



Um Olhar sobre *Material for the Spine*, de Steve Paxton

Mayana Marengo
Zilá Muniz

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

RESUMO – Um Olhar sobre *Material for the Spine*, de Steve Paxton – A pesquisa detalha alguns pontos fundamentais de *Material for the spine*, de Steve Paxton, para estabelecer relações entre o mesmo e posições acerca dos fenômenos sensação e percepção no contexto da performatividade na cena contemporânea. Analisa, ainda, a relação entre sensação interna do corpo e o desenho do corpo em movimento, que Paxton define como forma. A partir desses conceitos, discute a potência artística nessa abordagem, pautada numa prática cênica cujo objetivo está em criar dança.

Palavras-chave: **Consciência do Corpo. Performatividade Cênica. Iteratividade.**

ABSTRACT – A Glance Upon *Material for the Spine*, by Steve Paxton – The present research highlights some key points from *Material for the Spine*, by Steve Paxton, to establish links between Paxton's work and positions on phenomena of sensation and perception in the context of contemporary performance. It also analyzes the relationship between internal body sensation and the design of the moving body, which Paxton defines as form. From these concepts, the present paper discusses the artistic power of this approach, based on a scenic practice which aim is to create dance.

Keywords: **Body Awareness. Scenic performativity. Iterativity.**

RÉSUMÉ – Un Regard sur le Matériel est the Spine, Steve Paxton – Cette recherche porte sur quelques points fondamentaux de *Material for the Spine*, de Steve Paxton, dans le but d'établir des rapports entre ce document et les positions concernant les phénomènes de la sensation et de la perception, dans le contexte de la performativité de la scène contemporaine. Le texte analyse également le lien existant entre la sensation interne du corps et le dessin de ce corps en mouvement, lequel Paxton définit comme étant de la forme. A partir de ces concepts, le travail étudie la puissance artistique de cette approche centrée sur une pratique de la scène dont l'objectif est celui de créer de la danse.

Mots-clés: **Conscience Corporelle. Performativité Scénique. Itérativité.**

Introdução

O bailarino, coreógrafo, professor e pensador do movimento, Steve Paxton (1939, EUA), criador da dança de Contato Improvisação (CI), é conhecido no Brasil devido a suas passagens pelo País na década de 1980, em intercâmbio com a artista Tica Lemos, diretora do *Estúdio Nova Dança* em São Paulo. Tica Lemos trouxe ao Brasil importantes nomes do Contato Improvisação, como Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff, Lisa Nelson e o próprio Steve Paxton. A técnica passou a ser disseminada pelo país por artistas, professores e coreógrafos que se dedicam a estudar e ensinar Contato Improvisação e os materiais posteriores, como o *Underscore*¹, de Nancy Stark Smith, o *Tuning Scores*², de Lisa Nelson, e o *Material for the spine*, do próprio Paxton. Antes mesmo do lançamento em DVD do *Material for the spine*, Paxton esteve no Brasil ministrando um curso de MFS em janeiro de 2006, no Estúdio Nova Dança³.

Material for the spine (MFS) tem a tradução literal de *Material para a coluna* e consiste em um sistema de observação dos princípios fundantes do Contato Improvisação. Paxton explica que iniciou a pesquisa em 1986 e compilou as informações num DVD que leva o mesmo nome, em 2008⁴, e o que torna esse material interessante para uma reflexão teórica é o fato de discutir sobre a interação entre movimento, consciência do corpo e potência artística.

Na parte introdutória do DVD, Paxton (2008) explica que MFS é um sistema desenvolvido para explorar os músculos internos e externos, visando trazer à luz da consciência as partes das quais normalmente não temos percepção. Conforme ele descreve, é um estudo do movimento que propõe exercícios práticos que revelam o que se exige dos sentidos corporais ao fazer da dança um processo que explora potencialidades físicas. Ele parte do pressuposto de que “[...] a paleta do bailarino existe no corpo em forma de sensações” (Paxton, 2008). Daí a consciência dos músculos, pélvis e ossos e nas sensações internas com que um movimento é registrado.

O DVD⁵ consiste em duas partes: *Sensation and Senses* (Sensações e Sentidos), e *Forms* (Formas). Em *Sensation and Senses*, Paxton agrupa os seguintes princípios: *Weight of sensation* (Peso da sensação), *Gravity* (Gravidade), *Basics* (Básicos), *Pointings* (Direcionamentos), *Pelvis* (Pélvis), *Walk* (Caminhar), *The back* (As costas), *Space* (Espaço) e *MFS a base for improvi-*

sation (MFS como base para improvisação). Em *Forms* (Formas), estão agrupados movimentos específicos e distintos explorados na investigação das sensações do corpo em movimento, que são: *Crescent roll* (Rolamento crescente), *Helix roll* (Rolamento em hélice), *Puzzles* (Quebra-cabeças), *Undulation* (Ondulação), *Aikido roll* (Rolamento de Aikidô). Apresenta, ainda, as temáticas *looking at the forms* (observar as formas), *warmups* (aquecimentos) e *cultivating* (cultivo dos movimentos cotidianos).

Os mais relevantes aspectos da pesquisa de Steve Paxton para este estudo são: a consciência em relação à coluna de forma tridimensional e a sua relação espiral com o restante do corpo; a ampliação da mobilidade da coluna e a articulação de todos os músculos (grandes e pequenos) envolvidos nela; e, finalmente, fortalecer a coluna com base no estudo dos rolamentos do Aikidô. Paxton ressalta em seu argumento sobre essas questões, que são processos de aprendizagem e de incorporação de procedimentos que voltam para a dança e não se separam dela.

Sensação, Percepção e Propriocepção

Paxton compreende a propriocepção como a sensibilidade dos músculos e outras partes do corpo, e que esta envolve um olhar interno do corpo, sem o uso da visão, mas fazendo uso dos recursos de observação interna, a consciência. Paxton, em MFS, chega a tais conclusões a partir do trabalho com a *small dance* (pequena dança) em *Basics* e presente na parte *Sensation and Senses* e também nas formas básicas como *Crescent Roll*, *Helix roll*, *Aikido roll* e *Puzzles* presentes na parte *Forms*.

Este último ponto é especialmente interessante, pois constitui de certa forma um paradoxo, já que a palavra forma sugere uma percepção externa, ou seja, do desenho do corpo. Para Paxton, o termo Forma externa (o desenho do corpo) é um trabalho a partir da prática e da repetição para o desenvolvimento de uma consciência interna. Portanto, evidencia-se aqui o processo de apreensão e da tomada de consciência pelo movimento.

O movimento desloca o corpo em suas relações internas e externas. Cada movimento integra impressões e expressões a todo instante. Cada movimento transforma nossa imagem corporal de forma específica. Os movimentos que realizamos, em termos de sensação e forma, traçam o caminho de tais transformações, desenhando novas imagens do mundo a partir de

renovação da imagem corporal que nos conduzirão a outros movimentos e assim por diante.

Mas, então, o que fazer com todos os movimentos gerados pelo sistema sinestésico, proprioceptivo e sensorial do esquema corporal⁶? O movimento não é liderado por uma ideia fixa ou plana, uma vez que a referência cortical foi substituída pelo conhecimento proprioceptivo do corpo; é o momento precioso, quando o corpo toma conta (Forsythe, 1999). A propriocepção é a sensibilidade própria dos músculos e ligamentos, distinta da sensibilidade tátil (exteroceptiva) e da sensibilidade visceral (interoceptiva). O filósofo Brian Massumi, em seu livro *Parables for the virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), discute esta questão:

Os músculos e ligamentos registram as condições do movimento que a pele internaliza como qualidades: a rigidez do piso que se apoia quando um indivíduo se olha no espelho, dureza que se torna resistência possibilitando a posição e o movimento; a maciez da pele de um gato se torna lubrificante de um movimento das mãos. Propriocepção traduz o esforço e facilita os encontros do corpo com objetos em memória muscular de relacionalidade. Esta é uma memória cumulativa de habilidades, hábitos e postura. A propriocepção afeta duplamente a mediação do sujeito e do objeto no corpo, a uma profundidade média em que o corpo é apenas corpo, não tendo nada da suposta profundidade do eu nem da superficialidade do encontro externo (Massumi, 2002, p. 59).

Sutilmente, e a cada exercício ou prática, o registro que possuímos se conecta com a ação ou movimento e amplia a nossa percepção em relação ao mesmo, conscientemente.

A *small dance* de Paxton surgiu na *performance Magnesium* (1972), na qual bailarinos atiravam-se, colidiam e arremessavam-se por 10 minutos e em seguida permaneciam de pé por alguns minutos. Esse estar de pé tornou-se uma das premissas básicas de exploração dos princípios de comunicação, primeiramente evidentes em *Magnesium* e, posteriormente, uma pesquisa e técnica que é o que conhecemos hoje como *Contato Improvisação*.

O filósofo José Gil (2004) faz uma extensa reflexão sobre a relação do corpo com a dança proposta por Steve Paxton, em seu livro *Movimento Total: o corpo e a dança*. Gil descreve assim a *small dance*: “A *small dance* é o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado” (Paxton apud Gil, 2004, p. 109) e ressalta ainda que, para desenvolver ou am-

pliar “[...] a consciência interna do corpo começa(mos) pela ‘observação’ da *small dance* em nós” (Paxton apud Gil, 2004, p. 109).

Gil (2004) conclui que ampliar a consciência interna pode produzir dois efeitos em relação ao movimento. O primeiro efeito diz respeito à consciência da possibilidade de ampliação da escala de movimentos. E o segundo efeito consiste em perceber que a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior, como o objeto, para impregnar-se dele, e assim a consciência torna-se *consciência do corpo*.

Nos tópicos *Weight of sensation, Gravity, Pointing, Pelvis* e, sobretudo, em *Basics*, listados em MFS (na parte *Sensation and Senses*), Paxton direciona o olhar e o sentir para uma consciência interna do corpo que torna o bailarino ciente dos diversos sistemas que o constituem e que não são vistos pelo olhar, porém, acessados pela sensação.

Para Henri Bergson (1999), em *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, a sensação é protagonista da memória e do corpo que se aciona, que age.

Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente, portanto, é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor (Bergson, 1999, p. 160).

O corpo é o centro da ação. O corpo da memória é um sistema sensório-motor, organizado por padrões e hábitos chamado de memória de procedimento. É uma memória quase instantânea, que diz respeito principalmente ao movimento corporificado. A memória processual contém também o potencial de ação, a possibilidade de ações que ainda não se comprometeram.

Nesse sentido, a memória está relacionada com a experiência sensório-motora. Um traço de memória é materializado e realizado no corpo e cria sensações corporais ou, como Paxton (2008) define “uma paleta de sensações”. A memória da sensação é a própria sensação em seu estado de devir, quando a progressão da memória se materializa. Um traço de memória que

se torna real é um processo natural; uma vez memória-imagem, já é, em parte, uma sensação.

Uma série de práticas acessam justamente essa consciência, como, por exemplo, ficar em pé de olhos fechados, respirar profundamente abrindo os espaços nos pulmões e direcionar a atenção para a coluna e os pulmões. Inspirar e fazer longa expiração são diretrizes essenciais no trabalho de *Material for the spine*, com o objetivo de ampliar a consciência interna e impregnar-se das especificidades das sensações corporais.

Gil (2004, p. 133), por exemplo, aponta que “[...] ver do interior é, sobretudo projetar todo um sentir do corpo no espaço, no espaço interior: é *abrir* este último, segundo as forças e os afetos que transportam o movimento”. Portanto, a percepção que temos em relação a um momento ou evento é construída a partir de imagens corporais que se relacionam e se modificam em nosso corpo. Para Bergson (1999), a nossa percepção de um todo não corresponde à materialidade daquele evento; no entanto, a percepção que temos sobre esse mesmo evento é infinitamente variável.

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda como se girássemos um caleidoscópio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo. Como explicar que esses dois sistemas coexistam, e que as mesmas imagens sejam relativamente invariáveis no universo, infinitamente variáveis na percepção? (Bergson, 1999, p. 20).

A percepção nunca está dada por terminada, assim como as nossas perspectivas nos remetem a explicar e pensar num mundo que as englobe, as ultrapasse e anuncie-se por formas sensíveis, fulgurantes como uma palavra, um arabesco, uma dobra, um movimento. Nesse sentido, é preciso que nossa expressão de mundo seja sensação, isto é, que desperte e reinvoque por inteiro o puro poder de expressar, para além das coisas já vistas.

A percepção, portanto, é um processo de se tornar consciente de alguma coisa, de conhecer, refere-se à capacidade de diferenciar a informação que está no mundo. Esse processo de entender ou compreender as informações que estão no mundo é mediado pela experiência e requer o uso dos

sentidos. Por exemplo: para uma sensação ser percebida, ela passa no corpo através de um ou mais órgãos sensoriais. Interpretar uma sensação é o que conhecemos como percepção, porém não em sentido cronológico, mas como um emaranhado, sem início nem fim.

Thomas Reid (2004), autor do livro *Essays on Intellectual Powers of Man in Perception*, explora as teorias do imediatismo e sua relação com a percepção. Para Reid (2004), na atividade de perceber um fenômeno acontecem três fases: primeiro, nos vem alguma noção ou concepção do que é percebido; segundo, uma forte e irresistível convicção da presente existência daquilo; por último, essa convicção é imediata e não é resultado de uma atividade racional. O imediato se relaciona a uma concepção *a priori*, que está dada.

Para John Dewey (2010), a percepção não é somente o que nós vemos, nem é o que nós entendemos que vemos, mas é o balanceamento entre o que vemos e o que entendemos simultaneamente. A percepção não representa algo que é fixo ou constante, mas tem elementos que são fixos num sistema de elementos em constante transformação. Há um imediatismo no que percebemos, mas o que percebemos raramente é sem mediação.

Massumi (2002, p. 90) acredita que a percepção está relacionada com a ação sobre o que é percebido. As propriedades da coisa percebida são também propriedades da ação, mais do que da coisa em si. Não que isso signifique que as propriedades são subjetivas para quem percebe; pelo contrário, são sinais de que aquele que percebe e que é percebido está incluído no mundo de cada um. A percepção se situa entre quem percebe e do que é percebido.

Desse modo, este entre, que é o processo de percepção, se ajusta no subitem *Dance and Culture* (Dança e Cultura), que integra o tópico *Cultivating*, em que Steve Paxton discute o papel da dança e dos dançarinos nos dias atuais, ao questionar que a ambição os tem separados de uma sensibilidade e fisicalidade que aconteceria num ambiente mais natural. O que torna os corpos engessados e transformados em ferramentas sem criatividade, visto que a cidade e civilização urbana são dispositivos controladores e disciplinadores do corpo.

Paxton atenta para a necessidade de se voltar a um saber da natureza, no qual a dança focaliza nossa atenção a aspectos muito básicos da percep-

ção do tempo, do espaço e da gravidade que compõem a nossa criatividade. Nesse sentido, a dança é uma chamada para acordar e trabalhar um corpo repleto de hábitos e adestramentos, porque vai lembrá-los dos pés, das vértebras e do alcance do corpo. Seja no Contato Improvisação, nas diretrizes de MFS ou em outras formas de dança, existe um saber produzido no corpo a partir da investigação de tais relações de forças físicas, no qual o corpo conscientemente organiza e adquire habilidades para dançar e criar ou colaborar na criação.

São habilidades intrinsecamente relacionadas à sensação corporal, à aquisição de uma *paleta de sensações internas* que sustentam os movimentos do corpo e lhes conferem precisão formal. Dessa maneira, a performatividade cênica é capaz de cativar o olhar do espectador antes que surja qualquer significado cultural para um determinado movimento.

Percepção e Performatividade na Cena Contemporânea

No contexto das artes presenciais, a ênfase na percepção foi tradicionalmente concebida como um olhar exterior e hermenêutico. Exterior, como no balé diante do espelho, e hermenêutico ao conceber o corpo, sobretudo, como para expressar um significado a ser interpretado. Do ponto de vista da prática, essa ênfase hermenêutica se articula pelo foco em um trabalho representacional, no qual o movimento existe para representar uma emoção, por exemplo, e no qual o trabalho corporal do bailarino foi submetido a esse objetivo.

Entretanto, nas últimas três ou quatro décadas consolidou-se o pensamento de que a percepção estética não se reduz a uma percepção interpretativa e racional do fenômeno artístico. Ao contrário, para alguns teóricos⁷ é exatamente a falta de compreensão, inscrita no fenômeno artístico, que faz deste uma experiência estética da recepção, que acessa sensações e percepções sensoriais.

Esse pensamento é motivado por um desdobramento no campo das artes que privilegia a exposição de sua materialidade, dos processos e procedimentos de sua construção, ou seja, a exposição da performatividade que o fundamenta, possibilita e constrói⁸.

O que interessa no contexto deste trabalho é reconhecer que, em uma arte performativa, a dimensão sensorial do fenômeno na sua materialidade,

temporalidade e espacialidade específicas no momento da apresentação, se constitui como fundamento do fazer artístico. Na recepção, livra o espectador da tarefa imediata de buscar significados e lhe permite apreender as diversas intensidades sensoriais e afetivas que o trabalho provoca na construção de sentido.

Josette Féral (2009) aponta como princípios básicos da performatividade cênica, além do princípio da repetição, os princípios da iteração, da citação e da ambiguidade (Féral, 2009). Parece interessante que o elemento que diferencia o trabalho performativo de um trabalho predominantemente representacional é a subjetividade do performer, que reside, sobretudo, na presença do corpo. Pensar a subjetividade e perceber o papel da mesma em relação ao material apresentado é um fator crucial na performatividade da cena contemporânea, e o objetivo artístico não é expressar perfeitamente um ideal pré-existente. Há espaço para, artisticamente, assumir as variações ou lacunas que necessariamente surgem entre a ação como expressão de uma ideia e a ação como expressão singular de um momento de encontro entre performer, movimento e espectador.

Em palavras que evocam as reflexões de Paxton sobre a relação entre bailarino e ambiente, Féral (2009) aponta o princípio de variação estrutural como elemento intrínseco ao corpo e sensível ao contexto específico de sua execução. Diz Féral (2009, p. 76-77):

Por um lado, a atividade ou realidade performada, visto que é incorporada, não pode ser, em cada um de seus ressurgimentos, uma réplica idêntica à precedente; por outro lado, mesmo repetida, uma ação se inscreve necessariamente nos contextos sócio-históricos de produções diferentes (recepção das performances; nuances presentes no estado (psicológico, físico, etc.) do performer). Isso faz com que a repetição ou a citação sejam, ao mesmo tempo, cópia e original (simulação), a contextualização na qual ela emerge: contextos sempre diferentes, jamais saturados que fazem com que o significado nunca seja único, mas sempre variável e plural. Todas essas variações garantirão que cada performance seja única a cada vez.

Se pensarmos que o trabalho técnico tradicional foi pensado para eliminar o possível ruído da variação, estamos agora perante um fenômeno que justamente busca investigar a potência artística desse ruído. Encontramos a abertura nos princípios de uma necessária apropriação do sujeito e da exposição dessa apropriação na autorreflexividade da cena, que, segundo Féral (2009, p. 78-79),

Se desdobra, se apropria e apreende códigos e transforma-os, joga com as repetições, joga-os com alargamento de sentidos, entra em conflito ou em acordo com eles. Há, certamente, uma margem, um hiato – uma lacuna como dissemos em outros lugares – entre mim e o código, uma zona a explorar que é individual (cada um a explora à sua maneira). O eu reproduz o código, mas mantendo uma originalidade (uma natureza) própria que releva essa ‘*différance*’ de que fala Derrida. A performance, escreve M. Carlson, é sempre ‘emoldurado no modo de auto-reflexividade’.

Ou seja, a dimensão do ‘mostrar o fazer’ problematiza sua relação com o fazer (artístico) e o ser (empírico), de modo que esse mostrar performativo na contemporaneidade é feito de tal maneira que a construção de sentidos não é universal. A construção de sentidos se dá na marca do provisório, do temporal, do específico dos corpos na *performance*.

O modo performativo (enquanto fazer iterativo e variacional), expõe de modo autorreflexivo a subjetividade dos performers em relação ao material perceptivo e estabelece uma série de pontos de contato com os princípios de treinamento e de criação desenvolvidos no sistema *Material for the spine*. No que segue, são apontados alguns paralelos e reflexão sobre algumas diferenças entre os exercícios de Paxton e as funções da sensação e propriocepção na iteratividade da ação artística.

***Material for the Spine* como investigação de potência artística**

Além dos exercícios, citados anteriormente, o MFS traz reflexões de Paxton sobre as relações entre corporeidade fluida e criatividade artística. Paxton afirma que a prática dos exercícios, como *rolls* e *puzzles*, por mais que inclua repetição e execução precisa, leva o bailarino a uma resposta precisa e a uma flexibilidade física e perceptual ampliada. Além disso, com a prática desenvolve um corpo disponível para interagir de modo relativamente livre com os estímulos do ambiente. Como o treinamento físico que faz uso da repetição pode levar não só a um melhor controle no desenho do corpo em movimento, mas a uma liberdade no uso das possibilidades desse movimento? Como esse treinamento, ao estabelecer paralelos com princípios da *performance*, amplia a potência artística?

Primeiramente, compreende-se que o treinamento visa conectar a percepção do bailarino com uma força energética específica, interna do corpo: o princípio oriental do *Chi* (China) ou *Ki* (Japão), energia vital. O conceito

do *Ki*⁹ engloba uma ampla variedade de energias que permeiam o universo, está dentro de nós e também nos envolve. Pode-se dizer, segundo a cultura oriental, que é o *Ki* que nos mantém vivos. *Ki* é uma energia primordial no universo, não está somente no corpo humano, nos animais ou plantas, mas também nas pedras, nos carros ou aviões, tudo que existe possui a energia *Ki*. O *Ki* é a essência da acupuntura, assim como em inúmeras outras formas de terapias, artes marciais e artes tradicionais na China e no Japão. A equivalência da energia *Ki* no ocidente é o espírito.

Paxton opera a partir do Princípio do *Ki* e afirma que:

Por meio de exercícios, do imaginário ideocinético e de exemplos específicos, eu quis trazer para a consciência as sensações internas; os momentos nos quais o uso revela operações de esqueleto, as conexões musculares acessíveis entre pélvis e os pontos dos dedos da mão, e o apoio suavemente energético da alavancagem que eu entendo ser o conceito oriental do *chi* ou *ki* (Paxton, 2008, 0:30-0:54, tradução nossa).

A presença do *ki* é percebida internamente¹⁰ e impregna ao movimento uma vivacidade, como se fosse único e feito pela primeira vez. Além disso, gera uma fluidez e diversidade dos movimentos ao ampliar as possibilidades de criação em dança. Uma vez que “a paleta do bailarino existe na forma de sensações internas no corpo” (Paxton, 2008, 1:18-1:22).

Para desenvolver essa capacidade, Paxton faz referência a pequenos acontecimentos cotidianos que servem como modelo na compreensão do acontecimento físico. A execução e o exercício consciente dos princípios são compreendidos como parte de um acontecimento artístico, como Paxton descreve:

[...] [a]contecimentos como o apontar do ísquio para o suporte de uma cadeira quando estamos sentados e para os pés quando estamos caminhando. Ou, num aperto de mão, no qual há – antes do apertar – um momento em que se pode perceber uma projeção para fora em direção à mão em estado de espera. Ela se dá através da parte baixa do antebraço e os dois últimos dedos da mão. Ao apertar, os dois últimos dedos rolam ao redor dos ossos da palma da mão perto dos dois últimos dedos da mão que está sendo apertada. Esse acontecimento banal contém elementos da projeção do *ki* presente no Aikidô, no qual braço e mão são suavemente estendidos e apoiados, prontos a dar e, ao mesmo tempo, a receber (Paxton, 2008, 1:35-2:41, tradução nossa).

Sendo assim, é a capacidade de projetar o *ki*, de trabalhar com esses impulsos energéticos em sua abertura para o ambiente no momento da exe-

cução, que está na base não só dos exercícios do MFS, como também do trabalho artístico presente no Contato Improvisação. Curiosamente, é uma redução da complexidade do movimento e a conseqüente concentração em uma forma simples a ser mantida e repetida. O que nos permite entender como se dá essa projeção num ambiente que oferece estímulos variados em diálogo com o desenrolar do movimento. Para Paxton, a chave está na relação entre a prática de percepção das sensações corporais de uma qualidade específica e a aquisição de uma habilidade ou potência artística:

Rolamentos em formas enfoca e investiga repetição, trata-se do desafio de manter a forma enquanto a pessoa está executando os rolamentos e o objetivo é melhorar o desenho da forma. A chave dessa informação é experimentar formas. O desenho do corpo tem que ser formado a partir do interno. Quanto melhor o processo de formação, mais fluido e contínuo o rolamento. Enquanto o desenho está rolando, todas as relações sensoriais do suporte do chão estão modificando-se constantemente. É um desafio para o bailarino manter a configuração original das sensações da forma dentro da estrutura complexa de apoio em constante modificação. Exige que o estudante comece com um foco sensorial e que o mantenha. É um exemplo de pensar com os sentidos/sensações do movimento. **Na medida em que a forma rola sobre o chão, perder o desenho da forma é algo normal. Então, o MFS está buscando as sensações/sentidos para criar um caminho do normal ao formal** (Paxton, 2008, 3:40-5:08, tradução nossa).

“Do normal ao formal” pode ser compreendido como um impulso de ir de um movimento de variação sem matriz para um movimento singular que evidencia sua matriz. Esse evidenciar é tanto mais fluido quanto mais o corpo sabe fazer uso do impulso energético das alavancas que Paxton identifica com o *ki*. O que deve ser mantido é esse foco sensorial específico para que a forma não se perca e se mantenha em diálogo com um contexto em constante modificação. O movimento não degenera em forma vazia, em movimento habitual de um corpo disciplinado, pois se realiza em cada momento como algo vivido na atualidade do momento.

“Do normal ao formal” é também uma proposta de estabelecer na forma do corpo em movimento um estado extracotidiano. Um estado em que a presença do bailarino e a sua atenção abre-se para o ambiente, sem perder o foco sensorial no próprio corpo em estado energético e suas projeções de energia específicas. Aprender a *pensar com as sensações do movimento* implica certamente uma ampliação da potência artística do corpo em mo-

vimento. Pois, estabelece uma atenção nas possibilidades do movimento na busca por manter uma qualidade específica no foco sensorial, que identificamos com a sensação do *ki*, a projeção dessa energia por meio do próprio corpo.

É importante destacar que o corpo em movimento, neste trabalho, cumpre com quase todas as características atribuídas por Féral à *performance* e ao corpo performativo no contexto das artes cênicas. Os princípios de repetição e variação, de singularidade sem originalidade, pois, nenhuma sequência de rolamento é igual à outra e nenhuma pode servir como original para outras que servem como cópias. No entanto, o foco na forma estabelece um comportamento restaurado, o foco no fazer e até certo ponto no mostrar o fazer, bem como a presença autorreflexiva do bailarino/performer, que tem o foco constante na propriocepção.

Isso não quer dizer, entretanto, que o MFS, e talvez também a prática do Contato Improvisação, exponha na apropriação subjetiva de certos princípios de movimentos uma problematização dessa subjetividade. Algo que está no cerne da lacuna que Féral aponta como constitutivo da performatividade contemporânea.

Paxton constrói um vetor do normal ao formal, talvez para fins de treinamento. Para Féral, também há as possibilidades do “normal contra o formal” ou “do formal ao normal e voltando”, quando a pesquisadora discute possíveis conflitos entre a forma e sua apropriação subjetiva. Mas de maneira implícita, sobre o movimento do formal ao normal, compreende-se como fundamental que o bailarino apreenda a diferença entre ambos os estados.

O que permite diferenciar entre esses estados é uma sensação corporal, um estado muscular que se configura por meio da atenção consciente e da prática. Estado muscular que se define no momento que o corpo se coloca em estado de atenção e que conscientemente acessa internamente uma *paleta de sensações* que é colecionada ao longo de uma trajetória prática.

É dessa sensação, sua percepção diferenciada e conseqüentemente a capacidade de modulá-la por parte do bailarino, que surge a potência de sua presença cênica. E não de uma possível energia volitiva ou de uma intensidade emocional vista como autêntica. Para o estado muscular, a questão do autêntico ou fingido, do real ou da mentira, não importa, poiso corpo entra

em estado cênico no acontecimento. O que seria mais uma vez um indício de que, na base da presença performativa, está um foco sensorial, a capacidade de criar um estado muscular e ósseo, que o MFS de Paxton procura provocar e refinar e constitui-se como mais uma alternativa de treinamento contemporâneo.

Notas

- ¹ Desenvolvido por Nancy Stark Smith, *Underscore* é uma estrutura que organiza uma improvisação de contato e permite às pessoas trabalhar em conjunto em uma sessão de improvisação.
- ² Desenvolvido por Lisa Nelson, *Tuning Scores* é uma pesquisa que questiona sobre o que vemos quando olhamos dança. Com o foco nos sentidos da visão, toque e escuta surgem no corpo e ambiente como partituras que provocam espontâneas composições em dança.
- ³ Fernando Neder realizou a entrevista durante o curso *Material for the spine*, ministrado por Paxton em 2006 no Estúdio Nova dança em São Paulo. Está disponível em três partes neste link: <<https://www.youtube.com/watch?v=1gE-MSZMsWw>>. Também existe a transcrição da entrevista na Revista Percevejo (2010), no endereço: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1443/1247>>.
- ⁴ Steve Paxton. *Material for the Spine*. Contredanse, Bruxellas, 2008.
- ⁵ Para melhor visualização dos tópicos descritos, sugere-se que o leitor assista ao DVD na íntegra.
- ⁶ O esquema corporal é a representação das relações espaciais entre as partes do corpo percebidas cinesteticamente e proprioceptivamente, uma interação neuromotora que permite ao indivíduo estar consciente do seu corpo no tempo e espaço. Trata-se de um fator biologicamente determinado e diretamente relacionado com a organização neurológica e com o homúnculo cortical (Freitas, 2004). Le Boulch (1984) classifica o esquema corporal como o reconhecimento imediato do nosso corpo em função da inter-relação das suas partes, com o espaço e com os objetos que o rodeiam, tanto no estado de repouso como de movimento.
- ⁷ Sobretudo Fischer-Lichte (2011).
- ⁸ Fischer-Lichte (2011), por exemplo, concebe sua estética performativa como superação das estéticas hermenêuticas, uma vez que estas não possuem ferra-

mentas para dialogar adequadamente com as performances e as produções cênicas performativas da contemporaneidade.

- ⁹ Para maiores detalhes consulte o endereço disponível em: <<http://www.energyarts.com/what-is-chi>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- ¹⁰ “A sensação do *ki* [...] pode ser sentida e aplicada ao desenho no interior dos exercícios” (Paxton, 2008, 2:50-2:55).

Referências

- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DEWEY, John. **Arte como Experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FÉRAL, Josette. Performance e performatividade: O que são os estudos performáticos? In: MOSTAÇO, Edécio et al. **Sobre Performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. P. 49-86.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **La Estética de lo Performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.
- FORSYTHE, William. **Technologies of Improvisation: An Analytical Tool for the Dance of Eyes**. Karlsruhe: ZKM - Institute for Visual Media, 1999.
- FREITAS, Giovanina Gomes. **O Esquema Corporal, A Imagem Corporal, A Consciência Corporal e A Corporeidade**. Ijuí: Unijuí, 2004.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LE BOULCH, Jean. **Educação Psicomotora: a psicocinética na idade escolar**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1984.
- MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation**. London: Duke University Press, 2002.
- NEDER, Fernando. Entrevista com Steve Paxton. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 1-9, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/percevejoonline/article/view/1443/1247>>. Acesso em: 30 mar. 2016.
- PAXTON, Steve. **Material for the Spine: um estudo do movimento**. Bruxelas: Contredanse, 2008. DVD.
- REID, Thomas. Essays on the Powers of Man. In: SCHWARTZ, Robert (Ed.). **Perception**. Malden: Blackwell, 2004.



Mayana Marengo é mestranda em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com pesquisa em pedagogia da dança de contato, improvisação e práticas somáticas.

E-mail: mayanamarengo@hotmail.com

Zilá Muniz é doutora em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2014), com pesquisa em improvisação e composição na criação de estratégias para escapar do adestramento em territórios dançantes.

E-mail: zilamuniz@hotmail.com

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

Recebido em 31 de março de 2016

Aceito em 17 de janeiro de 2017