

## Corpos lampejantes na cena contemporânea de dança no Brasil

RAFAEL GUARATO\*

Tocar o passado por um viés que desloca nossa percepção usual é o componente ilustre no ofício de fazer história, e para o realizar, dispomos de procedimentos epistemológicos que oscilam nos meios de notar e abordar o ocorrido. O corpo, esse estranho que nos forma, imprevisível em sua existência, carrega a história em seus gestos, o passado em forma de movimento, a experiência em sua existência. Todavia, a atenção dos estudos sobre a história contada pelo corpo não recebeu atenção de envergadura pela disciplina história, apesar da antropologia ter contribuído para investigações do corpo em culturas e conjunturas históricas, demonstrando como o corpo é visto, usado, trabalhado, dado a ver em grupos e sociedades historicamente constituídas.

A proposta aqui é outra, perceber a ocorrência, em imagens, do outrora ocorrido, contidas nos corpos que se dispõem à arte da dança na contemporaneidade brasileira, como mecanismo de recontar uma história feita de músculos, articulações, desejos, afetos, sentimentos, sensibilidades, afecções no e pelo corpo quando disposto à contar o passado por meio dança. A intenção deste texto é formular a hipótese de que existe uma história dos movimentos, dos gestos, que não se encontra nos textos, nos libretos, nos manuais, nos catálogos, mas sim, nos corpos, contada e narrada pela dança. De modo similar, presenciamos em tempos recentes, corpos que se propõem a fabricar novas urdiduras corporais que relegam o passado, a história à insignificância.

No decurso do longo século XX, o processo artístico potencializou o recurso a elementos cotidianos e populares em seus fazeres, dos *ready-mades*, passando pela *pop art* às *performances*. Tal procedimento artístico encontrou eco, no fazer específico da dança, através do grupo de experimentadores que frequentavam/compunham a *Judson Dance Theater*, na década de 1960 nos Estados Unidos, como meio de romper com fazeres técnicos historicamente estabelecidos para dança. Esse curto feixe cronológico que separam essas experiências do início do século XXI, foi capaz de fomentar uma concepção de dança como algo que deve ser universal, portanto, pode ser praticada por todos os corpos, não apenas

---

\* Professor Assistente da Universidade Federal de Goiás, curso de Licenciatura em Dança; doutorando em História Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

àqueles que se enquadram num padrão esguio, magro, longilíneo, virtuoso, produzindo textos e trabalhos cênicos onde o corpo técnico surge como digno de rejeição.

Um clarão surge no ar, reluzente, resplandecente, trazendo luz sobre a escuridão, iluminando os corpos em suas individualidades e abrindo novas possibilidades para o corpo fabricar imagens em dança. Essa luminosidade alcança seu brilho mais latejante ao ser posta numa posição maniqueísta frente as formas então reinantes na cena artística da dança no ocidente, representado pelas formações clássicas e técnicas modernas de treinamento do corpo, onde o corpo comum, corriqueiro não encontrava espaço para existir na condição de dança enquanto arte. O corpo que se apresentava na condição de arte detinha como imagens específicas: execução de torções, elevações, saltos, quedas, suspensões que destoam dos movimentos cotidiano do corpo humano.

Até meados do século, com a ausência das mídias que hoje dispomos, a única forma de reconhecer um corpo cuja imagem remete à arte da dança, se fazia pelo testemunho, o ato de presenciar - também corporalmente - uma forma de se mover que não encontro em outros momentos de minha vida, somente num fragmento singular do tempo, o da exibição, é que verei imagens em forma de corpo, que desafiam minha imaginação sobre o que pode o corpo. Historicamente a dança se fez por meio do aprimoramento do corpo.

Mudanças estéticas, mas também jurídicas e políticas, tornaram possíveis a emergência de um discurso onde, o que até então era digno de respeito, contemplação e clamor; se transformasse, num curto espaço de tempo, em uma prática repulsiva, abominável e desumana, portadora de uma escuridão em que se encontra o corpo na dança. Os estudos somáticos dos chamados *reformadores do movimento* como Moshe Feldenkrais, Ingmar Bartenieff, Gerda Alexander, Matthias Alexander, Klaus e Angel Vinna, Mabel Todd<sup>1</sup>. É esse o quadro construído pela educação somática, ela elege um mal, para se candidatar a representar o bem; e o caminho a ser percorrido pressupõe a dicotomização das formas de perceber o corpo para inserir e justificar sua especificidade.

---

<sup>1</sup> A variedade de pesquisadores que formam a área que é denominada Educação Somática extrapola, em muito, os debates aqui apresentados, uma vez que, são voltados majoritariamente a metodologias, procedimentos específicos, vinculados à área da saúde, voltados para o cuidado com o corpo. Deste modo, optei, neste texto, em não fazer citação direta à qualquer que seja, dos proponentes ao corpo como soma, por compreender que, seu uso para a dança se fez por meio de outros pesquisadores. Assim, recorro a esses autores/artistas, que fazem uso da educação somática para aplicar à dança, seja em ensino ou na cena artística.

Práticas corporais que exigem velocidade, rendimento, produtividade, competitividade, rapidez, são tidas como desprovidas de consciência, subjetividade, sensibilidade. (BOLSANELLO, 2012: 2-3) Essa é a espinha dorsal dos discursos que pregam não apenas a viabilidade, como a necessidade dos conhecimentos somáticos para o corpo que dança, reforçando uma concepção caduca de corpo/mente. O reforço se dá ao trabalharem a concepção de que o corpo, na condição de soma, desfaz o dualismo entre a cabeça que pensa e o corpo que faz, induzindo o leitor/dançarino a acreditar que em outras danças, o corpo age sem o auxílio da consciência.

*Os coreógrafos não estavam necessariamente preocupados com o corpo, nem com a individualidade de cada dançarino. Ao contrário, o dançarino dever-se-ia colocar à disposição do coreógrafo, anulando, se preciso (e possível) fosse, suas características pessoais. Padrões de movimento e ideais de corpo são idealizados e solicitados por cada escola. O dançarino é, assim, um instrumento (uma massa de modelar) a serviço de uma estética. (STRAZZACAPPA, 2009: 49)*

Posto desta forma, o corpo aparece como escravizado, direcionado e fadado a executar aquilo que outra pessoa, não o próprio portador do corpo, solicita para fins estritamente estéticos. Ressalto esse discurso para ensinar como os propagadores dos estudos somáticos arquitetaram sua inserção na dança, ela se fez a partir do reforço do pensamento dual, para se apresentar como salvação. Por isso, em todos os textos acerca das possibilidades de uso dos estudiosos do movimento em dança, carregam um manto messiânico, de salvação, fornece uma saída para a escuridão dos corpos, que, segundo essa visão, se encontravam/encontram submersos e submissos a padrões e regras estéticas externas a seus corpos.

Trazendo a "salvação" para os corpos ao se moverem, em dança "...reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição acerca do treinamento corporal." (DOMENICI, 2010: 70) Essa é a principal contribuição dos estudos somáticos para o campo do fazer artístico da dança, renovou a possibilidade de movimento, de sensação do corpo em dança. Deste modo, para que possamos tornar nossa reflexão proveitosa, devemos reconhecer os méritos da proposta somática. O questionamento que nos interessa são: quais os discursos foram recrutados para legitimar esse fazer e seus efeitos para a história do movimento na dança?

Iniciamos a caminhada, o primeiro passo está em curso, a educação somática justifica sua luminosidade, reduzindo as imagens corporais existentes a formas de assujeitamento, as escolhas e percepções dos corpos e suas possibilidades à uma ditadura,<sup>2</sup> falando do outro, de forma generalista, criando um efeito de que, em verdade, os corpos que se dedicam a uma finalidade estética estão fadados à não consciência, pois, redime as limitações de seus corpos a executar movimentos intrínsecos à estética da dança, seja qual corpo for, reforçando a oposição para depois propor a ruptura com o dualismo por ela mesmo endossado.

Tal procedimento de enredo se fez necessário devido os estudos somáticos (assim como a proposta de Laban) não ser antitécnicos, pois retiraria seu caráter redentor. O que a educação somática combate, é a opressão, a crueldade ao corpo, pregando a redenção à uma lei do corpo, quase divina. A vida corporal injusta, sem compaixão, se tornam violações das leis do corpo, aqui reside a origem dos males. Acenam profeticamente a esperança de que a vida pode ser diferente, melhor. Ao modelo religioso hebraico, possui caráter universalista, se mostrando preocupada com toda humanidade detentora de um corpo.

Desenhando uma trincheira de guerra, o *front* se localiza no treinamento voltado para uma estética fim. (STRAZZACAPPA, 1994; 2009) Com esse procedimento, o foco se desloca de uma crítica simplista às formas de danças historicamente existentes, possuidoras de treinamento técnicos fixos (balé, moderna, danças presentes nas culturas populares, *jazz*, *break*, sapateado), para os procedimentos de ensino do conteúdo que dão vazão às formas. O esforço em combater de forma incisiva as práticas corporais que se pautam no treinamento físico especializado, se faz pela não compreensão das relações que engendram o corpo que dança. Não existe nenhum trabalho de educação somática que investiga e confere rastros nos corpos, suas imbricações históricas, culturais, políticas e econômicas, que são, vulgarmente agrupadas, condensadas e renomeadas como simples "estética", passível de rejeição.

Sob a égide objetiva da "tomada de consciência" (FORTIN, 1999: 49), o que se rejeita de análise aqui, são os fatores históricos que levam as pessoas a dançarem, a submeterem seus corpos a treinamentos técnicos rígidos, a horas exaustivas de ensaio, a traumas não apenas físicos, mas também de ordem psíquica. Tudo isso é alijado de investigação na proposta

---

<sup>2</sup> Neste ponto, a perspectiva educacional pautada nos estudos de Rudolf Von Laban Laban, disseminadas no Brasil por personagens como Izabel Marques, Marta Scarpato, Narda Jorosky, Ida Mara Freire, Lenira Rengel realizam o mesmo percurso difamador do outro como meio de legitimar as propostas de análise do movimento criadas durante a República de Weimer alemã no início do século passado.

somática ao focar o indivíduo com seu corpo. Ao nosso olhar, não existe ação corporal desprovida de consciência da sua ação, o que dispomos para analisar é de uma variação dessa consciência do porque se dança, que pode oscilar de caráter político, econômico, cultural às finalidades biomecânicas e neurofisiológicas. Assim, encontramos dançarinos que dominam sensivelmente seus corpos, possuem uma autopercepção aguçada, mas que desconhecem as relações de poder que tornam a dança uma arte. Não se encontram "conscientes" sobre a própria história da dança, ou das formas mercantis de suas obras artísticas. Grosso modo, não existe uma supraconsciência no corpo que dança, todo corpo em cena é consciente do que está fazendo, temos que aprender a compreender os restos, fios que atam a consciência que o sujeito elege como prioritária para sua existência na dança, para que possamos notar as histórias que contam suas imagens através do corpo.

Ao tratar o corpo na dança como imagem histórica, a estética apresentada, o tema, a roupa, a música, o corpo nu, treinado, sensível, em movimento ganha profundidade como conjunto de imagens, quase fotográficas; apresentando-se em gestos que se transformam em *flash's* disparados pelo ato de por o corpo em cena. Não captamos, na condição de interlocutor, como corpo dançante, o movimento em sua plenitude, de onde inicia seus estímulos sensoriomotores, neurológicos, contrações musculares e todo o seu percurso ao se apresentar na condição cênica. O que captamos são imagens do corpo em movimento: uma perna que se ergue, uma cabeça que se move para baixo, uma face que enruga, uma clavícula que se desloca lentamente. Lidamos com imagens, e existe uma história dos movimentos, dos gestos, que não se encontra nos textos, nos libretos, nos manuais, nos catálogos, mas sim, nos corpos.

É essa história do corpo que se oferece por meio de imagens que se encontra abandonada nas propostas somáticas para dança, falseado pela como conscientização do corpo e suas possibilidades de movimento, respeitando limites, que são sempre específicos. Assim, todo trabalho em dança que se pretende consciente acerca do corpo, a educação somática se apresenta como redenção, o meio de termos consciência corporal, resplandecente num mundo rodeado de corpos/objeto. Por meio do discurso centrado no corpo individual, particular, marginaliza-se a vida em sociedade, incapaz de aceitar as leituras sobre o corpo, busca uma suposta pureza no modo de percebê-lo:

*[...]a Educação Somática se coloca como uma via de descondicionalidade: dispõem de uma vasta gama de estratégias pedagógicas para levar os alunos a ampliarem sua noção de corpo, refletindo sobre aquilo que chamam 'meu corpo' como sendo muitas vezes uma entidade (de)formada por valores socioculturais. Os diferentes métodos de Educação Somática orientam a pessoa em um processo de empoderamento que passa pelo sentir seu próprio corpo, negociando tempos e espaços. (BOLSANELLO, 2011: 3)*

Negligenciando as relações entre humanos, o corpo soma propõe um mundo a parte do existente, fabrica indivíduos alijados da compreensão da vida em sociedade e das relações de poder que o cercam, introduzindo no campo das artes uma política que beira o fascismo, por meio de uma proposta que se aproxima das concepções jurídico/política de democracia e humanização que regem a sociedade atual sob a premissa: "atender a todos"<sup>3</sup>.

A concepção cristã de indivíduo se faz não apenas atuante, como reluzente, um indivíduo consciente de si mesmo, responsável pelos seus atos, seu corpo, portador de uma liberdade de escolha ente bem e mal. Uma vez que, o "...princípio geral das práticas de educação somática é privilegiar a informação que vem do próprio corpo para orientar as decisões" (DOMENICI, 2010: 75), o mal e a dor sofridos no e pelo corpo não são fruto somente de modelos de danças que os sacrificam, mas, também, da inobservância dos ensinamentos bíblicos/somáticos; bem como, sensivelmente, aceitar os ensinamentos traz compaixão e respeito pelo outro, uma espécie de autonomização da moral.

A experiência corporal em si, como base para o conhecimento, as sensações, obstrui a participação histórica na composição das imagens, pois, ao situar o indivíduo como portador do poder de descobrir como se move, de fato, o possibilita uma relação de autonomia com o já existente, logo, com o passado. Mesmo trabalhos cênicos que agregam artistas com denso percurso, como o espetáculo *Manual de Instruções*, da Cia Dani Lima de 2006, despejam em palco uma carga de corpos/imagens que abandonam qualquer referencial histórico, qualquer vínculo com o passado do corpo em forma de imagem.

Os princípios somáticos em dança, para sua ocorrência, faz ressurgir uma concepção de tempo para o qual é preciso que se esqueça outros corpos, outros tempos. Essa

---

<sup>33</sup> O aprofundamento desta discussão extrapola a proposta que norteia o presente texto. Mas é notável a relação humanizadora, cuidadosa do corpo na proposta somática ao buscar prever lesões, reconhecer os limites, a inserção de todos como programa a ser cumprido, características de governos fascistas, com o intuito de falsear as disputas pela memória da dança, as tensões dos desejos, os interesses que permeiam a vida entre humanos.

compreensão do tempo é historicista, se apresenta como progresso, bom; um progresso sem limites, pois são vários progressos, individualizados, carrega a humanidade para o clarão da salvação, construindo uma imagem congelada sobre o passado, ele está dado (junto com suas danças), pronto, acabado, contra o qual se lança o corpo modificado, educado, consciente, autônomo, como soma.

Focado no corpo sempre específico, o uso do soma na dança trata do “...modo individual de organizar o movimento, a memória autobiográfica e única, o movimento singular de um dançarino, são atributos que ganham destaque.” (DOMENICI, 2010: 79) A essa forma, a composição corporal *Pequenas Mortes*, obra de 2007 de Vera Sala, apresenta um o corpo gerador imagens a partir de possibilidades de trajetos outros, tratando as variações corporais como dança, sem a obrigatoriedade de cumprir movimentos ou passos sequenciados, almejando desfazer uma suposta linearidade do que é dança. A inovação da proposta, o corpo e suas imagens confeccionadas e postas em cena, conseguem cumprir com o prometido, o mérito se encontra na improbabilidade do corpo que se pleiteia como dança.

A novidade e a validade artística do trabalho de Vera Sala não é aqui questionada, mas sim, seus efeitos para uma possível história do corpo. A possibilidade de identificar os germes de outras histórias é abandonada ao tratar a experiência vivida no corpo de forma supervalorizada, em detrimento da narração. A arte de contar se tornou rara, pois parte da transmissão da experiência por meio do corpo, cujas condições já não existem em corpos preocupados somente com seu *self*. Mesmo tratando de temas presentes no cotidiano, este se apresenta de forma sempre inusitada por meio do corpo, com imagens-luz, fornecendo novo foco, iluminador.

Quando o fluxo entre corpos por meio de imagens é rompido, é porque não existe mais desejo, nem memória, mas apenas o indivíduo isolado, desamparado. A novidade fragmentada pelo indivíduo em busca de "meu corpo", "minha sensibilidade", "minha dança" tem seu preço, mas todos nós pagamos por ele, o descompromisso com o passado e com o futuro, o presente nele mesmo, ou um passado forjado pelo que é "meu". Esse esfarelamento da arte de contar com o corpo leva ao declínio de uma memória comum, que garantiam a existência, mesmo em nível de percepção individual, de uma experiência coletiva, com desejos-imagens, que a cada dia trama uma nova narrativa para nós.

Ao requisitar o corpo individual como suporte para a imagem do corpo na dança, a educação somática não deixa de ser um ingrediente para se tornar a dança em si (MILLER, 2012: 70), o que desaparece não são apenas as "sequencias prontas", mas também a história das imagens do corpo na dança, relegando o passado, dicotomiza o tempo, elegendo o presente e o futuro como, este projetando naquele. É nesse sentido que a educação somática é belicosa, apresenta "ar" catastrófico acerca do corpo virtuoso, o destrói, mas em seu lugar, implementam uma verdade reveladora. Essa posição não se funda em princípios artísticos, nem científicos, mas sim numa religiosidade, assim como o cristianismo promete a salvação após o apocalipse, a Educação Somática solicita que abramos mão de potencialidades virtuosas do corpo em dança, e oferece uma moeda de troca que ela não pode garantir, um futuro duradouro, promissor, onde poderemos estender nossas ações à infinitude de nossa finitude. É o paraíso na terra por meio do corpo.

O enfadonho consiste em se transformar o novo numa "verdade inabalável", um horizonte a caminhar ao termos encontrado a luz que brilhava reluzente no fim do túnel, Mas, "ver o horizonte, o além é não ver a imagem que vêm nos tocar." (DIDI-HUBERMAN, p. 115) Trata-se de uma relação ontológica do homem com seu tempo, o hoje compartilha comigo o mesmo tempo, absoluto, o da fluidez, do eu em minhas experiências corporais individuais. Se um dia, combater as práticas virtuosas em si mesmas tomou características de reação à glória do balé e da dança moderna. O feitiço hoje, se virou contra o feiticeiro. Educadores somáticos se postam no topo da escala de estudos do corpo, assim como os analistas e educadores do movimento formados nas "escolas Laban", se pretendem como glória, requisitam seguidores.

Imersos nessa claridade, resplandecente, a grande luz, também ofusca com seu esbanjo de luminosidade; impossibilita de perceber aquelas pequenas luzes, fugidias, que nos reapresenta o passado, exigem um olhar capaz de perceber resistências ao corpo individual, à validade das imagens recentes por elas mesmas. Refiro-me aos corpos virtuosos, perseguidos, caçados, desaparecendo aos poucos da cena contemporânea de dança no Brasil, ofuscados pela luminosidade dos estudos sobre o corpo com viés medicinal.

Com o clarão dos refletores dos editais e festivais internacionais, com a redução da importância dos festivais competitivos, as pequenas luzes, resistentes, ficam difíceis de serem

detectadas, como corpos/vaga-lumes postos sobre a claridade reluzente. Falamos de uma forma esguia de resistência, que se usa do corpo como imagem, um corpo sensível à luz fornecida pelos somáticos. Mas há sobrevivência de imagens corporais na cena artística da dança no Brasil, que se pautam na utilização do corpo especializado tecnicamente como recurso para composição artística, fazendo emergir imagens/registros de corpos que reproduzem uma especificidade da forma, pautada no uso do corpo tecnicamente treinado, virtuoso. Por meio destes artistas, podemos compreender corpos cujos físicos extrapolam o gestual cotidiano; ao mesmo tempo, fabricam imagens dialéticas capazes de romper com a história linear, distante das técnicas clássicas e modernas em si, cindindo o pensamento sobre o que é o corpo em estado de dança ao mesmo tempo que não amplia a situação à "tudo é dança".

O grupo Cena 11 de Florianópolis, ao renegar a estética, os treinamentos usuais para o corpo em dança, não rejeita as possibilidades de se "fazer com", as imagens já existentes, com os corpos já treinados. Sob direção de Alejandro Ahmed, a preparação corporal do grupo, como na obra "Skinner Box" de 2005, uma alusão à "caixa de Skinner", como experimento para perceber os limites do gestual corporal quando posto e trabalhado como experimento. O risco, a suspensão da preservação do corpo, as quedas brutas realizadas com facilidade pelo elenco, servem como alegoria histórica para os fracassos humanos em se auto regirem e regularem o corpo.

Reconhece-se a sobrevida de corpos/vaga-lume, que, apesar da emergência de pensamentos críticos/apocalípticos, que tomam o corpo treinado como algo que deve ser negado, levantados principalmente pelos estudos somáticos, ampliam as possibilidades perceptivas e virtuosas do corpo. Corpo que aparece como imagem, resistente ao movimento espetacular por si mesmo ou como belo, oferecendo luzes transeuntes, não definitivas, formando corpos lampejantes por meio de movimentos virtuosos criativos. O que costumeiramente tomamos como agressivo, doloroso, que deve ser evitado, imagens que nos povoam, o Cena 11 as reapresenta, elas sobrevivem, mas não da mesma forma, é o passado em forma de imagem que se apresenta, o gestual encontrado em nossa história, remontado no palco.

É nesse reaparecer do corpo como imagem que podemos notar sua história, seus vínculos com o passado e como esse já sido reaparece, desfazendo o comum, mesmo nos fornecendo uma imagem-corpo de algo que nos aparenta ser semelhante, sendo que, "sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar." (BENJAMIN, 1994: 110) Os lançamentos corporais realizados pelo elenco, as torções, possibilitam que o interlocutor participe, a partir de suas experiências, com seus próprios corpos, da cena, da sobrevivência de imagens reencenadas. O tempo passado, vivido no corpo em movimento, que se estilhaça nas esferas do presente por meio da percepção de quem o vê, sente, experimenta.

A aparição de imagens sobreviventes também se faz em trabalhos artísticos do já extinto Grupo Werther Pesquisa de Dança de Uberlândia-MG e da Quasar Cia. de Dança de Goiânia-GO. Ambos, fornecem por meio do corpo em cena, momentos em que o passado se faz presente por meio de imagens. O Grupo Werther possuía um elenco formado por corpos vindos das danças de rua, que, ao se lançarem para pesquisa em dança, reorganizaram as formas de dispor os corpos no espaço, buscando o contato, mas mantiveram a força física, a virtuosos, uma disposição à agressão e ao risco, como elementos que existem na dança de rua. Em suas montagens se percebe como o passado se esboça no agora, por meio de lampejos. Como uma percepção de corpo na dança encontra respaldo na imagem do corpo historicamente percebida.

Quasar Cia. de Dança se destacou no cenário nacional na década de 1990, ao propor uma forma de movimentação que escapava das armadilhas criadas pela escuridão da formação do balé clássico e das técnicas fechadas de dança moderna. No entanto, não abriu mão de compor a cena com o corpo sempre virtuoso, a leveza, a graciosidade do movimento, que um dia permearam a vida da corte, são desfiguradas com rolamentos de release por um elenco altamente condicionado. Ao mesmo tempo, não almeja um corpo que não se pretende eterno, mas que burla com um passado imagético por meio das posições de pés e braços, com a disposição espacial do corpo, com os deslocamentos cênicos, oscilando entre o hoje e um repertório imagético que compõe uma visualidade historicamente processada.

Imagens corporais que faz sobreviver o passado, de glamour ou de luta, de desafio ou de conforto. Nos corpos vaga-lumes, o passado é sempre ressuscitado de forma singular. Não podemos resumir o passado a uma história universal de dança, onde fatos soltos preencher um

tempo linear, com relações causais entre fatos, corpos e dança como o faz os estudos somáticos sobre danças que exigem treinamento e solicitam do corpo a dor como componentes para se fazer arte. Falar de corpos/vaga-lumes é restaurar a possibilidade de encontrar o passado no novo, não somente tratar o novo em si, validado pelo indivíduo supremo, detentor de toda experiência.

Devemos enxergar aqueles instantes peculiares, destacada da quinta teses benjaminiana sobre a história, em que "a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido." (BENJAMIN, 1994: 224). Esse relampejo que traz a tona imagens do passado pode ser os vaga-lumes, que não desapareceram frente a grande claridade, eles se apresentam de outro modo, produzindo imagens ao pensamento, faz com o outrora, auxiliando o agora para liberar o futuro, propicia um encontro de tempos, um presente que colide com o passado.

Obscurecer a luminosidade de nosso século, e perceber na escuridão, outras luzes, possibilidade de ver, aparecer os corpos/vaga-lumes é um ato político-artístico. Não se trata de dar manutenção ao que foi:

*Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande 'luz de toda luz'. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta - mesmo que fosse ela continua -, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma 'última' revelação ou uma salvação 'final' sejam necessárias à nossa liberdade." (DIDI-HUBERMAN, 2011: 84)*

Tratar o corpo como vaga-lume, como imagem relampejante, é lidar com o futuro na condição de imprevisto, não como salvação como propõe os estudos somáticos. A imagem vinda do passado provoca um rasgo, uma fissura na linha do horizonte pretendida pelos estudos somáticos e pelo "domínio do movimento". Traz um corpo subversivo, remontado, um quebra-cabeça permeado por histórias. Essa situação que torna os corpos/relampejantes contemporâneos, eles realizam uma "montagem" de tempos (wagburiano e benjaminiano), surge da ocorrência do anacronismo, exigindo do pesquisador um faro aguçado para os detalhes.

É nesses termos que Agamben convoca Nietzsche para caracterizar o contemporâneo como sendo o desatualizado (*inactuel*). É justamente essa pretensão e o reconhecimento de

não ser atual que possibilita perceber seu tempo, mas nem por isso ele habita outro tempo, nem é nostalgia. Os estudos somáticos se encontram em consonância com os direitos humanos, medicina preventiva e socialdemocracia. Ela não possibilita saídas; ele pretende "somar", "acrescentar", "inserir", evitando a disputa, as intrigas, o ódio, a dor, o sofrimento. Isto é, a educação somática é nociva à dança contemporânea por excelência, pois, ao reconhecer a ambiguidade da condição contemporânea, busca fechá-la, salvando-a.

Ser contemporâneo não basta viver seu tempo, mas possuir certo distanciamento dele. Viver, pensar, agir, dançar exclusivamente segundo as novidades, sejam elas técnicas ou metodológicas de nosso tempo. Ser contemporâneo não é somente sobre nosso século ou o agora, mas também a figuras e textos do passado. (AGAMBEN, 2008: 41). O contemporâneo não se faz apenas como dado temporal, mas como condição de existência que promove lapsos, como os corpos/lampejantes nos lançam imagens relâmpago, que aparecem e somem, nos atinge, é única. A imagem do corpo em movimento atua como feixe temporal que nos vincula à história.

A proposta é conseguir ver aquilo que, em declínio, sobrevive; perceber nas decadências estéticas e políticas não o desaparecimento, mas notar suas insurgências não declaradas. Sobrevivência das imagens se faz de forma imanente, nada é plenitude, nem origem, nem catástrofe, por isso é esguia, ela escapa à censura, detentora de uma característica de clandestinidade. Por isso, quando os governos do corpo buscam subjugar os povos e seus corpos, temos que nos ater às fugas, aos esconderijos, não às luzes, pois ela solicita ser aclamada. Falar em corpos lampejantes(imagéticos), nos lança não apenas questões contemporâneas, mas recalques, memórias, castrações, histórias.

Olhando, visualizando, sentindo, remontando estaremos um pouco mais habilitados a perceber corpos relampejantes como testemunhos de existências históricas na forma de imagens, reaprendendo a contribuição de Warburg ao propor a “utilização dos testemunhos figurativos como fontes históricas.” (GINZBURG, 1989: 42). Reconhecer que fazer com o corpo é possível por existirem outras obra já realizadas, outros corpos historicamente dançantes, que através de imagens, sobrevivem, passando a ilusão de continuidade. No entanto, há nas imagens vida e história, aparição e desaparecimento, tecendo fios que atam o corpo no tempo.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'este-ce que le contemporain?* Paris: Éditions Payot & Rivages, 2008.

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças (1933). In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108-113.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.

BOLSANELLO, Débora Pereira. A Educação Somática e o contemporâneo profissional da dança. *DA Pesquisa - Revista do Centro de Artes da UDESC*, nº 9, ago. 2011 a Jul. 2012, p. 1-17. Disponível em: <  
[http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS\\_Debora\\_Pereira\\_Bolsanello.pdf](http://www.ceart.udesc.br/dapesquisa/files/9/01CENICAS_Debora_Pereira_Bolsanello.pdf) >. Acesso em 30 de mar. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova/Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. *Pro-Posições*, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010.

FORTIN, Sylvie. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. *Cadernos do GIPE-CIT*. Estudos do Corpo, n. 2, p. 40-55, Salvador: Editora da UFBA, fev. 1999.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 41-93.

MILLER, Jussara. *Qual é o corpo que dança?* dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo, Summus, 2012.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. *Repertório Teatro e Dança*, v.2, p.48-54, Salvador, 2009.

\_\_\_\_\_. *O corpo en-cena*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.