



## **Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body-Mind Centering***

Patricia de Lima Caetano

Universidade Federal do Ceará – UFC, Fortaleza/CE, Brasil

**RESUMO – Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos *Bartenieff Fundamentals* e do *Body-Mind Centering*** – Este artigo pretende discutir conceitos e propostas metodológicas que abordam o estudo teórico e prático acerca do corpo, entendendo-o como matéria expressiva em constante mutação e processo de reinvenção. Para tanto, o presente estudo se aproxima de duas abordagens somáticas, os *Bartenieff Fundamentals*<sup>TM</sup> e o *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>. O intuito foi perceber como estas abordagens possibilitam a construção de um corpo intensivo que engendra uma estética das sensações. Palavras-chave: **Educação Somática. Criação. Corporeidade. Corpo sem Órgãos. Corpo Utópico.**

**ABSTRACT – For an Aesthetics of Sensations: intense body of Bartenieff Fundamentals and Body-Mind Centering** – This paper discusses concepts and methodological proposals that approach the theoretical and practical study concerning the body, understanding it as an expressive subject in constant mutation and process of reinvention. For this reason, the study approximates two somatic approaches: *Bartenieff Fundamentals*<sup>TM</sup> and *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>. The aim was to perceive how these somatic approaches allow the construction of an intensive body that engenders an aesthetics of sensations.

Keywords: **Somatic Education. Creation. Corporeality. Body without Organs. Utopian Body.**

**RÉSUMÉ – Pour une Esthétique des Sensations: corps intense des *Bartenieff Fundamentals* et du *Body-Mind Centering*** – Cet article vise une discussion sur les concepts et propositions méthodologiques qui abordent l'étude théorique et pratique du corps compris en tant que matière expressive en mutation et en réinvention constants. L'étude s'approche de deux méthodes somatiques, les *Bartenieff Fundamentals*<sup>TM</sup> et le *Body-Mind Centering*<sup>TM</sup>. L'objectif était de comprendre comment ces approches permettent la construction d'un corps intense qui engendre une esthétique des sensations.

Mots-clés: **Éducation Somatique. Création. Corporéité. Corps sans Organes. Corps Utópique.**

Este artigo pretende traçar uma reflexão a respeito do corpo e suas dinâmicas de criação constante, tanto na arte quanto na vida. Para tanto, procurar-se-á realçar a dimensão intensiva do corpo por meio de um entrecruzamento entre conceitos provenientes da filosofia e as contribuições metodológicas de duas abordagens somáticas: os *Bartenieff Fundamentals* e o *Body-Mind Centering*<sup>1</sup>.

Inseridos no campo da Educação Somática, os BF e o BMC constituem abordagens corporais baseadas no acoplamento corporeamente e corpo-ambiente. A Educação Somática como campo de conhecimento abriga diversas técnicas e métodos que abordam o corpo em sua potência de construção de conhecimento de si e do mundo. Aqui, o corpo é compreendido em suas dimensões cognitivas, motoras, afetivas e sensoriais.

A fisioterapeuta, dançarina e discípula de Rudolf Laban<sup>2</sup>, Irmgard Bartenieff, criou os *Bartenieff Fundamentals*<sup>3</sup> ao longo dos anos 1950 e 1960, durante uma epidemia de poliomielite nos Estados Unidos. Trata-se de uma abordagem corporal que propõe uma experiência senso-cinestésica e cognitiva, levando em conta a totalidade do corpo, assim como a conectividade dos movimentos. Tal abordagem baseia-se na complexidade do desenvolvimento humano e nos princípios de funcionamento do movimento, atuando em áreas diversas, como a terapia e as artes.

Os BF são compostos por duas categorias interdependentes: os Princípios de Movimento de Bartenieff e os Fundamentos Corporais Bartenieff. Por meio delas, é possível reconhecer três conceitos-chave estruturais dos BF: Mudança, Conexão e Integração. Juntamente a esses conceitos-chave, encontram-se alguns Temas como Mobilidade-Estabilidade, Função-Expressão, Interno-Externo e Repadronização<sup>4</sup> (Fernandes, 2010).

Bartenieff estruturou dez Princípios de Movimento que dão suporte aos seus exercícios: A Respiração e as Correntes de Movimento; O Suporte Muscular Interno; A Dinâmica Postural; As Organizações Corporais; As Conexões Ósseas; A Transferência do Peso Corporal para Locomoção; A Iniciação e o Sequenciamento de Movimentos; A Rotação Gradual; A Expressividade para a Conexão Corporal; A Intenção Espacial (Fernandes, 2010, p. 43-44).

Os Fundamentos Corporais Bartenieff constituem seis exercícios básicos e suas variações, além de alguns exercícios preparatórios. São

considerados básicos pois estão relacionados às atividades básicas do ser humano e atuam na reorganização de ações cotidianas como sentar, andar, levantar etc., a partir do acionamento da musculatura profunda (Fernandes, 2010, p. 42-43).

Ao perguntar-se sobre o que é fundamental, Bartenieff (1999) chega à conclusão de que a mudança é fundamental e que esta ocorre através de um processo de desenvolvimento neuromotor que é relacional, como é possível observar nos movimentos de um bebê em crescimento até a fase adulta. Ao longo desse processo, relações cada vez mais complexas entre corpo e espaço dão-se através das maturações do espaço interno corpóreo em interação com o meio externo. Assim, “[...] os Fundamentos de Bartenieff enfatizam as conexões internas que são a chave para o movimento dinâmico ao invés de estático” (1999, p. 12).

Para Bartenieff (1999), esse processo de desenvolvimento se dá por meio de padrões de conectividade corporal, os Padrões de Organização Corporal. Ela aponta a importância de reviver esses padrões para a conquista da fluidez dos movimentos através da Repadronização, conforme será apresentado adiante.

Além dos padrões de conectividade, ao pesquisar a respeito da fluidez dos movimentos, ela reconheceu a existência de conexões ao longo de sequências de músculos e caminhos diagonais do corpo. Juntamente à configuração dinâmica dos músculos, Bartenieff reconhece como importante na conquista da fluidez a busca pelo alinhamento dinâmico por meio das conexões ósseas:

Conectividade refere-se ao alinhamento dinâmico da estrutura de sustentação de peso, o esqueleto, tanto em movimento quanto imóvel. Ela permite que a fluência, o impulso do movimento, passe pelo corpo de tal maneira que uma ativação completa pode ser realizada de maneira mais eficiente possível (Bartenieff, 1999, p. 13).

A relação dinâmica entre corpo e espaço, através da qual “[...] não somente o corpo está no espaço, mas o espaço está no corpo, enquanto um interage e irradia com o outro” (Fernandes, 2006a, p. 299), encontra-se presente no princípio Intenção Espacial. A partir do entendimento de que o espaço interno do corpo constitui-se por um espaço dinâmico e em interação, Fernandes (2006a) aponta a existência de formas geométricas internas que redirecionam e reorganizam o corpo em movimento, facilitando, portanto, a funciona-

lidade interna e a expressividade externa. Trata-se do Tema Função-Expressão e Tema Interno-Externo, ambos evocados pela presença da forma geométrica espiral (fita de Moebius) em exercícios e nas imagens utilizadas na execução dos movimentos.

Em continuidade com os BF, a prática somática BMC possui a primazia do movimento e da mudança como elementos fundamentais à compreensão e abordagem do corpo. Ambas buscam a fluidez dos movimentos. Contudo, apesar de possuírem alguns pilares em comum, essas abordagens possuem também diferenças significativas em seus modos de aproximação ao corpo. Tais diferenças desembocam em propostas metodológicas diversificadas, mas ainda assim vizinhas e complementares.

Segundo Hartley (1994), a criadora do BMC, Bonnie Bainbridge Cohen, iniciou sua carreira como professora de dança e terapeuta ocupacional. Entre os anos de 1962 e 1972, trabalhou como terapeuta em hospitais e centros de reabilitação. O desejo de aprender mais sobre a facilitação da cura levou-a ao treinamento como terapeuta em neurodesenvolvimento na Inglaterra com o Dr. Bobath. Estudou também reeducação neuromuscular com Barbara Clark e Andre Bernard, *katsugen undo (a arte de treinamento do sistema nervoso)* com Haruchi Noguchi no Japão, Análise Laban de Movimento e BF com Irmgard Bartenieff, além de dançaterapia com Marian Chase. Em 1973, fundou a Escola de BMC em Massachusetts, EUA.

Diferente de muitas abordagens somáticas, o BMC não propõe um método centrado em exercícios preestabelecidos, através dos quais se operaria uma reorganização do corpo para um uso motor mais adequado. Ao contrário, em BMC, trata-se de uma aprendizagem experimental através da qual o corpo explora os seus próprios meios de constituição, tanto materiais e energéticos quanto formais.

As proposições do BMC consistem em práticas coletivas e individuais de exploração corpórea guiada por um facilitador, através de dinâmicas pautadas primordialmente pelo toque e movimento improvisado. Pela “arte do toque”, Cohen (2002) assinala a possibilidade de reorganização somática por meio da comunicação atenta às qualidades do tecido tocado. Trata-se de um trabalho de transmissão e aceitação do fluxo de energia, seguindo as linhas de forças existentes ou sugerindo novas por meio do diálogo tátil entre os tecidos. É nesse sentido que Cohen (2002), muitas vezes, afirma

que, em suas propostas de toque e de movimento, não se preocupa tanto em reorganizar o corpo de modo mecânico, por meio de intervenção na estrutura musculoesquelética. Há, antes, um trabalho de escuta receptiva, em que o *não fazer* abre espaços para a passagem dos fluxos onde eles estiverem bloqueados:

Se minhas mãos me dizem ‘não se aproxime’, se eu sinto uma recusa, eu não irei a esse lugar. Se minhas mãos são atraídas a uma zona, eu vou e observo. Após todos esses anos de estudo da estrutura, eu posso ver aonde vão minhas mãos, mas eu não as dirijo conscientemente na direção de uma estrutura. Eu não manipulo no sentido de fazer alguma coisa a alguém. Eu recebo muito mais as informações a partir de diferentes níveis do tecido. Há uma maneira de colocar suas mãos onde não se sente a superfície e depois se vai um pouco mais profundo e ainda mais profundo e passa-se do outro lado [...], através das mãos como com um radar, em busca de informações. Eu tento sentir onde se encontra o bloqueio e como o atravessar a fim de o integrar (Cohen, 2002, p. 148).

Na prática do BMC, pode-se evidenciar basicamente duas proposições: a exploração da anatomofisiologia experimental e a exploração dos padrões de desenvolvimento do movimento. Acerca da primeira proposição, é possível afirmar que Cohen inventa uma nova anatomofisiologia por meio da pesquisa cognitiva e experimental dos sistemas corporais, tais como: o sistema esquelético, ligamentar, muscular, fascial, fluido, endócrino, nervoso e dos órgãos. Essa pesquisa ocorre por meio de técnicas de repadronização, toque, visualização, somatização, incorporação (*embodiment*), movimento, sonorização e diálogo verbal. Nessa aprendizagem, vivencia-se a anatomofisiologia experimental, como também o estudo teórico-prático da cinesiologia e da anatomofisiologia (tradicionais e não tradicionais<sup>5</sup>) pela vivência corporal.

Ao afirmar a existência de uma relação direta entre “[...] o menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal – alinhando o movimento interior celular com a expressão do movimento externo através do espaço” (2008, p. 37), Cohen esclarece uma das bases importantes à prática do BMC. Aqui, o trabalho sobre o alinhamento não está relacionado estritamente ao sistema esquelético e às conexões entre os diferentes marcos ósseos, tal como nos BF. Trata-se de um alinhamento dinâmico concernindo às dimensões micro e macro do corpo, como também um equilíbrio energético por meio da inter-relação entre os sistemas corpóreos. Esse

alinhamento envolve a identificação, diferenciação e integração dos diferentes tecidos ou sistemas corporais: fluidos, glândulas, órgãos, músculos e ossos.

Cohen utiliza a palavra somatização para designar uma experiência cinestésica direta em que o corpo é vivido a partir de suas próprias matérias constituintes. Nessa experiência, o corpo e a mente cognitiva não estão separados, já que, “[...] através da somatização, as células do corpo informam o cérebro tanto quanto o cérebro informa as células” (2008, p. 37). Por meio do BMC, é possível, então, transitar desde a experiência celular até os sistemas corporais, direcionando a atenção para as diferentes partes do corpo e experimentando diferentes qualidades de movimento. A base dessa exploração experimental se dá por meio da consciência celular. Segundo Cohen, “[...] cada célula é única. Uma grande variedade de células se comunicam entre si. As células de estrutura parecida formam entidades que funcionam como tecidos. Esses tecidos reagrupam-se em entidades mais vastas que funcionam como sistemas” (2010, p. 78). As células compõem a dimensão micro do corpo; os sistemas corporais compõem a dimensão macro.

A segunda proposição do BMC diz respeito à exploração dos padrões de desenvolvimento do movimento, presente também nos BF<sup>6</sup>. Cohen os intitula Padrões Neurológicos Básicos. O processo de desenvolvimento do movimento diz respeito a um processo que se desdobra em complexidade desde o momento da concepção até a conquista da habilidade do movimento, passando pelo embrião humano em gestação, o bebê, a criança e chegando à fase adulta (ontogenético). Tal processo desdobra-se em uma série de estágios chamados padrões, que refletem a evolução das espécies desde um organismo unicelular até um organismo mais complexo como o mamífero (filogenético).

Tanto nos BF quanto no BMC, a tarefa de repadronização diz respeito à revivescência dos estágios de desenvolvimento neuromotor referentes à fase infantil, que, quando trazidas para a fase adulta, auxiliam na reorganização somática. Trata-se de uma estratégia de experimentação, por meio do movimento, através da qual é possível reconectar a fluidez e a integração corpórea, flexibilizando padrões de rigidez corporal (automatismos) que resistem às mudanças. Os padrões de desenvolvimento do movimento disponibilizam o corpo

à aprendizagem das múltiplas variações do movimento (Fernandes, 2006a).

Ao longo deste artigo, procurar-se-á compreender como as propostas metodológicas provenientes das abordagens somáticas dos BF e do BMC podem contribuir para a experimentação de um corpo intensivo em constante processo de invenção.

### **Em Busca do Corpo sem Órgãos<sup>7</sup>: uma aprendizagem do corpo**

No campo filosófico, autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari e Michel Foucault tomam o corpo como matéria movediça e imanente, apresentando uma nova proposição de corpo que excede proposições anteriores, nas quais o mesmo era reconhecido seja como realidade meramente biológica e orgânica, seja como realidade fenomenológica de um corpo vivido. Na mira de Antonin Artaud<sup>8</sup>, esses autores identificarão que, para além do corpo orgânico e biológico, haveria ainda um corpo intensivo, o CsO, que seria movido por uma vitalidade inorgânica.

A proposição do CsO, inicialmente evocada por Artaud<sup>9</sup> e posteriormente desenvolvida por Deleuze e Guattari (1999), pressupõe uma verdadeira crítica subversiva ao conceito de organismo. Essa vitalidade inorgânica consiste num plano de forças que faz passar intensidades qualitativas, gradientes e limiares, circulação de energia, vibrações, fluxos, uma verdadeira rede instável de forças e não de formas.

A lógica do corpo reduzido ao organismo opera a sujeição dos órgãos constituintes a um princípio de identidade corporal. Já a concepção intensiva do CsO remete à imagem de um corpo anterior à sua diferenciação em formas orgânicas. Deleuze (1999) aproximará o CsO da imagem do “ovo pleno” anterior à organização dos órgãos. A lógica inorgânica designada pelo CsO é então essa potência de diferenciação intensa, não organizada, que anima o corpo como relação de forças.

Deleuze e Guattari (1999) afirmam que, para acessar esse campo de forças, ou essa vida inorgânica que anima o corpo, é preciso antes traçar um plano de experimentação do corpo, construir para si um CsO. Porém, devemos compreender que construir um CsO não significa dissolver completamente a dimensão orgânica das formas, já que o campo das forças e o campo das formas coexistem em simultaneidade.

O CsO enquanto potência de diferenciação intensiva constitui o eixo das forças. Concomitantemente, o órgão determinado apresenta a face de uma atualidade orgânica, constituindo o eixo das formas atuais do corpo. Assim, construir um CsO consiste menos numa privação dos órgãos do que uma aproximação aos órgãos em sua concepção metamórfica de órgãos em vias de transformação. Desse ponto de vista, Deleuze (2007a) observa que os órgãos e suas formas atuais seriam sempre transitórios.

Como esclarece Sauvagnargues (2009), ao explorar o acesso à vida inorgânica intensa dos materiais, Deleuze desloca a oposição matéria-forma. As formas, tomadas em seu caráter plástico, consistem numa composição de forças dos materiais. Deleuze denuncia a existência de uma concepção equivocada sobre as formas apreendidas estritamente em seu poder de representação. Segundo ele, haveria ainda uma corporeidade sem organização, tão potente que não se deixaria representar ao nível das interpretações dominantes. Aqui, as formas constituem um acoplamento de forças e materiais por um processo de modulação. Contrariamente à ideia de moldagem, na qual a matéria constitui o elemento inerte, e a forma, o elemento ativo (o molde), a modulação permite a apropriação ao nível da própria matéria como portadora de traços de singularidade e expressão. A operação de modulação evidencia uma zona molecular da matéria. Segundo Sauvagnargues:

A ordem molar corresponde às estratificações, aos impulsos da organização que tendem a endurecer, codificar, delimitar os sujeitos, as ordens ou as formas. A ordem molecular revela os fluxos, as transições de fases, de devires e de intensidades (Sauvagnargues, 2009, p. 170).

O CsO constitui a dimensão molecular, dimensão esta que abre a codificação orgânica molar na direção dos fluxos. O que se faz importante evidenciar aqui é a própria dinâmica de constituição do território não como um dado, mas como uma gênese mutante que pressupõe os movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Assim, a descodificação molecular implica uma operação de desterritorialização, enquanto a codificação molar exige sempre uma reterritorialização. O molecular como fenômeno microfísico diz respeito às operações do CsO em que o descodificar significa sempre desfazer, desligar, decompor os estratos constituídos da ordem física molar. No entanto, essa dinâmica entre o molar e o molecular nos

esclarece que o CsO não é anterior ao corpo organizado, posto que ambos coexistem e constroem-se conjuntamente.

Adiante trarei à cena uma contribuição de Foucault que auxilia na compreensão do corpo como poética de criação permanente a partir da concepção intensiva do corpo. Ao aproximar a corporeidade da noção de utopia, Foucault introduzirá a potência de criação da existência, mostrando que o corpo tomado como poética de invenção é o operador fundamental do regime performativo da vida.

### **Entre Paradoxos e Utopias: o corpo inventa e se inventa**

Como o próprio Foucault (2009) afirma numa conferência radiofônica, em 1966, na rádio *France-Culture*: o corpo é utópico. Mais surpreendente ainda, o corpo, além de ser utópico, “[...] é o ator principal de todas as utopias” (2009, p. 14-15). Aqui convém definir a palavra *utopia*, do grego *où* = não, e *tópos* = lugar, portanto, u-topia, não lugar. Ou, como o próprio Foucault a designa, “[...] a utopia é um lugar fora de todos os lugares” (2009, p. 10, tradução nossa).

A concepção moderna do termo *utopia* foi utilizada pelo inglês Thomas Morus (1478-1535) na tentativa de descrever uma nova ilha, perfeita, pura e livre de todo constrangimento (2001, p. 75). Vê-se que, em sua origem, *utopia* designa um lugar idealizado, imaginário e, portanto, fora do lugar real.

Assim, embalado pela origem do termo utopia, Foucault (2009) inicia sua fala afirmando primeiramente que o corpo é a verdadeira “*topia* impiedosa” (2009, p. 9), o lugar absoluto e real do qual é impossível escapar. Nesse contexto, o corpo seria o contrário de uma utopia. Aqui, o corpo primeiramente definido enquanto *topia* surge exclusivamente ligado a uma noção espacial formal. Enquanto matéria extensa, ele é um fragmento do espaço irremediável ao qual o homem é condenado a habitar. Ele não representa jamais um não lugar, como quereria a noção de utopia. Partindo dessa premissa, Foucault (2009) crê que todas as utopias forjadas ao longo da história moderna do pensamento e das práticas no Ocidente, dentre as quais o mito da alma aparece como a mais potente de todas as utopias, não têm senão um só objetivo: apagar a impotente topologia do corpo. Mais adiante, a brilhante inflexão de seu pensamento mostrará justamente o contrário. O corpo não se deixaria reduzir assim tão facilmente. Este mesmo corpo tomado enquanto ponto de aglutinação de todos

os espaços possíveis é o ponto zero de onde eclodem todas as utopias. A partir de então, a utopia é imanente ao próprio corpo.

Em sua concepção utópica, o corpo é desfigurado de seu espaço próprio, absoluto e fechado, projetando sobre si mesmo um lugar outro, que nada mais é do que um lugar sem lugar, espaço de abertura. A utopia corpórea pode ser então definida por um espaço singular de entrecruzamento, um corpo-passageiro através do qual é possível passar as forças invisíveis. Esse corpo incompreensível, a uma só vez aberto e fechado, invisível e visível, desloca seu estatuto anterior na direção de uma utopia dinâmica ao mesmo tempo extensiva e intensiva.

Aproximo-me de Deleuze e Guattari, para os quais o corpo se constitui pelo fruto de uma dinâmica coexistente entre a dimensão orgânica formal e a dimensão inorgânica vital. Assim, pode-se afirmar que essa utopia dinâmica é marcada pelo caráter de um *topos* intensivo. Arquitetura paradoxal, o corpo é composto por um aglomerado de forças, posto que “[...] esse mesmo corpo assim visível é retirado, é capturado por uma sorte de invisibilidade da qual jamais eu o posso desatar” (Foucault, 2009, p. 13).

Vê-se então que esse *topos* intensivo nada mais é do que um espaço de abertura a outros possíveis. Ele possui as suas “fontes próprias” (Foucault, 2009, p. 12) de onde brotam e deságuam todos os lugares reais e utópicos. Foucault evidencia: “[...] é em relação a ele [...] que existe um cima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um a frente, um atrás, um próximo, um longe” (2009, p. 18). Ele é o ponto zero do mundo, o ponto zero do devir.

Vale esclarecer a noção de devir. Segundo Deleuze (2007b), o devir constitui-se pelo encontro ou captura entre dois ou mais elementos heterogêneos tomados numa zona de vizinhança. Ao contrário da imitação, o devir evoca um encontro por contágio, uma propagação por epidemia em que elementos heterogêneos são tomados numa aliança que os fazem derivar sem, no entanto, haver identificação entre ambos. “Devir não é certamente imitar, nem identificar-se [...]. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a ‘parecer’ nem ‘ser’, nem ‘equivaler’, nem ‘produzir’” (Deleuze, 2007b, p. 19).

Deleuze (2007b) afirmará que há um princípio de realidade própria ao devir. Mas ao devir animal o homem não se torna *real-*

*mente* animal, já que o devir só produz a si mesmo. Seu domínio é a mistura, comunicações transversais entre elementos postos em jogo que seguem uma linha própria. Assim, existiria um devir-animal do homem sem que o animal que ele se torna seja real (Deleuze, 2007b, p. 18).

Ao operar pela lógica da captura por contágio, o devir agencia termos completamente heterogêneos, combinações entre um homem, um animal, um vegetal, uma molécula.

Ao pensar a corporeidade a partir dessa potência inventiva, na relação com um espaço do corpo ao mesmo tempo formal e intensivo, faz-se importante esclarecer como se dão essas dinâmicas operatórias no nível do próprio corpo.

O pesquisador e dançarino Hubert Godard afirma que o corpo e o espaço não podem ser tomados como duas entidades separadas, posto que “[...] não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço” (2006a, p. 65, tradução nossa). No intuito de pensar as relações entre corpo e espaço, Godard traz à cena contribuições em torno das noções de esquema corporal e imagem corporal, clareando as dinâmicas de constituição da percepção e do gesto corpóreo no/ com o espaço.

Segundo Godard (2006a), o esquema corporal, ou ainda esquema postural, repousa sobre um sistema de funções motoras que operam de modo pré-reflexivo, sem a atuação de uma intenção consciente, gerando nossos movimentos no espaço de modo automático, sem a necessidade do monitoramento da consciência. Como esclarece Bottiglieri, trata-se de uma verdadeira “[...] carta de navegação sensório-motora” (2010, s.p.) que estabelece os potenciais de ação e percepção no espaço. Esse sistema de funções motoras é composto pelos músculos tônicos posturais que possuem a função de agentes mecânicos desse esquema corporal. Os músculos tônicos modulam sua tonicidade por meio de um diálogo constante e renovado com as projeções no espaço. Portanto, é a própria relação ao espaço que constrói um esquema corporal específico a cada sujeito a partir de suas projeções e intenções singulares em meio a um contexto. Tendo a relação ao espaço como fundamental, evidencia-se a grande importância da propriocepção na dinâmica de construção do esquema corporal.

A propriocepção, ou o sentido de si, nada mais é do que a capacidade de percepção de um sentido interno da postura e do movimento na relação do corpo com o espaço. Ou ainda a percepção da postura como posicionamento de partes do corpo em suas relações entre si e o espaço.

Como afirmará Godard, esse esquema corporal servirá então de tela de fundo às coordenações dos gestos e movimentos, às percepções e à expressividade. Diferente do esquema corporal, a imagem corporal define-se por “[...] um sistema consciente de estados intencionais e de atitudes – percepções, crenças, experiências e emoções – cujo objeto é o corpo próprio” (Bottiglieri, 2010, p. 252). A imagem corporal desenvolve um sentimento de si consciente na medida em que o sujeito se reconhece na ação que realiza. Aqui, os contextos cultural e social constituem operadores fundamentais na elaboração da imagem corporal. Ambos, esquema e imagem corporal, operam conjuntamente na ação corpórea. Desse modo, a imagem corporal pode ser modificada na medida em que se trabalha conscientemente ao nível do esquema corporal. Este, habitualmente pré-reflexivo e inconsciente, pode vir a tornar-se consciente por meio de práticas somáticas que atuem e intervenham nos músculos tônicos posturais e na propriocepção.

Assim, Godard afirma que há alguma coisa que antecipa todo e qualquer movimento ou gesto no espaço. Segundo ele, o esquema corporal consiste então numa primeira fase fundamental a toda percepção e todo gesto, já que a maneira como nos orientamos no espaço definirá a qualidade de nossos gestos e modos perceptivos. Portanto, anteriormente à execução de um gesto ou iniciação de um movimento, há toda uma multiplicidade de movimentos internos do corpo chamados por ele de pré-movimento. O pré-movimento apoia-se sobre o esquema corporal e antecipa tanto nossas ações como nossas percepções. Ele age por meio dos músculos tônicos posturais, também chamados músculos gravitacionais, responsáveis pelos modos de orientação do corpo no espaço. Esses modos de orientação são, por sua vez, definidos por modos singulares e únicos de relação do corpo com o peso e a ação da gravidade, refletindo conseqüentemente em qualidades específicas de gestos e movimentos. Segundo Godard:

É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade, a cor específica de cada gesto. O pré-movimento age sobre a organização gravitacional, ou seja, sobre o

modo que o sujeito organiza sua postura para pôr-se de pé e responder à lei da gravidade nessa posição. Todo um sistema de músculos ditos gravitacionais, cuja ação escapa, em grande parte, à consciência vigil e à vontade, é encarregado de assegurar nossa postura. São eles que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem manter-nos em pé sem pensar. [...] Esses músculos gravitacionais, porque eles são encarregados de assegurar nosso equilíbrio, antecipam cada um de nossos gestos (Godard, 1998, p. 224, tradução nossa).

O pré-movimento atua conjuntamente às pré-concepções, já que o pré-movimento, compreendido como microajustamentos anteriores ao ato de mover-se, encontra-se intimamente relacionado a hábitos perceptivos e posturais. Esses microajustamentos dizem respeito a uma composição plástica de verdadeiros “[...] coletivos de unidades motoras” (Godard, 2006a, p. 61), os músculos tônicos gravitacionais, que, a partir dos hábitos de movimento e percepção, podem perder sua plasticidade, tornando-se automatizados.

Vale ressaltar então a importância do pré-movimento na carga expressiva de todo gesto e movimento indicando a dimensão afetiva da postura:

Verifica-se que esses músculos também são aqueles que registram nossas mudanças de estado afetivo e emocional. Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência sobre nosso estado emocional e reciprocamente toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo imperceptível, de nossa postura (Godard, 1998, p. 224).

Segundo Godard, há, ao nível do esquema corporal, coordenadas previamente inscritas como hábitos perceptivos, verdadeiros esquemas pré-concebidos relativos tanto às percepções quanto à postura e aos movimentos. Desse modo, haveria um modo pré-estabelecido de olhar o espaço anterior ao ato de mover-se. Essa orientação ao espaço por meio de um modo específico de olhar condiciona os gestos e a postura no espaço. Isso faz com que o pré-movimento seja o lugar por excelência de renegociação possível de nossos hábitos, já que a possibilidade de sair de esquemas pré-concebidos significa trabalhar ao nível dos hábitos posturais e perceptivos – os hábitos de pré-movimento. Habitar o antes do movimento, o pré-movimento, ou ainda, o antes da percepção, a pré-percepção, pode constituir uma possibilidade de vivenciar uma zona de indeterminação corpórea na qual os fluxos intensivos e criativos passam.

Assim, produzir a abertura na direção de novas coordenadas do corpo pressupõe uma abertura ao nível da percepção e dos sentidos, que, por sua vez, pressupõe uma reorientação na relação do corpo com o espaço. Aqui, percepção, sentidos, postura, espaço e movimento se entrelaçam mutuamente. Tomando como pressuposto “[...] o impacto primeiro de nossa relação ao espaço sobre a constituição de nossa organização tensiva e nossas coordenações ou atitudes gestuais” (Godard, 2006a, p. 65-66), pode-se ressaltar a relação com o espaço como fundamental à invenção dos gestos e abertura do potencial de movimento do corpo. Portanto, na abordagem somática dos BF, nota-se que as propostas de experimentação das linhas e diagonais que formam a arquitetura interna do corpo possibilitam, por sua vez, a projeção destas no espaço circundante (Intenção Espacial), fazendo com que o sujeito perceba o espaço e movimente-se por ele de outro modo. Espaços internos anteriormente desconhecidos expressam-se no espaço externo, fazendo com que este também se modifique. Direções e níveis do espaço se amplificam na medida em que o corpo desenha o espaço fora.

Desse modo, sublinharei as seguintes perguntas: como retomar essa potência inventiva do corpo de que falava Foucault, frequentemente perdida pelo condicionamento de nossos hábitos posturais e perceptivos? Seria preciso então produzir alteridade dos modos perceptivos e gestuais? Um corpo com potência de abertura ao devir?

A partir da ideia de utopia, gostaria de pensar então o corpo em sua dimensão inventiva. O corpo assim tomado nada mais é do que a possibilidade de devir através da própria matéria-corpo em seus encontros com o espaço e demais corpos. Assim, essa abertura da potência inventiva dos gestos e movimentos está intimamente relacionada à construção do espaço e é, antes de tudo, uma questão estética. Trata-se então de tomar o corpo e o espaço não como instrumentos mecânicos e objetivos que seria necessário dominar e controlar, mas antes criar uma relação estética entre corpo e espaço na qual ambos constituam territórios plásticos carregados de texturas, densidades e fluxos e intensidades.

A partir de então, gostaria de trazer à cena mais uma contribuição de Godard. Em entrevista realizada pela pesquisadora Suely Rolnik, Godard (2006b) enfatiza uma possibilidade de elaboração do espaço que se daria por meio de uma operação através dos senti-

dos e da percepção. A partir dessa elaboração, operando no interior de cada sentido (tato, visão e audição), seria possível recriar o gesto e o movimento em sua relação com o espaço. Desse modo, haveria, no nível de cada sentido e de nossa capacidade perceptiva, todo um referencial prévio de significações estabelecidas em relação ao espaço e ao modo como nos relacionamos a ele. Do mesmo modo, a maneira como construímos ou inventamos o espaço (interno e externo) modula nossas possibilidades de sentir e perceber.

Godard (2006b) estabelece duas modalidades de exercício no interior de cada sentido: uma que ele denomina sentido subjetivo e outra que denomina sentido objetivo. Assim, o olhar subjetivo diria respeito a um olhar subcortical. Através desse olhar, o sujeito se funde no contexto, não havendo mais diferença entre um sujeito e um objeto. Trata-se da participação num contexto geral em que a sensorialidade circula sem que seja interpretada. Um olhar que não é carregado de sentido, pois não está ligado à história pessoal de um sujeito e situa-se, portanto, para além do olhar objetivo. Já o olhar objetivo consiste num olhar cortical, um olhar associativo e objetificante. Olhar este que está ligado à linguagem e, portanto, à história pessoal de um sujeito que, envolto em suas memórias, confronta a atualização do olhar ao passado vivido, já codificado.

A diferenciação de um olhar subcortical e de um olhar cortical, como evidencia Godard (2006b), deve-se a pesquisas feitas a partir de estudos clínicos. Nestes, foi possível observar pessoas que haviam perdido uma parte do olhar cortical em virtude de um acidente. Nesse contexto, ao colocar uma cadeira diante de uma dessas pessoas e pedir para ela descrever ou nomear o objeto, ela dirá que não consegue. No entanto, ao pedir para ela andar, ela evitará a cadeira e desviar-se-á dela. A esse olhar que possui uma característica mais espacial e atmosférica Godard também denomina olhar cego.

O olhar cego evidencia um modo de olhar enquanto atitude receptiva do mundo, “[...] é como se o mundo chegasse a mim” (Godard, 2006b, p. 73). Um olhar côncavo em contraposição a um tipo de olhar convexo em que o olho se projeta no mundo repleto de significações e representações. Assim, o olhar subjetivo ou cego permite um mergulho num olhar tido como primeiro, posto que se trata de um olhar ainda não apreendido pela linguagem ou pela interpretação das coisas do mundo. Esse olhar permite, ao contrário,

um encontro direto com o *outro*, com a alteridade. A partir dessa compreensão, Rolnik afirma que a possibilidade de devir-outro depende de “[...] habitar esse paradoxo entre as duas modalidades de exercício dos sentidos” (Godard, 2006b, p. 75). Habitar o paradoxo seria justamente poder operar idas e vindas entre um olhar sensorial, receptivo ao mundo, e um olhar objetivante que nomeia e define. Num primeiro momento, desobjetificar o olhar, mergulhar no pré-olhar, permite que o sujeito mergulhe num abismo de possibilidades sensíveis. Tal qual a criança que, nos seus primeiros anos de vida, está mergulhada num olhar que é pura sensação e somente depois vai dando sentido às sensações através do advento da linguagem e da cultura.

Para além da história individual, o autor identifica uma história da percepção a nível coletivo através da qual, a partir da Renascença, um longo percurso na direção da intensificação do olhar objetivo é projetado e construído, juntamente à elaboração do sujeito moderno. O olhar objetivo ganha então um estatuto de dominância, fazendo com que, em meio a práticas tanto sociais quanto individuais, a potência de reinvenção dos objetos do mundo se esvazie. Aos poucos, os indivíduos perdem a capacidade de reinventar os objetos, seus contextos e paisagens, já que, por meio de uma neurose dos sentidos, a projeção das significações e representações já dadas associa-os sempre e imediatamente a partir dos mesmos signos estabelecidos cultural e socialmente.

Assim, mergulhar no antes do olhar, no pré-olhar, significa também recolocar o imaginário e a potência inventiva em movimento, posto que o abandono da segurança de um terreno já dado abre um território desconhecido, ainda por criar-se. Portanto, a primeira alteridade não é o outro propriamente dito, diz Godard (2006b), mas sim a própria operação de criar o *outro* no seio de cada um de nossos sentidos. Significa produzir uma “função prismática<sup>10</sup>” (Godard, 2006b, p. 74) na capacidade sensitiva e perceptiva, propiciando encontros com o inaudito a partir dos contágios entre a matéria corpórea e as matérias do mundo.

Segundo Godard, pode-se identificar também um tato cego em contraposição a um tato que objetifica. O tato cego, ou tato subjetivo, caracteriza-se pela qualidade do acolhimento. A partir dele, abre-se uma escuta e um duplo movimento descrito por Merleau-Ponty (apud

Godard, 2006b, p. 74) acontece: toco a mesa e, ao mesmo tempo, a mesa me toca. Esse duplo movimento não seria possível se o sujeito se relacionasse com os objetos do mundo somente a partir de um tato objetivo. Ao aproximar-se da mesa a partir de representações já dadas, um movimento único em relação ao objeto se evidenciaria: um sujeito (já dado) toca a mesa (já dada). De outro modo, a partir da relação tocante/tocado, é possível então desviar um tipo de relação objetificante com os corpos do mundo. Nessa relação, em que o outro deixa de ser um simples objeto, recoloca-se em movimento a potência de invenção. Ao tocar e ser tocado, é possível ao sujeito dissolver-se nas sensações produzidas pelo encontro. Um devir eclode desse encontro sensível e os modos perceptivos reconfiguram-se.

No BMC, pode-se evidenciar um exercício de experimentação do toque cego. Aqui, a exploração da matéria corpórea constituída por células, tecidos, órgãos, sistemas concretiza-se, muitas das vezes, por meio do toque. Uma qualidade de toque receptiva e acolhedora chamada toque celular. O toque celular é explorado a partir de uma qualidade específica da membrana celular do corpo. A membrana celular é constituída por uma membrana semipermeável que possui a capacidade de selecionar as substâncias que entram e saem do meio interno da célula. No nível microcelular, há uma comunicação constante entre meio interno-externo que ocorre pela entrada e saída de líquidos através dessa membrana porosa. Essa dinâmica está presente em todo o corpo, já que todos os tecidos corpóreos, como também o invólucro da pele, são constituídos por um conglomerado de células. Em BMC, a partir do toque celular, espera-se fazer contato com essa comunicação silenciosa e dinâmica que se dá no nível micro dos tecidos. Acredita-se que o contato tátil com a superfície porosa da pele possibilita uma comunicação contagiosa com os demais tecidos corpóreos. O BMC possibilita um encontro direto com as matérias corpóreas por meio de um toque que recebe suas qualidades intensivas: fluxos, velocidades, vibrações, densidades. O toque celular propõe uma qualidade de escuta sensível no nível micro que permite o acesso à dimensão molecular dos tecidos do corpo. A partir do encontro com a dimensão intensiva da matéria, ao torná-la acessível à senso-percepção, é possível, num segundo momento, explorar uma improvisação de movimento. Nessas improvisações embaladas pela experiência intensiva do corpo, um devir da matéria pode eclodir.

Outro exemplo dado por Godard diz respeito às duas modalidades perceptivas da audição. “A escuta permite escutar por e através do próprio corpo” (Godard, 2006b, p. 74). O autor identifica uma voz aérea e uma voz ossosa. A voz ossosa consiste então em deixar vibrar os sons da voz ou sons ambientes nos ossos. Para tanto, seria preciso suspender a interpretação dos conteúdos representativos da voz aérea. Nessa suspensão, é possível ser tocado pelo som puro da voz e, conseqüentemente, apoiar-se nas sensações advindas desse encontro. Ou, no caso de ser tocado pelos sons ambientes, inibir inicialmente a tendência de criar significados aos sons que chegam por meio das representações habituais. A partir dessa inibição inicial, será possível experimentar um encontro sensível entre os sons ambientes e a matéria corpórea. Abre-se então a percepção para novas reverberações e desdobramentos expressivos.

A qualidade subjetiva da voz ossosa é, muitas das vezes, explorada em práticas somáticas (por exemplo, a Eutonia), através das quais as modulações de uma voz receptiva do facilitador buscam produzir, no participante, um estado de abertura às sensações do corpo. Em BMC, muitas explorações corpóreas guiadas pelo facilitador levam o participante a atingir estados de sensação da matéria em consonância com qualidades emitidas pela voz. Assim, um imperativo da voz pode levar a contatar, por meio de um contágio ressonante, qualidades sensíveis do fluido sanguíneo, que possui uma qualidade rítmica específica. Do mesmo modo, uma voz fluida pode levar a conectar a qualidade deslizante das fâscias, uma membrana úmida que envolve todos os órgãos, músculos e ossos do corpo. Os BF propõem exercícios de sonorização com vibração que ativam também a escuta ossosa. Nessas proposições, os participantes podem direcionar sons de vogais para alguma região do corpo, em pausa ou enquanto realizam movimentos, procurando ativar os líquidos e o volume interno do corpo. Em BMC, muitas das vezes, utiliza-se também a sonorização com vibração direcionada para algum órgão ou tecido no intuito de ativar as qualidades de sensação provenientes desses tecidos. Assim, em duplas, é possível fazer uma experiência em que uma pessoa produz uma vibração de som na direção de um órgão (por exemplo, o pulmão) de seu parceiro. Uma vez despertada a presença desse órgão, é possível propor a esta última pessoa uma improvisação de sons e movimento. Nesse momento, ela mesma poderá experimentar emanar sons na direção desse órgão ou, ainda, experimentar emanar

sons que vibrem a partir do tecido vibrátil dele, deixando que esses sons originados pelo espaço interno do corpo preencham o espaço ao redor. Desse modo, é possível ressoar sons projetados ao espaço a partir das qualidades expressivas e sensíveis dos tecidos corpóreos. Nesse exercício, a voz ganha expressividades provenientes da matéria corpórea específica.

Essas operações em torno dos sentidos evidenciam o processo de criação – seja na arte, seja na vida – como um processo que se efetua por meio de um ir e vir entre uma percepção objetiva e subjetiva. É exatamente nesse trânsito dinâmico que configurações demasiadamente plenas e cristalizadas se desterritorializam para que um novo se crie.

Assim, Rolnik, em conversa com Godard (2006b), relembra que, sobre o processo da pintura, Deleuze (2007a) aponta um procedimento essencial e anterior ao ato de pintar. Esse procedimento consiste numa operação de esvaziamento da tela através da qual o pintor esvazia-a de todos os clichês que a preenchem de antemão.

Godard também afirma que é preciso esvaziar os sentidos de seu demasiado pleno de pré-visão, pré-tato, pré-audição, para então ir a uma zona de vazio onde o pleno possa ser recriado. Esse estado de vazio, também identificado como um vazio-pleno, nada mais é do que um estado de suspensão: suspensão do pré-movimento, suspensão das pré-concepções, suspensão dos hábitos perceptivos. Ao atingir um vazio perceptivo, uma nova plenitude pode ser reinventada. Reinventa-se, desse modo, a partir de novas coordenadas perceptivas, uma atitude singular face ao geográfico. Instauram-se relações recíprocas entre percepção, imaginação, espaço e movimento. O espaço aqui é entendido como uma geografia plástica em sua dimensão tanto corpórea quanto circundante. O espaço do corpo e o espaço ao redor são tomados em criação mútua.

Novos modos de sentir geram novas relações espaciais e gestuais. Novas relações espaciais e gestuais sustentadas por novos estados de sensação geram novas paisagens do corpo-espaço. Pausas na percepção abrem caminhos para um imaginário dinâmico se colocar em ação e criar o novo por meio das coordenadas materiais do corpo. Diante da suspensão de referências habituais e da falta de nomeações já dadas, o corpo se põe a criar em meio à realidade da própria experiência direta entre a matéria-corpo e a materialidade do mundo.

Os sentidos, assim tomados num vazio pleno, têm a possibilidade de nutrir a partir do trabalho das sensações um imaginário encarnado. É possível então reconhecer a criação de imagens nutridas por outros sentidos além da visão: imagens sonoras, táteis, auditivas, olfativas. Essas imagens sensíveis podem ainda fazer eclodir outras: imagens celulares, imagens fluidas, imagens ósseas, imagens musculares. As imagens, aqui tomadas não como configurações representativas ou abstratas, mas em seu realismo corpóreo, são vivenciadas em meio à própria exploração das matérias do corpo, redefinindo as paisagens do corpo-espaço: paisagens táteis, sonoras, olfativas, visuais em movimento.

O trabalho a partir da sensação, conjuntamente à ação de uma imaginação corporificada, permite abrir volumes dentro e fora do corpo; reinventar a relação com o chão através do contato entre a alteridade-chão e a alteridade-pele; conectar marcos ósseos; adentrar múltiplas densidades do espaço interno de órgãos, ossos e fluidos e reverberá-las no espaço externo, redefinindo uma paisagem de texturas sempre flutuantes.

Trata-se de experimentar novos movimentos e gestos a partir da maneira como se desenha o espaço, com diferentes texturas e densidades advindas do encontro com a matéria intensiva do corpo. Esvaziar o demasiado pleno de órgãos e organismos para, enfim, experimentar uma zona de contágio com as forças primais próprias à matéria-pele, matéria-membrana, matéria-ilíaco, matéria-rim. Ao atingir essa zona indiscernível da matéria-corpo, no seio desse vazio-pleno de pele, fluidos, ossos e órgãos, recriar novas configurações do corpo-espaço em movimento. Ao mesmo tempo, recriar novas configurações espaço-temporais do corpo e de seu meio. Esvaziar um demasiado pleno das nossas coordenadas tônicas para, em seguida, experimentar a possibilidade de recriação de novas coordenadas posturais flexíveis em novas paisagens cinesféricas.

A partir do exercício estético evidenciado pela dança, pela performance e por alguns gêneros de teatro, verifica-se um verdadeiro exercício de dilatação do corpo no qual ele, não mais tomado como um bloco, constitui um composto de relações de forças que o fazem devir a partir de velocidades, texturas, peso, sonoridades. Em meio a esvaziamentos de representações corpóreas já dadas a nível sensório-motor, é possível enfim experimentar um corpo no qual os fluxos intensivos e imperceptíveis circulam. Nessa abertura, desfazer os

automatismos orgânicos perceptivos, posturais e gestuais. A partir da dimensão intensiva, é possível atingir, portanto, uma determinada experiência do corpo que abre para um espaço do infinito de possibilidades.

### O Corpo Intenso dos BF e do BMC

Ao aproximar as compreensões a respeito do CsO das abordagens somáticas BF e BMC, faz-se importante voltar o olhar para alguns aspectos que caracterizam o trabalho dessas duas abordagens.

Ambas, ao proporem um aprofundamento necessariamente corporal, propiciam ao participante um movimento de voltar-se para o espaço interno do corpo. A possibilidade de habitar o espaço interno diz respeito a um trabalho corporal que se dá num nível micro e invisível da própria matéria corpórea. De fato, ao voltar a atenção para esses espaços internos, pode-se evidenciar a existência de estruturas como ossos, órgãos, líquidos, tecidos, células carregadas de intensidades vibratórias e energéticas diferenciadas em suas qualidades. Essas estruturas corpóreas, apesar de diferenciadas em suas qualidades e funcionalidades, são interdependentes e conectadas, compondo um espaço interno dinâmico.

Canguilhem (2009) afirma que os órgãos corporais caracterizam-se pela capacidade de substituição de funções e pela polivalência. Para além de funções definidas e estáveis, um órgão pode adquirir funções que, a princípio, estariam ligadas a outro órgão. Por meio da polivalência, os órgãos se definem por sua multiplicidade e mutabilidade interconectada. Deleuze e Guattari reconhecem o corpo dentro de suas dimensões tanto orgânicas quanto inorgânicas em comunicação permanente. O CsO, não sendo exatamente anterior ao corpo organismo, pode ser evidenciado pelas afirmações de Canguilhem, já que a polivalência dos órgãos é compreendida aqui como uma faceta do CsO presente no próprio órgão. Essa capacidade de mutabilidade e contágio presentes nos órgãos e demais sistemas corpóreos diz respeito à própria dimensão intensiva do CsO. O BMC propõe um trabalho de exploração dos órgãos e sistemas do corpo em suas dimensões tanto orgânicas quanto inorgânicas. Ao tomar as estruturas orgânicas, Cohen está interessada em acessar a dimensão energética e expressiva dessas matérias, reconhecendo suas capacidades mutantes.

Bartenieff percebe a existência de uma arquitetura corporal interna através da qual é possível encontrar “[...] conexões, proporções, equilíbrio e harmonia dentro do corpo” (Fernandes, 2006a, p. 181). Essa relação dinâmica entre corpo e espaço consiste no fato de que “[...] o corpo está no espaço, mas também o espaço está no corpo” (Fernandes, 2006a, p. 299), criando volumes e formas geométricas vivas.

Fernandes (2006a), a partir dos estudos de Robert Lawlor, mostra a existência de uma consciência espacial a nível celular através da qual cada célula sabe de sua posição no espaço do corpo e, conseqüentemente, da relação espacial que formam com as demais células. Essa consciência celular a respeito do espaço que cada célula ocupa dentro do corpo seria determinante no estabelecimento de suas diferenciadas funções. Cohen propõe justamente esse acesso ao universo celular e suas diferentes consciências a partir do toque e da manipulação dos tecidos. Por meio dessa prática, é possível interagir com as sensações e vibrações energéticas de cada célula específica e da comunidade de células.

No Sistema Laban/Bartenieff (LMA), energia diz respeito a fluxo ou fluência. Deleuze e Guattari (1999) também utilizam o termo “fluxo” para pensar um corpo dos fluxos intensivos, liberto dos automatismos que o estratificam. Os BF e o BMC, através de seus exercícios e sensibilizações corpóreas, trabalham o fluxo de energia através dos canais cinéticos que percorrem o corpo, além dos líquidos e órgãos corporais. Ambas as abordagens falam de energia em um nível prévio à expressividade.

Nos BF, como afirma Fernandes, o fluxo “[...] refere-se à tensão muscular usada para deixar fluir o movimento (fluxo livre) ou para restringi-lo (fluxo controlado)” (Fernandes, 2006a, p. 123). Portanto, o fluxo constitui uma dinâmica de gradação entre mais livre e menos livre, entre livre e contido, deixar ir e deixar controlar. A partir dessa dinâmica, é possível a organização de uma frase de movimento segundo um ritmo de relaxamento e contração. Assim, o fluxo livre está sempre associado ao fluxo controlado, criando ritmos e ondas entre um e outro. O fator fluxo seria um fator subliminar a toda expressividade e a todo e qualquer movimento. Ao abordar o movimento e suas qualidades expressivas em sua dinamicidade, Bartenieff esclarece:

O centro de tudo que ele [Laban] fez era que tudo muda. [...] todas as coisas baseadas em variação e motivação – por isso é verdadeiramente uma teoria do movimento. Ele fala de uma pessoa indo de um estado de maior estabilidade para um estado de maior mobilidade – mas é uma questão de fluxo (Bartenieff apud Fernandes, 2011, p. 4).

As qualidades expressivas do movimento, muitas das vezes, são utilizadas na execução das séries de exercícios dos BF para flexibilizar hábitos posturais e de movimento rígidos. Variações dinâmicas do fluxo podem ser utilizadas no intuito de promover a conexão entre diferentes partes do corpo. O fluxo livre também pode ser utilizado para distensionar articulações e músculos durante a realização dos exercícios preparatórios (Fernandes, 2006a, p. 69).

Assim, nos BF, é possível notar a presença do trabalho sobre a energia por meio da execução dos exercícios. A partir destes, a facilitação funcional é conquistada, conectando a fluidez da energia (dinamismo fluxo livre/fluxo contido) pelos canais cinéticos do corpo, liberando assim a expressividade.

Por meio do princípio de movimento Conexões Ósseas, que permite a conexão entre os diferentes marcos ósseos do corpo, pode-se perceber que essas conexões se dão por linhas dinâmicas que criam figuras geométricas móveis no espaço interno. Trata-se de um alinhamento dinâmico produzido pela interconexão entre os princípios Conexões Ósseas e Dinâmica Postural. Já em BMC, ao criar diferentes estímulos na direção de um alinhamento dinâmico por meio das estruturas orgânicas do corpo, experimenta-se uma diferença qualitativa na execução dos movimentos.

Da mesma forma, ao trabalhar a repadronização, Cohen (2002) afirma que é sobre a energia que ela trabalha, procurando observar os espaços intervalares entre um padrão corporal e outro. Ela busca, a partir da observação atenta, perceber “[...] a continuidade, a fluidez do fluxo do movimento, os cortes nos padrões refletindo-se na fluidez da energia” (Fernandes, 2006b, p. 316). Habitar, por instantes, esse espaço de abertura intervalar promove a circulação dos fluxos e a dissolução de padrões corporais rígidos.

Nos BF, a repadronização do movimento é proposta por meio de exercícios realizados através da mola propulsora energética. Assim, a respiração abdominal, presente no princípio Suporte Respiratório, propulsiona todos os exercícios que compõem os BF, auxiliando na

conexão das correntes ao longo das estruturas anatômicas. Essas conexões de correntes, presentes no princípio Correntes de Movimento, juntamente com as Conexões Ósseas, expandem o espaço do corpo através do espaço externo. Além disso, o princípio Expressividade para a Conexão promove a conexão entre diferentes partes do corpo a partir da utilização das qualidades expressivas. Assim, ao realizar os exercícios dos BF, utiliza-se a respiração e o fluxo livre para desencadear o movimento, associando-se a isso as qualidades de tempo rápido ou lento, peso forte ou leve, foco no espaço direto ou indireto.

Deleuze e Guattari retomam os questionamentos artaudianos através dos quais liberar o corpo de seus automatismos diz respeito a liberar o corpo de um tipo de organização não somente biológica, mas principalmente uma organização sociocultural. Assim, a divisão do corpo em órgãos e funções com fins de organizá-lo, ordenando e canalizando seus fluxos, forças e desejos, produz um fechamento num modo de composição corpóreo que impede a passagem dos fluxos intensivos e criativos. Criar para si um CsO seria então abrir o corpo para os múltiplos e imperceptíveis devires, para as infinitas possibilidades de conexão e atravessamentos, tornando esse mesmo corpo poroso ao espaço vertiginoso dentro e fora, onde não há mais o si mesmo homogêneo, mas sim uma multiplicidade de estados, impulsos, sensações, imagens. A recriação do corpo a partir dessa matéria intensa pressupõe a dissolução de modos cristalizados de organização e representação do corpo, que, por sua vez, cristalizam modos de relação consigo e com o mundo.

A partir dos BF e do BMC, o modo como uma pessoa mobiliza a sua energia ou atitude interna na realização do movimento diz respeito à habilidade em conectar a matéria-corpo. Os BF e o BMC possibilitam trabalhar as forças corpóreas por meio de exercícios aparentemente simples, a partir dos quais se cria um corpo disponível às mudanças e aos atravessamentos num diálogo interno-externo. Produzir um CsO por meio dos BF e do BMC consiste em produzir um plano de experimentação somático dos tecidos-territórios do corpo, em que ele se possa experimentar em devir.

### Notas

<sup>1</sup> Os *Bartenieff Fundamentals* e o *Body-Mind Centering* serão evocados ao longo deste texto através das respectivas siglas BF e BMC.

<sup>2</sup> Rudolf Laban (1879-1958) foi pesquisador, artista plástico e coreógrafo. Desenvolveu um sistema de pesquisa baseado em princípios dinâmicos do movimento no espaço, que influenciou fortemente a dança moderna ocidental. Sua pesquisa visava o movimento em geral, possibilitando à dança uma linguagem com processo de criação próprio.

<sup>3</sup> Atualmente, os BF integram o Sistema Laban/Bartenieff ou Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis* – LMA).

<sup>4</sup> Para maiores detalhes, vide Fernandes (2010, p. 37-42).

<sup>5</sup> Cohen toma por anatomia e fisiologia tradicional uma certa concepção anatomofisiológica instituída socialmente e baseada no saber científico biomédico. A anatomia e fisiologia não tradicional, tal como Cohen apreende, consistem nas pesquisas que fogem à concepção dominante, como os conhecimentos não ocidentais da Medicina Chinesa e do ioga.

<sup>6</sup> O estudo a respeito dos padrões de desenvolvimento foi iniciado por Bartenieff, que reconheceu seis padrões. Cohen iniciou esse estudo com sua mestra e desenvolveu-o posteriormente, vindo a reconhecer, ao todo, dezesseis padrões.

<sup>7</sup> O Corpo sem Órgãos será evocado ao longo do texto pela sigla CsO.

<sup>8</sup> Antonin Artaud (1896-1948) foi dramaturgo, ator e escritor. No campo do teatro, Artaud se insurge contra a cena logocêntrica propondo uma singular linguagem teatral marcada pela presença do corpo.

<sup>9</sup> Em 1947, Artaud escreve *Para acabar com o Julgamento de Deus*, em que, pela primeira vez, ele cita o CsO. Aqui ele anuncia seu protesto contra os modelos de normatização que se impõem exteriormente sobre os corpos como lei moral transcendente, condicionando-os em um aglomerado de órgãos funcionais.

<sup>10</sup> Godard traz a imagem do prisma óptico para exemplificar a relação paradoxal operada pela dinâmica dos sentidos. O prisma óptico é um objeto geométrico feito de vidro que pode ser utilizado para separar a luz em suas cores de espectro. Ao penetrar a superfície de um prisma, o raio luminoso sofrerá refração ao passar diretamente de um meio a outro. Em seguida, no interior do prisma, esse mesmo raio se repartirá numa variedade de cores (como as cores do arco-íris que são refletidas a partir da penetração do raio de sol nas gotas d'água da chuva). Assim como o prisma tem a função de abrir as cores da luz, a dimensão do sentido subjetivo possibilita a experiência de alargamento das percepções e sensações, sejam elas ópticas, táteis ou auditivas. A função prismática evocada por Godard diria respeito a essa experiência de abertura no nível dos sentidos, em que é possível experimentar uma espécie de transe. Para tanto, é preciso habitar a dinâmica paradoxal de mergulho e contramergulho entre uma dimensão objetiva e uma dimensão subjetiva dos sentidos, ambos presentes mutuamente.

## Referências

- BARTENIEFF, Irmgard. Arquitetura do Corpo. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 7, p. 8-14, 1999.
- BOTTIGLIERI, Carla. **D'un Sujet qui «Prend Corps»**: l'expérience somatique entre modes de subjectivation et processus d'individuation. In: ANDRIEN, Baptiste (Org.). **De l'une à l'Autre**. Bruxelles: Contredanse, 2010. P. 246-261.
- CANGUILHEM, Georges. **La Connaissance de La Vie**. Paris: Bibliothèques des Textes Philosophiques, 2009.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Ressentir et Agir**. Bruxelles: Contredanse, 2002.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. Uma Introdução ao Body Mind Centering. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 18, p. 36-49, abr. 2008.
- COHEN, Bonnie Bainbridge et al. Faire Sienne (Embodying) la Conscience Cellulaire. In: ANDRIEN, Baptiste (Org.). **De l'une à l'Autre**. Bruxelles: Contredanse, 2010. P. 77-81.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007a.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2007b.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. v. 3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.
- FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006a.
- FERNANDES, Ciane. Criatividade, Conexão e Integração: uma introdução à obra de Irmgard Bartenieff. In: BOLSANELLO, Débora. **Em Pleno Corpo**: educação somática, movimento e saúde. Curitiba: Juruá, 2010. P. 34-48.
- FERNANDES, Ciane. Pela Câmera Somática: a dança-teatro e o vídeo-documentário como performance. **Contemporânea**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, s.v., s.p., 08 jan. 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4840>>. Acesso em: 16 abr. 2014.
- FERNANDES, Ciane; PÉREZ, Gabriela. Aproximando Conceitos e Contextos: a pré-expressividade e a energia no sistema Laban/Bartenieff e suas aplicações na formação corporal intercultural. In: FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2006b. P. 308-328.
- FOUCAULT, Michel. **Le Corps Utopique, Les Heterotopies**. Clamecy: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- GODARD, Hubert. Le Geste et sa Perception. In: GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. **La Danse au XXeme Siècle**. Paris: Bordas Éditions, 1998. P. 224-229.
- GODARD, Hubert. Des Trous Noirs. **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, Contredanse, n. 53, p. 56-75, 2006a.



GODARD, Hubert. Olhar Cego. In: ROLNIK, Suely; DESIRENS, Corinne (Org.). **Catálogo Lygia Clark**. Da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopra. Nantes/São Paulo: Musée de Beaux-Arts de Nantes/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006b.

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the Body Moving**: an introduction to Body-Mind Centering™. Berkeley: North Atlantic Books, 1994.

MORUS, Thomas; MORES, Ridendo Castigat (Org.). **Utopia**. [S.l.]: eBooksBrasil, 2001.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'Art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

Patricia de Lima Caetano é pesquisadora, dançarina, performer e professora do curso de Dança e do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), formada em Dança Contemporânea pela Escola Angel Vianna (EAV-RJ) e graduada em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente faz a formação de Educador do Movimento Somático (SME) pela *The School for Body Mind Centering*.

E-mail: tita.caettana@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 01 de junho de 2014*

*Aceito em 02 de setembro de 2014*