

Vocal Dance: investigações sobre a integração voz-movimento a partir de uma perspectiva complexa e multidisciplinar

Vocal Dance: investigation on the voice-movement integration, from a complex and multidisciplinary perspective

ANTÔNIO MARCELINO VICENTI RODRIGUES¹

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo a abordagem da ação corpóreo-vocal a partir de uma perspectiva complexa e multidisciplinar, evidenciando o seu espectro metassistêmico. Fazem parte desse estudo as experimentações com a *Vocal Dance*, trabalho de criação cênica sistematizado pela performer norte-americana Patricia Bardi. Constituem-se, enquanto arcabouço referencial dessas investigações, as noções gerais de método, complexidade e sistema nos pressupostos filosóficos de Edgar Morin.

Palavras-chave: *VocalDance*. Complexidade. Multidisciplinaridade.

Abstract

This paper aims to approach the bodily-vocal action from a complex and multidisciplinary perspective, evidencing its meta-systemic spectrum. This study is part of the experimentation with the Vocal Dance, a work of performance practice systematized by the North American performer Patricia Bardi. These investigations have as a reference base the general notions of method, complexity and system in the philosophy of Edgar Morin.

Keywords: *Vocal Dance*. Complexity. Multidisciplinarity.

1.
Professor de Arte do Instituto Federal do Paraná (IFPR), Campus Jacarezinho.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0804-3932>
Contato: antonio.rodriques@ifpr.edu.br

Submetido em: 18/05/2018

Aceito em: 24/08/2018

Publicado em: 21/12/2018

Somos criaturas complexas, e há uma beleza nisso.
(Patricia Bardi)

Esse trabalho configura-se como a síntese das considerações temporárias desenvolvidas ao longo da minha pesquisa de mestrado², realizada entre os anos de 2015 e 2017, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Unicamp, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Daniela Gatti, e no *VMI Somatic Practice Educational Program*, no *VMI Center*, em Amsterdã, na Holanda, sob a supervisão de Patricia Bardi³. Amparado pelas noções gerais de método, complexidade e sistema na filosofia de Edgar Morin, busquei entender a ação corpóreo-vocal a partir de uma perspectiva complexa, sistêmica e multidisciplinar. Aquela na qual os estados de alteridade do artista da cena determinam as características efêmeras e transitórias do processo ou obra artística. Parti da intenção de dar margem àquelas noções composicionais nas quais os procedimentos metodológicos se (re)elaboram ao longo do processo de criação, levando em consideração as necessidades tácitas da pesquisa.

A base prática para o desenvolvimento desse estudo foi a *Vocal Dance*, processo de criação cênica sistematizado pela *performer* norte-americana Patricia Bardi e que se ampara no cruzamento de práticas performáticas com estudos e pesquisas desenvolvidos no campo da educação somática. Patricia vem trabalhando na sistematização da *Vocal Dance* desde a década de 1970, quando ainda morava em Nova Iorque, nos Estados Unidos. Nessa mesma década, a organização de suas práticas foi influenciada pelo trabalho de Bonnie Bainbridge Cohen, que na época estava desenvolvendo as sistematizações teórico-práticas que deram origem aos estudos iniciais da *School for Body-Mind Centering*. Bardi, juntamente com Gail Turner, membra do grupo de Meredith Monk, entre outros importantes nomes, também foram fundadoras da referida escola.

2. Pesquisa fomentada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processos de número 2015/22013-2 e 2016/05261-5.

3. Artista da voz e da dança, performer, coreógrafa e educadora do movimento somático. De família ítalo-irlandesa, nasceu em Nova Iorque, nos Estados Unidos, em 1950.

Em meados de 1979, Patricia se mudou para Londres, na Inglaterra, e a partir daí iniciou uma longa jornada de trabalho, ministrando oficinas e performando por vários países da Europa. Isso se deu até 1993, ano no qual a *performer* passou a viver em Amsterdã, dedicando-se à sistematização mais rigorosa dos estudos e práticas que desenvolveu desde o período em que vivia nos Estados Unidos e na Inglaterra. Isso deu origem, no mesmo ano, ao *VMI Somatic Practice Educational Program*. Em 2011, Patricia funda o seu próprio centro de estudos, o *Voice Movement Integration Center (VMI Center)*, local onde oferece o *VMI Somatic Practice Educational Program*, constituído pela *Vocal Dance*, *Voice Movement Integration Somatic Practice* e *Vital Movement Integration Bodywork*, eixos que serão brevemente abordados no presente trabalho.

As reflexões desenvolvidas ao longo desses escritos necessariamente têm como base as experiências que tive com Bardi no período de novembro de 2016 a junho de 2017, quando realizei um estágio de pesquisa no referido programa. É comum, para tanto, que o *corpus* do trabalho se constitua, em parte, da minha menção a noções enfatizadas por Patricia em suas aulas, bem como da retomada das experiências que tive com a *performer*. É importante ressaltar que, a pedido da artista, todas as terminologias referentes às suas práticas foram mantidas na língua de elaboração das mesmas, a inglesa.

Voltado para uma perspectiva complexa e multidisciplinar no que diz respeito à concepção das formas de expressão do ser humano na cena e na vida, ao longo do processo de pesquisa, fui em busca da articulação de epistemes que legitimassem um olhar analítico sobre o desenvolvimento da ação corpóreo-vocal, entendendo-a a partir de seus aspectos originários. Não existe com isso, em hipótese alguma, o intuito de pregar receitas, fórmulas ou tratados sobre o tema. Ao contrário, essas palavras se configuram, sobretudo, como um modo de investigação, como um exercício de reflexão, o qual se ampara na práxis

artística ao mesmo tempo em que busca legitimar um lugar de articulação e diálogo entre saberes multiárea.

Dou início a esse diálogo a partir de uma constatação primária que se originou ao longo das articulações traçadas no decorrer da pesquisa, a saber: aquela de que todo corpo é profundamente atravessado por infinitos processos históricos, os quais são os responsáveis por dinamizar as formas e as possibilidades de expressão do ser humano no mundo. Em termos filo e ontogenéticos, é possível apontar que nos configuramos como a confluência de uma série de reminiscências de toda ordem, como a articulação de inúmeras linhas de força que se tensionam, originando, justamente a partir desses tensionamentos, as forças motrizes que alimentam as nossas efêmeras e transitórias modalidades de existência.

Nessa acepção, toda ação corpóreo-vocal é gerada e modulada a partir do encontro das inúmeras esferas narrativas inerentes aos sistemas anatomofisiológicos de nossa corporeidade, ou seja, toda ação corpóreo-vocal é dinamizada a partir daquelas energias, memórias e consciências internas emanadas da nossa genética mais profunda, legitimando, evidentemente, a consciência e a dimensão tácita próprias de cada sistema corporal. Nessa perspectiva, existir é estar em um constante processo de narração de nossas histórias mais profundas e coletivas. Refiro-me àquelas pulsões que têm constituído através dos tempos, nos níveis mais fundamentais, as modalidades de organização, desenvolvimento e expressão do organismo humano. Sob esse ponto de vista, um corpo que existe é um corpo que narra incansavelmente a história de si mesmo e a de sua espécie, circunscrevendo, nos aspectos mais literais, as forças do passado na ordem do presente. Como enfatizado por Edgar Morin:

Todo ato vivo, no seu caráter genético, produz um presente referente ao passado e impulsionado para o futuro. Todo ato vivo comporta rememoração e gênese, inclusive a mutação genética, que não anula toda a memória, mas modifica-a. Cada nascimento é a representação – a presentificação – de um passado, a sua reinscrição em um devir e, de certo modo, produz a regeneração do tempo na e pela gênese de um ser (2011, p. 140).

Nessa acepção, a todo instante o passado se faz presente a partir da atualização das nossas formas primordiais de existência, originando as pontes entre o contemporâneo e o ancestral, entre as nossas modalidades atuais de existência e as nossas pulsões mais arcaicas de vida. Isso permite afirmar que, legitimadas pelo seu aspecto extemporâneo, essas forças não pertencem a alguma época ou lugar específicos, mas o oposto. Elas constituem uma espécie de arcabouço experiencial coletivo que nos conduz a um infinito mar de possibilidades no que diz respeito à articulação das nossas formas de expressão. Essas forças se configuram como dinâmicas elementares de vida que determinam, em diferentes épocas e lugares, os modos como o ser humano se organiza existencialmente.

Partindo desses princípios, não é demasiado afirmar que no campo das artes da cena todo processo ou obra se configuram como o encontro dos procedimentos técnicos de criação com as diversas narrativas e modalidades de expressão do nosso estrato corporal, entendendo-o, necessariamente, enquanto um sistema aberto, dinâmico e efêmero de processos vitais. Nesse sentido, as pulsões vitais do artista estão na gênese do processo de composição, evidenciando a clara transubstanciação dessas potências em processos e obras artísticas, os quais, por sua vez, são os reveladores de estilísticas específicas de vida, reconfigurando as formas políticas de ação do artista no mundo. Assim, a elaboração poética é originada a partir de uma zona de indeterminâncias, visto que, nesse processo de relacionalidade, técnica e corpo entram num fluxo constante de autotransformação. A técnica transforma o corpo ao mesmo tempo em que o corpo reelabora a técnica, *ad infinitum*, originando um espectro criativo no qual a nossa corporeidade, assim como é da essência de sua natureza organísmica e homeostática, se reinventa composicionalmente momento a momento.

Em termos especulativos, sem o intuito de elaborar um pensamento verdadeiro, absoluto e inequívoco, essas premissas podem nos conduzir às seguintes questões: existe

uma delimitação clara e precisa entre os processos de estar em vida e os processos de criação em arte? Existe, efetivamente, uma separação bem delimitada entre vida e arte? Se sim, quais são as suas fronteiras? Como essas modalidades de existência se traduzem umas nas outras? Quais os seus polimorfismos? Quais os seus antagonismos e assimetrias? Se não, como determinar quando estamos em estado de vida, e quando estamos em estado de arte? Como assinalado, não existe aqui o intuito de gerar uma resposta instrumental e objetiva para esses questionamentos. Eles se configuram, na verdade, como as premissas que atualmente me colocam em movimento de criação e reflexão.

A partir desses anseios, trago nas entrelinhas desse trabalho o que pessoalmente creio serem os aspectos básicos do ofício do artista da cena: o trabalho intenso sobre si mesmo acompanhado de uma rigorosa reflexão sobre o contínuo processo de formação, bem como sobre o desenvolvimento de autonomia artística. Isso estabelece um plano onde os processos de reflexão redimensionam a práxis artística, bem como o oposto, dando origem a um fluxo epistemológico que propicia e alimenta estados de (re) criação do artista sobre si mesmo, sobre sua vida, sobre sua arte. Essas lógicas carregadas de paradoxos (re)articulam as formas políticas de ação do artista, conseqüentemente (re) inventando as suas práticas e saberes artísticos.

Entendendo a (re)inventividade como aspecto imanente ao ato criativo, me desloco para a abordagem das noções gerais de método, sistema e complexidade nos pressupostos filosóficos de Edgar Morin. Como ressaltado, elas permearam o processo de pesquisa que deu origem às considerações contidas no presente trabalho, proporcionando-me uma forma pessoal e temporária de articulação entre criação e reflexão cênicas.

Ora, para Edgar Morin (2013), o método, tal como concebido nas elaborações cartesianas, simplifica a pesquisa a partir do estabelecimento de compartimentalizações epistemológicas. Pela incapacidade de abordar a realidade⁴

4. Para o filósofo (cf. 2013, p. 142), o real se configura justamente como aquilo que resiste às abstrações e arquiteturas lógicas. O real é aquilo que emerge no momento *hic et nunc* do estado de ser. Ele se materializa na própria estrutura orgânica do sujeito/objeto. Ele não é somente o que está escondido nas profundezas do que denominamos como ser, mas também no estrato material próprio do ser manifesto no espaço/tempo: “[...] o real é não aquilo que se deixa absorver pelo discurso lógico, mas o que resiste a ele. Parece-nos então que aqui o real não se encontra mais somente escondido nas profundezas do ‘ser’; ele jorra também na superfície do sendo, na fenomenalidade das emergências (MORIN, 2013, p. 142).

em sua complexidade, ele ofusca partes da mesma, reduzindo-a a conceitos simplistas. Para o filósofo, essa simplificação inibe qualquer possibilidade de elaboração do pensamento em sua complexidade, a qual, evidentemente, permite dúvidas e lacunas. É impossível a qualquer sistema a integral computação intelectual do real. A abordagem investigativa sob a perspectiva da complexidade é aquela que se afirma e se constata a partir da aceitação de lacunas epistemológicas, fazendo-nos compreender que qualquer sistema que tenha a pretensão de encerrar o mundo em sua lógica é uma racionalização demente (MORIN, 2013, p. 33).

Nessa perspectiva, Morin (2013, p. 22) defende que é cada vez mais necessária a integração da sociedade antropossocial com a ciência da natureza. Em outras palavras, a integração do ser humano com princípios que se encontram nos eixos básicos que sustentam a vida e permitem todo e qualquer tipo de organização social, bem como as próprias elaborações epistemológicas e metafísicas⁵, as quais, segundo o filósofo, também precisam ser reorganizadas. Está sendo tratada aqui a retomada de uma forma sofisticada de conexão com aquelas dimensões fundamentais à manutenção da nossa sobrevivência, bem como das nossas modalidades de existência, já que, segundo o próprio filósofo,

[...] a vida é um sistema de sistemas, não apenas porque o organismo é um sistema de órgãos, que são sistemas de moléculas, que são sistemas de átomos, mas também porque o ser vivo é um sistema individual, que participa de um sistema de reprodução, que tanto um quanto outro participam de um ecossistema, que participa da biosfera... (MORIN, 2013, p. 130).

Trata-se, para tanto, da compreensão mais detalhada e aprofundada da relação entre vida e complexidade, e como essa percepção tem o potencial de alterar radicalmente as nossas possibilidades de manifestação no mundo por meio das artes, das ciências, etc. Edgar Morin aponta que, ao longo do século XX, a noção de sistema tomou o lugar daquela de objeto, complexificando os processos metodológicos de pesquisa. Nesse sentido, passamos a

5- Gostaria de também acrescentar as manifestações artísticas, entendendo-as como possibilidades de construção de conhecimento do sujeito sobre si, sobre o mundo e sobre a vida.

compreender a investigação epistemológica a partir de um certo alargamento de perspectivas, aquele que ao invés de estancar determinado objeto de estudo, o concebe, necessariamente, a partir de seus aspectos relacionais:

[...] o sistema tomou o lugar do objeto simples e substancial e ele é rebelde à redução em seus elementos; o encadeamento de sistemas de sistemas rompe com a ideia de objeto fechado e autosuficiente. Sempre trataram os sistemas como objetos; trata-se de agora em diante de conceber os objetos como sistemas (MORIN, 2013, p. 130, grifos do autor).

Compreender o ato de estar em vida, o mundo e as nossas relações como um complexo sistema de sistemas, é um fator que redimensiona radicalmente a nossa noção de realidade, assim como o modo de nos relacionarmos com essa realidade. A partir de inúmeras especulações e estudos desenvolvidos acerca da noção de sistema ao longo do século XX, Morin nos oferece uma definição provisória de sistema, a qual tornou os termos organização, inter-relações e totalidade indissociáveis. Com isso, o filósofo passou a conceber “o sistema como *unidade global organizada de inter-relações entre elementos, ações ou indivíduos*” (2013, p. 133, grifos do autor). Nesse sentido, elaborou-se a noção de que todo sistema é constituído de partes (figuradas nas mais diversas modalidades: partículas, estados, ações, indivíduos, dentre muitas outras) que se inter-relacionam, dando origem a uma unidade global organizada. Nesse caso, vemos que as noções de relação e alteração que as partes podem causar umas nas outras são de fundamental importância à constituição de todo e qualquer sistema.

Amparado por essas noções, durante o processo investigação que deu origem a esses escritos busquei enfatizar a ideia de que uma pesquisa artística não se constitui a partir de sua simplificação, de sua transposição para esquemas simplificadores, mas, ao contrário, de sua sofisticação e complexificação. Isso funciona como uma espécie de lupa, nos fazendo compreender o estudo realizado a partir de seus aspectos elementares. Passamos, por exemplo, a observar

as lacunas da pesquisa, compreendendo-as como constituintes de todo e qualquer processo de investigação. Nessa perspectiva, é sempre necessária a tentativa de buscar na incapacidade de apreensão do todo um ponto de partida, um estímulo que redimensione as formas já estagnadas dos procedimentos de pesquisa e criação. Com base nessa premissa, aspirei por pistas de uma noção de investigação artística tomada pela acepção moriniana de método, qual seja, aquela na qual o mesmo

[...] se opõe à conceituação dita ‘metodológica’ em que ela é reduzida a receitas técnicas. Como o método cartesiano, ele deve inspirar-se de um princípio fundamental ou paradigma. Mas a diferença é justamente o paradigma. Não se trata mais de obedecer a um princípio de ordem (eliminando a desordem), de clareza (eliminando o obscuro), de distinção (eliminando as aderências, as participações e as comunicações), de disjunção (excluindo o sujeito, a antinomia, a complexidade), ou seja, obedecer a um princípio que liga a ciência a simplificação lógica. Trata-se, ao contrário, de ligar o que estava separado através de um princípio de complexidade (MORIN, 2013, p. 37).

Partindo desses princípios, é possível observar que não importa, a uma perspectiva integradora, o estabelecimento de paradigmas ou de pontos-chave para a investigação. Importante é o estabelecimento de um princípio de complexidade, qual seja, aquele que, diferentemente do paradigma, se constitui a partir de um alargamento epistemológico que se consolida por meio de sua multidisciplinaridade. Essa perspectiva não é aquela que oferece certezas e prescrições universalizantes, mas a que oferece respostas em forma de amálgamas de desordens e incertezas que logo se dissolvem e se convertem em novas respostas temporárias e transitórias, isso em um ciclo *ad infinitum*. É nesse sentido que Morin chega a afirmar que “o único conhecimento válido é o que se alimenta de incerteza e que o único pensamento que vive é o que se mantém na temperatura de sua própria destruição” (MORIN, 2013, p. 39, grifos do autor).

Compreendendo o método como uma forma aberta, flexível e sofisticada de investigação – o que não significa

menos rigorosidade –, o filósofo propõe que ele “[...] só pode se construir durante a pesquisa; ele só pode emanar e se formular depois, no momento em que o termo transforma-se em um novo ponto de partida, desta vez dotado de método” (MORIN, 2013, p. 36). É a partir disso que os conceitos e modos de atuação diante da pesquisa vão se elaborando, tornando-se dotados de método, ou de modos por meio dos quais proceder diante de determinado sistema a ser estudado. Ainda, insisto na ideia de que esses modos de atuação são sempre temporários, necessitando de constantes reajustes para determinar novas formas de investigação conforme a pesquisa vai se reelaborando. Assim, a consistência dessa noção não simplificadora de método deve residir justamente na sua transitoriedade e capacidade permanente de readaptação.

Essa confluência de ideias deu origem ao arcabouço referencial a partir do qual abordei as experiências que tive no trabalho com Patricia Bardi. A partir delas pude observar de maneira mais próxima o modo como as práticas da *performer* estão organizadas atualmente. A princípio, o seu trabalho está dividido em eixos que se inter-relacionam, dando origem a uma prática somática integrativa: *Vocal Dance; Voice Movement Integration Somatic Practice; Vital Movement Integration Bodywork*.

O trabalho com a *Vocal Dance* está, em primeira instância, ligado ao processo de criação cênica. Patricia Bardi a define como “[...] uma prática criativa somática que liberta a voz para estar plenamente viva e refletida na vitalidade expressiva e no movimento do praticante” (BARDI, 2016)⁶. Nesse sentido, ela se configura como trabalho de criação propriamente dito, o qual, a partir da improvisação, faz com que cada praticante descubra uma forma pessoal de se expressar.

Referindo-se à improvisação como um campo de múltiplas possibilidades criativas, Bardi afirma que “[...] o aspecto criativo é o lugar onde nós mais nos encontramos” (informação oral)⁷. A *performer* aponta que na *Vocal Dance* a improvisação se configura como uma ferramenta a partir da

6. No original: “[...] a somatic creative practice that frees the voice to be fully alive and reflected in one's expressive vitality and movement” (BARDI, 2016).

7. No original: “[...] the creative aspect is the place where we meet ourselves the most”. BARDI, Patricia. Entrevista II: depoimento [maio, 2017]. Entrevistador: Rodrigues, Antônio M. V. Amsterdã: VMI Center, 2017. 1 arquivo .wav (57:55 min.). Entrevista concedida durante a realização de estágio de pesquisa no exterior com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, como estudante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

qual podemos dar forma às nossas experiências, originando o que ela denomina por *experiential composition* (informação oral)⁸. A improvisação está, para tanto, nas bases dos processos de criação com a *Vocal Dance*, gerando um oceano de possibilidades no qual o *performer* pode navegar e criar com a sua voz e movimento. Para Bardi, a relação entre improvisação e criação é um diálogo. Segundo a *performer*, a criação não pode apenas se embasar na repetição de padrões de voz e movimento: ela deve se abrir para um mundo de descobertas e possibilidades (informação oral)⁹.

Nessa perspectiva, a *performer* vê a criação como um campo híbrido que precisa se rearranjar o tempo todo a partir das necessidades e individualidades de cada corpo. Isso faz com que o seu trabalho se organize a partir de uma série de elementos que permitem aos praticantes investigação sobre si e experimentalismo. Essa concepção de criação necessariamente dá lugar à noção de que a poética de cada trabalho está profundamente ligada às reminiscências, histórias, percepções e modos de ação de cada corpo, de cada ser humano. As potências vitais do artista estão na gênese de qualquer elaboração poética. Elas são as forças motrizes que geram o ato criador. No processo improvisacional, o corpo ressignifica as suas intenções de voz e movimento, integrando-as a contextos dramáticos. É estabelecida, para tanto, uma troca de mão dupla na qual esses contextos estabelecem corporalidades poéticas que, por sua vez, delimitam e dão manutenção às situações desenvolvidas. Assim, a voz e o movimento se ressignificam em meio a uma contextualização momentânea e transitória que se estabelece dentro do universo de infinitas possibilidades expressivas.

Enquanto prática criativa, a *Vocal Dance* necessariamente se ampara tecnicamente na *Voice Movement Integration Somatic Practice*, que Patricia Bardi define como

[...] um processo integrativo que se baseia na dupla função da compreensão e da cura promovidas pela conexão entre o movimento e o som através do corpo, aprofundando o efeito de integração do corpo, da mente e das emoções.

8. Ibidem.

9. Informação proferida por Patricia em aula ministrada no dia 24 de janeiro de 2017, no VMI Center, em Amsterdã.

Práticas somáticas vocais e físicas bem definidas exploram de forma detalhada a anatomia e fisiologia de cada sistema corporal. Isso se torna uma fonte para identificar e qualificar a vibração do som e do movimento dentro da experiência do corpo (BARDI, 2017a)¹⁰.

A *Voice Movement Integration Somatic Practice* envolve uma série de práticas e estudos multidisciplinares. A *Active Breath* e o estudo anatomofisiológico dos sistemas corporais são algumas das práticas primárias desse eixo. Elas visam influenciar e reorganizar os padrões de voz e movimento, o tônus e o equilíbrio postural, bem como proporcionar a integração ativa e orgânica entre voz e movimento.

A *Active Breath* se configura como uma prática somática que se organiza a partir de padrões essenciais de coordenação do movimento. Essas sequências buscam a criação de uma conexão mais íntegra entre o movimento, a voz e a respiração, sempre tendo como referência básica o trabalho com algum sistema corporal específico, como por exemplo o sistema esquelético, o sistema dos órgãos e o sistema nervoso.

Nesse sentido, a prática com a *Active Breath* possui variações de um sistema corporal para outro. Na definição da própria *performer*, a

Active Breath é uma série de sequências de movimento guiado que usam a respiração do corpo todo e o som diretamente interligados à consciência física e ao movimento. Essa prática se desenvolve progressivamente a partir de padrões de movimento refinados, lentos, atentos e alinhados com a respiração, a coluna e os movimentos dos olhos. Ela evolui sequencialmente a partir dos ritmos corporais que se movem ativamente pelo espaço.

A *Active Breath* traz a consciência física em um estado atento de estar vivo e engajado na respiração e na experiência do movimento.

A voz viaja em nossa respiração e desperta o corpo todo. A circulação do fluxo energético da respiração através do corpo vitaliza nosso movimento, o qual, por sua vez, realça o potencial do próprio corpo, o corpo sonoro, para se mover de forma íntegra e ativa (BARDI, 2017c)¹¹.

10.

No original: “[...] an integrative process building upon the dual function of insight and healing fostered by connecting movement and sound through the body deepening the effect on the integration of body, mind and emotions.

Well defined vocal and physical somatic practices explore in detail the anatomy & physiology of each body system. This becomes a source for identifying and qualifying resonance and vibration of sound and movement within the body experience” (BARDI, 2017a).

11.

No original: “Active Breath is a series of guided movement sequences using whole body breathing & sound directly with physical awareness & movement. The practice builds progressively from refined, slow, attentive movement patterns aligned with breath, spine & eye movements and evolves sequentially into more whole body rhythms moving actively in space.

Active Breath brings physical awareness into an attentive state of being alive & engaged in ones breath and movement experience.

Voice travels on our breath and awakens the whole body. Circulating energetic breath flow through the body vitalizes our movement enhancing the body’s potential for moving the sounding body fully & actively” (BARDI, 2017c).

Como é possível observar, a busca por diferentes formas de organização dos padrões de respiração em relação à voz e ao movimento, e vice-versa, é essencial para que o organismo se abra a novas formas de organização de si, o que o conduz, igualmente, a uma reorganização afetiva, subjetiva, identitária, etc. Essas sequências são as responsáveis por criarem espaços articulares, musculares, emocionais, bem como por fazerem com que o corpo encontre um padrão íntegro e equilibrado de tonificação. O corpo passa a utilizar somente os esforços necessários para a realização dos movimentos e das sonorizações, livrando as articulações e os músculos de tensões excessivas e desnecessárias. Esses espaços internos possibilitam a dissolução dos nódulos de tensão que impedem o livre fluxo energético, respiratório e sonoro pelo corpo.

Nas palavras de Patricia Bardi, as sequências primárias com a *Active Breath* têm como objetivo:

- Coordenar a localização da inspiração no tronco com o fluxo da expiração movendo-se através do corpo.
- Equilibrar o alinhamento da estrutura esquelética da coluna vertebral, da caixa torácica e da pelve com a periferia dos membros.
- Conectar a sensação de apoio dos órgãos às respirações pélvica, torácica e diafragmática.
- Identificar padrões de respiração central e periférica.
- A integração de padrões essenciais de desenvolvimento do movimento.
- Ativar o fluxo circulatório do sangue para, por meio da respiração rítmica e energética, nutrir e purificar o corpo a nível celular.
- Compreender a consciência da respiração como um guia para seguir a sensação do fluxo de movimento por entre o corpo.
- Desenvolver a respiração de todo o corpo como um suporte para integrar a voz como uma força que se move através do mesmo, assim como uma força viva que se move ativamente no espaço (BARDI, 2017c)¹².

Esse trabalho nos leva à vivência mais apurada de nossas experiências, conseqüentemente nos conduzindo a qualidades mais expressivas de voz e movimento. Patricia sempre enfatiza em suas aulas que a real percepção da experiência (portanto, aquela do presente) é um grande

12.

No original: "Coordinating the location of inhalation in the body's torso with the flow of exhalation moving through the body. Balancing the alignment of the skeletal structure from spine, rib cage & pelvis to the periphery of the limbs. Connecting the organs' sense of support for pelvic & thoracic diaphragmatic breathing. Identifying central & peripheral breathing patterns. Integrating essential developmental movement patterns. Activating blood circulatory flow to nourish & cleanse on a cellular level through rhythmic energetic breathing. Understanding breath awareness as a guide for following sensation of movement flow within the body. Developing whole body breathing as a support for integrating the voice as a moving force through the body & as a living force actively moving in space" (BARDI, 2017c).

diferencial na criação de potências expressivas. Em outras palavras, a percepção mais atenta do processo a partir do qual voz e movimento são gerados nos conduz a qualidades mais ricas de expressão. Essas qualidades emergem a partir da viagem do *performer* em sua interioridade e do transbordamento da mesma enquanto oferta ao outro, ao mundo. A partir da abertura de outros níveis experienciais consigo mesmo e com o outro, esses fluxos interiores se transbordam sob a forma de símbolos e experiências primordiais. Refiro-me a experiências humanas primárias que são doadas ao outro em toda a sua rusticidade e fragilidade arcaica.

Essas noções nos conduzem a um tipo diferenciado de percepção que é muito enfatizado por Bardi em suas aulas, a escuta física com o corpo. Ouvir fisicamente significa perceber o som como elemento vibratório que possui a qualidade de modificar os níveis mais fundamentais do fluxo energético, respiratório e de movimento do nosso estrato corporal. Ouvir fisicamente é perceber o som por meio da sua energia vibratória que se manifesta na textura corporal. A voz passa, para tanto, a se configurar como uma propositora de atmosferas vibratórias que entram em contato com outras dimensões corporais, ligando-se ao universo inconsciente e simbólico do *performer*. Nessa medida, o estímulo sonoro traz à tona imagens e ações que não se configuram, em primeira instância, como uma mera representação dessas latências, mas como uma experiência arquetípica encarnada e em pulso. É o avesso do corpo, é o transbordamento da singularidade universal.

Desloco-me agora para o *Vital Movement Integration Bodywork*, que também integra as bases criativas da *Vocal Dance*. A partir das refinadas qualidades de toques com a prática *Hands-on*, da repadronização física guiada e das práticas com o *Organ Rebalancing*, esse eixo tem como foco a reorganização dos nossos padrões de voz e de movimento primários e essenciais. Patricia Bardi aponta que:

Os protocolos¹³ do *Vital Movement Integration (VMI) Bodywork* são definidos detalhadamente usando o toque e a repadronização física, e incluem ambos: práticas físicas e vocais. A experiência com o trabalho corporal aprofunda nossa consciência e aprimora a nossa experiência sensorial. Essas habilidades de observação fornecem nuance e precisão à nossa percepção, compreensão e expressão.

O som ilumina e vitaliza a presença física do corpo, sincronizando a consciência sensorial com o movimento expressivo. Ao usar as qualidades essenciais de tom, ritmo, cor e textura, a natureza vibratória do som se move fluidamente através do corpo, destacando o senso interno de fluxo e sentimento.

O corpo pode perceber camadas mais sutis e definidas de consciência à medida que o som guia a pessoa para um senso mais alinhado e completo do eu em movimento. Esta ligação é aprofundada ainda mais por meio da *Vocal Dance* e da improvisação [...]. Ao alinhar autodescoberta, criatividade e comunicação, a improvisação torna-se então uma habilidade e uma filosofia (BARDI, 2017a)¹⁴.

Essas práticas também buscam engajar as energias vitais (conscientes e subconscientes) dos sistemas esquelético, muscular, orgânico e nervoso nas formas de expressão do *performer*. Ela traz à tona essa relação entre os aspectos voluntários e involuntários de nosso organismo, evidenciando que as nossas energias vitais se configuram como amálgamas temporários. Justamente por serem temporários, eles se configuram como uma série de forças indeterminadas que determinam, efêmera e transitoriamente, nossas possibilidades de criação. Nesse caso, é claramente perceptível que os modos de organização da nossa existência no mundo se dão a partir do encontro de uma gama infinita de camadas de percepção e ação. Assim, Patricia Bardi parte do princípio de que

O volume dos órgãos e o movimento interno no tronco fornecem uma ponte entre o movimento estrutural e funcional dos ossos e do núcleo dos músculos, e a vida sutil que sustenta as energias do movimento biológico interior. Essa ponte interativa cria um diálogo entre as nossas funções e comportamentos conscientes (voluntários) e inconscientes (involuntários). A abertura desta comunicação fornece uma ponte para as energias físicas, mentais e emocionais profundas e sutis que sustentam nossa consciência e vitalidade (BARDI, 2017b)¹⁵.

13. Os protocolos aos quais Patricia Bardi se refere configuram-se como a definição de uma série de sequências de movimento guiado para cada sistema corporal, incorporando o toque com as mãos (Hands-on) e as práticas com o Organ Rebalancing. A partir desses protocolos, são identificados diferentes níveis e qualidades de toque que guiam a nossa percepção sensorial, bem como a comunicação entre quem aplica e quem recebe o toque.

14. No original: "Vital Movement Integration (VMI) Bodywork protocols are defined in detail using touch and physical repatterning and include both physical and vocal practices. The bodywork experience deepens our awareness and enhances our sensory experience. These observational skills provide nuance and precision to our perception, understanding and expression.

Sound illuminates and vitalizes physical presence in the body by synchronizing sensory awareness with expressive movement. By using essential qualities of tone, rhythm, color and texture, the vibratory nature of sound moves fluidly through the body highlighting one's inner sense of flow and feeling.

The body can perceive more subtle, defined layers of awareness as the sound guides one to a fuller more aligned sense of self in movement. This connection is further deepened through Vocal Dance & Improvisation [...].

By aligning self discovery, creativity and communication, improvisation then becomes a skill and a philosophy" (BARDI, 2017a).

15. No original: "The organs' volume & inner movement in the torso provides a bridge between the functional structural movement of bones & core muscles and the subtle life sustaining energies of biological inner movement. This interactive bridge creates a dialogue between our conscious (voluntary) and unconscious (involuntary) functions & behaviors. Opening this communication provides a bridge to profound, subtle physical, mental & emotional energies sustaining our awareness & aliveness" (BARDI, 2017b).

No que diz respeito ao processo de focalização dos órgãos no desenvolvimento da voz e do movimento, Patricia aponta que ele inclui estímulos mentais e visuais, sendo de grande importância o teor imaginativo (BARDI; HULTON, 1981, p. 34). É necessária a interiorização do olhar para, a partir da percepção mais atenta das estruturas internas, ser originada a visualização dos órgãos, bem como dos seus pulsos vitais. Nas palavras da *performer*:

É um processo mental (imagens visuais e a imaginação) que inicia um tipo de contato. [...] O pensamento e a sensação do movimento são mantidos através de uma clara concentração visual na estrutura do órgão, forma e colocação no tronco, e uma sensação de peso caindo através do órgão, osso, articulação e músculos. É qualitativamente diferente de se mover de qualquer outra forma. A sensação qualitativa de um órgão apoiando o movimento cria a percepção de massa, massa de tecido tridimensional, a qual ativa um movimento a partir de todas as superfícies (frente, lado, costas) do tronco, ao invés da iniciação linear de uma superfície (BARDI; HULTON, 1981, p. 34)¹⁶.

É de extrema importância apontar que esses eixos (*Vocal Dance, Voice Movement Integration Somatic Practice e Vital Movement Integration Bodywork*) são bem delineados, mas não se configuram como sistemas fechados. A princípio, eles se constituem enquanto guias sistêmicos de uma prática somática aberta que, nas palavras da *performer*, pode e deve ser reinventada pelos praticantes de acordo com as suas necessidades e focos específicos. Não se constituindo enquanto receitas fixas, esses eixos oferecem ferramentas e práticas que podem ser combinadas de diversas maneiras, servindo a diversos fins (informação oral)¹⁷.

Como foi possível observar, essas práticas prezam por uma visão global e sistêmica do organismo, dando ênfase ao entendimento detalhado de seus sistemas anatomofisiológicos. Isso dá origem à complexificação das formas a partir das quais nos relacionamos com nós mesmos e percebemos o mundo. Patricia trabalha cada sistema separadamente, porém não deixa de lado a relação e integração que o sistema em estudo estabelece com os demais sistemas, bem como com todo o organismo. Esse estudo mais refinado e

16.

No original: "It is a mental process (visual imagery and the imagination) that initiates a kind of contact. [...] The thought and sensation of movement are maintained through a clear visual concentration on the organ's structure, form and placement in the torso, and a sense of weight falling through the organ, bone, joint, and muscles. It is qualitatively different from moving in any other way.

The qualitative sensation of an organ supporting movement has a feeling of mass, three-dimensional tissue mass, which activates a movement from all surfaces (front, side, back) of the torso, rather than a linear one-surface initiation" (BARDI; HULTON, 1980, p. 34).

17.

Conversa realizada em encontro que tive com Patricia Bardi em 30 de novembro de 2016.

detalhado nos conduz a diferentes nuances no que diz respeito às qualidades das ações corpóreo-vocais. Isso acontece porque é originado o entendimento cognitivo de como o movimento se desenvolve (progressivamente) e é percebido em nossa experiência. Em suas aulas, Bardi enfatiza constantemente a percepção minuciosa dos detalhes, apontando que é essa compreensão refinada do organismo a responsável por dimensionar a imagem que temos de nós mesmos. Para a artista, o que acontece nas camadas mais superficiais do corpo é sempre um reflexo do que está acontecendo internamente, nas camadas mais profundas (informação oral)¹⁸. Os nossos sistemas corporais estão sempre em relação uns com os outros. Eles são complexos e se organizam em rede. Nessa perspectiva, as nossas expressões externas têm a sua gênese nas vontades e paixões mais profundas do organismo.

Outro aspecto importante nessas práticas é a respiração. Bardi parte do pressuposto de que a respiração é um processo essencial à relação mais íntegra, complexa, e flexível entre movimento e voz, entre corpo e som. Assim, essas práticas se assentam no trabalho intensivo sobre o processo respiratório, buscando entendê-lo em seus níveis mais fundamentais, como por exemplo, a respiração celular. Com isso, passamos a compreender a respiração em seu caráter complexo, concebendo-a como condição *sine qua non* ao processo homeostático de nosso organismo. A partir da percepção mais sofisticada de nosso processo respiratório, bem como da complexa relacionalidade estabelecida entre o movimento, a respiração e a voz, passamos a criar nuances mais detalhadas e refinadas no que diz respeito à expressão de nossa corporeidade.

Em suas aulas, a *performer* aponta que em geral a atenção em relação ao nosso fluxo respiratório é subdesenvolvido. Para ela, a respiração está intimamente ligada aos nossos estados corporais, variando de acordo com os mesmos. Evidentemente, essa relação é bidirecional, ou seja, os estados corporais afetam nossa respiração, assim como a nossa respiração afeta esses estados. Nesse sentido, a respiração se

18. Informação proferida por Patricia Bardi em aula ministrada no dia 7 de novembro de 2016, no VMI Center, em Amsterdã.

constitui enquanto uma porta de entrada para a geração de estados outros de percepção e ação. A respiração se configura como um meio potente e sofisticado de aguçarmos os diversos níveis de consciência relacionados às nossas modalidades corpóreo-vocais de expressão. Ela é um guia para a percepção mais ampla dos nossos estados corporais, bem como para o entendimento tácito mais aprofundado do fluxo da voz e do movimento concernentes ao nosso estrato orgânico e ao tempo-espaço. Como enfatizado por Bardi, “[...] a respiração é um caminho para experienciar o nosso movimento, [...] é um caminho para começarmos a sentir como o movimento flui através do corpo [...]” (informação oral)¹⁹, o que na realidade, “[...] é a experiência do espaço se movendo através do corpo [...]” (informação oral)²⁰, visto que “[...] não nos movemos como concreto, nos movemos sequencialmente [...]” (informação oral)²¹.

Nesse sentido, respirar é perceber. O trabalho sobre a respiração é uma porta de entrada para a percepção mais alargada de nossos detalhes corporais, de nossas experiências. Esse trabalho nos conduz a estados mais atentos e conscientes de nós mesmos. Tendo em vista a relação de codependência entre os detalhes de nosso estrato corporal e a percepção, Patricia chega a afirmar que ela, a percepção, em parte, é a responsável pela criação desses detalhes corporais experienciais (informação oral)²². Como apontado pela *performer*:

O que estamos procurando na expressão é criar um diálogo com as nossas experiências internas para trazer aquele pensamento, sentimento, história... Um tipo de perspectiva em foco. Quanto mais detalhes temos, mais experiência temos em nosso corpo. Mais do nosso eu, do nosso senso de eu, pode vir para a superfície de nossa percepção (informação oral)²³.

A partir dessas premissas, nos processos de improvisação, Bardi sempre pedia para visualizarmos o corpo como uma porta aberta. Essa imagem sempre me permitia perceber o corpo a partir dos espaços musculares, articulares e emocionais desobstruídos durante as práticas somáticas

19. No original: “[...] the breath is a way to experience our movement, [...] it is a way to begin to feel how movement flows through the body [...]”. BARDI, Patricia. **Entrevista II**: depoimento [maio, 2017]. Entrevistador: Rodrigues, Antônio M. V. Amsterdã: VMI Center, 2017. 1 arquivo .wav (57:55 min.). Entrevista concedida durante a realização de estágio de pesquisa no exterior com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, como estudante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

20. No original: “[...] it is the experience of the space moving through the body [...]” (Ibidem).

21. No original: “[...] we don’t move like concrete, we move sequentially [...]” (Ibidem).

22. Informação proferida por Patricia Bardi em aula ministrada no dia 7 de dezembro de 2016 no VMI Center, em Amsterdã.

23. No original: “What we are looking for in the expression is to create a dialogue with our internal experience to bring that thought, feeling, history... A kind of perspective into focus. The more we have details, [the more] we have experience in our body. The more of our self, of our sense of self can come to the surface of our perception”. BARDI, Patricia. **Entrevista II**: depoimento [maio, 2017]. Entrevistador: Rodrigues, Antônio M. V. Amsterdã: VMI Center, 2017. 1 arquivo .wav (57:55 min.). Entrevista concedida durante a realização de estágio de pesquisa no exterior com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, como estudante do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp.

com a respiração. Isso redimensionava radicalmente a percepção que eu tinha de mim mesmo e do espaço, rompendo com os meus padrões habituais de voz e movimento. Eu passava, por exemplo, a estabelecer deslocamentos a partir do apoio no próprio espaço, entendendo-o com uma espécie de materialidade que me atravessava. Essa percepção ampliada me conduzia a nuances diferentes de voz e movimento, bem como a um senso mais amplo de integração entre ambos.

Em termos artístico-filosóficos, Patricia utiliza uma terminologia essencial à concepção de criação cênica a partir do trabalho com a *Vocal Dance: inner narrative*. Quando abordada essa noção, Bardi sempre nos atentava para colocarmos em foco as experiências internas que o corpo tinha a externalizar, a nos contar. Essa narrativa interna é independente de alguma mecânica corporal estritamente voluntária. Ela dá vazão a energias, imagens e sensações da ordem do mnemônico e do extemporâneo, da ordem da nossa genética mais profunda. Nessa perspectiva, a composição passava a ser articulada como um amálgama experiencial que estava em constante reformulação de si, originando, como já colocado, o que Bardi denomina por *experiential composition*. Assim, passávamos a dar formas às nossas experiências, originando texturas poéticas temporárias. Estamos tratando do campo dos possíveis que, justamente por ser aberto a inúmeras possibilidades de relação e expressão do ser, se configura também como um campo de transitoriedade. Isto é, esse campo não é o detentor das qualidades de determinar, mas ao contrário, daquelas de indeterminar, e essa é a efemeridade manifesta nos processos de criação a partir das práticas somáticas com a *Vocal Dance*. Nessa perspectiva, o processo de atenção aos detalhes, à complexidade do nosso corpo por meio da respiração e da integração voz-movimento, nos leva à desconstrução dos padrões corpóreo-vocais habituais, conduzindo-nos para além das diversas narrativas corporais manifestas, para o universo substancial no qual elas são geradas.

A partir dessas práticas, foi possível observar que a *Vocal Dance* pode nos conduzir a uma dimensão criativa

que se ampara na confluência de ao menos dois universos experienciais: o estrutural e o simbólico. O primeiro está relacionado ao modo pelo qual o nosso organismo organiza e articula os seus modos de expressão. Ele se refere à relacionalidade estabelecida entre os diversos sistemas anatomofisiológicos e a troca concreta e imediata de apoio entre eles. Essa noção é muito clara quando, por exemplo, tomamos por base a relação entre os nossos órgãos e a troca de apoio dos mesmos para com os sistemas muscular e esquelético:

Cada órgão é uma unidade separada, mas também se inter-relaciona com todos os outros órgãos, funcionando como um sistema por meio do seu ritmo, fluxo de energia e movimento. O tônus dos órgãos estabelece o tônus postural básico dos nossos músculos esqueléticos. Esse tônus e a maneira como os órgãos iniciam e sequenciam o movimento no espaço interior do corpo oferece uma organização interna que contribui para a padronização da nossa coordenação muscular (COHEN, 2015, p. 74).

Nessa perspectiva, a falta da correta tonificação e organização postural dos órgãos é a geradora do movimento de retração do nosso organismo, ocasionando a condensação dos seus espaços internos. A correta tonificação e organização postural dos órgãos gera o movimento oposto, o de expansão do organismo, proporcionando maior senso de integridade entre sistemas, bem como de tridimensionalidade corporal (HARTLEY, 1995, p. 184).

O segundo universo experiencial assinalado acima, o simbólico, está intimamente relacionado às dimensões arquetípicas e mitológicas do ser humano. Cada órgão ou sistema corporal está associado a determinadas experiências, as quais foram se edificando ao longo dos tempos, por meio das complexas evoluções filo e ontogenéticas que nos atravessam. Nesse sentido, cada singularidade manifestada carrega a história de toda a humanidade, assim como a humanidade carrega a história dessa singularidade. Isso dá origem a uma miscelânea experiencial coletiva, aquela que é plural e singular ao mesmo tempo.

À medida que passamos a nos mover sequencialmente, de modo mais consciente a partir dos órgãos, tomamos contato com energias enraizadas nas esferas mais profundas de nossa corporalidade (HARTLEY, 1995). Essas outras esferas experienciais redimensionam totalmente a relação que temos com nós mesmos, com a vida e o mundo. Nessa perspectiva, como aponta Linda Hartley,

A ideia de conscientizar os órgãos e mover-se a partir deles é algo desconhecido para a maioria de nós, no entanto muitas pessoas acham essa experiência excepcionalmente gratificante. Um mundo totalmente novo de percepção e expressão pode ser aberto, trazendo infinitas oportunidades para explorações criativas e de cura. Aprender a acessar e a trabalhar consigo mesmo nesse nível dos processos fisiológico e psicológico pode ser muito poderoso quando esses recursos profundos de energia são contatados. Também validamos a nós mesmos, nossa própria sabedoria e autoridade, à medida que desenvolvemos a habilidade de facilitar o nosso próprio processo de cura.

Conectar e mover-se a partir dos órgãos pode dar apoio, energia, poder, sentimento e presença à postura, ao movimento e à expressão vocal. Os padrões de rigidez no corpo e na mente podem ser suavemente dissolvidos, permitindo que a fluidez e a expansividade voltem para o nosso movimento. Esse processo pode aprofundar e enriquecer a nossa experiência de nós mesmos e da vida e trazer novos *insights* para nossa busca pelo autoconhecimento (HARTLEY, 1995, pp. 204-5, grifos meus)²⁴.

Cada sistema ou órgão corporal desperta modulações específicas de energia, movimento e voz, daí a importância da realização de um estudo anatomofisiológico detalhado sobre a nossa corporalidade e o direcionamento desse entendimento para o calor da práxis artística. O trabalho prático em sala redimensiona esse conhecimento de caráter mais científico, levando-o às últimas consequências no que diz respeito à geração do pensamento artístico. Me refiro ao fato de que esse conhecimento estritamente analítico e conceitual nos possibilita, via práxis artística, o contato com outros planos experienciais existentes em nós mesmos, aqueles que nunca visitamos ou sabemos que existem. Assim, cabe ao artista tornar cada vez mais comum a passagem por esses lugares, determinado de maneira mais efetiva a capacidade de realizar essas caminhadas pelos amálgamas

24.

No original: "The idea of bringing awareness consciously into the organs and moving from there is an unfamiliar one to most of us, yet many people find the experience an unusually rewarding one. A whole new world of perception and expression may be opened up, bringing endless opportunities for creative and healing explorations. Learning to access and work with oneself at this level of physiological and psychological process can be very empowering when these deep resources of energy are contacted. We also validate ourselves, our own wisdom and authority, as we develop the ability to facilitate our own process of healing.

Contacting and moving from the organs can give support, energy, power, feeling, and presence to posture, movement, and vocal expression. Holding patterns in the body and mind can be gently released, allowing fluidity and expansiveness to return to our movement. The process can deepen and enrich our experience of ourselves and of life and bring new insight to our quest for self-knowledge" (HARTLEY, 1995, pp. 204-5).

daquilo que ainda não é totalmente conhecido. Essas jornadas são essenciais ao desenvolvimento do pensamento e da prática artística, já que a ferramenta de expressão da linguagem filosófica própria do artista é a sua arte.

Nesse sentido, legitimar o corpo enquanto um estrato constituído de sistemas de sistemas vai ao encontro de uma perspectiva alargada e complexa em relação aos seus aspectos estruturais e às suas narrativas simbólicas. Isso permite a elaboração de uma espécie de organização metassistêmica da nossa corporalidade, aquela na qual a gênese de um sistema está na relacionalidade estabelecida entre uma série de outros sistemas. É possível, para tanto, apontar que a ação cênica tem a sua origem em uma série de amálgamas sistêmicos que são atravessados por aspectos físicos, químicos, biológicos, anatomofisiológicos, técnicos, estéticos, históricos, políticos, sociais, culturais, dentre muitos outros. Assim, o desenvolvimento e a manifestação contextual das modalidades expressivas do *performer* partem dos indícios de ancestralidade contidos em nossa genética mais profunda, bem como em nosso universo experiencial coletivo. Todas as linhas de força que nos atravessam são as responsáveis por nos constituir enquanto singularidade e pluralidade ao mesmo tempo. E é justamente a força gerada a partir desse paradoxo o que nos determinam enquanto seres em potência de vida, em potência de criação.

Em suma, quando o *performer* desenvolve uma ação poética, há de se considerar que a gênese da sua expressão se configura como a resistência das potências vitais e arquetípicas humanas através dos tempos. Ela, a ação performática, se configura então como a manifestação pura dos estados emanados da complexa organização que se faz corpo instante após instante. Ela figura texturas poéticas que estão enraizadas na ancestralidade de nossa espécie e de nossa subjetividade, de nossa singularidade. Assim, todas as potências de vida do *performer* se articulam em prol da criação de um instante poético que logo se esfacela e é substituído por outro; e por outro; e por outro... Essa acepção presentifica,

no sentido mais literal do termo, a complexa noção de que toda e qualquer manifestação humana no contemporâneo se configura como a atualização das nossas experiências arcaicas por meio das linhas de força do presente.

Referências

BARDI, Patricia; HULTON, Peter. **The presence of the organs in dancing.** *Contact Quarterly*, v. VI, n. 2, Northampton, Massachusetts, 1981.

BARDI, Patricia. **Vocal Dance.** 2016. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/studie.html#>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

BARDI, Patricia. **VMI Somatic Practice.** 2017a. Disponível em: <<http://patriciabardi.com/research/vmi-somatic-practice/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BARDI, Patricia. **Organ Rebalancing.** 2017b. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/research/organ-rebalancing/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

BARDI, Patricia. **Active Breath.** 2017c. Disponível em: <<http://www.patriciabardi.com/research/active-breath/>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir:** educação somática pelo método Body – Mind Centering. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

HARTLEY, Linda. **The wisdom of the body moving:** Introduction to Body-Mind Centering. Berkeley - California, North Atlantic Books, 2. ed., 1995.

MORIN, Edgar. **O método 2 – A vida da vida.** Porto Alegre: Sulina, 2011.

MORIN, Edgar. **O método 1 – A natureza da natureza.** Porto Alegre: Sulina, 2013.