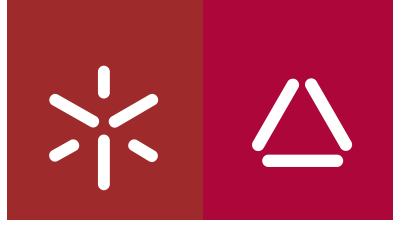




Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Yahsmine Lamar Calil Maçaira

**Heterotopias Perceptivas: O conceito de
Heterotopia na Performance-Instalação
Percepção – Análise e pesquisa no diálogo
corpo-mente-espaço**



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Yahsmine Lamar Calil Maçaira

**Heterotopias Perceptivas: O conceito de
Heterotopia na Performance-Instalação
Percepção – Análise e pesquisa no diálogo
corpo-mente-espço**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação Arte e Cultura

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Jean Martin Marie Rabot
e da
Professora Doutora Rosemeri Rocha

março de 2022

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição
CC BY**

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos dois anos de pesquisa para esta dissertação contei com grande apoio de minha família a quem gostaria de oferecer meu profundo agradecimento e admiração. À meu filho e seu pai que pacientemente estiveram ao meu lado neste processo.

Agradeço também a todos os corpos mentes que estiveram partilhando desta pesquisa somato-performativa sobre o corpo-mente-espço. Aos que se permitiram convidar a adentrar neste, para alguns, novo mundo dos sentidos e das ações; e aos que me guiaram para novas perspectivas e acentos deste vocabulário do Soma.

Cito distintamente alguns nomes, como o de meu amigo Doutor Hugo Leonardo da Silva, quem me concedeu a honra de pousar sua mentecorpo sobre minhas ideias primordiais e gerar forma ao turbilhão onde se encontravam. À minha co-orientadora, Professora, Doutora Rosemeri Rocha, que me acompanha desde meus primeiros passos nas pesquisas do corpo, pelo seu olhar integral sobre a pesquisa. À Professora, Doutora Ciane Fernandes com quem pude visitar lugares outros neste areal da performatividade somática e assim congruir maior confiabilidade em meu diálogo com a pesquisa somático-performativa. Ao amigo Professor, Doutor André Bocchetti por trazer a perfeita inspiração ponte entre a sociologia e a dança, decifrando intenções inframincas que eu mesma não conhecia. À Professora e Mestra em estudos do corpomente, Steffanie Hahnzog, quem fora meu pilar no uso do BMC® neste trabalho.

À secretaria de cultura da cidade de Ingolstadt por ter acreditado e financiado integralmente a Performance-instalação Percepção, me possibilitando atingir o resultado imanente, todavia incerto de se ver, desde estes tempos imprevisíveis, entre o fazer e o pensar. O Soma pode se desenvolver em sua potência, o corpomente e a mentecorpo se retroalimentam.

E não menos importante, meus agradecimentos aos meus Orientadores na Universidade do Minho Jean Martin Marie Rabot e Albertino José Ribeiro Gonçalves. Juntamente com minhas professoras e professores do curso de Mestrado em Comunicação Arte e Cultura da Universidade do Minho. Foi uma oportunidade única poder unir a arte com a pesquisa, a sociologia e a performance, a academia com o sentir artístico. Meus agradecimentos.

Menção ao apoio financeiro durante o estudo-investigativo

Bolsa de estudo co-financiada pelo Fundo Social Europeu – P2020/POISE

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Heterotopias Perceptivas: O conceito de Heterotopia na Performance-Instalação Percepção – Análise e pesquisa no diálogo corpo-mente-espaço

RESUMO

Esta pesquisa tem o intuito de trazer a leitura do termo e da ciência reconhecida por Foucault como Heterotopia e Heterotopologia na análise do espaço performado e como este inter(co)relaciona com o corpo que adentra nele e vice-versa, utilizando-se de uma metodologia de pesquisa somático-performativa (Ciane Fernandes) e análise crítica da obra Performance-Instalação Percepção.

Em sua análise crítica este trabalho evoca a ideia de corpo como ponto zero do mundo (Michel Foucault) e de corpo Soma (Thomas Hanna). O trabalho foca na vertente da arte-cênica contemporânea, cujo o estudo-investigativo entre a ciência cognitiva incorporada (Lakoff&Johnson), a percepção Enativa (Maturana&Varela) e as artes (dança teatro, contato-improvisação, dança de lugar específico, Body-Art, Performance-instalativa...) delinea e direciona o processo criativo e produto final da obra cênica.

Tanto na análise dissertativa como na pesquisa somático-performativa faz-se uso de uma perspectiva da anatomia/embriologia incorporada apresentada pelos estudos do Body-Mind Centering®, quando trata da relação Corpo-Espaço-Mente. Desenvolve-se uma análise comparativa entre uma epistemologia incorporada de Bonnie Bainbridge Cohen e a perspectiva filosófica, sócio-cultural de formação de espaços outros, heterotopias, apresentada por Michael Foucault.

Palavras-Chave: BodyMindCentering®; Ciência Cognitiva Incorporada; Dança Contemporânea; Educação Somática; Heterotopia;

Perceptive Heterotopias: Foucault's concept of Heterotopia in the Performance-Installation Perception - Analysis and research of the body-mind-space dialogue

ABSTRACT

This research aims to bring the interpretation of the term and the science recognized by Foucault as Heterotopia and Heterotopologia in the analysis of the performed space and how it inter(co)relates with the body that enters it and vice versa. Using a methodology of somatic-performative research (Ciane Fernandes) and critical analysis of the work Performance-Installation Perception.

In its critical analysis this work evokes the idea of body as the zero point of the world (Michael Foucault), and of the body Soma (Thomas Hanna). The work focuses on contemporary scenic arts, where the study-investigation between embodied cognitive science (Lakoff&Johnson), Enactive Perception (Maturana&Varela) and the arts (dance-theatre, contact-improvisation, site-specific dance, Body-Art, Performance-installation...) delineates and directs the creative process and the final product of the scenic work.

In the dissertative analysis as well as in the somatic-performative research a perspective of the embodied anatomy/embryology presented by the studies of Body-Mind Centering® is used when dealing with the relation Body-Space-Mind. A comparative analysis is developed between Bonnie Bainbridge Cohen's embodied epistemology and the philosophical, socio-cultural perspective of formation of other spaces, heterotopias, presented by Michael Foucault.

Keywords: BodyMindCentering®; Contemporary Dance; Embodied Cognitive Science; Heterotopia; Somatic Education;

INDICE

| | |
|--|-----|
| DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS | ii |
| AGRADECIMENTOS | iii |
| DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE..... | iv |
| RESUMO | v |
| ABSTRACT..... | vi |
| INDICE | vii |
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| Contextualização da escrita e do processo de pesquisa | 1 |
| Um olhar à cena da dança contemporânea na atualidade..... | 2 |
| A linguagem que se forma quando se escolhe criar com um Soma..... | 4 |
| A narrativa que o objeto de estudo deste trabalho incorpora | 8 |
| Heterotopias Perceptivas e Estações Perceptivas..... | 9 |
| A metodologia no processo de escrita e a metodologia de pesquisa da dissertação | 12 |
| CAP. I – CORPO | 15 |
| 1.1 O corpo como ponto zero do mundo | 15 |
| 1.2. O Soma..... | 20 |
| 1.3 O Soma no ato perceptivo enativo da Performance-Instalação | 25 |
| 1.4 A narrativa que se desenvolve desde o ato perceptivo enativo | 29 |
| 1.4.1 Uma Heterotopia Mítica desde a BodyArt e a Caligrafia Chinesa de Qian Geng..... | 34 |
| 1.4.2 Ações cotidianas de um barbeiro reinterpretadas na dança de especificidade espacial de Helena Oliveira e de seus e suas Alunas(os) | 43 |
| 1.4.3 Indentidade diaspórica e a narrativa incorporada de Akram Khan | 52 |
| CAP. 2 - CORPO-MENTE-ESPAÇO..... | 63 |
| 2.1 O Soma se relaciona com o espaço. | 63 |

| | |
|--|------------|
| 2.2. A troca com o espaço desde uma análise embriológica – Uma perspectiva apresentada no estudo do BMC®..... | 64 |
| 2.3. O espaço como potência manifestadora | 65 |
| 2.4. Como o corpo se relaciona com o espaço | 68 |
| 2.5 A consciência que é gerada a partir da diferenciação entre Corpo e Espaço..... | 70 |
| 2.6. Lugares utópicos, momentos anacrônicos e a Mente gerada | 76 |
| CAP. 3 AS ESTAÇÕES PERCEPTIVAS E AS HETEROTOPIAS..... | 81 |
| 3.1. As Estações Perceptivas - A criação, a manifestação e a utilização de Estações Perceptivas na performance-Instalação, Percepção..... | 81 |
| 3.1.1 Uma descrição fenomenológica do processo de criação e manifestação de uma Estação Perceptiva (texto em primeira pessoa) | 82 |
| 3.1.2. Uma descrição fenomenológica no estudo do Qi-Gong..... | 84 |
| 3.2 As Observações-Guiadas (OG) | 88 |
| 3.3 Objetos para experimentação..... | 102 |
| 3.4 Textos que evocam a atenção ao próprio corpo e ao seu funcionamento concomitante à mente. | 102 |
| 3.5 Texto como manual de instrução para o observador passivo/ativo fazer parte da performance-instalação durante o uso do microfone | 104 |
| 3.6 Artistas convidados e suas obras interagem na instalação-performance | 104 |
| 3.7 Corpos mentes observadores ativos | 105 |
| 3.8 A dança de especificidade espacial na formação de estações perceptivas / A instalação-performance interage com a arquitetura do lugar. | 106 |
| 3.9 As heterotopias..... | 109 |
| 3.9.1 Heterotopias organo-sistêmicas - O sentido de auto-organização na heterotopia organo-sistêmica..... | 110 |
| CAP. IV – A HETEROTOPIA PERCEPTIVA – CONCLUSÃO..... | 115 |
| 4.1 O formato de instalação da obra que influencia no tempo de experiência que se é exposto à obra somato-performativa e a desconstrução de um consumo cartesiano na arte performativa.. | 120 |

| | |
|---|-----|
| 4.2 Últimas observações, depoimentos e links de documentação da performance-instalação Percepção no Pavilhão de Cultura P3 na cidade de Ingolstadt (Kulturhalle P3) Alemanha. Nos dias 18,19,20 de março de 2022. | 122 |
| ANEXOS – FIGURAS: | 125 |
| BIBLIOGRAFIA | 128 |

INTRODUÇÃO

Contextualização da escrita e do processo de pesquisa

Antes de emprestar qualquer observação sobre o conteúdo relevante desta pesquisa, deve-se fazer menção ao espaço e ao tempo no qual esta pesquisa será desenvolvida.

Iniciada em inícios do ano de 2020, num período em que sua pesquisadora se encontra em trânsito entre Alemanha e Portugal, a pesquisa tem seu cerne de desenvolvimento e experimentação num espaço predominantemente virtual justificado pela pandemia virótica desencadeada pelo coronavírus SARS-COV-2.

Seu espaço de experimentações e análise corpomente estará dividido entre um espaço deliberadamente digital, com experiências inéditas dentro do estudo do movimento somático deste sistema corpo-mente desde onde esta dissertação emerge, a autora.

Como também sendo delineado por experiências sensório-cognitivas na dança e no estudo do movimento somático durante a formação em educação somática pela escola de Body Mind Centering®, concomitante a escrita desta dissertação.

Dois tipos de experiência, primeiro uma de perda abrupta de liberdade de movimento, de ir e vir, com as medidas de segurança mundial de saúde, resultando no enclausuramento do corpomente e um desequilíbrio no sistema corpo-mente-espaço da autora. E a outra, de completa imersão em seu sistema corpomente, com restritos e ocasionais encontros presenciais onde se aprende mais da anatomia incorporada da educação somática.

Esta discrepante diferença entre realidades experimentada pela autora durante a escrita desta dissertação faz a mesma perceber-se realizando, ela mesma e em seu próprio cotidiano, “espaços outros”. Lugares que passam a existir desde uma necessidade comum manifestada em ação e organização sistêmico-orgânica na relação entre corpomente e espaço, da autora. Com o intuito de promover equilíbrio ao sistema no qual está inserido.

Neste momento o “espaço outro”, atencionado por Foucault e por ele também citado como Heterotopia, que é uma das temáticas centrais desta pesquisa, surge mesmo fora do objeto de análise da autora. Atenta-se ao seu próprio cotidiano.

A intenção é de que o Corpo possa fazer seu papel de portador de mensagem e potente influência na troca de informações entre o meio e o sujeito, entre o espaço e o corpomente. Num contraponto ao corpo destituído de significado e atenção, subjugado em uma relação hierárquica, dualista, linear no

relacionamento corpo-mente-espaço. Onde se mostra ainda mais potencializado neste momento de crise planetária.

Segue-se, portanto, exemplos de “espaços outros” analógicos que tomaram forma durante este período no cotidiano da autora. Desde um corpomente em movimento e troca com seu ambiente no âmbito homeostático do seu viver, em constante observação, aberto à simbiose e consciente do processo de adaptação ao seu meio:

-Um estúdio de dança no próprio apartamento com bola de ginástica, tapetes e esteiras de ioga para atenuar a frieza e dureza do chão e fazê-lo mais convidativo ao corpo que quer se mexer por ele.

-Uma cesta de basquete em sua versão diminuída dependurada na porta do armário para suprir a proibição de utilização das quadras desportivas, para um adolescente de 13 anos.

-Aulas de dança para crianças em praça pública com a presença e utilização de pneus de carro. Para fazer respeitar a distância entre os corpos imposta pela OMS, todavia incentivando a dinâmica entre eles desde o relacionamento com este objeto dinâmico, movedor e de tamanho, peso considerável para uma criança.

-A realocação do espaço de escrita, desde que as bibliotecas tornaram-se lugares inacessíveis durante a pandemia, para espaços ao ar livre entre eles parques, praças, bosques.

Já nesta descrição pôde-se perceber o papel homeostático que estas Heterotopias, ou “espaços outros” criam para o corpo-mente-espaço. Homeostático, ou seja, de equilíbrio e restauro de bem-estar para todo um sistema de corpomente que coexiste com o espaço em comum.

Um olhar à cena da dança contemporânea na atualidade

O crítico de dança Jochen Schmidt descreve sobre a direção que a dança teatro toma em nossa contemporaneidade. Ele fala: "A dança descobre um interesse pelo ser humano e suas motivações mais íntimas..."

Que ser humano é esse que vem a ser o objeto dessa dança? Um corpo político vivo, pronto para transpor crenças e paradigmas, quebrar expectativas de formas e formações pré-concebidas por um sistema social-economicista?

Afinal, um corpo vivo, cheio de órgãos, nervos, músculos, artérias, articulações, ossos e com 80% de sua constituição líquida vai querer falar por si mesmo. Encontra em si a declaração e a mensagem que quer transmitir.

A arte na dança contemporânea concede espaço a este corpo. Deixa ele falar e quer escutá-lo. Desde um lugar onde fluidos e tecidos desenvolvem a sua própria dança homeostática de uma anatomia escondida aos olhos. Aparentemente.

Um ser humano, que possui uma anatomia, por si ativa e receptiva aos diferentes estados da mente. Numa constante troca entre mundos intersticiais aparentemente utópicos e um mundo exterior aparentemente real.

A dança e a cena da performance contemporânea apropriam-se desta anatomia utópica para a mente, quando ela decide incorporar esta mente em seus movimentos e em sua narrativa.

Como Michael Foucault, filósofo francês, nos quer lembrar em suas idéias sobre o corpo utópico: Um corpo o qual fazer-se-á real com o uso de um espelho, ou até mesmo de um cadáver...

A dança contemporânea vem desbravar desta utopia corpórea, sem necessariamente dissecar um cadáver. Ela traça uma ponte, entre o desconhecido para os sentidos acostumado à uma arte retinica; e o sentido encorporado de um corpo, que percebe, sente e responde produzindo arte. Resignificar os sistemas corporais num contexto micro e macro e desde aí consumir e fazer arte.

Um corpo aparentemente utópico passa a ser a matéria inspiradora de pesquisa e narrativa para essa dança-pesquisa. E visto desde uma perspectiva social desconstrói e introduz conceitos de contato, troca, comunicação, olhar, resposta e todos os infinitos conceitos que podem se experienciar no encontro do corpo no espaço e no tempo. No encontro do corpo com a mente, com o outro corpo e com a redescoberta do corpo-mente-espaço.

Uma troca ininterrupta entre os três. Um lugar de desapropriação de qualquer controle pré-concebido que nos propusemos de estar ao fazer e consumir arte, quando nos rendemos a este dispositivo perceptivo corpo-mente-espaço.

Uma arte nada utópica, mas sim imanente. Imanente de corpo físico, perecível, pesado, grosso, atravancado; mas também elegante, efêmero, permeável, adaptativo, transversal, dual, mútuo, complexo e atemporal.

Um corpo imanente de olhar observador. Um corpo desperto e acessível. Guiado por uma consciência do que esses olhares provocam no que veem; e o que recebem quando veem. A imanência da interação entre as partes. O incorporamento da troca. A consciência de uma constante adaptação entre os envolvidos no momento de fazer e consumir arte.

A arte que retrata, incorpora e se serve da imanência da vida de um corpo vivo.

A linguagem que se forma quando se escolhe criar com um Soma

Portanto falar sobre a performance-instalação, Percepção concepcionalizada no ano de 2017 e ainda então em permanente transformação, é também entender que momento é esse contemporâneo que a arte da dança performance está vivendo.

Apresenta-se a proposta de arte performativa com seu cerne na experiência do Corpo e como este Corpo responde aos “espaços outros”, durante a instalação artística.

Evoca-se, tanto o corpo do performer, como o corpo do apreciador de arte, como ponto de partida para o fazer, o apreender e o receber da obra. A performance instiga durante o tempo-espaço proposto de instalação, a percepção de como diferentes partes do corpo, diferentes sentidos e sensações acionam e reacionam aos estímulos e informações geradas pela performance, entendendo todo o seu corpo imerso neste “espaço outro”, nesta heterotopia perceptiva. Como este corpo recebe estímulos e é convidado a adentrar em uma esfera perceptiva de comunicação celular, somática e enativa onde todo o seu ser é essencial para a compreensão da instalação artístico-perceptiva. A instalação artístico-perceptiva toma o lugar consciente de dispositivo gerador de atenção somática tanto do performer quanto do público. Mas também, vê-se a si própria, em constante formatação desde a interação, resposta e observação ativa, deste público no espaço propositor de experiência.

Neste momento traz-se a importância da testemunha, do observador como parte substancial no ato de manifestar. Portanto também como a parte consciente ou inconsciente que infere no produto “final” da instalação artístico perceptiva.

Esta forma de pensar a obra artística, o espaço propositor da performance, como o corpo do performer e do público, observador ativo-passivo devêm de uma perspectiva de percepção ativa, onde o processo cognitivo de apreensão e interação com o mundo advém da capacidade de um indivíduo-ator poder guiar suas ações desde um processo perceptivo; e “saber” considerar que as situações em que se encontra mudam a partir de sua interação com ela.

Esta perspectiva aponta para uma estrutura cognitiva que se desenvolve a partir de padrões sensorio-motores recorrentes, ou seja, padrões geradores de movimento que se encontram em constante diálogo com seu meio interno, como externo. Uma característica do corpoSoma, numa temática que discutiremos no primeiro capítulo desta dissertação.

O Corpo como tema central desta dissertação. O Corpo foucaultiano de onde todo o mundo se forma, se cria, desde um corpo-mente-espaço.

Como Michel Foucault exalta em seu livro-entrevista, “O corpo utópico e as heterotopias” (1983/2013 edição brasileira). O corpo como um lugar de topias, um lugar que se faz comigo a todo

tempo e em todos os lugares. Uma topia de sentidos, um mapeamento memorial dos lugares e situações, que passa e os que passam por ele. O corpo, como sendo o ponto de partida para a relação com o mundo. Desde onde se produz referências físico-perceptivas; referências de espaço: perto, longe, em cima, em baixo, direita, esquerda, curto, longo, grosso, fino. Referências temporais: rápido, devagar, longo, curto, antes, depois, velho, novo. Referências de temperatura: frio, quente, arrepiante, acolhedor...

Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele - e em relação a um soberano - que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um adiante, 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, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. (Foucault, 2013, p.14)

Com o corpo aprende-se e apreende-se o mundo. Comunica-se, portanto, com este mundo através dos 6 sentidos disponibilizados por este corpo. E é por ele que se expressa a mais íntima e inconsciente verdade do próprio eu. É o corpo que manifesta espaços e “espaços outros” na vida do sujeito.

O corpo como um dispositivo de ligação entre o manifesto e o imanifesto, a matéria e o sutil, como emoções, pensamentos, sentimentos, vontades e sonhos.

É pelo corpo que se recebe e se doa, e é nesta troca contínua e ininterrupta com o meio que o indivíduo molda suas aptidões cognitivas e perceptivas, mutuamente.

Nosso sentido do que é real começa e depende crucialmente de nossos corpos, especialmente de nosso sistema sensorio-motor, que nos permite perceber, mover e manipular, e detalhar as estruturas de nosso cérebro o qual fora formado pela evolução e a experiência. (Lakoff-Johnson, 1999, p.17)

O enfoque de Corpo neste trabalho também passa pela definição, apresentada por Thomas Hanna em seus estudos sobre o corpo somático, apresentado à sociedade ocidental na década de 70.

Um organismo em constante movimento, transformação e troca com o ambiente no qual se encontra mergulhado. Um sistema homeostático, de processo regulador, no qual o organismo se coloca em equilíbrio. A este Corpo ele dá o nome de Soma. Fazendo entender que chamar Soma simplesmente de **corpo** seria ignorar suas qualidades de adaptação, mudança e flexibilidade. “O Soma não é uma

coisa ou um corpo objeto, mas senão um processo... porque a vida de Soma é um sistema integrado se movimentando pelo tempo.” (Hanna, 1993, p.6)

Assim se apresenta a linha somática de estudo e pesquisa sobre o corpoSoma.

Entende-se da palavra *Soma* que tem seu significado em grego por “*the living body in its wholeness*” /o corpo vivo em sua integralidade. (Hanna, 1993, p.6)

O corpo vivo em sua completude. Um corpo que não é sólido, mas mutável e maleável e está em constante adaptação com seu ambiente.

Hanna atenta ainda para a complexidade deste sistema Soma com características potenciais de mover-se independente, de reproduzir-se, de seletivamente trocar substâncias químicas com seu ambiente. (Hanna, 1993) O corpo como potente interação química. Potência para uma manifestação de realidade pluridimensional. O corpo como somatização de sentidos, como um sistema programado para ir de encontro sempre à estabilidade e balanço, homeostático.

“Um lugar para o (re)conhecimento e (re)valorização da Experiência. Um espaço para ativar e revisitar o corpo Soma. Um convite ao espectador a tornar-se testemunho, sujeito e objeto da peça artística que consome e produz.” (Resenha do programa da Performance-Instalação Percepção 2017, Alemanha)

A partir de um olhar para o corpo como próprio agente disponibilizador de experiência viva, coordenador de espaço e tempo, trabalhando juntamente com a mente que neste momento se alimenta das sensações e experiências sensoriais deste corpo-mente. Objetiva-se, neste trabalho, analisar uma proposta artística, que nasce da vontade de desconstruir conceitos cartesianos de performatividade.

Lista-se abaixo 4 conceitos cartesianos de performatividade para desconstrução, no contexto de uma leitura performativa que tenha o foco na troca entre observador e proponente, ou seja, um lugar interativo-performativo:

- a. Público e performer são colocados à parte, dissociados um do outro, no espaço e no tempo.
- b. A obra de arte é linearmente desenvolvida, com início, meio e fim, perante o tempo e o espaço proposto.
- c. Quem recebe e apreende a obra sabe qual “produto” vai consumir.
- d. Entre obra e espectador existe uma hierarquia de poder de manifestação.

A proposta dissertativa quer visitar este cambio perceptivo, esta desconstrução cartesiana que permeia e propõe a performance-instalação. Discutir-se-á sobre esta proposta de desconstrução na performance contemporânea entre o terceiro e quarto capítulo deste trabalho, quando se desenvolve o conceito de Heterotopias Perceptivas e heterotopias organo-sistêmicas junto à uma descrição fenomenológica sobre a Performance-instalação Percepção. Toma-se duas mostras da Instalação-performance como campo para a pesquisa somático-performativa. As duas acontecendo na cidade de Ingolstadt, Alemanha. A primeira entre os dias 18 de setembro e 02 de outubro de 2021; e a segunda entre os dias 17 e 20 de março de 2022. Ambas incorporando uma versão de direta influência do processo de pesquisa e análise gerado por este trabalho.

Estas versões da performance-instalação Percepção tornam-se, portanto, um lugar de geração de dados para o trabalho apresentado. O qual se desenvolve através do encontro de metodologias, mais que métodos, de pesquisa baseados na prática, Artistic Practice as Research (PaR). Dentre elas a metodologia desenvolvida pela professora Doutora Ciane Fernandes da Universidade Federal da Bahia, Brasil, a Pesquisa Somático Performativa (PSP). Uma descrição mais detalhada sobre a metodologia de investigação e pesquisa aplicada neste trabalho, segue à Introdução no apêndice Metodologia.

Discute-se no segundo capítulo do trabalho, a criação, a manifestação e a utilização de Estações Perceptivas para e durante a instalação-performance. No decorrer, desenvolve-se uma discussão sobre o espaço e a manifestação do espaço desde a perspectiva e realidade de um corpoSoma. Se desenvolve a análise sobre manifestação de espaço, a partir do olhar do sistema de educação somática, desenvolvido pela cientista do Corpomente, Bonnie Bainbridge Cohen, Body Mind Centering (BMC). Como o BMC aborda e perspectiva o desenvolvimento embrionário de um ser-humano é a base de análise experiencial para o “conceito” de espaço e corpomente-espaço proposto nesta dissertação.

Durante o desenvolvimento de uma das instalações performativas, percebe-se a diferenciação, mas também a coexistência entre uma heterotopia Perceptiva e uma heterotopia Organo-sistêmica. Esta diferenciação será argumentada e virá a interagir ao longo do terceiro capítulo, como acima mencionado.

Encontra-se uma relação na manifestação destes lugares outros com as diferentes definições de heterotopia discutidas por Michael Foucault e seu contemporâneo o filósofo Henri Lefebvre. Foucault

quando desenvolve a ideia de Heterotopia apresenta um olhar de criação do “espaço outro”. Ele preconiza o pensamento sobre a percepção de espaço, concede vida a este espaço ao observá-lo e apresenta uma nova definição desta palavra e lugar, que até o momento de sua entrevista de rádio sobre os lugares outros em 1965, designava apenas o vazio ou o cosmos. Foucault se refere à sapiência de se formar, de estar-se iniciando um novo campo epistemológico no momento em que solta o pensamento sobre heterotopia ao mundo. Ele se refere ao estudo do espaço, dos lugares outros, como ele também chama de heterotopologia.

Portanto, o estudo toma sua própria dinâmica e expansão de ideias e conteúdo. Como pode-se registrar com as inúmeras implementações desta ideia no campo das artes, da arquitetura, da filosofia, da sociologia.

Pois então, realmente, Henri Lefebvre em seu livro *A produção do espaço*, desenvolve a leitura de percepção do espaço, iniciada por Foucault e continua numa leitura social, econômica e política interativa na manifestação destes espaços. “Na opinião de Lefebvre, as heterotopias são criadas no fazer, praticando: elas florescem espontaneamente da ação coletiva, e expressam a idéia romântica de revolução urbana”.¹(Butler, 2012; Purcell, 2002 citado por Pier Luigi Sacco, 2019, p.200)

Para a análise deste trabalho faz-se o uso desta aferência de valor e atenção à interação direta entre espaço e indivíduo, indivíduo coletivo no fazer e a manifestação de lugares comuns para e desde a “necessidade” comum, o que Purcell em “Excavating Lefebvre” 2002 se refere como “a recuperação das práticas de cidadania.”²(Purcell citado por Pier Luigi Sacco, 2019, p.199)

A manifestação de espaços outros, que induzem e ativam o foco externo, e o interno de quem se predispõe a experiência participativa, da instalação performance.

A narrativa que o objeto de estudo deste trabalho incorpora

As “Estações Perceptivas” geram a linha condutora da instalação-performance. Elas vão organizar o espaço-tempo da performance sem obedecer à uma ideia linear de narrativa: começo, meio e fim, baseada em uma história pré-concebida. Aliás, neste momento, a instalação não está interessada em acordar sentidos e sensações no corpemente experienciador e criador (público e performer) através

¹“In Lefebvre's view, heterotopies are created by practices: they flourish spontaneously from collective action, and express a romantic idea of urban revolution.” Tradução da autora

² “the recovery of practices of citizenship.” Purcell 2002 citado por Pier Luigi Sacco, Sendy Ghirardi, Maria Tartari, Marianna Trimarchi

de uma história narrada, senão em gerar um dispositivo perceptivo, eventualmente, educativo, reflexivo através de proposições espaciais baseadas em observações do microcosmos humano, do Soma.

Como por exemplo, o conhecimento sobre o sistema parassimpático e simpático do corpo e como este opera abordado pelo BMC³, traz uma das linhas condutoras da performance-instalação. A percepção de escuridão, peso e profundidade; assim como a percepção de luz, leveza e superfície respectivamente abordando o acionamento das funções de auto-orientação, relaxamento, acolhimento; como das funções de foco externo, orientação de espaço, prontidão são pontos de inspiração para a formação de heterotopias perceptivas = Estações artístico-Perceptivas propostas durante a Performance-instalação.

A criação de uma narrativa se dará eventualmente no decorrer e no encontro da ação perceptiva do observador e do performer e na interação do espaço-tempo com a percepção enativa do performer. Desde que este (o performer) estará, como o público-observador, neste lugar também de observador de suas próprias percepções, com a diferença que ele (o performer) propõe o seu corpo físico-mental-emocional como objeto de experimento e observação no momento de materialização desta ação perceptiva no ato performativo. Discutir-se-á esta ideia no decorrer do primeiro capítulo ao falar-se sobre o corpomente no ato perceptivo enativo da performance improvisação, como também no capítulo quarto, quando se discute sobre a formação de uma Heterotopia Perceptiva.

Heterotopias Perceptivas e Estações Perceptivas

Heterotopias, espaços outros que revelam a potencialidade de experimentar-se em um ambiente, especialmente manifestado para/desde o tipo de atividade e/ou de mente proposta e disposta naquele espaço.

Como por exemplo, jardins e praças que podendo encontrar-se no meio de ruas ativamente transitadas por carros e transeuntes, quando experimentados em seu cerne, transportam o indivíduo a um estado outro de sensações e sentidos.

Bibliotecas, edifícios especificamente criados e/ou remontados (no caso de seus prédios já existirem antes de se tornarem biblioteca) como arquivadores e organizadores, mas também como espaços concêntricos do conhecimento antigo como contemporâneo, onde na maioria dos casos, só se troca e se consome deste espaço numa certa especificidade de mente. A que anseia por conhecimen-

³ Body Mind Centering® - Estudo em educação somática desenvolvido pela terapeuta corporal, cientista, educadora do movimento Bonnie Bainbridge Cohen.

to, procura por resposta, reflete. Impera aqui um foco internalizado. Sente-se, percebe-se a mente deste lugar ao adentrar-se nele e interagir com seus espaços.

Foucault designa estes espaços como “lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como contra-espaços.” (Foucault, 2013, p.22)

Uma proposta de leitura para estes “contra-espaços” poderia ser na observação da interação entre espaço e tempo. Espaço-tempo que se sublinham mutuamente e se ressignificam quando entendidos como coadjuvantes e parceiros formadores da realidade. O espaço que escolho adentrar, me permite translar e experienciar o seu tempo manifestado. Os contra-espaços como portos pontuais no rio da inconsciência. Os contra-espaços que disponibilizam uma experiência outra a que de um cotidiano e, portanto, a possibilidade do vislumbre de uma realidade outra, eventualmente acordando percepções dantes não ativadas pelo tempo-espaço fora deste contra-espaço, espaço-outro proposto.

Qual o tempo que gera o espaço de uma biblioteca? Qual o tempo que gera o espaço de uma praça? Qual espaço que gera o tempo de uma partida de futebol de final de campeonato mundial? O corpomente, o Soma responde à estas reflexões sem necessariamente passar por um processo cognitivo consciente de reflexão. É o tempo-espaço-corpomente coexistindo num sistema aberto e complexo, desde que este espaço-tempo só pode existir a partir da testemunha de um corpo, corpomente, corpoSoma. Desenvolve-se esta ideia de interação num sistema aberto com o corpo sendo o dispositivo perceptivo do mundo no primeiro capítulo da dissertação.

Estas perguntas-reflexões recebem a atenção, interação e eventualmente respostas desde um corpomente observador somático. Um corpoSoma o qual se permite estar em ação e reação com seu universo interno como externo. Voltamos à ideia de corpoSoma usada por Hanna e citada no início deste texto.

Porque desde uma visão somática o indivíduo humano não é nem um corpo, nem uma mente, senão um ser-vivo, consciente de si mesmo, com uma identidade funcional única que se mostra em sua consciência, assim como se mostra nas funções de seu corpo. ... que irá de encontro ao realinhamento e re-harmonização de si mesmo se lhe dado a chance para tal. (Hanna, 1980, p.82-83)

Assim uma heterotopia organo-sistêmica estará sendo manifestada e em constante troca com o sistema vivo, o Soma que nela ou dela se ocupa e será tanto o resultado, como o impulso do encontro e interação das estações perceptivas com os seus observadores e performers ao longo da Performan-

ce-instalação. Todavia será discutido ao longo do terceiro capítulo sobre uma proposta de distinção e portanto, conscientização sobre o propor de uma heterotopia e o desenvolver de uma heterotopia neste encontro entre corpo e espaço. Uma reflexão e análise a partir da experiência fenomenológica da performance-instalação.

Na composição de uma estação perceptiva utiliza-se amplamente dos estudos do Body Mind Centering®, como base científica e fenomenológica para pesquisa e experimentação do Soma e seus sistemas. Podendo-se obter daí inspiração para o mover do performer, como o fazer mover corpamente do observador. Utiliza-se também de noções espaciais, arquitetônicas apresentadas pelo sistema de orientação corpo-espaço-tempo desenvolvido pelo bailarino, arquiteto, matemático Rudolf von Laban, no estudo da espacialidade e do impulso interno, respectivamente. Estudo datado do início do século XX⁴.

Portanto, no primeiro capítulo desta dissertação discute-se o corpo como dispositivo perceptivo e manifestador de seu mundo e seu espaço, como Foucault traz na reflexão de “seu corpo utópico”. O qual se vai apresentar dentro da performance-instalação como um Soma de Thomas Hanna, fundamentando a relação de corpo, mente e espaço na criação das heterotopias. Aponta-se também ao corpamente no ato perceptivo enativo na criação e construção de um espaço performativo.

Ainda no primeiro capítulo traz-se três análises de obras performativas de dois autores e uma autora contemporânea, os quais utilizam, assim como no objeto de análise desta tese, de um olhar somático sobre o indivíduo e sobre o espaço em que ele interage para a construção, criação e desenvolvimento da obra.

Utiliza-se de uma observação, no segundo capítulo, do estudo da embriologia humana pela perspectiva da escola do Body Mind Centering® para se aprofundar no sentido fenomenológico e incorporado (embodied) das trocas mútuas e sistêmicas de uma relação entre corpo e espaço e suas consequências e causas.

Segue-se no terceiro e último capítulo com o entendimento, do que são as Estações Perceptivas na performance-Instalação Percepção. Como estas estações perceptivas são formadas, construídas pela autora na proposta instalativa. Como elas podem, devem ser visitadas. A experiência fenomenoló-

⁴ O primeiro livro de Laban publicado - Die Welt des Tänzers, 1922. O mundo dos(as) bailarinos(as)

gica no processo de criação destas estações. Como os estudos do Body-Mind Centering® e a análise sobre espaço e corpo no espaço de Laban interveem no processo criador das estações.

Apresenta-se, então, o significado da Heterotopia de Foucault incorporando o espaço performado, enquanto se desenvolve uma descrição fenomenológica sobre a última experiência instalativa gerada e suas impressões.

O quanto estamos atentos à consciência de que estamos sendo parte do que consumimos, ou do que experienciamos? Assim como, quando tocamos algo ou alguém, temos a consciência de que estamos sendo tocados pela pessoa e/ou objeto que está sendo tocado. (Merleau Ponty e Bonni Bainbridge Cohen).

Como consumimos o mundo?

Como consumir uma peça artística ou uma obra de arte desde o lugar somático, sistêmico e incorporado de uma existência integral e consciente?

A metodologia no processo de escrita e a metodologia de pesquisa da dissertação

A estratégia metodológica a qual este trabalho adere é disposta de duas vertentes que analisou-se por estarem necessariamente dispostas distintamente. Todavia, não significando que acontecem separadamente e/ou independente uma da outra entre o processo de pesquisa e o processo de escrita.

Adota-se para o processo de pesquisa, uma metodologia desenvolvida pela Professora da Universidade da Bahia, Ciane Fernandes, chamada de Pesquisa Somático Performativa – PSP. A qual é embasada na linha de pesquisa Arts based Research (Leavy, 2014) e a Practice as Research – PaR (Barret e Bolt, 2007).

Fernandes introduz o campo da somática no campo acadêmico com vigor. Ela trata o movimento e a pesquisa do movimento como potência de “fonte de processos acadêmicos vivos”. Traz a somática como um “modo de transformar a visão, percepção e interação com o mundo. A somática não se restringe a objeto de estudo ou estudo pragmático, pois engloba o próprio modo de ser e estar no mundo... perceber e seguir os fluxos contrastante da própria vida”. (Fernandes, 2019, p.121)

Desse modo, pode-se dizer que a pesquisa é um corpo vivo que se forma, deforma, constrói e desconstrói a todo o tempo. Perspectivar a pesquisa como um corpo e visitar a ideia que se traz de corpo Soma no primeiro capítulo da dissertação, é permitir-se fazer um paralelo deste corpo pesquisa

com um corpo Soma e entender e visualizar o processo como meio, mas também como fim desta pesquisa. Estar na pesquisa é testemunhar e fazer o processo vivido pelo Soma que escreve a dissertação, visível ao outro.

Introduz-se, portanto, dispositivos que vem influenciar e inferir no processo da pesquisa, ou melhor, no processo do Soma:

–Análise de performances, ao vivo, seu processo de criação e seus símbolos - “Enganando o diabo/ Outwitting the devil de Akram Kahn, “The ephemeral rituals” de Qian Geng e Wang Ziheng, “Dar e Receber” de Helena Oliveira e Miguel Ramos

–Fazer parte de performances de outros autores, desenvolvidas por outras mentes e corpos que não o próprio - “The ephemeral ritual” de Qian Geng

–Estudo das práticas somáticas junto ao programa de formação da escola de Body Mind Centering®

–Fazer parte de sessões particular de pesquisa somática com a profissional e professora do movimento somático Stephanie Hanzog

–Fazer parte do programa da faculdade de Artes cênicas da Universidade Federal da Bahia como aluna convidada nas aulas on-line de pesquisa do/no corpo, dirigidas pela Professora Ciane Fernandes no curso Laboratório de Performance 2021

–Cursar (módulo online)como aluna convidada as aulas do curso de artes-cênicas sobre performatividade e corpo dadas pela Professora Doutora Rosemeri Rocha, Unespar/PR – Faculdade de artes do Paraná

–A concepção, produção, desenvolvimento e performance da Performance-Instalação Percepção ao longo do processo de escrita desta dissertação. - Em Ingolstadt entre 28 de setembro e 02 de outubro de 2021 e em sua segunda edição entre 17 e 20 de março de 2022.

Estas práticas acompanham o processo de escrita da dissertação que conta com:

–Uma pesquisa bibliográfica na teoria de Michael Foucault sobre as Heterotopias; na teoria do princípio de Enação perspectivado pelas Ciências da cognição incorporada; no entendimento de corpo Soma desenvolvido por Thomas Hanna e utilizado no estudo-investigativo terapêutico da somática; e na perspectiva incorporada dos sistemas corporais pelo Body-Mind Centering®

–Mapas de criação – método de orientação de pesquisa somática, desenvolvido pela Prof.Dra. Rosemeri Rocha diretora/Professora da faculdade de artes da UNESPAR – PR/BR, embasado nos mapas cerebrais de funções cognitivas desenvolvido por Antonio Damásio.

–Análise comparativa entre a teoria da Ciência Cognitiva Incorporada com o estudo da Somática desde o início do século XX até a sua atualidade.

A sobreposição entre o estudo-investigativo incorporado do BMC® com as ideias de interação entre corpo e espaço de Foucault

–Participação em laboratório on-line de Escrita Somática, guiado pela Prof. Dra. Ciane Fernandes, como aluna ouvinte do curso de Artes Cênicas da UFBA – Universidade Federal da Bahia/BR

Atenta-se à utilização de três linhas de estudos, quatro autores e duas metodologias para o embasamento e análise da Performance-Instalação, Percepção.

Justifica-se esta decisão de tomar 3 linhas de estudo na pesquisa com o seguinte pensamento:

1. A análise do estudo das *Heterotopias* traz o entendimento para a dissertação do lugar que o objeto de análise acontece. Proporciona o espaço para a discussão sobre o *Espaço-Perceptivo*, o espaço-artístico, o espaço-outro, o espaço manipulado e o espaço auto-gerado desde a interação do corpo com o espaço.

2. A referência sobre os estudos atuais na Ciência Cognitiva Incorporada sobre *Enação* traz o sentido de Mente-Corpo, sistema sensório-motor incorporado e agente de *Mente* e vice-versa.

3. O estudo-investigativo *Somático* dando corpo à pesquisa; sendo este *Corpo*. Quando oferece o conteúdo, mas também delinea a forma da pesquisa e a interação do corpo-espaço-tempo de quem escreve a pesquisa e seu conteúdo.

Assim, atenta-se ao sentido e aplicação da consciência de espaço-mente-corpo na própria metodologia de escrita dissertativa deste trabalho.

CAP. I – CORPO

1.1 O corpo como ponto zero do mundo

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, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que 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, 2013, p.14)

É pelo corpo que se recebe o mundo e é nele que se cria o mundo. O corpo como instrumento, mas também como o dispositivo receptor para entender esse mundo. Foucault apresenta o corpo como fator central de entendimento de mundo, quando relaciona toda a criação de topias e utopias manifestas pelo homem tendo sua origem desde este corpo. Em duas conferências proferidas pelo filósofo no canal de radio France Culture, apresentadas em dezembro de 1966, ele fala sobre o corpo utópico e as Heterotopias.

Foucault desenvolve, ao decorrer de sua reflexão sobre o corpo utópico, uma atenção e sensibilidade a este instrumento de contato com o mundo. Percebe-se como ele se confronta com a construção de mundos feitos e esboçados pela mente (no texto referindo-se a utopias), desde uma atenção ao corpo. E cita como sendo um mecanismo para poder apagar a persistente e onipresente presença deste corpo. “Meu corpo é o lugar sem recurso para o qual estou condenado. Penso, afinal, que é contra ele e como que para apagá-lo que fizemos nascer todas as utopias.” (Foucault, 2013, p. 8)

Neste momento pode-se perceber uma dualidade entre a imaginação, a mente que gera esta imaginação, e um corpo do qual se quer fugir. Onde se utiliza de uma perspectiva cartesiana e dissociativa entre essa mente e esse corpo. E ainda onde se infere um resgate, pela mente e a imaginação, para este corpo que se desvalida e tem sua queda.

Eis então que em virtude de todas essas utopias meu corpo desapareceu! Desapareceu como a chama de uma vela que se assopra. A alma, os túmulos, os gênios e as fadas o massacraram, fizeram-no desaparecer num atimo, sopraram sobre seu peso e sua fealdade, e o restituíram a mim deslumbrante e perpétuo. (Foucault, 2013, p.9)

Todavia, no desenrolar da conferência, Foucault apresenta o reconhecimento de uma associação entre o desenvolver desta imaginação e as características e utopias que este corpo manifesta.

É o corpo influenciando a mente.

A imaginação em sua mais abrangente e inusitada viagem pelas utopias e mundos.

Em todo caso, uma coisa é certa, o corpo humano é o ator principal de todas as utopias. Afinal, uma das mais velhas utopias que os homens contaram para si mesmos não é o sonho de corpos imensos, desmesurados, que devorariam o espaço e dominariam o mundo? E a velha utopia dos gigantes, que encontramos no coração de tantas lendas, na Europa, na África, na Oceania, na Ásia, essa velha lenda que há tão longo tempo nutre a imaginação ocidental, de Prometeu a Gulliver. (idem, p.12)

Uma imaginação todavia não indefinida e nem tampouco infinita como se subentende de uma qualidade imaginativa. Utopias e mundos outros, que esta mente imaginativa pode vir a desenvolver, vão estar intrinsecamente interligadas às inspirações, experiências e características que este corpo recebe, gera, intervém neste mundo.

Aprecia-se um exemplo deste pensamento, quando se olha para a contagem sucessiva de números feita por uma pessoa. A velocidade que esta pessoa consegue pensar e contar esta sequência de números em sua cabeça, vai ser sempre limitada à velocidade que esta pessoa consegue contar estes números em voz alta. A capacidade física afere diretamente na capacidade mental, neste exemplo. “Ela é um movimento orgânico. O ponto crucial é que toda a experiência consciente e inconsciente humana é fisiológica”⁵ (Hanna, 1980, p.182)

O que é esse corpo que desde sempre instiga a mente, o intelecto, a pesquisa? O qual faz a mente questionar sobre seu início, seu surgimento, sua natureza e seu funcionamento? Que papel recebe este corpo nesta contemporaneidade?

Thomas Hanna (1928-1990) cientista do corpo, educador somático contemporâneo de Foucault, cita o corpo como sendo um corpo-vivo que está em constante movimento. O movimento como sendo o que atribui a vida ao corpo. Ele traz a atenção para o sistema sensorio-motor de um corpo-vivo, desenvolve reflexões e apresenta empíricos exemplos de como aumentando a eficiência sensorio-motora,

⁵ *The crucial point is that all human conscious and unconscious experience is physiological: It is organic movement.*

de movimento de um indivíduo, pode-se aumentar a vitalidade de um ser humano em todas as suas funções, física, mental e emocional.

Neste mesmo período, Rudolph von Laban, matemático húngaro, apaixonado pelo movimento e fascinado pela pesquisa nas ciências exatas revisitadas no corpo humano, escreve seu primeiro livro sobre suas experiências e pesquisas sobre o corpo e o espaço, sobre a dança e a mente de um bailarino.

Neste fluxo de pensamento encontramos o desenvolvimento de uma cena dantes não existente na sociedade eurocentrada entre o fim do século XIX e o ascender do século XX. É a emergência do conhecimento baseado no estudo do corpo e seus sistemas, o estudo do movimento e sua linguagem. Onde os pioneiros desta cena vão buscar respostas para suas próprias dores e limitações do sistema motor e sensorio nas filosofias orientais que acordam o sentido de um mover-se consciente e integrado entre mente, corpo e alma. Como Rudolph von Laban descreve sobre “dançar a reflexão sobre a estrutura da alma do corpo.” (Laban, 1922, p.81) Ou “O seu pensamento procura pela influência que as coisas têm sobre seu Eu. O Eu se torna o objeto que se rende ao todo.” (Laban, 1922, p.45)⁷ Percebe-se a influência dos aprendizados recebidos em sua infância na dança e filosofia Sufi.

Poderia citar-se também, Moshé Feldenkreis (1904-1984) mestre em Judô e quem compartilha e ensina primeiro em Israel, sua terra natal, mas logo com o mundo seus estudos e metodologia de realinhamento postural, repadronização do sistema sensorio-motor-perceptivo, com o objetivo de reeducar a percepção cinestésica e proprioceptiva do paciente. Proporcionando um maior bem-estar e funcionamento das funções básicas do corpo humano. Assim, cria o método Feldenkreis.

Moshe Feldenkrais e Frederick Matthias Alexander (1869-1955), assumem uma unidade de corpo, mente e alma.⁸(Feldenkrais 2013, p.101).⁹

No aprendizado convencional, o que aprendemos é importante. Mas a função superior de aprender a aprender está livre de tais restrições. Aprender a aprender envolve uma melhoria na função do próprio cérebro, permitindo que ele cresça além de seu potencial latente (Idem)

⁶ LABAN 1922,p.81 – “Tänzerische Betrachtung des Körperseelenbaues”.

⁷ LABAN 1922,p.45 - Sein Denken sucht die Einwirkung der Dinge auf sein Ich. Das Ich wird zum Objekt, das dem All preisgegeben ist.”

⁸“Moshe Feldenkrais und Frederick Matthias Alexander (1869-1955), geht von einer Einheit von Körper, Geist und Seele aus”

⁹ «Beim herkömmlichen Lernen ist wichtig, was wir lernen. Doch die höhere Funktion, Lernen zu lernen, ist frei von derartigen Einschränkungen. Lernen zu lernen umfasst eine Verbesserung der Funktion des Gehirns an sich, die diesem ermöglicht, über sein schlummerndes Potential hinauszuwachsen» (Moshé Feldenkrais 2013, S. 101).

O encontro do corpo com a mente e o entendimento de que a existência de um é intrínseca à existência do outro. Mente e corpo recebem a significância de fazerem parte de um mesmo sistema corpóreo, dividindo a mesma importância e relevância na formação da razão, do pensamento e afinal a manifestação de equilíbrio e bem-estar do sistema vivo que é um ser-humano.

Ao falar-se de corpóreo não se pode evitar de olhar para os estudos do campo da somática. Ciane Fernandes,¹⁰ descreve em seu livro sobre a abordagem somático-perceptiva, o campo da somática citando o autor Fortin: “Engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor, afetivo e espiritual se misturam com ênfases diferentes.” (Fortin, 1999 citado por Fernandes 2018, p.14)

Fernandes observa a inter-relação e congruência entre os fatos e acontecimentos de sua vida, sua própria experiência de vida, com o desenvolvimento de uma abordagem somático-perceptiva que vai delinear seus trabalhos artísticos dentro e fora da academia.

“Este livro é a história do desenvolvimento dessa abordagem, que se associa às minhas experiências de vida em vários níveis, daí somáticas...” (Fernandes, 2018, p.14)

Assim, encontra-se no desenvolvimento desta ciência no ocidente, precursores, pesquisadores do movimento, como Rudolph von Laban, Matthias Alexander, Elsa Gindler, Moshé Feldenkrais, que apresentam ao mundo o quanto eficiente se faz olhar para sua própria anatomia, fisiologia e postura, como processo de reestruturação e aprimoramento de seu estar no mundo. Onde apresentam em seus próprios corpos transformações recuperativas desde o trabalho de conscientização corporal.

Eva Gindler, relata Thomas Hanna em seu livro sobre educação somática (Hanna,1980) supera uma tuberculose diagnosticada. Desenvolve por si própria, desde que não tinha situação financeira para seguir os tratamentos recuperativos clínicos prescritos por seu médico, um método onde a permite sentir e controlar cada pulmão separadamente. Simplesmente, através de observação de suas sensações internas diferenciando os movimentos de sua garganta, tórax, diafragma e estômago. Isso a possibilita restaurar a funcionalidade do pulmão afetado pela doença.

Tanto Gindler como Alexander partem de uma história de necessidade de sua própria cura, para o desenvolvimento de métodos somáticos, de auto-balanço, observação interna, conscientização e en-

¹⁰ Professora e doutora no estudo do movimento e nas artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia e o Laban Institute New York.

tão possível transformação de um antigo modo de mover-se, pensar-se, sentir-se para novos paradigmas físico-mental-emocional que propõe um melhor estar no aqui e agora em seu próprio corpo.

Portanto, mais que um método, ou uma metodologia que se possa ensinar ou ser aprendida, o campo da somática vem embasar e abrir portas para um novo paradigma corpo-mente-espaço no ocidente. Uma visão reconhecida e incorporada pelas tradições ancestrais do Oriente, chega à comunidade ocidental como terapia corporal, mas quando apreendida e experienciada, mostra-se como uma escolha de modo de vida, uma filosofia, uma opção de ver e estar no mundo.

É como se o fenômeno da vida pudesse ser percebido de mais perto e assim percepção, consciência e atenção/foco se transformassem em qualidades intrínsecas de um estar e manifestar seu próprio mundo.

“Gindler descobre que a consciência humana não é uma função psicológica, mental, ou espiritual, senão uma função fisiológica real.” ... “Ela reconhece que a consciência humana oferece um meio direto de transformação e melhoramento das funções corporais.” (Hanna, 1980, p.158)

Matthias Alexander também vai ensinar outros a como usar seus corpos de uma forma mais eficiente e confortável. Ele aborda com ênfase na observação da postura que um indivíduo toma numa certa atividade e propõe com a ajuda de Hands-on e também palavras, um novo padrão, ou modelo de se relacionar com este esqueleto, músculo, articulação (ou a parte do corpo em questão) na ação analisada. Thoma Hanna descreve sobre a aplicação da técnica de Alexander:

(...)torna o aprendiz consciente do mau uso de seu corpo, dá-lhe um comando verbal para reforçá-lo, pede-lhe para praticar inibindo os velhos e reforçando os novos padrões de movimento ao longo do dia normal de trabalho - enquanto digita, lava pratos, lê ou trabalha com ferramentas. Gradualmente as posturas das pessoas mudam; ele fica mais alto, mais equilibrado, e se move mais fácil e graciosamente, sendo o "gracioso" a expressão de uma eficiência sem esforço. (Hanna, 1980, p.157)

Neste sentido, poder-se-ia comparar este novo olhar que os primeiros atores da somática aplicam na sociedade ocidental com o estudo do Tai-Chi-Chuan e do Chi-Gong , técnicas somáticas que guardam também os princípios da filosofia Tao, Taoísmo. “O taoísmo visto não como uma religião neste contexto, mas como o princípio original da existência”. (Apostila da Escola de artes marciais Wudang Pai, Berlin [XuanWuPai])¹¹

¹¹ <http://www.ismethimmet.com/7.html>

Os exercícios destas práticas transportam o seu aprendiz à um estado de profunda harmonia física, num alinhamento proposto entre as partes do corpo. Mas também, uma harmonia entre os sentidos, as emoções e os pensamentos que acontecem ao longo da prática dos exercícios.

Nos próximos capítulos ter-se-á a possibilidade de imergir no contexto e realidade deste corpo que se forma, ou melhor, que é reconhecido, pois sempre esteve aqui, desde o ato de se perceber e se atentar ao que este corpo tem a dizer.

1.2. O Soma

Thomas Hanna nos apresenta ao entendimento de Soma propondo a seguinte pergunta: “Qual é a natureza de um corpo que possui vida?” (1980, prefácio)¹². Com essa pergunta ele quer avivar a percepção de que o que faz um corpo vivo é o movimento. Como se reconhece que há vida num corpo? Quando olhamos para um passarinho que cai de uma árvore a primeira coisa à qual atentamos é se há movimento neste corpo. Neste caso o movimento de seu peito ocasionado pela respiração, ou mesmo o movimento em seu peito das batidas de seu coração. Portanto, sim, a resposta seria o reconhecer da vida no movimento. O movimento intrínseco a cada parte que forma esse corpo. Um movimento autónomo, que é como a vida se manifesta neste corpo-vivo. Ele diz: “Corpos-vivos movem-se por si próprio. Eles são sistemas individuais de movimento, se movendo de uma forma organizada, sequencial e coordenada”.(Idem)¹³

Hanna sequencia esta observação dando atenção à forma que esta vida se move. Desde que o movimento permeia todos os aspectos que fazem este sistema estar vivo. Ele diz, que para entender a vida, sem querer simplificar esse sistema complexo que ela é, é preciso entender COMO cada ser individualmente se move, para começar a desbravar esta complexidade.

Como este corpo percebe? Como este sistema funciona? Como ele se conecta? Como andar neste espaço? ...

Esta direção reflexiva vai guiar os trabalhos artísticos da arte-cênica somática contemporânea. A qual vai se confrontar com o processo e fazer deste a estética de sua arte, quando traz o “COMO” como um dos guias de processo de criação, encontro e desencontro entre o materializado e o todavia, ainda sutil (como emoções, pensamento, sentido) não materializado para a obra.

¹² *What is the nature of a body that has life?*” (Hanna, 1980, PREFACE viii)

¹³ *“Living bodies are self-moving; they are individual systems of movement, moving in organized, coordinated, sequential ways.”* (Hanna, 1980, PREFACE viii.)

Seguindo com Hanna e o corpo Soma. Soma é uma palavra de origem grega que significa “O corpo-vivo em sua integridade” (Idem, p.16)¹⁴. Thomas Hanna utiliza esta palavra para sintetizar a intenção de função somática e integral de um corpo, como um sistema quadridimensional. Onde possui altura, peso(profundidade), largura e tempo, e integra um sistema que está sempre a procura de equilíbrio e estabilidade. Na somática chamar-se-á de homeostase esta constante procura pela estabilidade e equilíbrio. Portanto, um sistema que está em constante movimento, se relaciona com a gravidade nas quatro direções e além, e possui a qualidade de se auto-regular. Hanna dá o nome à este sistema, não de corpo, mas de PROCESSO. Soma é um processo. Um corpo que está em constante processo de reestruturação, readaptação, transformação, seja em seu âmbito físico, mental, emocional, energético. Um Soma, muito além de um corpo. Corpo, nome para qualquer acumulação de células, numa formação simples de troca com seu meio-ambiente. O que não é o caso, quando falamos deste sistema vivo altamente complexo, que chamamos de ser-humano.

A forma que este Soma recebe, ou desenvolve, está diretamente relacionada com as leis universais que regem a existência no planeta. São estas, a lei da gravidade e as três leis da termodinâmica. Hanna apresenta a influência destas, ao total, quatro leis universais, como o que delinea a formação tridimensional, estável e globular (redonda) de um corpo Soma. O círculo como a forma mais eficiente de estabilidade da forma e preservação de energia.

“Porque a vida tem que obedecer às leis físicas, ela sempre se molda em corpos eficientes e econômicos”.(Hanna, 1980, p.10)¹⁵

Então, tem-se a célula como exemplo de formação eficiente, compacta e bem integrada. Por vezes alongada, ou mais redonda, mas disposta numa estrutura habilmente contida dentro de uma membrana. Esta, com qualidades permeáveis e também limitativas, a qual propõe a perfeita situação para a mais pequena formação do Soma trocar com seu ambiente.

Na célula viva, tudo flui por entre e através de tudo em uma seqüência contínua de reações suaves entre as várias partes da célula. É um processo quase sem fricção de tão enorme eficiência que requer apenas uma pequena

¹⁴ *The living body in its wholeness” (Idem,p.6)*

¹⁵ *“Because life has to obey physical laws, it always shapes itself into efficient, economical bodies.” (HANNA, 1980,p.10)*

entrada de energia externa para fazer a incrível máquina funcionar. (Idem, p.13) ¹⁶

Portanto, os princípios da segunda lei da termodinâmica que diz, nas palavras de Hanna: “Cada evento no universo é como uma pedra rolando por uma colina - a energia livre, uma vez solta, não pode ser substituída”.(idem, p.11)¹⁷ E assim, entende-se o princípio de entropia, a perda inerente de energia em forma de calor ou de movimento, de um corpo quando manifestado na terra.

Poderia se fazer pensar de uma lei que vai contra a formação da vida, em primeiro olhar. Mas não é assim.

O Soma, assim como os menores organismos, aprendem a se organizar com esta lei e desenvolvem uma organização especial de minimização da perda de ordem (entropia). Chama-se então de *estado dinâmico estável*, onde se mostra tanto a perda como a reposição constante das substâncias essenciais para a existência deste sistema complexo. Como se a lei da entropia ensinasse às células a sua potência de se gerar auto-balanço.

Hanna chama isso de um processo de sintetização de alta potencia, a qual envolve átomos dentro de uma dança de constante variação. (Idem, p.13)

A dança da célula, como o menor ser Soma, com a segunda lei da termodinâmica, a da entropia; e sua necessidade de auto-balanço; vai proporcionar ainda mais um fenômeno central para a formação de vida na terra. O desenvolvimento do Soma unicelular para um Soma pluricelular é a prova de eficiência na preservação de ordem e energia na evolução das espécies.

Foi a segunda lei que provocou o surgimento do primeiro soma, a célula primordial, e foi a mesma lei que agrupou as células de tal forma que elas formaram uma comunidade. Uma comunidade de células é uma ordenação superior dos elementos físicos das células, de modo que, juntos, ocorre menos entropia. (Idem, p.14)¹⁸

O processo de desenvolvimento e transformação do Soma continua numa organização ainda mais eficiente. Acontece então, por efeitos de existir sob a 2. lei da termodinâmica (entropia), um pro-

¹⁶ “In the living cell everything flows into everything else in a continual sequence of smooth reactions between the cell’s many parts. It is an almost frictionless process of such enormous efficiency that it requires only a slight input of outside energy to make the incredible machine run.” (Hanna, 1980, p.13)

¹⁷ “Every event in the universe is like a boulder rolling down a hill - the free energy, once expanded, cannot be replaced.” (Hanna, 1980,p.11)

¹⁸ “It was the second law that caused the emergence of the first soma, the primal cell, and it was the same law that grouped cells together in such a way that they form a community. A community of cells is a higher ordering of the physical elements of the cells, so that, together, less entropy occurs.” (Idem, p.14)

cesso de exponencialização de células desde uma inteligência intrínseca à cada uma, de saber que é nesta ordem que se encontrará um menor gasto de energia, ou seja, o Soma ganha eficiência quando se multiplica. Pode-se ver este momento como “O pulo do Protozoário para o Metazoário na árvore da vida.” E que “o quanto mais complexa a ordem, mais eficiente o sistema biológico” é – Isto é uma lei da biologia. - “A evolução das espécies é o aparecimento de formas ainda mais sutis e complexas de preservação da ordem e da energia”.(Idem, p.14-15)¹⁹

A lei da gravidade traz a possibilidade deste Soma se orientar no espaço.

Ao contrário do que se possa imaginar, a gravidade traz também grande vantagem para este sistema se desenvolver. A posição ereta, vertical, linear para cima mostra-se a mais eficiente e será a adotada por este sistema dentro de um mover-se eficiente pelo espaço. Com a ajuda da gravidade, o Soma desenvolve reflexos de coordenação volitiva para sempre estar com a cabeça para cima e sua “cauda” para a terra. Tanto que qualquer desnível deste posicionamento ocasiona desritmia no processo de vida deste Soma, sendo reconhecido como uma disfunção em seu sistema.

O mecanismo que se aciona, para esta orientação de se colocar verticalmente no espaço, se encontra na cabeça, é acionado no *midbrain* e é chamado de sistema vestibular. Mas não só o órgão vestibular faz parte neste processo de orientação, como também “primitivas” reações e padrões de movimento volitivo, que começam a se desenvolver mesmo antes do nascimento de um ser humano e tem sua fase dominante de desenvolvimento entre os 10 e 12 meses de vida. (Cohen, 2012)

Estes permitem que o Soma se oriente e responda com as adversas situações de movimento no espaço, de sua relação primeiramente com a terra. Uma importante relação horizontal, de ancoramento e desenvolvimento de percepção sinestésica. Para que então se permita desenvolver reações de alcance (*first we yield so we can reach/ Primeiro aprendemos a nos render à terra para depois alcançar no ar – observa-se no estudo do BMC*) para o céu. Assim desenvolvendo as reações/ movimentos contra-gravitacionais, ou anti-gravitacionais. O que permite este Soma se movimentar no espaço acriticamente. Bainbridge Cohen chama estas reações de respostas de equilíbrio (*Equilibrium Responses*) “o uso de padrões automáticos de respostas para manter o equilíbrio como resultado de deslocar o centro de gravidade e base de suporte deste ser pelo espaço.” (Cohen, 2012, p.124)

Thomas Hanna trás a atenção para três características deste Soma quando se movimentando pelo espaço.

¹⁹ *The evolution of species is the appearance of ever more subtle and intricate ways of preserving order and energy.* (Idem, p.14 e 15)

1. Buoyant / Flutuante – o meio interno deste Soma se desenvolve sem peso. “O Soma do início até o agora, é flutuante e sem peso; de outra forma ele já teria se quebrado há milhões de anos.” (Hanna, 1980, p.40) Para embasar esta premissa, Thomas Hanna desenvolve a ideia de que o ser Soma se desenvolve em seus primórdios num meio aquático, e por isso tem a possibilidade de se formar sem a influência direta da lei da gravidade. Este esqueleto e forma que toma baseada num meio aquático, vem para a terra e trás consigo esta memória e forma flutuante. Além do desenvolvimento de um sistema neural mais acurado páreo para esta vida terrestre.

2. Standing / Ereto - a funcionalidade na postura ereta e vertical. Num uso do empurrar o solo para se mover contra a gravidade. O que fora discutido nas linhas anteriores.

3. Facing / Olhar para frente – A tendência de um Soma de mover-se sempre para frente. A vida tende sempre a seguir. Poder-se-ia dizer que todos os seres vivos tem incorporado em seu sistema vivo, em seu sistema físico, um sistema guia. Que são os próprios órgãos de percepção instalados na cabeça e deliberadamente voltados para frente deste Soma. “Nós temos faces para nos movermos para frente.” (Hanna, 1980, p.70)

4. Uma quarta observação, de que este Soma tem o seu sistema sensório intrinsecamente ligado ao seu sistema motor. - “*Sensory awareness of the inner kinesthetic and proprioceptive feedback of our neural system predisposes the muscular system to adjust itself to more efficient functioning.*” (Idem, p.159)

Hanna ainda ressalta sobre suas observações no desenvolver de seus pacientes, que as transformações que estas pessoas descobriam em seus sistema sensório-motor reverberavam diretamente em uma transformação de consciência e, portanto, de personalidade.

Estes conceitos básicos de entendimento de como o campo do estudo do movimento somático vai abordar a vida no corpo de um ser-vivo e seu habitat, vai ser a base para as escolas dos estudos somáticos em nossa contemporaneidade. Além de sublinhar e embasar muitos trabalhos de campo da arte-cênica contemporânea. A qual bebe desta ciência para se aprofundar na pesquisa do Self e assim desenvolver maior consciência sobre si, seu entorno e a obra artística ainda latente. Aliás um objetivo sempre intrínseco nas artes, o de se conhecer. Contudo, quem se envolve com os processos de pesquisa e intervenção que a arte-cênica vem propor, reconhece o quanto todo o seu ser, integralmente, é envolvido no processo criativo. Desde o receber da ideia, que geralmente acontece desde o fazer e não antes; criando e desbravando o desconhecido através de experimentos e

observações com este próprio corpo; e no processo final, quando este mesmo corpo/Soma depois de incorporar (embody) a arte intenta, é manifesta ao/com ou pelo público.

Cita-se algumas/alguns proponentes neste campo de pesquisa artístico-perceptiva que usam do entendimento integral de corpo, Soma, no desenvolver de sua obra artística.

- Lygia Clark (1920-1988) - Artista plástica brasileira se desenvolve na arte da performance propondo instalações interativas ao público. Dizia que arte propõe sempre situações... “O artista não é aquele que realiza obras feitas para a contemplação, senão o que propõe situações que devem ser vividas e experimentadas.” (Royo, 2008, p.75) “Lygia (Clark) dizia que não fazia performances senão proposições.”(Idem)

- William Forsythe – Apesar de ser um bailarino coreógrafo que vem de uma linguagem teatral tradicional, se lança em desbravar um conceito espacial que permite uma reflexão sobre a relação entre bailarino, espectador e espaço.

*O espectador é introduzido no processo criativo, que deve produzir um espaço imaginário próprio; neste processo o espectador não pode se orientar de acordo com fórmulas pré-estabelecidas, mas deve aceitar estruturas e padrões de movimento transitórios, bem como possíveis desvios dos mesmos. As qualidades deste espaço imaginário são determinadas pelo espaço real do palco, que, no entanto, é transformado pelo movimento. (Maar, fala de 2007 citada por Royo, 2008, p.192)*²⁰ – extrato de sua fala apresentada no simpósio “Dança em contexto/Dança e arquitetura em 6 de setembro de 2007 em Berlin – Apresenta-se no livro de PEREZ ROYO, 2008,p.192

- Qian Geng – Performer da Body Art onde apresenta a arte tradicional da caligrafia chinesa incorporada em seu próprio corpo. Resgata princípios da filosofia taoista ao longo de sua performance-instalação ao narrar com o corpo sobre o corpo inanimado, o corpo que observa o corpo vivo.

1.3 O SOMA NO ATO PERCEPTIVO ENATIVO DA PERFORMANCE-INSTALAÇÃO

Em nossa contemporaneidade o campo que vai estudar esta interação entre mente, corpo e meio-ambiente(espaço) é a ciência cognitiva. Todavia, ainda a ramificação da ciência cognitiva a qual

²⁰ extrato de sua fala apresentada no simpósio Dança em contexto/Dança e arquitetura em 6 de setembro de 2007 em Berlin (Citado por ROYO, 2008,p.192)

este trabalho quer se referir é a ciência cognitiva incorporada, ou dinâmica. A qual reconhece o sistema cérebro-corpo-ambiente como objeto de estudo para o entendimento do consciente e inconsciente cognitivo (Lakoff&Johnson, 1999)²¹.

A ciência cognitiva incorporada coloca em questão a forma desintegrada de olhar a interação entre corpo e mente e a definição de percepção e cognição que o cognitivismo até então tem proposto.

A perspectiva Cognitivista e Cartesiana de mundo subentende a relação indivíduo-mundo, corpo-espaço estritamente neural, hierárquica e dualista, com no máximo duas pontas de um fio trocando informação, num processo de input-output como o processamento de dados de um computador, assim propõe a metáfora do cognitivismo. Ela mostra o pensar, agir, reagir sendo uma representação de um sistema de acúmulo e transmissão de informações. Nesta perspectiva o funcionamento da mente torna-se análogo ao funcionamento de um computador que processa os estímulos externos do ambiente e traduz estes estímulos em respostas comportamentais ao meio, ou seja, movimentos padronizados pré-concebidos, ou melhor, movimentos advindos de uma decodificação de signos externos ao corpo. Como se o organismo que nele vive existisse esterilizado deste mundo e de si próprio, trazendo respostas ao mundo sem considerar o que acontece em seu próprio sistema interior. E assim também como se o mundo existisse independente e alheio ao organismo que nele vive.

Num artigo sobre o paradigma cognitivista Renata Kroeff e Carlos Baum, ambos doutores e professores em psicologia social pela universidade do Rio Grande do Sul no Brasil, resumem o entendimento cognitivista de mundo em duas proposições centrais:

“a) o entendimento de que o mundo é preexistente ao sujeito e de que há uma realidade objetiva capaz de ser capturada

b) a compreensão de que o conhecimento ocorre através de representações desse mundo objetivo. (Baum&Kroeff, 2008, p.208)”²²

Esta perspectiva cognitivista de mundo como acima citado com a analogia ao input-output de processamento de dados de um computador, compõe a perspectiva cartesiana de mundo, propondo um mundo dissociado do sujeito e um sujeito dissociado do mundo.

²¹ O inconsciente cognitivo é tudo que opera num ser humano para que ele possa estar minimamente consciente no aqui e agora. O foco de se fazer consciente e se aprofundar numa consciência corporal é entender o quanto possuímos de mecanismos que estão ativos e são funcionais em nosso inconsciente para que possamos estar aqui. (Lakoff&Johnson, 1999, p.10)

²²Enação - Conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas, Rev. Polis e Psique,2008(2): 207-236

O experimento, o qual tanto faz parte da metodologia de pesquisa deste trabalho, como também, é o objeto de estudo desta dissertação, a performance-instalação Percepção, quer trazer em seu experimentar a quebra deste paradigma, acima citado, de perspectiva cartesiana de mundo. O experimento deixa experienciar e faz jus à perspectiva enativa de receber e estar no mundo. Colocando em movimento e relacionando este corpo utópico, de Foucault, com o Soma de Hanna e a direta e constante interação deste com seu meio e vice-versa.

O ato de perceber estará diretamente ligado com o ato de agir. A ação é baseada num sistema sensorio-motor que é indissociável no processo da percepção. O sentir e o agir estão em direta relação e precisam um do outro para existir.

“1) a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente;

2) as estruturas cognitivas emergem de padrões sensorio-motores recorrentes que permitem que a ação seja guiada pela percepção”. (Baum&Kroeff, 2008)

Percebe-se como a ciência da cognição incorporada está em direta concordância com as descobertas experienciais do campo dos estudos fenomenológicos somáticos do início do século XX como viu-se no início deste capítulo, ao olhar para os métodos de educação do movimento somático desenvolvidos por Matthias Alexander, Eva Gindler, Moshé Feldenkreis, Laban.

A ciência cognitiva incorporada vem confirmar para a academia o que desde o início do século XX vem se comprovando nos estudos da somática, que o corpo e a mente não são dois fenômenos acontecendo separadamente. E sim, podem e atuam estruturando o manifestar um do outro.

Pode-se citar Bonnie Bainbridge Cohen quando fala sobre perceber em ação em sua abordagem no estudo do movimento somático no BMC. “Penso que todos os padrões mentais são expressos em movimento, através do corpo. E que todos os padrões de movimento físico têm uma mente. É com isso que eu trabalho.(Cohen, 2012, p.102) ²³

Esta abordagem apresentada nas linhas anteriores deste texto fundamentam o princípio enativo de percepção que os biólogos chilenos Maturana e Varela, a princípios dos anos 90, cunham ao campo acadêmico. Rosemeri Rocha, Profa. Dra pela UFBA explica, “O estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebedor consegue guiar suas ações numa situação local.” (Silva, 2013, p.62)

²³ *I think that all mind patterning are expressed in movement, through the bodz. And that all physically moving patterns have a mind. That is what I work with.” (COHEN, 2012, p.102)*

Ou seja, o movimento atua no ato de perceber e o ato de perceber é formatado pelo movimento. Por isso, a introdução do conceito de uma Mente Incorporada por Varela, Thompson e Rosch, entendendo a cognição como uma ação corporalizada (A mente corpórea, 1991, citado por Baum, 2008): “Nessa perspectiva (...) não é possível reduzir a atividade cognitiva à atividade neuronal, uma vez que essa atividade está inserida, simultaneamente, na rede de atividade corporal no meio em que se estabelece e em um histórico de relações intersubjetivas.”

Estas atividades sensório-motoras de um corpo estarão sempre em direta ressonância e interação com um ambiente biológico, como socio-cultural deste corpo.

Varela ainda observa: “A mente não está na cabeça”(Varela, 2000, p.242). O que ele quer dizer com isso é uma quebra do paradigma da cognição que significa o corpo como um mero objeto sustentando a mente.

“A mente não pode ser observada em estruturas cerebrais específicas, pois depende crucialmente da forma como a dinâmica cerebral está inserida no contexto sensório-motor e ambiental da vida animal” (Varela et al., 1992 citado por Baum&Kroeff, 2008, p.2017)

“O cérebro encontra-se intensamente conectado com todos os músculos, o sistema esquelético, equilíbrios hormonais, sistema imune, etc., constituindo uma rede codependente (...)O funcionamento cognitivo não pode ser separado do todo do organismo.” (Baum&Kroeff, 2008, p.212)

Portanto, não se pode falar de um sistema perceptor generalizado e fixo. Ou um sistema cognitivo global e padronizado a todos os seres humanos. Existe sim uma potência e um entendimento de interação com uma base e limites biológicos como este mundo é percebido e como o indivíduo pode interagir com ele. Todavia, o quê cada indivíduo percebe de seu meio, e como irá responder será sempre baseado na individualidade de seu sistema sensório-motor, suas aptidões coordenativas, seu armazenamento de memória corporal. Individualidades que estão em direta influência na interação e formação do ato de perceber de um indivíduo.

Alva Nöe apud Greiner (2010), esclarece que a percepção não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos. O que percebermos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas. (Silva, 2013, p.63)

1.4 A narrativa que se desenvolve desde o ato perceptivo enativo

É do interesse de descortinar esta individualidade perceptiva, ou seja, colocar esta individualidade como elemento de GUIA da performance instalativa, usando-a como narrativa do contexto performático e trazendo a individualidade no perceber como “produto” artístico aos indivíduos que testemunham ativa ou passivamente da performance, que surge a Performance-Instalação Percepção.

Com a ideia vinda do interesse e da curiosidade de jogar, brincar com o leque de possibilidades que um impulso, uma situação, um corpo pode provocar de possibilidade interativa e de resposta com outro e seu próprio ambiente e vice-versa. Tendo em consideração os aspectos sócio-culturais, e biológicos que cada indivíduo presente no espaço instalativo, traz consigo.

Apresenta-se a seguir um processo de encorporamento de consciência celular (Cellular Conscious embodiment) trazido para os alunos e pesquisadores do estudo do movimento somático ao longo da formação de BMC®, base ao processo criativo da performance instalativa, Percepção.

Cohen aponta como perceber desde o plano celular de existência é estar num lugar de abertura de mente (open mindedness) e receptivo a receber o novo.

Neste estado de abertura de consciência, podemos perceber e iniciar a experiência original no momento presente a partir das próprias células.

(...)Juntos, a consciência celular e a consciência do sistema nervoso constituem um continuum, com o cérebro informando as células e as células informando o cérebro, cada uma sendo periférico à centralidade do outro.²⁴ (Cohen, 2012, p.161)

Com o intuito de evocar um estado de mente receptiva, introduz-se, tanto ao longo do processo de criação, como durante a Performance Instalação, esta abordagem da percepção celular em forma de exercício somático e Estações Perceptivas.

A intenção de preparar o corpo e a mente, tanto do observador como do propositor/performer, para o que virá de processos de percepção com e em seu próprio sistema corpóreo-mental no momento performático.

Este processo e caminho, por onde a mente e o corpo envolvidos na proposição artística são guiados, não é escondido, ou utilizado como uma ferramenta à parte a performance-instalação. Senão,

²⁴ In this state of open mindedness, we can perceive and initiate original experience in the present moment from the cells themselves.

(...)Together, cellular consciousness and nervous system consciousness constitute a continuum, with the brain informing the cells and the cells informing the brain, each being peripheral to the centrality of the other.

é durante o processo perceptivo celular, onde se introduz a Performance Instalação ao seu observador/experienciador e também ao seu performer. O exercício que se propõe para ativar esta consciência celular no indivíduo, é parte essencial formadora de uma Estação Perceptiva na Performance Instalação. Como se irá discutir no capítulo terceiro desta dissertação.

“O processo de corporalização é um processo de ser, não um processo de fazer nem de pensar. (...)O guia e a testemunha se dissolvem na consciência celular.” (Cohen, 2012, p.158)

Segue-se com a descrição de uma observação celular como fora proposta em um dos processos criativos da Performance-instalação. Um exercício de somatização da consciência celular. O toque como ativação. Como estar no espaço desde a percepção celular, como causa.

–Respiro.

Respira. O que respira?

A célula. As minhas células respiram.

O movimento rítmico e vibratório de contração e expansão no ato de comunicação entre seu meio interno e seu meio externo é intrínseco e inerente à cada célula. A todo o momento a célula, um ser majoritariamente líquido, possuidor de uma membrana dupla, permite que informações, entrem e saiam dela.

Respira. Imagina e sente, você como uma grande célula. Onde toda a sua pele é a membra que delimita e delinea este organismo. A sua pele como uma membrana que permite que seu corpo esteja em perfeita troca com o seu ambiente. Você percebe agora, com a ajuda do toque, cada milímetro de extensão desta membrana. Delineando, formando fronteira entre o seu interno e o seu externo.

Na respiração celular, que também acontece desde o movimento de contração e expansão, a célula troca gases com seu entorno. E é assim que absorve o oxigênio em seu interior, desde a troca com o fluido celular que a envolve.

Permita-se sentir esta troca com seu entorno, a partir de sua pele, tanto pelo toque como por vibração. Dois padrões também vividos pela célula.

Neste momento, com a atenção a este grande órgão perceptivo que é a sua pele, você está somatizando a existência de todas as células de seu corpo. Você somatiza o estado de consciência de que cada célula tem a sua importância para o sistema, sem hierarquização ou imposição de ordem ou valor.

No processo de expelir o dióxido de carbono, o movimento de líquidos vindo da célula, transporta este gás até o fluido intersticial e então até o sangue, que o leva até os pulmões para aí então ser expelido para a atmosfera. A respiração celular é um processo intrínseco a cada ser celular, e assim, um padrão de movimento encontrado além do processo de respiração pulmonar conhecido.

Você percebe como neste momento, todo o seu corpo respira. De repente, pode mesmo sentir como cada tecido tem seu próprio ritmo e vibração. Como cada tecido celular tem sua própria dança com seu entorno e está em perfeita sincronia com os outros tecidos e células que também fazem parte deste sistema. (...)

O Soma é o objeto de percepção para o sujeito que observa e experimenta a atenção celular. E como este Soma responde e percebe seu próprio funcionamento é o que dá a estrutura de qualidade de movimento e de mente para o performer e para o ambiente onde se propõe a arte-instalação.

Dá-se a importância para começar com a inspiração tanto ao público quanto ao performer, desde a consciência celular. Desde que a célula é como o microcosmos do próprio indivíduo. Cada célula é um aspecto de nosso Eu(self), de nossos atos inconsciente e conscientes, e se manifesta tanto como nosso corpo, como nossa mente. (Cohen, 2012, p.159)

Uma outra observação enativa dentro do processo criativo da Performance Instalação também interage com a percepção do toque. Com o intuito de levar tanto o performer, quanto o observador passivo ou ativo, ao encontro de sua percepção chega-se as perguntas-reflexões:

O que me faz mover?

O quê impulsiona o meu mover?

Como o encontro com esta superfície me influencia, me molda?

Como o encontro com este objeto me abre possibilidades de mover-me outro, que não como geralmente reacionaria sem ter a consciência desta troca?

Quais são os meus padrões condicionados de reação?

Será que posso responder ao meu entorno de outra forma que não a esperada por mim mesma?"

–**Eu respiro.**

A minha mão sente o peso do ar. Os meus dedos sentem o ar tocarem o espaço entre eles. A minha mão sente a resistência do ar.

Eu respiro. E estou dependurada.

Meu corpo está suspenso por um fio que me conecta com o céu e eu respiro e sinto o peso de meus braços.

O ar pesa na minha mão e me sinto dependurar por um fio.

O ar como um objeto toca a minha mão. Eu atento a este ar que me circunda e me adentra, tomando e fazendo espaço a volta e por todo dentro de meu corpo.

Eu atento ao ar e todo o meu braço toca o ar. Minha mão reconhece a resistência do encontro dela com as partículas de ar circundando a sua matéria. Eu atento à este encontro de minha mão com o ar como se estivesse tocando um objeto.

O ar como um objeto, o ar com volume... peso... temperatura... o ar que ocupa o espaço entre mim e você.

Eu respiro e me sinto suspensa por um fio que conecta a última vértebra de minha cabeça com o teto e com o céu. Todo o meu corpo está suspenso e pesa.

Eu atento como o ar toca cada milímetro cúbico de meu corpo. Eu atento à minha mão que joga com esta resistência que encontra no ar.

Eu visito o meu entorno e observo.

Minha mão reconhece seu entorno e toma ele como real. Eu reconheço as superfícies ao meu redor desde o encontro de contato entre minha mão e esta superfície.

Eu me reconheço desde o encontro com as superfícies ao meu redor? Como é esta superfície? Como é este toque? Como é sentir este objeto? O que este objeto faz em mim? Como este objeto toca a minha percepção?(...) Como é esta superfície? Quente, fria, reta, curva, áspera, quadrada? Apertada, longa, desigual, macia, afiada?

O quê faz este áspero comigo? O quê faz este calor comigo? Como traduzo este sentir em movimento? Quais são as causas deste sentir? O quanto eu permito este sentir se expandir pelo meu corpo?

Quais movimentos se desenvolvem desde este encontro? Como essa troca permeia o meu corpo?(...)

O encontro do performer com estas reflexões no imediato ato da Performance-Instalação, evoca um agir de escuta e resposta somática imediata. Onde ele se deixa ser levado integralmente pelo momento presente do sentir e do perceber. Desde que este é sua única condição de certeza do que fazer

neste momento de deriva que é quando se está no “palco”. Este corpoSoma, este corpo-mente se encontra deliberadamente à deriva de seus controles condicionados, por não poder desenvolver ao certo um plano à priori do que irá acontecer ao longo da performance.

Desde a perceptiva de um performer, o ato de saber que está sendo observado e testemunhado por outras pessoas, projeta neste corpo-mente uma necessidade de pré-organização para gerar alguma certeza sobre o que e como este corpo-mente deverá agir neste espaço, no momento em que as cortinas se abrem. Geralmente o que acontece numa performance cartesiana, onde performer e público “sabem” ou existe um conceito pré-concebido do que irão receber no espaço e tempo proposto para a cena.

Todavia o espaço-tempo da Performance instalativa, como mencionado na introdução deste trabalho, quer desconstruir destes padrões cartesianos de performance e portanto propõe desde seu processo de criação até o seu processo performativo, a percepção enativa como base tanto para o corpo-mente proponente, como para o corpo-mente receptor (ativo/passivo) no ato da performance-instalação.

Nessa perspectiva, a cognição depende dos tipos de experiência que advêm do fato de se possuir um corpo dotado de diversas capacidades sensório-motoras e delas estarem vinculadas a um contexto biológico e cultural mais abrangente. Isto é, não é possível reduzir a atividade cognitiva à atividade neuronal, uma vez que essa atividade está inserida, simultaneamente, na rede de atividade corporal no meio em que se estabelece e em um histórico de relações intersubjetivas. (Baum&Kroeff, 2018, p. 209)

O espaço-tempo performativo ao longo da Performance-Instalação Percepção, se transforma em proposição para a formação de novas e eventualmente a quebra de antigas sinapses nos corposmentes que se fazem de testemunha e de atores desta arte da improvisação reflexiva.

Com o intuito de situar esta perspectiva de percepção enativa no conceito performativo da cena das artes-cênicas e da performance contemporânea, propõe-se a apresentação e análise de três trabalhos de coreógrafos atuantes na cena contemporânea da arte-cênica performativa.

Segue-se, com a primeira análise de uma obra em Body-Art e Performance-Instalação de Qian Geng²⁵, artista-performer da caligrafia tradicional chinesa e quem faz uma ponte entre estudos dessa arte com a arte do Graffiti americano e a performance em BodyArt.

²⁵Qian Geng vive em Peking e atua com sua arte performativa entre Peking e Europa.

A segunda observação desenvolve-se sobre um trabalho coreográfico em Performance de especificidade espacial (Site Specific Performance) de Helena Oliveira e seus e suas alunas(os). Helena Oliveira, coreógrafa portuguesa baseada no Porto, se dedica à pesquisa do corpo no movimento com grupos de estudos híbridos. Mescla em sua linguagem elementos da análise do movimento de Laban, elementos do teatro de Augusto Boal e a arte da improvisação.

A terceira análise que evoca a escolha pelo poder da narrativa, mostra a importância e a influência do corpo do(a) bailarino(a) escolhido(a) no desenvolvimento da narrativa da peça. “O movimento que desenvolve esta narrativa surge das entranhas de um criador-intérprete-bailarino” na coreografia para palco italiano de Akram Kahn. Coreógrafo contemporâneo de origem Bengale-Inglesa, com peças que utilizam da dança de povos originários, como a dança tradicional indiana e as artes-marciais tradicionais chinesa e indiana.

1.4.1 Uma Heterotopia Mítica desde a BodyArt e a Caligrafia Chinesa de Qian Geng

Um ensaio crítico sobre a obra – Ephemeral Rituals de Qian Geng e Wang Ziheng, uma BodyArt performance-instalação em caligrafia chinesa de vanguarda. Apresentada para o público da cidade de Ingolstadt, Baviera, sul da Alemanha. No dia 12 de março de 2020. Um dia antes do primeiro Lockdown ocasionado na Alemanha pela pandemia virótica.

Estar no espaço de um teatro, sala de espetáculo, museu, galeria, se colocar como espectador passivo ou ativo e consumir a obra e/ou performance artística.

O quão passivo ou ativo me faço ao consumir uma obra de arte presencialmente? O quão consciente estou deste ato de ser eventualmente um espectador ativo e o que isso projeta no próprio desenvolvimento e ou produto da performance? Esteja ela na tela de pintura, no tablado, nas grandes salas de espetáculo, em museus, em praças, sendo produzida concomitantemente à minha presença ou esteja ela acontecendo à minha volta já em seu estado “final”. Aliás, essa análise abre o pensar para: Quando, a final, teria uma obra de arte um fim? ... Quando você parar de pensar nela? E todos os atributos, todos os dispositivos que ela gerou e aferiu em você, mental, emocional, físico e sutilmente? Refletir sobre e sob estas divagações e encontrar ou não respostas para elas, desde um olhar dedicado à experiência de ser uma co-autora na performance, The Ephemeral Rituals, é objetivo deste artigo.

Retornando às questões trazidas no início do texto, gostaria de evocar a consciência de conceitos como Corpo-Ambiente, Corpomídia, Embodiment, Atmosfera, Lugar-comum, Heterotopia e Fenomeno-

logia aferindo para uma percepção integral da performance em questão e apresentando a direta correlação entre o pensar da Ciência Cognitiva e da Filosofia Fenomenológica.

The eight immortals – an ephemeral ritual – Uma narrativa fenomenológica da obra.

Numa heterotopia mítica, percebo-me dividindo os espaços e esferas de manifestação do imaginário de uma mente e de um corpo de tradições taoístas, de influências cinéfilas americanas e um misticismo de conto de fada chinês. Num fluxo corrente entre percepção, escuta, observação, ação, espera e criação me encontro entendendo e incorporando a mensagem dos protagonistas-criadores, fazendo eu mesma também parte de sua composição, sendo levada pelo experimento de transcender meus sentidos e expor-me e render-me aos sentidos do todo. Meu poder de empatia sendo colocado em iminência e eu assim exposta a possibilidades de co-criação desde as informações que se encontram em alta frequência de troca entre os corpos que se colocam neste espaço, neste momento.

“Corpo como um estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo-ambiente. Somente a partir dessa trama pode-se examinar a questão das relações entre corpo, mídias e sociedade e detectar o papel de movimentos e do contato na implementação da liberdade. Corpo e ambiente sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca.” (Queiroz, 2009, p.21)

Lela Queiroz exemplifica esta presença corporal na manifestação da comunicação: “desde que corpos, sejam eles orgânicos ou inorgânicos, inferem uma presença no espaço e é nesta superfície de troca de informações que existimos e identificamos o corpo como mídia, como dispositivo de informações.”(Queiroz, 2009, pp.21-28)

José Gil, filósofo português, identifica esta mesma presença corporal ativa no espaço e introduz a ela um conceito de Atmosfera, que seria a resultante de forças intensivas produzidas pelos corpos que interferem no espaço ali manifestado pelos corpos. (Gil, 2002, p.120) Objetos, pensamentos, ações no tempo e no espaço comum, reacionando e comunicando a percepção ativa ou passiva entre os corpos que geram um ambiente característico e de intenções criadas pelos mesmos.

Assim a obra de Geng e Wang “*mergulha o espectador num espaço Retro dos anos 80*” ressalta um video-artist que se encontra no público. Tons escuros, música experimental mecânica, espaços a priori despreparados para uma performance. Chão de concreto, paredes sem tinta, luzes de um farol de carro e o tema em questão é: “*Simplicity on the work*”. - Fala o saxofonista experimental Wang, que acompanha com soundscapes a BodyArt performance de Geng. “*Action and reaction, listening without*

fear. Without control.” é o sentido da música de Wang. E sinto-me conhecendo uma figura mítica dos filmes de KungFu chinês. Wang se apresenta nos bastidores com uma túnica de couro, preta, bem leve, e óculos escuros estilo Vlad, Gary Oldman no Drácula de Bram Stoker. O seu “tom” e aparência cinematográfica, justifica a sua performance excepcionalmente inesperada e “space-taking”, parece que em constante reação a tudo e a todos. E é como ele diz: - I am just part of the whole, made up by everyone present”.

O sentido de “Atmosfera” de José Gil se faz presente com a propriedade do tom que Wang deixa incidir em seu instrumento, a partir da interferência que os corpos que ali naquele espaço co-habitam, incidem uns aos outros concomitantemente. - “*O corpo inaugura atmosfera*”, cita o Professor da faculdade de educação e pesquisador nos estudos do corpo em Foucault e José Gil, André Bochetti, UFRJ: “Humanos e não humanos ... liberam forças intensivas, pequenas percepções que constroem as existências que ali estão.” (Entrevista on-line com o autor)

E assim, percebo meu espaço e representatividade como artista convidada para este acontecimento instalativo reacionário aos sentidos. Serão 90 minutos de ações e reações, conscientes e inconscientes numa heterotopia mítica manifestada por todos ali presentes.

Geng intui para a instalação de sua BodyArt neste específico espaço a ação de um círculo, um circuito fechado intencionando um loop dos lugares para “experienciar” a troca entre ele e o lugar comum que a instalação gera, um lugar comum de percepção e comunicação entre os artistas e os espectadores e o espaço.

Geng e Ziheng confiam na comunicação entre os corpos, na comunicação além das palavras baseando-se, como eles mesmos exaltam, nas emoções e sentimentos que um sente e o outro pressente, e vice-versa. Observando um extrato de sua entrevista sobre a performance em questão:

“Existe outra maneira mais poderosa de se comunicar
tão humano
Sentimentos com outra pessoa
sentimento
Podemos transformá-lo em uma linguagem sensível
é possível que eu tenha visto sua linguagem corporal
você vê minha linguagem corporal
Você sente minhas emoções

sinto suas emoções
Então nos entendemos”

É deste lugar que Geng e Ziheng partem para sua jornada mística de experimento entre a alma e o corpo.

A visceralidade que reside em cada corpo inevitavelmente, por sermos corpos orgânicos e funcionarmos num sistema desde um lugar comum, possibilita espaços para uma comunicação outra que não de palavras. E é este lugar que me atrevo a refletir como um sítio de encontro. Aliás encontros que formam corpos. Corpos estando em constante formulação a partir do encontro. Uma ideia que repensa o conceito de um corpo máquina, coisificado. De um corpo que computa informações de corpos prontos e intangíveis a agirem como agentes únicos e formadores únicos de encontros e situações. Para entendermos esta perspectiva precisamos compreender a noção de corpo agenciador, do corpomídia. Trago um extrato do artigo publicado pelas pesquisadoras do movimento e doutoras em dança e estudos somáticos Helena Katz e Christine Greiner sobre o corpo e os processos de comunicação. Onde ressaltam a nova perspectiva dos mais novos estudos cognitivos sobre o que seria um corpo em constante troca com seu ambiente e assim um agente de transformação interna como externamente a seu sistema:

“A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação.”(Greiner, 2005, p.131) ... “Para fundamentar o entendimento do corpo como mídia e não como veículo de alguma coisa, seja ela arte, história ou qualquer proposta da natureza filosófica, psicológica, ou discursiva, vale não se restringir somente ao macroscópio da observação a olho nu, que descreve as diversas culturas do corpo, mas buscar entender como as informações da cultura passam a residir no “milieu corpo”; ontogenética, filogenética e fenomenologicamente no seu ambiente e, para tal, há que se abrigar os estudos que focam os trânsitos com o ambiente.” (Katz & Greiner, 2001, p.66)

“Todo organismo, não só da espécie humana, está em constante processo de mudar o ambiente, criando e destruindo os seus próprios meios de subsistência”. (Lewontin,1995, p.134)

A ideia aqui de mudar o ambiente remete ao dispositivo de Foucault e de José Gil: “Um conjunto de estratégias de relações de forças, suportadas por certos tipos de conhecimento.” (In Aganbem,

2002, p.2) Reagimos a dispositivos, mas também somos dispositivos, aferentes potenciais da percepção na comunicação visceral.

É neste lugar que Geng e Ziheng tocam quando falam da linguagem sensorial. Comunicar-se pelos sentidos, pelos órgãos, pelas vísceras.

De repente o observador pode perceber do espaço performado, que lidamos com 4 diferentes localidades dispostas neste “loop espacial”. Geng diz serem as quatro direções dos 4 ventos. Ele começa com um ritual de incorporação de sua alma pelo boneco que ali o representa, a visceralidade deste ato entoa no limiar de seus gestos, manipulando o boneco, fazendo-nos ler como o boneco caligrafia com o pincel no chão do grande loft de concreto incorporando as intenções de Geng. Os tons que saem do saxofone de Ziheng suportam esta visceralidade proposta por Geng, riscando, delineando e ligando cada corpo presente neste momento no espaço. São sons imprevistos, às vezes inconvenientes aos sentidos, mas nunca indiferentes a eles. Como se as sensações de Ziheng fossem projetadas, materializadas em sons desde os movimentos que suas entranhas captam e reacionam com o espaço comum.

A BodyArt de Qian Geng

A bodyArt, a arte no corpo, ou a arte com o corpo sempre esteve entre nós humanos. Nas figuras rupestres com as formas do corpo refletida, esculpida ou pintada nas cavernas tendo o corpo como ferramenta para tais representações, como exemplo cito o primeiro homem datado tatuado, Ötzi com 5300 anos encontrado na fronteira da Áustria com a Itália, e seguimos para o século XVIII com os piratas expandindo a arte da tatuagem pelos mares. James Cook, navegador e cartógrafo criando o termo Tatau – Tatow e mais tarde tattoo, provavelmente remetendo esta criação ocidental de uma experiência com os povos tribais. Como por exemplo: os indígenas tradicionais, os povos tradicionais maori, os aborígenes, africanos e também os povos tradicionais japoneses, onde vamos encontrar a iniciação das práticas ritualísticas do corpo. Suas inscrites míticas e espirituais remetendo a conexão do ser com o todo, com a natureza, e intencionando a materialização das forças sem nome e sem forma em sua realidade. A mesma intenção de materialização do deus invisível, da força de ativação da medicina dos meridianos corporais como um ritual de iniciação, como a atribuição da alma na egrégora da tribo e ou o recebimento da alma no corpo, ou ainda como acompanhamento da maturação do corpo feminino em sua tribo, comunidade. É este corpo pintado, maquiado, mascarado, tatuado que vem evocar o enigmático, o sagrado, a linguagem enigmática, a linguagem cifrada, como declara Foucault em seu

ensaio sobre o corpo utópico. A utopia com o papel de levar o corpo à um novo espaço. O espaço outro que nos remete à um país de fadas e doendes.

“O país das fadas, o país dos duendes, dos génios, dos mágicos, este é o país onde os corpos se transportam tão rápido quanto a luz, o país onde as feridas se curam com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago, o país onde se pode cair de uma montanha e reerguer-se vivo, o país onde se é visível quando se quiser, invisível quando se desejar. Se existir um país feérico, e justamente para que eu seja príncipe encantado e que todos os janotas graciosos tornem-se peludos e vilões pequenos ursos.” (Foucault, 2013, p.8)

Esta ritualização do corpo retorna à sociedade “civilizada” em forma de arte, arte no corpo, arte com o corpo, a qual passa a fazer parte do desenvolvimento intelecto-sócio-cultural da espécie humana na pós-modernidade do século XX e faz-se reconhecer no encorporamento do sagrado, do mito, do religioso no seu cotidiano, mitificando o todo e desmitificando o sagrado. Como o filósofo Mircea Eliade nos traz sobre o sagrado: “O sagrado é um elemento na estrutura da consciência e não um estado da história da consciência.” Então a consciência de que podemos viver o sagrado nos eleva ao estado de co-criadores do mesmo, nos fortalece em nossas ideias e nos uni com o todo, ao invés de diminuirmos e nos vemos divididos e diferenciados de uma existência divina. Portanto, o grande intuito de todo ritual, a unificação do corpo físico com o corpo etérico, a matéria com sutil, o sacro e o humano.

A arte pop remonta essa ideia quando revaloriza o corpo, concede ao corpo seu lugar de manifestação de realidades que o é pertinente e forma uma cena de experimentação em volta do corpo-ambiente e do corpomídia.

Geng reconhece esta influência do sagrado em seu trabalho e consciente se apropria deste sagrado, ou o sagrado se apropria dele. Ele sabe o quão ritualístico é o ato da caligrafia e reporta este sentido em sua performance quando traz um boneco à cena e como ele mesmo explica: “- é como na hora da morte... a sua alma sai de seu corpo, se apropria do corpo do boneco e retorna novamente para si”. É como se Geng, como Foucault, estivesse persuadindo o corpo utópico para encontrar-se com seu corpo manifesto, ou melhor, utilizando-se do corpo utópico para encontrar-se com seu corpo manifesto. A intrínseca necessidade humana de entender-se, aqui sendo possibilitada pelo reconhecimento de seu corpo manifesto através de seu corpo utópico. O dispositivo de percepção encontra-se entre um e outro.

“O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e, ainda assim, de maneira fragmentaria. Preciso, verdadeiramente, dos génios e das

fadas, da morte e da alma, para ser ao mesmo tempo indissociavelmente visível e invisível? ... Não, verdadeiramente não há necessidade da mágica nem do feérico, não há necessidade de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa: para que eu seja utopia, basta que eu seja um corpo. Todas aquelas utopias pelas quais eu esquivava meu corpo encontravam muito simplesmente seu modelo e seu ponto primeiro de aplicação, encontravam seu lugar de origem no meu próprio corpo. Enganara-me, há pouco, ao dizer que as utopias eram voltadas contra o corpo e destinadas a apagá-lo: elas nascem do próprio corpo e, em seguida, talvez, retornem contra ele”. (Foucault, 2013, p.11)

A liberdade espaço-corporal que a BodyArt precisa para se manifestar se encontra então na arte do surrealismo, da abstração, da “Natureza experimental”, e logo depois na arte conceitual, intrigantemente. Os artistas rompem os limites da tela de pintura, os pincéis já não são o bastante para pintar os sentimentos. E como experienciamos na performance de Qian Geng, todo o corpo é necessário para exprimir sua pincelada no espaço.

A década de 60 reconhece isso e é onde vemos um grande movimento de artistas se expressando para além da tela de pintura, além da arte retínica, além das técnicas valorizadas no modernismo. Marina Abramovic, Yves Klein, Rudolf Schwarzkogler, Carollin Schneemann são nomes da cena de Body Art dos anos 60 até atualidade, fazendo cena com uma arte conceitual, minimalista, dadaísta e nos apresentando o surgimento da Arte Pop, que vem com sua força de criação na fenomenologia do ato de performar: “A obra é um experimento em que o artista faz consigo mesmo” Maria Filomena Molder em *Rebuçados Venezianos*. (Molder, 2016, p. 219)

A arte de Geng e Wang se apossa desta qualidade de arte conceitual, de uma forma bastante genuína. Geng baseia-se pura e fenomenologicamente na congruência de seus sentidos na hora da manifestação da obra, nas experiências vividas em sua juventude com a caligrafia, o graffiti, os filmes de kung fu e terror trash dos anos 80, que se observarmos não estão longe de uma manifestação do corpo utópico de Foucault. Vemos seu experimento incorporar duas tradições, dois mundos, a tradição e cultura oriental Chinesa da Caligrafia, a expressão urbana do Graffiti e o tom jazzístico do saxofone de Wang. É neste encontro de mundos e alguns séculos de distância que se compõe a sinresia da arte pop expressivista “chinesa”²⁶. Qeng fala:

“Then my calligraphy is a personal expression...

²⁶ *Uso aqui do recurso das aspas, pois caracterizar todo o trabalho artístico perceptivo de Geng e Ziheng como Chinês seria limitar seu poder de congruência de dispositivos transgeracionais, transnacionais e atemporais.*

is my own spiritual strength and the strength of my body
And some of my perceptions and thoughts become some feelings
Then I put these feelings in a physical way
The way performance art shows²⁷.” (Geng, entrevista, 2020)

A espiritualidade no desenvolvimento de sua arte se molda num ritual de renascimento, e neste movimento ele espera poder espectar a si próprio no ato de cocriação, durante a sua Embodied²⁸ Caligrafie. Ele diz: “In that moment, before death, when soul departures, you can actually see yourself and what you are doing. So the scene I want to see is: - Would I be able to watch myself writting caligraphy”...when I die.²⁹

Um espaço outro

“Humanos e não humanos liberam forças intensivas, pequenas percepções que constroem as existências ali existentes” – “O corpo instaura atmosfera”. (Bocchetti, André prof. UFRJ: entrevista)

O outro espaço de Foucault que se manifesta neste espaço específico da performance, dedicado a reinventar a tradição no ritual da arte, ou melhor, se apropriar do ritual que se encontra intrínseco no momento de produzir a arte. Mas também da manifestação do corpo utópico, como a possibilidade de vivência de uma “atmosfera” parcialmente escolhida e manipulada, uma “heterotopia mítica” que se é criada. Lugar real do utópico onde se pode experienciar no caso de Geng e Wang a visceralidade da arte, do corpo e da comunicação.

Foucault nos exalta em sua conversa sobre heterotópicos, o parentesco das heterotopias com as heterocronias:

“Ocorre que as heterotopias são frequentemente ligadas a recortes singulares do tempo. São parentes, se quisermos, das heterocronias. Sem dúvida, o cemitério é o lugar de um tempo que não escoar mais. De modo geral, em uma sociedade como a nossa, pode-se dizer que há heterotopias que são do tempo quando ele se acumula ao infinito: os museus e as bibliotecas, por exemplo”. (Foucault, 2013, p.14)

²⁷“Então minha caligrafia é uma expressão pessoal ... é a minha própria força espiritual e a força do meu corpo ... E algumas das minhas percepções e pensamentos se tornam alguns sentimentos ... Então eu coloco esses ... sentimentos fisicamente ... A maneira como a arte performática mostra.”

²⁸É a característica inerente a todo ser vivo de incorporar informações de seu meio. De acordo com Lakoff e Johnson temos 3 níveis de embodiment – *Neuroembodiment, Fenomenológico e inconsciente cognitivo*. (Lakoff e Johnson, 1999, p.102-103)

²⁹“Nesse momento, antes da morte, quando a alma se afasta, você pode realmente ver a si mesmo e o que está fazendo. Então a cena que eu quero ver é: - Eu seria capaz de me ver escrevendo caligrafia .. quando eu morrer?”

Ephemeral Rituals traz em si esse limiar entre o tempo e o espaço. A performance se apodera desta heterotopia mítica acima evidenciada e cria consigo um próprio espaço de espaço/tempo. Como citado a cima no texto, um dos espectadores atenta por ser transportado aos dias machino-experimentais dos anos 80 e Geng ressalta a influência que recebe dos filmes Horror-Trash desta mesma década. Percebe-se o encorporamento de uma “verdade comum”. Ainda assim existem algumas outras “verdades” de realidades utópicas ou não que montam esta heterotopia mítica de Geng e Ziheng. E quando acima no texto é citado a percepção de influências taoístas, pode-se rever uma fala de Geng durante uma entrevista sobre a obra que remonta a uma “verdade” deste dispositivo em sua obra.

“- Meu nome artístico é Dark Eight Immortals ... Dark Eight Immortals era originalmente um termo religioso muito tradicional no taoísmo chinês ou os Oito Imortais com poder sombrio

Porque os Oito Imortais são na China uma combinação de fadas muito interessante.

É porque Seus oito imortais são todos de mortais comuns.

Há idosos com crianças. Há todos os tipos de pessoas, todos os tipos de ocupações.

Independentemente da pobreza, nobreza pode ser tão poderoso quanto uma fada em alguns aspectos. ... Talvez seja a sensação de que pessoas comuns podem se tornar fadas”. (Geng em entrevista via internet com a autora, Abril 2020)

Com o intuito de interpretação, comunicação, entendimento do que realmente chega de sua mensagem, por exemplo, ao público de uma cidade do sul da Alemanha, quando recebe/experencia a sua obra.

Convida-se a trazer o olhar para o termo embodiment e verdade. O que será no ponto de vista de dois pesquisadores da Ciência Cognitiva incorporada³⁰ e proponentes do Realismo encorporado, George Lakoff e Mark Johnson, pontos determinantes de manifestação e entendimento de realidade. Eis um extrato de seu livro: *The embodied mind*.

³⁰Ver início cap.1 quando se fala sobre enação.

“O que entendemos como o mundo é determinado por muitas coisas: nossos órgãos sensoriais, nossa capacidade de mover e manipular objetos, a estrutura detalhada de nosso cérebro, nossa cultura e nossas interações em nosso ambiente, enfim. O que consideramos verdadeiro em uma situação depende de nossa compreensão incorporada da situação, que é moldada por todos esses fatores. A verdade para nós, qualquer verdade à qual possamos ter acesso, depende de tal entendimento corporificado.”(Lakoff&Johnson, 1999, p.102)

Partindo deste princípio de Lakoff e Johnson, como será que esse mítico dos “Oito Imortais” chega até cada espectador presente na heterotopia criada? O quanto da magia intuída por Geng e Ziheng é também, pelos outros criadores (público) da mesma heterotopia e heterocronia, encorporada? Pertinentes retóricas como eventuais fontes potenciais de entendimento do poder das Heterotopias.

Gilles Deleuze em sua Filosofia transcendental nos traz a reflexão de um “Empírico transcendental”, “... *a experimentação do transcendente para além do empírico*” cita o Professor de sociologia, Jean Rabot do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho (algures nos tempos dantes apandémicos). Talvez seria isto. Fica para a próxima reflexão.

1.4.2 Ações cotidianas de um barbeiro reinterpretadas na dança de especificidade espacial de Helena Oliveira e de seus e suas Alunas(os)

“Dar e receber”: a arte do movimento como meio e proponente para novas percepções e perspectivas de comunicação.

Propõe -se uma análise perceptiva da performance-instalação “Dar e receber” desenvolvida e experienciada nas instalações do Museu dos Biscainhos, na cidade de Braga. Com a participação dos alunos da comunidade NEED Cooperativa e Escolas de Maximinos Ginásio Escola de Dança, tanto no desenvolvimento da performance como em sua execução.

Resumidamente, as instituições que participaram do evento: a NEED Cooperativa Naturalmente Especiais é uma iniciativa de acessibilidade, melhoramento e incentivo no apoio emocional, físico e psicológico de pessoas com deficiências, juntamente para com suas famílias e cuidadores.

A escola Maximinos Ginásio Escola de Dança desenvolve um ensino multidisciplinar o qual, em seu projeto pedagógico, oferece uma formação artística aos seus alunos, neste caso, participam do projeto alunos da formação em dança. Na proposta da escola os alunos recebem uma educação artística especializada de sua escolha juntamente com o ensino geral de nível básico e secundário (2º e 3º ciclo).

À convite da iniciativa Braga cultura 2030, a coreógrafa Helena Oliveira e o músico Miguel Ramos desenvolveram um trabalho de pesquisa coreográfica crítico-perceptiva com os alunos da escola e cooperativa acima citadas, em cima das obras musicais de António Variações, especificamente o seu disco “Dar e Receber”.

A coreógrafa-educadora estuda com os alunos os objetos do cotidiano e a vida privada de António Variações como motivação e fonte de sequência de movimento para o espetáculo. Oliveira remete-se à possibilidade de fundir os dois grupos, em primeira impressão distintos, mas que durante o trabalho perceptivo descobrem sua unicidade e integração perante os movimentos, ações e idéias propostos.

Helena Oliveira relaciona pensamentos de uma linha de pesquisa de movimento e dinâmica grupal pós-modernista, fenomenológica, somática e coerente ou consonante ao sistema de análise do movimento de Rudolph Laban no processo de criação da obra analisada, ela explora a diferença entre os indivíduos, incentivando o foco na ativação de suas próprias “ferramentas” perceptivas e exaltando a individualidade de cada um em sua singularidade de existência. Os participantes demonstram na ação de seus movimentos reações livres, confortáveis e conscientes parecendo respeitar o acordar dos sentimentos e sensações pela proposta aflorados em seus corpos.

Sobre António Variações, um artista pós-moderno, que surge no mercado musical português com suas interpretações no início da década de 80, cria e sustenta uma expressão artística épico-cotidiana, onde retrata e resignifica seu cotidiano como um palco. Impulsionado por um sentimento de não adequação em seu país que ainda vivia um contexto ditatorial, projeta-se ao cotidiano novo-iorquino e holandês lugares de forte influência para suas composições.

Percebe-se na conhecida citação do músico a veia criativa, pós-modernista desde o lugar de transformar-se na própria obra:

“Eu sempre fui António Variações (...) e nunca somente António Cabeleireiro... E sempre me senti parte do espetáculo. Sempre tentei fazer de um corte de cabelo um espetáculo. E eu serei um espetáculo mesmo a varrer as ruas da cidade” - António Variações.

A influência tanto da identidade do artista, como de sua obra, pontualmente no desenvolvimento da peça é perceptível. António Variações vive a sua criação e se retrata como sendo ela própria. No espetáculo reconhecemos ações cotidianas sendo reinterpretadas como uma dança. Como por exemplo o museu que vira palácio, que vira casa, barbearia e que vira palco vem a ser o ambiente vivido,

revisitado e reinterpretado pelos bailarinos e espectadores durante o desenrolar da peça. Vamos rever esta observação no decorrer do artigo.

Sobre o processo de criação da obra

Um encontro transgeracional, onde corpos jovens encontram-se à procura de experiência, intencionando a percepção do espaço, do tempo e de si mesmos, como corpos pensantes e observadores numa obra dançante, itinerante e interativa.

Percebemos como a iniciativa proposta prepara os participantes para uma leitura de mundo crítica e consciente, desenvolvendo pelo exercício fenomenológico da percepção e do movimento, suas habilidades perceptivas, cognitivas e de resposta ao ambiente e aos seres que nele cohabitam. Percebemos melhor o mundo quando entendemos a constante troca que acontece entre o ser e seu habitat, entre o mundo interno e o externo, aflorando o seu caráter perceptivo e receptivo por meio do sentir. Como citado pela pedagoga e doutora em análise do movimento, Isabel Marques:

“Ler o mundo, nesse sentido, é perceber as redes de relações nele tecidas, impregnando-as de sentidos.” (Marques, 2010, p.30)

Conversando com a coreógrafa Helena Oliveira, observamos a sua intenção no desenvolver da peça à ativação da percepção cinestésica dos alunos e também dos espectadores. Por isso, toques e encontros são bastante abordados e resignificados, no simples exercício do fazer e desenvolver a pesquisa de movimentos durante a criação. A expressão corporal sendo acordada e experienciada se constrói desde uma conscientização do ato, do movimento primeiro improvisado, então revisitado e proposto para a composição com todos os integrantes do espetáculo.

O trabalho da coreógrafa como proponente de ideias vai tirar cada participante (ativo/passivo bailarino, passivo/ativo espectador) de sua zona de conforto trazendo noções de intimidade entre eles e mesmo com o público. Helena diz captar uma necessidade entre os jovens de exteriorizar suas dúvidas, seus anseios, afeto, ternura, dificuldades de expressão que colocadas neste lugar excepcional, que é o palco, se mostram comum a todos. E então, o que antes era vergonhoso por ser diferente, torna o indivíduo parte do todo, empodera e resgata sua *contraparte interior* à superfície.

De acordo com Jung: “Somente aqueles que podem conscientemente dizer sim ao poder da contraparte interior para ele se tornam uma “personalidade”(Jung, 1934, citado por Jakobi, 1940, p.117)

Jakobi Jolande reflete esta citação de Jung e reitera sobre o empoderamento que se dá do indivíduo perante o processo de conscientização do Eu, a *contraparte interior*, e o reconhecimento de seu lugar importante na formação do todo.

...e somente assim é capaz de encontrar seu lugar certo na coletividade, mas também possui um poder real de construção da comunidade, i. a capacidade de ser parte integrante de um grupo de pessoas, e não apenas um das massas... (Jakobi, 1940, p.117)

A proposta traz ainda a percepção, o olhar para as ações cotidianas, que quando observadas e efetuadas conscientemente nos remetem ao sentido de sacralidade da vida. Inspirada na vida cotidiana de António Variações, Helena Oliveira propõe aos alunos, intérpretes-criadores, um exercício de visualização primeiramente com objetos invisíveis característicos de um dia-a-dia de barbeiro (profissão preferida por António Variações após o término de seu servir militar), como enxugar os cabelos com uma toalha invisível; lavar-se, enxugar-se com esta mesma toalha; ou olhar-se num espelho que se localiza na palma de sua mão e dançar com ele e/ou segurar o espelho e mostrá-lo a seu/sua parceira(o) para que este/esta possa ver-se nele refletido(a) gerando um fio conector entre ambos.

Os movimentos não são pré-ditados ou mesmo “pré-dançados”. Eles vêm se desenvolver desde um lugar de inspiração e experimentação do movimento no espaço e no tempo proposto. Primeiro sem objeto, somente com a ideia de ter um, e depois com o próprio objeto apresentado, tornando-se assim uma dança de pares. Sujeito - Objeto - Espaço-Tempo.

A coreógrafa não se prende às formas e aos conceitos, dispõe-se à escuta ativa e à troca que este encontro com os alunos bailarinos-intérpretes propicia, estando aberta e disposta a redirecionar, e mesmo “reaprender” novas ideias para o espetáculo.

Helena Oliveira continua e traz a reflexão - “Dançar é pensar”, cita³¹ então Fernando Pessoa: “Sentir é um pensar extravagante”. Provoca ainda com outras temáticas pertinentes à faixa etária dos alunos e ao tema proposto.

Cita algumas: “O pudor do toque e o medo da aproximação. A criação de vínculos que não os mais fáceis e já existentes. Encontrar um espaço para a fragilidade do corpo e também seu vigor.”

Os alunos e artistas proponentes se reúnem num período total de três dias e cinco ensaios, aos quais se dedicam à familiarização do tema proposto, às suas reflexões de identificação com o tema,

³¹Numa entrevista por telefone dada a autora do trabalho, respondendo e refletindo sobre a sua arte e o processo de criação da obra em análise.

refletem sobre a problematização e a transformação do espaço a ser usado, resultando na dinâmica e na coreografia da performance.

O meu olhar sobre a performance itinerante, interativa e dançante “Dar e Receber” será o de ressaltar o papel da dança e do movimento na percepção das entrelinhas e subtilidades do ser. Ou seja, pela dança e pelo movimento podemos nos descobrir, nos familiarizar e incorporar (embodiment) conscientemente as peculiaridades e singularidades do ser, para melhor desenvolver o processo de troca de informações entre um e outro. Como esta qualidade perceptiva ressoa tanto em meu corpo e meu espaço, quanto nos corpos e espaços ao meu redor? Um exercício de empatia.

Como o movimento serve à nossa qualidade em aprender e ensinar a “ler” o mundo?

Aprender e ensinar porque diz respeito à ambos os envolvidos no processo de troca, neste caso da performance, o professor/coreógrafo e o aluno/bailarino-criador, “que aprendem e ensinam em diálogos críticos que pronunciam o mundo, em constante e aberto movimento de criação.” (Marques, 2010, p.194) transitam entre o dar e o receber numa constante. O professor/coreógrafo propõe e delinea ideias em cima do olhar sobre a obra de António Variações, porém está atento à resposta do aluno/intérprete-criador que incorpora a sua própria leitura da ideia proposta quando primeiro experimenta em seus movimentos o proposto, reflete sobre o que fez e os dois encontram o lugar de intersecção da criação concluindo o que vai à cena.

De acordo, com o website “Origem da palavra” , o verbo aprender vem da junção de duas palavras do latim ad + prehendere, isto é, junto, *“levar para junto de si”*, ou seja, *metaforicamente, aprender significa “levar para junto da memória”*. O verbo *prehendere se origina em prae-, “à frente”, mais hendere, relacionado a hedera, “hera”, uma planta trepadeira que se agarra, se prende às paredes para poder crescer*. Desde o sentido morfológico da palavra aprender, nos vemos confrontados com a ideia de contato, de encontro, não importando ele em qual raiz de manifestação esteja, cinestésica ou visual. Aliás, as duas contribuem para a formação de consciência espacial e corporal do indivíduo. Itens importantes para sua troca com o seu meio e/ou desenvolvimento empático sobre este. Como ressalta Husserl em sua explicação sobre a fenomenologia:

Um corpo é constituído como um esquema sensual pelo sentido do tato e pelo sentido da visão, e todo sentido é um sentido através de uma conjunção apperceptiva dos dados sensoriais correspondentes com dados cinestésicos. (Husserl, 1997, p. 257)

Então para aprender, como para perceber, é preciso dar atenção a algo, este ato de intencional seria o ato de movimentar-se até o objeto de atenção, seja com todo o seu corpo, seja com sua mente, ou com sua visão, acontece ali neste momento um movimento, um redirecionamento da atenção e assim a captação (percepção) consciente do objeto intencionado.

Este movimento como parte inerente à cada processo perceptivo e sensitivo do ser vem atuar não somente como um sexto sentido, mas como o que viabiliza todos os outros sentidos se expandirem e criarem redes entre o mundo externo e interno do indivíduo. Ele vem nos servir na troca perceptiva entre o ser e o espaço por ele habitado, na ativação e possibilidade de conexão e reencontro com a nossa intuição e com o universo.

“O movimento, afirmava [Laban], diz respeito à pessoa como um todo; não é mera movimentação, mas sim o grande integrador, com todas suas implicações espirituais” (Preston-Dunlop, 1998 citado em Mommensohn&Petrella, 2006). Rudolph Laban, o mestre do movimento que presenteia o mundo no limiar do século XX com estudos sobre a análise do movimento congregando áreas de pesquisa como a arquitetura, a matemática, a física, o movimento, o teatro, a voz, a pintura, a educação e a psicologia, preconiza que: “O movimento é um processo pelo qual um ser vivo se capacita a satisfazer uma gama imensa de necessidades interiores e exteriores” (Laban, 1978 citado em Mommensohn&Petrella, 2006) Laban impregna seu trabalho com influências de pesquisadores modernistas do movimento como Delsarte e Dalcroze desenvolvendo uma própria sistemática na análise do movimento que ainda hoje é utilizada e norteia os estudos em cena no teatro e na dança como também na psicologia e na educação. No livro, “Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento”, de Maria Mommensohn e Paulo Petrella, encontra-se bem ilustrada a trajetória de Laban e o desenvolvimento do seu sistema educacional pela dança, pelo movimento e na educação do indivíduo. Temos em Laban um exemplo de enfoque, credibilidade e importância na cultura e sociedade ocidental, do uso da conscientização do movimento no processo de desenvolvimento do indivíduo social.

... Entender o movimento e suas funções pode[...]ser uma forma de entender as pessoas. Se elas se movem para satisfazer suas necessidades de expressão, então por meio da observação e da análise de movimento podemos discernir essas necessidades e também os objetivos e as intenções do movimento (Hodgson&Preston-Dunlop, 1990, p.17)

E, por conseguinte, as intenções da pessoa observada. Ou seja, a interação entre ouvir e dizer, escutar e falar, a comunicação entre os dois extremos da via proposta para troca, está nesse momento sendo enriquecida por informações, signos e uma linguagem que vai servir à nossa percepção do obje-

to em foco, seja em sua presença onírica, real, viva ou inanimada. O aluno, o professor, o espectador e todas as pessoas envolvidas na proposta desenvolvem o processo de aprendizado sob o tom da experiência, ou seja, aprendendo fazendo. A performance, e todo o seu processo de criação, ocupa este lugar de proponente de um espaço novo para o exercício desta percepção, desta nova perspectiva e assim de formação de indivíduos acordados e preparados para trocas sadias e conscientes: "(A percepção) é gerada pela comunidade e podemos mudar nossa mente porque mudamos nossa percepção"³²

Apresenta-se uma descrição fenomenológica da peça

Estamos todos juntos na primeira sala pública do museu dos Biscainhos. O antigo estábulo do palácio barroco. Nos convidam para adentrar na casa e subimos as primeiras escadas do palácio. Dá-se para um debruçador, aonde obtém-se uma visão por cima de um jardim interno, o claustro do antigo palácio. Com um chafariz ao centro e plantas dispostas ao seu redor, ali começamos. Uma guitarra trazendo um som pontual e consonante à cena, abarcado das temáticas de António Variações. Percebe-se.

Os atores-bailarinos dispõem-se no espaço proposto. Vemos uma linha aonde estão toalhas brancas dependuradas, como um varal de roupas brancas. Vê-se então corpos, metade escondidos atrás das toalhas ali estendidas no "varal".

Estes corpos dialogam com o tecido, que ali delineia uma espécie de limitação. Vê-se silhuetas de rostos por detrás do branco do tecido. Metade de corpos dançantes e inquietos se esticando, desconstruindo e alcançando para o além desta linha de tecidos (de)limitante.

Percebe-se então outros dois corpos moventes adentrando no espaço. Estes representando um signo de coexistência, de ajuda mútua. Eles percebem o espaço livremente, táctil, óptica e cinesteticamente. Movem-se pelo espaço. Ali também dialoga uma toalha branca com a cena, como um objeto de contato, de convergência e intersecção de foco, espaço, tempo e interesse sensual. Que então é percebido com movimentos bastante cotidianos: Secam-se, limpam-se, abanam-se, envolvem-se, se puxam e se apertam com o pano.

Neste momento percebemos a bailarina-atriz cadeirante deslocando-se ao centro do claustro, aonde se coloca a descrever uma trajetória exclusivamente ao redor do chafariz, como que abrindo um novo olhar para o desenrolar e então a convergência dos destinos que ali se encontram. Desde este impulso de movimentação proposto pela bailarina cadeirante, todos os bailarinos presentes, em uníssono, se dispõem em uma dança ao redor do chafariz. Trazendo seus panos, toalhas brancas acima

³²"It is community generated and we can change our mind because we change our perception" (Bonnie Bainbridge Cohen no filme Only the child knows).

das cabeças, formam um gira-mundo, uma roda perpétua, um moto contínuo, que inicia e apresenta o desenrolar da performance. Dando ignição e fazendo jus à proposta da performance, à proposta de movimento, ao cambio de perspectivas, à itinerância pelo espaço e pelo tempo do museu-palácio dos Biscainhos sob um olhar de Variações.

Seguindo o fluxo. Os bailarinos-atores saem de cena, deixam o espaço performado vazio de corpos. Os espectadores se colocam, então, à procura de um novo lugar de percepção e intencionalização da troca, que será proposto pela apropriação de um novo espaço nas instalações do museu pelos atores-bailarinos.

Descemos as escadas e levados pelo fluxo de trajetória dos outros espectadores chegamos à porta de saída ao pátio e grande jardim do palácio. Uma performance por si só, a perspectiva que esta situação dispõe.

Vê-se um mar de pessoas, dispostas em semicírculo, todas em postura de expectativa, de (recedores) ativos e dispostos para a próxima troca de intencionalidades. Nos colocamos, então, neste agrupamento, compartilhando desta mesma sensação e sentido, avistamos à nossa frente as varandas do palácio barroco que olham para o belo jardim do palácio.

É, então, que saem das portas desta varanda pessoas e se dispõem uma ao lado da outra num espaço bem delimitado fornecido entre a porta e o peitoril da pequena sacada. Com as toalhas brancas às mãos, sincronicamente, como ritmadas pela própria inspiração e expiração de seus pulmões, desenvolvem uma sequência de movimento ritmada e repetitiva. Podemos perceber que são movimentos conhecidos. Reconhecemos estes movimentos ao batermos com a toalha ao vento depois de retirá-la do varal. Um movimento simples e cotidiano colocado à provação e reflexão de todos. Uma chamada mais direta ao poder empático do espectador sem que ele perceba. Afinal estamos aqui todo o tempo acionando os neurônios espelho, células localizadas em nosso córtex frontal que exercitam nossa capacidade empática de compreender o outro, e de comunicar. O espectador tem neste momento insights de conexão com o movimento ali “dançado” e, assim, mesmo inconsciente, desenvolve uma afinidade com a linguagem proposta, mesmo que nunca tenha dançado em sua vida.

Na sequência os atores-bailarinos prendem os cabelos com a mesma toalha branca, como se faz quando lava-se os cabelos e adornam-lhe a cabeça com uma toalha em forma de turbante. A partir daí desenvolve-se uma linguagem abstrata ao movimento, brincando com os signos dantes encontrados dos movimentos cotidianos. A toalha turbante vira um bom motivo de sincronicidade na movimentação dos corpos no espaço limitado da pequena varanda correlatando tempo e espaço. A sincronicidade é

uma característica desta cena. Trazendo uma plasticidade ainda maior para a barroca fachada palaciana.

O espetáculo segue-se pelos espaços externos do palácio, seus diferentes ambientes jardinsos. Movimentos entre as árvores nos chamam a atenção e os espectadores passivos e ativos se colocam novamente em fluxo adentrando num espaço jardinal com árvores dispostas em círculo, o que chama os espectadores à seguirem a formação pelas árvores ditadas e se colocarem numa grande roda. Corpos, agora de diferentes tamanhos, constituição, habilidades e deficiências dançam juntos, trocam a dança genuína vinda de seus. Mas antes de aumentarem a sua dinâmica no espaço percebemos móveis caixinhas de som que aguçam a percepção auditiva do espectador para o espaço proposto. Mostram-se então objetos ainda não perfeitamente identificáveis, mas que com o desenvolver do movimento e da dança dançada entre os bailarinos percebe-se que são espelhos e o que eles fazem sem que percebamos, é conectar um bailarino com o outro, como um fio condutor de visão, ou mesmo a projeção de mim em você. De qualquer forma, definitivamente, uma fonte de ilimitadas analogias e reflexões sob o tema.

Mais uma vez, somos convidados a nos movimentar pelo jardim, e neste local proposto nem todos conseguem ver tudo o que está sendo dançado ou interpretado gestualmente pelos bailarinos. Esta interferência acaba fazendo parte da proposta. O espetáculo neste caso, torna-se o que a visão capta, o que chega de encontro à seus sentidos perceptivos. E neste momento o que vejo são pessoas dispostas ao redor de bancos delimitados por plantas, espectadores e bailarinos se misturam no ambiente e já não temos a certeza quem é o que. E já não importa. Alguns tem tesouras nas mãos e cortam as pontas de seus cabelos, com as tesouras perigosamente apontadas e quase tocando nos rosto de seu observador imóvel. Uma realidade recriada numa sensação de incômodo e tensão. Mesmo na simplicidade do ato.

A tensão se desfaz e todos os espectadores esperam agora para o que há de ser uma bela encenação barroco-romântica nas escadarias e portal de passagem ao último jardim do palácio. Ali, com uma visão ampla de todos os bailarinos, sobre suas limitações e resistências, recebemos o presente de um coro coreográfico, assim como Laban nos propunha. Os corpos dançantes movem-se particularmente em uníssono e em um só toar cantam palavras de amor e confraternização e sem que pudéssemos prever, colocam-se em nossa direção, quebrando por completo qualquer barreira ainda existente entre bailarino e espectador, aluno e professor, pai e filho, eu e você, e nos abraçam. Cada componente da linda companhia de dança, ali excepcionalmente formada recebe e ou dá um lindo abraço. Doando-se e se recebendo. A troca perpetua.

1.4.3 Indentidade diaspórica e a narrativa incorporada de Akram Khan

“...Ele que entende o significado do que está fazendo ... torna-se uma pessoa superior que realiza o símbolo de Cristo”.CG.Jung e K. Kerényi, Das göttliche Kind -

“Outwitting the devil” - Enganando o diabo (Obra da companhia de dança Akram Khan. Produzida entre 2019 e 2020, e com sua premiere ao público em 2020)

A ideia de ludibriar o ego para chegar ao EU.

Entre uma atmosfera sóbria e sombria; num palco de luz indireta e muita sombra. Com bastante névoa e ruídos, que ao início, não se pode distinguir se há a presença de música ou não, somos introduzidos ao Épico mais antigo da humanidade, por meio da dança-performance de Akram Khan, o épico de Gilgamesh.

O cenário bastante geométrico utilizando cubos e paralelepípedos de diferentes tamanhos distribuídos meticulosamente pelo palco fazendo uma, de forma simbólica, apologia ao muro e à cidade de Uruk descritos no épico de Gilgamesh. Cidade e muro que neste momento de sua narrativa, a narrativa de Akram Kahn, aparecem também desgastados e ou até mesmo desmoronados simbolizando diretamente o declínio em que o próprio homem se colocou, aparentemente.

A atmosfera que permeia o palco e nossos sentidos é mesmo uma de início dos tempos, como se dissessem “Era uma vez” (...). Realmente mesmo antes de qualquer música desenrolar no espaço e fazer atmosfera, somos confrontados com uma voz recitando palavras em francês que parecem descrever o princípio de tudo, e que está a questionar “quem sou eu” (textos escritos pelo escritor inglês canadense, Jordan Tannahill, que servem como um dispositivo de enquadramento no espaço/tempo da obra). Percebe-se que é a voz do homem velho, de um dos dois corpos que neste momento se encontram fora das sombras. Parece que somos convidados a adentrar em seus pensamentos, em sua mente e sem pena, convidados a sentir com ele suas emoções vividas num outro tempo. O tempo e o espaço que já não quer mais calar.

Uma narrativa visceropoiética

A narrativa não desembrulha por completo o presente, ela não tem o intento do esclarecimento e sim “como grãos de cereal que durante milhares de anos, foram conservados herméticamente fecha-

dos nas câmaras das pirâmides e que mantêm, até hoje, a sua força germinativa.” (Benjamin, 1936, p.35)

Assim a narrativa aposta na percepção do observador, do ouvinte, deixando a sua interpretação livre à escolhas e permitindo espaço para que o próprio momento do observador influa na interpretação da narrativa contada. Como Benjamin relata sobre Heródoto, o primeiro narrador grego e a história de Psamenita -

“Esta história mostra-nos o que é a verdadeira narrativa. A informação só é válida enquanto actualidade. Só vive nesse momento, entregando-se-lhe completamente, e é nesse preciso momento que tem que ser esclarecida. A narrativa é muito diferente; não se gasta. Conserva toda a sua força e pode ainda ser explorada muito tempo depois. (Benjamin, 1936, p.35)

A dança de Akram Khan incorpora este sentido de conservação do momento. Cada corpo envolvido na cena e no narrar epopéico é único, e sobrepõe características meras técnicas ou mesmo normais humanas, transcende o entendimento do corpo humano, como “limites” anatómicos, emocionais para nos levar à um estado de magia, transcendência e poder (ou (a)poder). O movimento que desenvolve esta narrativa surge das entranhas de um criador-intérprete-bailarino. Percebe-se como os bailarinos são explorados em seus extremos de fisicalidade, todavia uma fisicalidade invadida por sentidos, que para chegar-se à ela o criador-intérprete se rende à um estado de quase hipnose. Hipnose dos sentidos. O bailarino se oferece para entrar nesta jornada que vai extravasar com seus proprioceptores³³ incentivando a percepção espaço-tempo, corpo-espaço, a quebrar qualquer paradigma de sequência de movimento dantes memorizada neste corpo; entretanto utilizando ainda assim os próprios lugares conhecidos deste corpo como ponto de partida. Como assim? Como podemos deixar de produzir ações memorizadas pelo corpo, ou seja, padrões de movimento e ainda assim criar desde um lugar conhecido ao corpo?

Decide-se apresentar esta abordagem da arte de Akram Kahn desde o termo e a linha filosófica da imanência, onde se pode encontrar uma direta analogia a percepção Enativa³⁴ de mundo.

³³ Proprioceptores – “Em 1906, o inglês Charles Scott Sherrington, um dos pais fundadores da neurofisiologia, reúne, sob o termo “propriocepção”, o conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que hoje recebe o nome de “sentido do movimento” ou “cinestesia”. (SUQUET, 2008, p. 515) Os proprioceptores encontram-se em nossos músculos, tendões e articulações e são os receptores das estimulações do movimento no corpo humano.

³⁴ Percepção Enativa - Termo discutido ao longo do segundo capítulo desta dissertação.

A capacidade do performer de ir além do campo da forma e desenvolver a sua experiência estética, criativa, a partir das suas sensações, desajustando os espaços dantes codificados, podendo deixar sua capacidade de resposta para o momento, aqui e agora sempre ativa. Didi-Hubermann filósofo, crítico de arte contemporâneo francês, relata sobre a estética da imanência: “ela se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância” (Huberman, 2003, p. 143)

Akram Khan utiliza desta estética, desta linguagem de criação para inspirar-se e adentrar desde ali na sua história e deixar viva a sua narrativa. Ele recria a narrativa do épico de Gilgamesh com a vida e o corpo de cada um de seus bailarinos, por isso a sensação como público de estarmos assistindo a nossa própria história. É a narrativa de Khan que nos envolve desta forma, como Walter Benjamin descreve sobre a narrativa: “(A narrativa) não pretende transmitir o que há de puro em si nas coisas, a narrativa mergulha as coisas na vida do narrador para depois as ir buscar de novo.” Neste caso, podemos assumir que cada um de seus bailarinos narra um pouco de sua história trazendo de seu próprio universo para o enriquecimento da narração do épico.

Como por exemplo quando aguçamos o olhar para a apreciação dos movimentos cotidianos ilustrados e sendo honrados numa sequência ritualística da dança Bharatanatyam, a performance cósmica do Senhor Shiva, dançada por Mythili Prakash.

A ritualização do cotidiano sempre esteve entre os povos, antes mesmo da fenomenologia dar-lhes um nome. A dança tradicional Hindu apropria-se destes movimentos cotidianos, ritualiza-os, além de acender a possibilidade de interpretação arquetípica deles, como nos apresenta Mythili Prakash em seu workshop sobre a sua dança na obra. A bailarina decifra cada movimento em palavras, como ceifar o trigo, esmagar o grão, colher da terra, banhar-se nas águas. O movimento em representatividade do arquétipo de uma divindade Hindu sendo significado em gestos e ações cotidianas de uma trabalhadora do campo.

Hélia borges ao falar em seu artigo sobre “Os agenciamentos sutis do corpo performático” nos provoca com um pensamento de Beuys sobre o campo alargado da arte: “o artista possibilita, por meio de ações, o acesso ao inconsciente enquanto força, de maneira a permitir que autor e espectador se comuniquem ao captar as forças e se colocar em ação: viabilizar que o invisível de algo seja percebido.”

Mithili Prakash é nesse momento a própria manifestação da entidade mítica de seu personagem. Ela evoca a sua deusa e comunica com o seu sutil, viabiliza a ponte de contato entre o su-

til/inconsciente de um coletivo e seu consciente. Falaremos mais sobre este tema tratando dos arquétipos na obra.

O épico como narrativa

“A estória sendo revelada desde um corpo e uma mente que foram alimentados pela tradição oral, onde se conta o que se experimenta e quando se ouve o que se conta, pode-se transformar a mensagem em experiência”. Assim nos exemplifica o fenômeno da narrativa, o mestre Herr Walter Benjamin, em seu livro, Sobre arte, técnica, linguagem e política (p.32)

“Outwitting the devil” se encorpora do épico e narra com o corpo cada arquétipo desta quinta tábua da história de Gilgamesh.

A escolha por uma narrativa épica

“Tudo isto tem a ver com a verdadeira essência da narrativa. Ela contém em si, oculta ou abertamente uma dimensão utilitária. Esta utilidade, pode por vezes, consistir num ensinamento moral, outras vezes numa instrução prática, e ainda nalguns casos num ditado ou norma de vida - mas o narrador é sempre alguém que sabe dar conselhos ao ouvinte.” (Benjamin, 1992, p.31)

Estudando a descrição de narrativa por Walter Benjamin percebe-se mais amplamente o sentido do canal escolhido para a interpretação das emoções e mensagens que o coreógrafo Akram Khan deseja inferir com sua obra nos corpos mentes, sentidos de quem a consome.

Akram Khan um coreógrafo contemporâneo inglês, com descendência bengalese, reconhecido pela crítica como “the master of the storytelling” faz a sua trajetória pelos palcos britânicos, primeiro como bailarino-criador-intérprete, dançando suas próprias criações, as quais, juntam o estilo tradicional da dança indiana, o Kathak, com a metodologia de criação e a corporeidade da dança contemporânea. Onde com sua arte permeia um movimento híbrido, que se percebe acontecer entre a cena da dança contemporânea inglesa e a dança clássica tradicional indiana. Este tem seu início nos anos 60, como resultado de um movimento de massas sociais do sul da Ásia para a Inglaterra, como nos mostra esta pesquisa de Federica Fratagnoli sobre o hibridismo e o corpo dançante na cena britânica contemporânea anglo-saxã:

“Um movimento institucionalizado se impôs nesse país desde o final dos anos 1960, concentrando uma comunidade muito grande de artistas provenientes dos países do sul da Ásia em torno de um projeto multicultural muito

ambicioso. Explicitamente, nós usamos o termo sul da Ásia para dar conta da expressão inglesa South Asian, que, desde os anos 1980, designa o panorama artístico indo-britânico. É preciso dizer que, na realidade, os estilos de danças indianas na Inglaterra são, a partir de agora, identificados sob a expressão de South Asian Dance. Esse termo tem como objetivo mostrar que as danças da Índia não são mais dançadas somente pelos indianos, mas por um grande número de artistas, provenientes de diversas nações, do Paquistão a Bangladesh, do Nepal ao Sri Lanka, da Índia à África, sem contar aqueles que vêm da Europa. Problematizado por Avanthi Meduri em um artigo publicado em 2008 (Meduri, 2008), o termo South Asian testemunha o fenômeno da transnacionalização e da hibridização da dança, própria da nação indiana, uma segunda identidade mais especificamente global.” (de Oliveira, 2010, p. 201 – 223)

Quero com esta apresentação e mapeamento da origem do autor da obra em análise, trazer uma das especiais características que fazem de suas obras importantes narrativas. A migração.

A migração faz parte de sua história e é neste contexto que Akram Khan encontra a sua identidade quando, apesar de nascido na Britânia Inglesa branca, tem sua mãe de origem Bengali (Bangladesh e West Bengal), e a mesma uma bailarina da dança tradicional indiana. Khan se desenvolve nos estudos da dança tradicional indiana, Kathak, encontrando suas raízes em um outro continente. A distância, a viagem, o movimento são intrínsecos no desenrolar e no desenvolver de sua identidade. Como Walter Benjamin decifra os sentidos de um narrador épico com a característica de um viajante que traz as informações de um outro lugar para seu lugar de “origem” e ou de estada. Há sempre boas novas a contar, coisas a adicionar, causas a relatar, experiências a partilhar e esta fala da experiência, há muito perdida, é a origem da narrativa.

Povos que chegam à novas terras, migrantes, encontram formas, como a narrativa, de continuarem ligados às suas raízes. Como vimos à cima, no estudo de Miriam Ribeiro. Os povos do Sul da Ásia desenvolvem sua dança, cultura tradicional, com sua chegada à solos britânicos, e é neste ambiente de contato com a terra distante, me atrevo de afirmar, que este povo faz jus às narrativas, seja ela pela fala como pelo corpo.

“Essa dança indiana com que cresceu e que recorda muitas vezes, até pela memória da mãe, que sempre dançou para lhe contar histórias. No Kathak a dança serve para este propósito.” (Extrato de artigo sobre a história de Akram Khan no programa do festival GUIDANCE)

Neste lugar de contador de estória e transmissor intrínseco e ou mesmo expositório de um ensinamento moral, de uma perspectiva auto-crítica, de uma instrução prática, que encontramos afirmações para uma identidade diaspórica vivida pelo coreógrafo/bailarino em foco.

A necessidade de um povo migrante de se encontrar com suas raízes, sem negar a terra que o acolheu. O princípio do hibridismo na cultura e na arte. A formação de uma identidade diaspórica, “o que lhes conferiria maior capacidade de articulação entre o global e o local, o universal e o particular” (Cohen, 1997 citado por Oliveira, 2010, p.206)

“Identidades diaspóricas concebidas como construções positivas da diferença aparecem associadas a pessoas inseridas em “culturas híbridas”, em constante negociação “com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades” (Hall, 2003, citado por Oliveira. 2010, p.207)

O local e o universal nas produções de Akram Khan, e como o seu trabalho, lê-se o seu pensar, sentir, narrar está sendo consumido por todo o globo, entretanto encontramos uma performance voltada para a descrição de um mundo particular, o mundo de sua infância. É este mundo que vemos quando sua mãe e seu pai, ambos nascidos e crescidos em Bangladesh contam sobre a guerra da independência de Bangladesh por exemplo em “Father: Vision of the floating world”, ou em “Kaash” quando traz a dança tradicional indiana Kathak e ideias de deuses hinduístas, de criação e destruição na sua composição, aqui também o corpo corporalizando a narrativa.

“A característica de um movimento de assimilação de uma nova cultura de um sincretismo cultural, entre a cultura indiana e uma arte global como a dança contemporânea, traz o caráter positivo do processo de heterogeneidade na construção de identidades diaspóricas.” (Hall, 2003a, citado por Oliveira, 2010)

Fazendo o uso de uma lente híbrida, Akram Khan interage com esta heterogeneidade sem medo e qualquer julgamento, ele diz sobre estar usando a tradição do Kathak em suas criações de dança contemporânea:

"Ever since I entered the classical Indian dance world, I have been searching for a way out.... or perhaps more truly, I was searching for a new way in."³⁵

Akram Khan como ponte de diálogo entre a terra colonizada e o colonizador?

“A figura do narrador só é realizada plenamente em quem tiver presente em ambos os grupos. - Quem faz uma viagem traz sempre alguma coisa para contar - , diz a voz do povo a pensar no narrador como alguém que vem de longe.” (Benjamin, 1936, p.29)

³⁵“Desde que adentrei no mundo da dança clássica indiana, estive procurando por uma porta de saída... ou de repente sendo mais verdadeiro, eu estive procurando por uma nova entrada.”

O Épico de Gilgamesh por Rivkah Schärf, discípula de C.G.Jung

Baseando-se nos estudos de Rivkah Schärf, psicanalista, pesquisadora e estudiosa dos textos de Jung, sobre a forma de propagação da narrativa do Épico de Gilgamesh há três milênios atrás, assume-se que a história fora, primeiramente, divulgada entre os seus oralmente. Como de costume com os contos populares, e outras histórias mitológicas da época.

Assim podemos entender o forte traço narrativo e de congruência com o próprio período sócio-cultural vivido na época e como a relação com o mito desde sempre fez parte dos círculos de contação de histórias.

Walter Benjamin nos atenta para a quebra deste ciclo, desta tradição de milênios em nossa contemporaneidade, quando diz que nossa sociedade se perde de suas atividades manuais, quando também se perde de sua credibilidade em suas próprias histórias.

O mundo torna-se extraordinariamente informativo e necessitado de provas científicas para funcionar. Assim como as máquinas apropriam-se dos trabalhos, a fala da “informação” apropria-se da comunicação, nos distanciando de nossa credibilidade em nós mesmos, de nossa força como seres humanos comunicadores e assim do contato com o nosso inconsciente. Desde que contar histórias, criar mitos, simbolizar arquétipos de nossos atos nos coloca em direto contato com nosso inconsciente e assim em desenvolvimento de nosso processo de individuação, crescimento consciencial e conexão com o nosso “EU”.

“Podemos assumir que, como outros mitos e contos populares, o épico de Gilgamesh foi originalmente transmitido ao povo por via oral, recitado por rapsodistas, como indicado por seu estilo e frequentes passagens repetitivas, imprimindo a mensagem na alma do povo, onde passou por maior desenvolvimento e transformações.” (Kluger, 1991, p.181)

O mito como tradução de um inconsciente coletivo

O corpo interpretando o mito, utilizando-se do embodiment³⁶ da tradição vivida em sua estória.

Corpos híbridos, corpos media, corpos aferidos de informação e preparados para revelar essas informações em sua máxima urgência, em cada movimento e cada respiração exteriorizada. Corpos sendo descaracterizados de sua neutralidade para reaverem e representarem seu próprio universo mítico. O mito e o arquétipo que incorporamos inconsciente desde um corpo que carrega informações, memórias e próprias características genéticas. Cito Michel Serres, filósofo, teórico e escritor francês declarando sobre o corpo:

³⁶Incorporamento

“Lugar de inscrição, armazenagem e transporte de signos, suporte da memória, o corpo é nosso velho conhecido, embora, paradoxalmente, nunca se deixa conhecer realmente. Se conseguíssemos ler o que está nele inscrito, se dominássemos esse tipo de leitura.” (Serres, 2004, p. 78)

A fisicalidade de um movimento e como este pode ser executado por um indivíduo em todos os seus por menores, decifra, quando observado por um olhar sabedor, cada processo de amadurecimento sofrido por aquele ser em análise. Cada célula muscular, óssea, neural se dispõe à esse processo de transformação, de aprendizado e de encorporamento/corporalização (embodiment) de um personagem, de um indivíduo. Cito Lela Queiroz em seu livro “Corpo, mente, percepção-movimento em BMC e dança” esclarecendo sobre corporalização/embodiment: “Movimentos e contatos protagonizam a auto-organização de padrões neuronais na base da criação de redes informacionais corpo-ambiente. (...) sua corporalização vem do modo como ele (o corpo)cria e tece as suas redes de informação” (Queiroz,2009, p.29)

No caso da obra “Outwitting the devil”, pode-se falar do embodiment de arquétipos e mitos propostos no decorrer do épico de Gilgamesh. Os bailarinos desafiam-se a adentrar no reino dos sonhos e a partir dali desenvolverem e manifestarem os sentidos e percepções ali captadas em seus corpos.

Falando com James Vu Ahn³⁷, em um workshop da companhia voltado para os movimentos e sequências de movimento da performance “Outwitting the devil”. O bailarino interpreta/ incorpora a figura mítica de Enkidu na obra. Ele descreve ser difícil de ensinar os movimentos encontrados por ele para exprimir Enkidu. James Vu precisa entrar num estado, dir-se-ia, performativo-hipnótico. Para então, “canalizar” seus movimentos. Depois de fazê-lo uma ou duas vezes, percebemos que os mesmos movimentos se tornam automáticos e prontos para serem ensinados. O estado de espírito que o bailarino evoca para performar Enkidu é essencial a seu desenvolvimento performático. A “forma”, ou o que o público vê e sente, acontece desde um acordo entre mente, espírito e matéria.

A dança do mito

O mito está para uma revelação do consciente de uma era, assim como o sonho está para uma possível revelação do inconsciente pessoal, cita a psicóloga Rivkah Schärf no livro “The Archetypal Significance of Gilgamesh: A Modern Ancient Hero”³⁸

³⁷ Workshop oferecido por alguns bailarinos da Cia de Akram Khan durante o festival GUIDANCE 2020.

³⁸ A significancia arquetípica de Gilgamesh : Um herói ancião-moderno

“No que diz respeito à sua origem, os mitos são, como os sonhos, expressões espontâneas do inconsciente. Assim como os sonhos, como Jung demonstrou, estão relacionados de maneira compensatória ao estado atual da consciência do sonhador, também os mitos, podemos supor, estão relacionados ao estado coletivo de consciência de um certo tempo.”

Se os mitos estão associados a um estado de consciência coletiva de uma era; e uma era relaciona as crenças e atitudes comuns do consciente coletivo, então, para entender o mito precisamos analisar seu contexto cultural. Como podemos justificar nas palavras e estudos de Rivkah Schärf sobre o uso dos arquétipos e as interpretações do mito para o consciente coletivo.

Os mitos são como reflexos ou espelhamento de certas situações culturais da humanidade, e como grandes sonhos individuais arquetípicos, contêm intuições profundas e antecipações de desenvolvimentos futuros e, portanto, podem ser considerados marcos no desenvolvimento da consciência humana.

Ao consumirmos a narrativa de Khan, seus personagens além de incorporarem arquétipos de deuses, deusas, concubinas, mãe, filho, forças da natureza, com estudo e pesquisa corporal, percebe-se como cada corpo em sua representatividade fora escolhido desde uma percepção voltada para sua memética político-social³⁹, ou seja, o que esses corpos receberam e refletem de seus meios, o que para eles fora transferido em informação que aferiu diretamente na formação genética e memética de todo seu sistema corporal, cinético e é claro, intelectual, está sendo ali vivido, apresentado em primeira instância. Trago novamente a pesquisadora do movimento Lela Queiroz, quando fala sobre o meme:

Sabe-se que um meme⁴⁰ é selecionado em virtude de ajustes entre modos de sobrevivência e possibilidades de replicação no ambiente cultural. Isto é, o meme faz parte de uma comunidade interpretativa que o fortalece ou descarta conforme sucessivos acordos de sobrevivência. (Queiroz, 2009, p.49)

Reconhecer a atuação de um meme nos estudos de Akram Khan nos possibilita entender a força diaspórica e universal que impregna a sua narrativa. No caso de Khan são mensagens humanistas, de justiça social, reflexão humanitária, valores perdidos ou não pela humanidade, onde o corpo exterioriza a sua ânsia por comunicar sua visão e perspectiva humanista.

Corpos nus, olhos, bocas, mãos, pés estão vivos nos movimentos. Um “corpo visceral” num lugar comum com os que o assistem e assimilam por terem eles também vísceras que neste momento

³⁹ Lê-se também cultural e genética

⁴⁰ Unidade de herança cultural, hipoteticamente análoga a um gene específico (A partir do conceito de Dawkins, 1975).

proporcionam em ambos os corpos (ator e observador) um lugar comum. E assim Akram Khan ressoa com um (o) mundo.

Diferentes tipos de corpos se dispõem no palco, o branco-claro com seu corpo pesado, forte, de movimento linear geométrico e interrompido. Akram Khan utiliza este corpo, o de um bailarino da cena de Hip-Hop americano, para representar o jovem Gilgamesh.

E escolhe o marrom-ouro, de corpo flexível e movimentos redondos para representar na obra a mulher desejada por Gilgamesh.

Cada corpo com suas características meméticas e suas especificidades genéticas e todos vivendo o campo da imanência de Hubermann, que desde um olhar sócio-político-cultural, está sendo utilizado, intrinsecamente, para traçar o perfil do nosso atual ser-humano no desenvolver da narrativa de Khan. O ser-humano aqui sendo representado pela diversidade dos corpos e suas histórias, mas também representado na presença do homem velho que durante toda a narrativa se vê em seus atos bárbaros e ações inconsequentes e que se auto-sacrifica quando se entrega à deusa Ishtar.

O meio-ambiente dos personagens-bailarinos e seus memes

O meio, o contexto em comum dos corpos e mentes que representam o épico como parte da motivação, como dispositivo para este campo de imanência identificado e “heterotopizado” (a manifestação inerente de uma heterotopia) pela obra.

Especificamente no contexto contemporâneo dos participantes deste fenômeno podemos citar conflitos de era pós-colonial, imposição da supremacia europeia sobre culturas asiáticas, idéias separatistas e fundamentalistas, conflitos religiosos, pandemias.

“Khan também diz que os tempos que vivemos são os mais pessimistas, e para isso regressa a um passado não muito distante, o de 2012, quando coreografou a cerimônia de abertura dos jogos Olímpicos de Londres, onde cresceu. Então vivia, sentia ele, a celebração da diversidade, da diferença, da inclusão. Agora, os tempos são novamente de escuridão. Para esta visão contribui certamente a instabilidade política do Reino Unido e o caminho do Brexit.”
(Programa GUIDANCE 2020)

Estas parecem ser motivações, do espaço-tempo contemporâneo de sociedade, que Akram Khan se encontra. E a qual toma de ponto de partida e de influência para a sua Obra.

À este cenário junta-se a pandemia gripal que se formou no início deste ano de 2020. Faz-se pensar, faz-se refletir quando comparamos nosso atual momento com o momento histórico que vivia esta sociedade representada nos mitos de Gilgamesh, Enkidu e Ishtar no decorrer da narrativa épica. (...)

Um enfoque no processo de individuação⁴¹/ Um caminho para o desenvolvimento da personalidade

Gostaria de dividir uma leitura que faço desta conjuntura, depois de alguns meses me confrontando com os dois estudos, tanto o do corpo, quando focada na obra de Akram Khan e todo o seu desenvolvimento sócio-político-somático-cultural em conjunto com seus intérpretes-criadores; como com a obra "O Épico de Gilgamesh" que me traz um estudo aprofundado da Psiquê humana sob o olhar Junguiano, aqui baseando-me numa arquétipo-mitológica interpretação de Rivkah Schärf sobre os arquétipos e o mito apresentados pelo épico.

Percebo como ambas as obras, respectivamente, ambos os processos de materialização e representação do inconsciente, tanto na obra "Outwitting the devil" como no Épico de Gilgamesh, incentivam um lugar comum de (re)conhecimento do Ser, de re-orientação de uma humanidade (o inconsciente coletivo) para o entendimento do que ela sempre foi; e como Jolande Jacobi ressalta sobre nossos tempos - *"Todos os valores são abalados e uma desorientação mental e espiritual completa tomou conta da humanidade"*.

Contra isso, ou melhor, clareando esta desorientação (sujeira) mental encontramos tanto o uso dos arquétipos, como o desenvolver do campo de imanência do indivíduo e da corporeidade, como fontes e ferramentas de clarificação do entendimento do "Eu imutável", ferramentas que quando usadas em sua totalidade propõem e permitem adentrar num processo de individuação. As duas ferramentas representando o encontro do consciente com o inconsciente coletivo, como com o indivíduo.

"Porque o aprofundamento e a ampliação da consciência através da conscientização de conteúdos que jazem no inconsciente é um "brilho", um ato espiritual; pela mesma razão, a maioria dos heróis míticos é caracterizada por atributos do sol, e no momento em que sua grande personalidade nasce é chamada de iluminação". (Jakobi, 1940, p.144)

⁴¹Processo de individuação - "Como foi elaborado por Jung como um método e uma maneira de expandir a personalidade... Consiste em uma abordagem passo a passo dos conteúdos e funções da totalidade psíquica e reconhecimento de seus efeitos no ego, o que inevitavelmente leva a si mesmo. Reconhecer-se a si mesmo como o que você é por natureza, em contraste com o que você gostaria de ser."

"Wie er von Jung als Methode und Weg zur Erweiterung der Persönlichkeit herausgearbeitet wurde... Er besteht, wie wir sahen, in einer schrittweisen Annäherung an die Inhalte und Funktionen der psychischen Gesamtheit und in der Anerkennung ihrer Wirkung auf das Ich und führt unweigerlich dazu, sich selber als das zu erkennen, was man von Natur aus ist, im Gegensatz zu dem, was man sein möchte." (Jacobi, 1940, p.143)

“..Ele que entende o significado do que está fazendo ... torna-se uma pessoa superior que realiza o símbolo de Cristo”. (Jung & Kerényi, *Das göttliche Kind*, citado por Jakobi, 1940)

CAP. 2 - CORPO-MENTE-ESPAÇO

2.1 O Soma se relaciona com o espaço.

Foucault propõe o entendimento de espaço a partir da noção de corpo. O espaço mostra-se “materializado” pela existência de um corpo, ou melhor, pela relação que este corpo desenrola com este espaço.

O corpo oferece a orientação e um ponto portuário para este espaço acontecer. É ele quem dá as coordenadas para a localização deste lugar no espaço.

O corpo propõe interação com este lugar por co-habitar o mesmo espaço. Como este corpo se relaciona com este espaço e lugar? Existe qualquer ação deste espaço sobre este Corpo? Ou qualquer influência deste Corpo sobre este espaço? A definição de lugar neste caso se desenvolve exatamente desde a existência desta interação entre corpo e espaço. Quando se apresenta então um corpo e uma mente que influenciam mutuamente na formação deste espaço e vice-versa, aplicando uma qualidade, um sentido, uma mente neste espaço e assim se referindo à um lugar caracterizado no espaço. O que irá ser discutido nas próximas linhas.

Nos estudos sobre o corpo e a mente desde uma perspectiva integrativa e somática*, a pesquisadora e educadora do movimento somático, Bonnie Bainbridge Cohen, coloca seus e suas alunas para experienciar esta pergunta em seus próprios corpos, por meio do movimento e da própria interação consciente com o ambiente, seu espaço ao redor. Apresenta, então, como reflexão a importância da localização da célula no seu ambiente, no seu espaço para o desenvolvimento de suas especificidades e qualidades no sistema que está inserida. A pesquisadora propõe, assim, uma abordagem somática no estudo do desenvolvimento embrionário do ser-humano, durante a formação de educador(a) do movimento somático - Body Mind Centering.

Utiliza-se como embasamento tanto para o desenvolvimento da pesquisa dissertativa, como no processo de criação da performance-instalação uma perspectiva sistêmica e incorporada (embodied) do BMC®. Por ela a pessoa é apresentada a uma “outra” forma de compreender e apreender o conteúdo sobre o estudo dos sistemas corporais, acessando-os desde a consciência e experiência de uma anatomia incorporada (embodied anatomy). O intelecto se alimentando dos sentidos, da visualização, da imaginação e da fenomenologia do corpo; e o corpo sendo instigado e inspirado em sua pesquisa

sensório-motora, emocional, sensitiva pelo conhecimento intelectual-científico apresentado ao longo do curso.

Convida-se o leitor a visitar a significação no estudo do desenvolvimento embrionário de um Ser-Humano desde a abordagem do BMC® ao longo das próximas linhas.

2.2. A troca com o espaço desde uma análise embriológica – Uma perspectiva apresentada no estudo do BMC®

Durante o processo embrionário de um ser vivo, entre o primeiro e segundo dia de fecundação, o óvulo e o espermatozoide, num processo exponencial de multiplicação celular, passam de uma existência de duas células para um conjunto de células iguais, designado por Mórula. Que alcança seu ápice de multiplicação em células iguais com a quantidade mais ou menos de 50 células, entre o terceiro e quarto dia pós-fecundação. Este grupo de células iguais começa, então, a se *diferenciar, a partir deste momento*, formando o Blastocisto. O que designa qual célula fará, ou tornar-se-á o quê, nesta fase de diferenciação, é a posição no espaço que cada célula nesta membrana (Blastocisto) tomará para si.

“O espaço é importante, a localização das células no espaço determina o que elas são; a massa interna de células dentro da esfera torna-se o embrioblasto, que se tornará a pessoa; e a massa externa de células dentro da esfera torna-se o trofoblasto as estruturas de suporte até o nascimento, como a parede interna do útero e as conexões com o sistema circulatório da mãe.”
(Cohen, 2012, p.289)

Este processo pode ser simplesmente tomado como parte da formação da existência, o que o é, mas também pode ser olhado desde uma perspectiva de símbolo e significado. Apresentando a importância e significância de cada parte envolvida no processo de formação do embrião. Neste caso, significando Corpo: duas células zigoto, Mórula e Blastocisto; e na significação de Espaço: o ovário, trompa e útero materno.

O processo exponencial de multiplicação de células simplesmente se inicia depois do encontro e formação do Zigoto (o encontro das duas células originárias o óvulo da mãe e o espermatozoide, agora sem a cauda, do pai). Faz-se a significação do encontro e da primeira existência desde duas células, e não uma como se é comumente apresentado. Portanto, duas células como o princípio da vida.

Então, de duas células fazem-se 50 iguais. A multiplicação como força para existir. A partir daí existe uma necessidade de organização, especialização e diferenciação para que a vida se perpetue.

As células que estão em direto contato com o espaço se desenvolvem e se especializam neste momento tomando o papel de protetoras da vida que está em formação. É quando Cohen se refere às células externas que formarão o Trofoblasto (*as estruturas de suporte até o nascimento, como a parede interna do útero e as conexões com o sistema circulatório da mãe*).

O Blastocisto, esta nova versão do “ovo”, ruma em direção ao útero, ao longo da trompa de falópio, desenvolve neste período de tempo sua própria “casa”, e ao chegar no espaço do útero procura neste espaço um lugar para se acoplar ao ser mãe, e continuar ali o seu desenvolvimento celular-simbiótico.

Existe, então, uma inteligência celular, intrínseca a cada célula. Desde que neste momento não se tem sistema nervoso central para guiar as transformações atingidas e processadas neste momento. Refere-se, portanto, à uma inteligência celular. Uma comunicação e interação entre membrana celular, célula e espaço. Uma dinâmica de transformação e formação inerente desde a primeira existência deste ser num processo que se perpetua até a sua extinção, mesmo após a formação de um sistema neural central.

O processo de criação da Performance-instalação, Percepção se desenrola junto a este incorporamento do entendimento da inteligência celular. Esta percepção celular é o que delinea todo o trabalho, toda a pesquisa e todo o trabalho de corpomente que vem a ser desenvolvido ao longo da Performance-Instalação. O exercício somático de percepção celular traz a mente e o corpo de quem o realiza em alinhamento, resultando num estado de presença integral no aqui e agora. Imprime um específico tempo, dinâmica e atmosfera ao experimento e dispõe uma qualidade de corpo, de movimento também específico ao corpomente proponente no espaço. Estes aspectos serão tratados ao longo do último capítulo desta dissertação quando se descreve sobre o processo criativo da Performance-Instalação.

2.3. O espaço como potência manifestadora

Henri Lefebvre, filósofo francês que também discute sobre a ideia de Heterotopia, apresenta em seu livro “A produção do espaço”: “Cada corpo vivo é espaço, e tem o seu espaço: produz-se a si próprio no espaço e também produz esse espaço” (1991, p.170); “O espaço é simultaneamente resultado e causa, produto e produtor”.

Com esta afirmativa pode-se entender o espaço na visão de Lefebvre como uma potência. Junta-se, então, a visão e perspectiva embriológica, micro; com a visão macro e sociológica, que nos dois

casos mostra o espaço como lugar de potencialidades manifestantes. Desde que gera e possibilita transformações.

Lefebvre, traz a ênfase sociopolítica do espaço quando diz que : “...Ele seria antes de tudo, a condição e o resultado.” Ele possui uma condição social, ele é um “meio de produção; redes de trocas, fluxo de matérias-primas e de energias que recortam o espaço e são por ele determinados.” Lefebvre, 2006 [2000], p. 127)

O espaço que induz a manifestação corporalizada de estados da mente, ou lugares que a mente humana pode visitar e a partir deles gerar Corpo e então também por si, transformar espaço. A Mente como causa do espaço e o espaço como causa de uma mente.

Todavia esta Mente, que necessita deste espaço para divagar, para produzir, para criar, para “brincar” com as possíveis probabilidades que a existência neste espaço proporciona. O “resultado” de uma interação com um Corpo e uma Mente; e a “condição”, ou seja, o intervir em um Corpo e uma Mente com os quais interage. O Espaço formatando, formando Mente e Corpo.

Portanto teremos invariavelmente uma Mente, um Corpo, um Espaço interagindo constantemente e simultaneamente na criação de realidade e percepção do indivíduo. O Espaço como elemento, por vezes, inspirador, potencializador. Lugar latente, onde o ato, o fazer, o encontro, a criação, o pensar, o sentir, todo o existir encontra-se em sua iminência, em sua máxima instância.

Sendo, a partir desta instância de potencialidades que este espaço propõe, que a ideia, então, se encontre com o Corpo.

O Corpo incorpora e manifesta a ideia no espaço, a Mente no espaço; a Mente instigada pelo seu redor, o espaço. E a mente curiosa de entender o que o Espaço pode propor a ela, afinal a natureza da mente é questionadora.

O Corpo sente e ressona com o seu redor e com o Espaço, o qual apresenta à Mente possibilidades e constantemente novas perspectivas de sobrevivência, ou de bem estar e balanço, homeostase.

Então para ilustrar este pensamento de inter, correlação e enfoque sistêmico entre Corpo, Mente e Espaço, utiliza-se novamente da observação ao momento da fecundação do óvulo no estudo da embriologia desde uma perspectiva do BMC®.

Observa-se um momento de potencialidade entre Mente, Corpo e Espaço.

O útero materno como signo de Espaço Potencial na materialização de um ser que há minutos antes era apenas uma ideia.

O *óvulo materno* maturado e preparado para a fecundação, como signo de um Corpo que aponta sentidos e lugar no espaço para uma Mente que possa desenvolver uma ideia.

Esta Mente, seu significante a *célula espermatozoide*, que quando não encontra uma célula óvulo, padece, morre. Mas quando encontra, tem a potencialidade de manifestar junto a ela uma vida. Assim como a ideia, que quando não encontra um corpo, e um espaço, não se manifesta e não vem a existir em sua materialidade. Como um encontro entre o idealismo hegeliano e o materialismo dialético de Marx. A mente (der Geist) e a matéria em coexistência.

Portanto, as duas células primordiais da fecundação se encontram, mas, todavia, ainda não é certo que a vida seja gerada. É preciso a recepção da ideia pelo Espaço.

O Espaço da cavidade uterina, como signo de um Lugar, mais exatamente, o colo ou a parede do útero, precisa aceitar a implantação do ovo fecundado no corpo da mãe. Este ovo fecundado, apesar de ter sido gerado dentro do corpo da mãe, em poucos dias transforma-se num corpo outro; a princípio, completamente estranho para as células da mãe.

Nesta fase, que seria entre o quinto e o sexto dia depois da concepção, temos uma exponencialização de células e a então, a formação do blastocisto, que é o momento de diferenciação das células e também o momento que esta esfera, que acaba de ultrapassar a quantidade de 50 células, alcança o espaço do útero e inicia uma procura de onde ela deverá se “ancorar”, se ligar ao Epitélio Endometrial (parede do útero). A esfera, blastocisto, percorre o espaço, a cavidade uterina, e testa eventualmente, alguns sítios de potenciais ligações. E então, se ambas as partes se permitem interligarem (desde que como dito acima no texto, neste momento já existem dois corpos distintos interagindo, as células do corpo da mãe, com as células do blastocisto, o futuro bebê), precisa haver um “SIM”, uma aceitação de uma parte para com a outra.

O Espaço (cavidade uterina), o Corpo e a Mente (Zigoto, células diferenciadas desde o encontro do óvulo (o espermatozoide) dizem sim para a manifestação da ideia e da vida, e é quando a gestação se inicia.

Nesta apreciação do estudo embriológico temos uma significação do espaço, pelo próprio espaço do colo do útero. A cavidade uterina é aqui para o “zigoto”, o que a terra é para a planta crescer. Sem um acoplamento das raízes na terra, a planta não consegue sua devida nutrição para seu crescimento e morre. O corpo precisa acoplar com o espaço para que se possa continuar a manifestação.

Como citado antes ao início deste capítulo, esta perspectiva é uma abordagem sistêmica, somática apresentada por Cohen no processo do estudo para o educador do movimento somático. Toma-se esta perspectiva na dissertação para embasar e apresentar ao leitor o sentido de espaço incorporado fazendo parte de um sistema complexo aberto. Onde as partes estão em direta troca entre si e a cada movimento se modifica o todo, como o todo modifica a parte.

Uma mostra do que é a vida vista desde uma perspectiva da teoria dos sistemas. Neste caso, de um sistema autopoietico, um dos pilares do conceito de Enação desenvolvido e defendido por Maturana e Varela (1995) e comentado no primeiro capítulo deste trabalho. O entendimento de um corpo-mente-espaço no ato perceptivo e de manifestação de realidade.

Sistemas autopoieticos podem ser definidos como configurações vivas que se constituem e mantem a si mesmas. Seus componentes interagem num processo circular, produzindo mais componentes necessárias para a autopreservação e constituindo-se em uma unidade delimitada que necessariamente é um ser vivo. Sistemas autopoieticos não conhecem input nem output, como se supunha na primeira e na segunda fase do desenvolvimento do pensamento sistêmico, mas produzem por si mesmos o que necessitam para a sua organização. (Grzybowski, 2010, p.375)

O funcionamento celular é um exemplo de sistema autopoietico. Desde que as células do corpo humano funcionam, ou melhor, existem numa direta e constante troca com seu meio e se auto-regulam quando em seu perfeito estado de funcionamento.

2.4. Como o corpo se relaciona com o espaço

Bonnie Bainbridge Cohen fala sobre a significância e o funcionamento sistêmico da existência de uma membrana dupla de uma célula. Uma característica física de formação em todas as células vivas de um organismo, com exceção das células de uma bactéria e das algas verdes:

A dupla membrana é muito significativa. A membrana interior de uma célula, olha para o seu interior – para o próprio organismo. A membrana exterior, olha para o entorno desta célula. A comunicação entre a membrana interna e externa define a conexão entre o Self e o seu ambiente.

Essa troca, essa intersecção entre realidades (corporal, mental e espacial) é referida pelo bailarino, pesquisador, arquiteto, matemático Húngaro Rudolph von Laban e comentado pelo professor e pesquisador em dança Jorge de Albuquerque Vieira:

Em alguns momentos de seus escritos, ele refere-se a uma memória nossa que seria de tempos muito primitivos, Laban (1984), quando deveríamos ter conhecido o espaço de uma maneira mais primordial; que viemos a esquecer essa forma de contato, inebriados que ficamos com o raciocínio causal e com uma determinada forma de tempo, o mesmo tempo linear que viria enriquecer

o pensamento clássico, mas bloquear o estudo, antigo, sobre a complexidade. (de Albuquerque Vieira, J. (2006). Rudolf Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. Em M. Mommensohn e P. Petrella (Org.), Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento (p.96). Summus editorial

Rudolf von Laban e as modernas ideias científicas da complexidade. Cita-se o conceito da teoria da complexidade trazido por Edgard Morin, onde propõe uma compreensão de realidade fundada no entendimento das relações dinâmicas entre as partes que compõem esta realidade e a totalidade resultante da interação das partes. Grzybowski cita Morin em seu texto sobre o paradigma da complexidade na revista Psicologia em estudo (2010, p.376)

Laban compreende esta troca como uma relação sistêmica entre as partes, que já em inícios do século XX é representada, estudada e conscientemente vivida pelo bailarino. Em nossa contemporaneidade dá-se o nome a esta perspectiva epistemológica de paradigma da complexidade. Método esculpido pelo filósofo, sociólogo contemporâneo Edgar Morin, que nos leva ao pensamento e à apreensão de uma realidade sistêmica, onde as partes fazem parte do todo, mas também o todo está nas partes. (Morin, 2006b)

Logo, também Laban compreende o espaço através do Corpo e da Mente, que irá falar, ou experimentar desse espaço, como vimos também nas analogias embriológicas descritas acima e baseadas nos estudos do BMC®.

Na coreutica de Laban, estudo feito por Laban sobre o espaço dançado (experimentado), percebe-se como o bailarino pesquisador co-relaciona e experimenta os códigos geométricos, como matemáticos no espaço tridimensional que dança e/ou habita. Laban utiliza de figuras geométricas como por exemplo, o hexaedro para traçar as seis direções do movimento no espaço, como em cima, em baixo, direita, esquerda, frente e trás, interligando estes seis pontos por linhas imaginárias que delineiam o espaço ao redor do corpo. Também vai decifrar e decodificar este espaço em seus planos vertical, horizontal e sagital onde o corpo é o ponto inicial para o entendimento do espaço que existe à frente, atrás, ao lado, à cima e à baixo; ou para frente, para trás, para o lado, para baixo e para cima.

Laban junta estas duas noções de espaço. As direções e os planos, e desta junção nasce também uma forma geométrica, o icosaedro, que seria o sólido geométrico que mais se aproxima do volume de espaço tridimensional ao redor do corpo. À esta figura geométrica em uso consciente por um corpo, ele dá o nome de KINESFERA⁴². O uso do espaço ao redor do corpo na utilização de sua tridimensionalidade por suas extremidades em máxima extensão.

⁴²Ver em anexos Fig. 1

Deste modo, Laban propõe uma forma de pensar o espaço. Um modo consciente de interagir com este espaço, oferecendo à mente e à intenção de mover-se no espaço uma organização geométrica, matemática, orgânica, onde esforço e harmonia se equilibram na ação corporal.

Afinal, esta KINESFERA não existe somente para um bailarino, senão para qualquer corpo que esteja experienciando a força da Gravidade. Lisa Ullmann, 1971, fala da arte e do estudo do movimento desenvolvido por Laban em sua interação com o cotidiano:

“Uma arte, que possui obviamente um valor estético e que pode ter também uma aplicação educacional e terapêutica, não pode existir desvinculada das leis da harmonia. Laban não apenas desvendou estes princípios nas várias formas da arte do movimento como também demonstrou sua função nos movimentos cotidianos”. (Ullmann, 1971)

Portanto tem-se aqui uma Kinesfera, um espaço formado pela interação do corpo e de uma Mente que atuam neste espaço. Cada indivíduo tem a sua própria kinesfera, com suas qualidades, tensões, peso, agilidade, intenção. Cada indivíduo vai aferir a este espaço com seu corpo tridimensional, respectivamente como sua mente e sua percepção estão aptas a interagir com este espaço. Estas características são as também formadoras deste indivíduo neste momento, assim como formadoras do espaço, da kinesfera com a qual este indivíduo interage. Dá-se o nome a estas características de repertório natural de movimentos do indivíduo, que englobam Mente, Corpo e Kinesfera própria.

Observa-se como exemplo:

Os sons que uma pessoa faz ao abrir a porta da casa. A forma de tirar as chaves da bolsa, encontrar a chave certa, encontrar a fechadura da porta e colocar a chave na fechadura; então a força imprimida na porta para abri-la e depois fechá-la. Cada um desses gestos, carrega uma assinatura que é própria e só desta pessoa, possibilitando até mesmo o reconhecimento por uma outra pessoa, deste indivíduo que está neste momento abrindo a porta, mesmo sem o uso da visão.

2.5 A consciência que é gerada a partir da diferenciação entre Corpo e Espaço

“Essa consciência só poderá existir quando o corpo não for levado a deslocar-se simultaneamente com as perturbações externas, quando houver uma disparidade entre os movimentos do corpo e os do espaço em volta. Assim, somente quando os corpos se tornam mais pesados, e as perturbações, relativamente mais fracas é que a percepção pode desenvolver-se.” (Vieira em Mommensohn&Petrella, 2006, p.97)

Portanto neste relacionamento com o espaço, nesta simbiose com o espaço percebe-se dois momentos. Um primeiro, apresentado acima, onde a necessidade de ligação com o espaço mostra-se importante na criação e materialização da ideia. A interação entre Corpo e espaço e o propósito real de “bonding”, ligação do Corpo com o espaço para a manifestação da Mente.

O Corpo e a Mente, começam sua trajetória de criação e de manifestação incorporando o Espaço. Esta é a interpretação que Bonnie Bainbridge Cohen faz, desde suas observações do processo embriológico do ser-humano.

“A primeira corporalização, antes de corporalizar a estrutura, é que corporalizamos o espaço vazio. Em toda a nossa história embriológica, estamos em uma sequência de espaços. Mas não somente ocupamos o espaço; nós criamos espaço. (Cohen, 2012 p.288)

Como se pode observar na fase embriológica de formação do ser, quando o Blastocisto chega na cavidade uterina, procura por um lugar para se ligar à parede uterina e é então, abarcado e inserido completamente nesta parede. A vida dá continuidade em seu desenvolvimento dentro da parede do útero do corpo materno. Ou seja, o espaço e o corpo se condensam. Existe a necessidade de “Bonding” de ligação para que o embrião possa se desenvolver.

Então, um segundo “momento”⁴³ da criação se apresenta, e com ele o princípio de desenvolvimento de consciência, a partir da desintegração do Corpo com o Espaço. Desintegração no sentido de diferenciação um do outro, a qual é importante para a conscientização^{44*} deste corpo no espaço.

É como se a consciência que é inerente a cada parte, e a cada todo, passasse por momentos de eclosão e de quietude. Seus momentos de eclosão seriam, justamente, quando a parte observada rompe do seu espaço, seguindo é claro, para o seu próximo espaço. No qual passará novamente por um processo:

- de chegada,
- aceitação,

⁴³ Diz-se segundo, para trazer uma ordem no pensamento, mas com a atenção que o pensamento linear aqui em relação a quando este momento acontece, não seria correto. Desde que, estes dois "momentos" estão se entrelaçando a todo o tempo, durante o processo de desenvolvimento do embrião e também da vida.

⁴⁴ Aqui o sentido de consciência incorporada, a qual o BMC e os estudos somáticos utilizam como base de pensamento. Entende-se que cada célula, cada átomo, cada partícula existente é inerente a consciência. Partindo do raciocínio e reflexão de : Como um corpo possuidor de consciência, pode ser formado em suas menores partes despossuidoras de consciência? Se este corpo é portador de consciência, então cada sua parte formadora também o é.

- bonding (ligação)
- expansão e
- novamente rompimento.

Enquanto o momento de quietude da consciência, seria quando a parte observada se encontra em completa imersão em seu espaço. O espaço aqui atuando como anestésico, ou o “caos” para esta “parte”.

Como quando o bebê acaba de sair da barriga da mãe e todos seus movimentos mostram-se “caóticos” ou involuntários. Tanto movimentos e reações físicas, quanto emocionais respondem completamente ao que o ambiente afere neste corpo. A consciência deste corpo (de cada célula e órgão) ainda se encontra em total imersão com o seu espaço. Por exemplo: A canção de ninar para um recém-nascido, juntamente com o embalar do colo da mãe ou do pai, induz ao sono e eventualmente ao apaziguar dos sentidos. A luz do ambiente, mais avermelhada e quente gera eventualmente mais longos períodos de hibernação, do que um quarto frio e branco.

Fala-se, então, de uma diferenciação entre corpo e espaço como oportunidade de eclosão de consciência.

“A consciência teria origem a partir da locomoção, pois esta implica rompimento de contato com o meio, ou seja, um intervalo de espaço entre contatos distintos. A percepção requer espaço; objetos podem ser percebidos somente quando separados do corpo pelo espaço”. (Vieira em Mommensohn&Petrella, 2006, p. 98)

Observando o processo embrionário novamente percebe-se este “rompimento” entre o ser e o espaço sempre antes de uma “nova fase” eclodir. Neste momento diz-se de uma consciência celular que guia este processo, desde que não se conta com qualquer tipo de comunicação nervosa, ou central, e sim por osmose, trocas de líquidos, pressões (...) “A comunicação é de célula para célula; não há comando externo ou centro de controle.” (Cohen, 2014 [2012] , p.289)

Um exemplo para ilustrar este recorrente rompimento entre Corpo e Espaço no processo embriológico, seria logo nos primeiros dias depois da concepção do Zigoto e então criação da mórula dentro da membrana da célula primária materna. Depois do espermatozoide adentrar a célula óvulo, e se formarem duas células cada uma idêntica da outra, as células ainda dentro da membrana do óvulo começam a se reproduzir até aumentarem de quantidade de duas para mais ou menos 50 células, dentro da mesma membrana, a qual se encontra envolvida por uma bainha de proteção provida por células da mãe. Esta bainha permanece com o zigoto até que suas células tenham atingido a quanti-

dade de mais ou menos 50 células e estejam prontas e dispostas a se diferenciarem. Neste momento diz-se da formação do blastocisto e é quando temos o primeiro rompimento com o bonding, a ligação, e com o Espaço. O blastocisto eclode da Zona Pelúcida (células ainda maternas) e nada livre pelo espaço uterino até encontrar novamente seu próximo espaço para ligação (bonding) e próximas fases de desenvolvimento.

Diferencia-se o processo de percepção em fases. Ou melhor, em relação ao estado de desenvolvimento físico que este corpo experimenta no momento da observação. Pode-se falar, portanto, de uma consciência celular, consciência motora, consciência periférica, consciência social, consciência planetária, consciência universal. E assim por diante, dependendo do espaço que se experimenta entre o sujeito e o objeto percebido, e como este espaço está sendo usado e percebido.

“Nem o observador nem o objeto percebido são indícios da percepção, mas sim o espaço situado entre eles, espaço esse que é a medida da dicotomia de seus movimentos.” (Flores, 1982, p.107 em RSL, 2006, p. 98)

Trazendo o olhar novamente para o estudo da ontogenética no BMC® percebe-se como a afirmação de Flores, como de Albuquerque Vieira, estão em ressonância ao processo de desenvolvimento do ser-humano desde sua vida uterina até a sua existência fora do útero.

Propõe-se a observação deste processo evolutivo desde a formação do feto no útero até o completar dos 12 meses após o seu nascimento.

Dos estudos de ontogenética no BMC®, encontra-se com clareza esta associação entre o espaço e o desenvolvimento perceptivo. Cohen atenta primeiramente para uma existência de consciência em todos os momentos de vida deste ser. O que fora apresentado nas páginas anteriores deste trabalho, a manifestação de uma consciência celular, inerente a cada célula. Como também uma consciência de cada agrupamento celular que vai se formando no percurso de formação do ser.

Cada fase deste processo de formação segue uma perfeita organização sem mesmo ainda existir um controle central neuronal para tal. A vida, ou seja, este processo de constante transformação, segue padrões intrínsecos que estão inseridos, incorporados em cada célula e tecido que está sendo formado; como também padrões de ação e reação ao espaço, ambiente onde se está sendo gerada esta vida.

Cohen fala de 4 princípios básicos no desenvolvimento do primeiro ano de vida do ser humano. Apesar de serem estudados como fases, não estão necessariamente num processo linear, ou seja, acontecem sobrepostos durante toda a vida do ser humano.

- A fase da SOBREVIVÊNCIA

A primeira fase dita como a fase baseada no princípio de *sobrevivência*, imperando durante os primeiros dias até o terceiro mês depois do nascimento;

-A fase do CONFORTO

A segunda fase interagindo com o princípio de *conforto*, para que o desenvolvimento do “bonding” entre o bebê e a mãe possa tomar lugar. Apesar do bebê estar todo o tempo desenvolvendo skills na sua interação com o seu ambiente, espaço e “cuidadores”, grande parte de sua atenção precisa estar voltada para dentro, para seus órgãos, que ainda estão se alinhando na interação com a gravidade; como para seu tônus, que está se modulando neste novo ambiente seco, duro, pesado.

-A fase de LIGAÇÃO

Junto deste período de atenção interna também conta-se com o *princípio básico de ligação*. Ligação com a terra, como antes mencionado, interação com a gravidade, mas também com a mãe, sua primeira cuidadora.

- A fase da CURIOSIDADE

Olhando para o último princípio básico de desenvolvimento, o *da curiosidade*, percebe-se a interação deste corpo do bebê com o espaço.

Pois sim, depois dos outros três princípios básicos de desenvolvimento serem incorporados, ou melhor, terem sua iniciação e se sentirem “ouvidos” e servidos pelo seu redor, a exploração espacial pode ocorrer.

O ser está preparado para o desenvolvimento de sua ampliação, projeção e/ou “queda” no espaço. Percebe-se o maior foco para esta fase durante os três últimos meses antes do primeiro ano de vida, ou seja, entre os 9 e os 12 meses de vida. Nesta fase a criança está apta a olhar para o mundo. Manifesta-se espaço entre o ser e o mundo. Literalmente percebe-se, nesta fase, como o corpo da criança bebe, se diferencia de seu próprio ambiente, tomando forma num mundo exterior ao seu. Permitindo a introdução de espaço entre o seu corpo, e o mundo ao seu redor.

“No último trimestre do primeiro ano, os bebês refinam a sua função de mão à medida que realizam manipulações mais finas e mais complexas. Isto acompanhado pela sua maior consciência do mundo que os rodeia à medida que ganham independência em pé e ao andar. ...

... A sua consciência e curiosidade guiam as suas explorações. Com o desenvolvimento da verticalidade e destreza das mãos durante este período, a criança começa a articular as suas primeiras palavras”. (Apostila da aluna no curso de formação em BMC®, 2021 p.14)

Este espaço que a criança conquista entre si mesma e o mundo ao seu redor, projeta-a para o reconhecimento de um mundo externo a si, e ao mesmo tempo, ao reconhecimento de seu próprio mundo interior. Quando pela liberdade de movimento adquirida pode perceber finalmente tudo o que faz parte de seu próprio corpo.

Observa-se:

Ainda entre os três meses de vida o bebê, com todas as suas questões internas, “opera” desde movimentos inconscientes, impulsos neurais que estão se formando e apresentam reações chamadas de reflexos primitivos. Estes reflexos apesar de num futuro próximo se tornarem a via primeira para os movimentos mais complexos, neste momento mostram-se como movimentos involuntários e incontrolláveis pelo sistema nervoso. Lembra-se quando um bebe recém-nascido formula pontapés com todo o corpo.

Estes reflexos tem a sua formação, de início, mesmo dentro do espaço uterino. Já ali percebem-se estas vias de movimento involuntário se formando. Todavia num meio aquático, ou seja, com pouca influência atmosférica e gravitacional; e a cada dia com menos espaço para a manifestação destes movimentos, percebe-se como o feto aumenta de tamanho e consome o espaço uterino provido.

Portanto, a atmosfera e a gravidade, predispõem o segundo espaço de vida deste ser. Dois fatores que vem acontecer com o nascimento do bebê, e afinal a caracterizar o espaço que será o de sua formação e transformação até seu padecer.

É então, pelos primeiros três meses de vida que podemos perceber as primeiras informações de percepção de existência diferenciada do meio. Ou seja, de um espaço entre corpo, mente e ambiente. Quando o recém-nascido mostra atenção à existência de suas mãos.

“Nos primeiros três meses de nascimento, a criança aprenderá a focar-se visualmente nas suas mãos à medida que se movem, e a observar os rostos das pessoas que falam ao seu lado. Alcançarão com a boca e com os olhos.” (Apostila da aluna no curso de formação em BMC®, 2021 p.12)

Sendo, então, a partir daqui uma projeção contínua e ininterrupta deste ser no espaço e, portanto, uma possibilidade contínua e ininterrupta de crescimento e desenvolvimento perceptivo e consciencial, desde que o espaço é infinito.

“O casamento espaço-movimento é o gerador da percepção e da consciência.” (Vieira em Mommensohn&Petrella, 2006, p. 98)

Ao responder estas perguntas acima refletidas, inteira-se com o sentido de Espaço que quer se transpor nesta dissertação, e o qual se necessita para o entendimento final do conceito de “Espaços Outros” que Michel Foucault propõe com o seu pensamento e filosofia sobre as heterotopias.

2.6. Lugares utópicos, momentos anacrônicos e a Mente gerada

Foucault ao iniciar a sua descrição de o que seriam estes espaços outros, ou mesmo lugares utópicos, assim como momentos anacrônicos, sublinha que estes lugares e momentos não podem existir em espaços neutros. Apresenta e reconhece a presença e caracterização de cada lugar, de cada momento que irá aferir e interagir com a pessoa e o ser que nele aciona, age.

“Não se vive em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escada, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas.” (Foucault, 2013 [1926-1984], p.19)

Todavia ele não se contenta com a reflexão destes espaços percebidos pelo corpo, senão vai além desta percepção, e brinca com o que se percebe como sendo “devaneios” de uma mente acostumada com as palavras e com o mundo das ideias e das utopias. Foucault reconhece no espaço, a influência, a interferência de uma mente que produz fantasias, e como essa mente e esse corpo vivendo esta realidade, materializa-a e manifesta-a no espaço. Acontece, então, um espaço e um lugar de utopias “reais”, desde uma troca consciente e constante entre Mente, Corpo e Espaço. Estes espaços, como apresentado por Foucault, seriam os “espaços diferentes”, os “espaços outros”, as heterotopias.

“A sociedade adulta organizou, e muito antes das crianças, seus próprios contraespaços, suas utopias situadas, esses lugares reais fora de todos os lugares... os jardins, os cemitérios, os asilos, as casas de tolerância, há as prisões, as colônias de férias do clube mediterrâneo, e tantos outros”. (Foucault, 2013 [1926-1984], p.20)

Estes “espaços diferentes”, desde sempre existindo como uma aptidão, biológico-indivíduo-social do ser-humano, de manifestação e criação de seu próprio espaço e ambiente. A capacidade e necessidade de criar o espaço, propício para a sua ligação com o “objeto” que suporta, ou sustenta o sujeito. Por objeto, lê-se espaço de ligação, manifesto ou imanifesto, físico ou anímico.

Bonnie Bainbridge Cohen irá falar dessa troca e ressonância entre Mente, Corpo e Espaço, dando um nome para este fenômeno como, a Mente do Espaço, ou a Mente do Lugar. O que sustenta a ideia de Heterotopia levantada por Foucault.

Os espaços outros, os espaços dentro de outros espaços, espaços visitados por corpos e mentes, onde, em horas, por exemplo, a procura de suas primeiras manifestações de sexualidade geram *um outro lugar*.

“...Era preciso que a defloração da jovem não ocorresse na mesma casa onde ela nascera, era preciso que esta defloração ocorresse, de certo modo, em parte alguma. FOUCAULT,2013, p.22. Assim exemplifica Foucault, sobre uma heterotopia biológica, no caso de uma viagem de núpcias no séc.XIX.

Esse lugar outro, de desvio político-sociocultural, no caso da viagem de núpcias, onde o corpo, procura por uma mitigação de suas necessidades biológicas. E desde uma contra-resposta ao sistema social patriarcal, misógino, sexista imperante no século XIX, faz-se manifestar, cria-se a heterotópica *viagem de núpcias*.

A mente encontra uma solução no espaço, com a criação de uma Heterotopia, para manifestar um corpo outro, aquele não aceito pela sociedade e pelo sistema estabelecido. Encontra-se uma solução no espaço-tempo, onde se desenvolve um espaço utópico (como nomeado por Foucault) num tempo outro, para se receber e se escutar este corpo de órgãos e sentidos que dentro da sociedade estabelecida já não se tem lugar para existir. Ou seja, aqui a heterotopia criada é um espaço fora das normativas e expectativas sociais do momento. Um tempo fora do tempo de normas e formas e regras estabelecidas pela cultura e tradição desta sociedade, para poder aceitar oficialmente, perante estas normas, a mitigação dos impulsos e sentidos de um corpo. A heterotopia e a heterocronia como solução para os sentidos.

Foucault traz também exemplos de lugares outros, heterotopias que se manifestam desde corpos e mentes incompatíveis com a efetividade física-mental sócio-economicista expectivada pelas normas da mesma sociedade. “(...) são antes reservados aos indivíduos cujo comportamento é desviante relativamente à média ou à norma exigida. Daí as casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, ... , as prisões.” (Foucault, 2013 [1926-1984], p.22)

Neste caso, a heterotopia obedece a uma pré-determinada organização social baseada em um sentido de eficiência da parte para com o todo. Dentro de uma expectativa delimitada pelo todo do que esta parte deve ser, estar apta a fazer e a produzir. O sentido de ser ou não útil ao sistema. Cria-se, portanto, espaços outros para que a parte “normal” da sociedade possa ver-se livre de corpos e mentes desviados de sua “normalidade”, ou melhor dizer, de sua eficiência sócio-econômica, psico-física para o sistema.

Percebe-se que nestas análises dos espaços outros, feita por Foucault, a perspectiva é de um corpo político, inserido num sistema organizado e construído pelo sistema cartesiano. Engendrado em regras e espaços delimitados e especificamente ditados para uma ordem “maior”. Eventualmente uma ordem de natureza panóptica, sócio-economicista. Criando e manifestando heterotopias utilitaristas para uma "homeostase" social.

Como os exemplos acima citados por Foucault mostram: As casas de repouso, as clínicas psiquiátricas, as prisões; como também os asilos, os cemitérios, os hospitais, os bordéis, os manicômios, as escolas ... O quanto estas homeostasis, heterotopias socio-economicistas, são funcionais, duradouras e sanas para o ser humano, não entra em discussão direta neste papel.

Todavia, quer se observar, o quanto a “mente” destes lugares outros está associada ao tempo, espaço e corpo que os produz. Pois é esta Mente, este Corpo temporal e do momento que vai imperar e justificar a manifestação deste lugar, e vice-versa. Como já visto acima no início do capítulo.

Mas o que seria esta Mente? Esta Mente, como mencionada acima, que é a Mente de um Espaço formado por corpos e sistemas corporais. Corpos e toda a influência orgânica, química, celular e de uma variedade de movimentos e trocas que ali se ocasionam a todo o tempo qualifica e doa adjetivos a este espaço por ele incorporado e vice-versa.

Observa-se como Cohen relata sobre a mente que é manifestada em específico workshop oferecido por ela:

Creio que todas as padronizações da mente são expressas no movimento, por meio do corpo. E que todos os padrões fisicamente em movimento têm uma mente. (...) Em todo workshop, há uma determinada mente, ou um humor, da sala quando a maior parte das pessoas está fazendo determinado padrão. E então quando mudamos os padrões, o sentimento na sala muda. (...) Por exemplo, quando você está nos padrões de ceder e empurrar é como estar em uma caverna. (Cohen, 2012 , p.103)

Aqui Bonnie se refere a um dos padrões de movimento que se encontra no estudo dos Padrões Básicos Neurocelulares, uma das temáticas do BMC. São padrões de movimento observados ao longo do desenvolvimento da vida animal na terra; um estudo que correlaciona o desenvolvimento filogenético ao desenvolvimento ontogenético, reconhece padrões de sobrevivência, de comunicação e de movimento com e no espaço.

Quando ela se refere ao padrão de ceder e empurrar como se estar numa caverna, é porque o corpo que e quando experimenta este padrão está invariavelmente no chão. O corpo revê a etapa do desenvolvimento da motricidade infantil, que é quando a criança está aprendendo a se movimentar pelo espaço. Portanto são as suas primeiras experiências independente de um outro corpo no espaço. A criança por curiosidade, entre outros impulsos, de se diferenciar do espaço (como visto no capítulo 2.5) exerce força para sair desta “caverna” que seria este lugar de completa absorção pelo espaço quando você não pode movimentar-se por ele. Então se exerce uma força, a qual fabrica o empurrar, como erguer a cabeça do chão, ou empurrar o corpo de quem a está carregando, empurrar o chão e deslizar o corpo para trás. Então se cansa, cede, recarrega forças e desbrava novamente o espaço. Este é o sentido de mente que se incorpora quando se replica este padrão de movimento mesmo quando num corpo adulto.

Entretanto, quando você vai para os padrões de alcançar e trazer de volta, toda a sala se ilumina. De repente as pessoas ficam conscientes da luz, do som e dos outros. Portanto as pessoas percebem - em qualquer trabalho (workshop) - que estamos realmente lidando com a manifestação física da mente...” (Cohen, 2012 , p.103)

Neste padrão seguinte do desenvolvimento motor-infantil experimentado ao longo do curso, Cohen o relaciona com luz e claridade. A representação de uma mente que sabe mais o que quer. Seu momento é de um corpo que já experimentou mais uma vez a sua dissociação para com o espaço e sabe em seus sistemas como se organizar para ceder, empurrar, de certa forma focar, alcançar e trazer para si. Portanto, a mente que este movimento forma e o movimento que esta mente forma é mais específico e mais pontual do que o do padrão “anterior”, trazendo esta metáfora de luz e claridade.

Esta abordagem de Mente é a que se quer usar quando visitado o conceito de heterotopia.

Como a especificidade do movimento gera uma mente? Como essa mente altera, ou influencia no estado emocional, sensório do corpo? Como este estado físico emocional, sensório desencadeia novamente uma mente no espaço?

O melhor dessa observação e reflexão é que quando entendida esta correlação, este relacionar sistêmico entre as partes, gera-se oportunidade de escolha consciente tanto sobre o espaço quanto sobre o seu corpo e sua mente. Como explica Cohen:

(...) ao sintonizar o alinhamento da mente e da atividade física, surge o elemento de escolha, nós temos uma escolha consciente. (...) de mudar a nossa mente, se quisermos. Ou de ter mais possibilidades de abordar as coisas de maneira diferente. (Cohen, 2012 , p.103)

Portanto a instalação Performativa quer brincar com todas estas qualidades e características intrínsecas de um ser soma. De um corpomente-espaço. E propor um lugar de “confronto”, ou melhor, observação incorporada, trazendo este ser Soma, este corpomente-espaço para o centro da atenção, mas mais ainda, trazendo a atenção para o seu próprio corpomente-espaço.

Este lugar, a princípio, “criado” pela autora recebe o nome de Estações Perceptivas. Elas serão compostas por cinco elementos que variam em sua utilização e apresentação de acordo com o espaço, público e momento que a instalação-perceptiva será realizada. A sua descrição segue no próximo capítulo.

CAP. 3 AS ESTAÇÕES PERCEPTIVAS E AS HETEROTOPIAS

3.1. AS ESTAÇÕES PERCEPTIVAS - A CRIAÇÃO, A MANIFESTAÇÃO E A UTILIZAÇÃO DE ESTAÇÕES PERCEPTIVAS NA PERFORMANCE-INSTALAÇÃO, PERCEPÇÃO

Entre outras muitas observações feitas no desenrolamento desta experiência, se dá a atribuição de uma nova distribuição de valores sobre os sentidos tato(pele), cheiro, escuta, paladar, visão e movimento em relação à mente e ao intelecto no ato do consumo da arte, que neste caso vem a ser a Performance-Instalação Percepção.

O sentido da visão, como de costume em nossa sociedade, tradição e cultura não reina sobre os outros sentidos, mas tem-se a opção de dividir a atenção consciente para com o sentido do tato, da escuta, da percepção celular, da percepção enativa, onde todo o corpo percebe e troca com seu meio neste ato perceptivo, sem hierarquia de ordem, de eficiência, ou de imposição desde uma estrutura sócio-cultural (Todavia, sabe-se que não se pode estar completamente fora de uma cultura ou sociedade, por mais que se intencione e se projete este mundo-outro na arte).

Estações Perceptivas como um espaço que se forma para novas possibilidades de categorização da mente,*(...)desde que esta categorização se dá, em todo ser vivo, codependente de seu aparelho sensorial, sua habilidade de mover-se pelo espaço e manipular objetos.* (Lakoff-Johnson, 1999,p.17)

As Estações Perceptivas (E.P) oferecem estímulos ao seu público, - experimentador, - co-autor, observador(a) ativo(a)/passivo(a) ao consumir e receber a obra artística. Instiga um olhar aos próprios sentidos e sensações enquanto recebe e percebe a obra. A EP quer acordar este lado sensorial do ser humano e propor um espaço onde se possa unir e conciliar o sensório com o intelectual, deste corpomente, no ato de estar no espaço-tempo da instalação. Dois aspectos do desenvolvimento cognitivo consciente e inconsciente do indivíduo, que dentro de uma perspectiva da ciência cognitiva tradicional, são apresentados separados e independentes no manifestar-se um do outro e no processo perceptivo. Como apresentado no capítulo primeiro desta dissertação quando discutido sobre o Soma e a percepção Enativa.

Observa-se, portanto, um mergulho profundo de cada espectador em sua própria esfera de sensações, apesar de estarem todos dividindo o mesmo espaço-tempo de instalação-performance.

Se atenta a um desenvolvimento empático ao sutil de cada co-autor, espectador, consumidor da proposta artística e um mergulho intenso tanto no universo do corpomente que está performando suas percepções, como um mergulho em seu próprio corpomente-espaço.

3.1.1 Uma descrição fenomenológica do processo de criação e manifestação de uma Estação Perceptiva (texto em primeira pessoa)

Em sua origem, a inspiração para a obra vem de um desejo de compartilhar a percepção que desenvolvo de meu corpo, seus sentidos e os dispositivos que percebo influenciar nesta troca entre corpomente e ambiente, da forma mais direta possível com o corpomente que observa a minha dança.

Algumas reflexões e perguntas adentram meu campo sensório-intelectual e deixo-as guiarem minha dança. Ou melhor, serem guia para uma observação-guiada a qual se transformará em dança propositiva, desde mim, para mim e para o corpomente que se abre à proposta.

Seguem algumas das reflexões no processo:

Por que este corpo se move desta maneira?

Como este corpo sente quando se move desta forma?

Qual o sentir leva este corpo a este movimento?

Como pensa esse corpo quando se move?

Como se move quando pensa?

Como é o seu mover quando dividindo o espaço com um outro corpo?

Como este corpo se relaciona com o espaço?

Qual lugar no espaço este corpo escolhe para estar, quando escuta o seu sentido de bem-estar?

Como este corpo responde à presença de um outro corpo?

Como o outro corpo, seja ele vivo ou não vivo interage com o meu corpo?

Como reajo a esta interação?

Influenciada pelos estudos do movimento somático no Tai-Ji-Chuan, que conjura um trabalho de atenção e de percepção ao movimento e à respiração; evoca um estado meditativo ao corpo-mente que o pratica; dispõe ou disponibiliza uma estética única para ao corpo que o desenvolve, me vejo fascinada pela qualidade de mente e de corpo que este estudo trás para a minha vida.

Nesta época, quando surge este impulso, o de traduzir e compartilhar estas observações em experiência, em fevereiro de 2017, eu vinha de um período intensivo de estudo e prática da filosofia do Tai-Ji-Chuan e do Qi-Gong. Meu corpo estava vivo neste movimento e em toda a sua complexidade.

É pertinente, portanto, traduzir um pouco sobre o método do estudo do Tai-Ji-Chuan e do Qi-Gong, desde que é deste lugar, junto a esta experiência, que nasce a inspiração para o trabalho somático-artístico analisado.

Ao iniciar o estudo, a(o) aluna(o) se concentra no alinhamento postural de seu esqueleto, músculos, órgãos, pontos energéticos do corpo⁴⁵ e mente. Como estar, se colocar em cima de seus pés de uma forma eficiente para o uso desta anatomia. Ou seja, imprimir o mínimo de esforço em cada ação proposta ao corpo, como para o uso de seus recursos energéticos, desde que também estes são limitados neste corpo.

Existe, primeiramente, um olhar reflexivo-somático para o *Como* se colocar no espaço e no corpo, desde uma pré-determinada forma proposta pelo estudo. A forma de postura básica em todas as práticas do Gong-Fu Chinês, onde o Tai-Ji-Chuan e o Qi-Gong terão sua origem.

Esta postura segue o entendimento da lei do menor esforço, da eficiência no manuseio da energia corporal, do corpo boiyant (flutuante), entre outros aspectos também apresentados no estudo do movimento somático e visto entre os capítulos 1 e 2 desta dissertação.

A postura básica que se encontra nesta primeira posição da sequência de Qi-Gong chamada Hui-Chun Qi-Gong da escola do Wudang Pai, que traduzido do chinês significa: “devolta à primavera/o renascer da primavera”, apresenta o mestre de Gong-Fu da escola Xuan Wupai Berlin, apostila do aluno do curso intensivo:

Postura geral em todo o qigong: as pernas estão aproximadamente à largura dos ombros separadas, as pernas não precisam ser paralelas, mas naturais, baihui ao céu, baihui e huiyin⁴⁶ formam uma linha, peito vazio, queixo ligeiramente encolhido, língua no céu da boca, respiração profunda e firme, quadris e pernas permeáveis, imaginação de um colar de pérolas.

Este é um posicionamento do corpo que incentiva o enraizamento, aterramento, ancoramento do corpo energético, físico e mental com a terra. Revigora o corpo, em seus três aspectos, durante a sua caminhada na terra.

As sequências de movimento que são aprendidas, serão curtas e com pouca diversidade de movimento. Para que se possa dar tempo e atenção à como se está fazendo o movimento; e não, quantos movimentos se está aprendendo.

⁴⁵Ver ilustração 1 ao final do trabalho

⁴⁶Pontos energéticos a serem atentados ao se colocar na posição. Ver ilustração 2 ao final do trabalho

O corpo e a mente são colocados em um lugar de desafio, em seu até então, pressuposto limite, desde que o intuito agora é de permitir que o corpomente tenha tempo e espaço suficiente para encontrar este lugar de harmonia “por si mesmo”.

O sentido de “por si mesmo” vem do conhecimento inerente ao corpomente de Homeostase. Todavia aqui como estamos falando de reaprender novos padrões, este sentido está combinado com o olhar e a palavra atenta do(a) professor(a) que está passando o conhecimento da nova postura.

O método se consolida por deixar este corpomente numa mesma posição em tempo considerável. Começando com 5 minutos, crescendo até 30 minutos numa mesma posição/ Forma.

3.1.2. Uma descrição fenomenológica no estudo do Qi-Gong

Você percebe quando experimenta este desafio que o corpo dói, mas é a mente que está no comando. Pois, se você consegue falar para seu corpo soltar a dor, você vence o desafio de ficar mais tempo que imaginava poder. Olhar para o lugar exatamente que está te chamando a atenção no momento (o lugar que dói) e poder soltar esta rede de músculos, simplesmente com a sua atenção, faz você perceber que ali se faz menos dor.

A instrução recebida é mesmo de sentir e ver como esta tensão provocada pelo músculo, por estar tanto tempo numa mesma posição, pode ser guiada, conduzida como que por um duto pelo seu corpo em direção aos seus pés e a partir deles ser entregue ao chão, à terra que te sustenta. Assim dissipando cada vez mais a tensão e o mau-estar. Eventualmente a dor continua, mas não te incomoda, desde que você sabe que é uma dor “boa”, que não te causa prejuízo, senão benefícios.

Neste processo, você se percebe passando e ultrapassando fases. Vou descrevê-las desde minha experiência.

A ordem não é necessariamente sempre a mesma. Percebo que dependendo de como estava em meu dia, os comandos da mente e sensações do corpo chegavam distintamente, ou seja, variam também de acordo de como o meu meio está trocando comigo neste dia/momento, e vice-versa.

Todavia percebo como esta variável se ameniza com o aumento e a disciplina na experiência dos exercícios.

Portanto, as fases percebidas são:

- corpo sentindo dor e desconforto. O primeiro impulso da mente é de ceder e procurar um lugar de bem-estar.

- Corpo se reajusta na posição. Proprioceptores mandam sinais de posicionamento do corpo no espaço para a mente. A mente recebe informações externa ao seu sistema (pelo professor(a)) e realinha o corpo na posição.
- O corpo continua sentindo dor e desconforto. A mente desfoca do corpo e foca no seu ambiente externo.
- O desconforto aumenta. O corpo tenta se realinhar. A mente não consegue voltar sua atenção para o corpo.
- A mente se irrita por não receber ajuda de seu ambiente externo (professor(a)).
- O corpomente desiste e sai da forma/posição proposta antes de completar o tempo proposto para o exercício
- O corpomente retoma a posição proposta. A mente foca na respiração. O corpo percebe novo alinhamento na relação cabeça - ombros, cotovelos - mãos, quadril – ombros, joelhos – quadril, joelhos – cotovelos, tornozelos – dedos do pé, sola do pé – cabeça
- A respiração se torna mais livre e calma, profunda e quase imperceptível
- A mentecorpo foca em seu funcionamento. O foco está perceptivelmente voltado para o ambiente interno deste sistema.
- A percepção tempo-espaço tem um câmbio de referência e faz com que os minutos antes contados com irritação e impaciência se esvaíam e se tornem não importantes.
- O corpomente encontra um lugar de conforto na posição por um período prolongado de tempo.
- Eu percebo como a mente pode escolher em adentrar neste novo corpo e manter seu foco no bem-estar que está sendo gerado no momento, ou atentar ao seu externo e perder a paciência de estar ali, entrando em processo de dúvida e questionamento.
- Quando ultrapassado o lugar de dúvida e questionamento gerado pela mente, o corpo pode encontrar um lugar (dentro da posição experienciada) de bem-estar. O que dá a esse corpo, com a disciplina do exercício, uma nova forma.

A descrição acima de algumas das fases vivenciadas no processo de percepção ao longo da experiência vivida do Qi-Gong, como dito antes, não é linear, ou seja, não segue esta descrição nesta ordem. Mas acontece em ondas. Visita um completo novo estado, como revisita o já vivido. Todavia,

com o passar dos anos no exercício⁴⁷ percebe-se uma, pode-se dizer, transformação no corpomente que vive a experiência.

A nova forma, acima citada, que se reconfigura neste corpomente, não se mostra somente no plano físico deste sistema, mas em todos os outros. Cito aqui portanto, o mental, o emocional e o energético. Estes três planos compõem e acompanham este corpomente e não precisaria aqui de citações para embasar esta afirmativa, desde que pude e posso experienciar esta realidade averiguando a minha própria experiência com o método/técnica/filosofia do Qi-Gong. E para mim, a maior referência para averiguar/perceber a existência destes três corpos e sua transformação, se dá na nova **qualidade de movimento/mente** que se desenvolve ao meu mover depois destes 10 anos de estudo e prática.

Como antes citado no capítulo primeiro desta dissertação sobre o corpo Soma e também sobre as técnicas somáticas, o mover do corpo é um espelho de sua mente, assim como, como esta mente se comporta, ou desenvolve seus pensamentos está diretamente ligada em como este corpo se move.

Então chegamos ao ponto vital desta dissertação, e/ou ao ponto de partida da obra somático-artística em análise. Que é a intenção, a vontade, o interesse de tanto, manipular e propor novas possibilidades de qualidade de movimento para o corpomente que faz o experimento; como gerar sensações e emoções para o corpomente que visita o experimento. Possibilitando este de se experimentar novo ao longo desta observação-guiada, que tanto ele quanto o corpomente do “ator” vivem. Assim também entendendo o que vê e consome desde uma consciência integrada entre sua mente, seu corpo, seus sentidos perceptivos, seu poder reflexivo.

Eu não vou adentrar no assunto, todavia gostaria de trazer aqui também o conhecimento do neurônio espelho, que neste caso entra em questão por estarmos num intenso trabalho de observação entre corpos e sensações. A aptidão doada pelo neurônio espelho de sentir o que o outro sente. A capacidade de pela visão, e portanto, o que se está percebendo de movimento pela visão do que o outro corpo está fazendo, ativar o mesmo areal no cérebro do observador, o qual a pessoa observada aciona em seu cérebro durante o seu movimento.

Os estudos da ciência cognitiva sobre os neurônios espelho ajudam a reinterar e entender sobre a qualidade inerente de todo ser, que possui esta rede neuronal, de desenvolver empatia entre si. O sentir o outro, como o entender e raciocinar o mundo deixa de ser abstrato, formado desde um lugar *cartesiano, onde razão é transcendental, universal, “disembodied”, e literal* (Lakoff&Johnson,1999,p.76)

⁴⁷ Um período de experimentação, prática e estudo de 10 anos. E na data que fora usado como base para o experimento artístico, registava seus 5 anos de experiência.

utilizando paradigmas e dogmas que tem origem fora do corpo . Mas senão, físico,encorporado, de um lugar plástico neuronal como sensório-motor categorizado.

Cita-se Lakoff&Johnson quando descrevem sobre os resultados empiricos de pesquisas do que eles chamam de segunda geração da ciencia cognitiva: A embodied Mind – A mente incorporada, a emergir em meados e finais dos anos 70.

- As estruturas mentais são intrinsecamente significativas em virtude da sua ligação aos nossos corpos e da nossa experiência encarnada. Não podem ser adequadamente caracterizadas por símbolos sem sentido.

- As estruturas conceptuais surgem da nossa experiência sensorimotora e das estruturas neurais que lhe dão origem. A própria noção de estrutura no nosso sistema conceptual é caracterizada por coisas tais como esquemas de imagem e esquemas motores.

- Existe um nível básico de conceitos que surge em parte dos nossos esquemas motores e das nossas capacidades de percepção gestual e formação de imagem.

- A razão é encarnada no facto de as nossas formas fundamentais de inferência surgirem das formas de inferência sensorimotoras e de outras formas de inferência baseadas no corpo.

- A razão é imaginativa na medida em que as formas de inferência corporal são mapeadas em modos abstractos de inferência por metáfora. (Lakoff&Johnson, 1999, p.77)

As Estações Perceptivas brincam conscientemente com esta aferência dos neurônios-espelho e oferecem o espaço-tempo para que ela seja vivenciada. As Observações-Guiadas serão um dos elementos das EP`s que levam o observador a este encontro empático consciente, desde o corpo. Eventualmente.

Propõe-se a visita, portanto aos cinco elementos, potenciais componentes de uma Estação Perceptiva :

- Observações-Guiadas (áudios disponibilizados em forma de código QR, espalhados pontualmente pelo espaço da instalação)

- Instalação de obras e objeto-artístico interativo ao observador passivo e ativo (desenvolvidos pela autora durante o desenvolvimento das EP`s)
- Instalação e projeção de vídeos e textos que invocam a atenção ao sistema Corpomente-espaço; o Soma (A evocação da atenção ao próprio corpo)
- Interação de artistas convidados e exposição de suas obras interagindo com a instalação-performance
- a própria arquitetura do local proposto para a instalação-performance. A atenção à troca com uma arquitetura viva que o próprio espaço irá propor ao corpo experimentador

3.2 As Observações-Guidadas (OG)

Elas trabalham com a voz, o tom, a vibração que se emite pela palavra. O sentido da audição sendo usado para guiar a atenção do observador e colocar em match o sentido da visão, que invariavelmente está imperando em nosso sistema no ato de perceber seu meio-ambiente.

As OG`s se dão na performance-instalação por meio de áudios previamente gravados no mesmo espaço onde a instalação se dá, e disponibilizados em forma de QR Code pontualmente pela instalação. Mas também podem ser disponibilizadas para o seu consumidor (observador(a)/experienciador(a)) pelos próprios performers/consumidores da instalação que se dispuserem a trazer sua observação/reflexão/depoimento nos microfones, também, pontualmente dispostos por toda a instalação-performance.

Os áudios são impulsos perceptivos do lugar em relação ao corpo que visita este lugar. A gravação desse áudio se dá desde uma visita-observatória que a autora faz ao lugar da instalação-performance, quando experiencia e cria desde esta própria experiência os áudios.

Esta visita-observatória-somática-criativa se deixa guiar por três tipos de Orientação somático-criativa. São elas:

1. **Orientações espaciais:** como linhas no espaço, luz direta ou indireta no espaço; sensações de quente e frio; percepção de superfícies e sua influência nas emoções; percepção de tempo relacionado ao espaço experienciado; percepção de longe, perto, profundidade; atenção a uma relação direta ou indireta com o espaço.
2. **Orientações desde a consciência de funcionamento de um Soma:** como a respiração celular e o fluxo entre expansão e contração em toda a matéria viva; atenção ao fluxo de líquidos que ocorre no corpo; atenção a troca que ocorre no

contato entre superfícies e o corpo e como essas superfícies influenciam no movimento deste corpo; atenção a forma deste corpo em relação ao espaço que ocupa; atenção a percepção de claro e escuro e como ela influencia na minha atividade ou no meu relaxamento; atenção a qualidade inerente ao corpo de encontrar um balanço em seu sistema quando recebido a chance para tal; atenção a característica inerente ao corpo de andar para frente, e seguir;

3. **Orientações desde um corpomente no Qi-Gong e Tai-Qi-Chuan:** a percepção de peso das partes do corpo; a atenção ativa na respiração e ao espaço que o ar movimenta no corpo; atenção a resistência do encontro do corpo com o ar; atenção a proposta de alinhamento corporal que o Gong-Fu⁴⁸ em geral oferece, a tensegridade no movimento (Fala-se logo a baixo sobre o uso deste termo na pesquisa).

Cita-se neste trabalho algumas orientações específicas para a formação de Observações-Guiadas que fizeram parte da primeira e da última Instalação-performance proposta pela autora. Deve-se atentar que a construção de cada instalação-performance é baseada neste sentido somático de troca entre Soma/corpomente e espaço.

1. Onde se respeita e se inspira no tempo-espaço que o próprio lugar proposto para a instalação dispõe.
2. Onde se escuta o(os) corpo(s)mente(s) que farão (parte d)a instalação, oferecendo um espaço para que possam dialogar com a proposta e acrescentar seus próprios impulsos a ela.
3. Onde o seu preparo se baseia numa estrutura maleável, adaptável e fluida. Desde uma estrutura orgânica e sistêmica⁴⁹

Quando se visita os princípios de Biotensegridade de um corpo, e se perspectiva a performance-instalação como um corpo Soma em si, poderia-se relacionar este princípio de corpo-forma-processo de uma PI, com o princípio de (Bio)tensegridade desenvolvido pelo matemático alemão R. Buckminster Fuller nos anos de 1920.

⁴⁸O Qi Gong é uma prática que tem sua origem no Gong Fu, este originalmente utilizado para o desenvolvimento de qualidades de guerra no indivíduo.

⁴⁹Temática do capítulo III - Heterotopia Organo-sistêmica.

O que é o modelo de tensegridade na formação de um corpo?: (...)uma estrutura espacial tridimensional estável e igualmente adaptável e elástica que pode ser criada a partir de elementos sólidos e elásticos com uma quantidade mínima de material⁵⁰.

Ou como no artigo de certificação digital da PUC-RIO descreve sobre tensegridade: O tensegrity está inserido no ramo da biônica que desenvolve estruturas tensionadas de diversos modelos formais que simulam as estruturas moleculares e foi primordialmente estudado pelo engenheiro, arquiteto e designer Richard Buckminster Fuller na década 1920.

O conceito de criação, organização e realização de uma **Observação Guiada** se encontra dentro destas características, como se pode identificar nas pontuais características citadas abaixo:

- Reage com o espaço que se tem à disposição para acontecer.
- É adaptável, todavia estável. Pois se orienta em estruturas e sistemas existentes desde o próprio corpo
- É elástico desde uma perspectiva temporal. A fala não se orienta num tempo rápido, nem devagar imposto desde qualquer conceito externo de dramaturgia, senão se estende ou se encurta de acordo com o que este “corpo” (na observação-guiada) experimenta ou quer propor por experimento
- (...)pode ser criada desde elementos sólidos. Tem por material de inspiração os próprios objetos ao seu redor, escadas rolantes, elevadores, bancos, janelas, piso, parede, espelho... e do experimento com eles faz a sua narrativa
- Se limita à poucas palavras focando na simplicidade da narrativa de sensações e sentido do corpo no espaço, do corpo no corpo, do corpo com um outro corpo

Pode-se dizer que o corpo é um exemplo vivo de (Bio)tensegridade. Afinal, fora desde as observações feitas ao sistema molecular, celular, **fascial** do corpo-vivo que Buckminster⁵¹ desenvolve sua

⁵⁰ Aus festen und elastischen Elementen lässt sich só mit minimalen Materialaufwand eine dreidimensionale stabile und gleichzeitig anpassungsfähige und elastische Raumstruktur erzeugen. Manual do aluno – Pós graduação em Dança-Medicina Tamed/Zam.

⁵¹Richard Buckminster Fuller (1895 - 1983) foi arquitecto e engenheiro, designer, investigador e inventor. O seu Carro de Dymaxion está quase esquecido, mas as suas Domes Geodésicas ainda hoje são famosas. Desempenhou um papel decisivo na formação de termos tais como sinergia e sustentabilidade, que desde então degeneraram em frases.

Pensou globalmente, quadridimensionalmente, holisticamente - e desenvolveu perspectivas cósmicas. Os seus últimos escritos continuam a ser um tesouro, nos quais comenta, por exemplo, a teoria geral dos sistemas, a paisagem regenerativa ou a função integral do ser humano.

O título do seu livro, publicado em 1969, é: "Instruções de Funcionamento da Nave Espacial Terra". Deutschland Funkkultur - <https://www.hoerspielundfeature.de/nachrichten-vom-raumschiff-erde-buckminster-fuller-visionaer-100.html>

análise e conceito de tensegridade. Este tipo de sistema e estrutura é encontrado na formação das células, na composição de moléculas, na formação de tecidos, na distribuição, formação, composição do sistema fascial, para citar alguns exemplos desta biotensegridade. O cientista Willard cita sobre a fásia:

A fásia tem como função proteger, separar estruturas, molda nosso corpo, realiza lubrificação que nutre e permite o deslizamento dos músculos. Ela possui como características a viscoelasticidade o que a faz desenvolver e armazenar energia; a plasticidade que a faz assumir um novo comprimento quando estrutura é esticada; e a biotensegridade que realiza absorção de impacto onde as forças são distribuídas, realizando uma reação em cadeia, ou seja, repercute por todo corpo, isso explica a importância da fásia tanto no sistema musculo esquelético quando no visceral (Willhard et al. 2012).

Poder-se-ia, portanto, estabelecer uma analogia entre as observações-guiadas e o sistema fascial⁵² do corpo-humano. Elas (as OG) querem envolver tudo e todos ao seu redor. Elas não só envolvem como conectam os diferentes órgãos e corpos que se encontram no mesmo espaço. Elas oferecem uma plasticidade ao corpo-mente-espaço experienciado. Elas trabalham com a reação em cadeia, desde que ativam a percepção enativa de um corpo-mente-espaço, pensamentos que a OG quer propor entre o corpo observador e o corpo observado de quem visita a instalação-performance.

A OG, uma “narrativa fascial”, que dá forma ao corpo (a PI) e permite que esta forma seja fluida, viscosa e elástica quando reagindo com seu entorno, proporcionando possibilidade de acúmulo e disposição de energia para este sistema. As OG´s é o que sustenta, conecta e concede fluxo à Performance-Instalação. Sem tomar um lugar hierárquico de importância perante os outros elementos instalativos ao longo da PI.

Richard Buckminster Fuller (1895 – 1983) war Architekt und Ingenieur, Designer, Forscher und Erfinder. So gut wie vergessen ist sein Dymaxion Car, berühmt sind noch heute seine Geodätischen Kuppeln. Begriffe wie Synergie und Nachhaltigkeit, die inzwischen zu Phrasen verkommen sind, hat er entscheidend mitgeprägt.

Fuller dachte global, vierdimensional, ganzheitlich – und er entwickelte kosmische Perspektiven. Eine Fundgrube sind nach wie vor seine späten Schriften, in denen er etwa zur allgemeinen Systemtheorie, zur regenerativen Landschaft oder auch zur integralen Funktion des Menschen Stellung nimmt.

Der Titel seines Buches, das 1969 erschien, lautet: „Bedienungsanleitung für das Raumschiff Erde“.

⁵² A fásia tem como função proteger, separar estruturas, molda nosso corpo, realiza lubrificação que nutre e permite o deslizamento dos músculos. Ela possui como características a viscoelasticidade o que a faz desenvolver e armazenar energia; a plasticidade que a faz assumir um novo comprimento quando estrutura é esticada; e a biotensegridade que realiza absorção de impacto onde as forças são distribuídas, realizando uma reação em cadeia, ou seja, repercute por todo corpo, isso explica a importância da fásia tanto no sistema musculo esquelético quando no visceral (Willard et al. 2012 Apud Mendonça) <http://www.fap.com.br/anais/congresso-multidisciplinar-2019/comunicacao-oral/104.pdf>

Descreve-se abaixo duas Observações-Guiadas experimentadas na primeira e na última PI realizada pela autora:

A primeira OG apresentada é a origem de toda pesquisa.

Esta fora a primeira OG a ser formada e usada como fala disposta no espaço. Tanto pela autora, quanto por participantes ativos(as) da PI durante a Estação Perceptiva introdutória à Instalação.

O corpo que fala, narra a sua própria experiência. Enquanto fala, ele descobre e sente e percebe e troca com seu meio. Quem divide o espaço com este corpo, recebe seus impulsos pela voz e pela presença do próprio corpo e seu movimento no espaço.

(Os espaços e a forma interrompida e ilustrada de disposição das palavras no papel, segue a vontade da autora de trazer o leitor ao encontro de pausas, espacialidade e qualidade de intenção no momento da leitura. Pontos finais, lidos como interrupção. Espaços em branco, lidos como pausa, vazio e momento de reflexão. Reticência como suspensão e ligação com o sentido que vem. Gráficos no papel como sentido de expansão e concentração.)

Der hängende Körper - O Corpo suspenso

Eu me penduro.

Sinto-me suspensa.

Estou dependurada

por uma linha, por um fio conectando

o topo de minha cabeça com o céu.

Sinto-me suspensa.

...por um fio

que quando se solta eu caio. Todavia não caio...

Já não caio?

S i g o sus pen sa

Todo o meu corpo está suspenso

Meu corpo e seu peso.

Sua matéria.

Cada matéria pesa. Que matéria que pesa? Toda ela pesa

Órgãos

Tecidos

Células

Líquidos

entre-espaços...

(Pesam?)

Eu respiro

O ar entra e sai pelas narinas de meu nariz adentra meu corpo

Penetra minhas células

Espande meu espaço intersticial

Ich atme... Atma...

Eu respiro

Minha mão sente o peso do ar meus dedos, minha mão sente a resistência do ar

eu respiro, minha mão pesa, meu corpo está suspenso,

o meu corpo toca o ar

o ar toca o meu corpo

meus braços tocam o ar

Atento ao ar neste momento um objeto.

O ar como um objeto.

Sinto a forma deste ar.

O ar como objeto toca a minha mão. Eu respiro.

Minha mão brinca com a resistência que existe no espaço no qual toca este objeto invisível aos olhos, sensível ao tato, pertinente ao cheiro e tanto pesado como leve para esta mão, deste corpo.

Eu Exploro.

Eu visito, pesquiso, reconheço...

Erkunde

M M M MM MMM M MM M MMM Min

Ha Mão reconhece o seu envolto e recebe ele como real.

MMMMI NHA M ÃO descobre o contato com seu envolto.

Eu respiro. eu exploro.

Meu corpo se dependura neste espaço outro.

Por um fio me sinto suspender.

Meu corpo não cai.

Ele está suspenso por um fio que conecta o topo de minha cabeça com o teto

Minha mão sente o ar. Meu corpo sente o ar.

Minha mão reconhece as superfícies ao seu redor. Eu percebo.

Percebo e sinto.

Respiro.

Como são estas superfícies?

O que você recebe deste contato? O que percebe deste contato? Como toca este objeto a minha percepção?

O que fala esta superfície de contato entre os objetos, mão e objeto?

Quente?

Fria?

Orgânica?

Curva?

Quadrada?

Reta?

O quê faz esta curva comigo?

Qual a sensação evocada na troca com este objeto?

Como eu me encontro no encontro com esta superfície?

Como o meu corpo responde a este contato e troca?

Moove-se. Se move se

deixa mover.

Que movimento se faz desde esta troca? Existe movimento? Aonde?

Qual parte de seu corpo chama a sua atenção neste exato momento? Como se mostra a influência dessa troca em meu corpo?

Move. Respira.

A segunda Observação Guiada que será descrita é desenvolvida ao longo do processo de criação da última Performance-Instalação, realizada em outubro de 2021. Nesta PI introduz-se o uso de fones de ouvido enquanto se disponibiliza os áudios em forma de QR codes espalhados pelo espaço da instalação-performance, pontualmente referidos à EP (Estação Perceptiva) que este lugar propõe.

A intenção nesta OG é de trazer o observador (an audience) à um contato mais particular, íntimo com o corpomente que performa, lê-se oferece, a sua percepção. Oferece no sentido de colocar à disposição seus sentidos e sua somatização/incorporamento perceptivo. E neste momento de sincronia entre escutar uma narrativa perceptiva e de experienciar esta “narrativa-fascial” ou “fascia-narrativa”, a OG; simultaneamente que se visualisa, observa um outro corpo fazendo as mesmas reflexões. Todavia, dividindo sua forma de caracterizar, organizar, entender e finalmente somatizar estas reflexões pelo meio do movimento, e pela narrativa de uma dança. Que neste momento se mostra ser o elo mais forte entre os dois.

Esta OG é composta por duas fases:

A primeira fase da Observação-Guiada se dá pela reflexão e orientação no espaço do corpomente que a escuta sem a interação com um outro corpo necessariamente performando sua própria reflexão perceptiva em forma de movimento. O observador está consigo mesmo(I)⁵³, o espaço(II) e um dispositivo de percepção(III): o espelho. Sempre lembrar que esta distribuição e categorização não deve ser tomada rígida, e sim, fluida e individual de acordo com o processo perceptivo de cada pessoa

1ª Fase : Observação-Guiada I, II e III

Observação-Guiada I

⁵³ Sempre lembrar que esta distribuição e categorização não deve ser tomada rígida, e sim, fluida e individual de acordo com o processo perceptivo de cada pessoa.

Como é pra você ao entrar nessa sala?

Como é a luz que adentra em seus olhos?

É claro o bastante?...

De repente um tanto escuro?

Mais para amarelo...

azulado...?

Como interage essa percepção de cores luz e sombra com você?

Como você se sente nesse momento?

Eu respiro.

Percebo um forte anseio de avançar e seguir

O quê me chama pra seguir?

Meu olhar

Minha curiosidade?

Meu desejo de contato?

Que tipo de contato você percebe agora nesse exato momento?

Respiro.

Observação-Guiada II

Que tipo de contato você se sente receber neste momento?

Como é esse encontro entre a sua planta do pé e seu entorno? Como é esse chão que você pisa?

Frio?

Macio?

Quente?

Duro?

Você pode encontrar linhas nesta superfície?

Para onde te guiam estas linhas? Você se sente deixar guiar por estas linhas?

Como você reage a esta percepção?

Existe qualquer sensação de urgência provocada por estas linhas em você?

Observação-Guiada III

E então você percebe um espelho à sua frente.

O que vê nele?

Eu respiro

Será que você encontra no que você vê uma relação com o que você percebe?

Você sente o que vê? Ou Pode ver o que sente?

Eu toco a minha barriga.

Você pode perceber a pessoa que te toca?

Quem é a pessoa que toca a minha barriga?

A minha mão acaricia a minha barriga, desliza pela minha bacia, chega as minhas costas na altura de meus rins, se deságua no encontro com meu glúteo maximus, escorre pela minha coxa (...)

A minha mão sobe ao longo deste relevo, desbrava o caminho até meu peito, esquenta a minha garganta.

Eu percebo o meu engolir.

Minhas mãos sentem a ação de engolir.

Meus olhos estão fechados e já não posso me ver.

Me vejo pelas minhas mãos.

Eu respiro.

Inspirar e expirar profundamente me permite abrir meus olhos e obter uma perspectiva integral de meu entorno. Numa volta de 360° escolho, me permito perceber o que me toma a atenção, me atrai e impulsiona a caminhar e sair da eventual inércia.

Minha atenção se dirige de dentro para fora e eu começo a caminhar. Desloco meu peso de um pé para o outro. E sigo (...)

2ª Fase: Observação-Guiada-Narrativa

Nesta fase, percebe-se uma tendência à narrativa que a OG incorpora. A reflexão-observativa sai de um lugar meramente informacional, de acúmulo e/ou re-ajuste de referência espacial, corporal, de troca; e adentra um lugar de narrativa, desde a percepção e a orientação dos elementos acima dantes citados formadores de um OG (ao início do capítulo).

Esta Observação-Guiada-Narrativa é utilizada em composição com a visualização/o testemunho da dança que está sendo proposta e apresentada por um outro corpo, que não o de quem observa; e o qual também recebe ou recebera o mesmo impulso auditivo-narrativo desta OG-Narrativa em questão.

Ou seja, acontece ali um dispositivo semi-óptico, de símbolos e sentidos através do corpo que dança/ corpo-propositor em conjunto ao áudio da OG-N.

OG-Narrativa 6 e 4 – Desenvolvidas para a PI de Set/Out de 21

OG-Narrativa 6 – faz parte de uma Estação Perceptiva que acontece numa escada rolante em movimento:

Es zieht⁵⁴ nach Oben/It lifts you up/Te eleva

A característica inata ao ser de seguir para a frente

Se movimentar para frente mais uma e outra vez

Conceder mais um... e mais um próximo passo a este corpo

(Ahhh/ um suspiro abrupto) ...

e se recompor para frente e estar apta para o próximo passo

uma e outra vez...

*Para . Espera. Halt . Halt und halte mich. Para e me abraça .
Halt .*

⁵⁴Es zieht – se traduz do alemão como: Há uma corrente de ar.

*Espera. Para. Não dá o próximo passo. Halte mich. Me segura. Espera ,
mas vai comigo. Halt . Para . Pega a sua mão e coloca ela em cima de mim. (solta o ar/uma
expiração)*

*Eu sei, isso tá te puxando I s
s o tá te sugando mas
você não vai junto*

você não se deixa Ir junto

v o c ê f i c a n o l u g a r

O que acon te ce quandoeutepuxoevocenão quervir?

E você vem junto

E você pisa um pé de pois do outro e isso te toma

E você se deixa levar

a sua mão o seu toque o seu apoio o nosso encontro estão

nós estamos in uram

ter mist

liga se

dos e

E tu és levada. Levada junto. Levada embora . Und es zieht nach oben

Uma brisa sopra e leva pra

cima.

Eleva-se

OG-Narrativa 4 – Em composição com a instalação de um objeto artístico: Pano branco, tinta vermelha acrílica, goma, panela e vaso de planta longo.

Der hängende Körper/The hanging body/ O corpo suspenso

Suspenso . dependurado e Flutuante

Um corpo suspenso

pendurado dentro e fora

fora se dependura e dentro goteja

goteja

es tropft

es tropft

goteja

O impulso que acabo de receber de fora sinaliza, somatiza, se manifesta em mim

Eu respiro e me sinto suspensa Ich hänge

O quê me suspende? O que me segura? Ich bin hängen geblieben Fui pega

*Estou suspensa por um fio Um fio que me conecta com o céu me sinto flutuante
dependurada Todo o meu corpo está suspenso*

*Um fio me conecta desde a ponta de minha cabeça percebo como a última
vértebra de minha coluna se conecta com este fio e se deixa suspender como uma marionete*

sem vida leblos

sem vontade willenlos

sem atrito reibungslos

sem libido trieblos

Pendurada

*A gravidade se encontra no controle Eu me rendo ao controle da gravidade e
percebo como os órgãos, minhas entraannhas estão dependuradas nas cavidades internas do
corpo*

Pele

Fluidos

O que me permite portanto ficar de pé?

*Eu acaricio o ar desde que a partir de minha
pele ...
... a vida que encontro em minhas células
... pelo me render a gravidade a uma nova força uma nova força se descobre
em mim*

Eu respiro

*Será que estou sem vida? Sem força? Sem vontade? Sem libido? Sem peso?
Mutlos?*

*Que sentimento isso cria em mim? Que mente que recebo visito? Que espaço é esse
que se cria ao meu redor?*

*Eu respiro eu engulo eu percebo o c o n t a t o entre a sola do meu
pé e a superfície da terra . Eu transmito essa conexão entre a superfície da terra*

Eu transmito essa sensação até minha mão e sinto o

AR

Esse ar assume uma forma , recebe um peso, adquire volume ao meu contato

*Esse ar permeia meu corpo meus corpos meus entre-corpos meus vazios os
vazios entre os corpos .*

Eu respiro esse ar eu respiro esse espaço

e minha percepção brinca com o fora . 360 ° olho .

O que me instiga a seguir?

3.3 Objetos para experimentação

Objetos desenvolvidos especialmente para evocar um estado de mente e qualidade de movimento no(a) observador(a) ativo(a) que se dispõe a experimentar o objeto.

Um exemplo seria do objeto que faz parte da Estação Perceptiva: Tensegridade, Ou os objetos desenvolvidos para a EP: Sterile⁵⁵

3.4 Textos que evocam a atenção ao próprio corpo e ao seu funcionamento concomitante à mente.

corpo como um estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo-ambiente. Somente a partir dessa trama pode-se examinar a questão das relações entre corpo, mídias e sociedade e detectar o papel de movimentos e do contato na implementação da liberdade. Corpo e ambiente sempre em constante transformação, uma vez que o fluxo de informações entre ambos não estanca. (Queiroz,2009,p. 21)

Corpos, sejam eles orgânicos ou inorgânicos, inferem uma presença no espaço e é nesta superfície de troca de informações que existimos e identificamos o corpo como mídia, como dispositivo de informações.

José Gil, filósofo português, identifica esta mesma presença corporal ativa no espaço e introduz a ela um conceito de Atmosfera, que seria a resultante de forças intensivas produzidas pelos corpos que interferem no espaço ali manifestado pelos corpos (extrato deste texto capítulo 1).

⁵⁵Ver em anexos Fig. 7

E para respondê-la, precisaremos perceber que o ver/ouvir pode abrir um outro caminho, na medida em que desinfla a tirania do olhar como regente do conhecimento e instaura o ouvir na mesma escala de importância. O corpo que dança parece se oferecer como uma situação adequada para este exercício, justamente por se mostrar como um acontecimento atado à visualidade, que necessita de uma outra língua para comunicar o que está mostrando. VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O INFRAMINCE DO VER/OUVIR A DANÇA Helena Katz (PUC-SP e UFBA) e Christine Greiner (PUC-SP) p.7

“Ela salva, assegura, conserva o organismo, individual ou coletivo, a que é inerente – mas não de uma maneira direta, imediata, frontal: submetendo-o, pelo contrário, a uma condição que, ao mesmo tempo lhe nega ou reduz a força expansiva. Como a prática médica da vacinação em relação ao corpo individual, também a imunização do corpo político funciona introduzindo no seu interior um fragmento da mesma substância patogênica da qual o quer proteger e que, assim, bloqueia e contraria o seu desenvolvimento natural” (ESPOSITO, 2010, 9.75)/VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O INFRAMINCE DO VER/OUVIR A DANÇA Helena Katz (PUC-SP e UFBA) e Christine Greiner (PUC-SP) p.7

Como a alma residia num ou mais órgãos, a sua condição ou a condição do corpo como um todo também afectava a actividade da alma.

Segundo os antigos filósofos gregos, fazer, pensar fazem parte da mesma realidade;

Em contraste com a dualidade do sujeito-objecto em que os filósofos modernos se baseiam.

No entanto, para ser actuante, a alma precisava de um corpo para o servir como órgão ou instrumento de execução.(A alma é um polvo - Antigas concepções do corpo vivo – Livro sobre a exposição sobre o corpo e o local de residência da alma neste corpo desde reflexões de pensadores e autores da antiguidade. Como Aristóteles, Hipócrates, Platão, Empedocles, Galeno entre outros. No Deutsche Mediyinhistorische Museum Ingolstadt.)

...

Você sente a sola do seu pé ao tocar o chão enquanto caminha?

Porque é que cada percepção acrescenta algo ao objecto percebido?

Será que cada percepção acrescenta algo ao objecto percebido?

Como é que você percebe a sua respiração neste momento?

Para onde você olha quando caminha?

3.5 Texto como manual de instrução para o observador passivo/ativo fazer parte da performance-instalação durante o uso do microfone

Instruções para a utilização do microfone e participação no espectáculo

- O que você vê? (por exemplo, um corpo, um objecto, um animal, uma parte particular do corpo, etc...)

-Qual é a parte deste corpo que mais lhe chama a atenção?

-Como é a relação do sujeito escolhido para a percepção com o seu ambiente/espço? (apertado, relaxado, alto, baixo, encurralado, livre, em linhas retas, em linhas curvas...)

-Como percebe a velocidade deste sujeito ou parte do sujeito em foco?

O observador/espectador responde às perguntas com a maior precisão possível no microfone.

Ao fazê-lo, ele presta atenção à influência que as suas respostas podem ter sobre o intérprete/performer/observador ativo.

3.6 Artistas convidados e suas obras interagem na instalação-performance

Até então as instalações contaram com a presença de artistas da vídeo-arte, do estilo experimental de música Noise, artistas plásticos e pintores. Ententa-se atingir uma simbiose do trabalho de cada artista convidado na construção da instalação-performance, desde o processo de preparação da Performance-Instalação até o seu experienciar com a presença de corpos mentes observadores ativas(os) e passivas(os). Esta qualidade de interação entre os artistas convidados gera uma mente no espaço propícia à experiência do diálogo corpo-mente-espço proposto pela obra.

Cita-se dois artistas convidados num testemunho sobre os dias de Instalação-performance:

“Três dias em harmonia. Um corpo. Uma alma.” Jürgen Schulze, Arquiteto, Artista Plástico

“Eu preciso de você, eu preciso de cada um de vocês ... Eu construí e reagi com as minhas projeções figuras e formas desde o corpo de vocês... E se formaram cenas, simplesmente.” Anton Kaun, Video Artist, Performer

3.7 Corposmentes observadores ativos

Os(as) observadores(as) ativos(as) que interagem com a Performance-Instalação trazem corposmentes com diferentes histórias, diferentes inferências no espaço. E a escolha de trazer uma mistura de idades e de profissões destes(as) participantes ativos(as). Cito um dos artistas que participou da última instalação-performance como expositor e observador passivo:

“A liberdade individual vem a ser utilizada. E algo toma forma, que vai se mostrar como a congruência de uma coisa maior. Apesar de ser individual, ainda assim é um.”

“Die individuäle Freiheit wird genutzt. Und etwas entsteht was eine große Summe ist. Obwohl es individuell ist, es ist ein Bild.” Ludwig Hauser, artista escultor

Esta escolha de trazer a individualidade como essência estrutural para o vocabulário do movimento, nasce da vontade de expressar a percepção genuína em ação, sem preparos e planificação. No decorrer da experiência me questiono qual a diferença do que estamos fazendo para a dança improvisação; e neste momento refletindo na escrita, percebo que no exercício de estar como observador ativo o corpomente toma um lugar delineado, recortado especialmente para o seu momento perceptivo. E o quanto mais este corpomente observador ativo exercita, ou melhor vive este estado de mente, mais ele está apto a escutar e responder genuinamente, verdadeiramente aos impulsos, às inferências de seu meio em forma de movimento e dança.

Cito uma observadora ativa na última Instalação-Performance:

“From my experience what I had to work a lot was the concept of movement from necessity... Never moving just because, just needing to show something beautiful, but because you need to do it.. it is necessary.

It was one of the hardest thing i had to try on friday and today... because we are so used to show the esthetic ... public is coming ... someone is watching me, so i need to be beautiful.

But this was not the point. ...

And I tried to do it to see and test the difference and it wasnt interesting , I was bored ... so it was not the point.

So during the workshop we were repeting over and over again... "be true to your self" ... dont lie to lights What is it making on you? .. it was hard , but really beautiful ... expanding." Giulia Arezzi, drama teacher

"Da minha experiência, o que tive de trabalhar muito foi o conceito de mover a partir da necessidade... Nunca me mover só porque é preciso mostrar algo belo, mas porque é preciso fazê-lo... é necessário".

Foi uma das coisas mais difíceis que tive de experimentar na sexta-feira e hoje... porque estamos tão habituados a mostrar ao público a estética.. o público está a chegar... alguém está a observar-me, por isso preciso de ser bonita.

Mas não era esta a questão. ...

E eu tentei fazê-lo para ver e testar a diferença e não era interessante, estava chato (fazer pela estética)... por isso não era esse o objectivo.

Por isso, durante o workshop, estávamos a repetir vezes sem conta... "sê fiel a ti próprio" ... não mintas às luzes, O que é que ela te está a fazer? ... foi difícil, mas realmente bonito ... expandir-se". Giulia Arezzi, professora de teatro

Discutir-se-á sobre este corpo que percebe ao longo do capítulo quarto e a conclusão do trabalho.

3.8 A dança de especificidade espacial na formação de estações perceptivas / A instalação-performance interage com a arquitetura do lugar.

Como a dança de especificidade espacial compõe uma Estação Perceptiva?

A dança que dialoga com o espaço arquitetónico e/ou espaço urbano. Esta arquitetura viva que o próprio local irá propor ao corpo experimentador. A dança de especificidade espacial responde e questiona as formas, definições espaciais, linhas, fronteiras, vazios e texturas de um espaço. Pode ser ele urbano, como: ruas, praças, metrô, onibus... Ou um espaço privado: como uma sala de estar, um banheiro, uma cozinha. Mas também espaços particulares em lugares urbanos, como por exemplo:

uma sala de museu, um banco no ponto de ônibus, uma mesa no último corredor do último andar da biblioteca...

É nessa troca observatória, entre espaço e corpo consciente, que se desenvolve a dança de especificidade espacial. Uma dança que conta com uma proposta de movimento diretamente construída pelo contato com o espaço, *“um diálogo cinético com seu entorno”*, o lugar que contextualiza a performance no seu momento tanto de pesquisa quanto de exploração performativa.

Como por exemplo quando em lugares urbanos observando a disposição das paredes, o tipo de chão, dinamização de relevo: se com degraus, desníveis de plano, interrupções de superfície, buracos, rachaduras, curvas geográficas. E quando observamos em lugares particulares, onde a interação disponibilizará também de objetos e aferentes que compõem o lugar. Como por exemplo num Hall de Hotel, ou numa loja vazia com vitrines e armários e cabideiros vazios, ou uma sala de cinema, espaços culturais como museus e salas de exposição, ou mesmo um quarto de dormir numa casa domiciliar.

Victoria Perez Royo, professora investigadora das artes cênicas e professora de estética na universidade de Zaragoza, nos traz a atenção à presença de outros estímulos que o ambiente urbano pode ajudar a incorporar, como o aspecto social e uma precisa atmosfera emocional desenvolvida por ele, influenciando cineticamente o corpo nesta troca. Ela descreve uma performance-improvisação como exemplo:

(...) como na peça “Lulu” de Kazuo Iwano; realizada mesmo no lago de Groß Leuthen, aproveita a atmosfera romântica proporcionada pela luz do pôr-do-sol e pela arquitetura do palácio em terra para realizar uma improvisação melancólica num barco; o ritmo lento do movimento é, além disso, suavizado e amortecido pela água. (...)

Todos estes elementos podem, em fim, servir como entidades com as quais confrontar o desejo de mover-se no espaço urbano, como parceiros de dança que desenvolvem um diálogo. (2008, pp.26-27).

A dança trata de habitar e reinventar os espaços com o corpo (...) Estimulando com ele a imaginação do público (2008, p.30)

Portanto, a dança de especificidade espacial quer ativar um olhar outro sobre o espaço desde quando permite a interação ativa e passiva deste sobre este corpo e deste corpo sobre o espaço. *É como a interação de um caracol com sua casca, que cresce à medida que seu corpo cresce. (...) Ou o*

Quasimodo, para quem a catedral de Notre Dame havia sido o ovo, o ninho, a casa, a pátria, o universo. (Bachelard, 1994, citado por Royo, 2008, p.31).

Uma dança que ajuda o corpo a mapear o espaço que por ele está sendo usado e habitado. Uma dança que utiliza a ocasionalidade da estrutura do espaço e assim faz-se a sua própria forma. Molda e dá qualidade ao movimento que ali é gerado e invariavelmente narra e transporta narrativa ao momento que o personagem vive neste espaço.

A dança de especificidade espacial vai mostrar e vai jogar com a aptidão adaptativa deste corpo. Soma de gerar o seu próprio espaço propício e empático à vida; como a aptidão de encontrar no espaço um lugar onde se possa conectar (bonding) em prol de seu bem-estar e desenvolvimento (ver cap. 2.1 e 2.2).

Esta dança (de especificidade espacial) no contexto da Performance-Instalação oferece estrutura e inspiração à narrativa da performance. Quando o diálogo proposto entre o percebido e o observador é guiado pelo espaço e o que este espaço dispõe à percepção.

Portanto, nesta esfera da atenção intersticial orgânica, encontra-se em "Percepção" a provocação e proposta de rever os espaços intersticiais arquitetônicos que se apresentam ao nosso entorno e os quais convivemos muitas vezes sem aperceber. Em primeiro olhar, "inúteis" cantos e esquinas, corredores e muros que podem se tornar especiais heterotopias, quando participado de um olhar e de um fazer consciente comunal e ou particular. Gaston Bachelard traz em *A Poética do Espaço* (1994) um estudo-investigativo sobre o íntimo dos espaços, com a ajuda da psicanálise e da fenomenologia, propõe ver pelo movimento novo e "incomum" articulado e desenvolvido em um certo lugar, ou melhor, em seus entre lugares, como se disponibiliza a possibilidade de (re)aparecimento da realidade onírica deste mesmo. (citado por Royo, 2008, p. 29)

Percepção trabalha este aspecto em sua proposta de escuta e troca com o lugar escolhido para a instalação, quando instiga tanto a adaptação do corpo no espaço, quanto a adaptação do espaço ao corpo.

Descreve-se a seguir o primeiro espaço para se intervir com a proposta instalativa de Percepção.

A performance instalação tem sua primeira realização em 16 de fevereiro de 2017 no Espaço Cultural da cidade de Ingolstadt -Kap94, na Alemanha. Uma construção baluarte renascentista, que propõe diferentes tipos de espaços internos e externos. Espaços internos como salões delineados por arcos e paredes maciças, com muros de pedra, janelas e portas também arcadas, proporcionando uma luz indireta e de bastante sombra. Seu exterior rodeado parcialmente por água, o riacho "die

Schutter”, artificialmente reorientado para ali desde meados do século XVIII, dá-se a formação de uma pequena península no cinturão fronteiro do que era a cidade de Ingolstadt no século XIV. Nos dias de hoje, este lugar Heterotópico é utilizado como um centro cultural da cena artística livre contemporânea experimental da cidade. Um lugar que potencializa mundos feéricos, maquinários, experimentais futurista-cibernéticos, como também rococó-romancista.

A Instalação Performativa - Percepção vai utilizar desta narrativa que a espacialidade específica na dança pode dispor para propor a experiência somático-performativa da obra.

Depois de um curto processo de mapeamento do espaço, que constitui de um reconhecimento cinético espacial pelos corpos proponentes instalativos, então a escolha de *Heterotopias* que possam contribuir com a proposta perceptiva que será apresentada ao público.

Como estas Heterotopias criadas, recriadas ou mesmo identificadas dialogam, inferem, inspiram o Corpo Proponente Instalativo. Aquele que se aceita no espaço, desperta sua própria essência na direta troca no encontro entre o seu mundo particular e o seu meio propositor, se deixa levar pelos impulsos provocados pela instalação e as heterotopias geradas por ela; e desde este lugar, desenvolve a sua dança. Se reencontra com o seu eu movente, movedor de crenças e valores inerentes ao seu Soma.

3.9 As heterotopias

A criação de Heterotopias uma causa e um resultado da interação deste corpo-mente com o espaço.

Foucault em seu livro sobre Heterotopias aponta a existência de diferentes tipos de heterotopias: Mítica, feérica, lúdica, biológica, ligadas ao tempo, crônicas, referentes à passagem, à transformação *ao labor de uma regeneração*. (Foucault, 2013, p.26) Como exemplo cita: o cemitério, as bibliotecas, os museus, os colégios, as casernas, as cabanas de Djerba. E propõe 5 princípios de heteropológia, o estudo de uma ciência, a qual atenta por estar nascendo. São eles:

1. (...) *é uma constante de todo o grupo humano* (p.21). Toda a sociedade constitui sua(s) heterotopia(s)
2. As sociedades criam e diluem suas heterotopias numa constante. (p.22)
3. A heterotopia tem como regra justapor em um lugar real, vários espaços incompatíveis. (p.24)

4. As heterocronias são parentes das heterotopias. São recortes singulares do tempo. Ela tira a imposição do tempo linear e propõe a atemporalidade do espaço outro, com um ritual de ordem do retorno da redundância do regresso, o tempo cíclico.
5. As heterotopias possuem um sistema de abertura e de fechamento em relação ao espaço ao seu redor. (p.26) Elas isolam o corpo e a mente do meio externo a elas.

Analisar-se-á esses aspectos da heterotopia propostos por Foucault e verifica-se uma organicidade em sua composição. Desde um olhar social, quando se entende que uma sociedade mesmo imposta a regras e imposições externas, está ainda assim respondendo a impulsos intrínsecos de sua “ordem” interna, orgânica desde que é composta por seres, corpos celulares, somáticos, imerso e inerente ao processo ininterrupto de troca aberta entre o espaço interno e externo deste soma. Como visto no capítulo primeiro desta dissertação adereçado ao Soma e no segundo adereçado a percepção enativa.

Um Soma sempre cria o seu espaço. Um Soma, de uma forma ou de outra, vai alçar para a sua homeostase, e esta acontece em troca com seu meio. Um Soma se cria e recria desde o seu espaço.

E portanto poderia se olhar para uma heterotopia como potenciais lugares de homeostase para um sistema corpomente e social.

3.9.1 Heterotopias organo-sistêmicas - O sentido de auto-organização na heterotopia organo-sistêmica

As duas qualidades abreviadas à heterotopia organo-sistêmica emergem de um sentido organizacional que se encontra incorporado no próprio espaço da heterotopia. Como no início deste capítulo, quando se fala de uma inteligência celular na formação embriológica do ser-humano, sem a aferência e/ou imposição externa de um controle central(neurológico) sobre as partes do sistema. Mas sim, uma organização a qual se observa como sistêmica, orgânica e celular entre as partes envolvidas. O que se pode constatar como um sentido intrínseco na palavra organização, quando estudada sua origem etimológica e seu uso em períodos antes da revolução francesa. Período que toma o significado das palavras órgão, orgânico e organização para um uso econômico, político e institucional. Interagindo como um sistemático distanciamento do sentido físico, mental, filosófico, de essência primordial da palavra, organização.

Observa-se:

A etimologia da palavra organização, em português, ou *Organisation*, em alemão, no dicionário etimológico alemão, faz referência à palavra *Organ* (em alemão), órgão em português. A palavra qual vai significar no século XVII, “*instrumento dos sentidos*”.

Neste mesmo período, de acordo com o dicionário etimológico alemão, na segunda metade do séc. XVII, “*Organisation*” recebe o significado de “*estabelecimento, formação, educação inicialmente no sentido médico-científico e filosófico-estético da essência, (designando) o estado físico e mental do homem*”.

Neste período, nota-se como a palavra *organisation*, organização detém uma definição conectada todavia à sua origem que é o órgão, o sistema orgânico do ser-humano. Fazendo referência à palavra “*organikós*” do grego e sua significação: “*servindo como instrumento, eficaz, prático*”; inicialmente utilizado nas ciências naturais e filosofia (cf. *corpos orgânicos, criaturas*). Ou seja, a palavra organização inferindo o sentido de os próprios órgãos tomarem pela responsabilidade de conferir “ordem” ao sistema.

Todavia a palavra *Organisation* vai sofrer uma transformação de sentido (significado), quando durante o séc XVIII sob influência da revolução francesa, passa a ser utilizada para designar “*entidades econômicas, políticas e instituições estatais*”. Já aqui neste período, percebe-se a perda e/ou o distanciamento do sentido primordial e orgânico da palavra. A palavra orgânico, *organisch*, também sofre influência, no início do séc. XIX em suas aplicações de sentido na revolução francesa, tendo seu sentido “*alargado à política e ao direito sob a influência da organique francesa (cf. lei orgânica, loi organique francesa)*”.

É também interessante perceber como o verbo, *organisieren*, organizar, recebe o significado no século XVIII de “preparar sistematicamente”.

Contudo, a presente dissertação convida a um resgate deste sentido intrínseco da palavra “organização” e propõe a reflexão, desde que a força que organiza as partes dentro de um todo mostra-se sistêmica e orgânica. As partes tomam para si e manifestam a sua auto-responsabilidade na organização do todo. Como cada órgão de um corpo é responsável e importante para o funcionamento desta organicidade corporal.

No desenvolver deste pensamento percebe-se uma desconstrução do sistema cartesiano, de concepções separatistas, duais, fragmentadas e, portanto, o reconhecimento das partes na retomada de sua importância e auto responsabilidade de ser e estar no espaço.

Ao tratar a organização como orgânica, infere-se a observação e perspectiva que cada parte formadora deste organismo é ativa na sua formação, estrutura, dinâmica e auto-balanço.

A organicidade dessa organização é a inteligência inerente de cada parte; o respeito e reconhecimento das características e qualidades que cada uma das partes (órgãos) traz para o sistema. A escuta sobre a especificidade de cada corpo e cada mente (as partes do todo), com suas necessidades, tempo, dinâmica, fluência, peso, sensações, sentimentos, pensamentos, desejos, danças, sons, palavras. Desde que se entenda que estas percepções não são externas ao corpo, mas sim, são o próprio corpo.

Sejam quais forem nossas percepções conscientes, ainda que as diferenciamos entre sensoriais ou espirituais (dos sentidos, sensações, emoções, pensamentos, imagens, ideias), elas não operam “sobre” o corpo: elas são o corpo (...).(Maturana&Varela, 1995, p.42)

Portanto uma heterotopia orgânica dá importância à compreensão de que o corpo é o centro da manifestação espacial. Que ele está em constante dinâmica de troca com este espaço. Que esse corpo recebe e afere desde mecanismos sensório-celular, cognitivo-neural, ou mesmo, sensório-cognitivo e celular-neural. E que se manifestam “mundos” desde uma referência de subjetividade instigante à plasticidade do todo.

É esta subjetividade que quer se ouvir e ver na heterotopia orgânica. É desde esta subjetividade que se confirma a materialidade orgânica e sistêmica desta heterotopia.

"Emoções e sentimentos são acontecimentos perceptivos da paisagem corporal, em que o nosso organismo e não uma realidade externa absoluta serve como referencial básico para as leituras que desenvolvemos do entorno “(...) para a construção do permanente sentido de subjetividade que é parte essencial de nossas experiências.”

Um espaço que recebe e propõe a individualidade de cada parte envolvida com ele e se organiza desde a linguagem, significações e símbolos que este corpo expressa no espaço. Ao longo deste capítulo desenvolveu-se uma leitura e análise da metodologia incorporada na estruturação das estações perceptivas, parte formadora das heterotopias organo-sistêmicas, as quais constituem a Performance-Instalação, Percepção.

Finalmente um espaço que quer propor a liberdade de se deixar perceber e perceber-se agente de transformações, aferências, materialização do próprio espaço-tempo.

Volta-se à descrição de uma heterotopia organo-sistêmica, percebe-se a interação intrínseca entre os dois termos e portanto, a necessidade de se falar de um conceito ou paradigma sistêmico que vem adentrar na perspectiva da comunidade científica do século XX.

O quê pode-se entender pelo termo “sistêmico”?

Grzybowski, psicólogo, doutor em Linguística Aplicada e professor titular de Pós-Graduação da Faculdade Luterana de Teologia no Brasil, aponta para a visão sistêmica e o paradigma da complexidade como possibilidades de uma interpretação mais verdadeira da verdade. (Na visão sistêmica) “abandonam a ideia de que a realidade pode ser reduzida a leis universais e incluíram (incluem) como obrigatórios outros pontos de vista, como o das artes, da filosofia e das ciências humanas.” (Grzybowski, 2010, p.374)

A visão sistêmica aborda a intervenção e a interação constante entre as partes envolvidas, implementa *a necessidade de exploração científica de totalidades, de organização, de relações.* (Grzybowski, 2005)

Ela respeita a complexidade da existência, ao invés de querer simplificá-la para poder entendê-la e explicá-la.

A perspectiva sistêmica vai aparecer na filosofia, na psicologia, religião, história das ciências em geral, com a atenção da comunidade científica voltando-se para esta visão a partir de meados do séc. XX. Os escritos do biólogo Bertalanffy (1973) com o termo “Teoria dos sistemas”, como cita Grzybowski, seria um marco na introdução deste paradigma na ciência.

Neste caso, pode ser interessante levantar a atenção sobre os estudos de Rudolf von Laban sobre o corpo e o espaço, já em inícios do séc XX. Laban concilia conceitos de Platão e Pitágoras de geometria, com escala musical para definir o conceito de movimento. Ele correlaciona seus estudos em arquitetura e desenho, com o delinear e as qualidades do movimento no espaço, apresentando assim, as bases de um estudo sistêmico, correlacional entre as partes, para o entendimento do todo, através da perspectiva de um corpo dançante, de um bailarino.

Nos estudos de Laban pode-se perfeitamente apreciar como tudo está relacionado e relacionando-se. Suas coreografias e escritos permeiam várias temáticas da ciência, da espiritualidade, da fisicalidade, desde que seu interesse e filosofia baseava-se na conquista da harmonia do movimento e do “corpo do bem-estar”.

A visão, perspectiva e abordagem sistêmica na Heterotopia orgânica quer sinalizar esta concórdia e apreciação da troca dinâmica existente entre as partes que fazem uma heterotopia. Como antes citado por Foucault sobre sua percepção de heterotopia, onde os espaços que se vive, nunca são neutros. Compreende-se como nesta introdução de qualidades sobre este espaço e sobre os corpos

que nele adentram encontra-se a troca, o reconhecimento, a percepção do que este espaço, este corpo e esta mente intentam no momento.

Falar de uma heterotopia sistêmica é quase uma redundância. Já que não há de existir heterotopia sem troca, recepção e aferência entre as partes formadoras.

CAP. IV – A HETEROTOPIA PERCEPTIVA – CONCLUSÃO

Portanto dentro de uma perspectiva de heterotopia organo-sistêmica, pode-se reconhecer proposições e inferências. Inferências de um meio cultural, social, étnico, de eficiência socio-econômica, político, estético e as tantas outras que um ser humano possa disponibilizar desde seu estar no espaço, poder de criação e ou psicose.

Esta Inferência molda a heterotopia criada pelo corpomente que experimenta a performance-instalação.

Todavia neste capítulo quer-se enfatizar o aspecto das Estações Perceptivas no desenvolvimento da Performance-Instalação Percepção. E de sua Inferência, consciente, nos corposmentes que visitam estas Estações, com o intuito de provocar um lugar potencializador de sensações, emoções e reflexão sobre o momento do perceber de um indivíduo.

O reconhecimento e o respeitar da presença de uma heterotopia organo-sistêmica no espaço é uma escolha que qualifica o encontro e o desenrolar deste encontro entre corposmentes. Os quais se propõem a experimentar a Performance-Instalação como observadores ativos.

Assim, a ideia de organicidade e a perspectiva sistêmica de troca entre os corposmentes delinea e sustenta a experiência que terão neste espaço heterotópico que está sendo formado. Como também no espaço heterotópico que está sendo proposto. Ou seja, os corpos que “preenchem” que visitam, exploram e experienciam esta heterotopia artístico-perceptiva, geram e manifestam a heterotopia organo-sistêmica e vice-versa.

Percebe-se, portanto, uma co-existência entre estas, até então, duas citadas heterotopias. A heterotopia artístico-perceptiva a qual a princípio fora desenvolvida para a sua experimentação e provocação de sentidos e reflexões sobre os sentidos, só pode existir e ser desenvolvida a partir da existência das partes que orgânica e sistemicamente trocam com ela.

Primeiramente num mundo de ideias, gerado a partir da reflexão sobre o corpomente e seu sistema sensorio-perceptivo, mas logo, a partir da necessidade de se experimentar sensorio-sensitivo estas reflexões feitas intelectualmente, a princípio.

Propõe-se um exemplo de análise sobre uma Estação Perceptiva proposta na Performance-Instalação. A EP que se utiliza de uma “piscina” de bolas de pilates⁵⁶:

O tempo entre nós

⁵⁶Ver Figura 4 em anexos.

Esta EP quer acordar primeiramente a reflexão de como meu corpo no espaço, influencia diretamente outros corpos que com ele, ao mesmo tempo, co-habitam este espaço, sejam eles orgânicos ou inorgânicos. Como estes corpos fisicamente se impulsionam, restringem, atiram, delineiam, se agregam ou não. Como apenas a presença deste corpo dividindo o mesmo espaço que o meu me influencia. Como se influenciam no tempo e no espaço, mutuamente, disponibilizando assim um sentido de Atmosfera. Conceito visto nesta dissertação no capítulo primeiro e discutido por José Gil. O sentido de atmosfera de um lugar *seria a resultante de forças intensivas produzidas pelos corpos que interferem no espaço ali manifestado pelos corpos* (Gil, 2002, p.120). Portanto, pode-se aferir que esta força que José Gil refere tenha uma inferência integral neste corpo, refere-se à uma inferência física, mental, psicológica e emocional.

No caso desta EP, com a intervenção de uma Observação Guiada, um áudio proposto através de fones de ouvido tanto para o performer/observador ativo, como para o público/observador passivo, infere-se uma reflexão somato-performativa primeiramente sobre esta influência espacial de adentrar com seu corpo num espaço delimitado e preenchido por bolas. Em primeiro olhar, inertes, mas com o menor movimento deste corpo que invade o espaço delas, apresentam vibração e logo resposta ao movimento feito neste espaço em comum. Ou seja, a inferência de reflexão incorporada sobre Atmosfera.

Logo, este corpo é convidado a deitar-se neste espaço com bolas. Potencializando uma ativação mais global da percepção em relação às superfícies de seu corpo, como também uma percepção mais voltada para si e suas sensações de troca com este objeto.

Atenta-se e infere-se, neste momento da EP uma reflexão sobre o Tónus primordial do ser humano desenvolvida e ensinada por Bonnie Bainbridge Cohen no estudo do BMC. A habilidade de modular e adaptar o tipo de tensão exercida sobre o corpo, como sobre o objeto de contato. A qualidade de “estar” que este corpo incorpora no espaço. O quanto de tensão e força se exerce no corpo, com o corpo, durante uma determinada ação. E assim, como esta tensão, ou não tensão reflete e gera um estado emocional neste corpomente, como Cohen apresenta sobre o Tónus Primordial.

Cada músculo vai apresentar um tipo de tônus dependo da situação experimentada pelo corpo, isso já se sabe. Todavia é de se atentar ao tônus de cada órgão deste corpo, de cada tecido, de cada fluido que se move, que preenche e ou se dissipa pelo corpo dependendo da situação por ele presenciada.

No caso desta EP, vai-se propositalmente, levar este corpomente para um lugar simbólico de útero materno. O primeiro momento que o corpo experiencia a formação e existência de um tónus

primordial. Portanto, a EP também quer interagir com esta memória intrínseca a todo corpo. Desde que todos passaram por esta situação e podem rever esta memória celular.

O tónus que se forma ao longo do processo de crescimento do feto na barriga da mãe. Que com o passar do tempo perde mais espaço dentro do útero e assim aumenta a sua superfície de contato com o corpo da mãe. Experimenta delimitação e pressão diretamente pelo seu contato com as paredes do útero; e de fora para dentro desde a possibilidade e característica do toque desenvolve este tónus primordial que se propaga pelas suas células e por entre os diferentes tecidos corporais.

Pode-se perceber uma grande diferença de formação deste tónus primordial entre bebês pré-maturos e bebês que experienciam um tempo integral de gestação. O recém-nascido que é retirado prematuro da barriga, em relação ao bebe que vivenciou uma gestação de tempo integral, tem a formação deste Tónus primordial não consolidada, desde que este corpo não teve a oportunidade de experienciar a “compressão” entre espaço-corpo, o “estresse” entre as células e tecidos não chegou à um extremo de absorção para que se daí pudesse então expandir. Era como se o bebe estivesse em seu tempo e espaço de formação na imensidão do mar. O que não permite este corpo de se preparar para o novo habitat que se vai experienciar com o nascimento. Afinal existe uma ruptura de habitat, da água para a terra, com o nascimento e assim, também um eclodir de consciência. Como mencionado no capítulo 2, p. 66.

Portanto, nesta Estação Perceptiva, se perspectiva a geração deste Tonus Primordial no corpo que experimenta o objeto artístico proposto pela EP. Como também a percepção de tempo e espaço, Atmosfera que se relaciona aos corpos que se inter-co-relacionam no mesmo espaço, observados pelo corpomente em observação passiva/público da EP.

E assim ela(EP) propõe ao corpomente que a experimenta a possibilidade de visitar estes lugares eventualmente de um inconsciente cognitivo. Como Emoções, Imaginação mental, operações motoras, Reflexos Primitivos, memória. Um importante areal que molda a formação de nossa razão e entendimento de mundo. Cito Lakoff e Johnson em seu livro *Philosophy in the Flesh – A filosofia na carne*: “O inconsciente cognitivo é onde se encontram as bases, os pilares, o que está regendo nossos padrões de pensamento, ação, definições, reações.” (1999, p.13) O que eles chamam de a mão escondida. E esta por si dará forma a razão que este corpomente incorpora. Como conceitos de amizade, escassez, erro, mentira. Os quais, “moldam como moldamos nossas ações e como compreendemos, interpretamos o que experienciamos... O que vai constituir e formar nosso Sentido Comum, como Cultura, sociedade, vida diária.” (1999, p.13)

A razão é fundamentalmente incorporada. Dois pontos inquietantes resultados dos achados das ciências cognitivas:

-A razão humana é uma forma de uma razão animal. Uma razão indissociavelmente intrincada aos nossos corpos e peculiaridades cerebrais.

-Os nossos corpos, cérebros e a nossa interação com nosso meio nos fornece a base inconsciente para a nossa metafísica cotidiana, que é o nosso sentido do que é real.

A ciência cognitiva fornece uma nova e importante tomada de consciência (entendimento) sobre um problema filosófico antigo. O problema do que é real. Como e se podemos conhecê-lo.

...O nosso sentido do que é real começa e depende crucialmente de nossos corpos, especialmente de nosso sistema sensorio-motor, que nos permite perceber e mover e manipular os detalhes das estruturas de nosso cérebro, o qual fora formado pela evolução e experiência. (1999, p. 17)

Pois é com este conhecimento na importância da experiência para a formação de sentido de mundo que se cria uma Heterotopia Perceptiva. Percebe-se, então, que uma Estação Perceptiva propõe a qualidade e estética de corpo e de mente para/no corpomente-espaço que a experimenta. No encontro das duas heterotopias que coexistem no espaço performado/ experimentado.

A Heterotopia Perceptiva vai passar por algumas fases até a sua final configuração:

- Uma reflexão teórica sobre temáticas onde o corpomente, o Soma e sua anatomia incorporada são o foco do estudo-investigativo.
- A experimentação deste estudo desde um lugar sensorio-perceptivo
- A troca desta informação no espaço proposto para Instalação-performance
- A experimentação desta Estação Perceptiva por corpos observadores ativos
- A experimentação destes estados pelo corpomente de um observador ativo desde o testemunho de um corpomente observador passivo

Ao final, não se sabe onde começa uma e termina a outra (heterotopia organo-sistêmica e artístico-perceptiva). Como quando se observa uma faixa de Möbius⁵⁷.

O objeto geométrico tridimensional que apresenta somente uma face. Que desconstrói a dualidade entre lado interno e lado externo do objeto. Que quebra a convencionalidade de uma realidade dualística de que um corpo somente existe nesta dimensão dual e em separação entre seu ambiente interno e externo.

Desde esta perspectiva, também as heterotopias se inter-co-relacionam entre si. Desenvolvendo o entendimento de criação e proposição de uma obra artística, que se funde com o próprio experimentar, consumir da obra.

A obra artística, uma heterotopia perceptiva é, portanto, o ato de se propor no espaço-tempo um lugar que evoca e entoe a percepção de um corpomente, como também o próprio ato de ser (escutar, fazer, responder) no momento que se percebe.

Acorda-se a pergunta: Quem sou eu no presente momento de perceber? Quem sou eu quando percebo? Como é a estética do corpo que observa e percebe?

Atenta-se para o que novamente Lakoff e Johnson trazem de suas pesquisas na ciência cognitiva incorporada afirmando que “Seres neurais precisam de categorizar. Todos os seres vivos categorizam. ... Como animais categorizam depende de seu aparelho sensorial e a sua habilidade de mover-se a si mesmo e de manipular objetos.” (Lakoff&Johnson, 1999, p.17)

Portanto, estas perguntas, mesmo que não respondidas, fazem parte de um processo de conscientização de como estou categorizando o que estou experienciando. Desde que A categorização é a consequência de como estamos incorporados. (Lakoff&Johnson, 1999, p.18)

O corpo que percebe se disponibiliza como próprio dispositivo de percepção para o corpomente que consome a obra. Como também desde este lugar de dispositivo, se faz o objeto artístico a ser consumido.

Portanto, as heterotopias possibilitam este lugar de acessibilidade de um corpo performativo, sem necessariamente haver uma pré preparação deste corpomente para estar neste lugar de “performer”. Por isso, o uso da designação para este corpomente de “observador(a) ativo(a)” ao invés de Performer. Para conscientemente desconstruir esta ideia de um corpomente preparado, distinto e separado do corpomente que consome a obra.

⁵⁷ Figura da faixa de Möbius – ver anexo 3

É claro, que o próprio ato de se propor à experimentação das Estações Perceptivas se faz de diferencial entre um corpomente observador ativo e um corpomente observador passivo. Todavia, o que a Heterotopia Artístico-perceptiva faz é abrir uma porta para que este corpomente que a princípio visita a instalação como observador passivo, tenha a possibilidade de ele também vivenciar a obra artística como um corpomente observador ativo em algum momento da instalação.

Assim, somente por haver esta possibilidade real de cocriação da obra artística concomitantemente ao ato de “performar”, pode-se assumir uma quebra e desestruturação no conceito cartesiano de dualidade e hierarquização entre obra de arte e consumidor, artista e público. E sim, a criação de um espaço para reflexão e experimentação tanto de quebra da quarta parede que se forma na black box do teatro, como de distanciamento entre a obra de arte e vida cotidiana. E de repente de uma separação entre consciente e inconsciente cognitivo?

4.1 O formato de instalação da obra que influencia no tempo de experiência que se é exposto à obra somato-performativa e a desconstrução de um consumo cartesiano na arte performativa.

Chega-se, portanto, à explicação do porque da escolha de se apresentar a obra num formato instalativo. Desenvolvendo analogia a uma visita-observatória a exposições em museus e/ou galerias de arte, percebe-se que neste lugar se tem acesso sem limite de tempo à obra de arte em exposição. Não existe um início e fim para se relacionar e se confrontar com a obra que se encontra em exposição, senão o próprio horário de abertura do museu ou galeria em questão.

Com esta característica de tempo em foco, voltamos ao início desta dissertação quando a autora introduz a intenção de quebra de conceitos cartesianos na formação e consumo de uma obra artístico-performativa.

- a. Público e performer são colocados à parte, dissociados um do outro, no espaço e no tempo.*
- b. A obra de arte é linearmente desenvolvida, com início, meio e fim, perante o tempo e o espaço proposto.*
- c. Quem recebe e apreende a obra sabe qual “produto” vai consumir.*
- d. Entre obra e espectador existe uma hierarquia de poder de manifestação. p. 14 –
Introdução da dissertação*

A desconstrução de um tempo linear na proposta de desenvolvimento da linguagem da performance-instalação possibilita um espaço propício a auto-experimentação tanto do corpomente observador ativo, como passivo. Apesar de existir uma estrutura a que estes corposmementes podem seguir no espaço-tempo da performance, esta não é uma regra e sim uma proposta. Os corposmementes podem na verdade estar onde sua atenção e interesse os chamar no espaço.

Esta estrutura da performance se baseia, portanto, numa cartografia espacial oferecida pelas Estações Perceptivas dispostas no espaço. Mas também em um acordo pré-disposto entre os corposmementes observadores ativos que se encontram 3 ou 4 vezes no espaço da performance-instalação antes de esta se abrir ao público (observador passivo) e recebem nestes encontros impulsos sobre um funcionar orgânico, somático.

Assim desenvolvem acordos espaciais temporais de como irão trocar com o espaço-tempo; como irão trocar entre si e consigo mesmo, desde uma proposta espaço-temporal circular e/ou espiral. Espiral por nunca se estar novamente no mesmo lugar corpomente-espaço que se visitou antes, por ter acumulado a experiência anterior e desenvolvido seu conhecimento espacial, físico, emocional, intelectual, mesmo fisicamente retornando ao mesmo lugar no espaço. Lembra-se do conceito de percepção enativa que gera conhecimento cognitivo incorporado. O corpo ao mover-se pelo espaço gera conhecimento cognitivo sobre si e seu ambiente. Tema discutido no capítulo primeiro desta dissertação.

Esta estrutura faz com que o público/ observador passivo tenha a possibilidade de acessar também este mesmo espaço do performer/ observador ativo. Até porque com o passar do tempo este corpomente, a princípio passivo, ousa-se no espaço e experiência não somente com sua visão, mas também outros sentidos e assim novos canais de conhecimento se abrem para a experiência.

Esta porta de possibilidade que se abre nesta proposta somato-performativa instalativa possibilita portanto, a experiência de que o próprio observador, seja ele/ela, passivo(a) ou ativo(a) se reconheça como própria(o) autor(a) da performance-instalação. Neste momento se possibilita a desconstrução da ideia de que a arte está fora de “mim”, de que o fazer e consumir da arte é dissociado de quem a consome. De que a arte que se vê é algo hierarquicamente maior e distanciado de quem a consome. Enquanto não o é. Desde que a própria performance-instalação mostra que como se consome, é como se é. Ou o quê se consome nesta heterotopia perceptiva é o que se é. Uma afirmação somática dos princípios de uma percepção enativa e incorporada.

4.2 Últimas observações, depoimentos e links de documentação da performance- instalação Percepção no Pavilhão de Cultura P3 na cidade de Ingolstadt (Kulturhalle P3) Alemanha. Nos dias 18,19,20 de março de 2022.

Perguntas reflexivas que se fazem encontrar no desenvolver desta análise dissertação e pesquisa somático-performativa e as quais foram colocadas num formato de conversa reflexiva entre os corpos presentes ainda presentes na instalação-performance, ao final do último dia de performance- instalativa numa roda reflexiva sobre o experimento vivido:

O que é, portanto, o ato de consumir algo?

Como consumo o mundo?

Como consumo arte?

Onde está este objeto artístico em mim? Em que órgão, músculo, sistema corporal?

Como este corpomente-espaco escuta, vê, consome o seu mundo depois de se encontrar com a performance-instalação?

O quanto este encontro trouxe-me nova perspectiva sobre mim e meu espaço ao redor?

Depoimento da autora da dissertação e propositora da Instalação-performance

Depois destes últimos meses de pesquisa e experimento Somático-Performativo devo dizer que ainda não encontro ao certo uma categorização para esta obra aqui vivida e analisada. Pode ser que meu sistema de categorização ainda precise de mais tempo para digerir todo o processo sensório-motor e perceptivo de troca, novo que fora experimentado. Todavia, devo dizer que em vários momentos me vi dentro de uma heterotopia poética de corpos que filosofavam com todos os seus sistemas corporais. Um corpomente que filosofa pelo movimento e pela sua simples presença no espaço-tempo-outro. Desde que a todo momento todo o corpomente dentro da heterotopia era a heterotopia performativa perceptiva.

Alguns depoimentos transcritos de observadores ativos e passivos do experimento:

“A liberdade individual vem a ser utilizada. E algo toma forma, que vai se mostrar como a congruência de uma coisa maior. Apesar de ser individual, ainda assim é um.”

“Die individuelle Freiheit wird genutzt. Und etwas entsteht was eine große Summe ist. Obwohl es individuell ist, es ist ein Bild.” Ludwig Hauser, artista escultor

“Eu acredito que temos que encontrar uma nova palavra para isso, porque não existe realmente uma expressão para isso o que fizemos...

Não pude ordenar todas as experiências... Normalmente eu faço uma lista, desde que sou um físico e profissional IT e técnico digital, eu listo tudo, mas desta vez não pude fazê-lo. ...

Me traz tanta esperança, porque a experiência foi a de que tudo pode acontecer. Mas você tem de escutar ... você adentra em si mesmo de tempos em tempos, e não é por pena, mas porque é importante. Então num momento isso se torna inspiração, ou forma uma percepção ... e então nasce o movimento e alguma coisa incrível acontece.”

“I think we need to make a new word for it, because there is no real a good expression ...

I couldnt sort it, all the experiences... normally I make a list, since I am an physician and computer technik, I list everything, but I just couldnt sort it. ...

It brings so much hope, because the experience was that everything can happen, but you have to listen... you go inside from time to time, and it is not a pity it is important and then at some point it becomes inspiration from deep inside or it forms some perceptions... and then ... comes the movement and something great will happen.” Peter Wicker, Físico, profissional IT, dançarino.

Links de 2 Filmes documentação da Performance Instalação Percepção do dia 19 de março – segundo dia de Instalação-performance de 6 horas de duração. Na cidade de Ingolstadt , Espaço Cultural P3.

<https://youtu.be/8IWnes0LIAE> - Station : The hanging Body

https://youtu.be/rV-Rjbg7h_0 - Station : Time and Cell Cluster



Touch and skin - English
Version

Estação Perceptiva / Convite
Sem objeto de experimentação



Time and Cell Cluster
English Version

Estação Perceptiva / Para um corpo que observa
Utiliza objetos de experimentação



Tensegrity - English Version

Estação Perceptiva / Tensegridade
Utiliza objeto de experimentação

ANEXOS – FIGURAS:

Fig.1 – Icosaedron de Laban

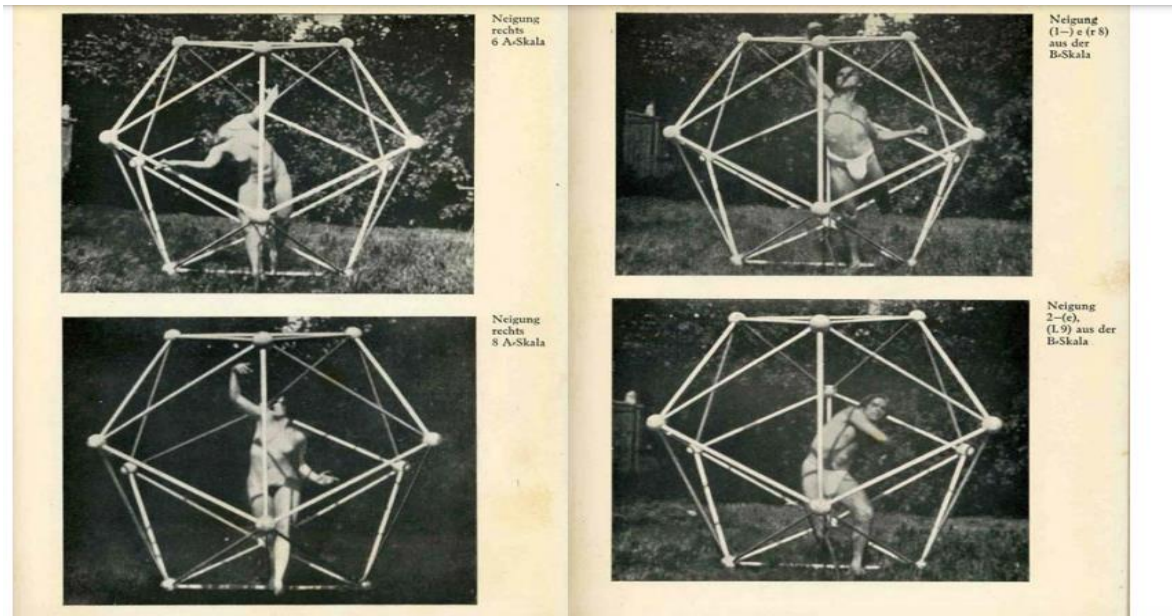


Fig.2 – Importantes pontos no Qi Gong

Wichtige Qi Gong Punkte



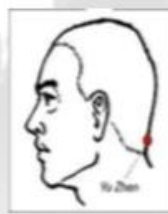
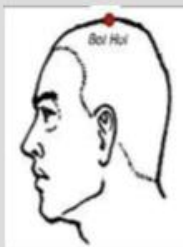
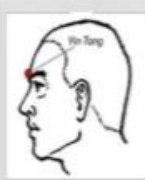

| | | |
|---|--|---|
|  <p>Hui Yin – die Pforte von Leben und Tod ist die Qi Verbindung zur Urkraft der Erde und befindet sich zwischen Anus und Geschlechtsorgan.</p> |  <p>Ming Men – das Tor des Lebens oder auch hinteres Dantian genannt ist das Qi Zentrum der Nieren und liegt genau gegenüber dem Nabel, zwischen dem 2. und 3. Lendenwirbel im tiefsten Punkt des Hohlkreuzes.</p> |  <p>Yu Zhen – das Jadekissen liegt über dem oberen Rand der Nackengrube.</p> |
|  <p>Bai Hui – der Punkt der hundert Zusammenkünfte ist der Scheitelpunkt des Schädels.</p> <p><i>Siehe: http://www.wushu-taiji-qigong.de/5.html</i></p> |  <p>Yin Tang – die Stempelhalle befindet sich in der Mitte zwischen den Augenbrauen. Der Yin Tang Punkt wird auch als oberes Dantian bezeichnet. In den Qi Gong Übungen wird versucht diesen Punkt zu öffnen und die Verbindung zum mittleren und unteren Dantian herzustellen (den Geist und die Gedanken reinigen und klären).</p> |  <p>Dantian – das Zinnoberfeld oder auch unteres Dantian genannt liegt ungefähr zwei Fingerbreit unterhalb des Nabels im Inneren des Körpers. Das Dantian ist das Lebenszentrum des Menschen und ein wichtiger Punkt in der Qi Gong Praxis.</p> |

Fig. 3 - Faixa de Möbius

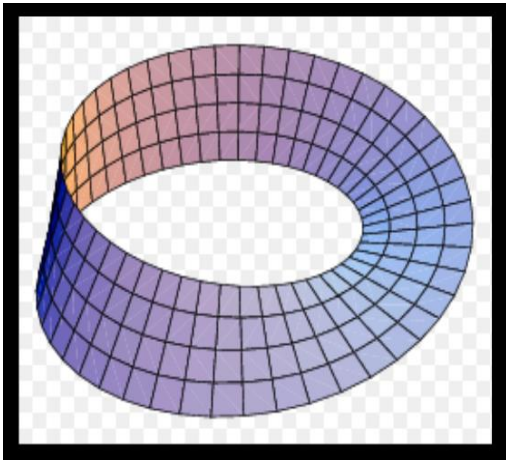


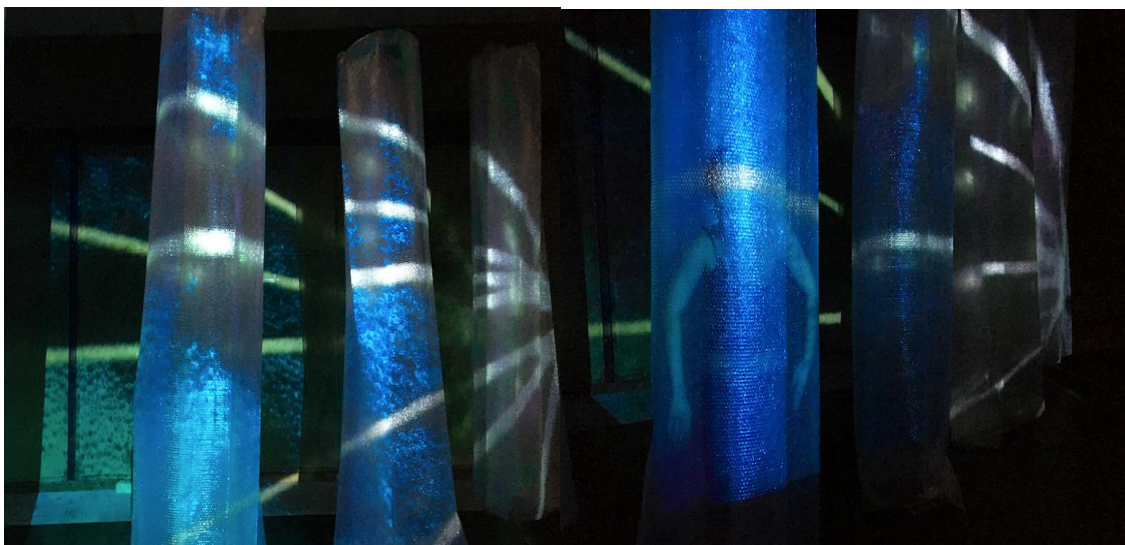
Fig. 4 – Postura Inicial QiGong



Fig. 5 – Foto da EP O tempo entre nós



Fig.6 – Foto da EP Steril/Imunização – Objeto para experimentação



BIBLIOGRAFIA

- Anónimo, (2005) [1958]. Das Gilgamesh-Epos . Stuttgart: Reclam.
- Anónimo. () A Epopeia de Gilgamesh, tradução Carlos Daudt de Oliveira. São Paulo: Ed. Martins Fontes
- Bachelard, G. (1993). A poética do espaço. São Paulo: Ed. Martins Fontes
- Baum, C. & Kroeff, R. (2018). Enação – conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. Revista Polis e Psique, 8(2) p. 207-236.
- Benjamin, W. (1992). Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política. Lisboa: Ed. Relógio D'água
- Benjamin, W. (1935). The work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. New York: Illuminations edited by Hannah Arendt
- Bocchetti, A. (2020). Conversas sobre Foucault: André Bocchetti fala sobre estética existência, heterotopias e corpo. Disponível a partir de <https://youtu.be/chDDdXRQtHE>
- Borges, H. (2013). Os agenciamentos sutis do corpo performático. Fazeres e dizeres na dança. Instituto Festival de dança de Joinville (Ed.)
- BragaCultura 2030. Disponível a partir de <https://www.facebook.com/bragacultura2030/>
- Cohen, B. B. (2012) [1993]. Sensing, Feeling and Action – the experiential anatomy of Body-Mind Centering®. Northampton, MA: Ed. Contact Editions
- Cohen, B. B. (2013). Only the child knows (Registo Vídeo). EUA: Atelier de Paris - Carolyn Carlson
- Consultório Etimológico online. Disponível a partir de <https://origemdapalavra.com.br/consultorio-etimologico/>
- Deutsches Medizinhistorisches Museum Ingolstadt (2017). Die Seele ist ein Oktopus/Prospecto sobre a Exposição de mesmo nome, A alma é um polvo.
- Eddy, M. H. (2010). The role of arts & Embodiment in community Building. Currents, a journal of the Body-Mind Centering® Association. California: Ed. Currents
- Fernandes, C. (2018). Dança Cristal – Da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: EDUFBA
- Fernandes, C. (2014). Pesquisa somático performativa: Sintonia, Sensibilidade e Integração. ARJ/Brasil /Vol.1 e 2, pp. 76-95
- Fernandes, C. (2019). Somática como pesquisa: Autonomias criativas em movimento como fonte de processos acadêmicos vivos - Práticas somáticas em dança, vol.1. Brasília: Ed.IFB
- Fratagnoli, F. (2014). O Hibridismo e o Corpo Dançante: um estudo sobre criações na cena contemporânea anglo-saxã. Disponível a partir de <https://doi.org/10.1590/2237-266041501>.
- Foucault, M. (2013) [1994]. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: n-1 Edições

- Gantenbein, R. & Keller N. N. (2016). Körperarbeit im Musikstudium – Wirksamkeit und Integration am Beispiel der Feldenkrais-Methode und der Alexander-Technik. Forschungsbericht der Hochschule Luzern – Musik 13. Disponível a partir de https://www.feldenkrais.ch/medien/2017/01/2016_13_Gantenbein-Naepfli.pdf
- Geng, Q. e Ziheng, W. (2020). Ephemeral Rituals video/entrevista. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=n1FQFAjp0PE&feature=youtu.be>
- Graham, G. (1997). Philosophy of the arts. Lisboa: Edições 70
- Grzybowski, C. T. (2010). Por uma teoria integrada para a compreensão da realidade. Revista Psicologia em Estudo. Maringá: v.15, n.2, abril/Junho pp.373-379
- Hall, S. (2003b). Da diáspora: identidades e mediações culturais, Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed.UFMG Brasília: Representação da Unesco no Brasil
- Hanna, T. (1993). The Body of Life – Creating new Pathways for sensory Awareness and Fluid Movement. Vermont: Healing Arts Press/ [1980]. New York: Ed. Knopf
- Husserl, E. (2010). Thing and Space, Lectures of 1907. Ed. Springer
- Jacobi, J. [1940] (2012). Die Psychologie von C.G.Jung. Ostfildern: Ed. Patmos Verlag der Schwabenverlag AG
- Katz, H. & Greiner, C. (). Corpomídia - Compós, Associação nacional dos Programas de Pós-graduação em comunicação, Encontro Nacional. São Paulo: PUC-SP
- Khan, A. (2020). Outwitting the devil performance. Maxime Dos(video). Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=HgrwCQg-ZOI>
- Khan, A. Quaternaire.org. Disponível a partir de <http://www.quaternaire.org/akram-khan-company/outwitting-devil>
- Khan, A. (2019). The theater times. Disponível a partir de <https://thetheatretimes.com/avignon-2019-outwitting-the-devil-a-mesmerizing-dance-and-an-hypnotic-experience-created-by-akram-khan/>
- Wudangxuanwu (2014). Apostila do aluno, Fundamentos das seis Harmonias. Berlin: Escola de artes marciais Wudang Pai
- Kluger, R. S. (2015). The Archetypal Significance of Gilgamesh: A Modern Ancient Hero. Switzerland: Ed. Daimon Verlag
- Laban, R. [1966] (2011). *Choreutics* . Hampshire: Ed. Dance Books Ltd.
- Laban, R. (1922). Die Welt des Tänzers – Fünf Gedankenreigen. Stuttgart: Ed. Verlag von Walter Seifert
- Langer, M. (2019, 19 de julho). Buckminster Fuller, Visionär. Deutschland Funkkultur . Disponível a partir de <https://www.hoerspielundfeature.de/nachrichten-vom-raumschiff-erde-buckminster-fuller-visionaer-100.html>
- Lakoff, G. e JOHNSON, M. (1999). Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western culture. New York: Ed. Basic Books

- Lefebvre, H. [2000] (2006). A produção do espaço. Tradução Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins. La production de l'espace. Paris: Ed. Anthropos
- Luzina, S. (2019, 17 de julho). Gefallene Götze. Der Tagesspiegel. Disponível a partir de <https://www.tagesspiegel.de/kultur/tanzfestival-gefallene-goetzen/24672206.html>
- Marques, I. A. (2010). Linguagem da dança: Arte e ensino. São Paulo: Ed. Digitexto
- Molder, M. F. (2016). Rebuçados Venezianos. Lisboa: Relógio D'água
- Mommensohn, M. & Petrella, P. (2006). Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento. São Paulo: Ed. Summus
- Oliveira, M.S.R. de(2010). Refletindo sobre a construção de identidades diaspóricas: estudo de caso sobre a hinduidade. Disponível a partir de <http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180302022010200>
- Prado, J. L. (2013). Convocações biopolíticas dos dispositivos comunicacionais. São Paulo: Ed.EDUC
- Preston-Dunlop, V. (1998). Looking at dances. Ed. Verve Publishing
- Programa do Festival GuiDance (2020)
- Queiroz, L. (2009). Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e Dança. São Paulo: Annablume
- Sacco, L.; Ghirardi,S.; Tartari,M.; Trimarchi,M. (2019, Junho). Two versions of heterotopia – the role of art practices in participative urban renewal processes. Pp. 199-208. Disponível a partir de <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0264275118311752>
- Salsanha R. (2017,12 Outubro) Carta de Deleuze – campo empírico. Disponível a partir de <https://medium.com/materialismos/carta-de-deleuze-sobre-o-conceito-de-campo-transcendental-a969221b80ff>
- Santos, M. S. R. de (2009). Refletindo sobre a construção de identidades diaspóricas - Estudo PLURAL, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP. São Paulo. v. 16, n. 1, pp. 145-155. Disponível a partir de https://www.researchgate.net/publication/285548351_Identidades_Culturais_e_Mobilidade_Migratoria_Estu_do_de_Caso_sobre_a_Identidade_Diasporica_Hindu
- Silva, H. L. da (2014). Desabituação compartilhada – contato improvisação, jogo de dança e vertigem. Valença – Bahia: Ed. Selo a Editora
- Silva, R. R. da (2013). Uno, Mapa de criação: Ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. (Tese de doutoramento, Universidade federal da Bahia). Disponível a partir de <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27495>
- The 5th plate of Gilgamesh epich https://eprints.soas.ac.uk/18512/1/jcunestud.66.0069_w-footer.pdf

Sacco, L.; Ghirardi,S.; Tartari,M.; Trimarchi,M. (2019, Junho). Two versions of heterotopia – the role of art practices in participative urban renewal processes. Pp. 199-208. Disponível a partir de

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0264275118311752>

Wudangxuanwu (2014). Apostila do aluno, Fundamentos das seis Harmonias. Berlin: Escola de artes marciais Wudang Pai