

DEVIR E CONTÁGIO NA DANÇA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENTRE
INFÂNCIAS

Catarina Resende
Universidade Federal Fluminense, UFF

Resumo:

Este artigo traz reflexões sobre o devir-criança e o contágio dos corpos a partir de uma experiência pedagógica com práticas corporais de educação somática e dança, no ponto em que estas possibilitam uma abertura do corpo à afirmação da singularidade. Na articulação entre a dança e a educação somática, o corpo entra em cena como um suporte para a experimentação de si. No ensino dessas práticas são utilizadas orientações não diretivas, atuando na desconstrução de certa tradição pedagógica da dança que implica o corpo em seus movimentos padronizados. Assim, a aprendizagem se dá em um reenvio a si, inventivo de novas possibilidades sensório-motoras. A experiência pedagógica em questão ocorreu em uma turma de Conscientização do Movimento oferecida para adultos, em um grupo paradoxalmente heterogêneo e indistinto quanto a classificações relativas às faixas etárias “jovem”, “adulto” e “idoso”. Isto é, a abertura do corpo ao lúdico, à experimentação de si e à afirmação da singularidade acolhe e extrapola simultaneamente a cronologia de vida de cada um quando o acontecimento se relaciona com a existência do ser, com o tempo do Aion. Alguns eventos esporádicos, contudo, evidenciaram a “heterogeneidade” e a “indistinção” do grupo de modo ainda mais radical quando as aulas foram habitadas pela presença de crianças. Observar a diluição dos contornos do *Cronos* nesses corpos, a princípio tão distantes entre si, constituiu como um importante disparador para se pensar a capacidade de contágio e da comunicação direta entre os corpos quando estes entram em devir na dança. Cabe ressaltar que o relato dessas experiências não busca legitimar o devir-criança dos adultos em função da presença das crianças no mesmo ambiente, pois o *ser* criança não implica o *devir*-criança. O que possibilitou a comunicação direta entre eles foi a existência de uma abertura prévia desses corpos heterogêneos. Se houve contágio, foi porque se formou um corpo único em um agenciamento mútuo dos corpos. Assim, a dança era composta por crianças em expansão, dispersas em uma multiplicidade de infâncias em relação lúdica com o corpo. O devir-criança foi a orientação criadora das novas possibilidades de movimentos corporais, enquanto processo capaz de abrir para o instante e usufruir dele, na diluição e superação do eu. Foi o que permitiu a produção da sensibilidade criativa, a emergência do desconhecido.

Palavras-chave: contágio; devir-criança; dança; contato; comunicação entre corpos

Devenir y contagio en la danza: una experiencia pedagógica entre infancias

Resumen:

Este artículo trae reflexiones sobre el devenir-niño y el contagio de los cuerpos a partir de una experiencia pedagógica con prácticas corporales de educación somática y danza, en el punto en que éstas posibilitan una apertura del cuerpo a la afirmación de la singularidad. En la articulación entre la danza y la educación somática, el cuerpo entrar en escena como un soporte para la experimentación de sí. En la enseñanza de esas prácticas son utilizadas orientaciones no directivas, actuando en la deconstrucción de cierta tradición pedagógica de la danza que implica el cuerpo en sus movimientos estandarizados. Así, el aprendizaje se da en un re-envío a sí, inventivo de nuevas posibilidades sensorio-motoras. La experiencia pedagógica en cuestión ocurrió en una clase de Concientización del Movimiento ofrecida a adultos en un grupo paradójicamente heterogéneo e indistinto en lo que hace a las calificaciones relativas a las categorías etarias “joven”, “adulto”, “anciano”. Esto es, la apertura del cuerpo a lo lúdico, a la experimentación de sí y a la afirmación de la singularidad acoge y extrapola simultáneamente la cronología de la vida de cada uno cuando el acontecimiento se relaciona con la existencia del ser, con el tiempo de Aion. Sin embargo, algunos acontecimientos esporádicos mostraron la “heterogeneidad” y la “indistinción” del grupo de modo todavía más radical cuando las clases fueron habilitadas para la presencia de niños y niñas. Observar la dilución de los contornos de *Cronos* en esos cuerpos, en principio tan distantes entre sí, constituyó un importante disparador para pensar la capacidad de contagio y de comunicación directa entre los cuerpos cuando estos entran en devenir en la danza. Importa destacar que el relato de estas experiencias no busca legitimar el devenir-niño de los adultos en función de la presencia de niños y niñas en el mismo ambiente, pues el *ser* niño no implica el *devenir*-niño. Lo que posibilitó la comunicación directa entre ellos fue la existencia de una apertura previa de esos cuerpos heterogéneos. Si hubo contagio, fue porque se formó un cuerpo único en un agenciamiento mutuo de los cuerpos, Así, la danza era compuesta por niños y niñas en expansión, dispersados en la multiplicidad de infancias en relación lúdica con el cuerpo. El devenir-niño fue la orientación creadora de las nuevas posibilidades de movimientos corporales en cuanto proceso capaz de abrir para el instante y usufructuar de él, en la dilución y superación del yo. Fue lo que permitió la producción de sensibilidad creativa, la emergencia de lo desconocido.

Palabras clave: contagio; devenir-niño; danza; contacto; comunicación entre cuerpos

Becoming and contagion in the dance: a teaching experience between childhood

Abstract:

This paper brings some thoughts about the becoming-child and the bodies' contagion through an educational experience with corporal practices from somatic education and dance, at the point where they allow a body's opening to the affirmation of the singularity. In the relationship between dance and somatic education, the body emerges as a support for the self's experimentation. Non-directive orientations are used in the teaching of those practices, working on the deconstruction of certain pedagogical tradition of dance that involves the body in its standardized movements. So, the learning occurs in a reference with the self, creating new motor-sensory possibilities. This educational experience had place in an Awareness of Movement's class offered for adults in a group, paradoxically, heterogeneous and indistinct regarding the ages' classifications such as "youngster", "adult" and "elderly." It means that the body's opening to the play, to the self's experimentation and to the affirmation of the singularity embraces and, simultaneously, extrapolates the life's chronology of each one when the happening is related with the existence of the being, with the Aion's time. However, some sporadic events showed the "heterogeneity" and the "blurring" of the group even more radically when classes were inhabited by the presence of children. To observe the contour of Cronos' dilution on those bodies, so far apart in the beginning, provided an important trigger to think about the capacity of contagion and the direct communication between bodies when they come into becoming on the dance. It's worth to highlight that those experiences' reports don't search to legitimize the adult's becoming-child due to the presence of children in the same environment, since the child *being* does not require the *becoming-child*. What allowed direct communication between them was the existence of a previous opening of those heterogeneous bodies. If there was contagion, it was due to the construction of a single body in a mutual assemblage of the bodies. So, the dance was composed of children in expansion, disperses in a multiplicity of childhoods in a playful relationship with the body. The becoming-child was the orientation that created new possibilities of corporal movements, while process of being able to open up to the moment and enjoy it, in the dilution and the overcoming of the self. That allowed the production of creative sensibility, the unknown's emergence.

Keywords: contagion; becoming-child; dance; contact; communication between bodies

DEVIR E CONTÁGIO NA DANÇA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA ENTRE
INFÂNCIAS

Catarina Resende

Nossas reflexões, neste artigo, buscam relacionar as noções de *devir* e de *contágio* dos corpos a partir de uma experiência pedagógica com práticas corporais de educação somática e dança, no ponto em que estas possibilitam uma abertura do corpo à afirmação da singularidade. Na articulação entre a dança e a educação somática, o corpo entra em cena como um suporte para a experimentação de si. É explorado tanto em um nível mais estrutural (anátomo-fisiológico) como as articulações, a musculatura, os ossos, a pele; como também em um outro, mais metafísico, como as sensações, os sentidos, a cinesio percepção; jogando sempre com o movimento, em uma descoberta dinâmica do peso, do volume, das alavancas, dos apoios, dos vetores, e da tridimensionalidade do corpo. No ensino dessas práticas são utilizadas orientações não diretivas que incluem o improviso para a realização da livre movimentação, atuando na desconstrução de certa tradição pedagógica da dança que implica o corpo em seus movimentos padronizados. Assim, a aprendizagem se dá em um reenvio a si, inventivo de novas possibilidades sensório-motoras.

A experiência pedagógica do presente estudo ocorreu em uma turma de Conscientização do Movimento oferecida por mim a adultos “de todas as idades”, com frequentadores homens e mulheres de 20 a 70 anos, aproximadamente. Trata-se, portanto, de um grupo paradoxalmente heterogêneo e indistinto quanto a classificações relativas às faixas etárias “jovem”, “adulto” e “idoso”. Isto é, a abertura do corpo ao lúdico, à experimentação de si e à afirmação da singularidade acolhe e extrapola simultaneamente a cronologia de vida de cada um quando o acontecimento se relaciona com a existência do ser, com o tempo do Aion. Alguns eventos esporádicos, contudo, evidenciaram a “heterogeneidade” e a “indistinção” do grupo de modo ainda mais radical quando as aulas foram habitadas pela presença de crianças.

Observar a diluição dos contornos do *Cronos* nesses corpos, a princípio tão distantes entre si, constituiu como um importante disparador para pensarmos a capacidade de *contágio* por meio de um *contato* que abre para uma *comunicação direta entre os corpos* quando podem *devir* na dança. Ressaltamos, porém, que a presença de crianças em uma turma de adultos não se define como *uma explicação* para o processo de devir-criança dos adultos. Todavia, a presença delas foi o que evidenciou ao meu olhar, o processo de devir-criança na dança, tanto nos adultos quanto nas próprias crianças presentes, em uma mistura que marcava, paradoxalmente, a distância e a intimidade entre temporalidades de vida distintas. Neste grupo, a *experiência do lúdico* fez compor a partir de uma *zona de vizinhança* dos movimentos dançados um plano de imanência povoado por multiplicidades e intensidades de infâncias.

A fim de alinhar os conceitos de devir-criança e contágio com a dança na dimensão da experiência, consideramos pertinente trazer à baila algumas noções que contextualizam a prática corporal disparadora dessa reflexão teórica. Para tanto, o método Angel Vianna de Conscientização do Movimento vem como fio condutor, pois apesar da prática pedagógica analisada neste artigo não se restringir exclusivamente a esse método, é a partir dele que encontramos um campo experiencial e reflexivo para a articulação conceitual pretendida. Para maior consistência da análise do processo de devir neste método que mescla a educação somática com a dança, virão à cena ainda as noções de contato, pertencente à *Eutonia*, e de comunicação entre corpos, advinda do *Contato-Improvisação*, ou seja, técnicas de movimento que permeiam as bases da metodologia de ensino proposta por Angel Vianna.

Uma metodologia da experiência

O método Angel Vianna se apropria de técnicas de educação somática, integrando-as ao ensino da dança, no intuito de liberar o corpo das tensões do dia-a-dia e dos padrões sensório-motores para que só então o corpo possa se

tornar mais expressivo. A bailarina e educadora Angel Vianna¹ encontrou nas técnicas de educação somática que começavam a chegar ao Brasil a partir da metade do século XX uma ressonância para aquilo que já vinha pesquisando e criando com o corpo. Essas técnicas são integradas à sua metodologia a fim de trazer novas contribuições à construção de um instrumental capaz proporcionar um relaxamento do corpo para a atividade, e acabam por tornar a expressividade ainda mais precisa. De acordo com Klauss Vianna (2005), podemos dizer que antes que possamos ter um corpo disponível para a dança, é preciso sentir que temos um corpo.

Desse modo, constrói-se um corpo capaz de se transformar a partir do contato consigo. São produzidos, a partir da experiência do movimento, corpos livres da representação e da dicotomia entre corpo e mente. O que vemos ser produzido de mais atual na dança, especialmente a partir da década de 1950², vai ao encontro do que Angel e Klauss Vianna desenvolviam aqui no Brasil nessa mesma época. Isto é, uma busca pela libertação dos corpos que vai de encontro a todas as normas que governavam a dança, irrompendo para o exterior dos limites cênicos (e mesmo da arte). Neste sentido, vemos nascer o método Angel Vianna de Conscientização do Movimento se nutrindo das mesmas inquietações que fazem surgir a dança contemporânea. Ao explodir com os espartilhos que aprisionavam a dança e o corpo, e ao abolir com os movimentos padronizados na lógica da representação, o método Angel Vianna traz o ensino da dança para o campo do sensível e das singularidades.

Em qualquer dança, assim como em qualquer forma de arte, mesmo as mais estratificadas como o balé clássico, podemos considerar que há um resíduo

¹ Angel Vianna começou a desenvolver seu trabalho a partir de uma pesquisa em conjunto com Klauss Vianna, numa parceria que se estendeu por algumas décadas de casamento. Há uma tendência em alguns estudos atuais sobre a pesquisa “dos Vianna” (incluindo-se aí Rainer Vianna, filho do casal), em diferenciar, mas não distinguir suas metodologias (SALDANHA, 2009). Entretanto, apesar de recorrer freqüentemente à obra de Klauss Vianna (2005) como fonte de pesquisa bibliográfica, privilegio, para fins de nossa análise, o método Angel Vianna, uma vez que considero que os dois se debruçaram sobre formas diferentes de *aplicar* esse trabalho: Klauss Vianna dedicou-se ao uso da consciência e expressão corporal na performance técnica e artística do ator e bailarino, enquanto que Angel Vianna abre o campo para um uso mais sensorial e terapêutico da mesma prática (RESENDE, 2008, 2009).

² Particularmente na Europa e Estados Unidos. Ver: Gil (2004) e Leonetta (1987).

da ordem do sensível que escapa ao simbólico (o representado). Dessa forma, o problema está menos na técnica que no modo como ela será transmitida. Portanto, um dos maiores deslocamentos que o método Angel Vianna oferece é a modificação e a desconstrução das cristalizações presentes na educação tradicional da dança, compondo com a sua pedagogia a possibilidade da produção de um novo modo de ver e estar no mundo. Assim, cria-se uma *nova metodologia de ensino da dança* que resgata a potência da dança clássica e a espontaneidade dos gestos. Tal transformação no método de ensino acaba por sobrepor as esferas da arte, da educação e da vida, abrindo a dança para os diversos corpos³ e possibilidades de movimento. Apesar de ter o balé como ponto de partida de sua metodologia, procede-se a um processo de negação de todo o artifício que o tornava idealizado⁴. Nesta nova perspectiva pedagógica, não se trata de buscar um *gesto justo*, no sentido de um movimento verdadeiro, correto, preciso e virtuoso que deve ser executado por todos, mas *justo um gesto*, naquilo que há de espontâneo e criativo no movimento de cada um.

Esse modo diferenciado de se transmitir a dança faz com que cada proposta de movimento leve o aluno a uma maneira singular e ativa de compreensão do que está sendo feito em sala de aula. Assim, tal metodologia se configura como uma abordagem que proporciona uma prática mais prazerosa e cuidadosa com as singularidades de seus praticantes. Conseqüentemente, os recursos técnicos deixam de estar em função de determinada linguagem estética para se colocar a serviço da expressão de cada corpo. Neste processo de abertura pedagógica, os primeiros passos foram tirar as sapatilhas, sentir os pés

³ A receptividade de Angel Vianna para lidar com a diversidade dos corpos acaba trazendo novos contornos à sua trajetória pedagógica, que passa a aceitar alunos com necessidades especiais ou portadores de alguma deficiência nas suas aulas de dança (de balé clássico, inclusive). Sua forte aptidão observadora deixou que essa capacidade de incluir os corpos na diferença tomasse maior consistência até que se institucionalizou o curso de formação em Recuperação Motora e Terapia através da Dança. “Eu sempre gostei de gente, e de gente diferente”, costuma dizer Angel (Angel VIANNA, comunicação oral).

⁴ Há uma busca pelos corpos reais, abdicando de todo artifício que os tornava idealizados, como um de seus desdobramentos a imagem do bailarino vai se distanciando progressivamente da imagem das sílfides quase etéreas do balé clássico ou dos corpos virtuosos de uma dança menos formal, porém ainda institucionalizada nos limites das artes cênicas. O que estava em jogo eram os próprios movimentos, e a forma como a energia seria investida nos corpos. Essa nova maneira de se explorar o corpo pela dança chega ao limite com Yvonne Rainer, bailarina e coreógrafa americana no seu manifesto da recusa de 1965. Ver GIL, 2004 e BANES, 1977.

no chão, resgatar a sala de aula como um espaço para reflexão, não dissociado da vida, a fim de mostrar que as sensações do corpo não precisam ser ignoradas ou anestesiadas, em oposição ao modo corrente de ensino da dança até então. Nesta nova proposta, de acordo com Klauss Vianna, “a dança não se faz apenas dançando, mas também pensando e sentindo: dançar é estar inteiro” (VIANNA, 2005: 32).

Há, neste método, um desejo de descolar a dança das formas frias, estáticas e repetitivas, que promove uma aproximação da dança ao movimento singular e não padronizado que cada corpo pode produzir, onde o movimento do corpo traz em si o próprio movimento de viver. Ou, nos termos de Klauss Vianna, “dançar é muito mais aventurar-se na grande viagem que é a vida. Nesse sentido, a forma pode comparar-se à morte e o movimento, à vida” (VIANNA, 2005: 112). Podemos dizer, com isto, que esta nova metodologia de ensino da dança conduz os alunos a uma experiência que reúne o pensar, o sentir e o fazer em um mesmo plano de composição, na medida em que o processo de aprendizagem consiste em se apropriar do *movimento do movimento*, e não apenas do resultado final ou da forma padronizada do movimento.

O devir da dança

Podemos considerar, ainda, que quando o método Angel Vianna de Conscientização do Movimento traz a experiência de aprendizagem para o plano de composição, abre-se com isto, um *spatium*, isto é, um espaço intensivo onde irá se desenrolar o devir da dança, *espaço-charneira* de co-existências, em um *continuum* entre as forças e as formas, o interior e o exterior do corpo, a imanência e a organização. Deleuze e Guattari (1992) concebem o plano de composição, de consistência ou de imanência como um plano percorrido pelos movimentos do infinito, preenchido por coordenadas intensivas, por velocidades e lentidões, sem nenhum compromisso com a transcendência, ou o plano de organização. Ao plano de imanência Deleuze distingue o plano de transcendência, ambos implicam modos de vida de diferentes: “não vivemos, não pensamos, não escrevemos da mesma maneira num e noutro plano”

(DELEUZE, 2002: 133). No entanto, não se trata de uma oposição dicotômica de um plano ao outro, a transcendência é sempre produto da imanência. Enquanto o plano de imanência é o plano das forças, o plano de transcendência diz respeito às formas.

Neste paradigma, podemos considerar que a metodologia de ensino proposta por Angel Vianna constrói o plano de imanência da dança sem se opor ao plano de organização. Eles estão em um jogo de forças que permite que os movimentos do corpo, com suas velocidades e lentidões se desenvolvam em um espaço intensivo, em uma relação dinâmica entre as forças e as formas. Entendemos que é nessa direção que a Conscientização do Movimento oferece uma inversão no modo de ensino da dança hegemônico até então, pois será a partir da sensibilização do corpo aos afetos e ao movimento do infinito, no plano de composição, que a experiência corporal poderá se abrir para a dimensão das formas do movimento dançado, da organização postural, dos alinhamentos do corpo. Isto é, nessa experiência pedagógica as formas do movimento advêm do campo das forças, do intensivo do corpo. Há uma coexistência entre os planos que permite que o corpo intensifique as suas singularidades ao dançar.

Deleuze considera que apesar do plano de imanência ser sempre único – a imanência nunca será imanente *a* algo – não comporta nenhum conceito de verdade absoluto, ele diz respeito à experimentação. A imanência não se relaciona com qualquer coisa capaz de contê-la, “ela é UMA VIDA, e nada mais. Ela não é imanente à vida, mas a imanência que não está em nada mais é ela mesma uma vida. Uma vida é a imanência da imanência, a imanência absoluta: ela é completo poder, completa beatitude” (Deleuze, 1995: 385-386). O autor refere-se a *uma* vida de pura potência, para além do bem e do mal, impessoal, porém singular. Não se trata mais de individuação, mas de singularização. O plano de imanência comporta todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos, na continuidade dos seres descontínuos. Nessa leitura, podemos considerar que na imanência da Conscientização do Movimento não somos sujeitos, mas sim seres singulares que buscam a potência dos seus movimentos

corporais. A imanência é pré-individual, pode ser entendida como um modo de existir: leva consigo singularidades ou acontecimentos constitutivos de uma vida que é pura potência.

Neste plano já não há um nome que nos identifique, nem uma idade que defina nossa existência cronologicamente, entretanto, não somos confundidos com qualquer outro. A temporalidade, por exemplo, é vivenciada num e noutro plano de modos distintos. Diferentemente do plano de organização que separa o tempo da existência pelo *Cronos*, fixando as pessoas e determinando sujeitos, o plano de imanência como um plano de co-existências, inclui todas as idades. Mas neste caso, elas estão em ressonância mútua numa zona de vizinhança, na dimensão do *Aion* que é o tempo intensivo do acontecimento. Consideramos, aqui, que essa capacidade de ressonância mútua que se desenrola na charneira entre os planos foi um dos fatores que permitiu reunir em uma mesma experiência pedagógica idades tão distantes e heterogêneas entre si no plano de organização, mas tão íntimas e indefinidas no plano de co-existências.

Em nossa experiência pedagógica, as idades individuadas puderam entrar em uma zona de indiscernibilidade porque o plano de imanência é múltiplo, e toda multiplicidade supõe um regime de co-existências. Neste sentido, um plano é paradoxalmente composto por uma multiplicidade de planos. O plano é o devir, e a questão que se coloca é como acessá-lo pela experiência, como atribuir ao experienciar uma consistência que garanta o acontecimento, mesmo sabendo que não há garantias para que os novos agenciamentos se dêem. Há um movimento infinito que favorece os acasos e os encontros que não se desenrolam nem por analogias nem semelhanças, nem relações em geral, mas asseguram efetivamente a consistência da experiência em um mesmo plano de todas as singularidades (DELEUZE, 1997).

No plano de consistência a continuidade do ser é puro devir, não mais em uma progressão linear ou evolução em série, mas em uma *invólucção criadora* que amplia os heterogêneos por uma aliança comunicativa, por *contágio*. No plano de interseção de todas as formas, a involução não marca uma regressão, mas sim uma dissolução incessante das formas a fim de liberar tempos e

velocidades (DELEUZE e GATTARI, 1997). Neste sentido, podemos considerar que existir é ser uma multiplicidade infinita e heterogênea, que põe em cena os fenômenos de limiar, que emergem em zonas de vizinhança ou de indiscernibilidade delineadas pelos modos de expansão, de ocupação, de contágio, de povoamento.

Com isso, os heterogêneos se engendram em uma multiplicidade de simbioses, em devires de passagem, onde o fundamental é a experimentação. Ou ainda, nos termos de Deleuze e Guattari:

[...] devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais *próximas* daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona (DELEUZE e GATTARI, 1997: 64).

Nesta perspectiva, a imanência é o plano onde linhas intensivas se cruzam em um nível imperceptível, no campo das forças. O desejo deseja agenciar e o devir agencia novas conexões com aquilo que, paradoxalmente, já nos constitui em um regime molecular, por um lado e, por outro, ainda está por nos constituir. Assim como os autores, podemos dizer que tanto quanto ao cantar, compor, pintar, escrever, *ao dançar*, nosso objetivo é, senão, desencadear devires moleculares de toda espécie. Deixar-nos atravessar pelos fenômenos de limiar, pela temporalidade do acontecimento, transformarmo-nos uns nos outros por contágio. A imanência é o plano da existência, dos afetos, de uma vida, onde nos abrimos às intensidades, às forças de contágio do mundo.

Por isso, quando a dança constrói o seu plano de imanência, permite que o conhecimento do mundo se dê pelas forças recebidas pelo corpo nesse contágio. O devir da dança abre o corpo do bailarino aos fluxos e aos afetos, necessários ao movimento dançado. O método Angel Vianna coloca a dança em

devir, porque expande o corpo para captar as vibrações mais ínfimas do mundo; porque coloca o corpo em devir. De acordo com Deleuze e Guattari (1997), “devir” é um verbo com toda sua consistência, que está (e nos leva) para além de “parecer”, “ser”, “equivaler” ou “produzir”. O movimento, o devir, é multiplicidade e singularidade, é por natureza imperceptível, e se compõe de puras relações de velocidade e lentidão, de puros afetos que estão abaixo ou acima do limiar de percepção, percebido apenas no plano de imanência. No devir, a dança se abre aos acontecimentos, às forças do mundo, e já não se produz mais na relação entre um sujeito e um objeto, mas no movimento de contágio associado a essa relação. A percepção, neste sentido, está em um intervalo entre os signos, onde só os movimentos ínfimos são percebidos. No devir, a dança se cria em um jogo entre interior e exterior do corpo que potencializa ainda mais seus movimentos.

Angel Vianna considera que corpo é movimento, que movimento é vida, e vida é, em um certo sentido, dança. Cria, nesta perspectiva, uma metodologia pedagógica que propõe um modo de existir, *uma vida*: “a consciência do movimento e da dança fazem parte de um processo educacional que desenvolve a criatividade, a comunicação e a alegria num processo dinâmico, ao longo de toda a vida” (VIANNA, 2003: 9). Assim temos uma dança que pode ser transmitida para todos os corpos, na qual cada um expressará a sua dança e o seu movimento, singular e diferenciado. Mas antes de preparar o corpo para a dança, a Conscientização do Movimento busca uma disponibilidade corporal para o corpo que vive:

Não posso esquecer que estou trabalhando com seres humanos, não com bailarinos, ou esportistas, ou professores, ou donas de casa. [...] O que busco, então, é dar um corpo a essas pessoas, porque elas têm coisas a dizer com seu corpo. Por isso não faço qualquer proposta de movimentos que não tenham aplicação na vida diária. Quero que o trabalho seja simples e natural. [...] O que importa é lançar as sementes no corpo de cada um, abrir espaço na mente e nos músculos. E esperar que as respostas surjam. Ou não. Todo esse trabalho tem qualquer coisa de paradoxal: falo sobre coisas que devem ser sentidas e não pensadas (VIANNA, 2005: 146-147).

Isto quer dizer que a dança só acontecerá quando o corpo estiver disponível ao movimento para manifestar a dança de cada um. A dança se coloca como um instrumento para organizar e ampliar um conhecimento a respeito do corpo e suas possibilidades de movimento. Como diz Angel Vianna, não se trata mais de decorar passos, mas abrir caminhos. Para tanto, é preciso sensibilizar e despertar um corpo livre de seus automatismos no plano da vida, do movimento.

Contágio, contato e comunicação entre corpos

De acordo com Gil (2004), para que seja possível construir o plano de imanência da dança, é preciso que ao dançar o pensamento e o corpo encontrem um ponto de osmose a fim de formarem um só movimento infinito, capaz de agenciar-se com outros corpos dançantes. Neste sentido, podemos considerar que o devir da dança se faz por *contágio*, onde são necessários pelo menos dois fenômenos: contágio do corpo com o espaço, criando uma profundidade entre interior e exterior, e um prolongamento entre pensamento e movimento; e contágio do corpo com os outros corpos, em um ponto de osmose entre os movimentos dançantes de cada um.

No intuito de pensar mais especificamente como ocorrem esses fenômenos de contágio que o devir engendra na dança, buscamos trazer à cena as noções de *contato* em Eutonia e *comunicação entre corpos* no Contato-Improvisação (CI). Eutonia e CI são técnicas de educação somática e de dança, respectivamente, que permeiam uma rede de práticas e saberes que tecem as bases do método Angel Vianna⁵. Consideramos que ao articular as noções de contato e comunicação entre corpos podemos trilhar um caminho conceitual potente para trazer maior inteligibilidade à experiência pedagógica abordada na seqüência.

O trabalho da Eutonia é dirigido com o objetivo de regularizar e igualar o tônus corporal. A ação sobre o tônus será conquistada a partir da atenção

⁵ Ver RESENDE (2008), TEIXEIRA (2000).

investida sobre determinadas partes do corpo, para o seu volume, seu espaço interior, a pele, os tecidos, os órgãos, o esqueleto e o espaço interior dos ossos. Trata-se de um percurso metodológico que desperta a observação de si e do outro a partir da pesquisa de movimentos livres e espontâneos. Podemos considerar que esta abordagem de ensino marca um dos diferenciais dessa técnica de educação somática, que a coloca em sintonia fina com o método Angel Vianna de Conscientização do Movimento, pois permite que se estabeleça uma estreita relação com as artes, em especial com a música e a dança. Isto é, pela pesquisa de movimentos livres e da ação sobre o tônus, a Eutonia estimula a criatividade para o surgimento do movimento espontâneo e do fazer artístico. Outra importante conexão entre essas duas metodologias está no despertar da *consciência da pele*. Angel Vianna sempre se refere à pele como “o envelope do corpo”, e é a partir da consciência da pele que nos sensibilizamos para o todo.

A sensibilização da pele será trabalhada pela Eutonia de duas formas diferentes e complementares, pelo *tato* e pelo *contato*. De acordo com Gerda Alexander (1983) – criadora da Eutonia – o tato nos dá informações sobre os limites físicos do nosso corpo, nossa forma exterior, pela qual nos reconhecemos, nos traz informações sobre o mundo que nos cerca, as sensações vindas do ambiente, e a comunicação não-verbal. Podemos explorar o tato pelo toque de uma parte do corpo em outra, pela sensação da roupa que nos cobre, pela relação com o chão ou objetos, como bolinhas, bambus, sementes, e pelo toque de uma outra pessoa. Enquanto o tato diz respeito à periferia da pele, o contato ultrapassa os limites visíveis do nosso corpo.

Há um contato real com os seres humanos, os animais, as plantas e os objetos que pode ser conquistado através de sua “fronteira” exterior, mesmo quando não os tocamos diretamente. Desse modo, ampliamos nossas possibilidades de experiência, nos tornamos capazes de atingir uma relação mais viva com os seres e com as coisas (ALEXANDER, 1983). Esse “contato real” ou *contato consciente* de que nos fala Gerda Alexander, é o que nos coloca em relação com o mundo, pode ser entendido como algo que nos permite afetar

e ser afetados por outros corpos mesmo sem estar tocando-os, diz respeito, por exemplo, ao estado de presença dos corpos em um mesmo espaço, à troca de olhares, às forças de contágio do mundo. O contato tem um alcance e um efeito mais amplos do que os do tato. Do mesmo modo que o contato está para além dos limites periféricos da pele, ele também nos atravessa no interior do corpo e incide sobre as mudanças do tônus, na circulação sanguínea e no metabolismo como um todo. Uma das diretrizes pedagógicas da prática eutônica é desenvolver o contato consciente de cada um, o que permite harmonizar as tensões emocionais e regular o organismo na sua globalidade, além de oferecer, conseqüentemente, novas relações com as experiências cotidianas.

Quando estamos trabalhando com um grupo é pelo contato consciente que podemos partilhar uma experiência comum e um sentimento de unidade que potencializa a sensação de acolhimento e permite uma maior disponibilidade para o desenvolvimento do trabalho corporal em cada membro de um grupo. A sensibilização dos contornos (consciência da pele) e dos preenchimentos (consciência dos ossos, músculos e articulações) do corpo desperta nossa percepção do seu volume e espaço interno para experienciar sua tridimensionalidade no mundo. Nesta direção, consideramos que há um reenvio a si, onde se produz um jogo entre interior e exterior do corpo que possibilita a construção de um plano de consistência da experiência corporal. Além disso, para conquistar essa percepção devemos desenvolver uma capacidade de observação estimulada especialmente pela sensibilização de todos os sentidos de uma forma geral, em uma espécie de sinestesia das sensações.

Assim, a transmissão do ensino da Eutonia é atravessada por circunstâncias da vida cotidiana capazes de prolongar a sensação dos limites do corpo para *zonas de irradiação natural*, definidas por Gerda Alexander como o campo elétrico que rodeia todo ser vivo. Entendemos que aqui é possível aproximarmos essa noção à de zona de vizinhança do plano de imanência de Deleuze e Guattari, uma vez que podem ser compreendidas como o campo de alcance (propagação) do nosso contato, como o campo que nos permite afetar e

sermos afetados por outros corpos devido ao prolongamento das forças de contágio que se estabelecem entre nós e o mundo.

Essa capacidade de *prolongamento* é considerada por Gerda Alexander como a capacidade de irradiar nossos movimentos para além dos limites visíveis do corpo, para o campo do sensível, configurando-se como um fenômeno de limiar. Acreditamos que a Eutonia oferece um instrumental prático para o ensino do método Angel Vianna que nos permite experienciar, no movimento, um *corpo como um infinito com pele*⁶. Isto é, quando a pele se configura como um espaço-charneira, ponto de osmose entre interior e exterior, o contato consciente nos oferece a possibilidade de prolongar o corpo e seus movimentos em um espaço intensivo, aberto às forças de contágio do mundo e em comunicação direta com os outros corpos pelas zonas de irradiação natural, sem, entretanto, perder a consistência da nossa singularidade.

O CI é uma técnica de dança que nos ajuda a entender melhor como a pele se transforma em um espaço de limiar, e pelo movimento dançado, coloca os corpos em comunicação por contágio. Essa forma de dança foi desenvolvida por Steve Paxton, em meados do século XX, em um contexto em que diversos grupos e coreógrafos americanos buscavam modos de libertar a dança de uma tradição que a aprisionava, em período simultâneo ao que Angel e Klaus Vianna iniciaram seu trabalho aqui no Brasil, movidos pelas mesmas inquietações. Podemos comparar o contato de Steve Paxton ao de Gerda Alexander, ambos falam de um estado do corpo prolongado no ambiente, que irá afetar e ser afetado por outros corpos além de seus limites físicos, mesmo que estejam se tocando “fisicamente”. No caso do CI, esse contato entre corpos vai produzir movimentos, dança, e é o que está por trás dos *jogos corporais*⁷ propostos pelo método Angel Vianna de Conscientização do Movimento.

⁶ Expressão cunhada por Rafael Vergara, médico psiquiatra que trabalha há mais de vinte anos em parceria com Thereza Feitosa, fisioterapeuta e professora de Eutonia da Faculdade e Escola Angel Vianna.

⁷ Há autores como Enamar Ramos (2007) que consideram que o método Angel Vianna é composto por duas técnicas: conscientização do movimento e jogos corporais. Em minha análise, porém, optei por incluir os jogos corporais como um dos procedimentos da conscientização do movimento no processo de expressão do corpo (RESENDE, 2008).

O CI produz uma dinâmica de movimentos improvisados a partir do contato entre dois ou mais corpos. Na leitura de José Gil (2004) sobre essa prática, o contato põe os corpos em comunicação direta por um ponto de osmose que forma um só corpo, na singularidade do movimento espontâneo. Essa comunicação por contato, ou por contágio, intensifica as experiências de tato e contato, ampliando as impressões sensoriais e a cinesiopercepção. O CI investe no poder de afetar e de ser afetado dos corpos, no intuito de aumentar a potência e a intensidade da experiência. Há uma comunicação das experiências corporais por contágio, onde cada corpo permeia e acolhe a experiência do outro, reciprocamente. Neste processo, podemos considerar que a comunicação dos corpos que se desenrola no plano das forças é demasiada veloz para que o pensamento possa acompanhá-la com suas representações.

Forma-se um plano de imanência onde já não somos sujeitos, mas singularidades que prolongam variações de feixes de forças e sensações que irão interferir nas forças dos outros corpos. Assim, a comunicação não diz respeito ao que nos individualiza, há uma diluição do eu, somos seres singulares guiados pelo corpo, seus movimentos e sensações, de modo que nenhuma transcendência vem criar entraves à fluência do movimento improvisado. Neste processo, uma superfície intensiva se prolonga entre os corpos, produzindo um só corpo em movimento. Essa abertura do movimento para além das formas é ponto de partida para que o CI possa ocorrer, e aproxima-se de uma das bases do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento. Entendemos que nessas duas metodologias de dança, o movimento se configura como uma superfície física povoada por todas as temporalidades de vida e experiências desconhecidas. Isto significa dizer, segundo Gil (2004), que o conteúdo das trocas está em uma zona de indiscernibilidade entre inconsciente e consciência. Não sabemos o quê exatamente está sendo comunicado, no registro do representado, mas sabemos (ou sentimos) que há uma comunicação estabelecida, e dialogamos através dela.

Cabe aqui uma ressalva, dizemos que no ponto de osmose da comunicação entre corpos há a diluição do eu, onde dois corpos formam um só

movimento no caso da dança, entretanto, não há perda da singularidade. Isso implica que o contágio só será possível entre corpos que melhor convêm entre si, não está posto em todo encontro, não emerge de qualquer relação, apesar de poder se desdobrar em cada encontro. Trata-se, aproximadamente, de certa lógica que está presente em diversas relações, mas que se evidencia especialmente na qualidade do vínculo que a criança estabelece com o mundo: a criança “vai ou não com a cara de alguém”. Do mesmo modo que duas crianças, por exemplo, que falam idiomas distintos são capazes de brincar horas seguidas encadeando diálogos completamente inteligíveis para elas, outra criança pode não conseguir ficar perto de um adulto só de olhar para ele. Podemos dizer, em certo sentido, é dessa natureza a relação que se estabelece no CI, ou seja, os corpos e os afetos precisam estar em uma mesma zona de ressonância.

Se, por um lado, entendemos que o movimento improvisado leva a uma decomposição do sujeito uno ao mesmo tempo em que afirma as singularidades, por outro, consideramos que o contágio, na improvisação, cria uma lógica comum aos gestos de um só corpo dançante. Para tanto, é preciso dançar em um contato consciente tendo a pele como receptáculo das vibrações do mundo e dos outros corpos, no limiar entre interior e exterior do corpo. A comunicação dos corpos se dá pelo prolongamento do corpo no espaço, como se formássemos uma segunda pele pela abertura do corpo aos afetos, às forças. No plano de imanência da dança cada vibração de um corpo ressoa no campo de forças do outro.

Ao articular técnicas de educação somática com a dança, o método Angel Vianna cria uma qualidade de toque – próprio das massagens, manipulações e manobras dessas técnicas – que estabelece um tipo especial de comunicação entre os corpos. Sobre essa propriedade do toque, aliás, Angel Vianna freqüentemente fala da qualidade de toque dos bebês como aquela que deveríamos conquistar (resgatar): pede que observemos que toda vez que colocamos o dedo na palma da mão de um bebê ele o segura com uma precisão que nem aperta nosso dedo e nem o deixa “escapar”, mas o envolve por inteiro com um tônus perfeito para essa comunicação entre corpos. Essa qualidade

intensiva do toque abre o plano para o contágio, pois um corpo já não impõe sua força sobre outros, mas sim segue as linhas de força e as vibrações do outro corpo, guiando-se por elas para dançar, potencializando as trocas e intensificando os seus movimentos.

Nesta direção, de acordo com Gil, “cada um dos corpos se modificou devindo-outro: o outro corpo penetrou em cada um dos corpos, modificando suas sensações, os seus ritmos, os seus gestos” (GIL, 2004: 122). Em sintonia com um dos desdobramentos da metodologia de ensino proposta por Angel Vianna, podemos compreender que o contágio produzido pelo CI aciona um devir-outro. Cada gesto iniciado pela dança é povoado por uma multiplicidade de sensações heterogêneas, ao mesmo tempo em que cada sensação se compõe por uma vastidão de outras sensações. Cada corpo em osmose entra em uma mesma velocidade dos movimentos dos outros corpos desdobrando-se em um processo de devir-outro.

A partir da noção de contato da Eutonia podemos compreender que o agenciamento entre os corpos se dá também à distância, e a osmose, neste caso, é formada em um espaço atravessado por linhas que produzem uma *liga* entre os movimentos. Esse espaço entre corpos é preenchido por forças afetivas que vão formar um único corpo, iniciando um processo no qual um é encharcado pelas intensidades, ritmos e partículas afetivas do outro, quase como uma possessão. Nos termos de Gil:

Não se é possuído por alguma coisa ou alguém, mas é o movimento que se deixa possuir por outros ritmos e outras intensidades; do mesmo modo, não se devem um animal preciso (à escala macro), mas são micro-intensidades do animal que entram no processo de devir-animal (GIL, 2004:124).

Nesse fragmento, o autor nos traz pistas para pensarmos como se dá o devir-criança na experiência pedagógica em questão. Acreditamos que assim como qualquer devir da dança, há uma troca de intensidades dos movimentos do grupo; o meu movimento se encharca do movimento do outro e o atravessa simultaneamente, capturando as intensidades em jogo e criando uma *liga*.

Porém, todo o processo de contágio que produz essa liga se dá apenas num instante, é uma corrente que passa numa fração de segundo. Tempo suficiente para nos abrir a uma outra dimensão do movimento, e em certo sentido, da existência.

A experiência do lúdico e a multiplicidade de infâncias

*As bolas de sabão que esta criança
Se entretém a largar de uma palhinha são translúcidas uma filosofia toda,
Claras, inúteis e passageiras como a Natureza,
Amigas dos olhos como as cousas,
São aquilo que são
Com uma precisão redondinha e aérea,
E ninguém, nem mesmo a criança que as deixa
Pretende que elas são mais do que parecem ser.*

*Algumas mal se vêem no ar lúcido.
São como a brisa que passa e mal toca nas flores
E que só sabemos que passa
Porque qualquer coisa se aligeira em nós
E aceita tudo mais nitidamente.*

Alberto Caetano
(heterônimo de Fernando Pessoa)

A força de contágio é o que vai permitir toda forma de arte. Se é pela consciência do corpo que compomos um contato com as forças do mundo, poderíamos considerar que a dança – arte do corpo e do movimento – dispõe de uma capacidade especial de apreender esse campo intensivo de modo mais imediato. A dança intensifica o corpo enquanto receptáculo do mundo, em um despertar sensorial que promove uma fusão dos movimentos do corpo com o fazer artístico.

Essa capacidade da dança marca outro ponto constituinte do método Angel Vianna de Conscientização do Movimento: conduzir esse despertar corporal de forma lúdica. A poesia de Pessoa nos inspira filosoficamente a pensar que o lúdico é o que vai nos aproximar diretamente com a criança. O lúdico, assim como o brincar da criança, põe em evidência o invisível, cria uma atmosfera translúcida que borra o *ar lúcido* que nos compõe enquanto sujeitos adultos e videntes daquilo que passa por nós. E justamente quando nos abrimos

a *um não sei quê* que nos afeta, tornamos mais nítidos os afetos que circulam e nos atravessam no processo criativo da dança.

Angel Vianna acredita que, abrindo os espaços internos, adquirindo flexibilidade e equilíbrio, a visão de mundo também pode ampliar-se. É preciso manter a curiosidade acesa e a capacidade de reflexão. Perguntar sempre: Quem sou eu? O que acontece comigo? O que tenho vontade de fazer? Aonde vou? Estar presente para que essa vontade de fazer, pensar, descobrir, apareça e revele o potencial que cada um traz para realizar aquilo que singularmente possa cumprir (TEIXEIRA, 2000). O método Angel Vianna inaugura, pelo trabalho corporal, modos de vida possíveis. Qualquer pessoa que queira praticá-lo poderá, a partir da consciência do movimento, estar mais potente e flexível nas suas relações consigo mesma e com o meio.

Trazer a experiência do lúdico ao processo de aprendizagem faz da pesquisa corporal uma atividade inventiva, singular e espontânea. “Abrir o corpo faz dançar melhor, faz tocar melhor, faz viver melhor; abrir o corpo é abrir caminhos”, diz Angel Vianna durante suas aulas, ou nos termos de Klaus Vianna, “a criatividade exige espaço” e, portanto, “dar espaço é criar a possibilidade de viver coisas novas” (VIANNA, 2005: 137 e 141). Há, com isso, uma dinâmica de ensino que tem como fio condutor do processo de aprendizagem a expansão da sensibilidade criativa, possibilitando no seu desenrolar, uma reinvenção dos padrões sensório-motores e dos modos de estar no mundo.

É a partir das experimentações lúdicas do corpo que o processo criativo acontece, resgatando a capacidade do brincar⁸. Experienciamos o brincar, ou a dimensão lúdica da dança, nos jogos corporais vivenciados nos momentos mais expansivos da aula, onde as relações entre os integrantes de um grupo se intensificam pelos exercícios de contato-improvisação. No método Angel

⁸ O psicanalista inglês D. W. Winnicott traz na sua obra um estatuto de conceito ao brincar (*to play*), que nada tem a ver a sermos infantis, mas sim espontâneos, criadores daquilo que já existe no mundo. De acordo com ele, a saúde psíquica poderia ser medida pela nossa capacidade de sermos criativos diante das vicissitudes do ambiente e sentirmos que a vida vale a pena ser vivida (WINNICOTT, 1975). Apesar de ser um autor de referência em minhas pesquisas, optei por não trazer suas contribuições nesta análise conceitual.

Vianna, a experiência do lúdico vivenciada nos jogos corporais traz o outro como dispositivo para entrar em contato consigo mesmo, no plano dos afetos, em uma dinâmica que permite expandir simultaneamente a liberdade de criação e a conexão com as forças do mundo.

Como foi dito anteriormente, o ponto de partida para a reflexão conceitual que tece esse artigo foi uma experiência pedagógica realizada em uma turma de Conscientização do Movimento para adultos de idades variadas entre 20 e 70 anos, aproximadamente. Neste grupo paradoxalmente heterogêneo e indistinto quanto a classificações de “idades” jovem, adulto e idoso, a abertura do corpo ao lúdico, ao devir, pôde acolher a cronologia de vida de cada um, e simultaneamente, extrapolar com esta quando o acontecimento se relaciona com a existência do ser num plano de imanência. Entretanto, a presença eventual e inusitada de crianças no grupo fez transbordar esse aspecto, a um só tempo, heterogêneo e indistinto das temporalidades de vida no plano de composição.

Inicialmente, uma criança de 10 anos de idade participou de algumas aulas, realizando todas as atividades com a mesma habilidade e expressão de prazer que os outros, inclusive os exercícios de CI (em um dos quais teve como parceiro um senhor de 67 anos, sem que nenhum dos dois exprimisse qualquer estranhamento, ou inviabilidade nisso). Outro acontecimento foi marcado pela presença de uma criança durante um período de três meses, até completar 1 ano de idade, quando a mãe, que trabalha no estabelecimento pode matriculá-la em uma creche. Essa criança transitava livremente – de início apenas engatinhando e por fim ensaiando os primeiros passos, de marcha e de dança – pela sala de aula, podendo interagir com os objetos, as pessoas e o espaço que ocupávamos. Sua capacidade de interagir e acessar o que os adultos faziam (e às vezes até fazer junto) nos leva à dimensão de uma comunicação direta entre os corpos, por contágio, para além da linguagem e do dizível.

Neste novo grupo formado por uma mistura adulto-criança, a experiência do lúdico fez compor a partir de uma zona de vizinhança dos movimentos dançados um plano de imanência povoado por multiplicidades e

intensidades de infâncias. O interessante é que essa mistura intensiva foi disparada efetivamente no plano do movimento. Por exemplo, outras técnicas utilizadas nas aulas (além da Eutonia e do CI) eram o *Sistema Laban* e o *Bartenieff Fundamentals* que propõem uma movimentação corporal a partir do desenvolvimento motor primitivo, explorando as relações dinâmicas que se estabelecem na motricidade do bebê do seu nascimento até caminhar (FERNANDES, 2006). E curiosamente, essas bolinhas de sabão de que fala Pessoa, quando utilizadas nas aulas durante os momentos de improviso, pareciam criar uma fratura no *ar lúcido* ainda presente e povoar todo o espaço por essa atmosfera borrada da zona de vizinhança com a criança.

A guisa de conclusão ressaltamos, mais uma vez, que o breve relato dessas experiências não busca legitimar o devir-criança dos adultos em função da presença das crianças no mesmo ambiente, pois o *ser* criança não garante o *dever*-criança. Mas ao contrário, podemos dizer que justamente por já haver uma abertura dos corpos a uma *nitidez* do campo intensivo dos afetos é que pôde se estabelecer uma comunicação direta entre eles. Se houve contágio, deve-se ao fato de se ter formado um corpo único, onde um ressoava no outro em um agenciamento mútuo dos corpos.

René Schérer (2009) nos ajuda a pensar sobre esse processo de mistura adulto-criança quando considera que a diferença entre eles pode ser superada não apenas pelo fato dos adultos incluírem a criança no jogo, mas essencialmente, por eles também se permitirem ser, durante a experimentação corporal, crianças. Assim, a dança era composta por uma infinidade de crianças em expansão, dispersas em uma multiplicidade de infâncias em relação lúdica com o corpo. Não se trata de lembrança ou retorno à infância, tampouco ser infantil, mas do desenvolvimento de um estado de desterritorialização que conduz os fluxos do desejo a uma energia livre. Nesta perspectiva, a infância está para além da criança, diz respeito a um estado intensivo povoado pelas forças do ser criança.

Neste sentido, o devir-criança se dá em uma zona de vizinhança com a intensidade da criança, onde o des-semelhante cede espaço para a potência das

singularidades. O devir-criança não se configura como uma regressão do adulto à criança, mas sim como um bloco de infância que é o contrário de uma recordação infantil. E nessa experimentação o corpo se dilui enquanto indivíduo, desprendendo-se de toda a interpretação, abrindo-se aos devires, aos fluxos de intensidade, aos seus fluidos, suas fibras, seus afetos (DELEUZE e GUATTARI, 2004). O devir-criança, neste caso, é a orientação criadora das novas possibilidades de movimentos corporais, enquanto processo capaz de abrir para o instante e usufruir dele, na diluição e superação do eu. É o que permite a produção da sensibilidade criativa, a emergência do desconhecido, e em certo sentido, novos modos do viver.

Partindo dessa perspectiva, consideramos que dar novas possibilidades de movimento para o corpo traz uma maior flexibilidade de seu uso e amplia a própria experiência de viver. Ampliar o vocabulário expressivo do corpo é criar novas formas de estar no mundo, devir. Pois, se estamos de acordo com Schérer (2009), quando o autor considera que o devir-criança se faz na abertura da infância retraída pela educação ao longo da vida; podemos dizer que neste mesmo sentido, a experiência aqui analisada pode ultrapassar sua função pedagógica, a partir do ensino lúdico da dança, quando anuncia a infinidade de relações do corpo com as forças que o afetam e o liberta de seu retraimento, desdobrando-os em um devir-criança que pode oferecer novos modos de subjetivação. Por fim, inspirados por Pessoa, arriscamos dizer que poder devir-criança é poder afirmar a própria existência ao sentir qualquer coisa que se aligeira em nós.

Referências bibliográficas

- ALEXANDER, G. *Eutonia: um caminho para a percepção corporal*. Trad. José Luis M. Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- BANES, S. *Terpsichore in Sneakers*. Hanover: Wesleyan University Press, 1977.
- DELEUZE, G. L'immanence: une vie... *Philosophie*, n.47, p.3-7. Paris: Minuit, setembro, 1995.
- _____. O que as crianças dizem. *Crítica e Clínica*. Trad. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p.73-78.

- _____. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- _____. 10.1730 – Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir-Imperceptível *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997. p.11-114.
- _____. 28 de Novembro de 1947 – Como Criar Para Si um Corpo sem Órgãos. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2004. p.9-29.
- FEBVRE, M. *Danse contemporaine et théâtralité*. Paris: Editions Chiron, 1995.
- FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006. 2ª edição.
- GIL, J. *Movimento Total: o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LEONETTA, B. Europa et Etats-Unis: un courant. In: FEBVRE, M. (org.). *La danse au défi*. Montréal: Editions Parachute, 1987.
- RAMOS, E. *Angel Vianna: a pedagogia do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.
- RESENDE, C. O que pode um corpo? O método Angel Vianna de conscientização do movimento como um instrumento terapêutico. *Physis Revista de Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, 18 [3]: 563-574, 2008.
- _____. O método Angel Vianna ou a afirmação da vida pelo movimento. In: SALDANHA, S. (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- SALDANHA, S. (org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica?* Rio de Janeiro: Funarte, 2009.
- SCHÉRER, R. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- TEIXEIRA, L. Angel Vianna: a construção de um corpo. *Lições de dança*, v.2, p. 247-264. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- VIANNA, A. Palavras de Angel Vianna. In: CALAZANS, J.; CASTILHO, J.; GOMES, S. (coord.). *Dança e Educação em Movimento*. São Paulo: Cortez, 2003. p.9.
- VIANNA, K. *A dança*. Col. Marco Antonio de Carvalho. São Paulo: Summus, 2005.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de A. Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.