de dar passagem aos afetos mudos e invisíveis.

²⁶ Os parangóles, obras realizadas pelo artista desde 1964, eram uma espécie de capas coloridas, feitas para serem vestidas. O vestir como ato expressivo que leva em geral à dança, ao movimento. Os parangóles importam menos em quanto objeto-obra e mais pelo gesto que se desencadeia, de modo que a obra se faz no corpo através do gesto de vestir a capa parangolé.

O *vestir* já em si constitui numa totalidade vivencial da obra, pois ao desdobrá-la tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele na sua condição de núcleo estrutural da obra o desdobramento vivencial desse espaço intercorporal. (...) É esta a verdadeira metamorfose que aí se verifica na interrelação espectador-obra (ou participador-obra). O *assistir* já conduz o participador para o plano espaço-temporal objetivo da obra. (OITICICA, H. 2011:73)

Para o escultor da arte povera italiana, Giuseppe Penone, tocar nos ajuda a entender a realidade das coisas, nos dimensionando para uma experiência de indiferenciação com o espaço. Para Penone a visão nos oferece uma realidade imprecisa, já a experimentação com a pele nos faz sentir o corpo como derivação do espaço, a sensação como deriva de ser em movimento no espaço-tempo. Tocar como derivação da realidade. A pele como muda do espaço. Como Montagu que vê o sentido do tato como plano inaugural da experiência de ser no mundo, para Penone a realidade se faz ver melhor pelos poros. Para Penone, somos todos peles do ar. Ele performatiza esse pensamento em uma obra-performance, na qual ele se mistura as folhagens, tocando a pele das folhas com sua pele em flor, soprando as folhagens no ritmo de sua respiração, tocando as folhas com ao ar que absorvia. Uma conversa-sopro por contato que aponta uma relação entre a respiração e a pele.

Como a pele pode produzir ritmo de contato, se espalhando para o espaço e voltando a ser superfície de contorno, num ir e vir entre o eu e o mundo? Como a palavra pode ser sopro que toca e faz contato? Na clínica trata-se de ativar um modo de respirar com a pele, deixando a pele ser arrastada pelo movimento de ir e vir do fluxo respiratório e um modo de fazer a palavra ser sopro, ser modo de comunicação por contato.

Assim como Montagu nos fala de sentido háptico do tato que se constitui como uma expressão mental das experiências táteis que nos ajudam a nos deslocar e nos orientar no tempo e no espaço, o psicanalista Didier Anzieu criou o conceito de “Eu-pele” para designar uma expressão paradoxal da sensação do mundo advinda da pele que permite uma inscrição dos acontecimentos tanto no plano corporal, como no plano psíquico. Ao considerarmos a psicofisiologia da pele, não somente sua anatomia, nos deparamos com um funcionamento paradoxal. Anzieu então se pergunta se o aspecto

paradoxal da pele não seria uma espécie de ancoragem para o caráter paradoxal do psiquismo. Sobre os paradoxos da pele, nos fala Anzieu...

(...) A pele protege o equilíbrio de nosso meio interno das perturbações exógenas, mas em sua forma, sua textura, sua coloração, suas cicatrizes, ela conserva as marcas dessas perturbações. (...)

Outros paradoxos. A pele é permeável e impermeável. Ela é superficial e profunda. (...) É regeneradora (...). É elástica mas um pedaço de pele retirado do conjunto se retrai consideravelmente. Ela atrai investimentos libidinais tanto narcísicos como sexuais. É o lugar do bem-estar e também da sedução. Ela nos fornece a mesma quantidade de dor e de prazer. Ela transmite ao cérebro as informações provenientes do mundo exterior, inclusive mensagens “impalpáveis” (...). A pele é sólida e frágil. Está a serviço do cérebro mas ela se regenera enquanto que as células nervosas não o podem fazer. (...) Ela traduz por sua finura, sua vulnerabilidade, nosso desamparo originário, maior que o de todas as outras espécies e, ao mesmo tempo, nossa flexibilidade adaptativa e evolutiva. (...) Tem, em todas estas dimensões que acabo de revisar de forma incompleta, um papel de intermediária, de entremeio, de transicionalidade. (ANZIEU, D. 1989: 19, 20)

Anzieu designa assim por “Eu-pele” uma forma de expressão que se cria numa fase precoce do desenvolvimento que permite à criança sentir a si mesma como um corpo que contém conteúdos psíquicos a partir da experiência de ser uma superfície de contato com outros corpos. O “Eu-pele” encontra suporte em várias funções da pele, dentre elas, Anzieu destaca três. A primeira função se refere à sua característica de bolsa que contém e retém, traçando os limites móveis entre espaço interior e exterior do corpo e desenhando um volume no espaço. A segunda função se refere à sua qualidade de interface, de trânsito que delinea o fora e o dentro e que é uma barreira de proteção às agressões do meio. A terceira função se traduz no fato da pele ser um meio primordial de comunicação e de estabelecimento de relações significantes e também superfície de inscrição dos traços desenhados por essas relações: um espaço ou superfície de contato, como em eutonia.

A configuração do “Eu-pele” se expressa através de um duplo folheto: um envelope externo que circunda o bebê, através do seu círculo de cuidados e um envelope interno que é própria superfície do corpo do bebê. O envelope externo se constitui como um espaço e uma atmosfera de cuidado criado pelo círculo maternante que envolve o

bebê e que pode se ajustar às suas necessidades, deixando um espaço ao envelope interno, lugar e instrumento emissor de mensagens. A tendência salutar é que esse funcionamento do “Eu-pele” como interface transforme o aparelho psíquico em um sistema cada vez mais aberto e que mãe e filho possam ir se separando e, aos poucos, a pele comum, a dimensão de interface entre eles, vai desaparecendo e mãe e filho podem se perceber como tendo cada um sua própria pele.

Através da noção de “Eu-pele”, Anzieu tenta mostrar como o sentido do tato, tão negligenciado e esquecido por nossa sociedade, se diferencia frente aos outros sentidos. Diferença que possibilita que ele ofereça ao psiquismo permanentemente uma “tela de fundo” nos quais se inscrevem os conteúdos psíquicos e toda uma vida subjetiva. A sensação pela pele fornece tanto uma percepção do exterior como do interior, está relacionado tanto ao interior do corpo como ao exterior, por isso o “Eu-pele” se constitui num duplo folheto que mais uma vez remete a qualidade paradoxal da pele e da experiência subjetiva: um **espaço subjetivo** que compreende experiências de deslimites de si e de contato com o mundo.

Tal premissa colocada por Anzieu a respeito do “Eu-pele” coloca em questão a técnica em psicanálise: como criar um corpo para sustentar as intensidades dos encontros? Podemos dizer que para Anzieu, por exemplo, trata-se de disponibilizar o corpo para o encontro clínico que possibilite que o paciente coloque em movimento seu “Eu-pele” como superfície de inscrições dos acontecimentos da vida e de tecido de pára-excitação, de recepção dos novos sentidos atualizados no atrito com o mundo.

As conseqüências técnicas (...) são importantes: o psicanalista deve agora não apenas interpretar na transferência as falhas e os superinvestimentos defensivos do continente e “construir” as usurpações precoces, os traumatismos acumulativos, as idealizações protéticas (...), mas oferecer a seu paciente uma disposição interior e um modo de comunicar que representam para seu paciente uma função continente e que lhe permitam uma interiorização suficiente. (ANZIEU, D. 1989: 12)

Outro autor que nos ajuda a entender esse espaço paradoxal da experiência subjetiva, o lugar da clínica e o papel do corpo do analista e do paciente na experimentação clínica é Donald Winnicott (1975; 2000, e outros). O psicanalista e

pediatra inglês entende a relação com o espaço como oportunidade para a vivência criadora quando conseguimos habitar um “espaço transicional”, o qual pressupõe uma abertura na relação eu e não-eu, de modo que seja possível habitar um plano limiar: o sujeito não é submetido à realidade externa, nem tampouco a realidade se adequa ao sujeito. Inaugura-se um espaço potencial para um gesto criativo que se instaura na relação com o ambiente. Essa noção de espaço transicional pensada inicialmente em relação ao desenvolvimento do *psicossoma* do bebê humano, foi tomada por Winnicott como uma abertura para o sujeito criar a realidade e se criar no encontro com o ambiente.

Para Winnicott as experiências culturais e artísticas seguem uma linha de continuidade com a brincadeira e com os fenômenos transicionais do bebê. A entrada no universo dos fenômenos transicionais só pode ocorrer a partir de uma adaptação ativa da mãe em relação às necessidades do bebê. A mãe, com o seu corpo, o seu manejo e seu toque, cria uma atmosfera de confiança que alimenta a sensação de onipotência criadora do ser em relação às perturbações do meio. A mãe empresta seu corpo como espaço-território para o bebê se (des)envolver. Essa relação criativa com o meio é possibilitada por um contato profundo e sensível, no qual a mãe, a partir de um estado de presença no seu corpo, se adapta ativamente ao bebê. Ela encontra assim, nas palavras de Gerda Alexander, um “ajustamento tonal” em relação à criança, uma experiência de sintonia nas palavras de Winnicott.

Para Winnicott (1975, 2000) a saúde psíquica é influenciada pelas vivências da primeira infância, na relação do bebê com o ambiente maternal e de cuidados, de modo a conceber uma importância central do ambiente no desenvolvimento do *self*, concluindo que os distúrbios psíquicos decorrem de uma “deficiência ambiental”. A sensação de ser e de perceber a si na relação com o ambiente, de estabelecer uma relação com a realidade externa é fruto de uma relação de contato e confiança tecida pela mãe com o seu bebê. Essa fase do desenvolvimento foi denominada de “integração”: um momento compreendido mais ou menos aos seis meses de idade, mas que Winnicott salientou que pode acontecer já na sétima semana de vida do bebê, quando ocorre a diferenciação entre o dentro e o fora, entre espaços interno e externo. Até então o bebê estabelece com o corpo da mãe um movimento de indiferenciação. Antes do “concernimento”, da sensação que a mãe existe como realidade separada de si mesmo e que com ele estabelece relações, o bebê é movido pelas sensações de

necessidade e satisfação, prazer e desprazer, e a mãe ocupa um lugar de proporcionar a satisfação e remover o desconforto. A mãe é assim uma mãe ambiente.

Winnicott opera uma política do olhar que dimensiona a experiência subjetiva, numa indagação sobre as origens da vida psíquica, através da perspectiva do bebê. Na perspectiva do bebê, podemos falar de três espaços ou mundos nas relações objetais do bebê: mundo da indiferenciação (*first being*) e de dependência absoluta; mundo da área da ilusão, momento dos fenômenos transicionais (*after being, doing*), onde a mãe vai apresentando o mundo ao bebê em pequenas doses; e o mundo compartilhado, espaço da exterioridade, onde os objetos e afetos podem ser compartilhados, o princípio da realidade vivenciado, afirmando o quanto nos subjetivamos na relação com a alteridade (LINS & LUZ, 1998:3). A saúde se faz na possibilidade de confiar no espaço e criar gestos possíveis na imprecisão dos encontros. Depois de ser, fazer e aceitar que o que se faz em nós (*After being – doing and being done to. But first, being*). A capacidade materna de atender as necessidades do bebê de modo criativo, se constituindo enquanto um corpo ambiente para satisfação de suas necessidades, se configura como espaço potencial rumo à independência. Um processo que não se finda com a idade adulta.

(...) Certamente deveríamos dizer então que, ao adaptar-se ao impulso do bebê, a mãe permite que este tenha a *ilusão* de que aquilo que ali está foi criado por ele. Como resultado teremos não apenas a experiência física da satisfação instintiva como também a ligação emocional, e o início de uma crença na realidade como algo sobre a qual é possível ter ilusões. (...) Ela poderá, então proporcionar ao seu bebê a capacidade para a ilusão de um modo tão bem-sucedido que não será difícil a tarefa seguinte, a gradual desilusão (...)
(WINNICOTT, D. 2000: 240)

Importante salientar como nessa perspectiva o corpo físico (sensação de satisfação) e o corpo subjetivo, a corporeidade (sensação de confiança no espaço-ambiente) emergem simultaneamente, demonstrando a grande intuição de Winnicott a respeito do Psicossoma. Uma experiência que vai consistindo na relação da corporeidade emergente do bebê com o espaço ao redor. Para Winnicott são as

experiências da corporeidade na relação com o ambiente que possibilitam o desenvolvimento da *psique*.

Winnicott afirma que para que o bebê se sinta integrado e crie consistência no seu corpo, ele precisa de momentos de não-integração, momentos onde ele habita um espaço de mistura e de indiscernibilidade com o ambiente. A sensação de não-integração consiste em momentos nos quais a mãe está presente, possibilitando que o bebê em estado relaxado, apenas seja, explore o meio, sentindo suas sensações, sem ter que se orientar na direção de algo específico. Mãe e bebê habitam assim uma interface de contato. A saúde, para Winnicott, consiste na possibilidade do trânsito entre esses dois espaços da experiência subjetiva. Para Winnicott, é a partir desta experiência primária da não-integração, de mistura entre o indivíduo e o ambiente, que o bebê poderá experimentar um impulso na direção de um objeto, criando um sentido de si e do mundo. Esse impulso para um gesto criador vai se constituindo para o bebê através da sensação de confiança no espaço ao redor.

Nesse intervalo de tempo começam a surgir os fenômenos transicionais que consistem na passagem de um estado em que o bebê está misturado com a mãe para outro estado em que ele possa tecer relação com ela. Nesse trânsito, o bebê pode usar objetos ou palavras para habitar essa transição. Os fenômenos transicionais consistem numa “área neutra da experiência” que está em continuidade temporal no desenvolvimento com a possibilidade da criança, posteriormente, passar a brincar e o adulto poder usar a sua criatividade.

Os fenômenos transicionais se referem a um espaço limiar da experiência subjetiva, para qual convergem tanto a realidade interna quanto a externa e que se situa entre a incapacidade do bebê de reconhecer e aceitar a realidade externa e sua insistente potencialidade em reconhecer e diferenciar-se do seu meio. Trata-se de um substrato da ilusão em sua potencialidade de fazer confiar no mundo e trazer uma sensação que vale o esforço do gesto de seguir criando realidades. Essa terceira margem da experiência subjetiva é um espaço de repouso do *self*, sempre engajado em manter os espaços internos e externos separados e simultaneamente inter-relacionados. Para Winnicott esse espaço subjetivo constitui a maior parte da experimentação do bebê e segue pela vida como espaço de experimentação intensiva seja “no campo da arte, da religião ou de um trabalho científico criativo”. (WINNICOTT, D. 2000: 331)

A partir dessa perspectiva da experiência subjetiva, a experiência clínica se sustenta num estado de presença do corpo do terapeuta em relação ao paciente. Assim, ele pode partilhar sua experiência, **sentir com** ele para poder brincar. O papel da terapia é proporcionar a constituição do transicional através da relação terapêutica, apostando que é o caráter criador da subjetividade que nos proporciona o sentimento de estar vivo e a saúde do ser. Para Winnicott o espaço clínico se efetua na sobreposição dos espaços do brincar do paciente e do terapeuta que se ligam através de uma atmosfera de confiança proporcionada pela experiência clínica. Para tanto, há a necessidade da inauguração de um **corpo ambiente** para efetivar esse encontro. Um corpo que possa se fazer menos individual, sabendo estender a pele e oferecê-la como superfície de inscrição ou território de passagem para as intensidades na clínica.

Segundo Winnicott, essa zona neutra da experiência, espaço de contato, é de extrema importância para o viver criativo. Essa terceira margem da experimentação de si está localizada no espaço potencial entre o bebê e a mãe, entre indivíduo e a sociedade ou o mundo e depende da experiência que conduz à confiança. Sem a possibilidade da confiança baseada na experiência, torna-se impossível a experimentação dessa zona neutra que é de intensa vitalidade. É no espaço potencial que experimentamos o viver criativo. Espaço de onde se originam os fenômenos transicionais, a brincadeira, o sonho e a experiência cultural.

A perspectiva de Winnicott, perspectiva do bebê, nos ajuda a entender o movimento da corporeidade em sua relação com o espaço-ambiente, o espaço interior do corpo e os movimentos de indiferenciação e contágio com o mundo, fazendo ver a experimentação de si como ir e vir, ritmo, respiração de um corpo, da margem ao centro, do centro a margem infinitamente, como as ondas do mar. A saúde se faz na dinâmica de afetos tecida entre-corpos. A saúde se faz por um descentramento da experimentação corpóreo-subjetiva, num ir em direção a um objeto, inaugurando um novo passo, um novo sopro, um novo ritmo, um novo gesto e um novo sentido de si.

A novidade trazida por Montagu, Anzieu, Winnicott, Gil, assim como pela Eutonia e pela Metodologia Angel Vianna, foi de perceber que, assim como na pele se inscrevem as marcas deixadas pelos encontros, é também na pele como tecido móvel e paradoxal, de porosidade e sensibilidade que está sempre se deslocando e se renovando através de suas várias camadas, que encontramos um plano de criação de si no encontro

com as forças da vida. A pele enquanto tecido paradoxal como **um infinito movente**, ao mesmo tempo em que reveste e protege o corpo, delimitando o fora e o dentro, abre o corpo ao espaço com o qual está em intermitente troca. Ao tocarmos, somos também tocados através desse tecido de interface. Somos pele do ar, nas palavras de Penone. Trata-se ativar uma pele de contato capaz de inaugurar um espaço potencial para um gesto se fazer.

Por isso na clínica transdisciplinar a aposta é também nesse espaço de trânsito entre o *self* e o mundo. Trata-se para o clínico de vestir a pele, não para permanecer nos registros do eu e da individualidade, mas para abrir através da porosidade intrínseca do corpo os canais de comunicação e de expressão com o mundo. Trata-se de oferecer a pele como espaço ambiente, dar a mão, oferecer um colo e um pouso, para repousar da agitação do movimento ou para afirmar um gesto espontâneo e criativo na imprecisão do tempo e do espaço. Inaugurar assim um **espaço ritual**, espaço de passagem e de condensação de forças, espaço que possibilita a deriva e também a consistência das formas. “Um rito sem um mito” como no trabalho de *Estruturação do self* de Lygia Clark. Um rito que ativa a potência de um corpo ser em movimento no espaço. Uma corporeidade que se afina e afirma na sua dinâmica com o fora e com a alteridade. O rito possibilita a consistência do gesto frente à variabilidade das formas no balanceio do tempo e no atrito do espaço. O rito como gesto de prudência e de cuidado com as dinâmicas de afetos que se abrem na experimentação de uma clínica que se sustenta na saúde como movimento, que afirma o corpo em movimento, em sua eterna derivação no encontro com o mundo.

O rito como possibilidade de afirmação de um espaço transc corporal, espaço de passagem de afetos e de experimentação de novas sensibilidades. Espaço de fiar junto. No fragmento clínico trazido a essa cena textual para criar um gesto expressivo, no caso engravidar, foi preciso que antes fosse criado um território para simplesmente ser, para seguir fazendo e aceitar que o que fazemos, se faz em nós. A experiência da gravidez potencializa esse movimento: gestar é um fazer-passivo, uma espera, um fazer que se faz no corpo. O rito propõe uma experiência. No fragmento clínico trazido a essa cena textual, a proposição se fez cega, sem intencionalidade prévia, fui seguindo seus movimentos, sentindo seu corpo, meu corpo, esse espaço transc corporal, tatando e bordejando. O movimento se conduziu às cegas e senti como sutilmente meu corpo se fez numa ondulação insistente entre o fazer e o sentir, acompanhando cada micro-movimento. O efeito do feito foi a possibilidade de viver com menos peso a perda,

entendendo que quando fazemos algo, como no “rito”, algo se faz em nós. Sentir como o fazer pode ser um deixar acontecer, experimentando um não saber previamente e inaugurando um saber-sabor, um modo de fazer da sensação. Ser então como felino farejando o espaço.

O espaço ritual e seu feito-feitiço ofertaram sem intencionalidade prévia a possibilidade de (re)fazer um sentido perdido, de cuidar de uma ferida aberta. A possibilidade de largar o peso do mundo, se entregando à gravidade e à experiência de contato, trouxe a possibilidade de uma leveza maior do corpo com o espaço. O contato evidenciou o corpo do clínico como terreno de passagem. Algo pôde escorrer para trazer nova velocidade ao fluxo do desejo.

CORPO FELINO E ESTADO PERFORMATIVO

*Cresci sob um teto sossegado
Meu sonho era um pequenino sonho meu
Na ciência dos cuidados fui treinado*

*Agora entre o meu ser e o ser alheio
A linha de fronteira se rompeu*

“Câmara de Ecos”, Wally Salomão

Ser-desmedida

Encontrar um lugar para fazer as coisas caberem.

Criar continente para um corpo não naufragar na desmesura do amor.

Espraiar as fronteiras e os limites de si.

Se perder. Ser-perder.

Criar um corpo para fazer as intensidades escorrerem e as coisas caberem.

É preciso contorno? Qual o sentido do contorno? Qual é o sentido do contorno quando ser é movimento? Como se mover no caos? Como se fazer nas misturas? Como sustentar os deslimes de si, se perder, guardando um sentido de si, um mínimo de eu?

A necessidade do espaço aqui parece essa: quando na clínica dois corpos (ou mais) se encontram: o corpo do clínico oferecendo um contorno na imprecisão constante de um corpo na beira do mundo. Um dar a mão para caminhar na floresta desconhecida do desejo, criando um sentido. Um sentido que é um sentir junto, que pode ser também de criar um sentido, uma direção no espaço junto, para se recriar na relação. Na experiência humana, esse criar necessita de um território e certo manejo que possa abolir os julgamentos e as pré-conceituações para a forma surgir da força do movimento, das pulsações de um corpo. Trata-se então de criar um espaço-potência, de confiança no sentido de fiar junto. Basta estar ali. Acompanhar. Oferecer o corpo, se abrindo ao momento presente. Oferecer o corpo para o mergulho na imprecisão do tempo e do movimento e voltar tecendo junto um novo sentido de si, um novo gesto no espaço.

Quando penso em Elix me vêm todas essas questões que venho elaborando ao longo da escrita da tese, ao longo da experiência na clínica. Elix me chega nesse momento da escrita: quando ser é perder, perder os limites de si para ganhar novos contornos. A ênfase não está na perda, mas na possibilidade de ativar a potência criadora do ser em movimento.

Elix vem por uma necessidade de fazer “as coisas caberem no corpo”. Sente que a intuição da antiga terapeuta de fazer contorno, dar limite as aberturas que tem experimentado na vida, em especial às aventuras eróticas com seu parceiro, não basta

para a experiência que habita. Sente no discurso da sua antiga analista um tom de moral. Pretende encontrar alguém que possa acompanhar o fluxo do seu movimento. Meu corpo se esgueira quando ouço a palavra moral, me pergunto de quem é a moral e aguardo.

Sinto-me com Elix, caminhando, entrando e saindo, como num labirinto, onde sempre encontramos saídas e novas entradas e nos encantamos, nos perdemos e retornamos sempre com algo novo. Meu esforço é manter um mínimo de organização para criar sentidos no fluxo caótico do seu desejo, do seu movimento e de sua expressividade. Elix carrega muita coisa consigo. Chega sempre com muito peso na mochila, sempre com muitos afetos advindos da experiência em seu fazer clínico, de seus clientes, de seus amores. Sinto que a cada passo que damos se desenha uma nova forma e podemos olhar de outro modo coisas antigas e que firmamos o corpo para sustentar o que é novo e difícil por abrir e colocar em xeque um sentido moral, desgastado e imposto pela norma.

Elix se aventura na abertura do corpo.

Tem muita precisão e conhecimento-cuidado das pessoas envolvidas nas relações de modo que a questão que fica é como sustentar os afetos. Na abertura do corpo de si para si, sinto que não deixa ir tanto para dentro. Sinto como se algo não se mostrasse, algo que Elix segura e eu respeito. Não deixa pesar. Sempre insisto e respeito os limites de olhar mais para dentro, de soltar. Nos últimos encontros essa intuição me leva a tocar mais de perto, questionar através desse não-saber que aponta para algo. Ela está se sentindo com muita coisa, muita velocidade, muita intensidade. E teme deprimir.

Nesse momento falo que me veio à lembrança um texto de Pierre Férida em que ele toma o movimento de deprimir, de cair (o que não é o mesmo que a depressão como estado patológico)

como uma positividade. Uma positividade que faz com que o corpo pese, algo se mostre, dar gravidade ao movimento. Sem empurrar o ar não há como saltar. O movimento em direção ao chão é imprescindível para o passo e para o salto. Elix rejeita, diz que é muito difícil.

Vem então a experiência com o pai, o caos do pai, alguém que Elix sente como uma “vibe psicótica”, alguém que não vê o outro, o idealiza. E vem a mãe, a depressão da mãe. Alguém que vê o outro e ao ver e atravessada, se sente invadida e recua em sua solidão, em sua depressão. Elix, de três filhos, é a do meio e se vê entre essas duas forças. Sinto então que o não olhar para trás ou para dentro é um gesto de prudência para não se confundir na mistura inevitável numa tentativa voraz de inauguração para si de um novo gesto. Mas é importante deixar pesar. Hoje senti que ela pode deixar pesar para melhor ver.

Tenho insistido para Elix se olhar para modular sua velocidade, ralentar para ver o movimento, mesmo que o próprio movimento ganhe mais velocidade. Saber graduar o dentro, o fora, o entre, modular as intensidades para fazer consistir as intensidades, sem se perder e perdendo o medo de perder.

Sinto com Elix que a prudência do cuidado é essa: de cuidar de um corpo que se faz na desmedida. Na clínica e no amor, a aventura se faz essa. Seu corpo é esperto, sagaz e vibrante. Trata-se de dar a mão e girar com os pés entre o pouso e o salto para manter a roda aberta ao movimento.

No último encontro, perto do carnaval, Elix diz que vai sair na segunda-feira de carnaval de pomba-gira. Pergunto se sabe o sentido da palavra e Elix diz que não. Falo das velhas feiticeiras africanas e de como a pomba-gira, Maria Mulambo, mulher da rua, é uma derivação desse momento antigo em que se prestava homenagem ao sexo feminino, quando Deus era mulher, por isso Oxalá (dizem algumas lendas que permanecem no imaginário do

povo de santo) por ter roubado os poderes de Nanã, velha feiticeira, teve como castigo que usar saia para ser rei aqui nas terras do Brasil. A metáfora da Pomba-Gira, mulher da rua, que com o seu sexo, com a força de sua sexualidade faz a roda da vida girar. Pomba é sinônimo do sexo feminino. Pomba-gira mantém as intensidades caóticas livres do mundo girando para aterrar em algum terreiro e abrir novos possíveis. Elix é feiticeira-pomba-gira. Elix é daqueles seres que abrem caminho.

Terminamos a sessão de sexta-feira 13 de carnaval, afirmando juntas que a tarefa da clínica é oferecer o corpo para dar passagem às intensidades livres e criar direções-sentidos.

É no contato entre corporeidades que criamos uma corporeidade em eterna derivação no mundo. Movimento que nos lança inevitavelmente na condição de expandir o corpo sensível, o espaço do corpo no espaço exterior e o corpo imagético. Clinicar é sentir-perceber-cuidar-criar a partir da imprecisão de um gesto no mundo.

A partir desse fragmento clínico podemos perceber que no momento em que houve a possibilidade de apontar, de fazer ver o movimento que se faz, inaugurando um momento de pausa no movimento, oferecendo a medida do peso para um corpo que se faz na desmedida, foi possível ver. O ver aqui não revela uma imagem de um corpo recortada do espaço, nem um reflexo nítido do eu da consciência. O ver aqui aponta para a visibilidade do invisível, dos movimentos mudos, imperceptíveis. Visibilidade mais das forças do que das formas. Para habitar esse plano intensivo do movimento, foi preciso resguardar o corpo, dar espaço, se diferenciar sem negar a inevitável mistura, compor um corpo para o momento presente. Frente à tendência de Elix de plainar e flutuar num discurso cheio voltas e retornos se fez uma densidade no meu corpo para criar uma densidade no ar. Podemos dizer assim que o espaço ritual, transcorporal, nesse caso, trouxe a necessidade de per-formar um corpo para habitar esse espaço.

Per-formar é habitar um espaço limiar entre o *self* e o mundo. Per-formar é habitar um momento presente, onde há um só tempo somos criatura e criador, oferecendo o corpo para uma dinâmica de contágio na busca da criação de um corpo comum, um corpo público, como nos parangolés de Oiticica onde assistir já é um fazer, o público como participante. A performance dimensiona o corpo como espaço de experimentação, investigação e criação..

Para Eleonora Fabião (s-d) a performance relaciona corpo, estética e política, desafiando definições, se afirmando enquanto experiência multifacetada e como um sistema aberto e flexível. Um sistema que desabitua, desmecaniza, cria novos estados sensoriais e perceptivos, cria dissonâncias no *status quo* e no senso comum, convocando sempre o espectador, se não a participar, ao menos a se posicionar frente à atmosfera ambiente que a performance inaugura. Mesmo sendo um sistema aberto, a performance não é sinônimo de improvisação. Para Fabião, trata-se menos de improvisar e mais de criar programas e programar-se. Criar assim uma tecnologia para se pré-parar para o momento presente da performance. O programa é motor da experiência, um ativador da experiência, inaugurando estados de corpo, corporeidades em quem performa e em que é afetado pela performance. Para a performer e professora Eleonora Fabião a performance evidencia que corpos são sistemas relacionais e abertos, o corpo “não é”. Podemos dizer que é um corpo em movimento em direção a outros movimentos. Uma corporeidade só se inaugura com o espaço e com o outro e em movimento. Uma corporeidade se faz sempre em relação. A performance evidencia esse aspecto da corporeidade.

Cada performance é uma resposta momentânea para questões recorrentes: o que é o corpo? (pergunta ontológica); o que move o corpo? (pergunta cinética, afetiva, energética); o que o corpo pode mover? (pergunta performativa); que corpo pode mover? (pergunta biopoética e biopolítica) (FABIÃO, E. s-d: 7)

A arte contemporânea desde a década de 60, com o boom das performances e das artes do corpo, juntamente com o avanço das mídias visuais e tecnológicas vem questionando as premissas da arte, redefinindo seus sentidos. Podemos dizer que a performance se insinua num espaço intervalar, trazendo o corpo como espaço de experimentação, investigação e criação. Para Renato Cohen (2011), a performance se

insinua num espaço-limite entre as artes plásticas e artes cênicas. Experimentação híbrida que “guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, R, 2011:30) Consistindo em uma arte de ruptura, a performance, está em consonância com o advento da modernidade e com o início do século XX, momento onde a experimentação com o corpo sensível toma grande força como vimos. Para Cohen, a performance é uma arte de intervenção que intenciona causar uma transformação sensível em seu público.

A criação em performance se faz em ato, cujo espaço é o corpo do artista numa relação de contágio intensivo com o público. O corpo do performer não traça uma narrativa, não se refere a um personagem e nem conta uma história. O performer é o artista e o movimento da performance cria um corpo em estado performático, estado antes da forma, espaço do pré-movimento que nos distancia dos limites definidos do nome próprio e da história pessoal no mesmo instante em que convoca a presença intensiva do corpo do performer. A performance cria um espaço ritual ou ambiental de comunicação por contágio onde habitamos um espaço transcóporal.

Segundo Godenberg (2006) a performance sempre esteve presente nas artes sendo um recurso para demolir categorias e classificações, apontando para novos devires no campo das artes. No início do século XX com o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, passando pelo Bauhaus, a performance se constituiu como um modo de afirmar novos pensamentos, de criar rupturas com tentativas de padronização na arte e como um modo de sensibilizar o público. No entanto, é na década de 1970 do século XX com a arte conceitual que a performance passou a ser considerada como “expressão artística” independente. Nesse momento, os artistas se utilizavam da performance como um meio de partilhar suas idéias em ato. Através do emprestar o corpo para a emergência de um pensamento-corpo em ato, os performers conferiam uma presença do performer no mundo

Sempre houve desde Wagner, passando pelo movimento Bauhaus, um desejo de integração das artes numa arte total. O que assistimos com o movimento da arte da performance, não pretende o surgimento de uma arte total. Assistimos múltiplas possibilidades de conexão e mistura entre as artes, num procedimento antropofágico. No processo de contágio, os inteiros não se conservam ao entrarem em relação, se desconstroem, se de-formam, entram numa zona de vizinhança entre si, em devir. No

Brasil, assistimos esse movimento durante o movimento de devoração do estrangeiro com o Movimento Antropofágico de Oswald de Andrade e na década de 70, com o Tropicalismo, expresso nas obras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duplat, Tom Zé, Torquato Neto, Helio Oiticica, Lygia Clark entre muitos outros.

Os artistas passaram a expressar essas novas bases em textos, não deixando mais a cargo do crítico de arte o papel de mediador. A galeria, os teatros, os museus são questionados enquanto instituições comerciais. Segundo RoseLee Goldberg (2006), essa estética passou a considerar o objeto de arte como supérfluo, criticando o mercado das artes e formulando a idéia de “arte conceitual”. No campo das artes do corpo, entre as décadas de 60 e 70 do século XX, a performance, seguindo esses questionamentos, passou a se voltar para o corpo do artista como objeto de investigação artística. O público da performance era impelido a ser questionar sobre as fronteiras entre arte, filosofia, religião, ciência, política e acima de tudo a se indagar sobre a linha sutil que separa arte e vida. Trata-se da era da quebra das disciplinas, a arte não estava alheia a esse movimento, e vai tornado-se uma arte do contágio. Vemos ser instalada a permeabilidade como lugar de produção artística, onde os campos se misturam e se atravessam, entram em processo de contágio.

Para Marina Abramovic performar é estar presente, colocando um tipo de tensão no lugar certo, habitando assim o espaço carismático, o ponto zero de gravidade. Para habitar esse espaço é preciso treino, preparação. Para Abramovic, trata-se de esvaziar o *self*, estar apto a habitar o momento presente, colocar a mente no aqui e agora e abrir espaço para emoção. Na sua obra “*The artist is present*” Marina se colocou, por três meses, disponível para habitar um espaço carismático. Nessa obra realizada no MOMA (N.Y.) a performer simplesmente estava lá, sentada e por quarenta segundos uma pessoa se sentava perante ela, habitando esse espaço de comunicação e contágio do momento presente. Para a artista, trata-se simplesmente de estar lá, como uma pedra, num devir mineral, impercetível, indiscernível, assignificante. Simplesmente estar lá em presença, compartilhando um momento presente em um espaço carismático. Nesse espaço compartilhado não há pessoa, não há história, posto que é ponto zero de gravidade, não há memória, nem relação prévia com o peso do mundo, há pura presença e troca de intensidades. Um momento em que a artista está lá e estar lá é estar *in love with the world*. Podemos dizer que há assim um sacrifício do eu para estar *in love* com o mundo.

O psicanalista francês Pierre Fédida (1978), toma o estado do corpo do analista como primordial na experimentação clínica. A existência do analista como ato de presença pode garantir um tempo de ausência, um estado de repouso, para as intensidades livres e inconscientes poderem passar. Um tempo para fazer pesar, deixar a gravidade atuar, criar densidade ao acontecimento para poder ver com toda a pele, numa relação da sensação de contato com o espaço e o peso do mundo. Deixar a gravidade atuar para sentir o ar embalar o corpo, para melhor sentir o peso do corpo, a relação que cada um gesta com a gravidade, como na experiência de inventário de eutonia. Tornar assim o movimento grávido, preche de vetores de força, de direção. Possibilitar que, na relação da pele com o ar e na relação do tônus com a gravidade, as forças inconscientes encontrem direção no espaço. Estar presente como uma pedra, com a densidade do corpo em presença e à espreita, estar lá como paisagem, como território de passagem, apto a seguir as linhas de fuga.

No momento presente se afina um diálogo tônico ou um contágio gravitacional (Godard, H. s-d). Movimento de deixar-se ser transportado pelo movimento do outro, pela forma que o outro gesta sua relação com a gravidade, o que equivoca a relação que cada um tem com o peso do mundo. Uma escuta afinada das sensações e movimentos que se fazem no contato, criando um zona-intensiva-comum, um corpo de contato que possibilitar estar *in love* com o mundo.

A performance toma importância nesse trabalho a respeito da clínica e das práticas somáticas e da dança pela possibilidade de inaugurar um corpo impessoal, uma corporeidade com um mínimo de eu, guardando um mínimo de sentido e direção para melhor acompanhar o movimento presente e atual de um corpo. Trata-se de perceber o que insiste e o que deriva no instante em que o tempo balança o espaço do corpo. Perder os limites do corpo sem perder o sentido-direção do corpo no espaço.

No fragmento clínico, podemos perceber que não bastou acompanhar os movimentos, foi preciso acompanhar minhas próprias sensações para perceber o sentido de fazer pesar na experiência com Elix. Assim como nas experimentações de contato sem toque em eutonia, para melhor perceber o movimento do outro foi preciso habitar o espaço entre, transcorporal, para tanto foi preciso largar um pouco da pele própria. Sentir com a pele o que o outro sente. Nesse caso, sem que uma experimentação

corporal tivesse sido proposta ao ambiente. Tratou-se de oferecer peso às palavras, dando densidade ao ambiente. Fazer pesar para melhor olhar, para abrir perspectivas.

Continuando com Winnicott (1983), entendemos o que acontece com o corpo do analista no momento em que um paciente revive estágios precoces na transferência. Para Winnicott, é importante nesse momento habitar um “estado voluntário de atenção”. Podemos afirmar a partir dessa idéia que a diferença da posição do analista é que, ao contrário da mãe suficientemente boa que pode estar num estado de relaxamento, numa identificação como bebê, é preciso que o analista esteja atento às sensações, percepções e pensamentos emergentes no encontro. Em eutonia trata-se de um estado de atenção sem tensão, uma atenção fluída. Um estado de presença que possibilite habitar um espaço com o outro, estar *in love*, sem se (com)fundir.

Apesar de não entrarmos com algo pronto nesse espaço ritual é preciso entrar pré-parado. Uma pré-para-ção para o momento presente. Habitar assim o intervalo anterior do movimento, parar o que se agita, habitar o silêncio e o instante-já. Preparação que é também uma limpeza dos automatismos, posturas definidas e hábitos e modos de sentir e perceber condicionados para abertura do corpo a um gesto novo. Pré-parar para melhor se abrir às dinâmicas de afeto atuais presentes na clínica e poder acompanhar e sustentar os movimentos. Pré-para-ção também porque faz parar, silenciar, habitar o plano zero do movimento, um espaço de partilha, um estar *in love*.

Winnicott (1983) ao se interessar pelo desenvolvimento emocional da criança que caminha da dependência absoluta para a relativa em direção a independência, percebe a importância da integração do ego nesse processo. Ele afirma que a integração rumo a um *self* unitário está intimamente ligada à função ambiental de segurança e confiança. No início desse processo a mãe é parte da criança. Aos poucos abre-se espaço para percepção de que o existir é visto por alguém, que o espaço envolve e consiste uma corporeidade emergente. Nesse momento, afirma o psicanalista que a pele passa a ser experimentada como limite entre o eu e o não-eu, a psique habita o soma e se inicia uma vida psicossomática. Nesse movimento o manejo e a provisão do ambiente são fatores essenciais. O manejo ativo, adaptativo e suficientemente bom são fatores importantes para o processo de integração. É importante que o meio apresente os objetos para que o bebê se sinta confiante e possa criar objetos e o mundo. Durante um longo tempo a mãe com o seu sustentar (*holding*), seu manejo (*handling*) e com a

apresentação de objetos proporciona o estado de onipotência essencial para a confiança na realidade.

Entendemos através das indagações de Winnicott a importância da inauguração de um espaço de confiança na clínica. É preciso para o clínico guardar uma distância para acompanhar os movimentos que se fazem no seu corpo e na dinâmica afetiva presente nos encontros na sustentação desse espaço. Uma distância que possibilite sentir no corpo o que o outro sente, habitando um espaço de partilha do sensível.

Per-formar aqui é criar um corpo capaz de habitar esse espaço transcorporal de partilha do sensível que a clínica inaugura. Para tanto é preciso limpar a pele, abrir poros, ativar pelos e oferecer a carne, guardando a prudência das distâncias e das pré-páras-ações. Cuidar das (des)medidas do corpo.

IMAGEM-SENSAÇÃO E INCONSCIENTE DO CORPO

*“Aí está ele, o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas.
E aqui está a mulher, de pé na praia, o mais ininteligível dos seres vivos. Como o ser humano fez um dia a pergunta sobre si mesmo, tornou-se o mais ininteligível dos seres vivos. Ela e o mar. Só poderia haver um encontro entre seus mistérios se um se entregasse ao outro: a entrega de dois mundos incognoscíveis feita com a confiança com que se entregariam duas compreensões. Ela olha o mar, é o que pode fazer. Ele só lhe é delimitado pela linha do horizonte, isto é, pela sua incapacidade humana de ver a curvatura da terra.
(...) A mulher não está sabendo, mas está cumprindo uma coragem.
(...) Ela está sozinha. O mar não é sozinho porque é salgado e grande, e isso é uma realização. Nessa hora ela se conhece menos ainda do que conhece o mar. Sua coragem é a de, não se conhecendo, no entanto prosseguir. É fatal não se conhecer, e não se conhecer exige coragem. (...)*

“Ritual” – Clarice Lispector

Ser mulher de pedra

Estar com a mulher de pele-pedra-porosa é embarcar, ficar zozona, tonta e suportar a vertigem de ser. Sou acionada num lugar que é sempre novo para mim. Sinto que preciso estar firmemente leve, precisa e muito presente. Meu olhar atravessa as coisas. Seu olhar me atravessa. Por vezes, ficamos marejadas. A figura em minha frente por vezes se desfaz e a vejo porosa e misturada ao ambiente da sala. Uma densidade atmosférica. Eu também sinto meu corpo nessa intensidade, leve e movente como nuvem num fazer-desfazer incessante de formas em movimento. Insisto sempre em ficar mesmo na náusea. Desde a primeira vez que a vi, sinto como se já a conhecesse, como se soubesse dela, como se partilhássemos algo. Pergunto no dia da entrevista, antes dela entrar na sala, no meio do caminho entre a sala de espera e a sala de atendimento, no intervalo, se ela é da dança. Sinto essa pergunta como um percurso de um impulso inevitável. Ela levanta a cabeça, me toca com os olhos e após uma leve respiração, com tom distraído, me diz que não. Estranho... Sinto um devir de dança. Acolho e depois de um tempo compreendo essa sensação.

Ao sentar perante mim, se recolhe, parece um bicho assustado e diz de um modo um pouco desapropriado da própria fala, de modo confuso, que buscou a terapia por ter pessoas na família com problemas com drogas. Ela joga essa frase no espaço e se esquiva. Eu me atijo e me sinto convocada a ficar atenta. Um segredo? Algo velado? Onde ela está nessa fala? Vou acompanhando sua fala, seu olhar assustado e marejado, um tom de julgamento no ar.

As pessoas com problemas com drogas são o pai e a mãe da mulher de pele-pedra-porosa. A experiência com o pai com álcool é algo de um passado ultrapassado. A experiência da mãe

é atual com a pedra, a coca. Sinto, no entanto, que não era isso que a trazia a estar perante mim. A fala vinha de um julgamento e a expressão de menina assustada, essa não sabia. Suporto, insisto, aguardo. Então um dia veio: ela conta de episódios de brigas com os pais onde seu corpo de menina era interposto entre os dois. Para proteger? Fazer parar? Quem? Pergunto o que ela sentia nesses momentos. E ela fala de uma sensação atual parecida que ela reconhecia em momentos de tensão em sua vida, sensação de um tremor paralisante quando no quarto da namorada se dá conta... De quê?

Hoje ela me chega falando do cheiro bom de frescor da sala. Cheiro que refresca. Diz que está procurando um cheiro bom para colocar na pele. Lembra então que sua mãe trouxe um perfume da Bélgica quando foi visitar a irmã da mulher de pele-pedra-porosa, lugar onde ela também havia morado e partiu trazendo desejo, experiência sensorial e dor do arrependimento de um amor que não vingou. Ela de início gosta do perfume, mas diz que agora acha ruim porque lembra cheiro de mulher bêbada. Estranho e ela também e rimos e guardamos a imagem-sensação que ela trouxe a seguir: “quando o álcool se mistura ao cheiro do corpo”. Diz em seguida que foi ver com a namorada uma casa e que inicia um movimento que já estava se direcionando, movimento de morar com ela. Mas ao entrar na casa se coloca algumas questões e diz se sentir numa corda bamba. Como sustentar o viés do desejo se o desejo se faz junto? Ela percebe ali que se questionar sobre o que quer com uma mulher e não simplesmente ceder ao desejo do outro não quer dizer que não se quer estar junto. Como não se perder na mistura?

Diz que se sente numa corda bamba. Mais uma imagem-sensação que guardamos para nos conduzirmos através dos fios que se desprendem de sua pele. Escrevo e um sentido novo se desdobra em mim: se antes ela vivia uma experiência de cordão

umbilical com a mãe e seu lábio leporino expressa uma rasgadura inevitável em sua experiência com o mundo, agora ela experimenta com a namorada estar sobre uma corda bamba. Não está de um lado do cordão, mas encima de uma corda que balança.

Pergunto o que ela sente e o que se move nela quando ela pensa em morar com uma mulher. Ela me conta que parece lúdico. Mais uma imagem-sensação que me toca. Pergunto: “lúdico?” Ela diz que sim e que é manter uma tradição de modo não tradicional. Digo que estava com essas imagens reverberando em meu corpo - uma mulher bêbada, experiência lúdica, corda-bamba – e que de algum modo sentia que agora essas imagens poderiam ser chocadas como um choque da onda com a pedra ou como um chocar quando uma galinha choca um ovo. Ela se emociona, mas diz que tudo era impreciso. Pergunto: o quê? A experiência com uma mulher que é a namorada, que é ela, que é a mãe, que é o grupo que pertence chamado “mulheres de pedra”, que sou eu? Ela diz “e por isso é muito impreciso”. Brincamos com essa palavra: im-preciso, um preciso que vem de dentro (*in* em inglês, dentro), mas se mistura. Como se sustentar na mistura, criando gestos precisos na imprecisão? Brinco com ela que não é uma mulher de verdades absolutas, de coisas muito precisas, sua precisão se faz em movimento, uma pré-cisão, uma mistura, uma porosidade no encontro com o mundo. Entendemos juntas naquele momento presente que a questão ali naquele espaço, como na vida, é como se sustentar na corda bamba, mantendo um passo preciso na imprecisão da mistura, da abertura, da rasgadura inevitável do ser que a mulher de pele-pedra-porosa nos faz ver.

Como podemos explicar essa densidade atmosférica presente nesse relato clínico, momento em que a imagem do corpo em minha frente perde sua forma definida

e precisa e se mistura à paisagem? Nesses momentos, a cliente sempre se sentia nublada e muitas vezes, saía da sala, não conseguindo sustentar a densidade e gravidade, indo ao banheiro urinar, sem conseguir sustentar o fluxo. Aos poucos insisto para ficar até que um dia conseguimos juntas sustentar essa densidade e pode relaxar e nunca mais ela precisou sair no meio da sessão para ir ao banheiro. A possibilidade de sustentar o olhar, o fluxo das lágrimas, a dissolvência das formas, acompanhando os próprios movimentos foi possibilitando ela ficar, sustentar o gesto expressivo, tanto no espaço da clínica, como nos outros espaços de sua vida.

O que vemos vive em nossos olhos por aquilo que nos olha. Não podemos separar dentro de nosso corpo o que “vemos daquilo que nos olha” dirá Didi-Huberman (2010) através da obra *Ulisses* de James Joyce. Nessa obra o personagem Stephen Dedalus vê os olhos da mãe morta erguerem-se para ele e implorarem alguma coisa que ele, petrificado, recusa. O personagem continua vendo agora o corpo inteiro de sua mãe em sonho e Didi-Huberman nos faz ver que foi preciso fechar definitivamente os olhos do corpo materno para que ele se fizesse ver e que para sua mãe o olhasse verdadeiramente. Segundo o autor, a modalidade do visível para Dedalus adquire a forma de uma “coerção ontológica” de modo que tudo que lhe é dado a ver é “olhado” pela perda do corpo materno.

Didi-Huberman passeia pelos paradoxos do olhar que se referem aos limites ou deslimites entre aquilo que vejo que também me olha e também que se referem a uma passagem do sentido visual ao tátil: “feche os olhos para ver”. Experiência de ver com a pele que indica que o ver “só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar” (DIDI-HUBERMAN, G. 2010: 31). Continuando com Merleau-Ponty, Didi-Huberman nos diz que o visível é esculpido no tangível, do mesmo modo que todo ser de pele é dado à visibilidade. Assim ocorre uma “invasão” tanto entre tocado e quem toca, como entre o tangível e o visível que o rodeia, de modo que o ato de ver se faça sempre por uma experimentação tátil que cria um obstáculo diante de nós, obstáculo cheio de vazios. Os poros da atmosfera e os poros da consciência. Como diz Gil (2004) a consciência está cheia de buracos, de lacunas, daí a imagem da porosidade da pele.

No entanto, o texto de Joyce nos traz um novo sentido que indica que, ao fechar os olhos para ver, nos deparamos com um vazio que nos olha e que nos constitui. Esse vazio se faz pela perda de nossos contornos habituais que se ferem, se esgarçam a cada

momento que o corpo se dá a ver. No fragmento clínico o que vemos é que o corpo se dar a ver sempre tendo uma imagem antecipada de si, uma cena inaugural em seu imaginário onde seu corpo de criança se posicionava sem saber entre o corpo do pai e o da mãe. Uma imagem sensação que denota como a imagem de seu próprio corpo se fazia nesse espaço transcóporal, no caso entre os corpos dos pais. Para a psicanalista Françoise Dolto (2004) a imagem do corpo é criada na relação com o espaço ambiental de cuidados da criança. Ao trabalhar com desenhos de criança, Dolto afirmava que o que a criança desenha não são cenas perdidas na memória que seriam representadas através do desenho. Os desenhos são expressão do espaço ambiental das crianças que cria sua imagem inconsciente do corpo. A imagem do corpo está sempre em movimento, memória inconsciente de toda experiência relacional que guarda memória de seus momentos inaugurais. Didi-Huberman (2012) em “A pintura encarnada” afirma a imagem do corpo como lugar das esquivas e deslocamentos. Lugar háptico tecido pelas marcas do corpo no encontro com mundo, a imagem do corpo é um espaço limite entre corpo e psique.

A imagem do corpo se faz entre os sentidos da visão e do tato. A imagem do corpo se dá a ver pelos olhos pela pele, tecido de afeto. O sentido da visão só pode ocorrer por ser um desdobramento do sentido tátil. Tocar nos ajuda a olhar. Se a pele nos faz habitar um espaço limiar, de contato e mistura com as forças do mundo, podemos afirmar as imagens do corpo como imagens-sensações grafadas no corpo no contato com o mundo. Imagens que se fizeram no espaço e que estão no tempo e que ao serem tocadas, se fazem outras, se colocam em movimento. Através da imagem inconsciente do corpo que entramos em contato com o outro. Espaço vértice onde o tempo cruza o espaço, o atual e o passado se encontram, o eu e o outro se entrelaçam, a imagem inconsciente do corpo é um espaço de contato com o mundo. A partir das intuições de Dolto e Didi-Huberman nos indagamos a respeito das possibilidades de colocar essas imagens em movimento.

A imagem do corpo é a síntese viva de nossas experiências emocionais: inter-humanas, repetitivamente vividas através das sensações erógenas eletivas, arcaicas ou atuais. Ela apode ser considerada como a encarnação simbólica inconsciente do sujeito desejante e, isto, antes mesmo que o indivíduo em questão seja capaz de designar-se a si mesmo pelo pronome pessoal Eu e saiba dizer eu. (...) A imagem do corpo é, a cada momento, memória inconsciente de

todo o vivido relacional e, ao mesmo tempo, ela é atual, viva em situação dinâmica (...) atualizável na relação aqui e agora, por qualquer expressão “linguageira”, desenho, modelagem, invenção musical, plástica, assim como mímicas e gestos. (DOLTO, F. 2004:14,15)

Na obra de Joyce a partir do momento em que as pálpebras da mãe se cerram, os espelhos se racham e cindem a imagem que o personagem insiste em buscar. Ao fechar os olhos, a mãe como espaço ambiente o olha como semelhança e cisão, como parto e perda. Parto de partir, num desvanecer de imagens e de parir novas imagens. E a partir desse momento todo o corpo do mundo muda de cor e ritmo, tom e tónus. A imagem do mar aparece como desdobramento do corpo materno. Podemos dizer da própria imagem corporal. O mar indica o poder inquietante do fundo, jogo rítmico entre superfície e fundo, entre tocar e ver, entre avanço e recuo, e entre aparecimento e desaparecimento. A partir dessas imagens Didi-Huberman afirma a modalidade do visível como obra do sintoma, momento em que aquilo que vemos é suportado por uma obra de perda que atinge tanto o visível como o corpo que vê e se dá a ver. Sintoma como sinal, índice que aponta e indica uma nova direção, uma quebra de sentido que convoca a criação de novos sentidos. Para o autor a passagem joyciana “fechemos os olhos para ver” pode ser revirada para ser “abraçamos os olhos para experimentar o que não vemos” para experimentar que o que não vemos nos olha como uma “obra de perda”.

Em geral o ver e o sentir são experimentados como ter: ter uma impressão de algo como ganhar algo. No entanto quando ver é sentir que algo sempre nos escapa, ver é perder, perder a imagem de si como um reflexo no espelho e senti-la como perda. Podemos dizer como pedra, como materialidade mineral que se (trans)forma, se forma nos atravessamentos com o mundo até virar água, forma mineral fluída. Obra de pedra, como no fragmento clínico sobre a mulher de pele-pedra-porosa, como experiência de abertura dos limites e referências habituais para lançar-se ao oceano-mundo. Para ganharmos a impressão do mundo em nossa superfície é preciso perder o alisamento da superfície, deixar-se enrugar, revirar do avesso, acolher a inscrição do mundo na pele como uma tatuagem em movimento. Alguns corpos são mais resistentes, outros mais fluídos e porosos a esse intermitente processo. Queiramos ou não a vida nos atravessa, nos toca e nos olha. É preciso ter a coragem de mulher do *Ritual* de Clarice Lispector: ter a coragem de se perder e se entregar ao fundo-fluído do desconhecido do mar. Se perder para se conhecer para deixar a vida atravessar a vida em nós, nos

(trans)formando. Uma obra de pedra, de devir imperceptível, devir-mineral que nos conecta com um plano de indiferenciação entre o corpo e o mundo.

A ênfase não está na perda das referências de si, mas na possibilidade de (re)criação de si no encontro do corpo com o espaço e com o tempo. Como no fragmento clínico narrado a questão é como manter um passo preciso na imprecisão da mistura, da abertura, da rasgadura inevitável do ser, como tecer uma corporeidade pele-pedra-porosa que se faz nas misturas, sustentando o fluxo da vida. Afinal, como nos lembra o escultor Giuseppe Penone é a nossa pequena estadia na terra enquanto humanos que nos faz identificar como dura ou mole uma matéria. Só que é preciso lembrar que somos pó de estrelas, que a água doce nasce do ventre das montanhas e que toda a pedra guarda as propriedades de mineral da água e um dia vai ser água.

PALAVRA-SOPRO

*Tu queres gato: tira do teu ventre
morno medida de tua garra,
o formato e as unhas se fazendo,
tuas certezas, teu único sonho, botas e*

*cobertas que também desfazem teu salto
e se apronta para sobrevoar o campo alheio
e se lançar meio tigre sobre as marcas
que não sabes nem sabes repousar, e os gemidos*

*de fome em gato não ouças, mas vive
os cantos da casa e os pelos amedrontados
e a ameaça acordando o nome gasto*

*e se deita depois num lento revirar ignorado,
torna a escrita e o desenho que ressonam
desconhecidos traços te seguindo.*

d'après Jorge de Lima

Invenção de Orfeu I,XXXIII (Apud CESAR, A. C. 2013 Poética)

Ser gata bailarina

Há gatos que correm atrás dos ratos, que temem a água e que cantam para lua. A gata bailarina é de outra espécie. Ela não corre atrás de ratos, esquece às vezes da lua, sabe que é preciso temer a água, mas se permite o mergulho. Agora, ela tem se dado conta de que a lua mexe também com seus líquidos, seus ânimos e apetites. Começa a se dar conta de que é fêmea bela e feroz, mas anda cambaleando na sua percepção de felina.

A gata branca bailarina brinca como criança, chora como criança e se apavora e desconfia muito como gata que é. Ela lança seu olhar de felina e percebe o entorno. Tem olhos de gata e percepção sutil de fera. Ela não teve uma almofada aconchegante. Ela lança suas patas ao vento. Tenta (re)fazer o elo entre seu corpo felino e o ambiente que a comporta. Há sempre um intervalo entre esses espaços, onde ela se precipita. É quase como se ela visse o muro, mas não tivesse a dimensão da distância entre seu corpo e o espaço.

No passo de balé, ela se sente pequena perante a imensidão da sala. Mesmo sentindo-se pequena, a gata bailarina, que é grande e magra, segue com seus passos dançantes. Ela vem ganhando a dimensão das distâncias e dançando não se precipita. Ela lança seu corpo de fera no hiato entre ela e o mundo. Ela deseja uma escrita bailarina e um corpo que se faça texto. Escrita que se faz

num corpo bailarino. Essa é a sua dança para se lançar ao mar e ao movimento.

Eu que busco também dançar com as palavras, me descubro também felina. Faço do meu corpo texto e de meu texto tecido, pele de poros abertos, por onde transitam as intensidades e densidades desse encontro de feras bailarinas. (...)

A gata bailarina arisca arrisca riscos ao vento. Escreve, se envolve e está mais solta. Ela teme e se encanta.

Fala do fantasma que não a apavora, ao contrário, convida a dançar. O fantasma, espectro de uma presença, insiste e a constitui. Ele a embaraça, mas ela se arrisca a escrever sobre ele e o liga ao conceito de acontecimento. O fantasma aqui não assombra. Num recuo das origens, dos traumas e das marcas, ele é também fantasia e matéria de fábula que a gata bailarina (re)cria, podendo (re)contar sua própria história.

Ela está mais solta e confiante. Está cercada por outras felinas. O universo feminino a convoca. Ela que andava recuando de si própria, de sua própria feminilidade... Ela estranha tal universo, mas adentra e compartilha histórias. Aqui não tenho como me esquivar, sei que compartilho um ponto de encontro. Convite que sempre insisto.

Conta agora que há um momento no casamento, no qual ela rechaça sua sensualidade. Ao mesmo tempo em que rechaça aquilo que lhe é próprio, a sensualidade escorre de seu corpo. Ela não tem como se esconder. Ela pula, grita, se esquiva e não encontra seu lugar de fêmea. Qual qualidade do feminino ela almeja ativar?

Há um hiato na relação com o feminino, como há uma distância que separa a gata de sua mãe. Distância que se faz ainda presente. Comigo o intervalo se faz outro, me sinto enovelando seu corpo, oferecendo o corpo como contorno e sustentação da abertura. Numa experiência com o movimento, ela fica de gatas, de cócoras, busca o apoio seguro do chão. Engatinha com seus

passos felinos no corpo que lhe é próprio e estranho. Ela chama e se esconde. Anseia e teme o que escorre de si. Agora sente que o fluxo que tem a ver com os ciclos da lua quando escorre, deixa o centro presente. Ela então pode se sentir calma e serena. Um centro que se presentifica, ficando denso. Uma imensidão explodindo no colo. Seu corpo sendo passagem. A gata se acalanta depois de se debater. Começa a perceber os ciclos dos fluxos que atravessa seu corpo de fera. (...)

A morte ronda... e eu pergunto o que ela precisa deixar morrer com a brisa. Minha pergunta a pega, seus olhos de felino quase saltam, mas ela não consegue responder. Aos poucos, percebemos juntas que talvez o que deva morrer é o medo da entrega, criar um corpo que confia, para tanto é preciso confiar no próprio corpo e simultaneamente no espaço.

Conversamos, nos aproximamos e vamos vendo o quanto aquilo que a faz acender a curiosidade do outro, arrepiando seus pelos, é também aquilo que repele, que não faz contato. Falamos da possibilidade de respirar bem no centro, para ficar na presença, sem antecipar o gesto e se jogar no precipício entre o *self* e o outro. Uma presença que suporte o desejo que se faz junto. (...)

A gata engravida de seu gato. Eles decidem não ter a cria. Como as bacantes, "mata" a cria e, num gesto de intensa coragem, não se culpa. Ávida. A vida se fez nela, intensa apesar de breve, deixa um rastro no corpo da gata que a convida a perceber a experiência com o feminino com uma crueza de fera. Temo (tememos juntas) que ela deprima, mas quando nos encontramos, sinto como se uma transformação muita intensa se fizesse no seu corpo. Não se arrepende, mas sente que essa força que fez morada no seu centro por apenas duas semanas, trouxe uma nova qualidade as suas entranhas. Ela está mais firme, mais lúcida, mais presente, cansada, muito cansada e bela.

Fica curiosa com algo que escorre de si e se volta novamente para a dança. Dançamos sempre com as palavras. Com a gata

bailarina me sinto dançando com o pensamento e com as palavras, nosso encontro flui como um rio morno, às vezes calmo, outras vezes caudaloso e denso. Habitamos um espaço arcaico no tempo que é sempre difícil interromper: rito de feiticeiras. Densidade atmosférica. As palavras sendo tecidas na pele do ar, entre seu corpo e o meu. O pensamento se fazendo por conexão corpórea, num entre-laço.

A gata branca bailarina deseja estudar o feminino, um feminino arcaico e cruel: bacantes, bruxas, bailarinas. Parece que a qualidade do feminino que tanto buscava começa a ficar mais perto dessa fera branca bailarina.

Como a palavra toca o corpo?

Como a palavra pode se tornar palavra-sopro, dando peso à materialidade do ar, momento em que a palavra antes de ter sentido é rastro do ar nos vazios do corpo, dando sentido-direção à um gesto do pensamento? A palavra pode ser tecida no gesto de se lançar nos interstício, no intervalo, no entremeio entre a pele, as cavidades internas e o ar. Palavra-sopro. Palavra-gesto. Palavra-pele. Palavra-feminina, feita nas bordas, nos entre-meios.

Todo corpo é perpassado pela densidade fluída do ar. A corporeidade é materialidade aerada. A respiração evidencia os canais, as passagens. Com o ar tocamos nossas paredes internas e exalamos os sentidos da alma. O ar faz ver o interior do corpo, suas paisagens-canais, suas passagens-cavidades, revelando o corpo em sua abertura infinita. A respiração, que revela os sulcos e cavidades do corpo, assim como a pele, que traz a imagem do corpo como anel de Moebius, onde superfície e fundo se misturam, nos evidencia um corpo vazado pelo infinito. A respiração como a pele nos conduz a uma experiência com a geografia do corpo, seus espaços internos e externos, assim como a uma fisicalidade do corpo com seus fluxos e movimentos, suas pausas, lentidões, acelerações, além de nos convocar uma metafísica do corpo que o leva a experimentar a si mesmo de modo novo, conectando pensamento, sensação e movimento. O *respir* (respiro) físico e o *esprit* (espírito) metafísico se conectam através do ar.

Georges Didi-Huberman (2005) afirma que o texto de Freud, “Moisés e a religião monoteísta”, se esforça em mostrar o lugar indissociável da respiração e do espírito. O ar em movimento permite que passemos de uma sensação a outra: de conexão com o *respir* e com o *esprit*. A materialidade do ar, fluída e invisível, possibilita a passagem da atmosfera, espaço externo, às vísceras, espaços interiores do corpo, evidenciando a corporeidade como abertura infinita e seu espírito, o sopro que o anima, numa dimensão de indiscernibilidade.

Para Lauerance Loupee (2004) a respiração traz a sensação de um mecanismo, simultaneamente de origem e de devir, que conduz incessantemente a um fluxo do movimento que vai do cheio ao vazio, da liberação do peso à sua suspensão, que vai ao antes e ao depois. A respiração nos conecta com nossa origem mamífera e com nosso aparato respiratório, ao mesmo tempo em que nos lança em derivas, em passagens e modulações do espírito. A respiração, movimento primordial e inaugural do bebê ao sair do colo uterino e de uma experiência aquática e passar ao colo materno e a uma experiência aérea, nos conecta com a atmosfera e com a gravidade, com os ventos e com as marés. O ar que compõe nosso corpo compõe nosso mundo. Por isso a dança moderna e a contemporânea, as práticas somáticas, terapias orientais, entre outras práticas corporais, perceberam na relação com o ar, uma relação com o espírito, ou *psique*. A relação com a materialidade fluída do ar como possibilidade de assentar o movimento do espírito através do mergulho nas ondulações do ar, como possibilidade de comunicação entre-corpos.

Georges Didi-Huberman (2005) ao mergulhar na obra do psicanalista francês Pierre Fédida, se depara com uma palavra-sopro, experimentação com a palavra enquanto matéria que faz sentido no corpo antes de ser sentido no pensamento. Uma relação com o vazio e a ausência como possibilidade e devir. A palavra não pretende dizer a verdade, se trata de acentuar o espaço, onde as palavras são marcadas pela força das coisas. Dar assim, à palavra, ar e gesto, através de uma prática de ritmo, de um movimento respirado, inspirado e expirado. “Acentuar as palavras para fazer dançar as pausas e lhes dar potência, consistência de meio em movimento. Acentuar as pausas para fazer dançar as palavras e lhes dar potência, consistência de corpo em movimento” (DIDI-HUBERMAN, G. 2005: 9 - Tradução minha)²⁷

²⁷ O uso da tradução aqui tem o sentido de ter um efeito de ressaltar para o leitor as inovações trazidas pelo autor citado.

Como pode a inspiração inspirar movimentos no interior das corporeidades e a expiração expressar esses movimentos no espaço através de uma dança diafragmática? Como na experiência clínica esse movimento inspirado pode se expressar numa dança das palavras que possa produzir novos gestos no espaço numa relação entre a física e a (meta)física da respiração? Um duplo movimento sustentado por uma inspiração (movimento-conhecimento em direção aos espaços interiores do corpo) e uma expiração (como expressão do encontro com a materialidade do ar para o espaço exterior).

No fragmento clínico relatado acima nos encontramos com uma experiência de dançar com as palavras, de estar em repouso com elas, se atentando tanto aos sentidos inaugurados como as sensações desabrochadas. Encontro da materialidade do ar com os vazios do corpo que criam ressonâncias internas podendo liberar as imagens que assombram, imagens-fantasmas, para criar imagens-fantasia e direções-sentidos aos movimentos que se liberam junto às imagens do corpo. O espaço clínico se operando em torno do sopro, da palavra-sopro, num diálogo diafragmático entre-corpos.

Para Pierre Fédida a situação analítica se faz em torno do sopro. Segundo Didi-Huberman, o psicanalista francês criou uma prática e também uma poética que aborda as dores da alma através dos brancos de Cézanne ou das rarefações de Giacometti. Com essa experimentação Fédida dá passagem a um pensamento do ar, trazendo as imagens na clínica como “sopro indistinto”. Ele se assenta numa teoria da ausência onde o sopro, sendo ritmo, nos dimensiona ao intervalo como acontecimento concreto do sopro. Nos intervalos, dinamizando-os, encontrando um ritmo comum aos corpos, podemos dar lugar de repouso para as palavras para que elas ganhem força e materialidade como um caso de metamorfose. O ar compartilhado pela atmosfera ambiente numa relação intensiva com os espaços interiores do corpo. Momento onde o *respir* encontra o *esprit*, oferecendo a possibilidade que as marcas inconscientes do corpo sejam matéria de um devir poético através da densidade gravitacional que se faz no tencionamento dos corpos na clínica. Experiência de comunicação inconsciente através de uma respiração, de uma conversa diafragmática. O dizer como respiração se abrindo ao outro como *sema* (sentido) e *soma* (corpo, sensação): encontro pneumático entre *psiques*. Sentir o sopro indistinto, o “hálito do mundo”, como exercício de uma palavra-sopro. Experimentação de ocupar esse vazio através do sentir num ponto em que a densidade criada na cavidade de nossa boca e a densidade em torno de nós, a cavidade do mundo, se encontram.

L'air est le véhicule, plus, le *portant* de la parole. Il est le milieu physique grâce auquel – et à travers lequel – elle nous parvient. Mais l'air est déjà, *dans la bouche* et les poumons du locuteur, la *matière* quasi organique par laquelle s'articule, s'accentue, se respire et se module le phrasé de notre parole, de notre pensée. Faut-il s'étonner que le grand travail de Pierre Fédida sur *l'absence* – ce “travail d'une vie” comme Gilles Deleuze, en 1978, le qualifiait déjà – ait pris la consistance(...), d'une *pensée de l'air* en tant qu'il serait, non seulement le véhicule de la parole – c'est-à-dire aussi de la plainte et du chant –, mais encore le milieu par excellence du figurable, le mouvement même, atmosphérique et fluide, de l'inconscient comme tel? (DIDI-HUBERMAN, G. 2005: 14,15)

Hupert Godard ao longo de sua trajetória tem se esforçado por abrir dois pólos de sentido na experimentação de si: entre o objetivo e o subjetivo, a percepção e o imaginário. Entende assim a expressão de um corpo como abertura e devir. Nessa perspectiva de um corpo-subjetivo, uma corporeidade, Godard nos ajuda a entender os processos de percepção e expressão de um corpo como experiências indiscerníveis. Nessa perspectiva Godard (1994) insere uma diferença entre respiração e sopro. Como em Louppe, se há uma dimensão orgânica da respiração, ligada ao aparato respiratório, há também uma dimensão inorgânica, intensiva do *respirer*, que é um caso de derivação de si. O sopro como dimensão subjetiva da respiração, seu avesso. O sopro é o modo como cada um tende a se mover na dinâmica respiratória.

Godard aponta assim uma relação entre respiração e expressão muito explorada pela dança e pelas práticas somáticas, seja de interferência direta ou indireta sobre a respiração, que entrelaça respiração, emoção e postura. Ele afirma o sopro como o lugar (*Le souffle, le lien*), como espaço de trânsito no corpo, um espaço de passagem entre o dentro e o fora, entre o objetivo e o subjetivo, a física e a (meta)física do ar. Um espaço a ser explorado para abrir o corpo a novos movimentos, escapando dos automatismos dos gestos e posturas, interferindo nas emoções para gerar novas expressividades. Seja para mover a postura, acalmar as dores da alma ou buscar novos modos de mover, o sopro será um espaço e o ar matéria a abrir o corpo para uma respiração com o mundo.

A relação do sopro, como registro subjetivo sempre em movimento do ato de respirar, com a postura se faz primeiramente pelo fato da respiração modificar o centro de gravidade do corpo. Por outro lado, a relação com o solo, a tensão dos pés com o

chão modificam o fluxo respiratório. A eutonia, assim como a Técnica de Alexander, é um exemplo de modo de atuação indireta sobre a respiração através da modificação tônico-gravitacional. F. Mathias Alexander que buscava uma forma de declamar com o uso mais adequado das cordas vocais, entendia que a soltura da curvatura cervical era essencial nesse processo.

A segunda relação tecida entre respiração e postura se relaciona a ampliação do senso de orientação e direção no espaço. Encontramos um exemplo na “respiração unicelular” da prática de Laban-Bartenieff, onde o corpo, deitado no chão, entregue à força da gravidade com braços e pernas alongados formando um X, experimenta a sensação do ar indo do centro do corpo em direção à periferia (cabeça-coccix-braços-pernas) e depois retornando ao centro. Essa prática intenciona possibilitar uma maior propriocepção do corpo no espaço e dos espaços do próprio corpo, acordando a sensação do espaço interior do corpo e a continuidade do corpo no espaço, sua plasticidade em ganhar espaço e perder espaço.

A outra relação da respiração com a postura está em que muitos dos músculos que ajudam o movimento respiratório são músculos que atuam nos sistema tônico-gravitacional, mesmos músculos onde se expressam nossas emoções. Por esse motivo, a intuição de Gerda Alexander que trabalhando na pele, haveria a possibilidade de harmonização tônica, liberando, sem interferência direta, o fluxo respiratório, e daí a conseqüente harmonização de toda a corporeidade-subjetividade.

O sopro é assim o cruzamento de uma multiplicidade de movimentos que interagem a um só tempo. Como numa teia, quando interferimos em um fio movemos todo o conjunto. Essa experiência aérea tem, segundo Godard, três nuances: primeiramente o da matéria energética do ar, o oxigênio e sua ação sobre o movimento postural-afetivo; segundo o da sensação da experiência de ser um ser extenso, um ser que se cria e se movimenta numa “vastidão periférica”, onde a sensação de volume do corpo, de expansão dos limites do corpo no ir e vir do ar criam um espaço de partilha do território aéreo, onde não se separa mais espaço e tempo, aproximação e distância, um corpo-ritmo; e por fim a influência que o sopro tem na “matriz vocal” de modo que a voz possa ser como um jato do sopro, a palavra sendo tecida na sua continuidade com a densidade atmosférica: da atmosfera aos pulmões, dos pulmões a boca, da boca a atmosfera, num ir e vir..

Como no encontro clínico com a gata bailarina foi inaugurada uma experiência de contato-sopro onde se fez uma densidade atmosférica entre-corpos que criavam consistência às aberturas experimentadas por seu corpo. As palavras eram tecidas na pele do ar, entre seu corpo e o meu, abrindo um vazio potencial para as palavras-gestos. Assim, os sentidos inaugurados pela experiência se faziam por conexão corpórea, num entre-laço, numa conversa diafragmática. Foi possível sentir o sopro indistinto: um exercício da palavra no ponto onde a densidade criada na cavidade da boca e a cavidade do mundo possam tecer uma palavra-viva, uma palavra-sopro. A palavra aqui tece uma comunicação por contágio, onde o que importa, mais do que os sentidos advindos da experiência, é o fato desses sentidos terem sido antes sentidos pelos corpos de contato. As palavras criando ritmo, melodia para a dinâmica da experimentação clínica que nesse caso criava uma pele de contorno, uma palavra para vestir. Por isso sempre dançávamos, a gata bailarina e eu, com as palavras numa conversa diafragmática.

ONTOLOGIA DA MATÉRIA: PENSAR COM O CORPO

(...) A alma é um vento. Pode cobrir mar e terra. Mas não é da terra, nem do mar. A alma é um vento. E nós somos um agitar de folha, nos braços da ventania”.

“O outro pé da sereia” – Mia Couto

O corpo no espaço é uma escultura

Giuseppe Penone

Ser mar, amar

Uma voz fina no outro lado da linha.

A voz demora a chegar.

Um esforço para escutar e um esforço para falar. Assim vai se tecendo uma linha de confiança entre linhas telefônicas.

No encontro a voz fina se personifica no corpo de uma frágil menina-mulher. Meu corpo deseja o acolhimento. Seu corpo deseja e teme. Novamente um grande esforço para escutar e para tecer junto. Seu rosto não me olha, seus pés se crispam no chão. Sem poder ver, vendo, percebo um rosto que se desfigura no esforço de ficar, no esforço de falar. Assim permanecemos por algum tempo num esforço muito grande para estar junto.

Ela chega antes por um email de uma amiga, sua professora que confiou, que se fez confiar. Os fios estão emaranhados. A menina-mulher fez todos os fios se misturarem aos fios que ela vai deixando como rastro de seu desejo. Frágil, mas tão forte no poder das misturas. *Fall in love*. Costurar junto. Caderno-tecido. Retorno a faculdade. O segredo, o abuso, o delírio. Medo de cair da escada, medo de desejar se jogar da escada. Tudo se mistura.

A menina-mulher estudante de arquitetura. Ela se encanta com o campus, com o curso, com um professor. *Falling in love*, tudo despenca, desmorona com essa paixão. Paixão pelo curso, pelo professor, pelo campus, por si mesma? Ela se abre, jogando fios, não tece junto, mas seu gesto inaugura uma intenção, pede por contato. Ela se apaixona e se mantém conectada, confia. Confia no professor, na professora. Ela lhes envia um email os colocando como deuses e falando de seu amor.

Ela fotografa imagens intensivas. Confunde e se confunde nas memórias e no espaço. O amor pela arquitetura, pelo campus, pelo professor, o segredo que guarda, tudo se emaranha.

Ela acha que o professor e a professora são casados. Ela acha que disse coisas para ele. Tudo se confunde: imaginação, memória, imagem, sensação, num filme de muitas luzes e closes.

Aos poucos, ela vai confiando, tecendo junto, sua voz pode sair mais nítida e ela consegue fazer seus olhos tocarem os meus mesmo que por um breve instante.

Aos poucos, assustada, vai desfazendo os nós, as tramas, os traumas. Segue confiando e consegue falar do seu segredo. Fala dando voltas. Não fala diretamente. Fala através de um livro. E não sabe, mas lembra que quando o pai pegava a menina por trás, ela achava que ele era um bicho horrível e não seu pai e que ela se ausentava do seu corpo para não sentir e pensava em algo que a levava para longe para ela não sentir. (...)

Seguimos tecendo juntas. Ela volta para a faculdade, conhece meninos. Beija meninos e meninas.

Agora anda com medo de cair das escadas quando desce. Como *fall in love* sem perder os pés do chão?

(...) tenho sentido a menina mulher muito diferente, parece mais fresca, mais leve, parece que tirou um fardo das costas. Não se interessa em saber os limites do que inventou e do que viveu. O que importa agora é tecer novos laços, confiar, seguir movendo, sem se culpar. O que importa é tentar sentir os espaços de contato com o espaço para criar novos sentidos, novos gestos, confiando na possibilidade de se fazer nas misturas.

De onde nasce o movimento? O centro gerador do movimento no fragmento clínico descrito acima evidencia um movimento de desvio. Um desvio talvez um tanto abrupto que fez borrar os registros do imaginário e do real, do eu e do outro, da razão e da loucura, da saúde e da doença. O caso equivoca e faz borrar, se faz nas misturas, nas bordas. Podemos afirmar que o centro gerador do movimento da menina-mulher das bordas migrou com força e fúria da consciência do eu racional, moral e regulador e foi parar no ponto onde nasce o desejo, nos cantos para além do eu, nas margens, nos cantos de contato com o mundo. Um grito surto de saúde, mas não sem dor. Caos, medo, vontade de desistir e meu corpo insistindo “Fica, confia. É possível se fazer nas misturas”.

O centro gerador do movimento se encontra no ponto onde nasce o desejo, o centro está onde escapamos de nós. Como suportar essa vertigem de ser?

De onde nasce o movimento? No momento em que os criadores da dança moderna americana e da dança expressionista alemã se perguntaram a respeito do plano de origem do movimento no corpo, um espaço intensivo e não topológico se abriu como um solo de experimentação, dando visibilidade ao invisível-sensível que nos rodeia e nos constitui. A Dança Moderna do início do século XX buscou um espaço do corpo como centro motor do movimento. Assim vemos na obra de Isadora Duncan esse centro no plexo solar. Em Martha Graham o centro é encontrado no torso do corpo. Para Doris Humphrey esse centro se faz na tensão entre o *fall* e o *recovery* na tensão do corpo com a gravidade. Em Rudolf Von Laban esse centro localiza-se em torno no baixo ventre e se constitui como um centro que se irradia para o espaço exterior do corpo através de seis espaços do corpo: cabeça, cóccix, braços e pernas. A Dança Contemporânea, a partir da obra de Merce Cunningham, inicialmente, entende esse centro motor se movendo ao longo do corpo sem criar um espaço topológico específico como lugar de origem ao movimento. O centro do espaço é um centro de interesse. Para Cunningham (2014), trata-se de abrir o espaço, considerando-o em qualquer ponto, tornando-o fluído. Não há pontos fixos no espaço. O dançarino não dança no centro do palco para captar o olhar e o interesse do público, ele alarga as possibilidades do movimento ao tomar o espaço e tempo em suas infinitas possibilidades de combinações, em suas infinitas possibilidades. No contato-improvisado de Steve Paxton, esse centro também não é localizável porque se faz na tensão entre corpos, no espaço de contato, criando um diálogo ponderal entre os corpos que constituem a dança do contato-improvisado.

Heirich Von Kleist (2013) em *Teatro de marionetes* e Hupert Godard (s-d) em *Gesto e Percepção* nos mostram como o centro do movimento e a relação com a gravidade no corpo humano está sempre em relação com o plano de afetabilidade desse corpo no mundo, no “espaço de interesse” nas palavras de Cunningham. Porque o corpo humano é um corpo afetado e o centro do seu movimento se constitui na relação subjetiva de seu peso como o peso do mundo, esse centro gerador do movimento e do gesto pode estar em qualquer parte do corpo que não o seu centro. A alma pode estar em qualquer parte do corpo, para além da intencionalidade do gesto.

Francois Delsarte, importante estudioso do movimento humano que influenciou vários personagens importantes da dança moderna e das práticas de educação somática, afirma o corpo como lugar privilegiado para expressão da alma. Numa certa filiação, Laban se articula ao pensamento delsartiano na sua busca da região do silêncio e esgarça esse pensamento: o corpo cria uma alma. Ao habitar essa região do silêncio, o dançarino se esvai das imagens já codificadas e reconhecidas do mundo, o que implica num “saber-morrer”, largando a estrutura predeterminada do corpo próprio e de eu psíquico para se abrir aos fluxos e intensidades do movimento-mundo, criando uma alma em movimento.

Podemos dizer que é a idéia de centro mesmo que é colocada em questão quando afirmamos o primado do afeto e do contato. No lugar de centro do movimento encontramos um movimento acêntrico, rizomático que se move e reage à variabilidade do regime de forças e de afetabilidade de uma corporeidade na sua relação com o mundo, com seu espaço de interesse.

Nesse sentido, podemos dizer que a alma assim criada é como na história de Mia Couto, nem da terra, nem do mar, mas um vento, um movimento que se move no tensionamento entre o mais singular e o mais coletivo. Um movimento que se expressa como um choque da onda nos limites da terra. A alma é como vento, um movimento que se faz na tensão entre a forma-força-terra e a forma-força-mar. Um corpo atravessado por uma alma-vento só pode ser um corpo em movimento onde as formas se fazem e se refazem continuamente com nuvens. A alma é como um sopro e o corpo de uma alma-sopro se expressa como um incessante fazer-desfazer de formas no espaço, como imagens em movimento.

A corporeidade inaugurada nesse contexto é um plano de articulação sensorial, um movimento que nos confronta com nossos deslimites, afirmando a rasgadura inevitável de um corpo em movimento no espaço como um sentido de *perda* ou *quebra* dos limites de si. O escultor Giuseppe Penone afirma o corpo no espaço como uma escultura, uma obra em vida. O espaço esculpe um corpo que recorta simultaneamente esse espaço. A gravidade cria uma postura, um modo de se mover no mundo que cria um olhar para o mundo. O ar que respiramos cria direção e volume no espaço interior do corpo, numa troca intermitente entre a matéria que compõe um corpo e que compõe o mundo. O espaço do corpo é prenhe de buracos: somos superfície porosa que faz ver a superfície enquanto limite como pura abstração. O tecido que separa é o mesmo que conecta. Onde termina e começa a pele? O mundo nos chega pelos poros, por isso José Gil (2004) dirá que a percepção de um corpo se faz pelos poros da consciência. A consciência reflexiva não basta para ativar essa dimensão sensível do corpo. Nessa experimentação a consciência é sempre paradoxal. Como na célebre frase de Gerda Alexander, criadora da eutonia: “aquilo que toco também me toca”.

A experiência com o corpo se expressa assim como vimos num processo de dilatação intensiva dos limites topológicos do eu, num plano de continuidade com os objetos e forças do mundo. Experiência que se defronta com uma dimensão incorporeal do corpo: mergulho no plano intensivo onde a experimentação de si excede para além dos limites topológicos do corpo-indivíduo, corpo-matéria. Experiência de uma corporeidade duplamente paradoxal: para acessar o imaterial do corpo é preciso mergulhar em sua matéria sensível. É a carne que abre para o incorporeal.

A corporeidade se faz no tensionamento gravitacional entre a terra e o céu, entre a matéria e o imaterial do corpo, entre o corpo e o pensamento. Tensão que faz ver o invisível, que mostra o quanto de carne há na pele, o quanto de não-organismo há na organização de um corpo, que faz ver a sombra na luz e que arrasta a consciência de si não mais como reflexividade-espelho, mas como corte de um espelho sem azougue. Trata-se assim de se perguntar como pensar através dos sentidos que sentimos com nossa inevitável abertura ao mundo sem a centralidade do eu da consciência; como pensar não através de uma consciência, mas de uma ciência-com o mundo; como pensar na beira do mundo e fora dos limites do eu: como pensar com o corpo?

A consciência reflexiva nos faz defrontar com uma forma pronta no espelho da consciência. Trata-se de criar uma ciência de si com o mundo como no *Ritual* de Clarice Lispector que se faz no limite-confronto da terra com o mar, onde a terra não passa de uma condensação do sal do mar. Assim somos nós: nosso corpo é uma condensação de forças e formas fluídas no tensionamento com a gravidade e com nossa condição atmosférica. Somos assim como a Terra que se formou num processo de superaquecimento seguido de um resfriamento que criou essa forma redonda e azul que gira no infinito do espaço. Para o escultor Giuseppe Penone como vimos todos os elementos são fluídos, mesmo a pedra. Para ele trata-se de uma questão de tempo a montanha virar areia e é a “curta duração” de nossa existência que nos possibilita qualificar uma matéria como dura ou mole, resistente ou fluída.

O rio carrega a montanha. O rio é veículo da montanha (...). Tudo serve para esboçar a forma – fruto de um trabalho contínuo feito de grandes e pequenos choques, de vagarosas passagens de areia, de estilhaços cortantes, da lenta fricção de grandes pressões, de grandes choques surdos. A forma desenha-se e se torna sempre mais aparente. Será que o rio não tem como projeto nos revelar a essência a qualidade mais pura, e mais secreta, a densidade extrema de cada elemento da pedra?(...)

(...) Para esculpir a pedra na verdade, tem-se que ser rio. (PENONE, G. Apud DIDI-HUBERMAN, G. 2009: 49).

Didi-Huberman (2005: 78) nos fala dessa experiência da consciência para além da reflexividade através da imagem de “ombre du reflet” que é “aquele que obscurece, destrói ou deforma sem retorno do seu reflexo sobre si mesmo”. A experimentação de si ou conhecimento de si não se faz como aparição distinta, mas como um sopro indistinto, uma experiência atmosférica, onde as imagens que se desdobram são mais da ordem do sopro, da abertura do corpo ao plano inconsciente de conexão com as forças do mundo, do que do reconhecimento da imagem própria num espelho.

Entendemos a experiência sensorial nesse movimento, como estado germinal. Nessa perspectiva, os sentidos da vida seguem uma linha de continuidade com a experimentação sensorial e intensiva de modo que o corpo possa obter uma ciência-com o mundo. A corporeidade inaugurada é um corpo em carne viva, corpo pleno intensivo que equivoca as dualidades sujeito-objeto, dentro-fora, corpo-psiquismo e que abre o

corpo ao seu aspecto imaterial, invisível, porém sensível, vibrátil e por isso mesmo capaz de fazer estremecer a forma, dando passagem aos fluxos da vida na constituição material-imaterial de um corpo em movimento-mundo.

Como na poesia-canção de Arnaldo Antunes: “tire a mão da consciência e ponha a mão na consistência”. A consistência é da ordem da matéria sensível do corpo e pôr a mão na consistência nos mostra que para conhecer a matéria é preciso um fazer, uma atividade, uma experiência que inaugura um terceiro termo na experimentação da subjetividade: colocar a mão na consistência do próprio corpo é deformar, desfazer a ordem e habitar um triplo movimento onde se é a um só instante criador, matéria e obra do processo de conhecer-criar a si.

Movimento que pode encontrar um pouso nas imagens do gravurista Albrecht Durer. Durer entre 1511 e 1514 se dedicou a desenhar vários São Jerônimo. Em uma das imagens mostradas por Didi-Huberman, vemos o santo apontando para sua cabeça, o lugar de seu pensamento vivo em ato. Em outra vemos sua mão apontando para a parte do osso temporal de uma caixa craniana, de uma caveira cujas “cavidades escuras” se encontram em primeiro plano. Didi-Huberman (2009: 39) nos traz essa imagem dupla para nos fazer ver a relação entre o lugar tátil e o lugar do pensamento: “tocando esse objeto apresentado frente a ele como um mistério para seu próprio pensamento, o teólogo não ignora que o mistério deve ser compreendido no entre-dois onde ele se acha, porque o que ele questiona diante de si, encontra sua resposta no que é visto atrás dele, quer dizer no crucifixo estranhamente “vivo”, carnal, encarnado, que compõe o fundo da cena.” O crucifixo se desenha no espaço entre a caixa craniana e a mão que aponta para ele e o lugar do pensamento é o espaço entre a pele, como espaço mais exterior e o cérebro como espaço interior, espaços do corpo que se originam da mesma camada do embrião, o ectoderma, nos fazendo ver que o pensamento é um desdobramento daquilo que tocamos com nossa pele.

Assim como na dança houve a busca pela origem do movimento no corpo, podemos acompanhar com Didi-Huberman em seu livro *Ser Crânio* (2009) como o homem sempre se inquietou a respeito do espaço do corpo que seria morada do pensamento. Em Aristóteles vimos primeiramente esse espaço ser encontrado no coração. Em seguida na cabeça. Didi-Huberman nos traz imagens para mostrar os pensamentos-movimentos que se desdobraram através da abertura-dissecação do crânio

humano. Em Leonardo Da Vinci, por exemplo, encontramos a imagem do *ser cebola* onde o interior se confunde com exterior. Na cebola o caroço é desdobramento da casca, não havendo soberania do conteúdo sobre o continente. Assim não há mais hierarquia entre o cérebro e a periferia.

Assim ele nos traz a imagem do *ser caixa* em Paul Richer, professor de anatomia e colaborador de Jean-Martin Charcot na Salpêtrière, que afirma o crânio como um tipo de caixa óssea. Ele nos traz essa imagem para dizer que Richer esqueceu que toda a caixa traz implícita a questão do seu interior e de suas dobras, de modo que mergulhar nessa caixa é nela se perder.

Talvez possamos entender assim o fascínio e a admiração da psiquiatria pelo corpo expressivo da histérica que faz algo escorrer e vaziar do fundo do corpo. Foi deixando o olhar se demorar perante o corpo expressivo do corpo da histérica que Charcot pôde perceber que nem sempre é possível encontrar dentro do corpo as marcas de uma doença quando as feridas se encontram na alma. O sintoma é expressão-significado de uma marca no corpo da histérica. Os movimentos contorcidos, as dores no corpo sem sentido, sem origem no corpo físico. O grito da histeria nos mostra que a dinâmicas da matéria da mulher se faz através de sua inevitável rasgadura ao mundo. Um grito que abriu o corpo ao plano inconsciente. Um grito que fez parecer um corpo fantasmático, um corpo sintoma que é expressão e significado das marcas deixadas no corpo. Um corpo para além do controle e onipotência do eu e da consciência que faz emergir um pensamento daquilo que não pensa e que transborda os limites da organicidade e funcionalidade de um corpo. Algo grita, algo escorre, algo quer falar através do gesto contorcido de um corpo louco de mulher.

Didi-Huberman em *Invention de l'hystérie* (2014) nos fala da extrema visibilidade colocada em cena pelo corpo da histérica que ele denomina de “espetáculo da dor”. Através de uma densa pesquisa iconográfica, o autor, questionando e evidenciando a violência e as atrocidades vividas no ambiente de um asilo de “alienados”, considera a histeria como um capítulo da história da arte no final do século XIX.

Continuando com “Ser- crânio” em Durer e seu *ser caracol*, encontramos uma ponte para pensar que antes do “crânio-signo” e do “crânio-objeto” há o “crânio-lugar” que inquieta o pensamento, numa tentativa de situar, envolver, tocar e desdobrar. No

entanto cabe perguntar de que gêneros são esses lugares. Nesse momento o autor convoca a palavra *adro* que em francês tem uma particularidade fonética de ligar a noção de lugar à questão do ser. Ele nos conta que essa palavra significava anteriormente um “lugar aberto, um portal, uma passagem” (DIDI-HUBERMAN, G. 2009: 43).

O adro é o nome pelo qual é denominada a área externa das igrejas. O adro é um espaço que abre o espaço da construção ao espaço exterior e indica que é nas dobras do mundo, em nossa abertura ao espaço, que nos desdobramos e nos (re)inventamos. É o fora, o espaço exterior, como potencialidade de derivação e movimento da vida que é posta em evidência. É na obra do escultor italiano Gisepe Penone que Didi-Huberman encontra esse espaço aberto do pensamento. Para o autor, Penone é um escultor dos *adros*, dos espaços de nascimento da forma. Não se trata mais de tentar encontrar um centro originário do pensamento e da criação no espaço interior do cérebro. A noção de adro confunde ser e espaço, de modo que podemos afirmar que o ser é uma muda do espaço talhada pelas mãos do tempo.

Caberia então diferenciar uma escultura que cria objetos formais no espaço e uma escultura que trans-forma os objetos em “atos do lugar”, em acontecimentos. Assim, no primeiro caso, o objeto exibe seu fechamento como obra acabada, como resultado final, negando o agente, a ação e a gênese da forma. No segundo, a escultura continua como processo aberto no espaço e afirma a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, de modo que cada tempo da obra dure nos outros tempos como formas em estado nascente. No processo de esculpir formas no espaço não há uma *mimèsis*, mas uma *dynamis*, uma “ontogênese material da forma”. Na obra *Essere Fiume* (Ser Rio em italiano) de Penone, o escultor quis mostrar a ação do tempo nas formas e como a escultura pode guardar espaço de ação para essa dinâmica do corpo na relação com o objeto a ser esculpido. Nessa obra, de um lado está uma pedra esculpida de modo mimético e do outro a pedra que lhe serviu como modelo que foi talhado de modo mais ‘natural’ pelo tempo geológico, sem que ao espectador seja dada alguma pista sobre qual pedra foi esculpida pelo tempo e qual foi esculpida por mão humana. Com essa obra Penone quer mostrar como seu processo criativo se faz por uma entrega à dinâmica intrínseca dos processos de formação do material, sua morfogênese, desfazendo as polaridades entre natureza e arte, orgânico e geométrico.

Para Penone esculpir é fazer a anamnese do material onde se afunda a mão: “o que a mão extrai do material não é outra coisa que uma forma presente, onde aglutinaram-se, inscritos todos os tempos do lugar singular que constituem o material, de onde ele extrai seu “estado nascente” (DIDI-HUBERMAN, G. 2009: 55). Desse modo o escultor toca o tempo da/na matéria, sua memória, de modo que para ele matéria é memória. A matéria é a memória das marcas do tempo que imprimem formas no corpo.

Em outra obra denominada “Paisagens do cérebro”, o escultor abre uma caixa craniana e joga pó de grafite para um efeito de *frottage* que é uma técnica arqueológica para dar visibilidade aos traços mais antigos, porém menos visíveis. Ele faz assim mostrar como a forma da caixa craniana se molda à forma do cérebro para dizer que nosso cérebro está em contato com uma parede da qual nada sabe. A experiência de *frottage* mostra esse contato cego entre o cérebro e a caixa como se “nosso próprio cérebro fosse capaz de se tornar mão e acariciar sua própria bainha matricial”. (Idem: 62) Assim, Didi-Huberman vai dizer que para Penone ser escultura é também *ser fóssil*: marca do tempo que se mostra, se faz visível por contato. Trata-se nessa escultura de um devir-tempo do lugar e um devir-lugar do tempo que se faz por contato. Experiência que faz o autor se perguntar se a escultura é o lugar onde tocamos o tempo. Penone afirma um “conhecimento por contato”. Conhecimento que podemos afirmar que pressupõe uma pele capaz de oferecer a tudo que a toca a “perenidade das impressões”.

Só que tocar não é pegar, tampouco dominar. É habitar um espaço com, um espaço de relação, de osmose intensiva entre matérias. Afinal entre o “eu” e o “espaço” só há o limite da pele. A pele é um receptáculo de força, um “porta-impressões” do espaço ao redor que esculpe um corpo. A pele também guarda as inscrições dos rastros e vestígios do corpo no mundo, um conjunto de marcas do tempo que talham um corpo. Por fim a pele é um tecido-traço-expressão do que é sentido e emitido até o interior do corpo e traduzido em forma de pensamento, pensamento que também nos esculpe.

A impressão é humilde como a *arte povera* italiana de Penone e produz uma “leitura tátil” que produz um conhecimento a um só tempo íntimo, porque próximo e porque advém da *dynamis* da matéria, e coletivo, porque faz desaparecer os limites que nos separam do mundo. Somos como as folhas que são como pele do ar, esculpidas pelo

vento, seres que se alimentam e são talhadas pelo ar e pela luz. Somos também como as folhas: peles do ar.

Como nos diz Didi-Huberman é preciso escolher como se quer conhecer: “se quer a perspectiva da visão (objetiva), então há que se afastar não tocar; ou se quer o contato (carnal), então o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza objetiva” (Idem: 69). Encontramos assim uma questão para o manejo clínico que se refere a como tocar nessas linhas de matéria-memória para fazer acender nas corporeidades sua potencialidade de ser um espaço de nascedouro de formas. Para tanto temos que pensar a corporeidade como muda do espaço, o interior do corpo como muda do espaço exterior e a materialidade do corpo como memória, onde o tempo vai talhando formas, criando marcas. Como fazer a mesma matéria ser objeto, agente e obra dessa rasgadura inevitável do corpo no espaço e dessa inscrição incessante do tempo na materialidade das corporeidades?

Entendemos que esse processo se faz inevitavelmente por uma perda ou corte na experiência estática da consciência de si e dos limites da matéria corpórea. A experiência de afirmação da abertura da corporeidade ao espaço-tempo para a gênese de formas em movimento se faz por um corte ou perda dos limites de si e das referências habituais. Assim como no processo de criação de nosso planeta que se fez por quebras, fissuras e explosões que permanecem intermitentemente, a embriogênese também se faz por quebras, cortes, perdas como se útero materno, suas águas, correntes e fluxos fossem talhando um ser em forma humana. A perda como possibilidade de continuidade do movimento. A ênfase não estar em perder, mas em permitir a (trans)formação da matéria no atrito com o espaço e no balançar do tempo.

O ato do nascimento acirra esse processo: nascer só é possível pelo corte do cordão umbilical que ligava o ser ao seu espaço ambiental inaugural, o corpo materno. Assim também o primeiro sopro só se faz por uma perda de referências de um território aquático para o mergulho na densidade aérea. Por isso, logo depois do primeiro sopro, o corpo do bebê como um todo fareja seu ambiente inaugural e todo o seu corpo respira-pulsa a nova forma de ser um ser atravessado pela materialidade do ar. São através desses processos de corte e perda que nos (trans)formamos, atravessados pelas materialidades e forças do mundo. Somos seres-nuvens: formas em movimento no

espaço e no tempo. O tempo é a quarta dimensão do espaço do corpo, o tempo nina, balança, dá ritmo aos espaços do corpo. Cabe se perguntar como acolher a intensidade desse processo incessante de criação, olhando menos para trás, para aquilo que se perde, para o que se deixa, para as antigas peles e acolher as formas em germe para melhor gestá-las e dar-lhes direção. É preciso então um colo-território no balançar incessante do tempo que inaugura um novo ritmo para o deslocamento de um novo passo.

Na procura do espaço gerador do movimento e do espaço origem do pensamento, mergulhamos num espaço intensivo, caosmótico, morfogenético que apaga as cisões e faz aparecer o corte, a rasgadura inevitável do ser no mundo. Trata-se de um espaço acêntrico e rizomático que reage ao regime de afetabilidade de uma corporeidade na sua relação com o mundo.

A clínica como espaço de nascedouro de novas formas, novos processos de subjetivação, pode ganhar um sentido através das contribuições da escultura de Penone que inaugura através da pele uma espacialidade cega, a qual a experiência da visão não consegue acompanhar. Esse espaço para Didi-Huberman é também um “espaço para se perder” e “perder o espaço”. A experiência da impressão seria assim o procedimento mais adequado para dar conta do paradoxo do cérebro que o faz cego àquilo que ele toca. Metáfora que o autor resgata em Freud que afirma que a psique está em contato sem que saiba disso. Lembro do mito de Eros e Psique, onde psique nunca vê o noivo, somente tem dele através de um jogo de luz e sombras sua impressão. O fato de não vê-lo inquieta Psique e quando ela enfim consegue vê-lo com a luz da vela, ela o queima e precisa cumprir as tarefas de Afrodite (mãe de Eros) para tornar a ver seu amor. Psiquê terá que superar a auto-suficiência, confiando no espaço, e a auto-piedade, afirmando a potência de derivação de um corpo mesmo na dor, para pode ver Eros novamente.

A menina mulher e eu também precisamos não nos ver, estar junto sem se olhar, deixando a pele dela vir até a mim, dando contorno e direção aos fios que da pele dela se soltavam: fios de sentidos, de memórias, de afetos, de acontecimentos que ela tentava segurar e apertavam e prendiam. Foi preciso oferecer minha pele como pouso e guardar as impressões em mim, cuidar delas para que pudesse ser acionadas se preciso, criar um corpo-com para confiar, fiar junto esses fios que sobravam de sua infinita-teia da vida.

A impressão em nossa perspectiva é um processo que desenvolve e revira as formas: “É um lugar por excelência que nos ensina o que o “adro”, espaço de abertura, e

a “moradia”, espaço de consistir e de habitar, significam: seria moradia, não isto em que moramos, mas isto que mora em nós e nos incorpora ao mesmo tempo” (DIDI-HUBERMAN, G. 2009:79) O processo de impressão seria um procedimento para dar conta do paradoxo de tocar e não dar-se conta, para que o pensamento seja um desdobramento daquilo que tocamos com nossa pele. Nossas impressões da realidade como marcas que nos deixa o mundo para além de verdades impostas e formas prontas ao ato de conhecer. Conhecimento tátil do mundo ao redor que cria uma paisagem subjetiva em movimento.

A vida é uma obra de perda, ou melhor, uma obra de pedra, como processo de mineralização, ao encontro do inorgânico, do devir. A pedra já foi água e está sempre se transformando. A vida é um caso de devir. Todo devir passa antes por um devir- mulher até se tornar um devir-imperceptível, passando por um processo de certa mineralização como no Ritual de Clarice onde a mulher sente um plano de indiscernibilidade com as ondas do mar. Nesse plano as linhas estão todas livres, disponibilizadas ao devir. A vida é afirmada como um fio infinito, como o movimento de uma pedra que deriva, deriva até se tornar líquida. A perda da forma é inevitável, mas o primado é da potência de geração das formas. Todo o rio corre para o mar, porque há mar, porque amar faz tudo correr, devir, se transformar. A morte, a perda, a quebra só nos serve para a afirmação da vida em gerar novas formas. O vazio nos serve para fazer dele ninho, para gestar, criar, não para nos aprisionar ao não-movimento.

Encontramo-nos entre o ir e vir das ondas do mar, afirmando o paradoxo de ser um ser em movimento. Trata-se assim de ter os pés no chão e olhar para o céu para acompanhar e seguir formas em movimento. O centro do movimento e o centro do pensamento se encontram no intervalo entre um corpo e o mundo. Afinal como nos lembra Winnicott (1975) a busca do *self* não tem fim e para Daniel Stern (1992) o senso de eu emergente permanecerá ativo pelo resto da vida. A vida como criação de si é uma teia infinita. O espaço da clínica nessa perspectiva transdisciplinar se oferece como possibilidade de acolher a *dynamis* da matéria humana no confronto com as forças do mundo oferecendo a possibilidade de tecer uma ciência-com o mundo.

5 – CORE-GRAFIAS DE UMA CORPOREIDADE EM MOVIMENTO

UMA ESCRITA EM DEVIR-DANÇARINA:

*O poema é uma substância que remete para as surpresas da física.
Um verso avança como se fosse uma coisa com electrões e
desassossego. Tem núcleo, uma carga positiva e uma carga negativa.*

*O verso terá ainda de ser um medicamento para a linguagem, algo
que traz de volta a saúde perdida nas frases de circunstâncias, nos
lugares-obcenamente comuns, lugares prostituídos da linguagem. Um
medicamento natural, o verso, um elemento benéfico, sem efeitos
secundários: a língua doente deverá recebê-lo de braços abertos. Um
espaço entre duas palavras que habitualmente estão ligadas (lugar-
comum) permite a interferência, ali, no meio, de uma outra palavra
(ou mais) que desequilibra o óbvio. Por exemplo: em vez de lugar-
comum – ligação comum entre as palavras lugar e comum – depois de
abrir espaço entre elas (entre essas duas palavras) introduzir uma
outra, uma pequenina, pouco ruidosa. Por exemplo: menos.
Ficaremos então com: lugar-menos-comum. Um bom lugar para uma
palavra.*

“Breves notas sobre as ligações” - Gonçalves Tavares

Nesse pequeno fragmento textual de Gonçalves Tavares encontramos dois pontos importantes para a discussão que aqui iremos discorrer. Primeiramente, a partir de Tavares podemos entender a experiência com a linguagem como criação de um espaço, espaço de *tópos* intensivo que cria mundos possíveis. Tavares aponta também na dimensão poética da língua uma salvação para a linguagem aprisionada no senso comum e nos domínios da significação, da determinação, da representação e dos imperativos do eu. Nesse sentido, trataremos aqui de afirmar um uso da língua para além do domínio do eu, num movimento de mistura convulsiva com as forças do mundo. Para tanto, trataremos de entender como a palavra pode tocar e ser tocada pelos movimentos das corporeidades em sua abertura ao mundo. Indagamo-nos assim como a palavra toca o corpo e como o corpo faz vibrar a palavra. Como narrar uma experiência que se faz na abertura das corporeidades, traçando uma zona de limiar entre a palavra e o acontecimento de modo que a palavra toque o afeto e faça ressoar a força intensiva desse encontro, deslocando os sentidos habituais e inaugurando uma nova experiência?

Em seu célebre texto “Aula” (1977) Roland Barthes acusa a língua de um fascismo que obriga a dizer, que determina o que dizer, submetendo o ser ao aprisionamento do eu. Para o autor a linguagem está sempre subordinada ao poder, sendo assim uma legislação cujo código é a língua. Acontece que esquecemos que a língua é uma classificação que nos aprisiona enquanto sujeito e que insere a experiência do pensamento como representação. Os signos que compõem a língua nos subordinam a deslizar sobre uma cadeia de repetição que aprisiona a palavra a uma significação já existente. Por esse motivo Barthes afirma que na dimensão da língua servidão e poder se confundem: no momento que falo me prendo a um eu e prendo a palavra a uma idéia já dada. Sendo assim, Barthes nos conduz ao pensamento de que só há liberdade fora da clausura da linguagem. Seria preciso então trapacear a língua, esgarçar seus limites, lançá-la para além dos domínios da identidade e do poder, multiplicando seus sentidos. Para Barthes esse esgarçamento da linguagem ocorre no espaço da literatura. Um espaço que podemos dizer é um topos intensivo, pois, como nas palavras de Gonçalves, a palavra tem cargas energéticas que se expandem para além do código da letra e que fazem tocar o corpo, produzindo novas sensações e uma nova experimentação de si e do mundo.

A literatura é assim compreendida como espaço de liberdade que nos lança para além dos limites definidos do eu e que fazem a palavra encontrar uma zona de indiferenciação com o mundo, não mais como prática de representação do mundo, mas como ato de criação de mundos: uma palavra-mundo. A literatura é assim para Barthes uma questão de excesso e multiplicação dos sentidos. O conhecimento que advém com essa experiência se confunde com o ato de criar. Como afirma Clarice Lispector (1999) escrever é uma maldição e uma salvação:

É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o fim o sentimento que permanecia apenas vago e sufocador. (...) (LISPECTOR, C. 1999: 134)

Nesse ponto nos aliamos mais uma vez a Barthes entendendo a literatura não como um setor da vida, seja de comércio ou ensino, mas como uma prática: uma prática de escrever e se desfazer da clausura do eu, do tempo cronológico, do pensamento e da criação como representação. Seguindo as pistas que nos deixa Barthes, Lispector e Tavares, encontramos também em Deleuze (1997) a perspectiva da literatura com um ato de saúde que nos lança numa experiência de si inevitavelmente plural e que faz a língua derivar. Experiência que convulsiona a língua-mãe, a língua-maior, levando-a a um devir minoritário que a força a um limite, a um fora, um avesso. Há assim um devir louco na literatura que se expressa em seu excesso e multiplicação de sentidos. Para os autores esse enlouquecimento da linguagem produzido pela literatura é sinônimo de saúde da língua. Nesse sentido escrever não é impor uma forma a uma matéria, menos ainda um processo de rememoração de vivências perdidas e recontadas, mas um caso de devir, um movimento que nos leva a terras estrangeiras. Nesse ponto, ao levar a língua ao limite, a literatura leva o sujeito a desaparecer como unidade pensante detentora de uma verdade do mundo e dimensiona a experimentação de si como um processo de quebra dos limites definidos do eu. O escritor ou autor como detentor da obra literária se esvanece. A morte do autor inaugura simultaneamente o pensamento do fora, fazendo a língua virar pelo avesso, multiplicando seus sentidos e impulsionando o ser ao movimento descontínuo e incessante de saída de si. A experimentação com a escrita nos leva a visões, audições, sabores e texturas novas do mundo que criam um plano de reciprocidade entre a palavra e a sensação que absorvemos do mundo. A língua é tomada por um delírio, um ato de feitiçaria que como afirma Deleuze “a faz precisamente sair de seus próprios sulcos” (DELEUZE, 1997:15)

Trata-se de recuperar uma relação com a palavra que foi descartada durante séculos e que começou a re-insurgir no início do século XX através de uma mudança paradigmática da literatura. Mudança que rompe com uma concepção de realismo literário que tomava a literatura como reflexo do mundo e a obra de arte como representação do mundo. Essa mudança de perspectiva entre literatura e real ocorrida através de obras como a de Mallarmé, Kafka, Maupassant, Kleist, Proust, dentre outras, toma força na obra de Maurice Blanchot através de seu conceito de fora. Segundo Tatiana Salem Levy (2011) esse conceito central na obra de Blanchot subverte conceitos-chave para a filosofia e para a teoria literária como os de autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento, inserindo assim a literatura como prática política de resistência. A questão central em que orbita esse conceito, que mais que um conceito

é uma prática, é a afirmação que a palavra literária funda sua própria realidade, ela performa mundos. Não há assim em Blanchot separação entre real e imaginário. A imagem não representa a coisa, as imagens se atualizam no instante-já em que as coisas do mundo nos chegam de soslaio, fazendo balançar a certeza e o controle onipotente do eu da consciência. As imagens são os duplos dos objetos do mundo, sua outra face, seu desdobramento. A experiência do Fora está assim intimamente ligada ao imaginário e podemos dizer à experiência sensorial como espaço de apreensão sensível do mundo. Para Blanchot a escrita seria uma experiência de “realidade imaginada” porque o imaginário é o desdobramento do real, o seu duplo, não havendo aqui qualquer submissão representativa da imagem à realidade.

Segundo Levy, uma das mais importantes contribuições de Blanchot foi a diferenciação entre a linguagem comum e a linguagem literária. A primeira servindo de instrumento que designa o mundo, a outra sendo capaz de criar a si própria, de ter uma finalidade em si mesma e de inventar mundos possíveis, de desdobrar o mundo. No espaço literário anunciado por Blanchot, a palavra é desdobrada de modo que palavra e coisa se fundem para fundar uma nova língua e podemos dizer uma nova corporeidade. Nesse sentido, a palavra vazada pela experiência do fora, se faz através de um duplo movimento de negação e criação. Movimento simultâneo de quebra com o aprisionamento do *status quo* e do senso-comum e de proliferação de novos sentidos e de outras realidades. Por esse motivo, trata-se de um movimento onde se tornam indissociáveis as dimensões estética, ética, política e clínica da palavra desdobrada pelo fora. Pensamento, corpo, criação e entendimento do mundo... Tudo é arrastado pela força do espaço literário.

Em seu texto sobre Heráclito em *Conversa Infinita* (2007), Blanchot nos conta que os gregos possuíam dois tipos de discursos para discorrer sobre o sagrado: um referente aos nomes divinos composto por lendas, tradições e narrativas mitológicas; outro referente aos nomes de Poder composto pelas narrativas de gênese. No século VI a.C, aproximadamente, surgem na Grécia novos mestres da fala que introduzem a simplicidade, a força das palavras pobres e a clareza da palavra breve, reunindo há um só tempo a palavra *sóbria* e *severa*. De acordo com Blanchot o discurso do sagrado se desdobra em discurso da *physis* tendo na figura de Heráclito um mestre nessa arte de transvaloração que faz aparecer o enigma da variedade das coisas do mundo, afirmando a diferença como experiência fundadora dos seres e das experiências da vida. Segundo Blanchot, Heráclito faz corresponder à obscuridade da linguagem a clareza das coisas,

inserindo o duplo sentido no terreno da palavra de modo a questionar o sentido único das palavras e das coisas. Heráclito nos faz ver uma reciprocidade entre as palavras e as coisas. Reciprocidade que se faz através de uma dupla direção, de uma contrariedade e uma dispersão, de um movimento de vai e vem que faz ora palavras e coisas se aproximarem, ora se afastarem, sem jamais convergirem a ponto de uma explicar ou subordinar a outra. Trata-se de uma palavra-ritmo que podemos afirmar que é rastro do corpo no mundo e do mundo no corpo. Rastro que se faz por um vai e vem, uma reciprocidade que inaugura sempre uma diferença e faz ver a relação “misteriosa” entre a escrita e *logos*, entre o *logos* e os homens. Relação que se inaugura através de uma abertura sensível às forças da vida. Em Heráclito coisas e nomes estão em incessante reciprocidade, numa experiência de contágio que longe de nos aprisionar num saber dado e num sujeito determinado, inaugura a diferença como fundadora da experiência ontológica. Uma diferença que faz com que ao falarmos nos diferenciamos de nós mesmos. Uma diferença que não se esgota na distinção que fazemos entre as palavras e as coisas que a designam por estarmos por milênios atrelados ao dualismo corpo e alma. Héraclito faz desdobrar essa dualidade entre palavra e coisa e mais a fundo as dualidades corpo e alma, sensação e pensamento, fazendo aparecer uma linguagem que insere a diferença como fundadora da experiência que temos do mundo Uma linguagem que...

(...) fala em virtude do enigma, a enigmática Diferença, mas sem se comprazer-se nela e sem apaziguá-la; ao contrário: fazendo-a falar e, ainda antes de ela ser palavra, denunciando-a já como *logos*, esse substantivo altamente singular no qual se retém a origem não falante daquilo que incita à fala e que, em seu nível mais lato, ali onde tudo é silêncio (...) (BLANCHOT, M. 2007: 21)

Apesar dos autores não sublinharem a experiência do corpo no espaço literário, entendemos que a desfiguração do nome do autor se faz inevitavelmente através de sua abertura sensível ao mundo. Como já afirmamos com Deleuze e Guattari (1997) é preciso que a escrita entre num devir-mulher, que nos lança num plano de indefinição e de indiferenciação com o mundo. Não há aqui dualidade entre corpo e pensamento: assim como o pensamento é lançado para fora de si, o corpo se desdobra ao avesso. Por esse motivo, não podemos falar de corpo como realidade objetiva e determinada, mas de

processos de corporeidade, de um corpo em movimento incessante de quebra e criação de si.

Apostamos assim numa política da palavra contagiada pelo espaço literário, na qual a palavra não representa a experiência, mas é arrastada por ela, podendo ser o seu duplo: uma forma de expressão da experiência, onde a palavra é corpo e a escrita pode acompanhar os movimentos do corpo em sua abertura ao mundo. Nessa perspectiva escrever é se compor num entrelaçamento inevitável com a escrita, per-formando um corpo e per-formando mundos: uma escrita de si fora do sujeito e na beira do mundo. Escrita como experiência ético-estética-política de afirmação da vida como um movimento incessante de criação de novos sentidos que fazem dançar a palavra, dando corpo ao afeto, ao indefinido, ao informe, a diferença.

Escrever como grafar com o corpo no espaço: criar uma corporeidade de contato-mistura com os elementos do mundo, deixando a escrita ser arrastada por um afeto sem dono, fazendo surgir palavras-nuvem, palavras-sopro, palavras-fluxo. Assim nos lançamos ao movimento de habitar o espaço do pensamento como vibração, como movimento de um corpo que se lança no desconhecido da escrita. Uma escrita que (per)forma, criando imagens sensíveis no espaço objetivo, criando um espaço utópico, um espaço intensivo de comunicação como contágio. Escrita que se faz líquida, fluída como rio, se esquivando sempre da significação e dos imperativos do eu. Uma escrita-corpo, que se inscreve no corpo, que constitui um corpo, que abre um espaço intensivo entre corporeidade e pensamento. Uma escrita que per-forma mundos.

As contribuições de Calvino a respeito da “leveza”, da “exatidão” e da “multiplicidade” pôde nos ajudar na criação de uma narrativa da pesquisa que se constituía como escrita de si, numa recusa à onipotência do eu, tomando a experiência de si como abertura ao infinito do mundo. A noção de leveza em Calvino aponta para a impossibilidade entre literatura e realidade. Trata-se de recusar a visão direta das coisas, uma recusa do peso das coisas do mundo. Conhecer é tirar o peso do mundo, tirar camadas que obscurecem o vislumbre daquilo que ainda não é, colocando em dúvida a obviedade daquilo que é. A literatura tem aqui como preocupação a de-composição, a de-formação do real como sua positividade. Como fazer de uma experiência uma escrita? Como dar corpo à escrita sem tentar fazer de tal tarefa uma codificação individualista do mundo, habitando uma experiência de limiar? A escrita toma assim

uma qualidade de “gravidade sem peso” que coloca em xeque o eu e o mundo e toda uma rede de relações de significados. Calvino nos traz a lua como imagem da leveza que conjuga em si a suspensão do peso e o encantamento de algo que não se revela por completo, guardando a “graça do indefinido”.

A noção de exatidão nos traz a escrita como combate, as palavras podendo produzir acontecimentos. A exatidão como possibilidade de restituir às palavras sua força de criação, de provocação do que está dado, afirmando o humano com o artefato, a subjetividade como um efeito dos acontecimentos. Abre-se espaço para um olhar vago e preciso que acolhe com todos os sentidos, com a força sensível da carne, as forças intempestivas do mundo de modo que a palavra toque o invisível sensível que nos rodeia.

A noção de multiplicidade aponta para o conhecimento das coisas enquanto relações infinitas no tempo e no espaço que se abrem como caleidoscópio sem fundo para onde o mundo converge. A partir dos textos do escritor italiano Gadda, Calvino afirma que conhecer é intervir no real. Portanto, conhecer é deformar o real. Uma deformação ativa que insere a criação como processo de embate das forças já conhecidas, instaurando um espaço para o possível infinito do mundo. A partir desse pensamento Calvino nos faz vislumbrar que assim como conhecer é deformar o mundo, aquele que conhece e que se abre à experiência do mundo está sempre em vias de também se decompor, desfazendo os hábitos e padrões que no condicionam a um modo e se abrindo à imprevisibilidade do mundo. Gadda condena assim as amarras do pronome eu, afirmando a experiência de si como abertura ao mundo, o que nos coloca como questão a escrita dessa experiência que se abre perante os olhos do escritor. A aposta de Calvino é de que quanto mais a escrita se abre à multiplicidade do mundo, mais ela se distancia da subjetividade de seu ‘criador’, de sua ‘sensibilidade’ e de suas ‘verdades’. Uma escrita fora do sujeito. Como ele nos diz...

(...) quem nos dera fosse possível uma obra concebida fora do *self*, uma obra que nos permitisse sair da perspectiva ilimitada do eu individual, não só para entrar em outros eus semelhantes ao nosso, mas para fazer falar o que não tem palavra, o pássaro que pousa no beiral, a árvore na primavera e a árvore no outono, a pedra, o cimento, o plástico.... (CALVINO, I. 1990: 138)

A escrita da tese foi se grafando através de uma idéia vínculo, um ritmo, um intervalo entre os acontecimentos na clínica, na pesquisa e no espaço da escrita. Uma escrita que a um só instante era grafia na página em branco e no tecido da pele. Grafia de um ritmo entre a corporeidade da pesquisadora e as palavras que se desdobravam perante ela. Foi afirmada assim uma política da narratividade na qual narramos com uma palavra-ritmo-sopro e uma palavra-pele-rastro dos encontros. Superando a distinção entre palavra e coisa, as palavras do corpo, palavras como órgão do corpo, consistiram corpos de palavra num plano de continuidade entre a experimentação e o plano de criação. Com essa política de narratividade extrai-se o objeto da pesquisa: as core-grafias intensivas de múltiplas corporeidades em movimento que foram aqui cartografadas.

6. CONCLUSÃO:

Viajei pela nau de Kianda, rainha das águas. Regresso lavada e remexida. Uma força nova e inquietante. Um novo ritmo e uma nova voracidade. É hora sempre de acolher as boas mudanças. O regresso é também momento de olhar de outro modo o que deixamos. Aqui e agora o tempo é dos mares e dos ventos. A vida acolhe o corpo num ritmo mais demorado. Sinto revirada a vida em mim. Como não arriscar se a vida é um infinito risco? Risco de um traço que nos marca e apaga vultos antigos. Queria ser cobra para despir a pele e renascer nova. Sinto assim sempre esse desejo de frescor, de doçura fresca em largar peles antigas. Ser no mundo é acolher a rasgadura inevitável de estar no espaço e no tempo em movimento. A experiência com a pesquisa fez necessariamente largar peles, criar um novo tónus e se aventurar pelas metamorfoses e derivas do corpo.

A experiência com a própria materialidade impele os corpos a se (re)criarem, inaugurando processos de corporeidade-subjetividade. Um corpo como identidade é apenas uma miragem ou uma parada do movimento seja pela morte ou pelo congelamento do espelho reflexivo da consciência. Para ser corpo é preciso fazer corpo-com. Um corpo é um processo a ser gestado sempre. Somos uma corporeidade em abertura infinita. Essa experimentação se faz pelo caráter sensorial do corpo: ser sensível ao mundo é se deixar afetar pelo mundo, abrir os poros ao mundo.

A ativação do aspecto sensível das corporeidades equivoca a onipotência do eu da consciência reflexiva e dimensiona o ser nas dobras do mundo, encontrando assim um plano de indiscernibilidade com seus deslimites. Habita-se um espaço de dilatação intensiva da consciência que se torna **ciência-com** o mundo e conseqüentemente de abertura da matéria corpo às outras materialidades e forças, o que impulsiona processos de corporeidade-subjetividade. Estar ciente é diferente de ter consciência. Toda consciência é consciência reflexiva, é do eu. Numa ciência-com o mundo eu sou ali onde eu não suponho ser. Estar ciente de é se dar conta de que isso se apresenta, é infra-pessoal e pré-reflexivo. Num processo de formação a partir de uma ciência-com, a formação é de uma corporeidade em abertura sensível ao mundo. Uma abertura-com que se faz por presença.

Assim não podemos mais falar de corpo, mas de **processos de corporeidade**. Também não falamos mais de consciência, mas de uma **ciência-com** o mundo: um saber-sabor do mundo advindo da abertura sensorial. Assim como não nos interessou abordar o sujeito da experiência como uma estrutura fechada no modo-indivíduo, não abordamos o corpo como uma estrutura pronta e acabada. Abordamos processos de criação de corporeidades e afirmamos a vida em movimento como saúde.

A matéria-prima, matéria primeira, é o corpo, mas esse corpo, ao estar no espaço e no tempo, está sempre em movimento, se fazendo, se criando. Não temos um corpo. Somos um corpo no mundo, estamos sempre num processo de criação de corporeidades. A questão é como ser criador-cuidador da própria matéria, gestando a si próprio.

Na presente pesquisa per-formou-se um corpo clínico, um corpo dançante, um corpo de professora e um corpo de pesquisadora. Tratou-se sempre de habitar um estado per-formativo. Uma pré-para-ção ou um preparo para o momento presente: estar antes do movimento, parar o que se agita, habitar o silêncio e instante-já. Performar foi aqui habitar um espaço ritual, no qual o corpo esteve presente, à espreita, à espera, como um felino antes de dar um salto. Performar foi também formar uma corporeidade em abertura sensível.

A pesquisa-intervenção se consolidou tanto como experiência de intervenção na formação dos alunos do Estágio Curricular em Clínica Transdisciplinar, como também se consolidou como instrumento de intervenção na pesquisa teórica da pesquisadora. Além de uma investigação teórica a respeito da corporeidade para uma escuta sensível e para uma escrita de si na experiência clínica, foi criada uma linha de intervenção no processo de formação do psicólogo clínico. Como desdobramento intensivo do encontro, os sentidos criados pelos alunos foram intervindo no campo da pesquisa indicando novos contornos e apontando novos direcionamentos para a pesquisa.

O dispositivo GEES interveio na formação dos estagiários criando um espaço de ativação de um corpo sensível na clínica. Para tanto, criou-se um ambiente de confiança que pôde sustentar a abertura indispensável à criação de um novo gesto e de um novo sentido de si na experimentação na clínica, ativando uma escuta sensível de si e do mundo. É preciso que o analista esteja atento às sensações, percepções e pensamentos emergentes no encontro clínico. Trata-se de um estado de atenção sem tensão, uma atenção fluída. Uma atitude felina. Um estado de presença que possibilite habitar um

espaço com o outro: estar *in love*, sem se (com)fundir. Entendemos com a pesquisa a importância da formação do psicólogo clínico se fazer por um processo de sustentação da experiência sensível. O processo de formação se constituiu como espaço de ativação de um corpo sensível.

O fino tecido de escrita foi se tecendo dos fios da pesquisa teórica, da pesquisa-intervenção e da pesquisa de uma vida que se faz no meu corpo de clínica, no meu corpo de dança e no meu corpo de docência. Os sentidos traçados no tecido da escrita foram primeiros sentidos e grafados em minha pele como uma tatuagem em movimento.

O tema da tese se (des)envolveu e se expressou ao longo de todo o corpo da escrita: **os sentidos que nascem do sentir e os pensamentos que vêm do corpo.**

Numa perspectiva metodológica, afirmamos um modo de conhecer com o feminino: um modo que se faz nas bordas, entre o ser e o fazer, o sujeito e o objeto, as palavras e as coisas, abolindo os dualismos e afirmando um modo de pesquisar com. Tratou-se aqui de pesquisar com o corpo e com os ditos “objetos” da pesquisa, dando autoria aos seres e coisas envolvidos na pesquisa.

Pesquisar foi assim um processo de gestar-cuidar-criar.

A pesquisa criou uma tese que é uma **a-parição**: fez aparecer o que estava em forma de brumas de pensamento e fez emergir pensamentos-movimentos. Esses pensamentos se desdobraram da abertura sensível do corpo. Em todo o corpo da tese os sentidos foram paridos da sensação.

O lugar do feminino tanto no modo de conhecer como no modo de fazer foi um espaço utópico, não localizável, um *topos intensivo* que escorre e se mostra sempre de outra forma - movimento líquido. Não podemos encontrar nenhuma mulher em forma de nome próprio e tampouco há significante, explicações e receitas de cura para as dores de suas almas. Aqui, nesse espaço indefinido e infinito, valeu mais o sentido como sensação, saber menor que pode oferecer mais sabor à vida. Através dessa escrita-menor, emerge um pensamento menor que é apto à seguir linhas de fuga, de errância, de movimento. Afinal vida é movimento. Uma vida é movimento.

Clinicar aqui foi acompanhar as linhas de errância. A clínica no século XIX nasce de um devir-mulher pelo corpo da histérica. Apostamos em um modo de conhecer

do feminino capaz de acolher sem dominar aquilo que sempre escapa como água e fluxo: uma corporeidade em devir-mulher. O modo de grafar os movimentos da pesquisa afirmou um modo de conhecer do feminino. Um modo que se produz através de um efeito de fusão, de mistura, de contágio. Esse espaço privilegiado, modo de intromissão, fez aparecer as camadas, as dobras, as peles de contato, os modos de relação e os pontos de ligação. Esse modo de escrever topográfico grafa o espaço, deixa marcas ou core-grafias de corporeidades em movimento.

A escrita da tese foi se grafando através de um ritmo - um intervalo entre os acontecimentos na clínica, na pesquisa e no espaço da escrita. Uma escrita que a um só instante era grafia na página em branco e no tecido de minha pele. Escrita-ritmo traçada entre minha corporeidade e as palavras que se desdobravam perante mim.

Insinuamos que a resposta a inquietação infinita a respeito das relações entre corporeidade-subjetividade encontra um pouso-mergulho numa atitude de escuta que possibilita habitar a borda, os deslimites de si na beira do mundo. Momento onde o corpo é lançado no desconhecido, quando ele é convocado a ficar atento e curioso e as fronteiras do eu se dissolvem e à matéria corpo é devolvida sua qualidade de um **infinito movente**, criando assim uma **ciência-com** os objetos e seres do mundo.

O aspecto transdisciplinar dessa pesquisa se teceu entre os fios da clínica, da docência e da experiência de criação. Entendemos que ao intervir na formação do aluno em psicologia clínica, estamos necessariamente atuando na compreensão da corporeidade na clínica e também criando uma corporeidade possível para essa experimentação. Experimentação onde o clínico empresta sua pele como superfície onde circulam as intensidades do encontro. Intervir na transmissão de saber na clínica, abordando a corporeidade do clínico como superfície de contato e criação é necessariamente cuidar dessa corporeidade em abertura sensorial. Intervir na formação do clínico é também cuidar do clínico.

Foi assim tecido um fio que se passou entre as linhas de **pesquisar-intervir** e de **formar-cuidar**.

Pesquisar como tatear. Escrever como grafar movimentos. Pensar com o corpo.

Essas foram as pistas-guias que nos orientaram perante o desconhecido infinito do universo do pensamento tornado movimento e do movimento tornado pensamento. A

afirmação da corporeidade como um movimento infinito de criação de uma ciência-com o mundo e do processo de formação na clínica como ativação do corpo sensível foram pouso e respiro para seguir navegando na imprecisão do mar.

Inebriamento

Sal

Sol

Sou ponto

Ser porto

Navegar ar de tantos

Sou, vou, sendo vento

Me dissolvendo no volvente e voraz

Vértice de um ponto-limite no porto de mim

Mar

Vento

Céu

Naufrega estarecida de luz e de sal

Calor, vertigem

Pudor e rubor

Sai de mim gosto antigo

Sinto náusea

Tonta, tanto

Sal

Sai

Vai

Vem

Lambe por dentro e por fora

Vento-ventre venta e ventila

Areja espaços interiores

Ventre-sal salpica na carne gosto de novo

Meu ventre vaza
Meu rosto zomba
Meu corpo careta de ardor
Meu canto soa, ressoa
Voa por ares e mares
Ser-eia sou sendo vento
Vôo louco por verdes mares.
Em marés e maresias moro.
Mar-ventre-do-mundo
me vela
me ancora
me dá vertigem
me faz dançar
entre moléculas
de ar,
de água,
de sal,
de céu
Ah, mar...
Há mar!!!
A-M-A-R

IMAGEM SENSORIAL REALIZADA AO LONGO DA PESQUISA DA TESE



FOTO-GRAFIAS DE ENSAIO DA PERFORMANCE CARNE INFINITA APRESENTADA NO DIA DA DEFESA DA TESE





















7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, G. (1991) *Eutonia: Um caminho para a percepção corporal* São Paulo: Martins Fontes.
- ANZIEU, D. (1989) *O Eu-pele* São Paulo: Casa do Psicólogo.
- BARTHES, R. (1977) *Aula* São Paulo: Editora Cultrix.
- BLANCHOT, M. (2007) *A conversa infinita* São Paulo: Escuta.
- BONFITTO, M. (2003) *O ator-compositor - As ações físicas como eixo: de Stanislávski a Barba* São Paulo: Editora Perspectiva.
- CAETANO, P. RESENDE, C & TORRALBA, R. *Micropolítica do corpo e o devir dançarina* In Polêmica – Revista Eletrônica Vol 10 No 4 - 2011 / revista eletrônica interdisciplinar editada pelo LABORE Laboratório de Estudos Contemporâneos da UERJ
- CALVINO, I (1990) *Seis Propostas para o Próximo Milênio* São Paulo: Companhia das Letras
- CÉSAR, A. C. (2013) *Poética Anca Cristina César* São Paulo: Companhia das Letras
- CYPRIANO, F. (2005) *Pina Bausch* São Paulo: Cosac Nayfi.
- COHEN, R. (2013) *Performance como linguagem* São Paulo: Perspectiva.
- COUTO, M. (2012) *A Confissão da leoa* São Paulo: Companhia das Letras.
- _____ (2012) *O outro pé da sereia* São Paulo: Companhia das Letras.
- CUNNINGHAM, M. (2014) *O dançarino e a dança: conversas com Jacqueline Lesschaeve / Merce Cunningham* Rio de Janeiro: Cobogó.
- DELEUZE, G. (1997) *Crítica e Clínica* São Paulo: Editora 34.
- _____ (2002) *Imanência, uma vida* Rio Grande do Sul: URGs - Educação e Realidade, n 27, v. 2, p. 10-18.
- _____ (2007) *Lógica da Sensação* Rio de Janeiro: Zahar.
- _____ (2010) *Sobre o teatro: Um manifesto do menos; O esgotado* Rio de Janeiro: Zahar.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1966) *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia* Lisboa: Assírio & Alvim.

- _____ (1997) *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* Vol. 4 São Paulo: Editora 34.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005) *Gestes d'air et de Pierre: corps, parole, souffle, image* Paris: Les Éditions de Minuit.
- _____ (2009) *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura* Belo Horizonte: C/ Arte.
- _____ (2010) *O que vemos, o que nos olha* São Paulo: Editora 34.
- _____ (2012) *A pintura encarnada / Geroges Didi- Huberman. A obra-prima encarnada / Honoré de Balzac.* São Paulo: Escuta.
- _____ (2014) *Invention de l'hystérie* Paris: Éditions Macula.
- DOLTO, F. (2004) *A imagem inconsciente do corpo* São Paulo: Perspectiva.
- DUNCAN, I (1989) *Dançar a vida* Rio de Janeiro: José Olympio.
- FABIÃO, E. (s-d) “Performance e Teatro” In *Cartografias do Ensino de Teatro* Adilson Florenitino e Narciso Telles (Orgs) Uberlândia: EDUFU (no prelo).
- FÉDIDA, P. (1978) *L'absense* Paris: Éditions Gallimard.
- FERNANDES, C (2002) *O corpo em movimento: O sistema Laban-Bartenieff na formação e pesquisa em artes ciências* São Paulo: Annablume
- FORTIN, S. (2011) “Nem em do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo” In *O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis / CRISTIANE WOSNIAK E NIRVANA MARINHO (ORGS) – JOINVILLE: NOVA LETRA*
- FOUCAULT, M. (1985) *História da Sexualidade III* Rio de Janeiro, Graal.
- _____ (1988) *História da Sexualidade II* Rio de Janeiro, Graal.
- _____ (2010) “A escrita de si” In *Ditos e Escritos Vol. V* Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____ (2013) *O corpo utópico, as heterotopias / Michel Foucault; pós-fácio de Daniel Defert* São Paulo: n – 1 Edições.
- FREIRE, A. V.(2005) *Angel Vianna: Uma biografia da dança contemporânea* Rio de Janeiro: Dublin.
- GAINZA, H. V. (1997) *Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia.* São Paulo: Summus.

- GANDOLFO, L. (2011) Eutonia; a flexibilidade do tônus muscular na dança In *O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis* / Cristiane Wosniak e Nirvana Marinho (Orgs) – Joinville: Nova Letra
- GARAUDY, R. (1980) *Dançar a vida* Rio de Janeiro: Nova Fronteira
- GIL, J. (1997) *Metamorfoses do corpo* Lisboa: Relógio D'Água.
- _____ (2004) *Movimento Total: O corpo e a dança* São Paulo: Iluminuras.
- _____ (2005) *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e fenomenologia* Lisboa: Relógio D'Água.
- _____ (2008) *O imperceptível devir da imanência* Lisboa: Relógio D'Água.
- GODARD, H (2002) Gesto e Percepção Tradução de Silvia Soter In *Lições de Dança 3* / Roberto Pereira e Silvia Soter (orgs). Rio de Janeiro: UniverCidade.
- _____ (2006) *Olhar Cego* In Catálogo LYGIA CLARK. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Organizado pelo Musée de Beaux-Arts de Nantes/e pela Pinacoteca de São Paulo. Curadoria de Suely Rolnik e Corinne Desirens.
- _____ (1994) *Le soufle, le lieu*. Marsyas, n. 32 – décembre p. 27-31.
- GOLDENBERG, R. (2006) *A arte da performance: do Futurismo ao Presente* São Paulo: Martins Fontes.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. (1996) *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis, Vozes.
- HUBERTY, J. M. (2013) “A Eutonia Gerda Alexander: das fontes europeias à sua divulgação na América Latina” In *Eutonia: experiência clínica e pedagógica* / texto e organização Márcia Regina Bozon de Campos... [et al.]; São Paulo: Zagadoni.
- KLEIST, H. V. (2013) *Sobre o teatro de marionetes* Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LABAN, R. (1978) *Domínio Movimento* São Paulo: Summus.
- LAUNAY, I. (s-d) *Laban ou a experiência da dança* In “Lições de Dança 1” Rio de Janeiro: UniverCidade.
- LEVY, T. S. (2010) *A chave de casa* São Paulo: Editora Record.
- _____ (2011) *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- LINS, M. I. & LUZ, R. (1998) *D.W. Winnicott: Experiência Clínica e Experiência Estética* Rio de Janeiro: Revinter.

- LISPECTOR, C. (1973) *Água Viva* São Paulo: Círculo do Livro.
- _____ (1999) *A descoberta do mundo* Rio de Janeiro: Rocco.
- LOUPPE, L. (2012) *Poética da Dança Contemporânea* Lisboa: Orfeu Negro.
- MILLER, J. (2007) *A Escuta do corpo – Sistematização da Técnica Angel Vianna* São Paulo: Summus.
- _____ *Qual é o corpo que dança? – Dança e Educação Somática para adultos e crianças* São Paulo: Summus
- MONTAGU, A. (1988) *Tocar: O significado humano da pele* São Paulo: Summus.
- NEVES, N. (2008) *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia do corpo* São Paulo: Cortez.
- NIETZSCHE, F. (1992) *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* São Paulo: Companhia das Letras.
- OITICICA, H. (2011) *Hélio Oiticica: museu é o mundo / Hélio Oiticica; organização Cesar Oiticica Filho* Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- PASSOS, E. & BARROS, R. B. (2010) *Por uma Política da narratividade* In “Pistas do Método da Cartografia” Eduardo Passos, Virgínia Kstrup e Liliana de Escóssia (Orgs). Porto Alegre: Editora Sulina.
- PARTSCH-BERGSOHN, I. & BERGSOHN, H. (2003) *The makers of Modern Dance in Germany: Rudolf Laban, Mary Wigman, Jurt Jooss* Hightstown, NJ: Princeton Book Company, Publishers.
- PONTY, M. M. (1964) *L'oeil et l'esprit* Paris: Éditions Gallimard
- PORTINARI, M. (1989) *História da Dança* Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- RANCIÈRE, J. (2009) *O inconsciente estético* São Paulo: Editora 34.
- RESENDE, C. (2008) *Saúde e corpo em movimento: Contribuições para uma formalização teórica e prática do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento como um instrumento terapêutico* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ
- RESENDE, C & TORRALBA, R. (2012) *A Desmesura da Vida* (no prelo)
- RIBEIRO, A. P. (1994) *Dança temporariamente contemporânea* Lisboa: Passagens.

- SALOMÃO, W. (2014) *Poesia total / Waly Salomão* São Paulo: Companhia das Letras.
- SALDANHA, S. (2009) *Angel Vianna: Sistema, Método ou Técnica?* Rio de Janeiro: FUNARTE.
- SASPORTES, J. (2006) *Pensar a Dança: a reflexão estética de Mallarmé e Cocteau* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SPINOZA, B. (2008) *Ética* Belo Horizonte: Autêntica.
- STERN, D. (1992) *O mundo interpessoal do bebê: uma visão a partir da Psicanálise e da Psicologia do Desenvolvimento* Porto Alegre: Artes Médicas.
- SUQUET, A. (2008) “O corpo dançante; um laboratório da percepção” In Corbain, A.; Courtine, J.J. & Vigarello, G. (Orgs) *História do corpo Vol 3 – As mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes
- TAVARES, G. M. (2008) *Livro da dança* Florianópolis: Editora da Casa.
- _____ (2009) *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)* Lisboa: Relógio D’Água.
- TEIXEIRA, L. (2000) “Angel Vianna: a construção de um corpo” In *Lições de Dança 2* Rio de Janeiro: UniverCidade Editora.
- VALÉRY, P. (1996) *A alma e a dança* Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (1949) *Degas: danse dessin* Paris: Gallimard.
- VIANNA, K. (1990) *A dança* São Paulo: Siciliano.
- VISHINIVETZ, B. (1995) *Eutonia: educação do corpo para o ser*. São Paulo: Summus.
- WINNICOTT, D. W. (1975) *O Brincar e a Realidade* Rio de Janeiro: Imago.
- _____ (1983) *O ambiente e os processos de maturação* Porto Alegre: Artmed.
- _____ (2000) *Da Pediatria a Psicanálise* Rio de Janeiro: Imago.

FILMES CITADOS:

“Marina Abramovic: a artista está presente” - Diretor: Matthew Akers. EUA, 2012 –
Duração: 1h46m.

“Um truque de luz” - Diretor: Win Wenders. Alemanha, 1995 – Duração: 1h19m.