

## DANÇAR E NÃO VER<sup>1</sup> –

*Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno. Não como um espelho que reflete uma paisagem, mas como uma topografia dos trajetos e dos lugares da energia. Só esse mapa permite ao bailarino orientar os seus movimentos sem ter de os vigiar do exterior (como na aprendizagem do ballet, diante do espelho), como eles se orientassem por si próprios. Assim, o bailarino tem necessidade de ter mais do que uma consciência exterior do seu corpo; tem dele uma consciência “do interior”.*

JOSÉ GIL

Seria possível pensar em um espaço interno do corpo, tal qual nos sugere José Gil? Podemos pensá-lo como um espaço ficcional? Existe uma fronteira entre o movimento conscientemente percebido e o movimento imaginado? De que modo tornar possível a criação de uma “dança de dentro”, oculta e que percorre trajetos imaginários, tal qual uma viagem dentro do próprio corpo? De que modo produzir uma dança em que a visão não seja mais o guia, tendo a escuta como símbolo, dadas as suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas? Podemos pensar em uma escuta corporal?

Mais do que tentar responder a essas perguntas acendendo luzes sobre o que está oculto, o desejo aqui é o de investigar processos que levam à formulação de uma imagem interna do movimento. A busca pressupõe, necessariamente, a possibilidade de um movimento dançado que prescindia da autorização ou validação de um olhar de fora, “como na aprendizagem do ballet, diante do espelho” (GIL, 2001, pg. 132). O interesse ao propor essa reflexão é o de trazer motivações para que o movimento dançado seja pensado sem a necessidade de identificação com uma imagem externa, que lhe sirva de modelo. Trata-se de pensar uma dança que não esteja subordinada ao olhar externo como desencadeador da produção do movimento mas “traçando um caminho de dentro para fora<sup>2</sup>, em sintonia com o de fora para dentro e com o de dentro para dentro, criando, assim, uma rede de percepções”. (MILLER, 2007, pg.18). Neste caso, o sentido da visão é colocado em questão para que os outros sentidos

---

<sup>1</sup> Esse artigo é parte da minha dissertação de mestrado intitulada “O Corpo Imaginado: em busca de uma cartografia do espaço interior”. A pesquisa que se deu na interface da dança com as artes visuais foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV/EBA/UFRJ) entre 2012 e 2014 sob a orientação de Angela Leite Lopes.

<sup>2</sup> No corpo, tal como formulado nesse texto, já não se poderia falar propriamente de um dentro e de um fora dicotômicos, senão como um paradoxo.

corporais sejam iluminados no movimento dançado, o que dispara uma mudança de paradigma do corpo, como no trabalho inaugurado por Angel, Klaus e Rainer Vianna – Escola Vianna<sup>3</sup>. No legado dos “Vianna” é difundido o conceito de consciência pelo movimento de forma ímpar com o estudo do corpo que parte da sua percepção interna, das estruturas que o integram e irradia na direção de sua inserção no mundo que o cerca. O corpo não é mais moldado mas moldante, com o movimento emancipando-se de sua própria origem. Pode-se dizer que esse processo de construção do movimento no corpo pela perspectiva metodológica dos “Vianna” contém múltiplas dimensões, linhas elásticas em uma espacialidade que não é dada por uma arquitetura rígida, análogo ao que se refere o filósofo francês Jules Michelet quando descreve a construção do ninho do pássaro:

*A casa construída pelo corpo, para o corpo, assumindo sua forma pelo interior, como uma concha, em uma intimidade que trabalha fisicamente. É o interior do ninho que impõe a sua forma. No interior, o instrumento que impõe ao ninho a forma circular não é senão o corpo do pássaro. (MICHELET apud BACHELARD, 2008, p.113)*

Do mesmo modo, conforme proposto por Jussara Miller, corpo e espaço constituem-se nas três instâncias em sua relação entre o dentro e o fora. Em uma tentativa de fabular o espaço interno do corpo por trajetos nunca trilhados, sugiro uma outra modalidade do olhar: **um olhar para dentro**. A partir desses outros modos do olhar, “olhar com o cotovelo”, “olhar com as costas”, “olhar com o pé”, podemos pensar que o corpo registra, ou melhor, memoriza o movimento sem, necessariamente, precisar vê-lo. Para tratar esse olhar, que se expande para o corpo inteiro, me apoio, portanto, nas instâncias referidas por Miller relacionando-as à noções da educação somática e da dança: dança de dentro para dentro com a propriocepção; de dentro para fora com a imaginação do movimento; de fora para dentro, com o conceito de olhar cego.

### **De dentro para dentro – A propriocepção**

*O significado habitual do termo propriocepção, é o conhecimento que temos dos movimentos de nosso próprio corpo no contexto. Eu o traduzo por "sentimento de si" pois sem essa sensibilidade particular os outros sentidos não poderiam funcionar em referência a um si constante. Como para o trem que se põe em movimento em*

---

<sup>3</sup> Atualmente esse pensamento já é referido como Escola Vianna pela própria Angel, no prefácio do livro “Qual é o corpo que dança” de Jussara Miller.

*frente ao nosso, não conseguimos saber se é o contexto ou nós mesmos o que se move.*

HUBERT GODARD

Se estou de olhos fechados e percebo a tensão do meu ombro direito consigo relaxá-lo, liberando a sua musculatura. Somos, portanto, capazes de localizar essa tensão e em seguida dissolvê-la desprovidos da necessidade do olhar. Isso só é possível porque construímos uma imagem corporal própria, formulada à partir de uma percepção do que é interno. O que define inicialmente a percepção interna do corpo é a propriocepção. A propriocepção é o termo utilizado por Charles Sherrington para definir a capacidade de reconhecer a localização espacial do corpo, a sua posição e a sua orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem o auxílio da visão. O estudo que parte da auto observação, da disponibilidade de “escutar” e perceber o próprio corpo proprioceptivamente, define inicialmente o que chamamos de consciência corporal<sup>4</sup>. Esse trabalho cria no bailarino um estado de vigilância constante sem que haja uma preocupação com a forma externa do que ele vai produzir. José Gil afirma que “A consciência de si deve deixar de ver o corpo do exterior, e tornar-se uma consciência do corpo” (GIL, 2001, p. 159). Klauss Vianna, refletindo acerca da forma do movimento no corpo do dançarino, acrescenta:

*Observei, de início, a posição do dedo anular nas pinturas renascentistas e fiquei fascinado com a relação entre esses desenhos e a postura exigida para as mãos no balé: em ambos os casos, a certeza de que o movimento parte de dentro e não pode, jamais, ser apenas forma. Vejamos: quando você aperta o dedo anular para dentro sente todo o braço reagir e é por isso que a mão tem essa postura no balé clássico. O problema é que professores e bailarinos repetem apenas a forma e isso não leva a nada. O processo deveria ser o oposto: a forma surgir como consequência do trabalho. (VIANNA apud NEVES, 2008, pg. 49)*

A consciência do corpo visa, através da percepção do alinhamento e direcionamento ósseo, das articulações pensadas como dobraduras, dos espaços articulares, suas mobilidades e alavancas, o acionamento das musculaturas necessárias

---

<sup>4</sup> O conceito de consciência corporal é utilizado por diversas técnicas de educação somática como: Feldenkrais, Eutonia, Ginástica Holística, entre outras. Klauss e Angel Vianna criaram e desenvolveram os conceitos de consciência e expressão corporal de forma pioneira no Brasil, em ambientes pedagógicos com os quais tive o privilégio de conviver nos últimos 20 anos. Essa forma de pensar o corpo, tem reverberado em diversos campos relacionados à corporeidade. Sua abrangência inclui desde pesquisas artísticas e teóricas no teatro e na dança, até trabalhos de natureza somática, no âmbito da terapia e da recuperação motora.

para um determinado gesto otimizando, assim, o movimento corporal. Na perspectiva da consciência corporal desenvolvida pela Escola Vianna, o corpo fabrica o movimento de uma maneira em que exterior e interior se fundem e é isso que Klaus Vianna atribui o equilíbrio do corpo em harmonia com o espaço que o cerca:

*Existe um espaço interior, emocional, mental, psicológico, e um espaço exterior, que é onde se manifesta a dinâmica do corpo. A sensação de equilíbrio corresponde ao momento ou aos momentos em que descobrimos uma maneira harmônica de utilização do espaço, em que equilíbrio interior e exterior não se diferenciam mais. (VIANNA, 1990, p.106)*

Desde o nascimento, incluído o momento do parto, o bebê busca a forma mais direta e energeticamente adequada de se mover. Desse modo, muitos métodos corporais difundidos na educação somática utilizam-se do movimento do bebê e da criança para a elaboração de seus fundamentos básicos. No crescimento e desenvolvimento motor, diminuímos consideravelmente a forma otimizada de nos movermos, em função de medos, traumas, vícios posturais e de outros aspectos opressivos da vida cotidiana. Na vida adulta precisamos, então, reaprender esses modos, de tal maneira a podermos nos reequilibrar energeticamente, com mobilidades inerentes ao nosso próprio corpo. É exatamente nesse lugar, da ativação da consciência do movimento, que o corpo aciona mecanismos proprioceptivos de auto escuta e cria uma relação permeável com a escuta externa, do corpo em conexão com o espaço supostamente exterior, formando uma rede de percepções, sem distinção entre o externo e o interno. Como diz Klaus: “a forma, repito, é consequência: são espaços internos que devem criar o movimento de cada um” (VIANNA *apud* NEVES, 2008, pg. 50).

Ação proprioceptiva tem menor parentesco com a visão do que com a escuta por suas características de receptividade e direcionalidade irrestritas. Escuta corporal se aproxima, também, do sentido do tato. O ato de escutar pode ser pensado como uma espécie de tato, na medida em que a pele registra e se flexiona pela ação de uma pressão, da mesma forma que o som do mundo pressiona a delicada película do tímpano. O tato da escuta corporal nutre-se do deslize da pele sobre ossos, músculos, ligamentos e órgãos e, simultaneamente, do espaço ao redor do corpo.

*É importante lembrar que o sentido pelo qual recebemos as sensações de contato e de pressão não se reduzem às mãos, mas sim ao corpo todo, despertando a pele do corpo todo – distinguindo também o contato dos diferentes tecidos da roupa, a pressão dos elásticos, e, assim a atenção se amplia para o corpo inteiro com*

*sua tridimensionalidade. A pele ganha vida. (MILLER, 2007, pg. 60)*

Apreender o movimento no corpo não parece ser atributo do sentido da visão, apesar de termos, instintivamente, a necessidade de ver para, só então, confiarmos nesta compreensão. O trabalho de conscientização do movimento pressupõe que a investigação do corpo não inicia-se necessariamente de olhos abertos, o que indica que o entendimento do corpo passa por uma percepção mais abrangente. Tanto na dança quanto nas disciplinas da educação somática é utilizado o conceito de propriocepção, referido acima, como aprofundamento das potencialidades e das limitações do corpo, que podem subsidiar não só o movimento dançado como também os processos de reabilitação motora. Em uma perspectiva proprioceptiva, a supressão do sentido da visão aguça a percepção pelos demais sentidos do corpo, contribuindo para uma assimilação mais profunda do movimento. O simples ato de deitar no chão de forma consciente e relaxada, perceber os apoios<sup>5</sup>, os pontos do corpo que tocam o solo, também o esqueleto e suas dobraduras, os músculos e suas tensões já nos possibilita o trânsito por espaços do corpo normalmente não visitados. Se pressionamos a cabeça contra o chão por alguns segundos e em seguida, relaxamos, depois pressionamos o meio das costas no mesmo procedimento, depois o sacro, depois os cotovelos e, assim por diante, percebemos, após algum tempo, a diferença em nossos apoios. Nesse momento a percepção de cada parte estará mais aguçada e assim será possível localizá-las, uma a uma, através de sua “visualização interna”. O refinamento da percepção interna favorece um maior controle<sup>6</sup> do próprio tônus muscular. O tônus muscular é o estado de tensão elástica de um músculo em repouso que possibilita o corpo mantê-lo em pé na posição vertical, independente do movimento que se faça. Pode-se ter maior ou menor tônus em cada músculo do corpo. A Eutonia é uma técnica de educação somática criada por Gerda Alexander que se aprofunda na questão do equilíbrio do tônus muscular, na equalização harmônica das diversas tensões que existem no corpo. Para Gerda: “a ação sobre o tônus se obtém, a princípio, dirigindo a atenção para determinadas partes do corpo, para seu volume, seu espaço interior, para a pele, os tecidos, os órgãos, o esqueleto e o espaço interior dos ossos.” (ALEXANDER, 1983, pg. 14).

---

<sup>5</sup> Um dos conceitos da consciência pelo movimento tal como formulada pela Escola Vianna.

<sup>6</sup> Cabe ressaltar que a palavra controle na Eutonia está associada a um grau de consciência da força e do relaxamento do músculo.

Angel Vianna também se utiliza do conceito de equilíbrio do tônus muscular em seu trabalho quando propõe “baixar o grau de tensão até o ponto ótimo de equilíbrio do tônus, para depois começar a movimentação” (RAMOS, 2007, pg. 27). Angel costuma iniciar suas aulas sugerindo que seus alunos deem no chão, favorecendo assim, a soltura das tensões que se cristalizam nos músculos, muitas vezes ocasionadas por estresse do dia-a-dia ou por excesso de atividades de certos grupamentos musculares. Através de objetos como bolinha, bambu e espuma, Angel propõe o contato das partes do corpo nos materiais a fim de dissolver tensões. Ao colocar um toco de bambu em um dos lados das costas, precisamente entre a escápula e a coluna, por alguns minutos, na tentativa de entrega do peso do corpo ao objeto, a musculatura naturalmente relaxa. Desse modo, o músculo das costas se reequilibra e o corpo se equaliza em sua conexão com o espaço. A relação da pele com o objeto ou com o solo é favorecida em um processo de relaxamento do músculo que podemos atribuir à expansão do nível perceptivo que o corpo pode alcançar. Nesse sentido, o equilíbrio do tônus ressalta a percepção dos volumes internos e externos à pele do corpo provocando uma maior sensibilização de toda arquitetura móvel, que é o próprio esqueleto e suas articulações. A ossatura, nesse caso, não é considerada matéria inanimada, inerte, subordinada à ação protagonista da musculatura mas instância do pensamento geradora do movimento.

Os modos como o pensamento de Angel opera sobre o corpo são abrangentes no que dizem respeito à sensibilização do corpo em uma busca explorativa da consciência do movimento e do seu devir único, acolhendo os seus limites e suas virtudes sem distinção, aliadas à plena receptividade e porosidade ao mundo que o cerca. Essa investigação se expande para além do corpo orgânico, em linhas de força que o atravessam e se irradiam do seu movimento. Klauss Vianna ressalta que “o esqueleto é um triunfo mecânico da natureza: as linhas de força atravessam os ossos e a sensação está neles. A máquina viva anda.” (VIANNA, 1990, pg 95) Klauss afirma assim a potência do esqueleto como uma arquitetura móvel e pensante. A partir da emergência do movimento, dos acionamentos invisíveis que o preparam, surge uma dança onde a forma externa do movimento é consequência de uma espacialização do interno, o corpo já não é mais suporte da dança mas ele a faz passar.

Como adentrar o espaço interno do corpo dançando? A pergunta sugere um paradoxo próprio dessa investigação do corpo: tratar de uma permeabilidade entre o espaço interno e externo no momento da dança. Adentrar o espaço interior no instante

da dança aponta, portanto, para além dos limites perceptivos, em uma jornada pelo corpo imaginado, flanando em seus trajetos internos, suas paisagens, topografias, por um “espaço de dentro”, sem latitude nem longitude, ultrapassando a fronteira do que se pode perceber na direção do que se pode imaginar.

### **De dentro para fora – da propriocepção à imaginação**

Se partirmos da consciência corporal como uma investigação de natureza proprioceptiva que se direciona ao mapeamento e à exploração do território interno do corpo, o cruzamento da fronteira do que é conscientemente percebido pode nos levar rumo ao território da imaginação do movimento. Refletindo sobre a gênese da imaginação Vilém Flusser, filósofo tcheco-brasileiro refere-se ao “gesto inaugural da criação de imagens”. Como exemplo ele se utiliza das imagens de cavalo desenhadas na gruta de Peche Merle, ressaltando o gesto de distanciamento, abstrato, na configuração da imagem do cavalo, em um deslocamento do exterior para o interior:

*Para fazer a imagem de um cavalo é preciso, de algum modo, que se volte ao mesmo tempo para si mesmo(...). Esse raro **não lugar**<sup>7</sup>(Un-ort) em que se pisa, ali onde são criadas as imagens, na tradição foi chamado de “subjetividade” ou “existência”. Em outras palavras: “imaginação” é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo. Ou ainda, é a singular capacidade de ex-sistir em vez de in-sistir. Esse gesto começa, digamos, com um movimento de abstração, de afastamento-de-si, de recuo. (FLUSSER, 2007, p. 163)*

Trata-se de uma busca para além do que se instaura no corpo físico, proprioceptivo. No lugar de uma posição espacial com suas coordenadas geográficas, um *não lugar*, como se refere Flusser. No lugar da ação, território da consciência e da percepção presente, a imaginação, onde a consciência, chegando ao seu limite, extravasa para o campo da “ação imaginante”, proposta por Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos*:

*A imaginação é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (BACHELARD,1990, p. 1)*

O imaginário como instância de um caminho de exploração que se desdobra

---

<sup>7</sup> Grifo meu.

sempre em novos modos de construção, (des)construção e (re)construção do movimento. A imaginação como instância deflagradora da mobilidade do corpo e da sua perspectiva do espaço. Uma mobilidade incessante das imagens própria da ação imaginante: “uma imagem estável e acabada corta as asas à imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar em nenhuma imagem e que por isso mesmo poderíamos chamar de **imaginação sem imagens**<sup>8</sup>” (*Idem*, p. 2) ou ainda, “uma imaginação que encontra seu gozo, sua vida ‘apagando as imagens’ ” (*Idem*, pg. 171). Do não aprisionamento das imagens para um não aprisionamento do gesto. Esse movimento sem direção pré-definida é também o movimento do pensamento, concomitante ao próprio movimento dançado. Os trajetos de um espaço imaginado que extravasam para o espaço circundante, exterior, traçam portanto, uma escrita coreográfica de natureza cartográfica. O espaço exterior e o interior extravasam-se e dispersam-se um no outro, na iminência de se tornarem um só. No momento em que o corpo dança, esse espaço imaginal extravasa-se pelo irrompimento do movimento, inventando o espaço, efêmero, borrando qualquer fronteira que possa separar interior e exterior.

*É o espaço que é o reino da atividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração. (WIGMAN apud GIL, 2001, pg. 15)*

O pensamento de Mary Wigman<sup>9</sup> aponta para a criação de um espaço virtual construído no momento em que emerge o gesto dançado. Uma dança que nasce na estrutura do corpo, flui em seus trajetos internos, virtuais, cria espaços na medida em que flana pelo ar das articulações, pelos trilhos dos ossos, pelo fio imaginário que costura uma unidade do corpo com outra, ainda que não sejam partes contíguas, que escorre e ocupa o vazio dos poros, se irradia no solo e no ar em uma rede de linhas que cruzam o corpo e o espaço. Em decorrência desse fluxo e refluxo entre imaginário e movimento, emerge o movimento dançado em um trânsito entre o gesto percebido proprioceptivamente e o gesto imaginado, “irracional” (*Idem*). Diferentemente da “imaginação sonhadora” de Bachelard, o papel da imaginação, seu enlace com o gesto

---

<sup>8</sup> Grifo meu.

<sup>9</sup> Bailarina e coreógrafa alemã nascida em 1886, pioneira da dança expressionista, considerada uma das figuras mais importantes da Dança Moderna.

dançado se aproxima mais do que Mary Wigman refere-se como “espaço imaginário, irracional da dimensão dançada” (*Idem*). Como desdobramento desse espaço imaginário proposto por Wigman, aproximo o pensamento do coreógrafo americano Steve Paxton<sup>10</sup>: “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível” (PAXTON *apud* GIL, 2001, pg. 158). Paxton propõe a ideia da consciência corporal do bailarino como uma “consciência inconsciente”, que se dá em um movimento paradoxal “a fim de deixar o mais livres e espontâneos possíveis os movimentos corporais, o que uma consciência unicamente ‘consciente’ e separada não poderia fazer” (*Idem*, pg. 132). O bailarino é tomado pelo fluxo do movimento e torna-o cada vez mais consciente num “duplo movimento paradoxal da consciência” deixando-a invadir pelo corpo. O fluxo do pensamento se mistura ao fluxo do movimento: o pensamento do movimento se torna movimento do pensamento, como reflete José Gil sobre o movimento da cambalhota:

*A visão da cambalhota do ponto de vista do interior do corpo, quer dizer da sua profundidade, é o “vivido” do espaço do corpo. Este está para além do vivido da consciência (de um objeto) e, como vivido de um corpo já não é sentido, mas está nas fronteiras entre o sentido e o pensado. (...) Enquanto vivida, a cambalhota é todo o corpo em movimento-tornado-pensamento. (Idem, pg. 164)*

Em *Angel Vianna - a pedagoga do corpo*, Enamar Ramos também alude aos entrelaçamentos entre pensamento e movimento aplicados à cena: “Todo o pensamento tem movimento, afirma Angel, e este repercute no corpo diretamente. A observação estritamente objetiva das sensações do corpo é o grande estímulo desencadeado por Angel” (RAMOS, 2007, pg. 41).

Engendrar corpo e pensamento, movimento e imaginação de forma porosa, é decorrência do borramento das fronteiras que por muito tempo delimitaram os territórios de quem elaborava (escrevia) os passos de uma dança e de quem a executava. Os limites entre o coreógrafo, como aquele que escreve uma partitura, e o dançarino, como aquele que obedece e reproduz uma escrita prévia em movimentos no espaço, são problematizados pelo embaralhamento destas funções. As delimitações que antes eram nítidas em ambientes como do balé clássico e da dança moderna vão sendo, efetivamente, dissolvidos a partir da dança pós-moderna e contemporânea. A nova perspectiva, que implica em um modo de operação bastante distinto do modelo

---

<sup>10</sup> Bailarino e coreógrafo experimental, nascido em 1939 no Arizona, foi criador da técnica de Contato Improvisação (*Contact Improvisation*).

clássico, possibilita ao bailarino não só a criação do seu gesto, muitas vezes associado à sua própria história pessoal<sup>11</sup>, como também do esgarçamento da escrita coreográfica e dos vazios que dela emergem. O dançarino torna-se produtor e não mais reprodutor do movimento, “colorindo”, “texturizando” e redimensionando o gesto dançado no instante preciso em que ele o coloca no espaço, mesmo que se tenha uma escrita prévia delineada.

### **De fora para dentro – o *olhar cego***

*Pela primeira vez descobri uma realidade nova não em mim, mas no mundo. Encontrei um “Caminhando”, um itinerário interior fora de mim. Percebo a totalidade do mundo como um ritmo único, global, que se estende de Mozart até os gestos do futebol na praia.*  
Lygia Clark

Hubert Godard, terapeuta corporal que trabalha na análise do movimento aprofundada no pensamento e na percepção do gesto humano, se utiliza do conceito de *olhar cego*<sup>12</sup> para traçar um paralelo com a obra de Lygia Clark, especialmente no momento em que ela desloca o foco da sua investigação da pintura e da escultura para o corpo. Em uma entrevista feita por Suely Rolnik, Godard discorre acerca do “Caminhando” de Clark e do *olhar cego* para tratar de um “olhar que está além do olhar objetivo” (GODARD, 2006, pg. 1).

Essa abordagem pode auxiliar em uma prática corporal que não necessite estritamente do olhar para o manejo do corpo no espaço. Godard define o *olhar cego* um olhar “subjetivo”, sub-cortical. “É um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Então esse olhar não é interpretado, não é carregado de sentido.(...) Um olhar que não está ligado ao tempo” (*Idem*). O exemplo de alguém que, de olhos fechados, percebe a presença do outro ou de um objeto perto e consegue desviar deste ou daquele, ao mesmo tempo em que se movimenta no espaço, mostra como o corpo tem a capacidade de se localizar no espaço de outras maneiras, por outros sentidos. Essa habilidade é também desenvolvida em exercícios de consciência corporal e se

---

<sup>11</sup> Como foi o caso da coreógrafa alemã Pina Bausch que, no início de seus processos de criação, costumava fazer perguntas aos seus dançarinos para a construção de suas “danças”. Pina influenciou gerações e gerações de coreógrafos na dança contemporânea desde a década de 80 até os dias atuais.

<sup>12</sup> Nome dado pela neurofisiologia para pessoas que em decorrência de um acidente haviam perdido uma parte do olhar objetivo.

aproxima do exemplo trazido por Godard a respeito de pacientes que sofreram a perda da visão objetiva: “Então é surpreendente porque se colocarmos uma cadeira diante deles e lhes pedirmos para descrever o objeto, nomeá-lo, eles dirão que não vêem nada. E se pedirmos que andem, irão evitar a cadeira”. (GODARD, 2006, pg. 1). Godard afirma o movimento do trabalho de Lygia rumo a um olhar cego “como uma tentativa de modificar essa posição do olhar, de refazer um mergulho num olhar subjetivo onde há uma perda das noções gravitacionais e outras, permitindo atingir um olhar talvez mais primeiro ou menos manchado de linguagem” (*Idem*). Essa aproximação se dá pelo aprofundamento que o trabalho de Lygia Clark teve em suas proposições sensoriais, o que implica na fusão do indivíduo no coletivo, ou seja, em uma busca pela dissolução entre obra e espectador, entre sujeito e objeto.

*O espaço arquitetural me transforma. Pintar um quadro ou fazer uma escultura é tão diferente de viver em termos de arquitetura. Agora, não estou mais só. Sou aspirada pelos outros. Percepção tão impressionante que me sinto arrancada de minhas raízes. Instável no espaço, parece que estou me desagregando. Viver a percepção, ser a percepção... (CLARK, 1965)*

O olhar cego se dá como um olhar tátil, que pode ser desenvolvido no corpo do bailarino através de exercícios e práticas que privilegiam a conscientização do movimento. Esse trabalho propõe outras maneiras de se perceber, tanto em sua relação com o outro quanto com o espaço. Quando o corpo utiliza-se do peso gravitacional e da entrega dos seus apoios em sua interligação com o outro e com o espaço, são criadas relações vetoriais pelas linhas de força que surgem entre os corpos e entre estes e o espaço, e não por relações psicologizadas. Os espaços do corpo, muitas vezes ocultos para a percepção, vão sendo acessados atenuando a preponderância do sentido da visão e aguçando os demais. Existem inúmeras técnicas corporais que partem dessa abordagem para o desenvolvimento de suas práticas, como é o caso do Contato Improvisação, criado por Steve Paxton na década de 70. A técnica de Contato evolui no corpo a habilidade de tratar a pele, o contato das peles, de maneira a criar uma maior maleabilidade nos apoios de um corpo em relação ao outro, como em um mata-borrão. O corpo do outro torna-se uma continuidade do seu próprio e a “intimidade entre peles”, que também pode se dar através do contato da pele do corpo com a “pele do chão”, possibilita uma conexão ligada ao tato e não ao “olho”. O olhar torna-se menos importante e a relação dos corpos, puramente tátil, gera todo o movimento. Godard utiliza-se da técnica de Contato Improvisação para

falar da potência do *olhar cego*:

*Na prática de Contato Improvisação surge uma espécie de vigilância incrível, de clareza geográfica. Alguém pode saltar atrás de nós, ou podemos ser trombados por alguém, e isso se torna extremamente perigoso se estivermos na lentidão do olhar objetivante. E o fato de escapar do olhar objetivo - e se faz todo um trabalho neste sentido - induz a fulgurância do espaço. Isso permite fazer ações extremamente perigosas, sem que haja risco. O ímpeto da imagem do corpo e dos fantasmas diminui, o espaço é percebido em 360°; é o olhar periférico, panorâmico. Portanto, há sempre perigo, mas o perigo sou eu, ou seja, voltar para a história. E se fico nessa vigilância pura que é o olhar cego e o tato cego, há uma maneira de reencontrar o coletivo. (Idem, pg 3)*

Essa modalidade do olhar permite um enlace do corpo com o que lhe toca, ou rodeia, que ultrapassa a noção de percepção e adentra o lugar do que Godard chama de “intra-sensorial”<sup>13</sup>. O olhar cego aciona, desse modo, uma forma de relação do corpo com o espaço que rompe suas fronteiras, a perspectiva é ampliada ao ponto em que o corpo pode sentir-se desagregando. “Viver a percepção, ser a percepção...” (CLARK, 1965).

O bailarino é capaz de ter a medida do espaço em seu interior, por uma visualização interna do movimento. Em geral, entende o espaço que o circunda por sua própria estrutura corporal, prescindindo do olhar para cair, girar, saltar. Os modos recorrentes no aprendizado em geral demonstram a preponderância da visão sobre os outros sentidos corporais quando se trata da apreensão do “novo”. Ao não ter mais a visão como guia, o corpo busca formas de abrir-se e virar-se ao avesso na tentativa de revelar o seu infinito espaço interior, criando assim, paradoxalmente, a possibilidade de um diálogo com o que o cerca.

### **Referências Bibliográficas:**

ALEXANDER, Gerda. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. Trad. José Luis Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de António de Pádua Danesi.

---

<sup>13</sup> Tal como apresentado por Hubert Godard na entrevista “O olhar cego”, o intra-sensorial é a capacidade de ir além da percepção.

São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. *O Ar e os sonhos, Ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Tradução: Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2001.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção* In: PEREIRA, R. e SOTER, S. (orgs.) *Lições de dança 2*, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. \_\_\_\_\_. *Olhar cego*. In: S. Rolnik & C. Diserens (Orgs.). *Catálogo da exposição Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo / Musée des Beaux Arts de Nantes, 2006.

MILLER, Jussara Correa. *A escuta do corpo: abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna*. Campinas, SP, 2005.

NEVES, Neide. *Klauss Vianna: estudos para uma dramaturgia corporal*. São Paulo: Cortez, 2008.

RAMOS, Enamar. *Angel Vianna: a pedagoga do corpo*. Summus: São Paulo, 2007

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco Antonio de. *A dança*. São Paulo: Siciliano, 1990.