



Anais do V Congresso Nacional de pesquisadores em Dança  
ANDA 2018 / Manaus  
ISSN 2238-1112

Para citar esse documento:

VOLPE, Marina Fernanda Elias. Corporeisar-se. *Anais do V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança*. Manaus: ANDA, 2018. p. 193-208.

*Ananda* sociedade nacional de  
pesquisadores em dança

[www.portalanda.org.br](http://www.portalanda.org.br)



## CORPOREISAR-SE

Marina Fernanda Elias Volpe \*

**RESUMO:** O presente artigo propõe-se a discutir a corporeidade não buscando conceitua-la, afinal, não se trata de um conceito, mas sim trazendo à tona atributos dessa corporeidade para que o bailarino tenha balizas mais sedimentadas para experimentar-se como tal. Trata-se de um processo prático reflexivo, ao qual estou chamando *corporeisar-se*. Trata-se, acima de tudo, de um convite. Convido o leitor, a não se dar por satisfeito com a possível “explicação” de que a corporeidade seja a integração entre corpo, mente e espírito, e o convoco a experimentar o potente espaço da relação de totalidade da corporeidade que é eCORPOeMENTEeESPÍRITOe. Convido-o a experimentar o processo de *corporeisar-se*, e a partir daí, reinventar caminhos que potencializarão o seu corpo em arte. Para tanto, falaremos de aspectos como movimento, memória, técnica, imaginação e pensamento, tendo como escopo teórico, segmentos da filosofia pós estruturalista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Corporeidade. eCORPOeMENTEeESPÍRITOe. Corpo. Totalidade.

**ABSTRACT:** The present article proposes to discuss embodiment, not trying to conceptualize it, after all, it is not a concept but rather trying to bring to the light attributes of this corporeity so that the dancer finds more clearly ways to experience himself as such an embodiment. It is a reflexive practical process, which I am calling “*to embodiment yourself*”. It is, above all, an invitation. I invite the reader not to be satisfied with the possible “explanation” that corporeality is the integration between body, mind and spirit, and I invite you to experience the powerful place of the totality relation that exists in *andBODYandMINDandSPIRITand*. I invite you to experience the process of “*to embodiment yourself*” and from there, reinvent ways to potentialize your body in art. Therefore, we will talk about aspects such as movement, memory, technique, imagination and thought using segments of post-structuralist philosophy as a theoretical support.

**KEYWORDS:** Embodiment. *andBODYandMINDandSPIRITand*. Body. Creation.

Realização:



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:

193



Durante muitos anos falou-se do “corpo do bailarino”, ou seja, o corpo era o instrumento de trabalho do bailarino, tal qual o piano é do pianista e o bisturi do cirurgião. Mas se fosse o corpo o instrumento, seria o bailarino o quê? O sujeito? Então o corpo seria o objeto desse sujeito? Dando um salto histórico, passamos então a perceber o corpo como totalidade; um encontro entre tudo aquilo que nos compõe como existência: partes visíveis (matéria: músculos, pele, ossos...) e invisíveis (pensamento, afetos, percepções, memórias, imaginação...). E mais, passamos a perceber-nos corpo. Não tenho um corpo, sou um corpo. (M)eu corpo. Eu corporeidade. Então o bailarino é corporeidade. Mas o que isso significa? O que se transforma em sua prática artística quando ele se reconhece como tal?

A questão da corporeidade atravessou o século XX e mantém-se como uma das mais importantes e complexas discussões da atualidade. Se por um lado a filosofia tem se perguntado incessantemente o que é o ser, através da ontologia, e por outro o que é o mundo, através da metafísica, atribuo à corporeidade, enquanto campo do saber, a tentativa de identificar o que é o *ser no mundo*. A corporeidade guarda (ou melhor, é) as três dimensões que hoje atestam a existência humana: corpo e mente e espírito, e, portanto, tudo o que já se pensou hoje acerca desta relação nos diferentes momentos da filosofia, da ciência e das artes; daí seu encanto e complexidade. Podemos pensar a corporeidade como sendo integração corpo/ mente/ espírito, contudo, gostaria de convidá-lo, leitor, a pensar não em “/” e sim em “e”, redimensionando a idéia de corporeidade em **eCORPOeMENTEeESPIRITOe**. Este “e” indica rizoma, significa que não há hierarquia, que não se sabe quem vem antes, nem quem determina quem. Significa que não há barreiras (“/”), há somente soma e relação (“e”) em rizoma, **superando o paradigma do “ou” e lançando o paradoxo do “e”**. Trata-se de um complexo diverso e processual, no qual a multiplicidade, a pluralidade, a transformação, a não permanência, os espaços *entre* e “e”; tornam-se linhas delimitantes deste território infinitamente simbólico, biológico, poético, cultural, filosófico, social, religioso e histórico que é a corporeidade. Sabemos da necessidade, mas ainda não conseguimos verdadeiramente conectar-nos e incorporar o **EU corpo** e não o **MEU corpo**.

Realização:



SECRETARIA DE  
EDUCAÇÃO



GOVERNO DO ESTADO DO  
**AMAZONAS**

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
**MANAUS**



Fomento:



No dilaceramento do sujeito em corpo, mente e espírito, desenha-se um mapa hierárquico no qual a cabeça comanda o corpo, e ao espírito atribui-se as sensações e percepções mais misteriosas e sutis. Quando falo em espírito não me refiro as questões religiosas, trata-se de uma força constituinte da corporeidade e que se manifesta e vibra justamente na imanência e materialidade do corpo físico, e não em algum plano transcendente desconhecido e descolado do “real”. Falemos do espírito como fala Artaud, o espírito como “abismo”, que é justamente o lugar onde a experiência não pode ser mais descrita ou nomeada, um instante único e efêmero de encontro: um “mistério” sim, mas no sentido **imanente** e não transcendente da palavra: “o ‘espírito’ que é justamente aquilo que não pode ser fixado pela consciência, e que, portanto, sempre está além dos formatos e normatizações” (Quilici, 2004). O espírito existe enquanto força relacional que **vibra na materialidade** (corpo físico) e **na imanência**. Ou seja, ele é também corpo.

Espinosa lidera a lista dos filósofos que defenderam o corpo, e buscaram dar a ele uma mesma dignidade ontológica que a da mente. Segundo o filósofo, corpo, mente e espírito compõem um só indivíduo. Não se trata, portanto, de hierarquizar o corpo acima da mente, e sim de “adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência.” (Deleuze, 1996). Mas sabemos que durante longos séculos, especialmente no mundo ocidental, houve uma valorização da mente e suas potências em relação ao corpo. Cerca de dois séculos antes de Freud apresentar-nos a noção de inconsciente, Espinosa fala deste desconhecido inexplorado e infinito, referindo-se ao corpo, e levanta a complexa e fecunda questão: “**Nós nem sequer sabemos de que é capaz o corpo**” (Ética, III, 2), afirmando que ninguém até o presente havia descoberto e determinado as capacidades do corpo só pela natureza corporal e física. Ou seja, assim como a consciência, o corpo também reserva um “desconhecido” inexplorado e infinito.

Digo infinito, pois se o corpo possui um limite, este limite será sempre somente biológico; **não há limite criativo no corpo**. O limite não é uma barreira que se rompe, e sim um elástico que se alarga: limite é uma questão de alargamento. A declaração espinosista

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





sobre o que pode o corpo, provoca o bailarino fazendo reverberar experimentações, potencializando complexidades, e problematizando ainda mais a infundável busca por um desvendamento do corpo.

A aceitação de que há saberes no corpo que superam nosso entendimento racional, instaurou-se como um paradigma da contemporaneidade. O corpo tem uma possibilidade de pensamento e sentimento que não estamos habituados a utilizar em nosso cotidiano, que é a de um pensamento criativo e perceptivo, de um corpo que percebe e reage sem entrar em uma lógica de racionalização e sentido. Não se trata de não pensar, essa nunca foi a questão. Pensar com e no corpo, é pensar de outro modo: optando pela lógica da percepção e das sensações e não somente pela lógica do sentido. É uma reconfiguração do pensamento que o caracteriza como criação, e este pensamento criativo coloca o ator em cena de modo consciente sim, mas sem ser apenas lógico/ racional. É um pensamento que testemunha, que processa, mas que não julga *a priori*. Pensamos **em** cena e não **sobre** a cena: não há um objeto (dança) sobre a qual o bailarino (suposto sujeito) reflete, e sim um pensamento em criação, uma reflexão em ação que não permite separar uma coisa da outra. Trata-se, novamente e sempre, de não reduzir o corpo ao instrumento de trabalho do bailarino, e sim restituí-lo como diálogo entre todas as forças e elementos para que **meu** (corpo) seja **eu**.

Se Foucault (1987) prova que não é o corpo a prisão da alma e sim o contrário, também Merleau-Ponty (1999) afirmava que é a mente a prisão do corpo, já que ela aprisiona tudo aquilo que a corporeidade vivencia. Para Merleau-Ponty (1999) o corpo é uma totalidade. Ele o compara a uma obra de arte quando em analogia diz que, assim como na obra artística, no caso do corpo não se pode distinguir a expressão e o que é expresso: o corpo é a obra de arte, pois o corpo não é coisa, nem idéia; o corpo é movimento, criação e expressão criadora. Bailarinos não são comunicadores e nem tradutores de ideias. O corpo não é algo que traduz outro algo. Não é isso.

Realização:



COORDENADORIA  
DE PESQUISA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:







O ator não é um interprete porque seu corpo não é um instrumento. **Porque seu corpo não é um instrumento da sua cabeça.** Porque não é o seu suporte. Os que dizem ao ator para interpretar com o instrumento de seu corpo, os que o tratam como um cérebro obediente e hábil na tradução dos pensamentos dos outros, em sinais corporais, os que pensam que se pode traduzir alguma coisa de um corpo para outro e que uma cabeça pode comandar alguma coisa a um corpo, estão do lado da má compreensão do corpo, do lado da **repressão do corpo**, quer dizer, da repressão pura e simples. (NOVARINA, 2005, p. 13. Grifos meus).

A perspectiva da corporeidade leva-nos a perseguir cada vez mais uma prática artística na qual não há o corpo ou a mente ou o espírito como elementos distintos que juntos compõem o bailarino, mas sim **uma única realidade imanente**, na qual bailarinos se fazem corporeidades que se constituem justamente na relação e nos *espaços entre eCORPOeMENTEeESPIRITOe*. E este espaço *entre* não é fixo, ao contrário pressupõe um dinamismo processual. Não se trata de elementos (pontos) e sim de forças (linhas), e nem tão pouco de estarem juntos (com) e sim rizomatizados (e). Trata-se de uma a tríplice força que nos rizomatiza em sujeitos corporeidades.

O bailarino é uma corporeidade, mas o que isso significa? O que e como, isso faz mudar sua prática, seu cotidiano e fazer artístico? Parafraseando Deleuze e Guattari (1995) em suas reflexões sobre o Corpo sem Órgãos, a **corporeidade não é uma noção ou um conceito, mas antes ela é uma prática, um conjunto de práxis**. É preciso praticar ser uma corporeidade, *corporeisar-se*, passar pelo **processo de corporeisar-se**. Mas como praticar a corporeidade?

Consideremos em primeira instância o exercício de sensibilizar-se para ver, pensar, dizer e habitar um mundo, no qual as questões não se dividem: belo e feio, certo e errado, sagrado e profano; e permitir que esta ação atravesse, de fato, o bailarino: o mundo, a dança, a relação bailarino/ composição, sem dicotomias. Trata-se de menos moral e mais ética. O paradoxo é que parecemos estar tão certos desta perspectiva, mas tão distantes de vivê-la.

Realização:



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





Criamos espécies de armadilhas em nós mesmo e nos perdemos na *fuga*. O bailarino não **faz** a dança. É preciso conectá-lo em uma rede rizomática na qual **sujeito e objeto, criação e criador, processo e produto, interno e externo não vêm mais fronteiras entre si**. Ou seja: **O dançarino é a própria dança. O ator é a própria cena. O cantor é o próprio canto.**

No processo de *corporeisar-se*, exercitamos o **aumento de nossa potência de afetação** em relação aos encontros que nos sucedem. Para falar de um bailarino que se convoca integralmente, conectado em eCORPOeMENTEeESPÍRITO, é preciso partir de uma noção clara do sujeito e seus atributos e afetos constituintes, pois o bailarino vai “trazer-se” para a criação o tempo todo: suas inquietações, seu modo de ver, dizer e ser no mundo. Para Espinosa (2002), embora os indivíduos tenham a mesma natureza, eles se diferenciam pelos afetos, pelo poder de afetar e ser afetado que singulariza cada sujeito<sup>1</sup>. Segundo o filósofo, cada um de nós é antes de tudo um grau de potência de afetos e atravessamentos. Pélbart (2003) propõe a potência da vida como a capacidade do sujeito de diferir, que se dá justamente neste (in)determinado poder de afetamento que cada um **é<sup>2</sup>** ou cria para si. Este poder apresenta-se como potência de ação. Qual é a sua potência? De que afetos você é capaz? Como “preencher” o poder de afetar e ser afetado que nos corresponde? Segundo Espinosa (2002), existem conjuntos de partes vivas (paixões) que se compõem e decompõem segundo leis complexas, categorizando-as em paixões alegres e paixões tristes, sendo a alegria o aumento de sua potência de agir, e a tristeza a diminuição desta mesma potência. A alegria em Espinosa, não se refere à felicidade, e sim ao **encontro que faz sua força de ação e vida aumentarem**, isso quer dizer que a alegria em Espinosa é amoral, ou seja, não existe uma classificação que qualifica entre bom ou ruim, e sim um comprometimento no aumento ou diminuição de força de vida. Mais uma vez não se trata de moral e sim de ética. Aumentar nosso poder de afetar e ser afetado diz respeito a uma busca por um alargamento

<sup>1</sup> Sobre este assunto, somando a questão das paixões e da grupalidade, ver PERBART, Peter Pál: *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*, in Saad, Fátima e Garcia, Silvana. *Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

<sup>2</sup> Pois não possuímos, e sim somos este poder de afetamento.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





de nossa *Zona de Conforto* de criação. Chamamos *Zona de Conforto*, as nossas tendências, aquilo que territorializa um padrão recorrente de ação e criação. A partir do momento em que o bailarino se abre para afetar-se do outro e das outras possibilidades que ele apresenta, está consequentemente ampliando seu repertório criativo, estético e poético; jamais fugindo ou negando, mas ampliando, alargando, implodindo sua *Zona de Conforto*, através de **processos de diferenciação**. Ou seja, para aumentar seu leque de ação e criação, o bailarino não deve fugir do seu repertório criativo, e sim alargá-lo. Isso ocorre no próprio processo de aprofundamento e verticalização de determinado modo operante. Não é uma mudança de modelo, mas uma busca pela ausência de padrão, pela diferenciação do bailarino **nele mesmo**, e não daquilo (ou naquilo) que ele “faz” (a dança).

Existir, para Espinosa (2002), é variar entre paixões alegres e tristes e dançar, me parece cada vez mais variar também neste trânsito livre, receptivo e ativo ao mesmo tempo, entre movimentos, gestos, ações e criações alegres e tristes. Mas como não provocar encontros tristes? Ou em nosso caso, como não provocar “criações tristes”? Partimos do pressuposto de que os sujeitos não são totalmente “donos” de suas ações e que, portanto, a noção de um sujeito essencialista acaba se diluindo, ou seja, o sujeito não é **somente** “dado”, ele não se faz unicamente pela intencionalidade própria, não é um sujeito que têm opinião, liberdade e ação **somente** pela sua intenção, por aquilo que ele pensa, deseja e faz. **O sujeito se dilui em um fluxo cartográfico de sujeito(s), no qual outras forças e intensidades agem com ele.** Isso indica que **enquanto o bailarino faz a dança, a dança também é feita nele.** É uma via de duas mãos, na qual o bailarino não é somente ativo, mas também receptivo, trata-se de uma *receptividade*<sup>3</sup> através da qual, de repente a dança é feita e se faz, com forças conscientes ou não agindo sobre ela. Este “modo de sujeito” é o modo como quero pensar o bailarino, um artista que não é “soberano ativo” de suas ações, e que não vai representar ou expressar suas inquietações pessoais, **um bailarino não de intenção e sim de intensidade.** Um bailarino que **não só compõe a cena, mas também se**

<sup>3</sup> Termo utilizado e desenvolvido por Renato Ferracini. Ver FERRACINI, 2011.

Realização:



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:







**decompõe nela.** “Gasta-se” em criação.

O bailarino é corporeidade, porém, isso não basta para que ele a seja. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que, factualmente, ele é uma corporeidade, precisa buscar sê-la: este processo que estou chamando *corporeisar-se*. Uma corporeidade se recria permanentemente, ela não é uma instância à qual se chega e sim um estado no qual se **está**. É preciso **exercitá-la**, permanentemente. Repito: não é um conceito que se compreende e sim uma prática que se experimenta. O bailarino é uma corporeidade, pois vive na “impossibilidade vital de distinguir seu corpo de seu espírito, está condenado a avançar sempre por inteiro ao mesmo tempo, o único cujo movimento vem do espírito e todo pensamento passa trinta vezes pelo laboratório interior” (NOVARINA, 2005).

Ao longo de quase 10 anos como docente do Departamento de Arte Corporal da UFRJ, muitos deles ministrando a disciplina Introdução ao Estudo da Corporeidade, pude experimentar com os alunos, práticas e laboratórios distintos, os quais me levam a propor as reflexões a seguir. Dentre os atributos que podemos reconhecer em eCORPOeMENTEeESPÍRITOe, gostaria de destacar cinco, que são, ao meu ver, potentes disparadores desse processo que estou chamando *corporeisar-se*: **movimento, imaginação, pensamento, memória e técnica**. Perceber e experimentar o bailarino enquanto corporeidade significa também relacionar de maneira rizomática, estas cinco forças. Falarei brevemente sobre cada uma delas.

1 - **TÉCNICA**. A arte corporal é um campo da cultura no qual a noção de técnica é constantemente questionada e reinventada. A palavra *técnica* vem do grego *Techne*, que quer dizer **arte**, habilidade, ofício. Assumamos, portanto, a técnica sob uma perspectiva não mecanicista, ou seja, o que é técnico não é necessariamente imposto ou codificado. Nesse nosso recorte específico, técnica também pressupõe linguagem. O filósofo alemão Martin Heidegger (2002) pensa a técnica como um horizonte de compreensão do mundo, portanto, sob esta perspectiva, a técnica estabelece-se como uma força dinâmica que relaciona os

Realização:



COORDENADORIA DE



GOVERNO DO ESTADO DO  
**AMAZONAS**

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
**MANAUS**



Fomento:





modos de ver, discursar e existir no mundo. Não existe uma técnica única e codificada para o bailarino, que ensine passo a passo como fazer, existe sim uma técnica própria, inventada nos procedimentos de jogo e contextos singulares de cada ator, por isso sempre existirão tantas técnicas ou linguagens de dança, quanto dançarinos existirem no mundo. Novarina (2005) fala aos atores, mas podemos ouvi-lo e pensar no bailarino, no artista da cena em geral:

Só é ator quem não consegue se habituar a viver no corpo imposto, no sexo imposto. Cada corpo de ator é uma ameaça, a ser levada a sério, para a ordem ditada ao corpo, para o estado sexuado; e se um dia a gente está no teatro, é porque tem algo que a gente não suporta. Existe em cada ator algo como um corpo novo que quer falar. Uma outra economia do corpo que avança, empurra a antiga, imposta (NOVARINA, 2005, p. 23).

A dança é composição sem fronteiras de linguagens e sem “manual”, o bailarino aprende e reinventa-se jogando e jogando cria seus próprios procedimentos; ele se “inventa” bailarino a cada aula, cada criação, cada laboratório, cada prática. A arte contemporânea nos leva a cada vez mais considerar e valorizar o processo, ou seja, aquilo que acontece com (e no) artista, e seu diálogo com o mundo; afirmado assim a ideia de técnicas que não estão a serviço da composição ou criação de um suposto objeto (dança) e sim técnicas do sujeito; técnicas de si. Então me pergunto, será que, enquanto bailarinos, ao mergulharmos em processos de ensaio e criação, não estamos embarcando em um profundo processo de auto conhecimento, no qual a técnica revela-se justamente como construção do sujeito? Como processo de criação e recriação da corporeidade? Conhecer a si mesmo é fatalmente experimentar a si mesmo: **conhecimento é experimentação**. Esta ideia ecoa no pensamento pós-moderno de um corpo próprio<sup>4</sup>, conduzindo-nos assim para ideia de uma **técnica própria**.

<sup>4</sup> O que nos interessa na ideia de um corpo próprio é o reconhecimento pós-moderno, na dança, por exemplo, de que não se pode dançar com um corpo que não se tem (sobre este assunto ver LOBO, 1993) e que, portanto, é preciso conhecer este corpo que se tem, esta corporeidade, conhecer a si mesmo.

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





Aprendemos através da experiência, e ninguém ensina nada a ninguém. Isto é válido tanto para as crianças que se movimentam inicialmente chutando o ar, engatinhando e depois andando, como para o cientista com as suas equações (SPOLIN, 1979, p. 3).

Spolin (1979) considera o “talento” não como algo nato, mas como uma força que todos têm, e que pode ser mais ou menos potencializada, variando de acordo com a capacidade de **experenciar**. O “talento” é, segundo a autora, determinado pelo grau de envolvimento que a pessoa é capaz de estabelecer com o ambiente, simultaneamente em três níveis: intelectual, físico e intuitivo.

2 - MEMÓRIA. A noção de memória está vinculada no senso comum ao passado, a algo que aconteceu e “passou”, ou que “ficou guardado” num ponto anterior ao presente, em uma linha cronológica do tempo. Mas se a memória fosse mesmo um ponto fixo no passado, como seria possível “trazê-la” para o presente? Ou como seria possível ir até este passado para “resgatá-la”? Quando falamos em memória, na verdade falamos em esquecimento, uma vez que só podemos “lembrar” aquilo que uma vez foi esquecido. Mas imagine se o bailarino resolvesse, em criação, ficar “lembrando” suas memórias e “trazendo-as” para o jogo, para a aula ou laboratório? Parece-me pouco agregador, diante da possibilidade de aproveitar esta mesma memória enquanto **ato criativo**. Ou seja, o bailarino não joga com **fatos** (memórias específicas) e sim com as **sensações de memórias**, com os fluxos de sensações que suas memórias manifestam. A memória não está situada no cérebro e não é um atributo da mente. Ela **dura** no bailarino corporeidade, passando pela mente e vibrando na materialidade do corpo físico. Sendo assim o *corpo memória* passa a ser um processo criativo de suas próprias memórias, recriando tudo quanto viveu e experimentou em novas formas de acontecimentos. Ele pode “contar” com suas memórias muito mais criativamente se considerá-las como um único coletivo de memórias, e não como eventos isolados em cronologia e que podem ser “resgatados” tal como aconteceram. O exercício que proponho aqui, à luz dos pensamentos bergsoniano e deleuzeano é colocar em xeque justamente as noções de passado e lembrança mental atreladas à ideia de memória, abandonando a compreensão de que



memória seja uma **ideia mental** e passando a percebê-la como uma **duração corporal** (BERGSON, 1990), e desta forma a perspectiva da corporeidade potencializa, mais uma vez, nossa reflexão. O bailarino é uma inscrição do tempo em processo no próprio tempo, ele não “tem”, mas **é** memória, é “uma presentificação do passado acumulado” (Ferracini, 2006, p. 120).

3 - IMAGINAÇÃO. Aristóteles foi pioneiro em estudar e desenvolver uma teoria da imaginação, e desde então, muitos são os estudos e atribuições em relação a esta potente capacidade humana. Mas o que mais nos importa aqui, não é entender os mecanismos de funcionamento da imaginação, e sim discutir a potência de **imaginar em criação**. O termo imaginação é derivado do latim, *imaginatio* que, por sua vez, substitui o grego *phantasia*; *phantasma*. É a capacidade que temos de inventar e compor imagens (sendo esta capacidade, também, um procedimento do próprio pensamento). A imaginação no bailarino é uma imaginação imanente, que é realidade *intensiva* (invisível, mas real) e, portanto, não tem a ver com uma fantasia imaginada num plano fora do “real”. A imaginação não é fantasia irreal, até porque o invisível não recusa o real e, neste caso, nem o real recusa o invisível. A imaginação é **uma força que percebe realidade na invisibilidade**. O Imaginário não é fantasioso, não é transcendente, não é uma instância fora da consciência ou da razão ou do corpo, ele existe e acontece na própria corporeidade. E para poder contar criativamente com a imaginação, o ator deve exercitá-la com essa materialidade real, de uma imaginação que tem “potência de carne”. Bailarinos devem “imaginar como crianças que acreditam na força da imaginação com toda concretude que ela pressupõe.” (Zirardo, 1995, p.6). “O ato de imaginar é um ato afetivo” (Lazzaratto, 2008, p. 54), por isso devemos convocar e disponibilizar nossos *afetos* e *perceptos*, e tudo aquilo que nos faz corporeidades, para o ato imaginativo, até que a própria imaginação nos afete de tal modo, que somos arrebatados por aquilo que nós mesmos criamos.

A imaginação não é imagem fixa, é um processo de colocar a **imagem em ação**. Não é uma figura, é movimento. Não há nada estático na imaginação, não são fotos, são

Realização:



Apoio:



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





metamorfoses que variam entre o visível e o invisível, retroalimentando-se até que não se saiba mais quem gerou quem. Uma imagem transforma-se em ação que alimenta novamente a imagem, e faz produzir outra, que se metamorfoseia em ação e que volta a ser imagem: *açãoimaginaçãoimaginação*. A imaginação opera no bailarino um deslocamento entre imagem criativa e ação criativa em um processo mútuo de afetação (imagem) e acontecimento (ação).

4 – PENSAMENTO. “O corpo pensa e a dança em seu ato de dançar conceitua” (Greiner e Katz, 2005, 2010). O **pensamento** em criação não é racionalização, é ação improvisada. Um pensamento elevado à potência sem nome, sem limite, amoral, em busca da fronteira criativa na qual “todo pensamento que não é dançado é falso” (Novarina, 2005, p.48). Trata-se de um pensamento perceptivo. O pensamento não só como entendimento, mas como percepção.

Interessa-me aqui, refletir mesmo que brevemente sobre o pensamento enquanto palavra, ou a palavra enquanto fluxo de pensamento. Peter Brook discute a idéia da palavra como pensamento verbalizado, sugerindo que a palavra nunca começa sendo palavra; ela é, para Brook (2000), o resultado de um impulso estimulado por atitudes e comportamentos, por sua vez ditados pela necessidade de expressão. Pensamento é palavra que é também por sua vez pensamento, mas da mesma forma que o pensamento não se reduz à consciência, a fala também não se reduz à comunicação.

[...] acabaremos um dia mudos de tanto comunicar nos tornaremos enfim iguais aos animais, pois os animais nunca falaram, mas sempre comunicaram muito bem. Só o mistério de falar nos separava deles. No final, nos tornaremos animais: domados pelas imagens, emburrecidos pela troca de tudo, regredidos a comedores do mundo e a matéria para a morte. O fim da história é sem fala (NOVARINA, 2003, p.13).

A palavra do bailarino é o próprio fluxo de pensamento processado sendo dito. **O pensamento é uma fala silenciosa e a fala é um pensamento audível.** A palavra é lugar de

Realização:



COORDENADORIA DE INOVAÇÃO



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:







criação de espaços, por isso Novarina (2009, p.39) insiste tanto que a fala é “uma dança que se vai”, e faz dela o próprio espaço.

Apesar de a neurociência atestar a existência do pensamento como faculdade da mente e da razão, situadas em pontos específicos do cérebro, há outra ideia de pensamento em Espinosa que nos interessa muito mais: a do **pensamento que é corpo e vice-versa (Ética, II; 12-31)**. Novarina (2005) fala também sobre uma “palavra corpórea”, à qual ele chama “**carnagem linguajar**” do homem. Esta palavra não vai comunicar nenhum sentido, ela vai sim “dançar e falar aos espaços”. Este esvaziamento de uma expressão (ou intenção) através da palavra, essa busca por uma palavra que cria o vazio para a comunicação, e que não é a transmissão de uma ideia, um sentimento ou ainda uma “mensagem” que sai do palco e chega ao espectador, isso tudo vem reforçar a produção de um pensamento que nega a comunicação através da transmissão: **a fala do bailarino ou ator, bem como o canto do cantor não são recursos de transmissão de conteúdo e significado.**

[...] Nem instrumentos nem utensílios, **as palavras são a verdadeira carne humana e uma espécie de corpo do pensamento**: a fala nos é mais interior do que todos os nossos órgãos de dentro. As palavras que você diz estão mais dentro de você do que você. Nossa carne física é a terra, mas nossa carne espiritual é a fala; ela é o pano, a textura, a tessitura, o tecido, *a matéria do nosso espírito*.[...] **Falar não é comunicar.** Falar não é trocar nem fazer escambo - das idéias, dos objetos-, falar não é se exprimir, designar, esticar uma cabeça tagarela na direção das coisas, dublar o mundo com um eco, uma sombra falada: falar é antes abrir a boca e atacar o mundo com ela, saber morder (NOVARINA, 2003, p.14. Grifos meus).

**5 - MOVIMENTO:** No movimento do bailarino, interessa menos a beleza ou harmonia do movimento em si, do que **quem** (ou o quê) motiva e problematiza este movimento. Menos a técnica mecânica e codificada do que a possibilidade de um movimento expressivo e preciso. Interessa sempre saber se o público “viu a lua”, como na metáfora de Oida:

Realização:



Apoio:



GOVERNO DO ESTADO DO  
**AMAZONAS**

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
**MANAUS**



Fomento:





Posso ensinar a um jovem ator qual o movimento para apontar a lua. Porém, entre a ponta de seu dedo e a lua a responsabilidade é dele [...] quando atuo, o problema não está na beleza do meu gesto. Para mim, a questão é uma só: será que o público viu a Lua? (OIDA, 2001, 94).

Um **movimento** que o bailarino realiza não quer significar de antemão nada, e sim fazer circular intensidades conectando espectador e bailarino em potência de comunicação não significada. Porque o público não vai ver piruetas, torções ou sustentações, ele vai ver no movimento surgir uma **presença**, e esta presença sim, o atravessará. O movimento em criação deve buscar fissurar as coordenações físicas codificadas e memorizadas e, provocando um transbordamento destes códigos, explorar movimentos possíveis ainda não explorados. Porque é isso que o bailarino vai fazer: nem coreografia, nem combinação improvisada de “passos” reconhecíveis, mas somente a possibilidade de através de um movimento-não-intencional, deixar os movimentos se fazerem e fazerem espaços. “O sentido do movimento é o próprio movimento do sentido.” (Gil, 1999, p.10). Às vezes o bailarino quer mostrar o sentido do movimento, e se esquece de simplesmente fazer o movimento. **Ocupar-se do movimento e não da interpretação do movimento**, como faz o bailarino “embaraçado de sentido”, “grávido de sentido”, cheio de significados e interpretações. É disso que Pina Bausch trata quando diz que para ela não interessa **como** o bailarino se move, mas **o que** o move. Acrescento também o interesse **naquilo que você move quando se move**.

Por fim, deixo aqui a convocação de Deleuze e Parnet que muito manifesta sobre o experimento de *corporeisar-se*: “Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo. Fazer do pensamento uma potência não que se reduz a consciência” (Deleuze e Parnet, 2004, p. 80). Não se limitar ao território do organismo e da consciência, é justamente levar em conta a corporeidade, é não reduzir o corpo à matéria, o pensamento à mente e as sensações e afetos ao espírito. Talvez por isso, o bailarino só possa de fato existir na sua totalidade, no instante único em que conecta, sem hierarquia as dimensões visíveis e invisíveis que o faz corporeidade.

Realização:



COORDENADORIA DE



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





## Referências Bibliográficas

BERGSON, Henry. **Matéria e Memória – Ensaio sobre a Relação do corpo com o espírito**. São Paulo. Marettins Fontes – 1990.

DELEUZE, GILLES e GUATTARI, FELIX. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lucia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1996.

----- **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa – Rio de Janeiro : Editora 34., 1995(1).

ESPINOSA, BARUCH DE. **Ética Demonstrada à Maneira dos Geômetras**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2002.

FERRACINI, Renato. Laboratório-Portal Teatro Sem Cortinas. Entrevista Renato Ferracini. Autora: Lissa Santi, 2011.

FERRACINI, Renato. **Café com Queijo, Corpos em Criação**. São Paulo: HUCITEC, co-edição FAPESP, patrocínio Petrobrás, 2006.

GIL, José. **O Corpo do Bailarino**. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Félix Guattari, abril de 1999.

GREINER, Christine. **O Corpo em Crise. Novas Pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. **O Corpo. Pistas para Estudos Indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

Realização:



Apoio:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:





HEIDEGGER, M. A **Questão da Técnica**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão. Ensaios e Conferências, Editora Vozes, Petrópolis, 2002.

LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão: exercício e linguagem cênica**. Editora Célia Helena. SP, 2011.

\_\_\_\_\_. **Arqueologia do Ator: Personagens e Heterônimos**. Instituto de Artes, Unicamp. Tese de Doutorado, Campinas, 2008.

NOVARINA, Valère. **Carta aos Atores**. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Diante da Palavra**. Trad. Ângela Leite Lopes – Rio de Janeiro: 7letras, 2009.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. **O Ator Invisível**. Editora Beca, 2001.

PELBART, P. **Poder sobre a vida, potências da Vida**. In *Vida Capital: ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud - Teatro e Ritual**. São Paulo, AnnaBlume, 2004.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para Teatro**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

ZIRALDO. **Uma Professora Muito Maluquinha**. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

\*Marina Elias é atriz, bailarina, diretora, coreógrafa e pesquisadora das artes da cena. Professora dos cursos de graduação (Bacharelado em Dança, Licenciatura em Dança e Bacharelado em Teoria da Dança) do Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutora e Mestre em Artes da Cena pela UNICAMP. Bacharel em Artes Cênicas pela UNICAMP. Integrante dos Grupos de Pesquisa IMPROLAB (UFMG), e Dramaturgias do Corpo (DAC/ UFRJ). E-MAIL: marinaelias@hotmail.com

Realização:



SECRETARIA DE CULTURA



GOVERNO DO ESTADO DO  
AMAZONAS

MANAUSCULT



PREFEITURA DE  
MANAUS



Fomento:

