

## DO PENSAMENTO SENTADO AO MOVIMENTO CRISTAL: A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA COMO REPADRONIZAÇÃO DE DEFICIÊNCIAS NORMATIVAS

Ciane Fernandes<sup>1</sup>

**Resumo:** Deficiência tem sido frequentemente associada à incapacidade de andar ou de realizar atividades diárias sem ajuda, em oposição à maioria das pessoas, que podem se mover livremente e são consideradas produtivas socialmente. No entanto, nas últimas décadas, muitos estudos vêm indicando a exposição exacerbada da população à posição sentada, transformando-a em uma comodidade deformante. De fato, para sermos produtivos em nossas sociedades, nos movemos cada vez menos, passando a maior parte de nosso tempo sentados. Esta posição disciplinar é alternada por modos compulsivos de movimento, que constroem corpos inflados para o consumo social. Escolas e universidades ainda são uma forma de perpetuar esta cisão, ensinando-nos como pensar sem a participação corporal. Este contexto tem sido particularmente relevante para mim após uma cirurgia de hérnia inguinal em 2006, a qual lesionou um nervo de modo permanente, dificultando muito ficar na posição sentada, bem como o acesso à maioria dos ambientes, dentro e fora da universidade. Isto me inspirou a explorar minha deficiência em sessões de movimento criativo, as quais me levaram à construção de diversas coreografias apresentadas no Brasil e no exterior. Estes processos coreográficos fundados na diferença e na diversidade tem se perpetuado em ambientes diversos, desde palcos a salas de aula e a paisagens naturais, tanto quanto em conferências e publicações, borrando fronteiras entre normalidade e anormalidade, padrões sociais e conforto pessoal. Deste modo, a pesquisa através da prática da dança instala um ambiente de desafio, re-adaptação e transformação pessoal e coletiva, exatamente como nos processos de crescimento da vida.

**Palavras-chave:** Movimento Autêntico. Análise Laban/Bartenieff de Movimento. Padrões Cristal. Deficiência. Repadronização.

---

<sup>1</sup> Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada. É fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde sua fundação, em 1997.

## FROM SEATED THINKING TO CRYSTAL MOVEMENT: CHOREOGRAPHIC COMPOSITION AS REPATTERNING OF NORMATIVE DISABILITIES

Ciane Fernandes

**Abstract:** Disability is often associated to the incapacity to walk or to perform daily activities, as opposed a fully productive and freely moveable majority. Nonetheless, in the last decades, many studies have indicated the overexposure of the population to the sitting position, making it a rather distorting commodity. In fact, to be productive in our societies, we move less and less, spending most of our time sitting. That disciplinary position is alternated by compulsive modes of movement which build artificially inflated bodies for social consume. Schools and universities are still a form of perpetuating such split, teaching us how to think without our body's participation. This context has been particularly relevant to me after I had a surgery made on my right inguinal area in 2006, which injured a nerve in a permanent way, and made very difficult to stay in the sitting position, and to access most regular environments inside or outside academia. This has inspired me to explore my disability in creative movement sessions, which lead to the construction of several choreographies presented in Brazil and abroad. These choreographic processes founded by difference and diversity have perpetuated themselves in different environments, from stage to classrooms to natural landscapes, as well as conferences and publications, blurring the borders between normality and abnormality, social patterns and personal comfort. Therefore, research in dance practice installs an environment of personal and collective challenge, re-adaptation and transformation, just as in life's growing processes.

**Keywords:** Authentic Movement. Laban/Bartenieff Movement Analysis. Crystal Patterns. Disability. Repatterning.

“Uma pedra intransponível para o pessimista é uma pedra de apoio para o otimista”.  
(Eleanor Roosevelt)

Início este texto apoiada em um balanço ergométrico de assento inclinado, que faz com o que o peso do meu corpo esteja em grande parte sobre meus joelhos, além de respeitar a curvatura natural da minha coluna lombar. Nas cadeiras normais, flexionamos a articulação coxofemoral e invertemos a curvatura da lombar, de modo drástico, o que é, a longo prazo, muito prejudicial ao corpo como um todo. Desde 2006, quando um erro médico lesionou meu nervo coxofemoral direito, em uma cirurgia de hérnia inguinal, tenho tido sérias dificuldades em ficar sentada. Este é o mote das reflexões que traço a seguir, e que incluem também algumas obras coreográficas.

A princípio, a impossibilidade de ficar na posição sentada não parece ser um grande problema, pois nos preocupamos mais com a questão da mobilidade. Em geral, as pessoas associam deficiência àquelas que não podem se locomover com autonomia, ou que têm sérias dificuldades para fazê-lo. No entanto, com o tempo, fui me dando conta de que esta mesma sociedade que enfatiza a produtividade através do excesso de deslocamento e agitação, de fato, é altamente sedentária e estagnada corporalmente. As inúmeras ênfases em exercícios aeróbicos e em corpos musculosos apenas demonstram a fragmentação entre movimento e pensamento. O trabalho de corpo é feito em ambientes especializados para isso, concentrados em pequenas frações do dia, e dissociado de atividades cognitivas e sensoriais, que integrem função e expressão, ação e criatividade.

Onde quer que estejamos, ou estamos sentados ou estamos correndo para sentar em algum lugar. Ao chegar num ambiente público qualquer, a primeira frase, geralmente, é “Fique à vontade! Pode se sentar!” Esta cortesia é seguida de modo muito disciplinado, por corpos dóceis e adestrados, com naturalidade e gratidão. Mas se alguém tentar não aceitar esse “convite”, mesmo que de modo muito cordial, pouco a pouco se tornará um empecilho ao andamento regular das coisas e será exposto a um desconforto crescente, não por estar de pé, mas pela repressão do ambiente. Pela minha experiência de vários

anos nesta situação, em ambientes os mais diversos, fui convidada a sentar-me repetidas vezes. Ficava claro que aquele convite, de fato, era uma ordem normativa que significava “Sente-se para sair do meu caminho e ficar sob o meu controle”.

Minha postura ereta provocava olhares estranhos e comecei a perceber que atrapalhava o trânsito ordenado dos corpos em cada local. Existe uma ordem espacial muito clara, previamente estabelecida, que define e limita a posição e o deslocamento dos corpos, especialmente em locais mais especializados, como clínicas, bancos, restaurantes, ginásios, aviões etc. Apesar de parecer o contrário, de fato, o dominado deve permanecer sentado, enquanto o dominador tem a liberdade de caminhar e atravessar os espaços, garantindo o funcionamento adequado da instituição, conforme as regras. As várias viagens à longa distância de avião que fiz nos últimos anos foram verdadeiras performances em pé, em diferentes locais da aeronave, muitas vezes fugindo dos comissários de bordo, em áreas pouco visíveis, onde passava horas simultaneamente lendo e/ou escrevendo e me alongando.

Passamos grande parte do tempo sentados, em nosso dia a dia e ao longo de nossas vidas, em sistemas escolares defasados, que insistem em silenciar o corpo para propulsionar o pensamento abstrato, quantitativo e produtivo. Não se trata de uma opção casual. A posição sentada cria linhas de corte no corpo que exercem uma ação devastadora muito particular. Na posição sentada, separamos parte de cima e parte de baixo do corpo, desativamos a musculatura profunda da pélvis e seu engajamento com a parte posterior dos membros inferiores, desde o cóccix. Esta região é justamente a que tem função vital nos quadrúpedes, para garantir o enraizamento, o deslocamento integrado com o corpo todo, e a sobrevivência, permitindo a defesa, a caça e a fuga. Assim, sentar desconecta enraizamento e voo – duas funções evolutivas que integramos no movimento contralateral espiralado, que conecta superior e inferior, sensação e pensamento, corpo e mente.

Segundo A. C. Mandal (1985), estamos criando uma espécie voluntariamente deficiente, a que ele denomina de *Homo sedens*. A mudança radical de comportamento humano, deixando de ser uma pessoa predominantemente ativa (um caçador, pescador ou agricultor, por exemplo), para levar uma vida majoritariamente sedentária diante de telas de computador, mesas e máquinas, vem, a longo prazo, deformando nossa coluna lombar

e criando uma sociedade de lombalgias, hérnias de disco e fragmentação, entre a parte superior e inferior do corpo, aumentando ainda mais o sedentarismo e suas sequelas, num círculo vicioso.

Este processo dicotômico é incentivado e reforçado pelo ambiente escolar, supostamente educacional e estimulante. O cirurgião ortopédico Hanns Schoberth (apud HAAKSMA, 2014) examinou 1.035 crianças em posição sentada em escolas e descobriu que nenhuma delas mantinha a curvatura lombar. Apesar de vários artifícios serem usados como alternativa para esta posição traumática e deformante – a exemplo de cadeiras ergonômicas, que elevam a parte posterior do assento e/ou reclinam a parte anterior, diminuindo a retificação da coluna – a longo prazo, o excesso de conteúdos e a ênfase na aprendizagem cognitiva, sem a participação do corpo, acaba por provocar o adestramento e a estagnação física, em prol da aceleração de ideias e pensamentos.

Podemos identificar, na posição sentada, o modo de coerção tecnicamente preciso e aparentemente indolor – já que nos ilude de um falso conforto e mordomia – que garante não apenas o controle que separa corpo e mente, mas que justamente negligencia e erradica a força do corpo como fonte criadora de sabedorias potentes. Diferentemente da pausa dinâmica, que prepara e gera a ebulição de um movimento imprevisível por vir, a posição sentada garante a dissociação das sensações e sua não participação nas decisões a serem tomadas pela pessoa. Enquanto a pausa dinâmica estimula pulsões múltiplas e imprevisíveis, a posição sentada nos acopla a objetos de quatro pernas, retirando de nosso corpo a inteireza de pensar a partir de todas as nossas células, nos mais variados tecidos e sistemas, consistências, ritmos e relações.

Portanto, esta posição não nos estabiliza, como o que acontece ao pararmos em posições de alerta com todo o corpo, mesmo que em outras posições, deitados ou equilibrados em diferentes pontos de apoio no chão, por exemplo. Estas outras posições têm linhas de contratensão que guardam em si a dinamicidade do corpo em movimento, mesmo que aparentemente parado. Já a posição sentada exerce outro tipo de efeito porque não implica na relação complementar entre estabilidade e mobilidade presente na natureza,

e própria ao movimento orgânico, desde micro-organismos a universos. Ao invés disso, esta posição fragmenta, desconecta e congela. Ainda mais se esta posição deixa de ser um descanso ocasional para tornar-se a posição majoritária de nossas vidas.

Segundo Vilém Flusser (apud BAITELLO JR, 2012, p. 27), o ser humano sobreviveu, ao longo de sua evolução, a três grandes catástrofes: 1) a hominização ou processo de descer das árvores e tornar-se bípede e ereto, em seguida conhecendo e aprendendo através do deslocamento nômade; 2) a civilização ou processo de fixar-se em aldeias para a domesticação de animais e o cultivo de vegetais, numa associação entre acúmulo de bens e assentamento (compreendido por Baitello também no sentido de *estar sentado* e sedentário); 3) a *virtualização* do espaço e a paralisação do corpo em prol de um crescente fluxo de informações (em detrimento dos fluxos somáticos). Como nos esclarece Baitello:

[E]stamos vivendo o advento da terceira grande catástrofe, ainda sem nome, na qual a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir, pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos 'furacões da mídia'. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis [...] e por isso inabitáveis [...]. Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito, que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia. [...] [A] nova 'mobilidade' ou o novo 'nomadismo' são uma reunião paradoxal de imobilidade com fluidez. As imagens fluem celeremente e nós surfamos virtualmente nelas enquanto o corpo, em torpor, está sentado em alguma cadeira, sem alma ambos, corpo e cadeira. (BAITELLO JR, 2012, p. 27-28)

Neste contexto, estar sentado associa-se à perpetuação de modos de pensar propositalmente desenvolvidos para separar corpo e mente, em detrimento da conexão com inteligências celulares diversificadas, realmente inovadoras e transformadoras. Por outro lado, estes modos de sabedorias somáticas (HARTLEY, 1995) podem ser estimulados através de possibilidades sensíveis de escuta e relação, em ambientes criativos que contemplem o ser humano como um todo, recuperando e reativando diferentes graus de evolução neuromuscular, respeitando-se as diferenças e desafios de cada corporeidade.

Muitas vêm sendo as preocupações e ações no sentido de dinamizar o ensino e a aprendizagem em formas mais ativas e participativas, estimulando modos de pensar mais completos e integrados. Algumas estratégias têm sido usadas neste sentido, reorganizando o espaço pedagógico, além de simplesmente incentivar o desenvolvimento tecnológico sem um acompanhamento das consequências corporais do excesso de utilização midiática. Por

exemplo, a sala de aula tradicional, que separa professor à frente e alunos em filas diante dele, vem sendo substituída pela sala de aula invertida, onde alunos realizam atividades em grupos e são supervisionados e atendidos pelo professor que circula de grupo em grupo. Esta reespecialização descentraliza o conhecimento da figura do professor, diminui a passividade do alunato, bem como substitui a ênfase na individualidade e na competitividade em prol da interação e da relação como modos de aprender. Esta prática também é muitas vezes acompanhada por mudanças de níveis no espaço, com a utilização de colchonetes no chão ou sofás, passeios fora da escola, com caminhadas e visitas a diferentes locais, e até mesmo a construção de espaços totalmente diferenciados, projetados para promover a aprendizagem, em interação com o espaço multidimensional.

No entanto, estes novos modos ainda não partem da corporeidade e suas pulsões, como caminhos para aprender e multiplicar conhecimento. Eles incluem a corporeidade no processo de ensino e aprendizagem, mas não a têm como fonte de criação e assimilação de conhecimento, como modo de organização de todo o processo. Mesmo que incentivem novos modos de aprendizagem, mais centrados nos alunos, suas peculiaridades e processos, em novos espaços e relações, o conhecimento continua a ser uma bagagem cognitiva não desenvolvida no e pelo corpo em movimento criativo. Este ainda é uma disciplina curricular isolada, confinada à pouca carga horária das artes e da educação física. Ainda não reconhecemos nem aplicamos a constatação científica de que todo aprendizado ocorre através do movimento e suas facetas criativas de operação, relação e mudança. Como salientou Irmgard Bartenieff, “Movimento, não mais ponderação, é o que traz novo conhecimento” (apud HACKNEY, 1998, p. 3).

As artes – em especial as cênicas e performativas –, não podem, portanto, ser apenas mais um conteúdo a ser ensinado, pois são o modo próprio de aprendizagem mais integral de todo e qualquer conteúdo. O movimento corporal é o principal modo operante de toda aprendizagem, nos mais diversos contextos e momentos da vida. Neste aspecto, é especialmente importante considerar modos de arte fronteiriços, como a performance, a dança-teatro, a intervenção urbana, as imersões etc. Isto porque estes modos justamente borram a fronteira entre arte e vida, e baseiam-se em estados de presença em relação com o meio, em processos inerentemente dinâmicos. Estes modos de criar em processo

constante assemelham-se ao próprio aprendizado que realizamos ao longo de nossas vidas, pois ambos são fundamentados no movimento corporal como pulsão necessária a qualquer ação no *espaçotempo*, mesmo que em pausa dinâmica.

Nesta perspectiva em movimento, a performatividade vai além ou talvez resida antes de “fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1990). Como disse Pina Bausch, “Eu penso que se deve aprender alguma outra coisa primeiro e talvez então se possa dançar de novo” (apud ERLER, 1994, p. 13). Considero performatividade como mover com e ser movido por seres, coisas e palavras, criando conhecimento na e a partir da conexão com nossas pulsões celulares e seguindo-as no processo deste descobrimento mútuo entre ser e meio. Este aprendizado de corpo inteiro sustenta nosso estar no mundo e contribuir com ele. Cada impulso de expansão celular de um feto e as regras desse jogo de sobrevivência até o nascimento; cada aprendizado de uma criança para transferir seu peso até conseguir se deslocar pelo chão e mudar de níveis até caminhar; cada gaguejar, cada tropeção, cada queda, cada olhar ritmicamente integrado, com adequações de postura e tonalidade de voz, cada configuração de complexas conexões, integrando ação, emoção e pensamento, na vida adulta, são inerentemente performativas.

Reviver estes estados, descobertas e conexões performativas em configurações renovadas no *espaçotempo*, dentro de um contexto artístico, é reverter o sedentarismo produtivo mascarado de “nova mobilidade”; é redimensionar nosso modo de lidar com o excesso de informações, a partir da via visceral que cria sentidos, em ângulos afetivos multidimensionais no próprio corpo, não apenas nos prédios ou na mobília ou no material didático que o circunda. É nesta dinamicidade milenar que reside nossa estabilidade contemporânea, em contrapartida à instabilidade de relações e à ênfase na quantidade de informações. Diferentemente do constante fluxo de informações que nos afasta da senso-percepção, o fluxo das pulsões, muitas vezes em movimentos desacelerados, gera ondas rítmicas em ebulição, tremores, memórias celulares que corporificam a experiência num todo dinâmico de sensação-sentimento-pensamento-intuição.

Assim, percebemos que o prioritário não é o conteúdo veloz e fugaz que desliza diante de nós, ao qual nos dobramos em posição sentada e inerte. Trazendo o foco para dentro de nós, percebendo o fluxo dos impulsos em movimento, seguimos seus percursos



relacionais multidimensionais e manipulamos toda e qualquer informação a partir de vínculos afetivos dinâmicos. Deixamos de ser objetos passivos sem alma. O espaço dinâmico está já nas células vivas que pulsam em formas cristalinas transversais, diagonais e espirais, revertendo cadeiras e carteiras linearmente normativas e restritivas.

No entanto, a inovação pelo movimento também segue padrões. É no desenvolvimento em movimento que se configuram semelhanças e afinidades – genéticas, familiares, sociais, culturais etc. – bem como diferenças e peculiaridades. Cada um dos inúmeros processos de aprendizagem dinâmica ao longo da vida é único em sua combinação de fatores, e sua progressão ocorre de modo bem particular, entre estrutura e ruptura, padronização e inovação. Processos de aprendizagem em movimento seguem determinadas rotas preestabelecidas e, dentro delas, criam modificações que lhes escapam e transformam. Esta é a magia da performatividade inerente à própria vida: a de integrar semelhança e diferença, continuidade e ruptura, repetição e transformação.

Por isso, em educação somática, não se fala em despadronização e sim em repadronização, na revisitação de padrões inerentemente mutantes, denominados de padrões de crescimento ou padrões de mudança. A posição sentada e a deformidade de postura que dela advém constrói um padrão corporal cuja tendência é a estagnação, isto é, tornar-se mais e mais endurecido e modificar-se cada vez menos. Já um padrão de mudança tende a modificar-se mais e mais, redefinindo suas diretrizes e mantendo determinadas características ou princípios abertos. E é justamente nesta mutabilidade que reside sua força. Quanto mais resistente, mais este padrão irá se manter, mesmo passando por inúmeras transformações. De fato, quanto mais se transforma, mais se define como o que realmente é. O desafio reside em perceber quais as nuances que se mantêm, em meio às mudanças, inclusive para poder identificar estes padrões vitais que são extremamente pessoais, mas que também podem ser compartilhados e recriados num coletivo, multiplicando transformações.

No processo de aprendizagem contínua, o corpo acaba por selecionar modos de existência, portanto, performar padrões de mudança que fazem sucumbir os padrões estagnados. E o contrário também acontece. Ou seja, se permanecemos em padrões estagnados, a maior parte do tempo, os padrões de mudança não terão tanto *espaçotempo*

de desenvolvimento e a tendência é que diminuam cada vez mais. Por isso, é fundamental potencializar a autonomia celular através da percepção dos impulsos internos e seus desdobramentos, redimensionalizando os valores contemporâneos, centrando-os nas pulsões e seus fluxos no espaço multidimensional, o que transforma também nossas relações com os elementos naturais ou construídos, como as próprias cadeiras.

Lembro-me que quando Saulo Silveira realizava sua pesquisa de mestrado sobre dança inclusiva, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2007-2009), teve uma enorme resistência ao pedir aos dançarinos que deixassem de lado suas cadeiras de rodas e realizassem os exercícios propostos no chão. Isto porque muitos tinham medo de serem pisados ou se machucarem nas partes do corpo que não moviam (e, em muitos casos, também não sentiam), o que poderia ser muito traumático e de difícil recuperação. Este processo foi sendo amenizado aos poucos, através de um trabalho somático longo e cuidadoso (SILVEIRA, 2009), onde os dançarinos descobriram suas possibilidades muito além das cadeiras.

Esse ato corajoso foi também o que pudemos presenciar na performance (*Des*) *vitruviando* (2014), de Felipe Monteiro, na IV Mostra de Performance da Galeria Cañizares, onde o performer ousou expor no chão, sobre folhas de papel pardo, seu corpo imobilizado pela (d)eficiência sem a cadeira de rodas – objeto fundamental para seu deslocamento e vida cotidiana. Durante cerca de vinte minutos, o performer expôs sua fragilidade acrescentada de uma pausa forçada – sua própria condição de vida. Nesta tela-tapete espalhada pelo chão da galeria, Monteiro criou uma pintura autobiográfica com volumetria, uma obra inacabada de medidas talvez distantes do ideal harmônico de Vitruvius, mas bem próximas de cada um dos visitantes do local que, naquela noite, sentiram-se convocados a contornar-acariciar seu corpo com formas e cores variadas.

FIGURA 1 – FELIPE MONTEIRO E SUSANNE OHMANN EM *(DES)VITRUVIANDO*, IV MOSTRA DE PERFORMANCE DA GALERIA CAÑIZARES, SALVADOR, 2014.



Foto: Luis Carneiro Leão.

A fragilidade do performer é tão visível, confirmada e reafirmada por sua pausa, ao mesmo tempo tranquila e explosiva, pela falta de opção, que se torna sua força, sua irreverência. Esta riqueza de contrastes e desafios confirma a natureza viva de *(Des) vitruviando*. A obra reverte, assim, o pensamento sentado, criando possibilidades sensíveis e imprevisíveis de relação multidimensional a partir da corporeidade; reverte também a noção de marginalidade e impotência dos corpos diferenciados, o que multiplica ainda mais o efeito, a força e a relevância de sua performance, no contexto contemporâneo. Foi necessário um corpo diferenciado criativo – logo, eficiente – para transgredir normas que corpos normatizados seguem e multiplicam massivamente sem questionamento. Potencializado por sua autonomia criativa, Monteiro critica a deficiência do *Homo sedens* e expande o espaço comprimido dos corpos diferenciados na sociedade.

A princípio, corpos diferenciados têm ainda mais restrições ou limitações de movimento, o que aumenta a tendência a padrões de estagnação e a dificuldade de acessar padrões de mudança. Além disso, o contexto social de marginalização e estigma restringe ainda mais as possibilidades de expansão e desenvolvimento de padrões de mudança. Mas são justamente estes aspectos que tornam a corporeidade o principal enfoque para a performance, com e a partir de corpos diferenciados. É através do movimento corporal

que podemos acessar e transformar, de modo mais contundente e radical, esta condição tanto para nós mesmos quanto para a sociedade em geral, desestabilizando expectativas e abrindo novos horizontes, para além da posição sentada.

É curioso como sempre fui magra e longa, e muitas vezes me perguntavam se eu era professora de balé clássico e, mesmo hoje, muitos pensam que tenho esta formação. De fato, o erro médico que causou esta deficiência altamente eficiente – já que não perco tempo sentada deformando minha postura – veio somar-se a outra questão, também peculiar, que me acompanha há muito mais tempo. Nasci com duas costelas extras, uma de cada lado da cervical, mas a do lado direito é realmente grande e visível, entortando a clavícula, provocando a rotação todas as minhas costelas do peito e a retificação da cervical, além de desigular o nível entre os lados esquerdo e direito da pélvis e comprimir um nervo da cervical que irradia até os dedos da mão direita. Muitas vezes já acordei sem nenhum controle ou sensação do braço direito, e só consigo dormir com os dois braços bem abertos e esticados para a lateral alta de cada lado, devido à dor contínua. Mas isto tudo veio numa embalagem de corpo de bailarina, o que demonstra como as pessoas em geral têm ideias bem equivocadas a partir de nossas imagens corporais, além do fato de que são muito desinformadas com relação a leis básicas da constituição do corpo e do movimento humano, pois não deveria ser muito difícil perceber tamanha desigualdade entre os lados.

Desde o início de minha carreira como performer, venho coreografando a partir de sessões de Movimento Autêntico (PALLARO, 1999),<sup>2</sup> nas quais estas minhas peculiaridades vêm se manifestando dos modos mais inesperados possíveis. Elas têm me guiado e desenvolvido percursos cristalinos, replicando-se, multiplicando-se, misturando-se, empurrando meus pensamentos sentados em tangentes para fora das normatizações, rumo a hipérbolos e elipses do hiperespaço. Ao longo de 23 anos, venho percebendo como estas diferenças manifestadas fisicamente são indicações criativas para padrões de mudança em mim, nos colegas de processo e no público. E isto sempre aconteceu de modo tão natural em meus processos que nem me atentava para o fato de que sou um corpo diferenciado.

---

2 No *Authentic Movement* – método somático de dança-terapia criado por Mary Whitehouse, aluna de Mary Wigman – seguimos o impulso interno de olhos fechados, tendo uma testemunha a nos proteger, em seguida invertendo os papéis de realizador e testemunha.

As criações têm sido parte do processo como um todo, sem buscar especificamente trabalhar esta ou aquela (d)eficiência. O critério principal tem sido o da necessidade, ou seja, durante a sessão de Movimento Autêntico, preciso mover-me desta ou daquela forma, seguindo as pulsões que me guiam ao longo de todo o processo. Como disse Pina Bausch, “As danças não foram criadas a partir da alegria, mas a partir de uma necessidade” (apud ERLER, 1994, p. 13). Cria-se, assim, uma estética baseada na necessidade de expansão de padrões de mudança, a que venho chamando de padrões cristal, inspirada na Corêutica de Rudolf Laban (1974) e suas formas cristalinas (poliedros regulares) em percursos multidimensionais infinitos.

Curiosamente, tenho percebido que os movimentos criados não se adequam a nenhuma categoria de modo preciso, como dança, dança-teatro ou arte da performance, mas transitam entre elas, ou antes delas. Coerente com uma pré-forma, um a-feto em processo, ainda não e nunca totalmente acabado e completo, essas forças pulsionais em movimento insistem ainda hoje e cada vez mais em se desviarem de assentamentos e permanecem nômades em suas próprias raízes, como um retorno àquelas quedas e tropeços da infância, aprendendo na experiência vivida:

[N]ão é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante [...]. (LACAN, 1979, p. 50)

E entre todos os padrões cristal destes 23 anos, escolho mapear aqui os meus tropeços, cambaleante, errante, com as pernas trançadas, atadas, espalhadas, compridas, dobradas, tremendo, viradas, sambando deitada, mas nunca, nunca mais sentada. São inúmeros os momentos em que as sessões têm se concentrado nas pernas, com a participação do corpo todo, e gerando estados somáticos diversos. Selecionei alguns momentos mais relevantes e os organizei em três tipos, agrupados conforme características principais de movimento. Utilizei a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis* ou LMA), para identificar estas nuances e agrupá-las por semelhanças,

traçando como os padrões se desenvolvem ao longo dos anos (FERNANDES, 2006). São eles: 1) desconfortos e assimetrias; 2) tremedeiras, chutes e deslocamentos; 3) expansões e suspensões.

Esta ordem foi propositalmente organizada como numa sessão de Movimento Autêntico, onde desconfortos e desencaixes levavam da mobilização extrema até a expansão e a leveza, para finalmente promover o enraizamento – função primordial dos membros inferiores que, em meu caso, tem sido afetada tanto pela cirurgia mencionada quanto pelo excesso de atividade mental, ao longo de minha vida escolar. Como será visto nas datas das imagens, em cada item, esta ordem não é cronológica. Muitas vezes, inclusive um movimento do primeiro tipo acontece depois que um do segundo ou terceiro tipo. De fato, as datas em que os movimentos de cada tipo aparecem variam muito e são intercaladas, comprovando a natureza espiralada do desenvolvimento cristal, no processo de transformar o fluxo e integrar todos os níveis da pessoa com/no meio.

## 1. DESCONFORTOS E ASSIMETRIAS

Estes movimentos podem ser vistos desde *Sem Perda de Memória* (1994), *CorPoesis Prematurus* (1999) e *GEBO π (Paisagens Internas)* (2011) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), entre outras. Eles consistem em pausas dinâmicas, geralmente com fluxo controlado, ou movimentos abruptos com tempo acelerado, muitas vezes em posições visivelmente assimétricas, não apenas expondo as diferenças entre os meus dois lados, mas também acessando tensões localizadas, através de contorções, gradualmente recuperando de posições e posturas estagnadas. É interessante observar que, para lidar com essas tensões, preciso adentrar em suas pulsões, deixar que cada célula dos diversos tecidos se manifeste, em seus desajustes e desencaixes, e use todo o tempo necessário para isto. Trata-se de um tempo bem diferente do produtivo cotidiano, apesar de incluir acentos de ritmo surpreendentes, advindos de impulsos como convulsões.

Aceitar e deixar manifestar sem censura já é um grande alívio transformador das tensões, mesmo que esta não seja a intenção inicial. Alguns destes movimentos são selecionados para compor coreografias, portanto, sempre retornam, em sua forma inicial, mas as sensações geradas a cada (re)performance são diferentes, como se, a cada vez,

eu acessasse aquele padrão de modo mais denso, vivenciando e transformando o fluxo de modo mais completo. Além disso, mesmo que não tenham sido selecionados para compor coreografias, estes movimentos retornam, em improvisações, ainda que sempre com leves modificações.

FIGURA 2 – A AUTORA EM *SEM PERDA DE MEMÓRIA* (1994).



Foto: Susana Dobal©.

FIGURA 3 – A AUTORA EM *CORPOESIS PREMATURUS* (1999).

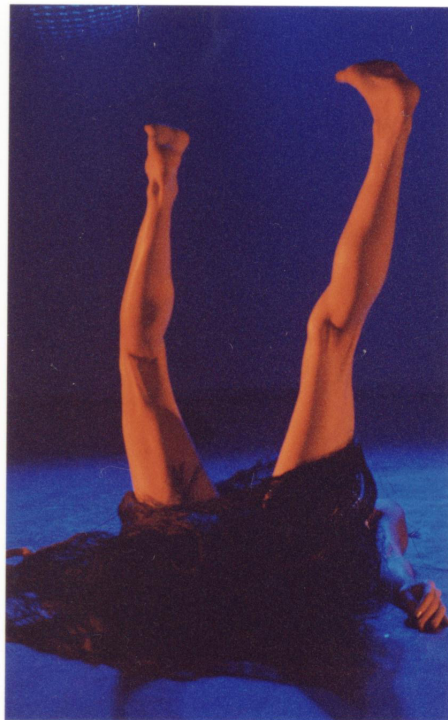


Foto: Euler Paixão.

FIGURAS 4 E 5 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Fotos: Márcio Ramos.

## 2. TREMEDEIRAS, CHUTES E DESLOCAMENTOS

Estes movimentos podem ser vistos desde *Corpo Estranho* (2001), *Prashka* (2002) e *GEBO (Runa da Parceria)* (2010) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), entre outras. Eles consistem em flutuações de fluxo, em grande intensidade, às vezes com o peso apoiado nos ísquios e calcanhares, às vezes deitada ou sentada em diagonal no chão. Eles surgem de surpresa, às vezes após longos períodos de pausa dinâmica, e se desenvolvem de modo quase incontrolável, evoluindo de tremores e chutes a propulsões que provocam o deslocamento da pélvis e de todo o corpo, que se arrasta pelo chão em combinações de peso, fluxo e tempo – peso e fluxo, peso e tempo, fluxo e peso, e peso-fluxo-tempo – em percursos imprevisíveis.

Esta ausência de foco (nem direto nem indireto) no movimento das pernas permite grande extravasamento da tensão, pois minha tendência ao ter foco é controlar o fluxo. Sem nenhum foco específico – único ou múltiplo – o movimento tende a ser mais livre, o que enfatiza o peso e reativa minha sensação nas pernas; volto a habitá-las, elas são reintegradas ao todo do corpo e da minha imagem corporal. A variação de fluxo, entre livre e controlado, realiza a transição gradual, expandindo cada vez mais além da ênfase controlada. Já a variação entre tempo acelerado e desacelerado auxilia na reativação dos fluxos. Assim, ocorre toda uma revitalização das pernas coordenada e guiada por suas próprias pulsões celulares.



FIGURA 6 – A AUTORA EM *PRASHKA* (2002).



Foto: Arthur Ikishima.

FIGURA 7 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Foto: Márcio Ramos.

### 3. EXPANSÕES E SUSPENSÕES

Estes movimentos podem ser vistos desde *CorPoesis Prematurus* (1999) e *GEBO (Runa da Parceria)* (2010) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), e performances mais recentes nos mais variados contextos. De fato, estes movimentos vêm aumentando sobremaneira nos últimos anos, talvez por uma necessidade crescente de me recuperar do cansaço de ficar muitas horas em pé, já que não fico sentada e continuo ativa como professora, participando de bancas, comissões, seminários etc.

Em improvisações ou performances variadas, quando menos espero, estou expandindo uma perna para cada lado, ganhando espaço irrestrito, muitas vezes com as pernas para o alto, com tempo desacelerado ou suspenso, em pausa dinâmica, peso leve e fluxo livre, ou flutuando no ar (leve, indireto e desacelerado). A sensação é a de que minhas células são nuvens de algodão sem peso algum.

FIGURA 8 – A AUTORA (AO CHÃO COM AS PERNAS ESTICADAS PARA OS LADOS), VIVIAN BARBOSA, ALBA VIEIRA, NEILA BALDI, SUSANNE OHMANN, CARLOS ALBERTO FERREIRA E FERNANDA BONILLA DO COLETIVO A-FETO, EM *SUBMERSOS*, VI MOSTRA DE PERFORMANCE DA GALERIA CAÑIZARES, SALVADOR, 2016.



Fonte: Câmera automática.

FIGURA 9 – A AUTORA EM ECOPERFORMANCE, EM LENÇÓIS/BA, 2013.



Fonte: Câmera automática.

FIGURA 10 – A AUTORA EM IMERSÃO SOMÁTICO-PERFORMATIVA, MINISTRADA NO SEMINÁRIO DAS ARTES E SEUS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS, FORTALEZA/CE, 06 DE DEZEMBRO DE 2014.



Fonte: Imagem da autora em movimento.

O processo criativo de *CorPoesis Prematurus* durou cerca de um ano, em companhia dos amigos Ricardo Fagundes, Iêda Dias e João Lima. Após as sessões de Movimento Autêntico, fomos, pouco a pouco, selecionando movimentos, compartilhando e compondo a obra, que durava 50 minutos. Após alguns meses da estreia, fiquei muito surpresa quando, ao visitar minha mãe em São Paulo, encontrei uma foto de quando eu tinha apenas alguns poucos meses de idade e meu pai me flagrou fazendo um movimento muito semelhante a um dos improvisados e selecionados para compor *CorPoesis*. A posição dos calcanhares é curiosamente idêntica, com a perna direita encurtada com relação à esquerda. A memória celular permanece viva ao longo dos anos, mesmo que eu não estivesse consciente deste movimento, nem buscasse intencionalmente repeti-lo. É nesse sentido que o Movimento Autêntico reconstrói nossa história celular, no *espaçotempo* performativo, entre arte e vida, sempre atual.

FIGURA 11 – JOÃO LIMA E A AUTORA EM *CORPOESIS PREMATURUS* (1999).  
Foto: Marcos MC.



FIGURA 12 – A AUTORA COM TRÊS MESES DE IDADE.

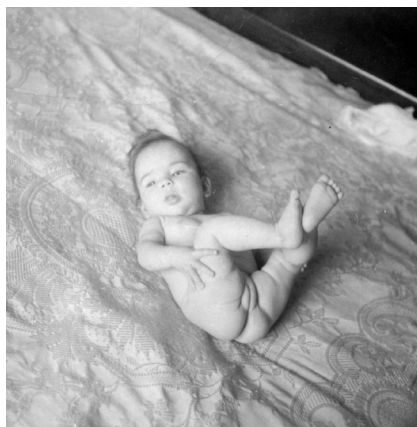


Foto: Carlos Fernandes. Descobri esta foto apenas após realizar e selecionar o mesmo movimento para a coreografia *CorPoesis Prematurus*.

É interessante perceber como alguns dos movimentos apresentados acima podem parecer semelhantes, como os das figuras 3 e 9, porém, estão agrupados em grupos diferentes. Isto acontece porque, como já foi salientado, muitas vezes a aparência engana, e mesmo tendo uma forma semelhante, dois movimentos podem ser totalmente diferentes e até mesmo antagônicos. Neste sentido, a identificação das características-chave de cada movimento, para perceber seu desenvolvimento mutante e as variações ao longo dos anos, segue uma lógica interna, daí somática. Isto é, o realizador do movimento percebe cada movimento e traça suas semelhanças através de sua perspectiva vivencial, inclusive porque a primeira vez que realizou cada movimento o fez de olhos fechados. No caso dos movimentos das figuras 3 e 9, por exemplo, apesar da ação em si parecer ser semelhante, a qualidade expressiva é totalmente distinta, com fluxo controlado no movimento da figura 3 e com fluxo livre no da figura 9. O nível de tensão é radicalmente distinto, nos dois movimentos. Enquanto o primeiro contrai e segura, o segundo relaxa e expande.

Por outro lado, se minha escolha como performer-pesquisadora for a de focar a relação entre as pernas, poderíamos associar e comparar os movimentos das figuras 3, 9, 11 e 12. Em termos de progressão no tempo, teríamos:

- Figura 12 (1965) – perna direita semiflexionada (encurtada) sobre a esquerda, fluxo livre, peso leve.
- Figura 11 (1999) – perna direita semiflexionada (encurtada) sobre a esquerda, fluxo controlado, peso leve diminuído.
- Figura 3 (1999) – perna direita semiflexionada (encurtada) separada da esquerda, fluxo muito controlado.
- Figura 9 (2013) – perna direita alongada separada da esquerda que relaxa seu peso na pedra, fluxo livre em ambas as pernas, peso leve acentuado na perna direita.

A partir deste recorte comparativo, verificamos que, ao longo dos anos, houve uma transformação no padrão de encurtar a perna direita em relação de dependência com a esquerda, transformando um padrão recorrente em uma variação criativa. Curiosamente, esta nova variação (Figura 9) recuperou o fluxo livre e o peso leve do início (Figura 12), porém equilibrou as duas pernas, criando uma maior harmonia entre os lados e diminuindo a tensão desnecessária na perna direita.

Mas este não é um processo linear de desenvolvimento. Pelo contrário, mudanças vão e vem, em ondas espiraladas como o DNA, sempre gerando novas combinações. Isto é o que verificamos se compararmos as figuras 12, 11, 3 e 9 acima, a ainda outro movimento recorrente em várias performances, nos últimos anos, que se assemelha a uma cauda de sereia (Figura 13).

FIGURA 13 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Foto: Márcio Ramos.

Neste movimento, vemos o retorno modificado do padrão presente no movimento das figuras 12 e 11 – unir os calcanhares, tendo a perna esquerda como suporte dominante. Diferente das figuras 12 e 11, o movimento da figura 13 cruza os pés, entrelaçando-os. Mais importante do que esta diferença formal é uma questão postural e também de organização do corpo como um todo. No caso da figura 13, as pernas não flexionam para a frente, dobrando a lombar, como acontece quando estamos sentados, mas, ao invés disso, flexionam-se enquanto as duas articulações coxofemorais estendem-se para trás, numa postura convexa e contralateral, mais complexa que a organização homóloga (que divide parte superior e inferior do corpo) das figuras 3, 11 e 12. Ou seja, houve uma progressão significativa, em termos do corpo como um todo no/com o espaço multidimensional. Isto nos leva a concluir que os padrões cristal são modos de sabedoria sensível que se modificam rumo à Integração Corporal Total (HACKNEY, 1998).

Neste sentido, poderíamos substituir a frase disciplinada e disciplinante – “Fique à vontade! Pode se sentar!” – por um convite bem mais sincero, atraente e necessário, a saber: “Fique à vontade! Pode se sentir!” A partir desta premissa, bem mais ética, podemos também perceber como a máxima de Descartes “penso, logo existo” deve ser

criticamente revisitada e atualizada para versões somáticas e performativas, tais como: Sinto-me, logo existo; Movo-me, logo aprendo com/no ambiente; Performo, logo pesquiso. Estas modificações cristalinas são necessárias para que possamos redimensionar o fazer artístico dentro das escolas, inclusive universidades, transformando pensamentos sentados em sabedorias somáticas multidimensionais realmente diferenciadas.

## REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAITELLO JR, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

ERLER, Detlef. **Pina Bausch**. Kilchberg: Stemmler, 1994.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes *cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

HAAKSMA, Ernst. **Homo sedens** – The seated man and back complaints. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Downloads/Homo%20Sedens%20-%20scientific%20background.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

HACKNEY, Peggy. **Making connections**. Total body integration through Bartenieff fundamentals. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.1

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the body moving**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**: a guidebook to Choreutics. Boston: Plays, 1974.

LACAN, Jacques. **O seminário Livro 11** – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MANDAL, A. C. **The seated man**: Homo sedens. Copenhagen: Dafnia, 1985.

PALLARO, Patrizia. (Org.). **Authentic movement**: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. v. I. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

SILVEIRA, Saulo. **Técnica e(m) criação**: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff. 2009. 221 pg. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.