

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

LÚCIA YUMIKO KAKAZU

DANÇAR AGORA PARA UM FUTURO CORPORIZADO:

Coemergência, Enação e Embodiment no Teatro Danzante de Elias Cohen

**São Paulo
2020**

LÚCIA YUMIKO KAKAZU

DANÇAR AGORA PARA UM FUTURO CORPORIZADO:

Coemergência, Enação e Embodiment no Teatro Danzante de Elias Cohen

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Andréia Vieira Abdelnur Camargo

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Kakazu, Lúcia Yumiko
DANÇA AGORA PARA UM FUTURO CORPORIZADO: Coemergência,
Enação e Embodiment no Teatro Danzante de Elias Cohen /
Lúcia Yumiko Kakazu ; orientadora, Andréia Vieira Abdelnur.
-- São Paulo, 2021.
121 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia
Versão corrigida

1. Artes do Corpo 2. Dança 3. Embodiment 4. Enação 5.
Movimento I. Abdelnur, Andréia Vieira II. Título.

CDD 21.ed. - 700

KAKAZU, Lúcia Yumiko. **Dançar agora para um futuro corporizado: Coemergência, enação e embodiment no teatro danzante de Elias Cohen.** Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Andréia Vieira Abdelnur Camargo pela precisão, escuta atenta, generosidade e confiança nessa orientação. Agradeço ao Elias Cohen que abriu as portas de seu trabalho e com quem, ao longo desses doze anos de encontro, tenho aprendido muito sobre arte e vida. A Se-Rok Park, por ter me recebido generosamente e fornecido novos entendimentos sobre o KIM. Ao Simon e a Ema pela vida pulsante que dão a este espaço. Ao Jose Chahin, Catalina Tello, Francisco Achondo pelas sábias palavras. Ao Eduardo Herrera pelos momentos de estadia no Chile. Agradeço aos meus parceiros do Quase9 que iniciaram comigo esta pesquisa: Déborah Andrade, Carolina Vidotti, Fernando Dourado, Patrick Amstalden; em especial agradeço a Emilene Gutierrez, parceira de moradia, prática e de trajetória, que participou de forma ativa na pesquisa e ao Leonardo Costa que, em momentos precisos, apontou lacunas e levantou questões. Agradeço a Renata Simões e a Beatriz Rangel pelas trocas e parcerias de pesquisa. Ao Luciano Mendes de Jesus e a Suellen Leal pela ajuda e disponibilidade sempre presente. A Camila Bronizeski e a Paula Petreca, com quem pude trocar sobre o movimento e a dança. Aos meus pais, feirantes, que trabalhando, possibilitaram meus estudos. Aos meus irmãos Miriam, Sérgio e Paula. A Olga, ao Abel, a Cuca pela escuta sempre aberta a esta pesquisa. A Helena Bastos e ao Renato Ferracini que me apontaram os caminhos potentes na qualificação. A Thaíse Nardim e Luiz Pimentel pelos caminhos iniciais desse projeto. À companhia de Teatro de Heliópolis e a Cristiane Paoli Quito, com quem pude entender partes da minha trajetória artística. Agradeço aos colegas de trabalho e aprendizes do CLAC – Centro Livre de Artes Cênicas. A todos os mestres da ELT, UNICAMP e USP, com quem tive o privilégio da troca. Ao Ricardo Kakazu, Beatriz Nagahama, Laís Miwa Higa, Victor Uehara Kanashiro, Shima, Karina Satomi e Kemi, irmãos *uchinanchus*, que me ajudaram a entender sobre minha identidade diaspórica e indígena que ressoa na defesa por um saber corporizado. À comunidade da Rede As One, com quem aprendo a pesquisar. A Tamara Sciré e aos funcionários do Departamento de Artes Cênicas e da ECA-USP. Agradeço por esta Universidade ainda ser uma instituição pública, em defesa de um saber livre, laico e plural.

Resumo

Este trabalho investiga as características e procedimentos que particularizam o fazer artístico do encenador e coreógrafo chileno, Elias Cohen, partindo de cinco frentes distintas: sua reflexão acerca do conceito de movimento; a auto-organização presente em sua trajetória; os aspectos coevolutivos corporizados em seu treinamento; a análise de três obras do artista e, ainda, as perspectivas éticas e políticas situadas sobre o seu fazer. Em uma aproximação do trabalho do encenador com as teorias de Francisco Varela, buscou-se, partindo de uma perspectiva circular, evidenciar os aspectos ligados aos conceitos de coevolução, cognição corporizada e enação, mostrando como esses conceitos se articulam na sua forma de enatuar com o mundo. Na pesquisa, a circularidade parte do pressuposto que essas teorias movimentam o artista em seu fazer ao mesmo tempo que seu fazer também movimenta essas teorias ao torná-las corpo, dessa forma acrescenta novos matizes a esses conceitos.

Palavras-chave: Artes do Corpo. Embodiment. Enação. Coemergência. Movimento, Coevolução.

ABSTRACT

This thesis carries out an investigation on the characteristics and procedures which distinguish the practice of Chilean director and choreographer Elias Cohen addressing five different fronts: his reflection upon the concept of movement; the self-organization present in his artistic path; the co-evolutionary aspect embodied in his training; the analysis of three of his works; and also, the ethical and political perspectives embedded in his practice. By approaching of the director's work with Francisco Varela's theory, this study sought to elucidate aspects related to the concepts of co-evolution, embodiment and enaction, throughout a circular perspective, showing how these concepts are articulated in their form of enacting with the world. In this research, the circularity is based on the assumption that these theories move the artist practice at the same time that the practice moves these theories by turning them into a body, thus adding new nuances to these concepts.

Keywords: Performing Arts: Embodiment: Enaction: Co-Emergency: Movement: Co-Evolution

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Elias Cohen em cena	18
Figura 2 - Elias e grupo de participantes de retiro caminha na Isla del Sol.....	25
Figura 3 - Boneco Juan Benavides	28
Figura 4 - Prática de Contact Dao, conduzida por Elias Cohen (direita) em Olmué, Chile	34
Figura 5 - Prática 108 reverências conduzida por Elias Cohen (ao centro) e participantes do retiro (laterais e fundo) organizado pelo Quase9 na Vila Yamaguishi – Jaguariúna - SP.....	38
Figura 6 - Tabuleiro do Jogo Mahalilá utilizado na encenação de Lilá ou o Jogo de Deus.....	42
Figura 7 - Atores jogando em volta da mesa em Lilá ou o Jogo de Deus e ator (Leonardo Costa) ao fundo com mala	43
Figura 8 - Cenas em Lilá ou o Jogo de Deus – Ações de emergência e desapareção de cenas através da manipulação do pano	43
Figura 9 - Atriz Tamara Ferreira em cena final Simple Ficción.....	45
Figura 10 - Cartaz do espetáculo Oceánika	46
Figura 11 - Atriz Catalina Tello em cena do espetáculo Oceánika	48
Figura 12 - Espaço cênico: Temazcal visão interna	49
Figura 13 - Elenco de Lilá ou o Jogo de Deus, da direita para a esquerda: Fernando Dourado, Leonardo Costa, Emilene Gutierrez, Carol Vidotti, Patrick Amstalden, Lúcia Kakazu e Déborah Andrade	52
Figura 14 - Leonardo Costa (esq.) e Emilene Gutierrez (dir) em cena de Lilá ou o Jogo de Deus.....	54
Figura 15 - Atriz Tamara Ferreira (centro) em meio a chuva de jornal provocada pelos atores Jose Chahin e Damián Ketterer (laterais).....	56
Figura 16 - Participantes cozinhando no Retiro realizado com Elias Cohen pelo projeto “A Prática do Retiro como Caminho do Performer” idealizado por Emilene Gutierrez	58
Figura 17 - Elenco de Lilá ou o Jogo de Deus.....	63
Figura 18 - Damián (dir) e Jose (centro) interagem em cena com Tamara-Ferreira .	65
Figura 19 - Cena da Coxia em Lilá ou o Jogo de Deus.....	71

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	1
2. CAPÍTULO 1 - MOVIMENTO PRIMORDIAL ORGANIZADO COMO PRINCÍPIO OPERATIVO	8
2.1. O movimento é expressão artística	12
2.2. O movimento é medicina/cura	14
2.3. O movimento é investigação	15
2.4. O movimento é política	17
3. CAPÍTULO 2 - CHAMADO AO CAMIÑO DEL DANZANTE - UMA TRAJETÓRIA AUTO-ORGANIZADA	19
3.1. Formação	19
3.2. Juventude – O Corpo de Puma	20
3.3. Formação Escolar como ator.....	21
3.4. Ásia los Andes.....	24
3.5. Isla del Sol	25
3.6. Aproximação à Escola Chilena de Biologia	26
3.7. Teatro Físico, Danzante, Enactivo	28
4. CAPÍTULO 3 - SABERES CORPORIZADOS.....	30
4.1. Acerca do Wu Wei.....	31
4.2. Corporizando o Wu Wei: Contact Dao e Meditação	32
4.3. Práticas de Meditação	34
4.4. Treinamento Evolutivo e Adaptabilidade	35
4.5. Circuito das 4 direções	37
4.6. 108 Reverências.....	37
4.7. Corpo metáfora.....	39
5. CAPÍTULO 4 - DRAMATURGIA DE IMAGENS COEMERGENTES	41

5.1. Um Breve Panorama Sobre as Obras	42
5.1.1. Lilá ou o Jogo de Deus.....	42
5.1.2. Simple Ficción	44
5.1.3. Oceánika	46
5.2. Perspectivas coevolutivas na criação e na encenação	50
5.3. Dramaturgia CoEmergente - Imagem, Improvisação e Corporificação	61
5.4. Relatos dos processos - levantamento de material.....	62
5.5. Enação - Um jogo com a percepção-ação - Análise Cena da Coxia.....	71
6. CAPÍTULO 5 - KINOPOLÍTICA - UMA PERSPECTIVA ÉTICA E CORPORIZADA	75
6.1. Certezas cegas e a visão substancialista.....	76
6.2. Trocando o Dentro-Fora por Parte-Todo.....	79
6.3. Mobilidades Selvagens - Mudança perceptual e uma nova conceptualização de Humano.....	81
7. CONCLUSÃO	90
8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	92
9. ANEXOS.....	94
9.1. 108 REVERÊNCIAS PARA A AUTOPURIFICAÇÃO	94
9.2. DANZA Y FILOSOFÍA ENACTIVA PARA LA NUEVA EDUCACIÓN	99

1. INTRODUÇÃO

A presente dissertação se debruça sobre a prática do encenador e coreógrafo chileno Elias Cohen que, além da atuação artística, tem formação em Biologia do Conhecer¹. Seu trabalho tem, ao longo dos anos, se aproximado das teorias do biólogo e neurocientista Francisco Varela². Desde então, vem investigando a dança e o teatro aliados à pesquisa em neurociências. Desta forma, é buscando um lugar que não separe a mente no campo das ciências, nas artes do corpo e a mente na experiência que podemos ter um entendimento mais amplo sobre a concepção de corpo no trabalho desse encenador. A pesquisa é, portanto, um convite para explorar o campo de atuação deste artista que caminha entre arte, ciência e experiência. Investigador nas áreas de dança, teatro e das ciências cognitivas, Elias Cohen tem realizado obras proeminentes no panorama das artes cênicas do Chile, bem como vem contribuindo para a construção de novas epistemologias do pensamento sobre o corpo na América Latina. É encenador, coreógrafo e diretor artístico da Plataforma KIM – *Teatro Danzante*³, que sustenta uma rede de contribuições e trocas artísticas com criadores da Bolívia, Brasil, Argentina, Chile, Coréia do Sul e Alemanha. Além da corporeidade, sua obra possui um forte cunho visual, gerador de uma dramaturgia singular na articulação entre teatro e dança, como aponta a jornalista Kjesed Faundes:

(Elias Cohen) Mescla o teatro visual com a dança em espetáculos que parecem poemas. Seu trabalho, acompanhado de uma série de estudos e práticas em disciplinas de arte tradicional o tem dotado de uma filosofia artística e humana que encontra na criatividade e na beleza sua maior expressão. (FAUNDES, 2019, p. 1, tradução nossa):

Elias Cohen esteve pela primeira vez no Brasil a convite do grupo Quase9⁴ (SP), do qual fui integrante, para a criação da obra “Lilá ou o Jogo de Deus”. No

¹Teoria desenvolvida pelo biólogo Humberto Maturana, que estuda o fenômeno do “conhecer” e apresenta uma perspectiva integrada na relação entre o biológico, social e cultural.

²Biólogo e neurocientista chileno que desenvolveu a teoria da enação e junto com Humberto Maturana e criou a teoria da Autopoiesis.

³Para mais informações sobre KIM Teatro Danzante, acessar o site: <http://physicaltheater.net/en/>

⁴O Quase9 era formado por atores egressos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP e realizava pesquisa artística na fronteira entre o teatro físico, dança, memória e materiais documentais. Iniciou sua trajetória em 2008 na Escola Internacional de Teatro Físico KIM, Kosmos In Movement (Bolívia-

processo de construção desta peça, durante a criação de uma cena que exigia a superação de um limite físico, lançou ao grupo a seguinte fala: “Não representem, corram! O desgaste físico é real!”.

Acredito que a instrução dada ao grupo naquele momento pode ser tomada como um indício do pensamento específico deste encenador que, não somente toca em questões ligadas às discussões recentes entre representação e real no campo do teatro, mas a partir do seu estudo ligado às ciências cognitivas, entende que essas duas instâncias são codependentes.

Formado em Biologia do Conhecer sob orientação de Humberto Maturana e responsável pela área “Ser Cuerpo” na Escola Francisco Varela (Chile), Elias Cohen é investigador das ciências cognitivas e neurociências aplicadas à pesquisa em dança e teatro. Seu pensamento sobre o corpo alinha-se aos estudos levantados por esses cientistas cognitivos que se opõem à dualidade corpo-mente: divisão que assume a razão como fato apartado do corpo.

Contrapondo a perspectiva dominante nas ciências cognitivas: da mente baseada na metáfora do computador (Cognitivismo), em que o conhecimento se construiria a partir da manipulação de símbolos e representações⁵ de um mundo já dado *a priori*, Varela traz à luz o conceito de *Embodiment* ou conhecimento corporizado, segundo o qual a mente emergiria “de uma reprodução imediata indissolúvelmente ligada a um corpo que é ativo, que se move e que enfrenta o mundo” (Varela, 2000). Dessa forma, explica a pesquisadora Lúcia Romano (2013, p.169):

Chile), sob a direção de Elias Cohen. Ao longo dos anos, o grupo criou e desenvolveu os espetáculos: “Lilá ou o Jogo de Deus” (2008, direção: Elias Cohen); “Encontro de Dois” (2010, direção de Mariana Muniz); “Diários” (2012, direção de Leonardo Costa). Em 2015, realizou o projeto “A Prática do Retiro Como Caminho do Performer” junto a Elias Cohen, na Vila Yamaguishi - Jaguariúna, SP e no ano seguinte performou “O processo de Franz Kafka, leitura integral para compreender o impeachment” no Complexo FUNARTE/SP. Página oficial: <https://www.facebook.com/quase9teatro>

⁵Na abordagem cognitivista, a mente teria um funcionamento semelhante ao de um computador, operando a partir de símbolos e representações. Na perspectiva da cognição atuacionista ou enativa, não há lugar para representações dadas a partir de símbolos descontextualizados como um “frame” interno apartado do mundo. Mas ela também não é tomada como resultado de estados emergentes que partem de probabilidades de ação da rede neuronal (abordagem conexionista). Hoje, a ciência cognitiva ultrapassa essas noções. A representação atuacionista ou enativa emerge a partir da ação do corpo no mundo, caminhando para além da ideia de representação tradicional, colocando em evidência o fator biológico na cognição.

“Varela define a essência dessa análise, chamada embodied (ou vivida, incorporada, corporificada, segundo o termo criado por Haugeland que é citado por Clark), na afirmação de que unidades de conhecimento são antes de tudo concretas. Conhecimento não seria mais resumido por representação (no sentido de construções simbólicas da realidade a serem interpretadas), mas por ação corporificada. O conhecimento corporificado dependeria do tipo de experiência e do corpo, com suas capacidades sensório-motoras.”

Para Cohen, o corpo é uma importante chave para integrar as várias inteligências e, assim como Varela, seu pensamento se baseia no conceito de um conhecimento corporizado, encarnado:

“Quando nós habitamos nossos corpos plenamente, independentemente de nossa vocação na vida, somos capazes de integrar a totalidade de nossa inteligência, incorporando o emocional, o cinestésico, o conceitual, o imaginário. (...) Nosso corpo não é mera biologia, senão o lugar onde sucede a consciência. Somos seres encarnados e à medida que ampliamos os registros experienciais de nossa corporeidade podemos também expandi-los em direção ao entendimento de tudo o que nos rodeia.” (COHEN, 2019, p.8, tradução nossa – arquivo pessoal)

Deste modo, analisando a frase proferida no processo de criação da obra “Lilá ou o Jogo de Deus”, poderíamos dizer que, para Elias Cohen, implicar a fisicalidade na cena seria uma estratégia para que o ator não atuasse por uma via representacionista em suas obras? Mais do que isso: se olharmos para essa instrução dada pelo encenador à luz das ideias de Varela, podemos depreender que o ato de correr, naquele momento, era tomado enquanto “conhecimento corporizado”. A interpretação seria de que para o diretor o entendimento sobre a cena coemergiria com a experiência física do ato de correr.

Em 2008, estive envolvida neste processo de criação onde o corpo era radicalmente tomado como elemento central da linguagem. Algo que contrapunha grande parte do meu aprendizado até ali, já que antes havia vivenciado um tipo de teatro em que o texto era o elemento catalizador da criação. No contexto da formação universitária, pude experimentar muitas técnicas e treinamentos para o corpo do ator: princípios do *ballet* clássico, dança contemporânea, danças brasileiras, capoeira, circo, improvisações, entre outras. Mas o impacto que esse processo provocou trouxe a percepção de quanto essas técnicas permaneciam para mim enquanto conhecimentos corporais, mas não corporizados.

O processo guiado por Cohen trouxe o entendimento de que o corpo na cena poderia assumir muitas formas de articulação para além do compromisso ficcional em uma peça. Desde esse processo criativo, meu interesse tornou-se sensível a momentos em que esta presença corpórea afeta a cena e os sentidos que podem emergir deste acontecimento dentro de um espetáculo. O contato cada vez mais frequente com a dança, ao longo de minha trajetória artística também alimentou a curiosidade pelas dramaturgias corporais: me instigava observar a materialidade física gerando sentidos no espaço da cena.

Dessa forma, pretendia iniciar essa pesquisa de mestrado observando três obras de Elias Cohen, a fim de estudar o trabalho físico e o processo de significação do corpo. A análise partiria do cruzamento dos conceitos “Movimento Primordial Organizado” e “Corpo-Metáfora”, cunhados pelo encenador, com “Corpo fenomênico” e “Corpo Semiótico”⁶ da teórica alemã Erika Fisher-Lichte. Partindo do pressuposto da unidade mente-corpo, evidenciada pela perspectiva de Francisco Varela e Humberto Maturana, a investigação também indagava a influência dessas teorias em seu trabalho.

Mas a pesquisa é em si um processo autopoietico⁷, isto é, ela auto-organiza a partir do contato com as questões que se apresentam no caminho. A partir do último encontro realizado com o diretor, acompanhando suas práticas e participando de um retiro em Olmué, no Chile, alguns dados se reconfiguraram: a influência da teoria

⁶Fischer-Lichte (2013), ao falar sobre a tensão sempre presente entre realidade e ficção no teatro, cita um caso em que Engel, filósofo do Iluminismo e diretor do Teatro Real de Berlim, acusava os atores de impedirem o desaparecimento do seu corpo real nos corpos dos personagens fictícios que estes encarnavam, atuando de forma que atraíam a atenção dos espectadores para seu próprio corpo. Segundo ele, o espectador deveria ver somente o personagem na interpretação e estar em empatia com ele. Para isso, o ator deveria fazer desaparecer seu corpo real (fenomênico) e transformá-lo num corpo semiótico, isto é, no corpo ficcional da personagem. De acordo com a teórica, essas duas instâncias sempre coexistem dentro de qualquer obra teatral, em maior ou menor grau, uma vez que em toda interpretação surge essa tensão particular entre o corpo fenomenal e o corpo semiótico, entre o real e o ficcional.

⁷Segundo Maturana e Varela, autopoiese é a capacidade autônoma de organização dos seres vivos de “Produzirem de modo contínuo a si próprios” (MATURANA; VARELA, 2002, p.52). Para explicitar o termo, os dois cientistas usam o exemplo da formação da célula e a membrana celular como processos que se retroalimentam, são inseparáveis e acontecem de forma simultânea. Para Maturana e Varela (2002, p.55), “A característica mais peculiar de um sistema autopoietico é que ele se levanta por seus próprios cordões, e se constitui como diferente do meio por sua própria dinâmica, de tal maneira que ambas as coisas são inseparáveis.”

enativa⁸ proposta por Francisco Varela⁹ revelou ser uma importante chave de leitura da prática do artista; o trabalho observado apresentou um panorama mais amplo e complexo da sua forma de atuação e sua estrutura sistêmica dificultou uma abordagem de questões relativas à dramaturgia do corpo sem que esta passasse pelos princípios que agenciam essas práticas. Além disso, os conceitos “Corpo Fenomênico” e “Corpo Semiótico”, inicialmente propostos para servirem de parâmetros para análise das obras, junto aos conceitos do artista, não colaboraram para elaborar uma perspectiva indissociada entre percepção e geração de sentido. Mesmo assumindo-os como aspectos do corpo que não se separam, o uso de uma chave dual para a leitura das obras parecia não contribuir para se pensar por uma perspectiva coemergente. Já que para Varela, no campo das ciências cognitivas, a oposição entre materialidade e construção simbólica seria um falso problema, pois “Os símbolos são tanto significativos, quanto físicos (...)” (VARELA, THOMPSON E ROSCH, 1997, p. 127).

Após o encontro com Elias Cohen, passamos a buscar uma abordagem reflexiva sobre a experiência humana dessa prática: um diálogo entre a ciência cognitiva e esse fazer ligado ao artista por uma perspectiva não apartada da experiência, na busca por um pensamento corporizado. Segundo Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch:

“Vamos explicar o que queremos dizer pela expressão ação incorporada. Usando o termo incorporada queremos chamar a atenção para dois pontos: primeiro que a cognição depende dos tipos de experiência decorrentes de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, e segundo, que essas capacidades sensório-motoras individuais, são elas mesmas embutidas em um contexto biológico, psicológico e cultural mais abrangente. Utilizando o termo ação queremos enfatizar novamente que os processos sensoriais e motores – a percepção e a ação – são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida.” (VARELA, THOMPSON E ROSCH, 2003, p. 177)

Para a pesquisa, interessa o entendimento da abordagem de um saber corporizado, o entendimento de que percepção e construção de sentidos não se

⁸A teoria enativa foi proposta por Francisco Varela como uma alternativa à perspectiva hegemônica de base representacional (Cognitivism) nas ciências cognitivas dos anos de 1960 e 1970. Concebe um sentido de representação coemergente a partir da ação.

⁹Depois de entrevista realizada com Cohen, evidenciou-se que o contato com Humberto Maturana marcou as investigações do artista por muito tempo, mas que, nos últimos anos, suas discussões têm se alinhado mais à teoria enativa de Francisco Varela.

apresentam separadas, assim como pensar a partir da unidade mente-corpo. Dessa forma, a interação de um indivíduo com o meio e com outros seres não se daria fundamentalmente a partir de elos mentais como se fosse um processamento de informações, mas pela ação do corpo. A cognição emerge da própria ação desse corpo no mundo. Partindo desse entendimento, optamos, nesta pesquisa, caminhar por abordagens que tomem a percepção e construção de sentido como parte de um mesmo processo.

Ademais, a teoria enativa, adotada pelo diretor, revelou que para discutir os sentidos gerados pela materialidade física do corpo seria necessário reconfigurar o entendimento sobre representação, assumindo representação numa perspectiva coemergente, de forma que esta passasse a ser definida pela interação entre a estrutura do organismo e o ambiente, através da ação.

A pesquisa apresentada se debruça sobre a prática de Elias Cohen, considerando que seu trabalho só pode ser entendido à medida que conseguimos evidenciar a forma sistêmica pela qual a atuação desse artista auto-organizou no tempo, sob influência das teorias de Varela e Maturana. Pois, uma vez que processos de auto-organização se apresentam como sistemas complexos com diversas variáveis, torna-se necessária uma observação global do sistema. Dessa forma, o que diferencia este fazer artístico que opera segundo a concepção de corpo encarnada e por um sentido de representação coemergente? Uma concepção que busca a não separação entre mente, corpo e ambiente. O que muda na pesquisa das artes do corpo quando se parte desse entendimento?

É em direção a esse sistema que, inicialmente, lançamos olhar para depois analisarmos aspectos de suas criações por uma perspectiva que se contraponha à da semiológica tradicional, detectando e destacando as recorrências e padrões que se afirmaram no tempo, dentro de um percurso, dito intuitivo pelo artista, mas absolutamente coerente quando se observa a partir desses saberes.

No **primeiro capítulo**, apresentamos a teoria enativa de Francisco Varela e o conceito de “Movimento Primordial Organizado” cunhado por Elias Cohen como um princípio operativo de sua prática, mostrando que é a partir do movimento que o artista integra mente, corpo e ambiente e por onde organiza toda a sua atuação no mundo.

No **segundo capítulo**, a partir de entrevistas realizadas, analisamos o percurso do artista como uma trajetória auto-organizada no tempo a partir das suas determinações estruturais¹⁰ (formações, influências iniciais e conceitos primordiais) e acoplamentos¹¹, isto é, os aspectos adquiridos (contaminações teóricas, linguagens, vivências, técnicas adquiridas e parcerias) que encadearam mudanças na sua trajetória. Mostraremos também que o modo de nomear seu trabalho é tributário desse processo auto-organizacional: inicialmente aparecendo como “Teatro-Físico”, depois como “Teatro Danzante” e, atualmente, apontando para uma pesquisa denominada “Teatro Enativo”.

No **terceiro capítulo**, abordamos as práticas, a partir das quais esse fazer se organiza como caminho que retroalimenta essas teorias incorporadas. Noções como *embodiment*, *mente sem-self*, *determinismo* e *acoplamento estrutural* trazidas por Humberto Maturana, Francisco Varela e a autora Christine Greiner são abordadas para revelar leituras sobre esses procedimentos e o diálogo entre arte e biologia, desde um ponto de vista integrado. Sobre *Corpo-metáfora*, discutimos o uso de imagens corporizadas para criação.

No **quarto capítulo**, trouxemos ao primeiro plano as criações artísticas a partir da possibilidade de uma leitura que denomino *Dramaturgia de Imagens Coemergentes*. Partindo de exemplos concretos, relatos sobre os processos e descrições das obras, abordamos questões relativas à *coevolução*, *enação* e *representação coemergente*, trazendo a discussão para o espaço da cena.

No **quinto capítulo**, a partir de escritos de Francisco Varela, do médico e escritor Humberto Mariotti, da cientista política Samantha Frost, encerramos a trajetória dessa pesquisa. Refletimos sobre a atuação desse artista dentro de uma perspectiva ética, dissidente e política. Na medida que este fazer, dentro de uma prática perene e expandida, coloca-se para além de uma lógica mercadológica, assumindo um ponto de vista corporificado e sustentando um posicionamento *enativo* em relação à vida.

¹⁰O conceito de *determinismo estrutural*, criado por Maturana e Varela, parte do pressuposto de que os seres vivos são determinados por sua estrutura, isto é, percebem e agem no mundo determinados por sua estrutura. Aqui, tomaremos esse termo da biologia para observar aspectos da formação e influências iniciais do artista.

¹¹*Acoplamento Estrutural*, na biologia, refere-se à interação que ocasiona mudanças produzidas pelo meio na estrutura de um sistema vivo, mas que também modifica este meio, na circularidade própria de um sistema autopoietico. Com isso, observaremos os aspectos adquiridos ao longo da trajetória do artista: influências teóricas, vivências, parcerias, linguagens e técnicas adquiridas.

2. CAPÍTULO 1 - MOVIMENTO PRIMORDIAL ORGANIZADO COMO PRINCÍPIO OPERATIVO

“Quando incorporamos a sabedoria intrínseca presente em cada átomo, em cada célula, nos nossos sistemas sociais. O movimento passa a ser a pesquisa dessa conexão.” (COHEN, 2018, p.1)

Para Varela (1985), a mente não se origina somente no cérebro, uma vez que todo o corpo participa do processo cognitivo não sendo possível determinar onde este começa exatamente. Dessa forma, a ideia de um mundo pré-dado, no qual a mente teria a função de interpretar informações previamente dadas por este mundo, não seria válida. Para ele a cognição é enativamente encarnada. Para exemplificar esse fato, Varela (1985) conta de um experimento de Held e Hein realizado com dois gatos:

“Vou lhe apresentar um exemplo para que você possa ver que não é simplesmente metafórico: há algum tempo, Held e Hein realizaram um experimento clássico com dois gatinhos, cegos ao nascer, em duas cestas. Cada gatinho foi colocado dentro de uma cesta e todos os dias eles foram desfilados por algumas horas dentro dele; isto é, ambos os gatinhos foram expostos ao mesmo ambiente. Um dos gatinhos foi autorizado a manter as pernas fora da cesta e a andar, o outro foi mantido dentro dela. Dois meses depois, os gatinhos foram libertados. O gatinho que tinha sido autorizado a andar se comportou como um gato normal. O outro não reconheceu os objetos, caiu da escada e bateu nas cadeiras. Praticamente, ele se comportava como se fosse cego, embora seus olhos estivessem intactos. A conclusão que não deve ser tirada é que os gatos vêm com os pés! A conclusão a ser tirada é que o espaço surge como um produto do movimento. Esta é uma observação absolutamente extraordinária: o espaço, essa coisa diante de nós que parece absolutamente objetiva, o pilar da objetividade na física, é totalmente inseparável do fato de que temos que manipulá-lo através do comportamento sensório-motor. (VARELA, 1997, p. 204)

Assim, na abordagem enativa, até mesmo o conceito de espaço, tido como absolutamente objetivo pela física, mostra-se dependente de nossa atuação por meio do nosso comportamento sensório-motor. Para Varela, nossa atuação e mundo se codeterminam:

“Como tratarei de mostrar, isto implica uma profunda co-implicação, uma co-determinação entre o que parece estar fora e o que parece estar dentro. Em outras palavras, o mundo aí afora e o que faço para estar nesse mundo são inseparáveis. O processo os torna totalmente interdependentes.” (VARELA, 1985, p. 242)

Enativo é um neologismo para o termo “*to enact*”, aludindo ao fato de que a cognição é algo produzido no ato de manipular, por meio de uma manipulação ativa. E esse é um princípio fundacional para o neurocientista: a caracterização da ação como elemento essencial da cognição. Assim, para Varela, a cognição é, antes de tudo, ação. Ação que implica movimento, circularidade e transformação.

No site da Plataforma KIM Teatro Danzante, Elias Cohen se refere à dança como “Movimento Primordial Organizado”, que seria a forma com que o corpo encarna o movimento que já se encontra na natureza. Em outros registros, comenta:

“Refletindo sobre o porquê nós seres humanos dançamos, a intuição me convida a perceber que a dança é o movimento primordial que sucede no universo e nas biológicas. O que é a dança desde uma escala universal e biológica? É o movimento primordial “organizado” que gera interações harmoniosas, coerentes e sensíveis para o desenvolvimento da criação e da diversidade através da sustentação do vivo.” (COHEN, 2018, p.1)

É este conceito que vamos analisar agora, tomando-a como metáfora primeira a ser incorporada, para melhor entendimento da poética deste diretor. À medida que o artista assume para si os pressupostos do *embodiment* e da *enação*, torna-se evidente, em seus escritos e sua prática, a importância que a metáfora do “Movimento Primordial Organizado” vem ganhando dentro do seu campo de atuação.

Cohen, possuidor de uma postura sempre aberta à pesquisa, buscou uma formação e um *modus operandi* expandido para outras áreas do conhecimento, como a ciência e a psicologia. Nessa trajetória, destacou-se para este artista o fato de que muitas fontes do conhecimento usavam da metáfora da dança para explicar seu próprio funcionamento.

Em conversa, lembra-se de que Maturana, em suas aulas, citava que as formas de nos relacionarmos poderiam ser lidas como um tipo de dança, uma vez que uma pessoa em conexão com outra começa a intercambiar uma série de sinais e códigos de modo a cocriar alguma experiência comum sem que necessite haver o uso de linguagem verbal. Dessa forma, Maturana se referia aos fenômenos sociais enquanto uma “dança de coordenações”.

Ainda na área biológica, estudando o comportamento celular, percebeu que nas células acontecia um movimento orquestrado e que essa interação gerava uma espécie de dança totalmente harmoniosa. E, de fato, estudos mostram que há tempos

a ciência já evidenciava aspectos dessa movimentação. Mas, hoje, com o surgimento de novas tecnologias tornou-se possível a observação dos movimentos celulares (WATERMAN-STORER *et al.*, 2000; MAÎTRE *et al.*, 2016) e de componentes celulares (TAKA *et al.*, 2018) complexos e coordenados no corpo em analogia a uma “dança celular”. Cohen também destaca que, na física, o universo também parece assumir uma dança muito organizada e orquestrada, sem que haja a presença de um “coreógrafo”. Cita os estudos das partículas irmãs, na física quântica, que sofrem influências mesmo a longas distâncias.

Assim, Cohen, enquanto bailarino, perguntava-se sobre o porquê dessas diversas áreas do conhecimento se ocuparem tanto da metáfora da dança. E, ao se perguntar sobre porque tudo poderia ser explicado através desta metáfora, chegou à conclusão de que, para ele, a dança é movimento¹². E que seria o movimento aquilo que sustenta o cosmos, as células, as trocas sociais, as revoluções. Por ser um princípio gerador e estar na base de toda matéria, agrega-se o termo “primordial”. E usa-se “organizado” porque esse movimento não é algo que se dá de forma aleatória.

“O que é a organização de algo? É alguma coisa ao mesmo tempo muito simples e potencialmente complicada. Trata-se daquelas relações que têm de existir, ou têm de ocorrer, para que algo seja. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 50)

Há nessas manifestações uma inteligência intrínseca, explica o encenador:

A dança é movimento. Então uma pergunta concreta seria: “Bom, então o que é o movimento que sustenta a dança? Do cosmos, dos celulares, das mudanças sociais, da revolução? De tudo?! E aí vem a intuição de que o movimento é o impulso primordial organizado. É um impulso. É aquele primeiro gesto energético que pode existir no universo. O movimento é o impulso primordial inteligente, coerente e organizado que o universo tem para poder gerar uma série de interações e fenômenos dinâmicos que se manifestam na matéria. E essa matéria é... desde células a galáxias, a quarks... Tudo está em algum tipo de, antes de tudo, vibração. Essa vibração, já a podemos entender como o primeiro movimento potencial em estado de possibilidades. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

¹²Cohen compreende a dança para além de “passos de baile” marcados. Em “Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement”, André Lepecki questiona a associação da dança a parâmetros de movimento, sugerindo que a equivalência entre dança e movimento teria sido superada na contemporaneidade. No entanto, para Cohen, o conceito de movimento se apresenta de forma alargada, sendo fundante em sua pesquisa e filosofia de vida, para além de uma tônica coreográfica associada a modernidade.

Desse modo, para o encenador, quando nós, enquanto organismos vivos, encarnamos essa metáfora primordial, intuímos que nossa realidade mais básica é movimento:

“Então daí vem este pensamento de entender que, na realidade, nós como seres celulares e também cósmicos - porque somos também feitos de pó de estrelas, somos também seres celulares e biológicos, ao mesmo tempo - dançamos, porque temos uma intuição muito clara de que a realidade mais básica, de toda a matéria é precisamente o movimento. E, por alguma razão, nós, mais que outros animais, mais que outros mamíferos, mais que outros bípedes também, temos ao movimento e a dança, desde seu primeiro início com os rituais, como algo muito importante.” (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Elias Cohen também lembra que a dança, em sua origem em rituais, era tida como algo valorado e não somente como divertimento social entre os nossos antepassados primatas. Era uma forma de manifestar uma comunicação cósmica também com o não visível, com o mistério. Visando gerar um diálogo, manifestar agradecimento, fazer uma petição, organizar um propósito. Então a dança era o meio, junto com a música, para tratar na matéria as necessidades de chuva, de alimento, de gratidão e de muitos aspectos. Dançar é incorporar aquilo que somos em nossa realidade mais básica, conectarmo-nos em nível celular, molecular.¹³

Dessa forma, quais novos olhares podem nos trazer uma arte que elege como base o movimento enquanto o princípio organizador do trabalho e como estilo de vida? Cohen organiza sua atuação no mundo a partir dessa abordagem. A partir disso, a dança é tida como o movimento primordial organizado que o ser vivo intui, corporaliza.

Na medida em que o diretor incorpora o movimento como cognição corporizada, entende pensamento como algo que não parte de um mundo pré-dado, mas um saber que se cocria na interdependência com o meio e que caminha em transformação. Um pensamento que se sabe dinâmico, expandido e em relação, contrapondo-se a uma visão substancialista.

¹³ A autora entende que o conceito de “Movimento Primordial Organizado” pode remeter a idéia de uma “idade de ouro” em que pudesse haver um momento onde todos os seres desfrutassem de uma fluidez ideal, intrínseca e universal, mas acredita que quando Cohen empreende esse conceito faz referência a essa realidade básica da matéria presente em todo o universo. Dessa forma, o acesso a incorporação do movimento primordial organizado, dependeria da relação entre determinismos e acoplamentos estruturais presentes e emergentes na trajetória de cada sistema vivo.

O mundo não é algo que nos é dado, mas é alguma coisa em que temos parte graças ao modo como nos movemos, tocamos, respiramos e comemos. Eis o que chamo de cognição como enação, partindo das conotações semânticas do termo 'enação' que sugerem o fazer emergir mediante a manipulação concreta. (VARELA, 1992/1995, p. 18)

Ao incorporar o chamado “movimento primordial organizado” em seu trabalho, Cohen elabora um conjunto de práticas artísticas e experiências que transpõem a divisão substancialista¹⁴ geralmente utilizada quando nos relacionamos com o ambiente, por meio de práticas que atuam diretamente nessa interação, modificando a estrutura do ser atuante e o meio.

A partir da incorporação dessa metáfora ao trabalho, o movimento torna-se chave da organização, não somente das suas criações artísticas, mas, principalmente, da sua forma de atuação no mundo. O movimento é então para ele tomado enquanto um “estilo de vida”, a forma como entende e faz surgir seu mundo. Em entrevista concedida em 22 de abril em Olmué - Chile, Cohen afirma que essa atuação se divide em quatro “guardas-chuvas” e, dessa forma, o movimento passa a incorporar quatro frentes, a serem descritas a seguir:

2.1. O movimento é expressão artística

Na entrevista, Cohen é enfático em afirmar que a realização de obras artísticas é apenas uma parte pequena dentro daquilo a que se dedica em seu fazer, e ao ser perguntado sobre questões acerca de suas obras, coloca:

O mais importante de tudo isto tem sido um estilo de vida, do qual o “fazer performance” é quase um hobby, [...] Minha postura pessoal é essa: o menos importante de toda esta viagem nesta nave é a criação de espetáculo cênico, mas ao mesmo tempo é muito importante. É importante porque permite igualmente o “fazer” neste estilo de vida e alimenta também a possibilidade de jogar. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

¹⁴ Abordaremos esse assunto no capítulo 5.

O encenador prefere pensar esta questão de forma paradoxal, buscando não elucidar, mas mantendo a questão em movimento como num jogo de palavras:

[...] É o menos importante, mas o mais importante. É um binômio, uma dicotomia, um paradoxo muito bonito e eu jogo com esse paradoxo. Mas quando começo a sentir que um espetáculo começa a consumir muita energia, eu me preocupo. Eu digo: “Hum, será meu ego?”. Mas, se me pergunta de um lugar mais verdadeiro: esse lugar é menos relevante, porque sei que se vira o mais importante, “chupa” demasiada energia vital: Que quer estar nos melhores festivais, que quer que reconheçam seu trabalho, que quer que os críticos falem bem de sua obra, que quer que as pessoas aplaudam e se emocionem. E se não está em um bom teatro, sofre. Se não te criticam bem, sofre. Se não te aplaudem como você esperava, sofre. Se não estão todos “Aí, como eu gostei de sua obra”, sofre. É um caminho de merda [sic]! Então eu soltei. E é um hobby. Para mim, para minha mente, é um hobby. Meu caminho verdadeiro é investigar, me mover, praticar, ver o que passa com minha mente, o que passa com as células do meu corpo, que passa com meu espírito, se posso sim continuar uma viagem com isto. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Percebe-se em suas palavras uma postura que visa a desierarquização da criação de obras artísticas como atividade prioritária no seu fazer. Para ele, a relação com o movimento é um estilo de vida da qual a realização de obras é uma parte pequena. Desta forma, passa a assumir o “artístico” como algo que transcende a criação de espetáculos, referindo-se a este como uma forma criativa de estar na vida.

[...] diria, basicamente, que a partir do retorno da Alemanha e, ao estar mais envolvido com a Ilha do Sol¹⁵, percebi que na realidade, para mim, o mais importante era estar com um grupo humano, gerando isto o que fizemos neste fim de semana: todos saltando, jogando, treinando, meditando, rindo. Esse é o melhor show, o melhor espetáculo que eu posso dar a você, a mim mesmo e à minha própria história. É isso. Esse fim de semana que vivemos¹⁶, essa é a minha vida. Isso sou eu. E daí se suceder: “Ah, olha aqui há um espetáculo!”, “Ah, ok, que bom!” “Vai fundo! Temos dinheiro?” “Não?”, “Sim?”... Agora como estou mais velho, se tem dinheiro: “Bacana!”, se não há dinheiro tem que ser algo que me interesse muito. Sendo que me interessa mais investigar. Eu investigo sem dinheiro, mas agora neste momento da minha vida não faço obra sem dinheiro. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

¹⁵Isla Del Sol na Bolívia, onde Elias mantinha uma sede do KIM e realiza retiros de treinamento.

¹⁶Elias Cohen faz referência aqui ao retiro realizado por ele em Olmué, do qual a pesquisadora foi participante.

Para Cohen, assumir o movimento como expressão artística está relacionado com o “ser expressivo”: estar em movimento, atuando a partir da criatividade encarnada no dia a dia. O movimento e a dança, para ele, seriam uma forma de “explorar criativa e conscientemente” nosso ser corporizado com o fim de criar uma experiência de conexão com nós mesmos e com os demais, bem como participar da experiência do “conhecer” através da cognição corporizada.” (COHEN, 2014, p. 7)

2.2. O movimento é medicina/cura

Há que aprender a se exercitar enquanto contempla a natureza, observando o fato de que a água corrente nunca fica estagnada e que uma porta que é usada frequentemente, com as dobradiças ativas, nunca enferrujam ou apodrecem. Por quê? Porque se exercitam constantemente e quase sempre se movem. (SUN SSU-MO)

Na medicina chinesa, a saúde se relaciona com a habilidade do corpo em se adaptar ao ambiente em que vive, já o termo “doença” faz referência a fatores que impedem o corpo de mover-se em harmonia com este meio. Em inúmeras culturas, uma rotina que inclua exercícios físicos é tida como uma rotina saudável. Muitas doenças são tratadas ou evitadas através de uma rotina que contemple uma maior mobilidade do corpo. Desta forma, a relação entre mobilidade e saúde não é uma novidade ou uma exclusividade do treinamento deste artista.

Para Cohen, aquilo que está parado estaria se opondo às leis da natureza e, dessa forma, estaria mais propenso à doença. Nessa afirmação, faz referência ao corpo e sua necessidade de mobilidade física, mas também a aspectos internos e emocionais que possam estar sendo somatizados neste mesmo corpo.

Da perspectiva evolucionista proposta por Maturana e Varela, um tipo de movimento é crucial para a permanência de um sistema vivo: o de adaptação. De acordo com os autores, o que determina o insucesso ou a desintegração de um ser não é aquilo que o perturba, mas sua limitação ou incapacidade de se adaptar a esse estímulo apresentado. Sobre esta dinâmica interativa, explicam:

“A ontogenia é a história de mudanças estruturais de uma unidade, sem que esta perca a sua organização. Essa contínua modificação estrutural ocorre na unidade a cada momento, ou como uma alteração desencadeada por interações provenientes do meio onde ela se encontra ou como resultado de sua dinâmica interna. A unidade celular classifica e vê a cada instante as suas contínuas interações com o meio segundo a sua estrutura. Esta, por sua vez, está em constante mudança devido a sua dinâmica interna. O resultado geral é que a transformação ontogenética de uma unidade não cessa até que ela se desintegre. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 86)

Para Maturana e Varela, organização e adaptação são peças-chaves quando olhamos para as mudanças estruturais de um sistema autopoietico. Durante uma interação com o ambiente, ou seja, um acoplamento¹⁷, mesmo com as alterações na estrutura, é necessário que o sistema vivo preserve a sua organização para que a autopoiesis possa se conservar. Da mesma forma, é necessário que este mesmo sistema preserve a sua adaptação para que a congruência com o meio se preserve. Pois, caso isso não ocorra, o que veremos é a desintegração estrutural desse sistema. Na integração de um sistema com o meio sempre há movimento. Quando esse movimento cessa, inicia-se o caminho para a morte do sistema. Também não se trata aqui da sobrevivência do mais forte, visto que para a conservação do sistema basta que este esteja acoplado às mudanças do meio. Nesse sentido, trabalhar a flexibilidade adaptativa de um sistema vivo pode favorecer para que novas formas de acoplamentos se façam possíveis em sua ontogenia.

No treinamento desenvolvido por este artista, percebe-se uma intencionalidade da exposição dos praticantes a diferentes perturbações ou a espaços situados na natureza, exigindo deles uma conduta flexível em relação ao que se apresenta, colocado a todos em movimento físico, interno e ontogenético. Encarnar o movimento mais básico presente no universo é, para Cohen, uma espécie de medicina e de cura.

2.3. O movimento é investigação

Para Cohen, o movimento também é investigação e através dele seria possível pesquisar e conhecer aspectos da vida.

¹⁷ Para saber sobre *acoplamento estrutural* ler nota 11. Este conceito está ligado ao de *Determinismo Estrutural*: Para Maturana e Varela os seres vivos são determinados por sua estrutura, isto é, percebem e agem no mundo a partir dela, mas à medida que interatuam com o meio e outros seres, através do acoplamento estrutural, autoproduzem modificações em sua própria estrutura.

Ao lembrarmos do experimento com gatos, realizado por Held e Hein e citado há pouco, podemos aferir que o “mover” fez o gato com as patas fora da cesta interagir com o espaço e estar em um tipo de acoplamento mais dinâmico e intenso quando comparado ao gato da cesta. A partir dessa perturbação provinda desse acoplamento, o gato, enquanto organismo vivo, se reorganiza para estar nessa interação, ao mesmo tempo que conserva aquilo que especifica a sua organização. Esse movimento de conservação e adaptação é o que Varela e Maturana consideram como “conhecimento”. É desta forma que Varela afirma que a cognição é corporizada e enatuada¹⁸, isto é, produzida pelo fato de se ter um corpo por meio de uma manipulação ativa, uma vez que o movimento ajuda a encadear uma mudança ontogênica com novos mundos, novas percepções.

Aqui, vale lembrar que, a partir dos estudos de Varela, onde elenca a cláusula operacional do sistema como o modo de operação, não se pode dizer que o mover informa o gato, mas sim que o mover possibilita a interação necessária para que este sistema possa entrar em deriva ontogênica.

Agora, qual é o lugar específico do sistema nervoso na operação corporal de um ser multicelular? Esta é, creio eu, a observação chave: sempre que o movimento é parte integrante do estilo de vida de um multicelular, há um desenvolvimento correspondente de um sistema nervoso ligando efetor (músculos, secreção) e superfícies sensoriais (órgãos dos sentidos, terminações nervosas). A lógica fundamental do sistema nervoso é a de acoplar os movimentos a um fluxo de modulações sensoriais de maneira circular. O resultado líquido são correlações percepção-ação que surgem e são moduladas por um conjunto de neurônios intervenientes, a rede de interneurônios. (VARELA, 1985, p. 90, tradução nossa)

Neste sentido, para Elias Cohen, é importante observar como nos movemos, estudar as interações e, a partir das práticas, provocar no organismo diversas formas de acoplamentos, testando-os. Como exemplos desse entendimento, podemos citar o estudo que fez das apneias durante a criação de Oceánika que, para desenvolvê-lo, optou por matricular-se num curso de mergulho autônomo. Há também experimentos que realiza em jejum, visando a observar como o corpo interage ou, ainda, práticas propostas em seu treino que geram pequenas perturbações na dinâmica habitual do corpo, provocando novas formas de acoplamento.

¹⁸O enfoque enativo vem sendo corroborado por diversas pesquisas desenvolvidas por outros autores no campo das Neurociências, Ciências Cognitivas e Filosofia da Mente que também se alinham com a perspectiva de uma cognição corporizada e situada. Podemos citar, entre outras referências, as investigações acerca da enação de Alva Nöe e as pesquisas de Alain Berthoz sobre ação e percepção (GREINER, 2005).

2.4. O movimento é política

Em sua pesquisa mais recente dentro da academia¹⁹, Cohen vem abordando uma perspectiva política ao olhar para a forma como produzimos mobilidade. Essa abordagem é uma aproximação da teoria *Kinopolítica* de Thomas Nail²⁰, ligada à filosofia do movimento e que estuda padrões de movimentos sociais.

Para ele, tudo o que o ser humano produz são mobilidades. Essa seria a nossa forma de atuar no mundo. A partir desse pressuposto, seria fundamental refletir sobre quais mobilidades sustentamos ou rejeitamos, quais sistemas nossa mobilidade tem alimentado: se escolhemos ir a pé ou de carro, se vamos ao shopping center ou ao parque, ou mesmo, se sentamos em um móvel na sala.

Segundo Cohen, o corpo é desenhado para que se encontre em uma mobilidade frequente e que, no período neolítico, os espaços e hábitos foram se modificando: houve a domesticação de plantas, animais, de pessoas consideradas sub-humanas. Com o estabelecimento de um espaço imóvel e no uso de móveis, que começam a surgir para fornecer mais comodidade, criamos um corpo que começa a ser sedentário, fruto de um pós-colonialismo. Para ele, os móveis já pré-determinam a nossa mobilidade, e, assim, passa também a refletir sobre as políticas que exercem controle da nossa mobilidade. Ele propõe o uso de “mobilidades selvagem”²¹ como estratégia para habitar os meios onde nos encontramos como uma forma de performance/ativismo contra formas de controle já instauradas. Também tem buscado novas práticas que permitam desenvolver um saber mais corporizado, visando a refletir sobre as nossas escolhas acerca de um mover com mais liberdade.

A partir das quatro perspectivas abordadas - 1) Movimento é expressão artística: uma forma expressiva e criativa de estar na vida experienciando nossa cognição corporizada; 2) Movimento é medicina/cura: o movimento é cura, na medida em que colabora na incorporação de uma conduta flexível, evolutiva e alinhada com a natureza; 3) Movimento é investigação: se a cognição é corporizada, mover é

¹⁹Cohen finalizou em 2020 a pesquisa *Everyday Mindful (im)Mobilities: An autoethnography through writing and performance* na Universidade de Waikato (Nova Zelândia).

²⁰Docente da Universidade de Denver, aborda a Kinopolítica nos livros *The Figure of the Migrant* (2015) and *Theory of the Border* (2016).

²¹Abordaremos esse conceito mais adiante no Capítulo 5.

conhecer; 4) Movimento é política: nossa mobilidade assume escolhas de ordem política - Cohen incorpora o Movimento Primordial Organizado como um princípio operativo em sua prática, evidenciando aquilo que já sabemos: que todo conhecimento é produzido pela ação de nossos corpos encarnados no espaço e que arte, medicina, pesquisa e política não são formas de conhecimento desincorporadas.

Dessa forma, o que veremos a seguir é o modo como a atuação desse artista se organizou no tempo - e até hoje se organiza - a partir da metáfora do movimento, impulso primordial da vida.

Figura 1 - Elias Cohen em cena



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen, cedido. (2003)

3. CAPÍTULO 2 - CHAMADO AO CAMIÑO DEL DANZANTE - UMA TRAJETÓRIA AUTO-ORGANIZADA

Como uma história de vida se forma para nós? Indícios, pedaços de narrativas que registro a partir de encontros, uma parte da experiência de vida do outro que se cruza com a minha. A conversa é contada de uma forma específica porque ela se dá a partir da estrutura de quem a escreve: como percebi, captei e agora tento formar uma narrativa coerente. Veja, não é uma questão de personalidade, ela está inevitavelmente determinada pela minha estrutura. Dessa forma é também uma espécie de paisagem de como nós mesmos, eu e o artista pesquisado, nos estruturamos e nos modificamos mutuamente nesses nossos encontros, trocas artísticas e conversas dadas no tempo ao longo desses doze anos. Usando as asserções de Varela e Maturana, poderíamos dizer que estamos num acoplamento estrutural, uma espécie de pareamento/aliança que pelo contato e troca modifica a estrutura inicial dos agentes.

O que entrego agora é o relato de um presente possível realizado durante a escrita, que no momento de leitura já terá passado por atualizações, tendo sido interpretado, percebido, captado, pela estrutura de quem lê. Isto posto, seguimos acoplados.

3.1. Formação

Quando perguntado sobre sua formação inicial, Cohen enfatiza que, ao escutar essa pergunta, geralmente almeja-se saber acerca de seu estudo formal. Mas que, para ele, mais do que “a sua formação”, as primeiras influências que consideraria seriam: o seu contato com as artes marciais que praticou desde os seus catorze anos e as subidas frequentes às montanhas. Essas duas atividades criaram nele, desde cedo, uma atração para conhecer as “tecnologias do corpo”. Além disso, fez aulas de folclore chileno e latino-americano e frequentou ensaios, treinamentos e festivais junto ao pai²², que foi ator de teatro e de TV no Chile. Tudo isso, conta Elias, foi como

²²Alejandro Cohen foi um ator de carreira vasta no Chile, participou e protagonizou novelas na TV Chilena.

uma espécie de educação cultural exercida de forma passiva e branda, mas que reverberaria posteriormente em seu fazer.

3.2. Juventude – O Corpo de Puma

A ditadura chilena²³ marcou sua juventude. Podemos vê-la presente na obra *Oceánica* – onde há referência a um guerrilheiro morto e a vários que foram lançados ao mar de Naska – e também em suas falas, já que se denomina como um “filho da ditadura”. Cohen militou nos protestos estudantis durante o período da ditadura no Chile e essa foi uma outra forma de se conectar com as tecnologias do corpo, conforme conta:

“Aos 14 anos comecei com a prática obsessiva do Kung Fu e nesse mesmo ano iniciei um ativismo político juvenil que me colocava correndo pelas ruas, atirando coisas, me pondo em fuga, sendo esperto na cidade, com um corpo de puma que me permitia escapar ileso de quase todas as manifestações e ações de protesto. É uma forma curiosa e extrema de se conectar com seu corpo, mas me marcou. Meus ídolos eram Bruce Lee, Che Guevara e vários companheiros de luta política juvenil e romântica. Quanto mais ousados e rápidos com seus corpos combativos, mais era a minha admiração por eles (...) O Chile ditatorial tinha despertado em mim o Corpo de Puma, estou grato que não foi graças à tortura, mas ao ativismo juvenil rebelde e aos instintos de me manter ileso.”²⁴

Pouco antes de sair pelo mundo viajando, como desejava, ele sofreu um acidente grave na coluna, que comprometeu por um tempo sua fisicalidade e provocou mudanças na forma como se relacionava com seu corpo:

Pouco antes de partir, no 4º ano do Ensino Médio, um grave acidente fraturou meu corpo e minha cabeça em muitos pedaços. Fazendo escalada livre em um paredão de terra e rocha em Tunquén, sem proteção e em duvidoso estado de sobriedade, caí por um barranco de quase 20 metros de altura, batendo com pedras, galhos, arbustos até me chocar contra as rochas. Morri. Agradeço por ter morrido. Revivi. Quarto escuro por muito

²³A ditadura no Chile iniciou em 1973 com o golpe militar ao governo de Salvador Allende, que havia sido eleito democraticamente e iniciava um plano de governo a favor da reforma agrária e à nacionalização de bancos, empresas estrangeiras e às minas de cobre. O golpe teve o apoio dos EUA e o comando do general Augusto Pinochet, durou até 1990. Estima-se que o regime ditatorial de Pinochet tenha deixado mais de 3.000 mortos e desaparecidos.

²⁴Texto extraído de “De las protestas a la Nueva Antigua Epistemología del Danzante. Un viaje personal... compartido...” de Elias Cohen, arquivo pessoal.

tempo (TCE²⁵ aberto na cabeça, intolerância à luz) e depois, muletas. Terminei a escola sentado no banco olhando para a colina com uma almofada de penas na cadeira porque também pulverizei o disco espinhal do L5 e mal conseguia sentar. Os médicos me disseram que a partir daquele momento minha mobilidade geral seria "média" e cheia de cuidados. O corpo de Puma estava em perigo. Este momento foi a grande virada para iniciar também uma jornada interior em direção ao corpo e à consciência. Sentir o corpo por dentro, fazer ajustes para encontrar mais conforto no movimento e intuitivamente comece a me reeducar para retornar ao Corpo de Puma. Acho que muito da sensibilidade e dos princípios do movimento que me inspiram vêm desse momento, dessa morte. Há que aprender a morrer.²⁶

Após sua recuperação, Cohen viajou por diversos países fazendo todo tipo de trabalho, conta: “Durante os primeiros três anos de viagens fiz um “quase” doutorado em limpeza e asseio para sobreviver viajando” (COHEN, 2019, entrevista concedida, tradução nossa) Quando o indagado acerca do tipo de trabalho que fez durante as viagens e a importância disso no seu fazer hoje, ele responde:

Eu fiz muito trabalho de construção, como construtor, também levantando paredes, muros, carregando sacos. Mais tarde, trabalhei em diferentes campos como trabalhador sazonal. Em época de colheita de frutas em diferentes campos. Também lavando muitos pratos e trabalhando como jardineiro. Um trabalho muito especial foi o de jardineiro e cuidador em um aquário em um bairro no Mar Vermelho, onde também tinha que cuidar de golfinhos. Para que as pessoas não jogassem comida para que dessem piruetas e coisas assim. E também fazendo muito jardim, também como empregado em hotéis, fazendo as camas e limpando os quartos, ou seja, realmente muito disponível para fazer qualquer coisa para poder viver e continuar viajando e aqui estou. (COHEN, 2019, entrevista concedida, tradução nossa)

3.3. Formação Escolar como ator

Após três anos viajando e trabalhando, Cohen iniciou seus estudos formais em artes cênicas na School of Stage Arts, na Dinamarca, estudando o método de Constantin Stanislavski, pela linha do Actor's Studio e assim seguiu até que, durante um exercício de corpo, começou a vislumbrar um outro caminho possível nas artes:

²⁵Traumatismo Craneoencefálico.

²⁶Texto extraído de “De las protestas a la Nueva Antigua Epistemología del Danzante. Un viaje personal... compartido...” de Elias Cohen, arquivo pessoal.

Por fim, no que diz respeito aos estudos formais diretamente relacionados às artes cênicas (isso acontece no início dos anos 90 na Dinamarca, com uma bolsa da Dinamarca), primeiro começo a estudar o método do Actors Studio de Stanislavski em Copenhagen. Me saí bem tradicional estudando teatro. Mas o professor, de repente, em um dia faz um exercício corporal. Ele mesmo era muito corporal. Um francês que estava em Copenhagen, diretor daquele ramo. E ele faz um exercício que me chama muito a atenção pelo que era capaz de fazer em nosso corpo e no estado de atenção-concentração, quase meditação. E eu perguntei a ele como era possível que Stanislavski tivesse conseguido fazer esse tipo de exercício no início dos anos 1900. Então ele me disse: "Não, este não é Stanislavski. Esse exercício que vocês fizeram é de butô! " Ah..e aí meu mundo deu uma volta: e aí eu disse: "Eu não quero fazer Stanislavski, eu quero fazer butô." (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

A partir desse entendimento, Cohen mudou os termos da "Den Fri Ungdomsuddannelse", bolsa que recebia para estudar em uma academia de dança experimental em Butô. A *Academy of Experimental Dance Theater Butoh*, em Copenhagen, na Dinamarca, era uma escola onde havia treinamento durante todo o dia. Isso fez com que mudasse sua alimentação, seu corpo, sua espiritualidade.

Ao finalizar os estudos na academia de Butô, retornou à School of Stage Arts of Dinamarca, que também possuía uma linha de teatro físico e visual. Nesta escola dinamarquesa, houve o contato com o teatro físico e o treinamento na linha do teatro desenvolvido pelo polonês Jerzy Grotowski, com um trabalho vocal muito orgânico, além do butô e as artes marciais. De acordo com Cohen, a School of Stage Arts era uma escola de disciplina rigorosa, afastada da cidade e em meio à natureza. Havia nessa escola também um programa de estágio para direção junto ao encenador Nullo Fachinni. Conta que, tendo a clareza de que começou a se inclinar pelos caminhos da direção, inscreveu-se e foi aprovado para um estágio com o encenador. Cohen cita Fachinni como uma de suas influências mais importantes.

Nullo Fachinni é diretor da Cia Cantabile²⁷ na Dinamarca, o teatro regional de Vordingborg desde 1990. Nos anos 90, a companhia sediava essa escola de teatro físico-visual onde Cohen estudou.

Terminado o estágio, ainda coberto pela bolsa do governo dinamarquês, Cohen continuou viajando e, por vontade de estudar o teatro sagrado da Índia, matriculou-se em uma escola de *Katakali*²⁸ em Kerala, no sul da Índia²⁹. Importante

²⁷Mais informações, acessar em: <https://www.cantabile2.dk/en/>

²⁸Dança tradicional do sul da Índia.

²⁹Sobre a estadia de Elias Cohen na Índia foi produzido um documentário junto aos artistas de Kerala. Acessar em: https://www.youtube.com/watch?v=2kNIDvSKL_0

ressaltar que ter estado na Dinamarca sob a influência do Odin Teatret³⁰ motivou a sua escolha de ir para este país e o seu interesse por pesquisas de linguagens cênicas que possuíam forte tradição corporal. Emergia, desse modo, o interesse pelas artes orientais e pelas formas de meditação, como também o olhar atento para o treinamento do ator. Mais tarde, estando na Índia, Cohen renegou alguns ensinamentos do Odin Teatret por entender que o teatro hindu que havia estudado na Europa não correspondia ao que pôde conhecer estando na Índia ou parecia apresentar uma abordagem limitada em relação às artes cênicas da Índia.

Cohen não se afeioou nem à escola e nem ao professor de *Katakali* na Índia e decidiu sair da escola. Ainda no país, ao conhecer pessoas locais que se interessavam pelo teatro sul-americano, juntou-se ao grupo e passou a dar as primeiras aulas. Encantou-se com o *Bharatanatyam* e iniciou os estudos na dança clássica indiana e no *Kalaripayattu* (arte marcial indiana) para entender a filosofia tradicional, poder dirigir peças e treinar com essas pessoas. Da Índia também podemos destacar o encontro e a parceria com Manu Chalisery³¹, que posteriormente veio a trabalhar com Cohen nos retiros realizados pelo KIM e no Chile em diversas obras posteriores.

Uma outra vertente que irrigou suas práticas foi o *contato-improvisação*, advindo de seus estudos em Israel com Arye Burstein, umas das pessoas mais importantes nessa linguagem no país e que havia estudado diretamente com o fundador da técnica, Steve Paxton. Mais adiante, o *contato-improvisação* e as artes marciais, que fizeram parte de sua trajetória, vão dar origem ao Contact Dao.

De alguma maneira há todo esse coquetel de coisas no meu caminho de estudante: as bases, as viagens e um grande ecletismo de diferentes idiomas e sempre com o desejo de querer trabalhar apresentando, trabalhando como intérprete, embora não seja o que eu mais gosto, nem o que mais ficou, mas de vez em quando, fazê-lo de forma que também possa incorporar todos esses princípios em meu próprio corpo em uma perspectiva artística. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

³⁰Companhia Teatral criada por Eugênio Barba em Oslo (Noruega) no ano de 1964, posteriormente se transferiu para Holstebro (Dinamarca) em 1966. Desenvolvem o conceito de Antropologia Teatral que estuda o trabalho do ator a partir do estudo de vários estilos de interpretação no teatro oriental e ocidental. No início de sua formação na Dinamarca, Cohen era próximo das teorias de Barba, mas tendo morado na Índia e estando próximo desta cultura, se tornou crítico a algumas abordagens da Antropologia Teatral.

³¹Ator e músico de Kerala (Índia) tem colaborado ao longo dos anos em diversas obras do encenador como “Hojas de Te” (2003), “Tsunami Express” (2011), entre outras.

3.4. Ásia los Andes

Em minha jornada, as viagens interno-externas deram lugar a uma ampla trajetória de trabalho que, de forma amorosa e complementar, vêm tecendo alguns princípios fundamentais que sustentam algumas tradições da Ásia com outras que emergem da grande espinha dorsal dos Andes. Chamamos esse caminho de integração de “Caminho Ásia aos Andes” (em espanhol é um jogo de palavras que a Ásia soa como “Para”, determinando uma direção, um alinhamento).³²

Elias se interessou e estudou por muito tempo as tradições de diversas culturas ancestrais, inicialmente as asiáticas, como a do Japão, China e Índia. Estudou Butô com Minako Seki³³ e foi praticante de diversas artes marciais japonesas, entre elas o aikidô. Alinhou-se à filosofia taoísta e praticante de Chi Kung e, como já citado, morou na Índia onde estudou *Bharatanatyam*, Katakali e *Kalaripayattu*.

Em 2006, época em que estava dando aulas de movimento na escola de teatro da Universidade Católica do Chile, surgiram inúmeros movimentos que passaram a se interessar pela filosofia da Índia. Mas Cohen se deu conta de que na América do Sul também havia muitas culturas tradicionais de conhecimentos antigos, as quais ignorava, então passou a se interessar por esse estudo, conforme conta:

Quando regressei ao Chile, me dei conta que sabia muito pouco sobre as tradições locais, os dançantes da Virgen del Carmen, os (bailes) chinos³⁴ e as Confrarias, o universo Mapuche e Aymara...eu era um ignorante local. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

A Cohen interessava estar próximo e estudar as “filosofias corporizadas”, entendendo o “ser corporizado” como aquele que está em conexão e união com o universo e, de alguma forma, acreditava que essas tradições e culturas antigas que se mantiveram, apesar dos processos de globalização, colonização e civilizatório, conservam nas suas práticas esse saber. Em 2006, conheceu os dançantes de Tirana

³²Texto extraído de “De las protestas a la Nueva Antigua Epistemología del Danzante. Un viaje personal... compartido...” de Elias Cohen, arquivo pessoal.

³³Bailarina e coreógrafa de Butô, dançou na companhia Dance Love Machine de Anzu Furukawa e desenvolve pesquisa solo. Para mais informações, acesse: <http://minakoseki.com/>. Também foi colaboradora da Plataforma KIM e desenvolveu trabalhos com Cohen.

³⁴‘Chino’ deriva da língua quechua ‘china’ (fêmea). Os incas a usavam para fazer referência às criadas e servas e foi assimilada pelos espanhóis ao se referir a servos indígenas. Baile Chino e Confrarias são manifestações populares dirigidas a Virgen del Carmen, que se originaram em 1585 em Andacollo, Chile.

no Deserto do Chile para investigar as culturas locais do Chile. Na viagem de ônibus, conheceu um homem indígena e descendente da cultura Ayamara, da Bolívia, que descendo do ônibus disse ao encenador que ele precisava fazer algo na Isla del Sol, no Lago Titicaca. Depois de ficar duas noites dançando com os dançantes da Virgen del Carmen, decidiu viajar à Isla del Sol.

3.5. Isla del Sol

A Isla del Sol me recebe abertamente e tenho a visão que deveria fazer algo ali ou que havia algo que tinha que aprender lá. E a partir disso estive quase treze anos indo muitas vezes (três vezes ao ano) para praticar, para meditar, para mover-me, para estar com a cultura do outro e entender quando não caminha bem. E aí se abre então o universo andino para mim. E aí começa uma nova fase, eu diria, de descobrimento das cosmovisões andinas. Mas eu diria que a Isla del Sol, mais que me convidar a conhecer a tradição das cosmovisões andinas, me ensinou a conectar com a inteligência intrínseca da natureza das coisas e aí novamente me meter em um lugar muito mais sutil. E aí é o momento onde começo a ver como uma coisa que está no conhecimento tradicional: uma intuição sobre apalpar ou conectar-se com a inteligência intrínseca das coisas, tal como são. E aí começava outra forma de prática onde elas são pouco tradicionais, afastadas da Yoga, afastadas da forma tradicional de meditação, afastadas de tudo isso para encontrar outras coisas. Penso que aí começo a fazer uma mudança para tentar encontrar coisas e começo a trabalhar com o conhecimento. A Isla del Sol foi como um Renascimento, apesar da Índia ter sido muito importante pra mim também. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Elias, depois de visitas e estadias frequentes à Isla del Sol, decidiu estabelecer um espaço do KIM Teatro Danzante, como uma companhia pequena que pudesse desenvolver o que ele chamou de “Camiño del Danzante” e também um laboratório permanente. Ele demorou quase dois anos para construir um espaço de trabalho na ilha, onde pudesse receber grupos com a finalidade de explorar o movimento, a dança e a consciência. Recebeu o primeiro grupo em fevereiro de 2008 e desde então vem realizando retiros e práticas na Isla del Sol.

Figura 2 - Elias e grupo de participantes de retiro caminha na Isla del Sol



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen. Crédito: Fran Achondo

3.6. Aproximação à Escola Chilena de Biologia

Comecei a me aproximar da biologia também e me dei conta que, no campo da biologia e da filosofia, havia esse grande personagem que havia influenciado também a criação da Inteligência Artificial a nível mundial, que havia gerado um monte de reflexões a respeito do valor humano, que era o que eu também queria entender, e era chileno. Então, comecei a lê-lo primeiro e não entendia nada. Depois voltei a ler um pouco mais e comecei a acreditar que entendia e depois tive a oportunidade de fazer a graduação junto com ele durante um ano. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Também no retorno ao Chile, Cohen entrou em contato com a filosofia presente na Biologia do Conhecer³⁵, de Humberto Maturana, da qual despertou um profundo interesse, pois abria um campo de entendimento importante para ele naquele momento. Decidiu fazer a graduação nessa área, onde pôde ser orientado diretamente por Maturana. Fez também outra graduação em Psicologia Humanista Transpessoal³⁶ e, depois de forma autodidata e independente, começou a integrar esses conhecimentos que pareciam estar correlacionados mesmo vindo de lugares distintos. Tudo apontava para uma mesma zona, de práticas e entendimentos sobre o “fenômeno do humano” que passaram a abrir novos caminhos, mais filosóficos, que estavam para além da experiência artística de somente criar espetáculos de arte.

Ao entrar na graduação em Biologia do Conhecer, durante todo um ano colocou-se na prática de observar seu viver no dia a dia, em um modo fenomenológico de observação. Observar como estava observando e como estava operando na vida. Foi uma prática diária em seu fazer. Também começou a perceber as metáforas acerca do corpo e da dança, usadas para explicar como os corpos se coordenam e como gera inteligência em seus domínios estruturais e a refletir como os bailarinos sabem o que fazem, sem ter que realmente estar pensando o tempo todo, passando a desenvolver uma espécie de segunda natureza. Assim despertou o interesse de gerar práticas que ligavam diretamente esses pontos, não mais em forma de metáfora, mas que fossem concretas. A forma de finalizar essa graduação foi fazendo uma prática guiada onde pôs em ação esses princípios que Maturana ensinava e entendeu que ali havia algo importante para o seu fazer.

³⁵Teoria dos fenômenos cognitivos, que estuda o “como conhecemos?” e visa a não separação das perspectivas biológica, social e cultural.

³⁶ É uma escola da psicologia que surgiu em 1967, denominada por Abraham Maslow de “Quarta-Força da Psicologia”. Pressupõe o sincretismo de muitas escolas como as de Carl G. Jung, Ken Wilber, Viktor Frankl e Stanislav Grof.

Após “A Árvore do Conhecimento”, que é o livro que eles escreveram juntos nos anos 70, havia esses dois nomes, mas com a diferença que um estava vivo e o outro estava morto. Então, obviamente, para ter um mestre em “primeira mão” eu fui pelo caminho de Maturana, que é um mestre que estava escrevendo, que você pode escutar, pode fazer perguntas. Pode de alguma maneira ter um ensino direto. Ainda assim, quando comecei a conhecê-lo pessoalmente, me dei conta que, na verdade, minha tendência era mais próxima às intuições, percepções e campo de estudo de Varela, mas ao que estava fazendo Maturana. Então, assim que terminei a graduação conheci um discípulo direto de Varela, me aproximei dele e comecei a estudar, a conversar, dialogar e refletir com ele. De alguma maneira senti que meu trabalho está muito mais ligado a Varela. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Cohen também conta que, em algum momento, sentiu que sua prática estava mais próxima às teorias de Varela que as de Maturana. De alguma maneira, Cohen sentia que as teorias de Maturana seriam menos porosas ao que outras culturas não-ocidentais já elaboraram sobre corpo, cognição e meditação. Como se ele não validasse um conhecimento tácito, já dimensionado por certas filosofias (podemos citar o budismo, por exemplo), enquanto Varela assumidamente trouxe isso para o debate com a ciência ocidental.

Basicamente, o que faz Varela é reconhecer os estados meditativos como um estado de autoentendimento em primeira pessoa acerca dos conteúdos da mente. E ele se abre à experiência de reconhecer que há 2.500 anos de experiência meditativa na prática de meditação budista. Reconhece que as ciências têm que se abrir a uma prática profunda científica que já está instalada, desde muitos anos, nos campos do conhecimento de outras culturas não ocidentais. Nesse sentido, sinto que Maturana é muito mais teimoso e mais fechado: não é muito inclusivo ao reconhecimento experiencial que outras culturas não ocidentais já têm. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Para Cohen, Maturana, por vir de uma escola da fenomenologia alemã, parecia carregar o sentido do ser humano como uma espécie de “entidade neutra”, que poderia dar a entender os processos de conhecimento e consciência a partir de um lugar mais neutro, em que todos os humanos pudessem ascender a isso enquanto entidade biológica. No entanto, Cohen validava também conhecimentos vindos de outras culturas que permitem o entendimento da consciência e da realidade e passou a defender a importância desses estudos dentro do campo da ciência ocidental.

3.7. Teatro Físico, Danzante, Enactivo

Cohen se formou na Dinamarca em Teatro Físico-Visual e durante um bom tempo classificava seu trabalho dentro da nomenclatura “teatro-físico”, mas é importante salientar que, há tempos, Cohen tem recusado essa denominação em referência ao seu fazer. Para o encenador, o termo “teatro-físico” se mostrou como uma classificação genérica, que reúne sob um mesmo “guarda-chuva” trabalhos de linhas diversas que envolvem a fisicalidade. Além disso, tem soado como uma redundância, posto que, para este diretor, todo teatro é físico na medida que pressupõe que a cognição é corporizada. Desta forma, este termo não refletia, com precisão, a especificidade do seu fazer artístico. Teatro Danzante é como Cohen tem classificado hoje as suas obras.

A denominação Teatro Danzante veio com essa aproximação às tradições culturais andinas, entendendo-as como culturas onde várias dimensões sobre o fenômeno do humano são integradas e corporizadas.

Figura 3 - Boneco Juan Benavides



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen

Cohen aponta duas imagens para definir o que seria o danzante, diferenciando-o da figura do bailarino profissional³⁷:

³⁷ Importante ressaltar que ao trazer a terminologia “danzante”, se aproxima mais ao termo “brincante” em português, Cohen busca afastar-se da referência ao bailarino profissional, diferenciando-se do termo “dança-teatro” cunhado por Laban e que se tornou conhecido através da pesquisa de Pina Basch. Seu fazer tem priorizado um performer que, assim como a figura de Don Juan Benavides, oferece seu

A primeira é a imagem da tradição hindu do Shiva Nataraja, Dançarino Cósmico, que por meio de seu movimento estilizado, coerente e sensível mantém a harmonia dinâmica de todo o universo. Shiva está em equilíbrio dinâmico com o pé direito (que representa compreensão, conhecimento) e, por sua vez, pisa em um pequeno animal monstruoso que representa a ignorância. A principal ignorância é não compreender o princípio da transformação, da transmutação. Tudo no nível cósmico, assim como no nível celular, está em movimento, nada é estático e imutável, tudo faz parte de um processo. No momento em que nos agarramos a coisas ou ideias que acreditamos ser fixas, caímos na ignorância, nos apegamos a uma realidade que não é. A segunda imagem que gosto de usar é um ícone local, pessoalmente o chamo de "Juan Benavides", Dançarino da Virgen del Carmen de la Tirana. Esse homem pode dançar Diabladas e dar saltos de aproximadamente um metro de altura, durante quatro noites, oito horas. Juan Benavides não é um dançarino profissional, não treina todas as semanas, não é vegano com uma dieta hiperconsciente. A questão é: como esse homem consegue tal proeza física? A resposta não está relacionada a um fato físico, não é muscular, é antes do espírito. Ao dançar, Don Juan Benavides realiza um ato de "Serviço", de oferenda e de transcendência. Pertence a algo que é maior e mais complexo do que ele mesmo. Faz parte de um organismo transcendente, que vai além do físico. Inclui e transcende diferentes aspectos de seu corpo físico, suas crenças e seu espírito. Existe devoção, existe certeza. Danzante não é apenas aquele que dança, mas aquele que sabe intuitivamente fluir e intuir suas interações consigo mesmo e com os outros de forma amorosa, coerente e sensível para o crescimento pessoal e coletivo. Dançarino é aquele que sabe fluir e interagir, servir, transcender.³⁸

Em 2018, Cohen desenvolveu uma pesquisa na Universidade Finis Terrae acerca do que chamou de estudo sobre Presença Enativa. Uma metodologia que visava, através de práticas concretas, situar atores e bailarinos como pesquisadores, gerando conhecimento corporizado com base na experiência de primeira pessoa em interação com outras fontes de conhecimento. A pesquisa foi desenvolvida junto a Hernán Diaz, neurobiólogo que trabalhou diretamente com Varela e gerou o documentário *"Enactive Presence Lab: Experiential Methodology on Embodied Cognition for Actors and Dancers as Researchers"* que pode ser acessada na página inicial do site do KIM Teatro Danzante.³⁹ Embora ainda nomeie o seu fazer como "Teatro Danzante", é inegável que as teorias de Varela acerca do conceito de Enação se encontram muito presentes em sua prática e estilo de vida. A partir das nomenclaturas que vem dando ao seu fazer, encontramos indícios da mudança epistemológica que se operou em seu fazer.

fazer a algo que o transcende, aproximando seu interesse de pesquisa voltado as culturas tradicionais, mais do que a um bailarino com aptidões para trabalhar no encontro entre dança e teatro.

³⁸Texto extraído de "De las protestas a la Nueva Antigua Epistemología del Danzante. Un viaje personal... compartido..." de Elias Cohen, arquivo pessoal.

³⁹Acessar o documentário no site do KIM Teatro Danzante em: <http://physicaltheater.net/en/>

4. CAPÍTULO 3 - SABERES CORPORIZADOS

Em uma fala recente dada ao Encuentramiento⁴⁰, canal virtual que tem promovido diálogos em torno das artes cênicas no Chile, Cohen fez um convite experiencial para nos atentarmos a como tem se dado a nossa mobilidade no dia a dia. O convite era simples: aos que pudessem, que se sentassem no chão neste momento do encontro virtual. E, depois, solicitou que olhássemos e direcionássemos a atenção aos móveis que estavam presentes à nossa volta. Contou que a história dos móveis está intimamente relacionada com a história da domesticação da nossa mobilidade.

O convite daquela noite era para refletirmos sobre a autonomia da nossa mobilidade. Há nessa exposição pistas importantes sobre o fazer deste artista e, partindo delas, me detenho a refletir sobre a sua prática, usando como material de análise os trabalhos realizados em retiros e cursos conduzidos pelo diretor em 2008 na Bolívia, em 2015 no Brasil e 2019 na Argentina e Chile.

Para Cohen, ao incorporarmos o *movimiento primordial organizado* estaríamos nos alinhando a um modo de estar no mundo que ele denomina de “inteligência intrínseca”. Esta qualidade estaria presente em todos os seres, revelando uma conduta espontânea e fluída que emergiria a partir do momento em que houvesse integração do sistema com o seu meio e com o universo que o cerca.

Para chegar a esse estado de inteligência intrínseca, Cohen traz alguns caminhos que visam desabituar o praticante de seus lugares comuns, provocando mudanças estruturais e perceptuais. Ou seja, formas de acoplamentos que estão presentes em seu fazer de maneiras diversas e que passo a citar abaixo, exemplificando a partir de algumas práticas:

⁴⁰O encontro ocorreu em 11 de julho de 2020 via Zoom e canais virtuais do perfil Encuentramiento. A gravação do encontro pode ser acessada em <https://www.facebook.com/watch/?v=1265213657142963>

4.1. Acerca do Wu Wei

“O caminho é uma constante não-ação / Que nada deixa por realizar.”
Tao Te Ching

O Wu Wei é um conceito taoísta, presente no Tao Te Ching. Aqui, apresentamos algumas definições breves desse conceito presente na literatura, explicitando o recorte da forma como é abordado pelo artista na tradução do seu fazer. A discussão exibida visa a compor um olhar para as práticas e conceitos no trabalho de Elias Cohen e não delimitar ou esgotar o conceito de Wu Wei, que se mostra de forma ampla na abordagem taoísta.

Para Cherning (2011, p. 37), o termo Wu Wei poderia ser traduzido literalmente como “não ação”, mas o sentido figurado poderia ser colocado como “ação não intencional que se realiza através da naturalidade e do não egoísmo”. Nesse sentido, mais do que uma ação que não tenha sido praticada, seria a ação que se torna concreta quando seu autor, desconsiderando a intenção e interesses de seu ego, segue o impulso advindo da *Consciência Universal*. Seria diametralmente oposta a uma ação premeditada ou intencional.

Em seu livro *Effortless Action - Wu-wei as Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China*, Edward Slingerland fala sobre as características de espontaneidade e não esforço que parecem estar presentes neste estado:

Para uma pessoa em wu-wei, a conduta adequada segue tão instantânea e espontaneamente quanto o nariz responde a um mau cheiro e, com ela, a mesma sensação de tranquilidade e alegria inconscientes com as quais o corpo cede ao ritmo sedutor de uma música. No entanto, isso não quer dizer que as ações wu-wei sejam automáticas, completamente inconscientes ou puramente fisiológicas. Os relatos fenomenológicos mais amplos de wu-wei encontrados em textos como o Zhuangzi e o Xunzi deixam claro que esse estado de harmonia contém elementos cognitivos e somáticos complexos, envolvendo o treinamento integrado do corpo, das emoções e da mente. O indivíduo ainda faz escolhas - e às vezes pode parar para pesar várias opções ou considerar a situação à frente - mas mesmo essas deliberações são realizadas com uma espécie de facilidade sem esforço.” (SLINGERLAND, 2003, p.8, tradução nossa)

Slingerland busca ler o conceito de Wu Wei a partir da teoria contemporânea da metáfora conceitual⁴¹ e fala da emergência deste estado possibilitada a partir do *embodiment*, da “mente encarnada”.

Diferentemente das formas de ação instintivas ou meramente habituais, então, o wu-wei exige algum grau de consciência por parte do agente e permite uma quantidade considerável de flexibilidade na resposta. Embora não envolva reflexão ou cálculo abstrato, não deve ser visto como um comportamento "irracional", mas deve ser visto como brotando do que poderíamos chamar de "mente encarnada". (SLINGERLAND, 2003, p.8, tradução nossa)

Quando Cohen faz menção ao wu wei em suas práticas, muitas vezes, não se refere ao que está ou não acontecendo no que se pode observar desta ação, mas ao estado do praticante. A busca parece se acercar mais a um estado de harmonia e a uma economia de energia bem aplicada, onde as ações ganham fluidez e uma qualidade espontânea. Dessa forma o praticante não se encontra em um estado de deliberação excessiva, conflito interno ou dúvida. É um estado de presença e confiança sem que se faça muito esforço. Cohen parece ligar esse estado à condição de estar alinhado àquilo que chama de “inteligência intrínseca” presente no universo.

4.2. Corporizando o Wu Wei: Contact Dao e Meditação

O Contact Dao⁴² é uma arte corporal desenvolvida por Cohen baseada nos princípios essenciais do interior de artes marciais integradas e do contato-improvisação. Os princípios marciais no interior do Contact Dao provêm essencialmente do Aikidô, Tui Shou (Prática de empurrar as mãos, do Tai Chi), Sistema (Arte Marcial Russa), Jiu Jitsu Brasileiro e Capoeira Angola. A expressão "Dao" neste contexto refere-se a “ser espontâneo”, a fluir com o que há no momento do encontro. O Contact Dao nasce de uma sistemática investigação sobre artes marciais e a "tecnologia" do corpo que existe no interior de diversos estilos para a compreensão do movimento e da dança, pesquisa continuada por Cohen desde 1999.

⁴¹A Teoria da Metáfora Conceitual foi desenvolvida por George Lakoff e Mark Johnson em 1980 com a publicação de *Metaphors We Live By*. A metáfora conceitual seria uma forma de comparação figurativa, na qual um domínio conceitual ou uma idéia, seria entendida em termos de outra. Essas metáforas seriam estruturantes na maneira como pensamos e agimos.

⁴²Para saber mais acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=injHnE0AOk>

Durante a prática do Contact Dao, uma instrução que se escuta de forma recorrente é: “Sin esfuerzo!”. Em momentos de grande tensão, quando se está imobilizado por uma ou mais pessoas, Cohen reforça o conceito de Wu Wei ao lançar essa frase. Usar desse estado “zerado” por um momento, poder perceber e aceitar que está rendido pelo outro no jogo e, a partir desse estado de vacuidade, ir encontrando formas de sair da posição de rendição, movendo-se adaptativamente.

Cohen reforça que em um estado de mente apressada, fica mais difícil encontrar a saída: possíveis alavancas, pontos de torções, espaço vazio para a fuga, formas de dificultar o outro ou mesmo perturbar a sua organização etc. No chão, depois de ter sido imobilizado no jogo, é somente a partir de um estado “Sin esfuerzo” que se pode perceber os apoios que a outra pessoa está usando com o corpo e assim procurar desestabilizar esses apoios. Esse estado parece estar alinhado ao princípio de ação não dual e vacuidade abordado por Varela:

Quando se é a ação, não permanece resíduo algum de auto-consciência para observar a ação a partir do exterior. Quando a ação não dual é bem realizada e avança regularmente, o ato experimenta-se como fundado no que não se move e está em repouso. Esquecer-se de si mesmo e tornar-se completamente alguma coisa é também dar-se conta da própria vacuidade, ou seja, da falta de um sólido ponto de referência. (VARELA, 1995, p. 42)

Como aparece no material de divulgação do retiro, “Ser o Movimento”, para Cohen, parece relacionar-se com este mesmo princípio, incorporar o movimento assim como ele acontece, sem intenção direcionada:

Quando nos referimos à Arte Corporal do Movimento, nos referimos ao Movimento como a manifestação primária e dinâmica dos vivos. Embora seja óbvio que o corpo se move, sabemos que nossos movimentos são condicionados por uma série de eventos (cultura, biografia, sistema de crenças etc.). Queremos explorar o Movimento além de uma técnica específica. Aprender a "Ser o Movimento" é uma arte em si e queremos compartilhar nesse curso várias abordagens práticas e filosóficas a esse respeito. (COHEN, 2018, p.1)

Para trabalhar essas qualidades de espontaneidade e fluidez, o encenador cria interações/atividades que tiram o praticante de uma conduta habitual e, desta forma,

provocam mudanças estruturais a partir dos acoplamentos propostos. Essas práticas atuam diretamente na interação entre ser atuante e meio, abrindo espaço para que possa haver modificações na estrutura de ambos.

Figura 4 - Prática de Contact Dao, conduzida por Elias Cohen (direita) em Olmué, Chile



Fonte: Arquivo pessoal (2019)

4.3. Práticas de Meditação

Em 2007, Cohen se aproxima mais do trabalho com estados meditativos, entendendo isso como um estado de autocompreensão em primeira pessoa sobre os conteúdos da mente. Para ele, a meditação é uma fonte de conhecimento vasta com mais de 2.500 anos, como no caso da prática de meditação budista e que deveria ser mais estudada por cientistas contemporâneos, uma vez que já está instalada há muito tempo em campos de conhecimento de culturas não ocidentais.

Com o tempo, Cohen passou a ver esta como uma prática fundamental, sendo uma forma de desenvolver a pesquisa em primeira pessoa, para entender os fluxos de consciência. Como esse estudo não encontrou reverberação com a bibliografia de Maturana – cujas investigações não abordavam esse campo –, suas pesquisas foram se aproximando mais das ideias de Varela.

As práticas meditativas eram integradas às práticas físicas e estavam presentes durante todos os retiros analisados. Elas criavam um estado de auto-observação para os participantes do retiro, em sua maioria estudantes e artistas de teatro e da dança, e propiciavam, através da experiência, sensações de integração real com o espaço. Além disso, as práticas ao ar livre possibilitavam conexões profundas com elementos orgânicos ao redor. Abaixo, alguns aspectos estudados durante as práticas de meditação:

- Posição de lótus (posição tradicional de meditação, posição de energia Yang).
- Posição de meditação mapuche (posição usada pelos índios em busca de visionarizações, posição de energia Yin).
- Meditação MLCC - Meditação Livre de Conteúdo Conceitual.
- Meditação em caminhada (grupo realiza a prática caminhando em círculo e dentro de um mesmo ritmo).
- Meditação das árvores (Chi Kung).
- Prática meditativa alterando a percepção da espacialidade a partir de giros no espaço.
- Meditação de visualização guiada.

4.4. Treinamento Evolutivo⁴³ e Adaptabilidade

O Treinamento Evolutivo parte da base de que toda a história evolutiva (ontogenia e filotecnia) se encontram no interior de nossos corpos. Todos os organismos e espécies tiveram que "se mover" no espaço para conseguir sobreviver, seja para sua reprodução ou em busca de seu alimento. O Treinamento Evolutivo baseia-se em deslocamentos onde o corpo deve reorganizar sua estrutura total para gerar mobilidade no espaço, a fim de avançar. Assim, formas originais de movimento emergem ativando a inteligência somática e autônoma do corpo.

⁴³Para mais informações acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=vQ5aBp-h9tl> e <https://youtu.be/6wgpkJVnNXM>

Um exercício presente nessas práticas e observada no workshop realizado em abril de 2019, em Buenos Aires, consistia em uma caminhada a quatro apoios: uma pessoa encontrava uma forma organizada no caminhar, semelhante ao de um quadrúpede e, enquanto esta primeira pessoa se deslocava em linha reta, uma segunda pessoa poderia eventualmente causar pequenas “perturbações” na mobilidade da primeira pessoa. Ela poderia realizar isso segurando por um tempo um dos membros em deslocamento, empurrando alguma parte do corpo, deslocando um ponto de apoio, entre outras formas. O intuito do exercício não era impossibilitar a caminhada, mas permitir que houvesse pequenas adaptações desta pessoa ao se deslocar. Promovendo alterações na sua organização com a gravidade, nos pontos de apoio e peso, com a velocidade e a sustentação muscular necessária em cada momento, nesse jogo de interações e perturbações. Fora esse exercício em especial, as outras formas de deslocamento, baseadas em padrões de movimentos encontrados em diversos seres vivos, exigiam dos participantes maneiras não habituais de estarem acoplados ao espaço para que o deslocamento pudesse acontecer.

Podemos dizer que há, portanto, uma característica adaptativa que movimenta esse treinamento. Adaptação tomada aqui pelo olhar de Maturana e Varela, partindo de uma perspectiva integrada do ser vivo com o meio, tendo o acoplamento estrutural como o modo de atuação desse sistema integrado:

[...] diante desse fenômeno de acoplamento estrutural entre os organismos e o meio como sistemas operacionalmente independentes - a manutenção dos organismos como sistemas dinâmicos em seu meio aparece como centrada em uma compatibilidade organismo/meio. É o que chamamos de *adaptação*. Por outro lado, se as interações do ser vivo em seu meio se tornam destrutivas, de modo que ele se desintegra pela interrupção de sua autopoiese, diremos que o ser vivo perdeu a sua adaptação. Portanto a adaptação de uma unidade a um meio é uma consequência necessária do acoplamento estrutural dessa unidade nesse meio, o que não é de admirar. (MATURANA, VARELA, 2010, p. 115)

As “**5 Capas Corporais**”⁴⁴ estão inseridas dentro do Treinamento Evolutivo e consistem em uma pesquisa de movimento baseada em cada “capa” do corpo. A

⁴⁴Apesar da semelhança por abordar uma pesquisa que ative movimentação a partir dos sistemas do corpo, não tem relação com o BMC - Body Mind Centering desenvolvido por Bonnie Bainbridg e Cohen. A pesquisadora, tendo experimentado as duas abordagens, localiza princípios de acionamentos distintos em cada abordagem.

primeira capa seria o “Sangue” e sua qualidade líquida no corpo, que ocasionam movimentos de grande fluidez. A segunda capa refere-se aos “Ossos”, a movimentos estruturais do corpo e o que se desdobra a partir deles. A terceira é a “Carne”, que explora tanto a característica dos músculos quanto o peso real de cada parte do corpo. A quarta capa é a “Pele”, mediando o contato dela mesma com o meio externo (uma imagem utilizada nesta prática é a da troca de pele de diversos animais, como se os atores pudessem se desgrudar, esticando a própria pele). A quinta e última capa é a do fluxo energético do corpo, que pode ser observada quando um esforço físico de grande potência é bruscamente cessado (nos exercícios, era possível sentir a energia que circulava pelo corpo físico nesse momento).

4.5. Circuito das 4 direções

Era realizado um circuito em grupo, onde os atores percorriam em filas, conectados em dupla, um percurso determinado no espaço realizando movimentos passados por Cohen. Esses movimentos mesclavam diversas linguagens e técnicas corporais, da dança às artes marciais, passando por saltos diversos, chutes e espirais. Usavam-se as quatro direções (leste, oeste, norte e sul) para criar direcionalidade no espaço através da construção de imagens simbólicas para cada direção. Neste exercício há a articulação entre o indivíduo e o coletivo. Através do ritmo instaurado, o circuito opera como um organismo vivo. Uma cognição criada no coletivo.

4.6. 108 Reverências

É uma prática corporal, mental e espiritual que provém do budismo Zen Coreano, onde são realizadas 108 reverências para a autopurificação. Para cada uma das 108 reverências escutadas, é realizada uma ação com todo o corpo, mente e espírito, conforme atesta sua tradição. Escuta-se a gravação e uma sequência de movimentos na ação de reverenciar é realizada dentro do tempo dado pela marcação de um sino. E depois de 27 reverências há a mudança de sentido para onde realizamos a reverência (norte, sul, leste, oeste).

Figura 5 - Prática 108 reverências conduzida por Elias Cohen (ao centro) e participantes do retiro (laterais e fundo) organizado pelo Quase9 na Vila Yamaguishi – Jaguariúna - SP



Fonte: Arquivo Quase9 (2015)

A versão completa inicia-se com as mãos em prece na altura do coração, dobra-se a coluna à frente e depois os joelhos até chegar ao solo; sobre as tíbias, deve-se envergar a coluna horizontalmente até tocar a cabeça no chão e tocar as mãos na parte posterior dos ombros. Há uma versão corporalmente mais complexa que em flexão deita-se inteiramente no chão e uma versão simplificada que pode ser feita sentada para pessoas debilitadas fisicamente.

Essa prática é uma forma de incorporar instâncias de conexão com diversos aspectos da vida, uma vez que cada reverência nos recorda um tipo de conexão na experiência de estarmos vivos. Por exemplo: uma reverência é ligada à família, outra reverência para observar as naturezas das minhas ações, outra para as pessoas que se encontram em más condições de trabalho. Mobilizar todo o corpo em cada uma das 108 reverências torna-se uma forma de corporizar um sentido de gratidão em cada reverência colocada. A não dissociação entre mente e corpo fica evidenciada nessa prática.

4.7. Corpo metáfora

Entre os primatas bípedes, os humanos, *homo sapiens*, têm várias particularidades; e uma delas é a imaginação. Se aceitamos a premissa de que tudo é movimento e se queremos gerar práticas e se entendemos que quando dizemos movimento não é somente mover-se, mas a capacidade de transformar-se. O corpo-metáfora é a capacidade encarnada, “na carne”, de gerar transformações através de um imaginário corporizado. O xamã se transforma em águia ou em condor. O bailarino de butô de um pássaro ou um corvo negro passa ser uma donzela ou uma princesa em sua dança. O teatro e dança ocupam também o pressuposto onde “meu corpo é como...” o vento, como as algas. Temos essa possibilidade que outros mamíferos não têm e eu creio que é uma das grandes vantagens existenciais para poder gerar novos mundos. Temos imaginário e capacidade de transformação e o corpo metáfora é essa possibilidade de, por um lado, gerar transformação corporizada e, por outro lado, é também uma forma de descolonizar os padrões mais inatos de movimento que alguém possa ter. A ideia do corpo-metáfora é que a metáfora venha de um outro. Instalada no corpo de um companheiro, para que assim me obrigue, de alguma maneira, a abrir-me e aceitar em meu corpo, que estava sob meu domínio, a imaginação metafórica de outra pessoa, que instala essa imagem em mim e que me ajuda, de alguma maneira, a sair dessa colonização pessoal. Domesticação de meu próprio corpo. Para que eu realmente me abra a uma imagem que potencializa a possibilidade de mover-me a partir de um outro lugar. Então também, por um lado, enriquece meu vocabulário de imagens e de possibilidades criativas no momento de cocriar diretamente possibilidades cênicas com um corpo diferente e também como prática da possibilidade na arte da transformação. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Essa técnica desenvolvida por Cohen tem forte influência do Butô, fruto do seu estudo e troca com a bailarina Minako Seki e dos estudos das notações desta dança, os chamados butô-fu, desenvolvidos por Tatsumi Hijikata⁴⁵. Segundo Greiner (2015), o butô-fu foi o sistema de notação desenvolvido por Hijikata, que em 1990 foi divulgado por Waguri Yukio e Mikami Kayo, dois de seus alunos mais importantes. Esse sistema sob o qual Hijikata se debruçou era baseado em metáforas.

Cohen chama de corpo-metáfora a prática conduzida através da “instalação” de imagens visando a descolonizar o corpo e a ter novas mobilidades no ator/bailarino. As imagens são ativadas no corpo do *performer* por meio de instruções emitidas por Elias ou outro ator. Por exemplo, dá-se a instrução para que o ator/bailarino se movimente como se seus braços fossem duas serpentes ou que em suas costas há

⁴⁵Bailarino, coreógrafo e *performer* de Akita (Japão). Criador do Ankoku Butô, que em 1970 seria denominado como Butô.

formigas raivosas. Conforme lemos no relato acima, é importante que a metáfora instalada venha de outra pessoa, para que haja uma adaptação, isto é, um deslocamento criativo para quem realiza a prática, visando a não acessar uma mobilidade já familiarizada. Assim, nessa prática de Cohen denominada corpo-metáfora, uma imagem provoca uma ignição onde uma experiência de corpo é ativada, provocando novas formas do mover.

5. CAPÍTULO 4 - DRAMATURGIA DE IMAGENS COEMERGENTES

Minha aproximação com o trabalho de Elias Cohen deu-se, inicialmente, com o processo criativo de *Lilá ou O Jogo de Deus*, peça de formatura realizada em ocasião da graduação em Artes Cênicas na UNICAMP com o grupo Quase9 e que teve a direção do encenador chileno. Somente *a posteriori* pude assistir a alguns dos seus espetáculos, como “Emotere”, “Primeira Esfera”, “Simple Ficción” e “Un Buen Morrir”, além da apreciação do registro audiovisual de “Oceánika”. Em seu trabalho, impressionava o nível de composição imagética, os jogos físicos, uma característica inventiva e inquieta que identificava nas cenas, além da qualidade de presença dos atores. Mas algo ficou sem resolução para mim desde o trabalho em *Lilá ou o Jogo de Deus*: muitas dessas cenas que criávamos ou que pude ver nas obras posteriormente não apresentavam uma perspectiva linear de dramaturgia e a complexidade das composições me desafiava a entender como o sentido se formava nessas cenas. Isso reconfigurava a minha percepção.

Ao me aprofundar nos estudos de Varela e Maturana, aos quais Cohen se alinha há tempos (é possível encontrar registros dessas teorias no processo criativo de *Lilá ou o Jogo de Deus*), pude encontrar chaves de compreensão mais apropriadas para essas obras.

Desta forma, o objetivo desse capítulo é evidenciar a circularidade que envolve aspectos ligados aos conceitos de autopoiesis, *embodiment* e a teoria enativa junto ao fazer desse artista a partir da análise de três obras: “Lilá ou o Jogo de Deus”, “Simple Ficción” e “Oceánika”. Digo circularidade, pois se o encontro com essas teorias movimentou o artista em seu fazer, seu fazer também as movimentou em *feedback*, acrescentando novas matizes e perspectivas à medida que corporificou, à sua maneira, esses conceitos.

5.1. Um Breve Panorama Sobre as Obras

5.1.1. Lilá ou o Jogo de Deus

Figura 6 - Tabuleiro do Jogo Mahalilá utilizado na encenação de Lilá ou o Jogo de Deus



Fonte: Arquivo Quase9 (2008)

O Mahalilá– jogo indiano que faz analogia ao Lilá - foi o que possibilitou a costura dramática da peça “Lilá ou o Jogo de Deus”⁴⁶, que teve a direção de Elias Cohen e realização do Quase9, grupo formado por atores egressos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP. A peça teve a preparação vocal de Se-Rok Park⁴⁷ e estreou em 2008 na cidade de Campinas.

É um jogo de tabuleiro e dados que funciona como uma espécie de oráculo, refletindo as situações que os participantes estão vivendo. Nele, os participantes iniciam na casa 68 e, ao lançar o dado, cada jogador entra no jogo (nasce) caminhando pelas 72 casas em direção aos planos e níveis de consciência. Podendo pular algumas casas ao cair na figura da espada (mostrando uma elevação do nível de consciência) ou voltar no caminho, descendo as casas ao cair na boca da serpente. O objetivo do jogo é retornar à casa 68, a casa da consciência cósmica.

⁴⁶ Trailer Lilá ou o Jogo de Deus: <https://www.youtube.com/watch?v=iO5uF3Zn1vM>

⁴⁷Co-diretora do KIM - Kosmos in Movement. É atriz com foco na linguagem vocal. Seu trabalho se desenvolve entre a performance, questões identitárias e interculturais. Trabalhou como atriz, intérprete vocal e professora no Reino Unido, Alemanha, Coreia, Canadá e países Sul-Americanos.

Figura 7 - Atores jogando em volta da mesa em Lilá ou o Jogo de Deus e ator (Leonardo Costa) ao fundo com mala



Fonte: Arquivo Quase9 (2009)

O espetáculo iniciava-se com os atores jogando o Mahalilá. A partir do jogo emergiam cenas, imagens. O espaço transformava-se através da manipulação dos objetos presentes na cena e de um grande pano branco, trazendo novas espacialidades. Nota-se aqui que a escolha do Mahalilá como *leitmotiv* da peça se deu, em grande parte, por uma dinâmica de movimento que ela possibilita à cena: Destacamos as **ações de avançar e retroceder**, contidas no jogo a partir da simbologia das espadas e serpentes, que são transpostas para a dramaturgia e encenação pela fisicalidade dos atores⁴⁸ e, também, **as ações de emergência e desaparecimento das cenas**, como se cada quadro se materializasse e sumisse a partir do jogo.

Figura 8 - Cenas em Lilá ou o Jogo de Deus – Ações de emergência e desaparecimento de cenas através da manipulação do pano



Fonte: Arquivo Quase9 (2009)

⁴⁸Os atores, durante o jogo, faziam o movimento de avançar ou retroceder uma cena, como se estivéssemos assistindo a um filme e acionássemos esses comandos. Para visualizar, acesse: https://youtu.be/0_U9pm07eDk

5.1.2. Simple Ficción

O processo de criação de Simple Ficción⁴⁹ iniciou-se após um período, entre 2009 e 2012, quando Elias e Se-Rok moraram em Berlim para realizar uma edição da Pós-Escola de Teatro Visual e Dança do KIM junto ao Tanzfabrik⁵⁰. Ao retornar ao Chile em 2012, o desejo era o de criar uma obra nova e voltar a trabalhar em parceria com o ator Jose Chahin. Não havia fundos para poder criar a peça e nem tempo hábil para se inscreverem em um edital. Nesse período, receberam o convite para a criação de uma obra em comemoração ao aniversário de uma universidade chilena, a ser realizada com o diretor da escola de teatro desta instituição, que também era jornalista. O convite resultou em uma performance em que esse diretor e jornalista aparecia e desaparecia em meio a jornais impressos.

Depois dessa performance, decidiram continuar trabalhando na criação de uma nova peça e o interesse em trabalhar com a materialidade física do jornal permaneceu, já que era uma matéria-prima barata que poderia proporcionar visualidade bastante expressiva à cena. A escolha deste *leitmotiv* também se dava pela dinâmica de movimento que o jornal poderia gerar: a criação de cenas ou “pequenas ficções” que pudessem emergir e desaparecer, como uma notícia de jornal. Começaram a ensaiar para levar essa obra a um festival em Córdoba, na Argentina, ao qual foram convidados. No elenco, inicialmente, estava sua companheira, Se-Rok Park, e os atores Jose Chahin e Damián Ketterer. Mais adiante, a atriz Tamara Ferreira entrou para substituir Se-Rok. Dos ensaios, começaram a sair imagens, jogos e possibilidades de cena.

A Elias interessava trabalhar apenas com ficções, queria “gerar mundos”, como quando se abre um jornal e lê-se a notícia de uma tragédia e ao lado encontra uma propaganda de um alimento ou uma reportagem sobre sexo, isto é, percorrer um vasto mundo que vai da publicidade às notícias. Queria um espetáculo que tivesse grande amontoado de papéis do qual pudessem sair histórias e que, de alguma maneira, gerassem ficções: histórias de coisas bem banais, cotidianas, mas também fantasias

⁴⁹Trailer Simple Ficción: <https://vimeo.com/83359478> e entrevista com Elias Cihen, a partir de 3m 10s em: <https://www.youtube.com/watch?v=8-6lxkVHGys>

⁵⁰Instituição expressiva para a história e a cena independente da dança contemporânea em Berlim. Foi fundada em 1978 em uma antiga fábrica de lâmpadas em Kreuzberg. Hoje, abarca cursos, programa de formação, residências artísticas e produções em dança. Para saber mais, acesse: <https://www.tanzfabrik-berlin.de/>

e mais ficções. Ao mesmo tempo, desejava que o espetáculo terminasse em uma experiência mais sublime, como se essas ficções pudessem levar a um lugar mais espiritual. A vontade era de criar “uma viagem” que partia de algo muito simples, como uma folha de papel, mas que pudesse servir de transporte a culturas distintas, a tradições espirituais diferentes. Dessa forma, a trilha passou a ser composta por músicas de distintos povos, passou a ter um “sabor” mais étnico.

Entre as cenas e imagens que emergem há material de tom mais cômico, como uma mulher que come seu próprio cabelo, como se fosse algum tipo de comida instantânea asiática, mas também cenas cantadas, que se acercam de imagens míticas de xamãs. Os cantos xamânicos buscavam gerar imagens do inconsciente coletivo. E esse lugar de contraste, entre a banalidade das notícias de jornal e músicas de distintas localidades de culturas do mundo, interessava ao diretor. Por isso, ao final, podemos ver a imagem de uma festa a “Virgen del Carmen”⁵¹ com danças tradicionais e imagens da santa. Esses eram um pouco dos desejos e motivos de Simple Ficción.

Figura 9 - Atriz Tamara Ferreira em cena final Simple Ficción



Fonte: Arquivo Elías Cohen, concedido.

⁵¹É a virgem dos “danzantes” da festa da região de La Tirana, a que se refere Cohen. No Brasil, corresponderia à Nossa Senhora do Carmo. Os danzantes seria algo como o que denominamos como brincantes aqui no Brasil.

5.1.3. Oceánika

Figura 10 - Cartaz do espetáculo Oceánika



Fonte: Arquivo Elias Cohen, concedido.

Oceánika⁵² teve um processo longo de criação. O espetáculo deriva de outra obra, que também teve início em 2012, quando Cohen foi convidado pelo ministério da cultura do Chile para realizar uma criação no Parque Cultural Ex-Cárcel⁵³ em virtude do Dia Internacional da Dança. A proposta solicitada pedia uma performance em dança, que acontecesse em espaço aberto e criasse diálogo com a cidade. Valparaíso, onde se localiza o parque, é um famoso porto em frente ao mar, conhecido no Chile como “a joia do pacífico”. É um lugar onde a gastronomia é voltada a mariscos e produtos do mar. Dessa primeira investigação nasceu “Pez Kalle”.

No meu imaginário, era um ser marinho que queria conhecer os humanos. Então, cada vez que saía queria ver como se comportavam. E lhe chamava muito a atenção que estes seres comiam peixes. Cada vez que se encontra com água na cidade, em toda parte tratava de buscá-la. Esse foi o início de Oceánika. Usávamos somente coisas do mar no vestuário. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

⁵²Trailer Oceánika: <https://youtu.be/ecG81eFyGjk>

⁵³Complexo Arquitetônico, hoje voltado a atividades culturais, nas dependências do que foi um presídio público, localizado em Valparaíso, Chile. Mais informações em: <https://parquecultural.cl/>

Dessa obra partiu o desejo de continuar explorando, até que ganharam o edital da FONDART - Fondo Nacional para el Desarrollo Cultural y las Artes, no Chile, e seguiram com a pesquisa. Se-Rok começou a compor as músicas e, ao ouvi-las, Cohen quis realizar uma espécie de “concerto visual”, potencializando a música em detrimento de uma narrativa teatral. A ênfase estaria no evento e em “escutar as próprias águas”. Os elementos sonoros variavam de cantos de baleia a sons que imprimissem uma atmosfera submersa, Se-Rok conta⁵⁴ que as canções caminhavam juntas com a visualidade do espetáculo.

Os ensaios aconteciam aos fins de semana, onde o elenco e o diretor faziam retiros imersivos, trabalhando dois dias e meio focados nessa criação. Iniciaram assistindo o documentário “El Botón de Nacár” do cineasta chileno Patricio Guzman. O documentário de 2015 ganhou o Urso de Prata de melhor roteiro no Festival de Berlim e fala das distintas histórias silenciadas pelo processo de colonização e pela ditadura de Pinochet, que o mar do Chile carrega. Conforme pode ser lido na sinopse:

O oceano contém a história de toda a humanidade. No mar estão as vozes da Terra e de todo o espaço. A água, fronteira mais longa do Chile, também esconde o segredo de dois misteriosos botões encontrados no fundo do mar. Com mais de 4 mil km de costa e o maior arquipélago do mundo, o Chile apresenta uma paisagem sobrenatural, com vulcões, montanhas e glaciares. Nessa paisagem estão as vozes da população indígena da Patagônia, dos primeiros navegadores ingleses que chegaram ao país, e também a voz dos presos políticos chilenos. Alguns dizem que a água tem memória. Este filme mostra que ela também tem voz.⁵⁵

Cohen relata que o documentário despertou a vontade de olhar para as distintas histórias do mar chileno que inspiraram muitos poetas, como Pablo Neruda. O mar do Chile é de um azul muito forte. É um mar bravo e dele surgem muitas imagens e metáforas. Foi também considerado um “cemitério vivo” por causa do processo de colonização e do massacre à cultura Kawésqar⁵⁶ com a chegada de ingleses, que buscavam expropriar as terras do sul; além disso, buscavam tribos primitivas para levar a zoológicos humanos. Muitos indígenas foram dizimados ou morreram devido a várias enfermidades trazidas pelos ingleses. Ademais, com o

⁵⁴Entrevista concedida em 04 de março de 2020

⁵⁵Sinopse encontrada em: <http://43.mostra.org/br/filme/8391-O-BOTAO-DE-PEROLA>

⁵⁶Povo originário da zona austral do Chile.

regime ditatorial de Pinochet, muito corpos⁵⁷ de presos políticos também foram lançados a este mar no Pacífico. Além disso, chamava a atenção do encenador as histórias de *tsunamis* e a adoração dos povos *maoris* e *rapanuis* pelo oceano. Com o *leitmotiv* da água buscou-se dar duas qualidades à movimentação dos corpos e das cenas: fluir e flutuar.

Figura 11 - Atriz Catalina Tello em cena do espetáculo Oceánika



Fonte: Arquivo Elias Cohen, concedido

Inicialmente o diretor imaginava, como espaço cênico, uma espécie de aquário onde os *performers* estariam submersos na água. Começava aqui um estudo sobre as apneias e técnicas de respiração para mergulho. Cohen pensava em um espaço que favorecesse uma atitude contemplativa, junto a um bom trabalho de iluminação. Devido às regras rígidas de segurança no Chile e por não possuírem as tecnologias necessárias para esta realização, a concepção inicial teve de ser modificada. Mas a ideia de um espaço que favorecesse um ambiente de flutuação e a sensação de estar em um útero permaneceu e, intuitivamente, o encenador começou a experimentar os improvisos dentro de um pequeno temazcal que tinha em sua casa. Cada um da equipe mostrava de duas a cinco imagens, ideias ou cenas que buscassem envolver

⁵⁷Estima-se que pelo menos 400 corpos de presos políticos tenham sido lançados ao mar. Ver <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/america-latina/policia-de-pinochet-jogou-400-corpos-no-mar.d269710569e72b1bf65925913ffdb679qy5wfej6.html>

os espectadores dentro de uma experiência. E assim foi emergindo esse concerto com viagem de imagens. Experimentaram muito. Ao final, adotaram um formato mais tradicional, com o público sentado bem perto, dentro de uma cúpula maior que permitia obter essa sensação de estar dentro de um útero e com uma estrutura de ferro na qual os *performers* pudessem se suspender e provocar a sensação de flutuação para a plateia.

Figura 12 - Espaço cênico: Temazcal visão interna



Fonte: Arquivo Elias Cohen, concedido.

No início do espetáculo, Cohen faz uma advertência prévia ao público, dizendo que o espetáculo é como uma viagem numa corrente do oceano, que num momento o leva a uma direção, mas, se você estiver relaxado, pode o levar à outra. A atitude para ver esse espetáculo seria o de deixar-se levar pelas correntes do concerto e das imagens, podendo assim encontrar uma bonita mescla.

Acabo de apresentar brevemente os motes iniciais que orientaram os processos de criação das obras. Abaixo, discorrerei sobre alguns princípios e aspectos observados nos processos criativos.

5.2. Perspectivas coevolutivas na criação e na encenação

Na Filosofia Hindu, “lilá” é o termo que faz referência à vida e significa “Teatro” ou “Jogo de Deus”. A vida ou o cosmos seria, portanto, um teatro ou jogo do divino que tem início, meio e fim. Tomar a vida como realidade absoluta seria uma ilusão, “Maya”.

O termo maya (o relativo) é geralmente usado com o significado de ‘o falso’ (ou ilusório). Maya, contudo, pode também ser considerado positivamente como Krishna – Lilá: ‘jogo divino’, ‘arte divina’, ‘magia divina’ ou ‘aparência’. (STODDART, 2004, p. 29)

De acordo com o Hinduísmo, somente poderíamos chamar de realidade aquilo que é imutável e eterno. O que é passível a mudanças, que tem um começo e um fim, é considerado Maya.

Para o biólogo Humberto Maturana e para o neurocientista Francisco Varela, a ideia de que existe um mundo fora, apartado de um sujeito percebido, isto é, um mundo independente no qual a mente capta as informações previamente dadas, não seria válida. Ao falar sobre o sistema cognitivo, defendem:

(...) na base de tudo o que iremos dizer estará esse constante dar-se conta de que não se pode tomar o fenômeno do conhecer como se houvesse “fatos” ou objetos lá fora, que alguém capta ou introduz na cabeça. A experiência de qualquer coisa lá fora é validada de uma maneira particular pela estrutura humana, que torna possível “a coisa” que surge na descrição. Essa circularidade, esse encadeamento entre ação e experiência, essa inseparabilidade entre ser de uma maneira particular e como o mundo nos parece ser, nos diz que **todo ato de conhecer faz surgir um mundo**. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 31)

Pois se, para Varela, cognição é enativamente encarnada, não podemos separar aquilo que fazemos e a experiência pela qual faz surgir um mundo. Para ele, nossa atuação e mundo se codeterminam:

“Como tratarei de mostrar, isto implica uma profunda co-implicação, uma co-determinação entre o que parece estar fora e o que parece estar dentro. Em outras palavras, o mundo aí fora e o que faço para estar nesse mundo são inseparáveis. O processo os torna totalmente interdependentes.” (VARELA, 1985, p. 242)

O que Cohen propôs poeticamente com as imagens de Lilá e Maya, ou seja, vida em fluxo *versus* falsa realidade imutável, é o que parece ressoar em todas as suas obras e firmar a fundamentação decorrente dos estudos de Varela e Maturana de que o mundo não é pré-dado, mas uma construção. Dessa forma, a ideia de que haveria um mundo independente e pré-dado seria tão ilusória quanto Maya. Pois, de acordo com Varela nossa condição é a de:

Cegos diante dessa transcendência dos nossos atos, pretendemos que o mundo tenha um devir independente de nós, que justifique nossa irresponsabilidade por eles. Confundimos a imagem que buscamos projetar, o papel que representamos, com o ser que verdadeiramente construímos no nosso viver cotidiano. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 271)

A partir da ideia de que a realidade é uma construção oriunda da codependência entre o sujeito e o meio, podemos olhar para o trabalho de Cohen considerando alguns parâmetros que evidenciam essa perspectiva coevolutiva, em que sujeito e mundo estão co-implicados. O enfoque no processo em detrimento do produto, a adaptabilidade, a investigação por meio do retiro e a escuta ao que cada ator/atriz traz para a criação seriam alguns parâmetros coevolutivos passíveis de análise no processo criativo desse encenador. Em entrevista sobre o que inicialmente orientou o processo de criação de “Lilá ou o Jogo de Deus”, gravada com o diretor em abril de 2019, em Olmué - Chile, aponta:

Lilá nasce com um convite de um grupo de jovens brasileiros que estavam para se formar em seu último ano de escola de teatro em Campinas, Brasil⁵⁸. Sem ter uma ideia pré-concebida sobre o que se ia fazer. O primeiro encontro que tivemos para conhecer esse grupo foi num retiro importante que realizamos⁵⁹ na Bolívia. O que permitiu treinar, praticar e também conhecer as pessoas e ver o que havia aí. Esse para mim é o primeiro momento importante para ver as habilidades e competências que cada potencial ator/atriz tem. Eu às vezes trato de manter um equilíbrio entre coisas muito concretas e coisas muito abertas. No mundo concreto, na perspectiva concreta é: “Que habilidades e destrezas têm”, “Quão rápido trabalham e geram soluções nas distintas tarefas que lhes posso pedir?” e “Com que qualidade resolvem isso?”. Então no primeiro encontro com a equipe de Lilá, sem saber que faríamos o Lilá, eram esses os três objetivos.

Dentro desses três pontos, eu primeiro me dei conta de que havia níveis díspares com respeito a habilidade ou rapidez de solucionar tarefas, também há um assunto interessante da linguagem, de eu falar castelhano e que nesse

⁵⁸A montagem do espetáculo ocorreu como finalização da graduação em artes cênicas na UNICAMP-SP em 2008.

⁵⁹Retiro organizado pelo KIM em Coroico/Bolívia no ano de 2008 e do qual o grupo Quase9 participou.

tempo não falavam “portunhol” (...) então houve aí um bom tempo para adaptar uma nova forma de linguagem verbal entre nós e depois ver que havia níveis díspares (entre os atores) e ver que então: “Bom, quais são os ‘plus’ basicamente de cada um?”. Buscar como: “Ah, o Léo⁶⁰ é muito rápido com o texto!”, “Ah, Emilene é muito graciosa.”, “Ah, a Carol Vidotti tem um tipo de presença como mulher loira, mas também sensível.”, assim como a característica de: “Ah, ela é japonesa, tem uma perspectiva asiática, mas também gosta e tem outro tipo de sensibilidade, tem uma outra coisa..”, “Ah, o Patrick é bonito e alto.”... (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Figura 13 - Elenco de Lilá ou o Jogo de Deus, da direita para a esquerda: Fernando Dourado, Leonardo Costa, Emilene Gutierrez, Carol Vidotti, Patrick Amstalden, Lúcia Kakazu e Déborah Andrade



Fonte: Arquivo Quase9, crédito: Simone Ezaki (2008)

Podemos perceber que o foco da direção, num primeiro momento, concentrou-se em um olhar sobre as potencialidades e particularidades de cada ator/atriz. Seu interesse estava em perceber e criar estratégias que ajudassem a evidenciar essas características particulares. Dessa forma, durante o retiro na Bolívia, além do treinamento rotineiro com os outros participantes, havia um contraturno específico do grupo com o encenador, onde foram realizadas sessões de jogos, improvisações e pequenas cenas que respondiam a questões e provocações colocadas pela direção. Do material levantado ali, nada foi para o espetáculo final, o que indicia que a finalidade da demanda solicitada naquele momento, não estava focada na produção de cenas para a peça. Das provocações da direção foram pedidas cenas individuais

⁶⁰Cohen faz referência aos atores do Quase9: Leonardo Costa, Emilene Gutierrez, Carolina Vidotti, Patrick Amstalden.

como: “Apresentação de personagem dentro de uma realidade fantástica”, “Uma cena que mostrasse uma habilidade específica de cada ator/atriz”, etc.

Quando Varela aponta que cada ser cria um mundo, não está defendendo uma visão solipsista, dizendo que cada organismo cria seu mundo a partir da sua vontade, mas que a estrutura deste ser determina a forma com que ele percebe, atua e, dessa forma, cria seu mundo. Esse conceito é chamado de “Determinismo estrutural”, termo criado por Humberto Maturana e Francisco Varela. Parte do pressuposto de que os seres vivos percebem e agem no mundo determinados por sua estrutura, formada a partir da filogenia própria a sua espécie e da ontogenia, que é a história das mudanças estruturais adquiridas a partir das interações provenientes com o meio.

A paisagem é indescritível, nunca vi nada parecido. Estou no meio das montanhas, numa cidadezinha pequena e muito pobre. Acordo e todos os dias quando saio do quarto dou de cara com o mundo muito maior que eu!... tudo tem sido difícil. Uma rotina pesada, com meditação (batalha constante!!), yoga, aulas de luta indiana e voz (ai que preguiiça!), ensaios diariamente. Estou CANSADA. Os músculos pedem socorro, estão fatigados e querem não fazer nada, porém internamente tudo é intenso....já chorei, ri, gargalhei, fiquei nervosa, me irritei, briguei, quis ficar sozinha e pronta pra me ferrar mais ainda!...Estou roxa, por dentro e por fora (...)Uso o termo “experiência encarnada” justamente pelo seu semiologismo, trata-se da experiência que toma forma na carne, aquela que se materializa na fisicalidade do corpo do ator (músculos, pele, alma, inteligência e consciência). A experiência que o ator nunca deve perder de vista é a vivência, subjetiva ou objetiva, que busca a investigação no corpo poético do próprio artista, e por consequência resulta em conhecimento transmitido pelos sentidos. Assim, a experiência é compreendida como resposta para muitas perguntas e questionamentos do homem e do artista inserido em sua sociedade. É necessário fazer, testar, experienciar, tentar, ensaiar, observar para se apropriar do último e mais querido elemento: o saber. (*Diário do processo de Lilá ou Jogo de Deus, Emilene Gutierrez, atriz*)

Já “Acoplamento Estrutural” é o termo que faz referência às mudanças produzidas na estrutura de um sistema vivo a partir da sua interação com o meio e que, por sua vez, age sobre este, na circularidade própria de um sistema autopoietico. Ao deslocar da biologia os termos “determinismo estrutural” e “acoplamento estrutural” para analisar processos criativos nas artes da cena, estamos considerando-os como sistemas vivos, portanto carregados de aspectos coevolutivos e autopoieticos. Acreditamos que esses conceitos podem auxiliar nas leituras acerca do processo criativo de Cohen.

“Apresento brevemente o que considero algumas etapas chave do processo e como entendo que cada etapa influenciou minha mudança de percepção.

O processo de montagem começou de uma maneira distinta dentro do curso regular de Graduação de Artes Cênicas da UNICAMP: o grupo de alunos que participariam dessa montagem não compareceriam as aulas regulares durante o período de um mês, durante o qual estariam na cidade de Coroico – Bolívia, um lugar distante da energia de uma grande cidade, localizado em região montanhosa, em treinamento na Pós-Escola de Investigação em Teatro Físico KIM (Kosmos In Movement). O treinamento consistia em práticas de meditação (MLCC – Meditação Livre de Conteúdo Conceitual), alimentação vegetariana, práticas de artes marciais e técnicas de dança e luta indiana, além de práticas de exploração vocal e de Contato-Improvisação. Uma rotina intensiva, na qual era somada, nas duas últimas semanas de trabalho, uma apresentação performática para os integrantes do grupo. A proposta de vivenciar intensamente o treinamento e a criação no período de um mês, aliada a hábitos distintos (por exemplo, além da alimentação, não havia televisão ou fácil acesso a internet, pois o povoado de Coroico é extremamente simples) foi fundamental na minha visão do grupo e sobre mim, tanto quanto indivíduo como quanto parte de um coletivo.”
(Texto sobre o processo de *Lilá ou Jogo de Deus*, Leonardo Costa, ator)

Figura 14 - Leonardo Costa (esq.) e Emilene Gutierrez (dir) em cena de *Lilá ou o Jogo de Deus*



Fonte: Arquivo Quase9, crédito: Simone Ezaki (2008)

Ao iniciar o período de criação da peça partindo da observação de cada ator/atriz, com suas características particulares - suas habilidades, aparência física, sua sensibilidade, tempo e qualidade de resposta às questões colocadas - a direção cria condições para que essas estruturas determinadas se tornem aparentes e possam ser articuladas no processo de criação das cenas mais adiante. Ao criar jogos e improvisações, levantando questões que partam de encontros dos atores, a direção tira potência cênica dos acoplamentos e das diferentes estruturas de cada ator/atriz. Realizando combinações de potencialidades.

...Eu também vou ao casting vendo as potencialidades: Se eu coloco a um magrinho, como Fernando⁶¹, que era magrinho, com Emilene, que era como corpulenta, há uma tensão potencial. Se eu coloco a Lúcia, que é muito suave, com alguém que é muito rápido, há aí uma interessante potencialidade. Potencialidades! Não há material cênico algum, mas eu vejo potências e isso ficou claro no primeiro encontro: as potencialidades! Essa foi a primeira fase. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Potência que emerge a partir de uma lógica de oposição presente no imaginário coletivo e, portanto, com grande potência de criar diálogo com o público. Essa abordagem pôde ser percebida no processo de criação desses três espetáculos.

Em *Simple Ficción*, Cohen, com a premissa de observar as habilidades e talentos das pessoas para depois usá-los e articulá-los à cena, ao perceber a habilidade de Damián⁶² com a percussão corporal, solicitou que este organizasse uma célula rítmica para trabalhar em uma cena. A idéia era que ele pudesse gerar uma tensão interessante, aliando os golpes da percussão corporal junto à imagem de autoimolação, presente em algumas práticas de oferendas religiosas cristãs. O que viria a somar com a imagem de adoração dos danzantes à Virgen del Carmen, presente no final da peça⁶³.

Ao desenvolver uma cena voltada às xamãs asiáticas, pesquisa de interesse de Se-Rok Park, Cohen considera as características da subjetividade simbólica da atriz para a criação. Assim como evidencia imagens provocadas a partir de suas características fenotípicas, como a imagem de uma caminhada⁶⁴ da atriz num ritmo bem tranquilo enquanto os atores lançam folhas de jornal em torno dela freneticamente; aqui há contraste entre um ritmo zen e o lixo lançado de forma frenética em torno da atriz. Há também a cena que simula uma propaganda de um *fast-food* de comida asiática, protagonizada por Se-Rok. Quando aconteceu a substituição de Se-Rok por Tamara, atriz chilena, mas com alguns traços semelhantes ao de uma mulher oriental, algumas coisas puderam ser mantidas, mas outras foram transformadas para que o trabalho se alinhasse a essa nova presença na cena, evidenciando que o diretor trabalha com as características particulares de cada performer, tantos os aspectos técnicos e pragmáticos, como a subjetividade, o imaginário e sensibilidade de cada ator/atriz.

⁶¹Referência aos atores do Quase9: Fernando Dourado, Emilene Gutierrez, Lúcia Kakazu.

⁶²Damián Ketterer é bailarino e ator chileno.

⁶³Para ver a cena acessar: <https://youtu.be/b-SPylyjTqQ>

⁶⁴ Para mais detalhes acessar: <https://youtu.be/GGUroWCvDA0>

Figura 15 - Atriz Tamara Ferreira (centro) em meio a chuva de jornal provocada pelos atores Jose Chahin e Damián Ketterer (laterais)



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen, cedido. (2014)

Em *Oceánika*, Cohen também encontrou imagens poéticas muito potentes a partir das habilidades e vontades dos atores. Um dos motes iniciais para os improvisos e criação de imagens era que o elenco trouxesse histórias pessoais e memórias de sua relação com a água. Sobre a criação de cenas a partir das habilidades de cada ator/atriz, Catalina⁶⁵ há tempos apresentava uma paixão por danças aéreas com técnicas do circo. A partir das improvisações buscando a qualidade de flutuação desejada, chegaram a uma cena apresentada quase ao final do espetáculo, em que a bailarina aparece suspensa no centro da cúpula de metal. No espaço aéreo experimenta essa habilidade junto a maquetes de pequenos móveis, que também se encontram suspensos nessa qualidade de flutuação tão desejada nesta criação. Dividindo a cena também podemos ver o ator Francisco Achondo⁶⁶ com outra cena onde tenta preparar um café, mas os objetos começam a se suspender no ar, provocando um jogo surrealista e engraçado. Percebe-se no ator habilidades circenses e gags pertencentes à linguagem do palhaço⁶⁷. Ao início da peça, Se-Rok se apresenta e narra a história de sua avó, como se esta tivesse sido uma

⁶⁵Catalina Tello é bailarina, atriz e docente no Chile.

⁶⁶Francisco Achondo é ator, circense e bailarino.

⁶⁷Para ver a cena, acessar: <https://youtu.be/ycTZB7JilQc>

mergulhadora da ilha de Jeju, no Sul da Coréia⁶⁸. Ao percebermos a origem coreana da atriz, a partir do seu fenótipo e nome, há um friccionamento provocado entre a vida da atriz e a ficção que permanece em suspenso para a plateia. Nesses três exemplos estamos diante de propostas que foram criadas a partir das características, habilidades, desejos e subjetividades de cada intérprete-criador, considerando o campo delimitado pela pesquisa sobre o elemento água e acopladas ao aspecto histórico e político acerca do mar no Chile.

Para observar e trabalhar com o elenco de maneira verticalizada é comum durante as criações que haja períodos de retiros junto ao elenco, onde o encenador acredita ser possível reunir as condições favoráveis para a criação. Em 2015, a atriz Emilene Gutierrez criou o projeto “A prática do retiro como caminho do performer” realizado junto ao grupo Quase9, com o apoio do PROAC. O projeto trouxe Cohen ao Brasil para um período intenso de treinamento e criação. Sobre o retiro e a importância dessa prática, Cohen relata:

A prática do retiro como caminho do *performer* é, essencialmente, a possibilidade humana de trabalhar entre humanos, tomando o tempo e a espaciosidade necessária dentro de cada pessoa, estando aqui em um espaço aberto na natureza e tendo a natureza como primeiro mestre que pode mostrar nossa natureza interior através das diferentes práticas, que atualizam não só corporalmente, mas também emocionalmente. Trabalhando o entendimento, fazendo umas perguntas abertas e deixando que a mesma prática vá respondendo às inquietudes a um caminho do *performer* de hoje (...) e a experiência de poder comer os produtos que são do mesmo lugar⁶⁹, cultivado pelas pessoas com carinho, com o amor que está dentro daquele espaço, podendo trazer aquele amor e cuidado da comida dentro da própria cozinha compartilhada com todos os participantes. Aquilo vai criando uma experiência de ligação, um tecido bem poderoso que, de alguma maneira, quando se mora na cidade vamos esquecendo...das ligações profundas que precisam de tempo, que não o tempo cronos: não são minutos, não são segundos que eu tenho para desenvolver uma relação humana. Simplesmente tempo, espaço, presença. Compartilhar, trabalhar, ficar no silêncio, ficar quieto e fazer movimento. Estar na interação da vida em si. Percebo que foi uma experiência profunda para os participantes e para mim. Eu cresci também. Busco aquela qualidade que é sentir que não só estou fazendo algo para mim. Também acredito que isto me faz um homem mais completo e mais pleno dentro do meu desenvolvimento humano. (COHEN, 2015 - entrevista concedida ao Quase9, tradução nossa)

⁶⁸ Para ver a cena, acessar: <https://youtu.be/br0R2U3Ni2M>

⁶⁹Referência à vila Yamaguishi em Jaguariúna-SP.

Dentro de uma perspectiva integral e coevolutiva do ser com o meio, Cohen muitas vezes utiliza-se dessa forma intensiva⁷⁰ de investigação no processo criativo, deixando que as respostas possam emergir da própria prática. Dessa forma, o retiro é um procedimento adotado pelo encenador para conviver e cocriar com os participantes, buscando o tempo e espaço necessários para uma observação mais ampla de cada um.

Figura 16 - Participantes cozinhando no Retiro realizado com Elias Cohen pelo projeto “A Prática do Retiro como Caminho do Performer” idealizado por Emilene Gutierrez



Fonte: Arquivo Quase9 (2015).

A dimensão processual presente nas criações é outro aspecto que confere uma característica coevolutiva em suas obras. Nesse sentido, o treinamento realizado no KIM junto ao elenco não é diretamente voltado à cena, isto é, não é usado para o treinamento de habilidades ou técnicas específicas a ser abordada em uma produção, algo que foi mudando na abordagem do diretor, conforme podemos perceber no relato do ator José Chahin, que trabalha a mais tempo com o diretor:

“Mas eu creio que há um ponto que é quando (Cohen) começa a preocupar-se em trabalhar com o danzante / o intérprete, mais do que com a obra ou com o resultado artístico, e os cursos e as aulas começam a abordar mais isso. Começam a tratar mais de encontrar o intérprete, suas metáforas, seus impulsos criativos, suas curiosidades - as coisas que lhe chamam a atenção - e não tanto preocupar-se com uma estratégia de composição ou uma estratégia coreográfica. (...) Tudo se centra mais nesse caminho do danzante e a busca das aulas e dos retiros são cada vez menos direcionadas em entregar uma técnica, mas sim uma experiência, com prática de chi-kung, de meditação, com diferentes abordagens. Não está apenas voltada para entregar uma técnica de dança, em particular ou uma técnica do ator, em particular ou uma estratégia de direção ou uma estratégia coreográfica. Creio que esta é a grande diferença: de quando a busca do resultado artístico se desloca para outro lugar.” (CHAHIN, 2019 - entrevista, tradução nossa)

⁷⁰Práticas imersivas não são uma atividade que tenha sido inventada por Cohen. Muitos encenadores na história do teatro já o incorporaram anteriormente em seu fazer. Mas é importante ressaltar que é uma prática presente e expressiva em toda a trajetória deste encenador.

Com o treinamento mais direcionado ao trabalho do danzante sobre si e menos a habilidades específicas para a cena, este parece assumir um caráter menos utilitarista, uma vez que nem sempre o que é trabalhado é algo que pode ser definido ou tratado de forma objetiva. Podemos perceber isto no relato da atriz Catalina Tello. Ao ser perguntada sobre como o treinamento se torna presente em cena, relata:

“Eu não sou muito consciente disso. Sinto que tive muito tempo para treinar, para conhecer o trabalho de Elias e Se-Rok, ter aulas, mas logo começamos a trabalhar juntos e sinto que para mim isto gera certas maneiras de trabalhar. Esta informação que tenho já faz parte de mim. Então, não sei, é como um lugar ou uma ferramenta ou algo a que posso ir. Existe, mas nem se quer me questiono, não está aí. É como uma informação impregnada, incorporada. E eu creio que todo o trabalho com a natureza ou com este tipo de treinamento serve muito para criar, para compor, para improvisar, para ter uma mente mais ampla para saber como criar, como compor, como levantar um processo de investigação que vai dar a uma obra o resultado. Mas sinto que está dentro, que depois de um tempo isto já está em ti. Então, não sei se é tão consciente este momento.” (TELLO, 2019 - entrevista, tradução nossa)

Cohen parece apostar em uma via menos diretiva à cena, mas ao abordar o treinamento como um “estilo de vida” cria caminhos e pré-disposições favoráveis para que o material cênico possa emergir a partir da articulação de cada danzante, no acoplamento com o mote inicial da obra. Cria assim um campo já informado, em conjunto com o elenco, conforme relata:

“O treinamento é antes de tudo um estilo de vida. Hoje em dia para mim é mais que um treinamento. Eu digo “prática”, pois “treinamento” às vezes está mais ligado à tradição do esporte. Eu também não falo de exercícios, mas falo de “prática”: é mais que exercícios e movimento. Então “práticas de movimento como um caminho de vida”, onde a todo o tempo há a prática de mover-se, de treinar também com esse “permanente, permanente, permanente”. E, todos os que estão comigo, estão nisso. Assim, quando entramos no ato criativo é muito fácil e direto. Eu não necessito falar muito e pedir muito. Todos mais ou menos sabem, intuitivamente, porque estamos dentro de um campo informado e intuitivo. Todos no mesmo. Então é tudo muito rápido. Por isso, talvez as respostas de Jose, de Cata, de Fran⁷¹ é como: “Não há um método.” É muito um “fazer emergir”. E como todos temos praticados - estão praticando há muito tempo comigo - essa é a diferença e não que depois treinamos para criar uma cena. Já não. Já está. Então esse ponto é muito importante.” (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

⁷¹Jose Chahin, Catalina Tello, Francisco Achondo (atores do KIM).

Diversas são as técnicas e jogos de improviso usados pelo diretor, ao início como prática para os atores e para a cena buscando levantar material e encontrar uma coerência orgânica para o encadeamento e o caminho de cada cena. Assim como há uma característica adaptativa que movimenta as práticas de Cohen, também na criação das obras ela se faz presente.

Durante o processo de *Lilá ou o Jogo de Deus*, as minhas dificuldades com a atuação giravam em torno da emissão da voz. Cohen, dizia que era como se eu colocasse uma parede bem construída à frente de tudo que fazia em cena.

“Lembro que durante o retiro fiz uma cena elogiada. Em algum lugar, acomodei. Não tinha essa consciência. Pensando bem, acho que intuí isso, no silêncio que obtive do diretor ao mostrar pela segunda vez a cena reformulada. Após o silêncio ele me propôs um exercício. Eu prontamente me dispus! Me pediu para retomar o texto da cena. Retomar o texto da cena, em uma posição ajoelhada, jogando o peso do tronco para trás. Permanecendo na posição e falando o texto. No começo estava conseguindo, mas a posição era difícil de sustentar por muito tempo. Passados 3 minutos já estava cansativo, 5 min, insustentável! A dificuldade física afetava o texto que não saía mais com a minha melhor pronúncia. Minha lombar doía, meu joelho doía. O diretor, que parecia alheio a minha dor, pedia para que eu repetisse o texto sem que eu parasse. Depois de um tempo, minhas pernas fraquejaram e eu quis parar. O diretor foi enérgico e me fez continuar. Naquele momento eu estava implicada física e emocionalmente e emitia uma voz embargada pelo choro. Continuei. Já não me preocupava com técnicas de emissão do texto, e a voz era afetada pela dor, que passou a ser minha guia. Só foi permitido parar quando estava realmente esgotada.” (Trecho de relato pessoal do processo de criação de “Lilá ou o Jogo de Deus”)

No relato acima, acerca da dificuldade como atriz naquele momento e as estratégias do diretor para que eu elaborasse o que era estar “implicada na cena”, percebe-se que o uso de restrições físicas, que não permitiam uma posição cômoda e usual, provocaram mudanças significativas na forma como articulava a emissão da voz junto à experiência física⁷². Esta experiência encarnada, esse saber corporizado, me acompanhou posteriormente durante todo o processo da peça. Em uma cena⁷³ em que emitia uma fala longa, a direção solicitou que o físico também estivesse implicado: apesar de estar deitada no chão e emitindo o texto, o que era cômodo e

⁷² Cohen considera importante em suas práticas que o performer possa se deslocar sua forma de percepção habitual, promovendo novos acoplamentos. Dessa forma, algumas proposições fogem de padrões usuais ou de lugares confortáveis e conhecidos para os performers. Essas práticas são propostas dentro de uma relação de confiança construída com cada ator/atriz.

⁷³Para ver a cena, acessar: <https://youtu.be/yZDdf44sf3s>

conhecido para o corpo, houve a proposição da direção para que eu elevasse meu quadril em direção ao teto, não permitindo que este encostasse no chão durante toda a cena. E isso provocava uma diferença perceptível não somente na emissão da voz, como também me sentia integrada, de uma forma muito viva à minha performance na cena.

Segundo Di Paollo (2005 *apud* BRAUM & KROEFF, 2018, p.217) “A adaptatividade é a capacidade do sistema de monitorar e regular seus estados e suas relações com o meio em respeito aos limites de sua viabilidade”. Assim, a característica coevolutiva ajudaria o sistema a responder a perturbações externas e buscar situações mais favoráveis. A partir da experiência vivenciada junto ao encenador foi possível, com as restrições físicas provocadas, encontrar novas formas de acoplamento na cena, criando um saber corporizado e gerando aquilo a que Cohen denomina como “inteligência intrínseca”.

5.3. Dramaturgia Coemergente - Imagem, Improvisação e Corporificação

“Precisamente, a principal habilidade de toda cognição vivente é, dentro de limites amplos, propor os temas relevantes que hão de ser abordados em cada momento de nossas vidas. Não são pré-dados, mas sim, ativados ou trazidos a um primeiro plano a partir de um contexto e o que conta como relevante é o que nosso sentido comum determina como tal, sempre de uma maneira contextual. Esta é uma crítica ao uso da noção de representação como núcleo da ciência cognitiva, já que somente se existe um mundo pré-dado este pode ser representado. Se o mundo em que vivemos é trazido a um primeiro plano ao invés de ser pré-dado, a noção de representação já não pode cumprir um rol central.” (VARELA, 1985, p. 203)

Uma vez que “o pivô articulador da cognição é sua capacidade de gerar significados, então a informação não está pré-estabelecida como uma ordem determinada, mas é constituída pelas regularidades que emergem das próprias atividades cognitivas.” (VARELA, 1985, p. 216-217). Dessa forma, uma dramaturgia que se sabe enativa, ao invés de buscar um lugar anteriormente dado vai se constituindo a partir das regularidades das próprias ações geradas.

(...). O estudo do ator é justamente a busca pelo auto-conhecimento aplicado na poética da cena, ou seja, fazer. Somos seres fazedores, e como se não bastasse, somos seres que sabemos que fazemos. Tornamos-nos assim Homo sapiens sapiens, aquele que sabe que sabe e por isso é totalmente responsável por suas ações. (...) Nesse sentido, reconhecer a dramaturgia do corpo do ator como cerne da criação teatral aproxima naturalmente o pensamento reflexivo e a experiência encarnada, falada anteriormente. Os procedimentos de criação artísticos que visam a fisicalidade corpórea do intérprete como ponto de partida da criação, colocam na prática objetivamente a necessidade de construir o material de comunicação entre artista e platéia. (Diário do processo de Lilá ou Jogo de Deus, 2008 Emilene Gutierrez, atriz)

Nesse sentido, Cohen busca levantar material para a peça partindo de improvisações, estímulos e provocações lançada aos atores. As cenas vão sendo criadas a partir dos *feedbacks* a essas proposições. São materialidades trazidas em forma de imagens e jogos corporais, textos, situações, relatos, canções e sonoridades. As proposições são provocações para que a subjetividade ou o mundo de cada ator se torne explícita.

5.4. Relatos dos processos - levantamento de material

Em Lilá, ao início do processo não havia nenhuma proposta prévia de dramaturgia. Os únicos direcionamentos que foram estabelecidos junto à direção é que seria uma peça dentro da linguagem do teatro físico, buscando uma realidade fantástica e que partisse dos nossos desejos, modos de ver a vida, inicialmente com pequenas narrativas que nos interessassem. Com Cohen e Se-Rok já no Brasil, depois do período na Bolívia, iniciamos uma fase de levantamento de material e experimentação da dramaturgia, conforme nos conta o ator Leonardo Costa:

Na chegada do diretor, enveredamos por diversos momentos: escrevemos sobre questões que nos permeavam, questões sobre nós mesmos, discutimos sobre o tipo de espetáculo que desejávamos, fizemos treinamentos físicos, apresentamos cenas diversas como material a ser garimpado. (Texto sobre o processo de Lilá ou Jogo de Deus, Leonardo Costa, ator)

Foram lançadas questões e proposições que o elenco deveria responder em forma de cena, imagens, jogos corporais e escrita de textos. Entre algumas das questões colocadas a nós pela direção estão: “Quais são seus mortos (antepassados)?”, “Um desejo irrealizável”, “O que é ser brasileiro?”.

Figura 17 - Elenco de Lilá ou o Jogo de Deus



Fonte: Arquivo Quase9 (2008)

A direção solicitou alguns objetos de cena (grande pano branco, mesa, cadeiras, criado mudo, telefone, garrafa, mala) com os quais, a partir de improvisações e jogos, íamos descobrindo diferentes possibilidades de manipulação. Aqui era importante experimentar formas de nos acoplarmos a esses objetos, individualmente ou no coletivo. Todas as vezes que não encontrávamos um caminho criativo para a cena, a indicação era que nos voltássemos para aquilo que era concreto, material, realizar as ações. Isto é, partir da fisicalidade.

No trabalho vocal, conduzido por Se-Rok, a prioridade foi por criar vocalidades a serem reproduzidas em coro e que produzissem uma atmosfera “elevada e trágica”, mais do que priorizar canções individuais. Essa decisão partiu ao observar a diversidade de repertório musical do elenco que não favorecia uma unidade dada a priori.

No início não havia uma amarração dada por um texto ou um fio condutor. Somente faltando poucas semanas para a estreia é que surgiu a proposta do Mahalilá ser a estrutura a partir da qual as cenas pudessem emergir.

“O Lilá basicamente veio para começar a encontrar uma estrutura que fosse rápida e que tivesse várias interações e que fosse dinâmica. Me lembro que eu lhes fiz uma pergunta: “O que é que esperam vocês deste espetáculo? Com que sabor, com que *bouquet* (aroma/fragrância) gostariam que o espectador saísse?” E me disseram: “Que se emocionem”, “Que seja dinâmico”, “Que seja também divertido, engraçado”, tinha um montão de coisas, que não é tão fácil de conseguir, ainda mais se o grupo é também díspar. E me pareceu que lilá - eu sou um amante da tradição yoguica da Índia, eu sei que a Índia também tem uma série de perspectivas - e me parece que o jogo lilá tinha aí (sic) como um jogo que dava possibilidades interessantes de dinâmicas. E para o espectador também, de entreter-se e de repente ver coisas mais sensíveis e pessoais de cada um, assim como também um jogo dinâmico de mudanças. Então daí começamos a gerar estratégias de combinações... Creio que essa foi, basicamente, minhas possibilidades de ver. Foram “estratégias de combinações” que mantinham sempre dinâmico e sempre um ritmo. Creio que muitas vezes o que lhes solicitava era ritmo, independente se a cena estava funcionando ou não, mas conseguir ter um ritmo, primeiro. Ou de gerar um relato. E os que estavam encarregados de um relato maior, eram os que tinham habilidades, como Léo, que claramente poderia sustentar um relato grande e com muita sensibilidade, muito verdadeiro, muito crível. Fernando Dourado, que é como magrinho, ingênuo, mas também, muito bonito de escutá-lo falar e falar de seu sonho e de como ser um super-herói, grande, com sua capa correndo, usar realmente as habilidades e destrezas e começar a colocá-las estrategicamente aí. Creio o que isso e que me lembro. O material foi bastante fresco e creio que o espectador, recebeu algo muito fresco.” (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

No que tange à abordagem de uma dramaturgia coemergente, a importância de técnicas de improviso durante o processo de criação se torna crucial. Assim é todo o processo de criação conduzido por Cohen: intuitivo, jogando com imagens e simulando propostas de cenas, percebendo o que nasce da materialidade, dos encontros, como podemos observar no relato acerca do processo de criação de *Simple Ficción*:

Os materiais surgiam de improvisações, de todos os tipos, fizemos muita improvisação. Fomos mudando muitas vezes e quando entrou a Tamara eu deixei alguns sabores, mas fui começando a conhecer a Tamara e suas possibilidades e todas as novas interações que poderia fazer. O trabalho mudou totalmente. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Cohen dá muita importância ao improviso em seu processo, grande parte dos materiais produzidos das obras são frutos de improvisação. Além de levantar material para a cena, a improvisação também é utilizada para criar um caminho coerente entre os materiais levantados, sendo determinante na costura dramática:

“Depois em temporada, eu ficava com a sensação de que faltava chegar a um lugar mais profundo, mais espiritual, mas belo, então demorou um tempo para chegar a essa imagem final. Eu tinha a imagem, mas não sabia como chegar a isso. Até que, com muitas improvisações, fomos construindo e armando cada vez mais essa viagem. A última vez que mostramos foi no Brasil. Fizemos ajustes para sentir que estávamos sempre fazendo o espetáculo “ao dia”. (...) Foi longo este caminho! E a princípio eu não tinha tão intuído assim. Queria, basicamente, gerar efeitos visuais, mas depois sentia que os efeitos visuais eram bonitos, mas faltava conteúdo. Depois trabalhamos nisso e ficou com muito conteúdo e com poucas imagens e fomos ajustando. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

A improvisação é o caminho para encontrar uma coerência que emerge do próprio fazer, conforme nos conta:

“A improvisação é uma forma de buscar uma coerência espontânea. Através da improvisação começa a aparecer a inteligência intrínseca. E, se é intrínseco e espontâneo, é natural, verdadeiro e sensível para quase qualquer humano sensível poder apreciar e conectar-se com isso.” (COHEN, 2020 – entrevista concedida, tradução nossa)

Figura 18 - Damián (dir) e Jose (centro) interagem em cena com Tamara-Ferreira



Fonte: Arquivo pessoal Elias Cohen, cedido. (2014)

O documentário *Enactive Presence Lab: Experiential Methodology on Embodied Cognition for Actors and Dancers as Researchers* realizado por Cohen, junto ao Neurobiologista Hernán Díaz convida, ao final, dois pesquisadores para falar sobre como abordam a cognição corporizada em seus estudos: Pérez, astrofísico,

PHD da Universidade de Oxford relata que trabalha como diretor no Recreo Espacial, projeto que busca uma experiência de aprendizagem corporizada. Relata que em algum momento neste projeto começaram a trabalhar com uma questão ainda não resolvida em sua área, que é a de como se formam os planetas. Para pesquisar possibilidades, propuseram a um grupo de bailarinos e artistas do movimento esse mesmo problema em forma de improvisação. Os bailarinos simulavam, a partir do movimento, serem partículas em um disco proto-planetário e circulavam a sala em movimento constante visando criar uma estrutura conjunta mais definida, que pudesse dar pistas de como uma estrutura planetária emerge. Pérez fala da importância de ferramentas de aprendizagem que considerem a intuição ao invés de somente priorizar um tipo de conhecimento simbólico muito específico e explica que a improvisação é algo que os cientistas fazem o tempo todo: jogar com as simulações e dados até que em dado momento alguma nova hipótese emerja.

Em *Oceánika*, os ensaios aconteciam sempre em ambientes onde a natureza estava presente. No início, ocupavam a piscina no espaço do KIM, em Olmué, onde atiraram na água mesas e cadeiras, experimentando a flutuação desses objetos. Cohen propôs cenas vistas de cima, onde tudo ficava submerso com a ajuda de uma pedra. Queria levantar o que chamou de “textura de flutuação”. Sobre o processo de criação, COHEN comenta:

Primeiro tínhamos muitos materiais e depois novamente a **intuição**, a sensação de viagem, de deixar-se levar. Começamos a armar essa dramaturgia onírica, oceânica: apareceu um relato de Catalina como se fosse a filha de um preso desaparecido; tínhamos um relato de um preso desaparecido; tínhamos a dança de um casal com quedas e sustentações. Colocamos algumas coisas juntas, que poderiam dar possibilidades de interpretação de algumas histórias que “estavam flutuando”. Exemplo: a narração do preso desaparecido, eu articulei para que possa, eventualmente, ser lido ou interpretado, como se fosse o pai presente na narração da filha, que também relata a memória de um pai morto na ditadura. Mas em nenhum momento fecho a cena para que isto tenha uma interpretação concreta, ou que ali haja uma história a entender. No momento em que se quer contar, realmente, uma história linear, uma sequência para que as pessoas entendam, aí necessita-se de outros mecanismos. Que eram os mecanismos que eu não queria usar: os de narração. Para mim era mais escutar e ver toda a importância da água: nossa porcentagem de água, que está presente na terra, em nosso corpo, em nossas histórias e na história do Chile. Essa era a viagem. Aberta. (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Segundo Anya Yermakova⁷⁴, também entrevistada no documentário *Enactive Presence Lab: Experiential Methodology on Embodied Cognition for Actors and Dancers as Researchers*, a melhor maneira de entender o que poderia ser a aprendizagem corporizada seria como algo que corresponda a uma forma de improvisar. Yermakova define improvisação como uma operação onde se colocam algumas restrições e regras bem definidas em algo. E continua:

“Essas restrições precisam necessariamente implicar o corpo, dessa forma, não seriam somente restrições abstratas. São restrições que partem de onde se situa o corpo para logo exercitar a liberdade, exercitar uma forma de ser livre. Posteriormente essas restrições podem mudar, podem mover-se, podem ser dinâmicas, mas durante um período tem que estar bem definidas. Então, o ato de liberdade, necessariamente implica teu corpo. Ninguém pode ser livre sem o corpo. (YERMAKOVA, *ENACTIVE Presence Lab: Experiential Methodology on Embodied Cognition for Actors and Dancers as Researchers*, 2018) ”⁷⁵

Como já citado anteriormente, uma das grandes motivações para este estudo das obras de Elias Cohen gira em torno de como as cenas vão ganhando sentido, algo que me intrigava desde a criação de *Lilá* ou o *Jogo de Deus*. Acredito que a complexidade de leituras das cenas se deve, em grande parte, à composição imagética tão presente em seus trabalhos, desde os treinamentos de improviso à cena.

Em entrevista, Cohen ressalta que sua educação formal na Dinamarca foi em Teatro Físico-Visual, com a Cia Cantabile 2 e o diretor Nulo Fachini. O estudo em Teatro Visual, com técnicas de composição e criação de imagens, foi bem marcante nesse período da sua formação e Cohen sentia que seus interesses se alinhavam muito com esta estética. Além disso, o período que viveu na Índia também o influenciou, conforme conta:

“E também acredito que a Índia, como um país tremendamente visual, ao ponto de dobrarmos uma esquina e ver um elefante pintado de vermelho, foi para mim muito importante, em relação ao visual, de poder sentar-se e contemplar.” (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

⁷⁴Compositora, bailarina e PHD em Matemática pela Universidade de Harvard

⁷⁵Anya Yermakova entrevista concedida no documentário *Enactive Presence Lab: Experiential Methodology on Embodied Cognition for Actors and Dancers as Researchers*

Durante o processo de criação de Lilá ou o Jogo de Deus uma das práticas muito recorrentes no treinamento era a improvisação de entradas e saídas⁷⁶ no espaço com a proposição de um movimento: Uma pessoa entrava no espaço de improviso e propunha um movimento que deveria permanecer durante algum tempo. A partir da imagem criada no espaço uma segunda pessoa poderia entrar para compor com essa imagem, seja realizando junto o mesmo movimento ou propondo um outro, que compusesse com o primeiro. Sobre essa prática, Cohen comenta a importância de o ator/bailarino poder olhar de fora da cena: perceber a diferença quando há uma pessoa em cena e quando entra uma segunda pessoa. A importância em darmos o tempo para perceber a imagem que isso forma para nós. Esse tipo de treino leva um tempo para aprender a escutar como a mente humana vai gerando associações e poder jogar com as transformações que estão sucedendo neste espaço constantemente.

“Por isso me fascino muito pelas imagens vivas que vão seguindo numa improvisação, porque começam a narrar mil histórias. Em uma improvisação podemos ver muitas coisas, por isso dou muito espaço a este trabalho.”
(COHEN, 2020, entrevista concedida, tradução nossa)

Em Oceánika, na segunda cena narrada⁷⁷, o ator Francisco Achondo inicia uma narração sobre o “grande peixe dos Andes” após ter tido sua máscara de peixe retirada pelo outro ator, Jose Chahin. Durante esta narração, o trabalho com a composição de imagens, que vão sendo criadas a partir dos jogos físicos entre os atores e com objetos do cenário, nos leva a diversas “quebras” na dramaturgia visual. Assim, podemos ver a formação de pelo menos sete paisagens imagéticas, que vão acontecendo em sobreposição à fala e que propõem mudanças em nossa percepção sobre a cena. Transportam-nos a pequenos micromundos possíveis acerca dessa narração. Isto é, fornecem as pistas para essa alteração. Aqui não há condução para que se tenha um sentido fechado sobre a cena. Ela fornece muitas imagens que propõem diversas paisagens e situações que não se fecham em uma única interpretação.

⁷⁶Entradas e saídas é uma técnica de improviso recorrente em diversas abordagens tanto na linguagem da dança e do teatro.

⁷⁷Acessar: <https://youtu.be/hgIXi8q4QNU>

“Há outras imagens como você disse que deixam um espaço aberto, um pouco como uma metáfora. Em *Simple Ficción*, a Tamara avança e os atores estão jogando papel, avança como uma japonesa a tomar um chá, está tranquila em um tempo zen, enquanto há todo o lixo ao redor que são, como você disse, imagens de circuito aberto. Uma imagem que somente se pode fechar no imaginário interpretativo e subjetivo de um espectador, porque em si mesma a imagem não está fechada.” (COHEN, 2019 - entrevista concedida, tradução nossa)

Esse tipo de encenação passa a solicitar uma participação ativa da plateia, sendo que sempre haverá espectadores que se agradam ou que podem ficar aborrecidos com este tipo de proposta, uma vez que há necessidades cognitivas diferentes em cada pessoa da plateia.

A Cohen tem interessado mais, enquanto diretor, “desfrutar de uma viagem criativa, metafórica e perceptual”, podendo gerar imagens, como num circuito aberto, que somente se fecha na empatia do espectador. Interessa promover esse tipo de diálogo, essa forma de perceber. Isso tem se afinado com um estado pessoal que não deseja entregar uma mensagem literal sobre algo, mas sim estimular possibilidades reflexivas, sensoriais e perceptuais em um espectador. E ele conta que esse tipo de encenação, que exige uma participação ativa do público, nem sempre provoca uma reação unânime, visto que para alguns espectadores esse tipo de encenação agrada e para outros entedia, evidenciando que há necessidades cognitivas diferentes numa mesma plateia. Em trabalhos com outros grupos em que fora convidado como diretor, ele realizou obras com dramaturgias mais fechadas, como em “*Un Buen Morrir*” com o Teatro de los Andes, onde a dramaturgia se abre e se fecha em seu próprio conteúdo. Mas nos trabalhos que realiza junto ao KIM, percebe essa vontade de construir obras mais abertas e imagéticas. A encenação, ao não completar o sentido da imagem ou, ao apresentá-la de forma mais aberta, passa a criar um jogo de percepção-ação com a plateia.

Pensando em alguém no público como um sistema fechado, ao realizar sua autopoiese, esse sistema se diferencia do seu meio ao mesmo tempo que permanece acoplado a ele, num movimento constante de adaptação e conservação da sua estrutura. Esse movimento seria o que Varela (1985) define como cognição, ou seja, o que confere identidade a esse sistema. De acordo com o autor, seria o fechamento operacional o que daria origem a uma coerência emergente ou global desse sistema, sem que houvesse a necessidade de um controle central. Essa identidade emergente do organismo é o que daria o ponto de referência para um domínio de interações

(VARELA, 1985), isto é, seria a partir das suas vivências e cognição corporizada que o espectador entraria em contato com a obra, e, dessa forma, as configurações desse nível de interação criam uma perspectiva a partir da qual esta interação pode ocorrer.

Esta seria, portanto, a fonte de quaisquer valores informativos, intencionais ou semânticos para todos os organismos vivos. É nesse sentido que afirma que os organismos são, em seu fundamento, um processo de constituição de uma identidade (VARELA, 1985).

O que enfatizo aqui é que o que é significativo para um organismo é precisamente dado por sua constituição como um processo distribuído, com uma ligação inquebrável entre os processos locais onde ocorre uma interação (ou seja, forças físico-químicas agindo na célula), e a entidade coordenada que é a unidade autopoiética, dando origem ao manejo de seu ambiente sem a necessidade de recorrer a um agente central que gire a manivela de fora, como um élan vital, ou uma ordem pré-existente em uma localização particular, como um programa genético esperando para ser expresso. Se invertermos nossa perspectiva, essa constante produção de significação é o que podemos descrever como uma falta permanente nos vivos: ela está constantemente produzindo uma significação que está faltando, não pré-dada ou pré-existente. (VARELA, 1985, p.61)

Para Varela (1985), a cognição seria então uma constante produção de significação e poderia ser descrita como uma falta permanente nos vivos, isto é, ela estaria, de forma constante, produzindo uma significação que está faltando, não é pré-dada ou pré-existente. Desta forma um colapso pode ser considerado como ignição da ação sobre aquilo está faltando na parte do sistema para que haja a manutenção de sua identidade.

Em suma, essa ação permanente e implacável sobre o que está faltando torna-se, do lado do observador, a atividade cognitiva contínua do sistema, que é a base para a diferença incomensurável entre o ambiente no qual o sistema é observado e o mundo no qual o sistema opera. Essa atividade cognitiva é paradoxal em sua própria raiz. (VARELA, 1985, P.62, tradução nossa)

Dessa forma, ao apresentar uma obra em que “falta” um sentido mais fechado, Cohen cria um meio em que este espectador necessitará reconfigurar constantemente a sua percepção durante o evento teatral. Sua cognição pode caminhar no sentido de completar, a partir de suas referências ou, do mundo que enatua, o sentido da cena que se apresenta, tornando-se de uma forma muito dinâmica, um co-criador da cena.

5.5. Enação - Um jogo com a percepção-ação - Análise Cena da Coxia

Figura 19 - Cena da Coxia em *Lilá ou o Jogo de Deus*



Fonte: Arquivo Quase9 (2008)

Um dos pontos da teoria enativa seria que a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente. Partindo dessa premissa, analisaremos uma cena de *Lilá ou o Jogo de Deus*, com o intuito de aportar o conceito num exemplo prático.

A cena⁷⁸ se repete duas vezes no espetáculo. Na primeira, após o jogo inicial, o pano é manipulado pelos atores e tem um de seus lados levantados, formando uma parede provisória. Um ator surge na frente do pano e diz um texto:

Leonardo – No teatro tradicional sagrado indiano há um elemento muito importante usado para separar o plano da ficção do plano da realidade. Esse elemento é aqui representado pelo pano. Isso falando do teatro oriental (tosse da coxia). Se vamos falar do teatro ocidental, existe uma série de elementos para uma série de simbologias. Aproveitando a ocasião, um deles é “a mala” (escutam-se risos abafados da coxia). A mala é usada no teatro, geralmente, para representar a figura do viajante, por muitas vezes associada à sensação de solidão. Também é muito usada na comicidade. Palhaços ou *clowns* a usam como uma espécie de “caixinha de surpresas” para revelar a magia do teatro. É um dos elementos mais clichês do teatro ocidental! Claro que há outros, como o cigarro para expressar superioridade ou os

⁷⁸Acessar a cena em: <https://youtu.be/RuaaUM8l9Yw>

óculos, para a inteligência, mas o pior da mala é que, atualmente eu não vejo mais malas como essa. Inclusive, sugiro que se desconfie da criatividade de um diretor que coloca uma mala em cena! (Ator ri em direção onde, supostamente, está o diretor). Hehehe!... (mudando o estado). Mas o que acontece se eu ressignifico (o pano balança) o elemento mala? E apresento a vocês o corpo morto da minha filha. Já faz cinco dias que eu carrego o seu corpo atravessado e marcado pelas ferragens. Os meus braços estão bem cansados, (as minhas pernas também). A minha mulher fala que eu deveria dar um enterro digno ao meu anjinho, mas eu não consigo me separar do seu corpo, é uma questão de apego.

Cena repetida:

O pano se levanta, mas agora em vez da cena veem-se os bastidores. Vemos os atores fazendo a contrarregragem: tiram a mesa e as cadeiras do centro. Terminam o canto. Os atores ficam quietos aguardando a cena acabar, mas enquanto a cena não acaba, se alongam, ajeitam o figurino. Se comportam como se estivessem nos bastidores.

Leonardo (Voz em off) – No teatro tradicional sagrado indiano há um elemento muito importante usado para separar o plano da ficção do plano da realidade. Esse elemento é aqui representado pelo pano. Isso falando do teatro oriental...

(Um dos atores tosse e é repreendido por duas atrizes)

Leonardo (Voz em off) Se vamos falar do teatro ocidental, existe uma série de elementos para uma série de simbologias. Aproveitando a ocasião, uma delas é “a mala”.

(Uma atriz inicia um ataque de riso e é repreendida pelas demais).

Leonardo (Voz em off) – A mala é usada no teatro geralmente para representar a figura do viajante, por muitas vezes associada à sensação de solidão. Também é muito usada na comicidade, palhaços ou *clowns* a usam como uma espécie de “caixinha de surpresas”, para revelar a magia do teatro. É um dos elementos mais clichês do teatro ocidental! Claro que há outros, como o cigarro para expressar superioridade ou os óculos, para a inteligência, mas o pior da mala é que, atualmente, eu não vejo mais malas como essa. Inclusive, sugiro que se desconfie da criatividade de um diretor que coloca uma mala em cena! Hehehe!

(Um dos atores inicia a provocação com uma atriz mexendo insistentemente no seu cabelo).

Leonardo (Voz em off) - Mas o que acontece se eu ressignifico.

(A atriz se irrita e empurra a mão do ator que bate no pano, atores repreendem os dois)

Leonardo (Voz em off) –...o elemento mala? E apresento a vocês o corpo morto da minha filha. Já faz cinco dias que eu carrego o seu corpo atravessado e marcado pelas ferragens. Os meus braços estão bem cansados...

(atores, que seguram o pano acima de suas cabeças, se olham e fazem um chiste em analogia com o texto)

Leonardo (Voz em off) ...as minhas pernas também. A minha mulher fala que eu deveria dar um enterro digno ao meu anjinho, mas eu não consigo me separar do seu corpo...

(atores se preparam para a transição da cena)

Leonardo (Voz em off) - é uma questão de apego.

Na primeira vez que a cena acontece com o ator na frente do pano, ela pode ser lida a partir dos códigos pré-estabelecidos e que conhecemos do jogo teatral. Dessa forma, quando se escutam tosse e risadas da coxia, e quando o pano balança, essas ações podem ser lidas como erros. Isto é, como ruídos que não fazem parte da cena, pois nossa percepção se volta e cerca daquilo que é aparente e que entendemos como códigos na cena. O que acontece fora disso (na plateia, na coxia), devido às convenções já conhecidas e que ajudam a delimitar o que faz parte ou não da cena, tende a ser tomado como algo que não faz parte da cena, portanto uma interferência a ser ignorada para focar no que realmente importa da cena.

Na segunda vez que a cena ocorre, de forma invertida, de onde o que se vê é a coxia, percebe-se que, aquilo que era tomado como falha ou ruído, faz parte da cena e foi trazido pela direção de forma intencional. A plateia ri, pois algum caminho cognitivo já foi percorrido por estarem vendo uma mesma cena, mas agora de outro ponto de vista.

Aqui poderíamos dizer que há o caminho para compreender a percepção como uma ação perceptualmente guiada. Ter visto a cena anteriormente de um outro ponto de vista guia a percepção que se forma para perceber a cena agora sob outro ângulo. Aqui, apresenta-se um caminho a uma ação perceptualmente guiada.

Posso pensar essa como exemplo de uma dramaturgia que joga o tempo todo com a percepção do espectador, ou seja, dramaturgia coemergente, uma vez que foi tecida a partir da potência de mundo de cada ator/atriz e processualmente testada na materialidade dos corpos, no acoplamento dos encontros, nas possibilidades e imagens que emergiram das perspectivas desses mundos, junto à manipulação dos objetos. Articular uma dramaturgia coemergente é não desconsiderar a trama de atos, histórias e acoplamentos da qual é formada o tecido de uma peça.

6. CAPÍTULO 5 - KINOPOLÍTICA - UMA PERSPECTIVA ÉTICA E CORPORIZADA

O diagnóstico do colapso social, ambiental e moral que atravessa a América Latina e outros países do mundo torna-se evidente frente à retomada de posicionamentos fascistas em segmentos da sociedade e ao avanço de uma política neoliberal, geradora de desigualdade social e avessa a políticas de sustentabilidade na gestão dos recursos naturais.

O clima político-social desastroso e a devastação ambiental são um alerta para que o ser humano assuma a responsabilidade diante da crise, de maneira a repensar ações sociais, políticas e econômicas ineficazes, transformando sua atuação no mundo, de forma a responder à gravidade do problema.

No campo das artes, analisar práticas artísticas que lancem novas luzes ao debate entre “Ética” e “Estética”, partindo de uma perspectiva ética que ative outros saberes divergentes de escolas de pensamento hegemônicas, que têm analisado o comportamento ético a partir de um conteúdo intencional e centrando o foco das discussões na racionalidade de juízos morais, pode vir a fornecer pistas sobre novas formas de atuação nas artes performativas. Assim, a indagação que movimenta essa pesquisa tem o intuito de refletir sobre possíveis “práticas que mereceriam futuro”⁷⁹ diante do panorama que se apresenta.

Esse capítulo indaga a respeito de como as práticas do encenador e coreógrafo Elias Cohen potencializam uma atuação que visa novas formas de relação entre arte e mundo, corpo e ambiente. O interesse aqui apresentado se dá a partir do diagnóstico de que esses fazeres extrapolam questões estéticas e técnicas das artes cênicas, tangenciando dimensões éticas e políticas de ser um artista que se move no mundo. Não se trata assim de uma discussão filosófica acerca das noções de ética, mas de um olhar situado sobre esse artista e sua forma de atuar no mundo. Desse modo, esse capítulo intenta analisar abordagens presentes no “Teatro Danzante” de Elias Cohen, como um fazer ligado ao campo da ética, partindo da perspectiva apresentada pelo neurocientista Francisco Varela em diálogo com ideias de Samantha Frost e outros teóricos. A reflexão proposta mostra que é a partir do entendimento de

⁷⁹Provocação que a pesquisadora Lúcia Kakazu escutou da artista da dança, Rafaela Sahyoun, citada durante uma aula que a artista conduziu em São Paulo. A citação faz referência ao termo usado pelo pesquisador espanhol Diego Agulló em suas práticas ligadas a dança.

que a mente é encarnada em um corpo e coemergente na ação que podemos ter um olhar mais amplo sobre a poética desse artista, dimensionando-a dentro de uma perspectiva ética, na medida que este fazer assume um ponto de vista corporificado, sustentando um posicionamento enativo em relação à vida.

Ao assumir para si os pressupostos do *embodiment* e da *enação*, torna-se evidente, nos escritos e prática desse artista, que incorporar a metáfora do “Movimento Primordial Organizado” também agrega uma perspectiva ética em seu fazer.

No primeiro capítulo, vimos que, ao tomar o movimento como um princípio em sua prática, a área de atuação desse artista se expande para além da questão estética: se o movimento é um ato criador já presente na vida; uma perspectiva de cura contra estagnação; a pesquisa experiencial de um saber corporizado ou, ainda, única ação real que produzimos no mundo e sobre o qual temos, ainda, alguma possibilidade de refletir nossos agenciamentos, podemos evidenciar aqui a dimensão ética, presente no fazer deste artista.

Também pudemos ver, no Capítulo 3, que suas práticas (Treinamento Evolutivo, Contact Dao, Wild Body Mind), imbuídas de uma relação adaptativa entre corpo e natureza, dimensionam novas possibilidades mais integradas e “porosas” que reconfiguram essa relação, atuando sobre condutas automatizadas e pré-fixadas.

Além disso, uma dramaturgia que aposta em imagens coemergentes, apresentando um sentido que só se completa na relação com o público, assume um ponto de vista corporificado e coletivo sobre a cognição, colocando o público como coparticipante da obra.

Assim posto, que novos olhares podem trazer uma arte que elege o movimento enquanto o princípio operativo dentro de uma abordagem enativa?

6.1. Certezas cegas e a visão substancialista

“O movimento é a única maneira de os seres vivos modificarem o mundo.”
Elias Cohen

A cientista política Samantha Frost (2016), ao falar sobre a matéria, nos lembra que esta é, comprovadamente, energia sob forma de restrição:

“O que sabemos ou experimentamos como matéria é energia cuja diferenciação produz formas altamente restritas de autocontrole. Essas formas altamente restritas de autorrelação energética são as condições para a geração de várias formas de extensão, densidade, resistência e dimensão, algumas das quais estão além da percepção humana, mas algumas das quais nós humanos experimentamos como pesadas, leves, evanescentes, sólido, fluido, arejado, opaco ou transparente.” (FROST, 2016, p. tradução nossa)

Desse modo, até a matéria, tomada de forma recorrente como um conceito absolutamente concreto, possui movimento. A autora explica que apesar de muitos avanços na física e na química demonstrarem as qualidades energéticas da matéria, ainda há predominante uma visão substancialista sobre esta. Assim, a matéria é vista como uma substância que possui extensão, densidade e duração. Sendo composta de pequenos fragmentos ou partículas que se solidificam e se organizam, criando substâncias e os objetos sólidos que experimentamos em nossas vidas cotidianas. Frost (2016) explica que essa tendência a uma via de pensamento substancialista traz consequências epistemológicas na nossa forma de pensar:

“Naturalmente, também ouvimos falar de elétrons, prótons e nêutrons, com suas cargas elétricas e partes componentes subatômicas e quânticas que podem eventualmente revelar segredos sobre a origem do universo. No entanto, como é difícil pensar em energia como substância ou material, tendemos a ignorar essas descobertas e gravitamos em torno do nosso jargão teórico comum em direção à ontologia da substância: apenas faz mais sentido e é mais fácil entender o esforço, o peso, pressão e resistência que pedras mãos e maçãs exercem quando as pegamos. (FROST, 2016, p. 47, tradução nossa)

De acordo com a autora, pensar sobre a matéria, em termos de energia sob restrição seria um desafio fascinante, não apenas para as ideias com as quais frequentemente trabalhamos, mas também para a experiência de nós mesmos no mundo e salienta que desconcertar-nos ao perceber e rastrear a vibração da matéria nos permitiria ver o mundo e nosso lugar de forma diferente (FROST, 2016).

No primeiro capítulo do livro “*A Árvore do Conhecimento - As Bases Biológicas da Compreensão Humana*”, Maturana e Varela (2010) nos lembram que a solidez do nosso mundo experiencial é aparente e ilusória:

Tendemos a viver num mundo de certezas, de solidez perceptiva não contestada, em que nossas convicções provam que as coisas são somente como as vemos e não existe alternativa para aquilo que nos parece certo. Essa é a nossa situação cotidiana, nossa condição cultural, nosso modo habitual de ser humanos. (...) toda experiência cognitiva inclui aquele que conhece de um modo pessoal, enraizado em sua estrutura biológica, motivo pelo qual toda experiência de certeza é um fenômeno individual cego em relação ao ato cognitivo do outro, numa solidão (que como veremos) só é transcendida no mundo que criamos junto com ele. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 22)

Logo vão ficando mais evidentes as consequências éticas que uma visão substancialista sobre a experiência de estarmos vivos pode acarretar, assim como a importância de não tomar como “substância” medidas que seriam da ordem das emergências, conforme reforça Varela:

Assim, cada vez que esbarramos com regularidades como as leis ou os papéis sociais e lhes atribuímos uma origem externa, cometemos o mesmo erro de atribuir uma identidade substancial a qualquer propriedade emergente em vez de concebê-las como propriedades emergentes de um complexo processo distribuído, mediado pelas interações das pessoas. (VARELA, 1991, p. 27, tradução nossa)

Se a cognição, como aponta Varela, é formada a partir da nossa experiência corporizada ou se “os mesmos mecanismos neurais e cognitivos que nos permitem perceber e mover são os que criam nossos sistemas conceituais e modos da razão” como reforça Greiner (2008, p. 45), que natureza cognitiva toma forma ao incorporarmos essas práticas agenciadas pelo movimento?

À medida que Elias Cohen assume o movimento como cognição corporizada, toma o pensamento como algo que não parte de um mundo pré-dado, mas que se cocria na interdependência com o meio e caminha em transformação. Um pensamento que se sabe dinâmico, expandido e em relação, se contrapondo a uma ontologia das substâncias. Ao incorporar o chamado “movimento primordial organizado” em seu trabalho, Cohen elabora um conjunto de práticas artísticas e experienciais que transpõem a divisão substancialista da relação que geralmente assumimos com o meio, práticas que atuam diretamente nessa interação e que modifica a estrutura do ser atuante e o ambiente.

6.2. Trocando o Dentro-Fora por Parte-Todo

Ao falar sobre a organização autopoietica como característica que define um ser vivo, Maturana e Varela citam, como exemplo, as transformações químicas que sucedem na formação da estrutura da membrana durante o metabolismo celular. E lembram-nos que este processo produz componentes que integram a própria rede de transformações que os produzem:

Por um lado, é possível perceber uma rede de transformações dinâmicas, que produz seus próprios componentes e é a condição de uma possibilidade de uma fronteira; de outra parte vemos uma fronteira, que é a condição de possibilidade para a operação da rede de transformações que a produziu como uma unidade (...) é importante notar que não se trata de processos sequenciais, mas sim dois aspectos de um fenômeno unitário. (MATURANA e VARELA, 2010, p. 54)

Ao refletir sobre esse mesmo processo, Frost (2016) questiona que tipo de limite seria esse o da membrana. Expõe que o que torna esta pergunta interessante é que tendemos a pensar o limite que distingue um lado do outro em termos de substância. Propõe que pensemos nos limites impostos pela composição das membranas celulares como condições criadoras de atividades distintas, ao invés de as tomarmos como algum tipo de demarcação topográfica de substâncias, auxiliando assim a pensar outra forma mais “porosa” de relação entre as criaturas e seus habitats:

A permeabilidade de uma membrana celular facilita um influxo e efluxo constantes e contínuos de produtos químicos para dentro e para fora de uma célula, o que permite que um tipo distinto e específico de atividade celular ocorra. Neste caso, o "interior" e o "exterior", estabelecidos pelas membranas celulares, não marcam substâncias diferentes, mas diferentes zonas de atividade. Este capítulo propõe que esta formulação teórica nos permite começar a imaginar como as criaturas podem ser incorporadas e constituídas por seus arredores ou habitats, mas também identificáveis distintamente delas. (FROST, 2016, p. 68, tradução nossa)

A plataforma artística KIM Teatro Danzante realiza com certa frequência retiros em meio a estâncias naturais: como na própria região onde se encontrava a sede em Olmué ou nas proximidades de Valparaíso (ambas no Chile); em Coroico e na Isla Del Sol (na Bolívia, onde antes também havia uma antiga sede); entre outros. A prática em espaços abertos junto à natureza é característica recorrente nos treinamentos e retiros organizados por Cohen. Em entrevista concedida, Se-Rok Park conta que a

busca por sítios específicos sempre foi pensada desde os primeiros retiros realizados na Bolívia. Sempre há a escolha por lugares onde haja muita natureza e gere muita visualidade.⁸⁰ No material de divulgação do último retiro realizado pelo KIM Teatro Danzante em Olmué, Chile, lemos a seguinte descrição:

Corpo Selvagem/Mente Desperta: Recorrendo a Natureza do Ator Danzante: Retiro experimental e reflexivo para atores físicos, bailarinos e pessoas ligadas às artes do espetáculo que desejam gerar um estudo aprofundado sobre a arte corporal do “Movimento” e a escuta profunda do Intérprete em espaços abertos e em contato com a natureza. (COHEN, 2018, p. 1)

Wild Body Mind é um conjunto de práticas organizadas em mais de 20 anos de estudo do diretor.

Estamos em uma altitude considerável no morro dentro do Parque Nacional La Campana, em Olmué, no Chile. Um grupo de mais ou menos 30 pessoas, participantes do último retiro realizado nesta estância pelo KIM Teatro Danzante, conduzido pelo diretor chileno Elias Cohen. O exercício proposto tinha uma instrução inicial simples: Mesmo com a inclinação do solo, devíamos nos colocar deitados no morro com a cabeça direcionada ao cume. Afastar os pés do solo, sentir o sangue e os fluídos se deslocarem para a parte superior do corpo, levando os pés em direção a cabeça e a partir daí, deixar que o corpo se desloque, em rolamento, até o cume do morro. A tarefa era simples, mas provocava medo devido à altura em que nos encontrávamos e aos possíveis obstáculos pelo caminho. A segunda camada de orientação trouxe novas pistas para a atividade que modificou minha relação com esta: “No momento da descida, se conectar com a natureza. Ver e agir, mais do que como ser humano, como um organismo vivo”, “Acessar esse corpo não domesticado, sem predeterminações, sem amarras, vivendo sua inteligência primordial do aqui e agora”. Com medo, iniciei o rolamento conforme as instruções. E qual não foi a minha surpresa ao constatar, na chegada, que não havia me machucado. Apesar da altura, da inclinação, das árvores e pedras encontradas no caminho, nenhum ferimento. Durante a descida, oscilava entre a consciência de mim e momentos em que apenas tentava me entender enquanto mais um organismo vivo naquele ambiente. Os momentos de medo eram experienciados pela consciência de mim. (Relato da atriz e pesquisadora sobre atividade realizada durante o retiro em Olmué (Chile) - abril de 2019)

Sob a ótica enativa, não se toma o ser como estando no seu ambiente, mas sim a pessoa e o ambiente são vistos como partes de um todo mutuamente construídos e especificados por esta interação. Conforme informa Bredo (1994):

(...) a relação dentro/fora entre o indivíduo e o ambiente é substituída por uma relação de parte/todo. Tal mudança de ponto de vista se torna mais plausível por se considerar o indivíduo e o ambiente em termos de suas

⁸⁰ Entrevista concedida em 03 de março de 2020.

contribuições para uma atividade ao invés de coisas descritas separadamente. Visto de forma ativa, a adaptação da pessoa ao ambiente envolve modificações mútuas e dinâmicas e não pareamentos estáticos.” (BREDO, 1994, p. 4, *apud* FARIAS, FELTES e MACEDO, 2008, p. 23)

Em relação à atividade proposta por Elias Cohen durante o retiro em Olmué, interessa a reflexão sobre a segunda instrução dada. Uma mudança perceptual, trasladando da consciência do sujeito à percepção de si como parte de um todo, teria provocado modificações nas habilidades sensório-motoras para a realização da atividade? Teria a segunda instrução mudado algo na pré-disposição da atriz? Será que sem esta segunda instrução a atividade seria realizada do mesmo modo, sem se machucar? E o quanto tudo isso se aproxima da abordagem ética de Varela?

As práticas do treinamento Wild Body Mind têm buscado novas relações “de fronteira” nos sítios em que se realizam, promovendo uma forma específica de integração “Mente-Corpo-Ambiente”. Essas práticas, quando vivenciadas, mostram que nossa atuação com o meio que nos cerca é parte de um mesmo fenômeno.

6.3. Mobilidades Selvagens - Mudança perceptual e uma nova conceptualização de Humano

Em *Biocultural Creatures*, Frost nos convida a pensar se uma nova conceptualização do homem poderia trazer mudanças na forma como nos vemos e como nos relacionamos com o mundo e justifica a escolha por abordar essa reconfiguração da imagem do humano a partir do estudo das ciências da vida:

O que precisamos no lugar da fantasia do excepcionalismo humano é uma figura diferente do humano, que não sucumbe aos conceitos antigos, mas também não conceitualmente dissolve os seres humanos como agentes identificáveis e, portanto, os absolve das crises que marcam o antropoceno. O contra-conceito do humano que está implícito nas críticas delineadas acima é de uma criatura que é um animal encarnado e pensativo, bem como um aficionado tecnológico, uma criatura embutida e composta pelos contextos sociais e materiais de sua natureza e existência, um agente cujas ações são dependentes e condicionadas por múltiplas redes de relações ecológicas, institucionais, sociais e simbólicas. (...) Volto-me para as ciências da vida para esboçar a base dessa reconfiguração, em parte porque muito do que impulsionou o antigo projeto do humano foi uma revolta contra a incorporação, contra a animalidade, o organismo, a materialidade da existência da criatura humana. (FROST, 2016, p.16, tradução nossa)

Dessa forma, ativar uma nova definição do que seria a criatura humana, isto é, apostar enquanto estratégia, na construção de novas imagens, menos centradas em si, assim como, incorporarmos práticas que reformulem o bicho-humano-orgânico *in situ*, contribui para que novas formas de agenciamentos possam emergir.

Em uma *live* realizada em julho na plataforma “Encuentramiento”, denominada “Movilidades Salvages”, Cohen fala sobre a ideia de “Humano”:

A palavra “humano” vem de “humanos” do latim, a qual estava muito inspirada no grego antigo “antropos”. E o antropos, de onde vem essa ideia de humano, é bastante particular. De alguma maneira, a filosofia grega antiga tem uma incidência muito clara do que somos, enquanto “cultura ocidental”. Para ser humano, segundo essa ideia de antropos, havia de ter certas coisas. Primeiro de tudo: para ser humano, havia de ser um “animal humano”, portanto um animal-cachorro, um animal-gato, um animal-rinoceronte não podia ser humano. Até aí se entende a lógica. Para ser humano não poderia ser Deus, nem Deusa e nenhuma divindade, porque eles estavam ocupados em outros afazeres. E também, para ser humano não se podia ser bárbaro. E para os gregos da época os bárbaros eram os Persas. Obviamente estamos falando da civilização Persa, uma tremenda civilização, mas para o Antropos, o bárbaro já não era um humano, mas sim um sub-humano. Isto é bastante importante e relevante de entender, porque é algo que começa a se estender mais adiante. Isso quer dizer que o “humano” é uma zona exclusiva e não inclusiva: uns são mais humanos que outros, portanto também há seres que podem ser sub-humanos, os quais “podem ser nossos escravos”, “podem ser manipulados”, “podem ser domesticados” e serem usados como objetos.⁸¹

Mais adiante ele fala sobre os processos de colonização e que a categoria de “sub-humano” também foi dada aos indígenas ao longo da história. Desta forma, seria necessário reconfigurar a ideia do que seria o humano para gerar uma “mobilidade mais ética”, uma vez que a livre mobilidade ainda é privilégio de algumas pessoas.

De acordo com Cohen, uma “mobilidade selvagem” busca gerar uma corporeidade crítica para a não domesticação, que seria uma herança pós-colonial ainda presente no nosso dia a dia. Para Elias, a história dos mobiliários e como nos adaptamos a eles fala sobre a domesticação da nossa mobilidade de “ser no mundo” e, portanto, do nosso pensamento. “Domesticação” é definida pelo diretor como “introdução de condutas afastadas de nossa natureza intrínseca”. Para tanto, ele

⁸¹Realizada no dia 11 de julho de 2020. Disponível em: <https://www.facebook.com/105443784508147/videos/1265213657142963>

aponta a importância do uso da adaptabilidade que nos é própria para habitarmos de forma criativa e selvagem os ecossistemas dos quais somos parte.

A reincidência do binômio natureza-cultura como aspectos opostos, presente na filosofia ocidental, gera uma falsa aparência com os termos “selvagem” e “domesticado” usados pelo diretor. A referência a “Selvagem” utilizada por Cohen não possui uma atribuição dualista. Para o diretor, não se trata de afirmar selvagem como sinônimo de natural (destituído de cultura), mas sim como não domesticado por processos de colonização e exclusão (praticados por uma certa cultura dominante). Ou seja, o selvagem para ele é um ser cognitivo-cultural).

No encontro “Experiencias del cuerpo que danza hoy”, organizado virtualmente pelo *Instituto de Artes del Espectáculo UBA*⁸², Cohen expõe que, ao ativar essa discussão, visa a questionar a figura do “bom selvagem” do século XIX: O “bom selvagem” como aquele que se adapta à cultura do homem branco colonizador, à cultura civilizada, deixando de lado todo seu conhecimento experiencial, corporizado e metafórico, que seria a inteligência que já se encontra presente no corpo. Coloca, que a provocação com os conceitos de “Selvagem” e “Domesticado” pode remontar a discussão entre “selvagem” x “civilizado”, mas o que ele gostaria com isso era poder “plasmá-la” essa questão, colocando-a de uma forma mais provocativa.

Em entrevista concedida⁸³, Cohen expõe que quando fala de “selvagem” estaria se referindo a uma qualidade mais próxima àquilo que chama de “inteligência intrínseca” sem que esta seja demasiadamente moldada, restringida ou domesticada pelo aspecto cultural, isto é, por comportamentos que desejam de alguma maneira gerar algum tipo de controle ou poder sobre o corpo. Para Cohen, a presença de móveis em um ambiente já pré-determinaria alguns comportamentos. A vontade seria a de reatualizar esse assunto, escolhendo ativamente se quer ou não se sentar em uma cadeira, independente do contexto social que se esteja. Dessa forma, faz referência a domesticação que vivemos todos os dias no interior das nossas casas (móveis, utensílios e tecnologia) e na forma como navegamos na vivência cotidiana (rotas e rotinas).

⁸²Realizada no dia 28 de agosto de 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=72YVLedUyRA&fbclid=IwAR1FnbKvIB8K4kK684SFWELnP6WSSX34jXHBvox_vCcG0mWgE6GjfiUweAU

⁸³Entrevista concedida em 17 de setembro de 2020, tradução nossa.

O antropólogo cognitivista Edwin Hutchins nos lembra que o aspecto cultural é intrínseco à cognição humana e amplia o conceito de “selvagem” para uma cognição que se encontra em um ambiente “natural” que, para o autor, seria aquela que estaria situada no cotidiano e não estudada em laboratório:

A frase "cognição em estado selvagem" refere-se à cognição humana em seu habitat natural - isto é, à atividade humana culturalmente constituída de ocorrência natural. Não pretendo que a "cognição na natureza" seja lida como semelhante à "pensee sauvage" de Levi-Strauss, nem pretendo que contraste com a noção de mente domesticada de Jack Goody (1977). Em vez disso, tenho em mente a distinção entre o laboratório, onde a cognição é estudada em cativeiro, e o mundo cotidiano, onde a cognição humana se adapta ao ambiente natural. Espero evocar com essa metáfora um senso de ecologia do pensamento em que a cognição humana interaja com um ambiente rico em organização de recursos. (HUTCHINS, 1995, p. XIII, tradução nossa)

Greiner (2008), após dar panorama sobre as principais teorias do corpo e sobre as mudanças que se deram no tempo, nos lembra que “não cabe mais distinguir como instâncias separadas e independentes, um corpo biólogo e um corpo cultural” e que o “reconhecimento dos processos coevolutivos entre corpo e ambiente precisam necessariamente ser levados em conta” (GREINER, 2008, p. 43). Dessa forma, o aspecto cultural da cognição não deveria ser desconsiderado.

Tendo o pressuposto levantado por esses dois autores, acredito que o que está sendo abordado por Cohen, ao atribuir o termo “selvagem” à mobilidade, poderia ser sintetizado nas indagações: “ao quê estamos nos acoplando?” e “que tipo de percepção de mundo esse acoplamento nos leva?”. E, uma vez que o aspecto cultural da cognição estaria dado de antemão, nos contextos diversos apresentados, poderíamos também perguntar: “Qual cultura escolhemos nos acoplar?”, “Que contextos coevolutivos temos habitado e o quanto estamos apropriados dos nossos processos de consciência nas escolhas de nossas relações de acoplamento com estes contextos/meios?”.

Seria necessário, portanto, gerar transformação, saberes corporizados, criar práticas que mobilizem outras formas de nos movermos no mundo. Pois, para Cohen, o grande problema a ser resolvido é de ordem perceptual e seria onde se pode operar uma mudança radical. A essa zona de atuação ele tem dado o nome de kinopolítica.

Ao escrever o prefácio de *A Árvore do Conhecimento* (2010, p. 8), Humberto Mariotti fala das consequências éticas, da validação de uma teoria que separa o homem do mundo, da valoração de um pensamento extrativista e predatório do mundo e da natureza como algo que não é “eu” e, portanto, passível de ser pensado como objeto. Criar estratégias de uma nova reconfiguração da relação corpo-mente-ambiente dessa forma pode contribuir para a queda do “véu” ilusório de nossa independência frente a um mundo que já está dado.

Em “*Ética y acción: conferencias italianas dictadas en la Universidad de Bolonia 16-18 de diciembre, 1991*” Varela propõe uma perspectiva sobre a ética a partir de contribuições de três tradições de sabedoria oriental (Confucionismo, Taoísmo e Budismo) contrastando-a com a postura frente ao comportamento ético que inicia investigando o conteúdo intencional e, deste modo, se centra na racionalidade dos juízos morais. Nesta perspectiva, afastada de grande parte da filosofia moral contemporânea, Varela traz a abordagem de que a ética seria mais próxima da sabedoria que dá razão, aproximando-se mais do conhecimento do que é ser bom, do que de um julgamento correto em uma situação determinada:

Grande parte da filosofia moral contemporânea, sobretudo, mas não somente no mundo anglo falante, tem enfocado a moral de uma forma tão estreita que algumas das conexões vitais que quero estabelecer resultam incompreensíveis nesses termos. Esta filosofia moral tem centrado sua atenção no que é correto fazer mais no que é bom ser, em definir o conteúdo da obrigação mais que a natureza de uma boa vida. (VARELA, 1991, p.3, tradução nossa)

A partir de exemplos de condutas cotidianas, Varela descreve ações que considera éticas e não necessariamente se efetivam a partir de um juízo racional, isto é, se articulam a partir de uma resposta imediata ao ambiente. A Varela interessa pensar mais no que forma o “*know how*” ético, do que se acercar do conhecimento intencional “*know what*” da ética.

Está claro que um aspecto de nossa conduta moral e ética provém de juízos e de justificativas da índole. O que coloco é que não podemos e não devemos deixar de lado a primeira e mais frequente forma de conduta ética como se se tratasse de um ato meramente “reflexo”. Por que não começar com aquilo que é mais frequente e ver onde nos leva? O que desejo é subtrair a diferença entre saber como (*know how*) e saber o quê (*know what*), a diferença entre a habilidade ou resposta espontânea (*savoir faire*) e o conhecimento intencional ou juízo racional. (VARELA, 1991, p. 4, tradução nossa)

Esse interesse de Varela de abordar a Ética a partir do olhar para esse “*know how*” tem raízes mais profundas. Em “*Philosophy in the flesh*”, George Lakoff e Mark Johnson (1999) reforçam que, uma vez que nossa razão é moldada pela ação do corpo, ela não pode ser radicalmente livre, já que os possíveis sistemas conceituais e as formas que a razão assume se apresentam limitados. Além disso:

(...) uma vez que aprendemos um sistema conceitual, ele é instanciado neuralmente em nossos cérebros e não somos livres para pensar em qualquer coisa. Portanto, não temos liberdade absoluta no sentido de Kant, nem plena autonomia. Não existe uma base puramente filosófica a priori para um conceito universal de moralidade e nenhuma razão pura universal transcendente que possa dar origem a leis morais universais. (LAKOFF; JOHNSON, p. 5, 1999, tradução nossa):

Dessa forma, abordar a ética a partir de uma perspectiva universal, centrando a discussão na racionalidade dos juízos morais se tornaria inócuo do ponto de vista das novas descobertas no campo das ciências cognitivas. Esses cientistas cognitivos também ressaltam que grande parte do pensamento é inconsciente ou moldado por influência desse inconsciente cognitivo:

É uma regra prática entre os cientistas cognitivos que o pensamento inconsciente é 95% de todo o pensamento - e isso pode ser uma subestimação séria. Além disso, os 95% abaixo da superfície da consciência consciente moldam e estruturam todo o pensamento consciente. Se o inconsciente cognitivo não estivesse lá fazendo essa modelagem, não haveria pensamento consciente. (...) O inconsciente cognitivo é vasto e intrincadamente estruturado. Inclui não apenas todas as nossas operações cognitivas automáticas, mas também todo o nosso conhecimento implícito. Todo o nosso conhecimento e crenças são estruturados em termos de um sistema conceitual que reside principalmente no inconsciente cognitivo. (LAKOFF; JOHNSON, p. 13, 1999, tradução nossa)

Grande parte do nosso pensamento funcionaria como uma “mão oculta” que estrutura como conceituamos os aspectos de nossas experiências e “Constitui nosso senso comum irrefletido.” (LAKOFF; JOHNSON, p. 12, 1999, tradução nossa). Assim, podemos nos colocar mais próximos e compreender a importância que Varela dá a essa abordagem que investiga tradições orientais centradas em práticas do cultivo da ética na ação. Pois, se até mesmo nosso juízo moral é moldado pelo nosso inconsciente cognitivo, há que se repensar o peso que damos a ações que formam um caráter ético em detrimento de discussões que, desconsiderando o aspecto

inevitável da corporificação, se ocupam em tentar delimitar o que seria uma conduta ética. Seria uma forma de assumir um pensamento sobre a ética que se faz na carne.

Na estruturação de seu pensamento-prática como artista, Cohen chama a essa abordagem de filosofia enativa:

Em relação ao termo “filosofia enativa”, eu gostaria de deter-me um momento com a idéia de “filosófico”. A reflexão, a fascinante meta cognição da instância auto recursiva sobre “saber que sabemos”, é um dos fatos fundamentais que nos faz Seres Humanos. Propomos “aterrissar” e encarnar o filosófico, o reflexivo. A filosofia como um direito humano fundamental, igual a dança, para a compreensão profunda do que somos enquanto seres humanos que interatuam com um meio, com um planeta que nos acolhe. A esta capacidade humana essencial sobre o ato de refletir, é a essência da Filosofia Enativa. (COHEN, 2019, p.7, tradução nossa)

Para Varela (1995 *apud* Silva, 2019), uma ação ética seria aquela onde estão presentes ou corporificados princípios, isto é, direcionamentos compartilhados socialmente para as condutas de uma tradição cultural. Por exemplo, acorda-se em sociedade que o hábito de matar conduz à desagregação de uma comunidade, então, este modelo de conduta e a habilidade em aplicá-la passa a integrar o processo circular de aprendizagem desta cultura, até que não seja necessário mais ponderar sobre este direcionamento. Desta forma, a incorporação de um princípio ético também necessita ultrapassar a tendência das pessoas de se tomarem como partes independentes numa rede de convívio e os membros desta sociedade se tornam “peritos” éticos por compartilharem de certos princípios e não mais precisar ponderá-los ao agir: “As formas de conduta de uma tradição tornam-se assim, “transparentes” à medida que se desenrola o crescimento na sociedade.” (VARELA, 1995 *apud* Silva, 2019, p. 61). Adquirimos essas condutas da mesma forma que adquirimos outros hábitos. Como nos aponta Silva (2019), acerca da perspectiva ética de Varela:

Não há uma contradição “real” e última entre o deliberado e a ação incorporada (imediate), há sim, um caminho onde se adquire suficiente destreza para ultrapassar as limitações do comportamento responsivo, que segue regras e referenciais externos. Trata-se dentro da tradição budista do cultivo de uma ação ética. Ética que implica no sentido da construção de uma destreza para a ação dentro de um domínio (dando-se conta da variabilidade das situações experimentadas) de um “aprendizado”; e em um “desaprendizado”, no sentido da superação de um condicionamento habitual (automatismo), que normalmente limita a experiência de mundo às relações entre sujeitos e objetos independentes e desconectados. (SILVA, 2019, p. 60)

Para Varela, torna-se importante a superação de um automatismo nas condutas comportamentais para uma atitude ética. Ainda:

Se quisermos pensar nossa relação com o meio-ambiente não precisamos ao mesmo tempo aprender novos modos de nos organizar e pensar o consumo; e desaprender nossos hábitos de desperdício e indiferença ao mundo que nos sustenta? Varela (1995) trata esta questão como um “aparente paradoxo da não-ação na ação”, uma vez que em termos de competência, o sujeito torna-se a própria ação não-dual. A experiência considerada a partir da “não-dualidade” não está apoiada na existência de existências independentes, mas naquilo que para o budismo refere-se à “vacuidade” dos fenômenos e identidades. O termo “vacuidade” refere-se não a um vazio de substância ou de forma, mas de um vazio de existência inerente e independente. Tanto a ação deliberada quanto a ação imediata só existem uma em relação à outra. (SILVA, 2019, p.62)

Durante os retiros organizados pelo KIM Teatro Danzante também são integradas práticas meditativas e princípios da não ação, o Wu Wei, Taoísta. O Sentido de vacuidade ou ação-não dual (que seria a verdadeira ação ética para Varela) se torna presente nas práticas e nas instruções de alguns exercícios conduzidos pelo encenador, assim como uma busca por um estado de presença “enatuado” a partir das práticas meditativas e de observação de si, dos estudos do movimento e ações propostas em espaço aberto.

Como aparece no material de divulgação do retiro, “Ser o Movimento” para Cohen, parece relacionar-se com o princípio de vacuidade, incorporar o movimento assim como ele acontece, sem intenção consciente:

Quando nos referimos à arte corporal do movimento, nos referimos ao movimento como a manifestação primária e dinâmica dos vivos. Embora seja óbvio que o corpo se move, sabemos que nossos movimentos são condicionados por uma série de eventos (cultura, biografia, sistema de crenças etc.). Queremos explorar o movimento além de uma técnica específica. Aprender a "Ser o Movimento" é uma arte em si e queremos compartilhar nesse curso várias abordagens práticas e filosóficas a esse respeito. (COHEN, 2019, arquivo pessoal)

Para Varela, a característica mais importante que diferencia o verdadeiro e genuíno comportamento ético, seria o fato de que ele não nasceria de modelos habituais de regras. Pessoas verdadeiramente virtuosas (competentes em ética) agem partindo de inclinações alargadas e não de regras aceitas, superando o fato

evidente que as respostas criadas dentro de um hábito não são suficientes para dar conta da infinita variedade de circunstâncias que poderíamos enfrentar.

Vale ressaltar que o próprio posicionamento enativo assumindo o mundo com algo que não é pré-dado também incita a uma postura mais ativa do ser humano em cocriação com o mundo, portanto uma postura ética por si. Conforme cita Cohen:

O termo “enativo” em conjunto com o “filosófico” nos torna todos responsáveis e participantes por aquilo que vivemos e refletimos. Somos cocriadores das realidades emergentes nas quais vivemos, interagimos. É uma atitude ativa (uma dança de coordenações) que nos convida à reflexão permanente (filosofia) em um mundo que não está pré-estabelecido aí a fora, mas sim, é um mundo "enatuado" do qual todo ser humano é participante ativo e criador de realidades. O mundo não é algo que nos é dado, mas é alguma coisa em que temos parte graças ao modo como nos movemos, tocamos, respiramos e comemos. Eis o que chamo de cognição como enação, partindo das conotações semânticas do termo ‘enação’ que sugerem o ‘fazer emergir’ mediante a manipulação concreta. (COHEN, 2019, p.7)

A minha abordagem ao aproximar a abordagem kinopolítica de Elias Cohen ao campo da ética, sob a perspectiva de Varela, buscou evidenciar o fato de que, mais do que trazer um discurso sobre a ética, as práticas vivenciadas junto ao KIM Teatro Danzante, acerca da mobilidade, incorporam princípios éticos descritos pelo neurocientista, tais como: conduta espontânea e vacuidade; a não separação “mente-corpo-ambiente”; desestabilização da certeza de um “Eu” unificado e separado do meio; ação não dual; desestabilização de certezas (usando o movimento como princípio de operação). Essas práticas contribuem para alargar as inclinações para uma atitude ética espontânea, segundo a perspectiva tomada por Varela, contribuindo para a construção de um “*know how*” ético junto aos artistas e estudantes do movimento que vêm participando nos últimos anos das práticas organizadas pelo KIM Teatro Danzante.

7. CONCLUSÃO

A pesquisa apresentada lançou olhar para aspectos que diferenciam o fazer artístico do encenador e coreógrafo Elias Cohen, que tem operado segundo a concepção de um saber corporificado e por um sentido de representação coemergente.

Inicialmente, o trabalho intentou uma abordagem que priorizasse questões relacionadas ao pensamento sobre a dramaturgia do corpo, nas obras desse encenador. Mas o contato com o artista e com seu trabalho, revisitados durante o período da pesquisa, nos mostrou que uma abordagem mais ampla era necessária, uma vez que, sua atuação sistêmica tornaria falha nossa vontade de abordar a pesquisa dramaturgica, sem olhar para os princípios que ele agenciava em suas práticas.

Olhar para as obras, dentro da abordagem escolhida, nos mostrou que os conceitos de corporificação, autopoiesis, enação e representação coemergente complexificam o olhar para a cena e que estão presentes nos processos de criação, desde abordagens e propostas da encenação até na dinâmica de construção de algumas cenas.

Pudemos ver como o uso da adaptabilidade presente nas práticas contribui para a elaboração de um saber corporal espontâneo e fluido. A adaptabilidade pensada aqui sobre a perspectiva não carregada da ideia de otimização, isto é, de sobrevivência do mais apto mas sim, da conservação de uma congruência entre meio e sistema, na busca do que o artista chama de “inteligência intrínseca”.

No estudo da construção dramaturgica, vimos uma dinâmica que opera por colapsos e que, por não entregar o sentido fechado da cena, torna o público um coparticipante. Compreendemos aqui que o sentido de falta produzia movimento e que esta dinâmica se mostra coerente com os estudos da cognição, segundo as pesquisas de Francisco Varela.

A pesquisa também buscou entender a passagem de um olhar que se desloca de uma lógica substancialista para outro que engloba a circularidade e autopoiesis, para abordar questões que estão para além dos aspectos técnicos e estéticos da

atuação do artista, mas que passam a resvalar em questões éticas e políticas de sua atuação no mundo.

Terminamos a pesquisa com a colocação de que concluir em certezas, além de estancar o estudo, mostra-se ilusório. Assim, a porta que se abre com essa investigação é a vontade de poder fomentar saberes corporizados no campo das artes, que nos tirem dessa cegueira perceptual em que nos encontramos.

Em visão prospectiva, concluímos com uma fala de Elias Cohen, lembrando-nos que somos os ancestrais do futuro:

Acredito que o futuro é algo que se está tecendo sempre no presente. Então esta possibilidade radical de esperança de um futuro positivo, saudável, relacional, em um momento planetário, onde de alguma maneira, o futuro se vê como algo que já nada sabemos mais. O futuro, se seguimos a lógica de como está caminhando, é um futuro super incerto...Eu acredito que a mobilidade, a corporeidade, o fluxo, a dança como tal é o futuro. Eu coloco assim, desta forma radical: Dance agora e vai ter um futuro móvel, são, positivo, no sentido de que é respeitoso ao vivo, que gera um acoplamento estrutural com princípios essenciais da vida...O sustenta, o mobiliza, o multiplica, o tempera, em vez de: o corta, o modifica, o fecha, o separa, o aniquila, o controla de alguma maneira. Essa visão até o futuro de poder mover-se agora com esta forma radical de quem sabe pensar na nossa domesticação, desde as coisas mais simples e nos abrimos para o movimento nas coisas mais simples - tudo que é mais simples requer mobilidade, desde cortar a cebola, picar o alho até levantar-se, fazer amor - decidir mover tudo isso é o futuro. Então para poder imaginar futuros móveis nós temos que nos movermos agora. E por isso creio que também estamos caminhando a uma mudança e por isso que os controles vêm mais violentos também, com mais desejos. Então há uma mobilização, está acontecendo e se não acontece em grande escala, que possa suceder na sua casa⁸⁴.

⁸⁴Cohen em live, quando solicitado a falar sobre a dança e o futuro (2020, 28 agosto) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=72YVLedUyRA&fbclid=IwAR1FnbKvIB8K4kK684SFWELnP6WSSX34jXHBvox_vCcGomwgE6GjfiUweAU

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Notas sobre o gesto**. Artefilosofia, n.4, Ouro Preto, jan, 2008. Acesso em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/731/687> .

Baum, Carlos & Kroeff, Renata. (2018). **Enação**: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. Rev. Polis e Psique, 8(2): 207 – 236.

COHEN, ELIAS. **KIM Teatro Danzante**. Google. Disponível em: < <http://kimteatrodanzante.org/escuela-retiros> > . Acesso em 22 jun./2018.

DANZA Y FILOSOFÍA ENACTIVA PARA LA NUEVA EDUCACIÓN **Reflexiones Sobre la investigación y sus bases**. (2014) Google. Disponível em: <<http://www.escuelafranciscovarela.cl/wp/wp-content/uploads/2017/08/EI%C3%ADas-Cohen-Danza-y-filosof%C3%ADa-enactiva-para-la-nueva-educaci%C3%B3n.pdf>> . Acesso em 06 Jun./2019

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of performance**. London and New York, Routledge, 2008.

FROST, S. **Biocultural Creatures: Toward a New Theory of Human** Durham: Duke University Press, 2016.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 150p.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. Coord. de tradução de Mara Zanotto. Campinas: Mercado das Letras, 2002.

_____ **Philosophy in the flesh**. New York: Basic Books, 1999.

MACEDO, Ana Cristina Pelosi de; FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes; FARIAS, Emilia Maria Peixoto (Orgs.). **Cognição e linguística: explorando territórios, mapeamentos e percursos**. Caxias do Sul, RS: Educ; Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

MAÎTRE, J.-L. et al. **Asymmetric division of contractile domains couples cell positioning and fate specification**. Nature 536, 344–348 (2016).

MATURANA, Humberto e VARELA, Francisco. **De máquinas e seres vivos – Autopoiese – a organização do vivo**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2002.

_____ **A Árvore do Conhecimento: As Bases Biológicas da Compreensão Humana**. São Paulo: Palas Athena, 2010.

Revista Sala Preta. **Realidade e Ficção no Teatro Contemporâneo**. Trad. Marcus Borja., São Paulo, vol 13, no 2, 2013.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro-Físico**. São Paulo: Perspectiva/2013.

Kjesed Faundes. **El Libro de la danza chilena**. Google Analytics. Disponível em: <<https://ellibrodeladanzachilena.cl/elias-cohen-danzante-de-la-creatividad/>> Acesso em 29 Jan. 2013.

SILVA, Fábio Hebert. **ÉTICA: CULTIVO DA AÇÃO NÃO CENTRADA. Dissertação (Mestrado em Psicologia)** Departamento de Psicologia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

SLINGERLAND, Edward, **Effortless Action: Wu-wei As Conceptual Metaphor and Spiritual Ideal in Early China**. Clarendon Press; 2nd ed. edição (1 março 2003)

STODDART, William. **O hinduísmo**. São Paulo: IBRASA, 2004.

TAKA A. Tsunoyama, Yusuke Watanabe, Junri Goto, Kazuma Naito, Rinshi S. Kasai, Kenichi G. N. Suzuki, Takahiro K. Fujiwara, Akihiro Kusumi. **Super-long single-molecule tracking reveals dynamic-anchorage-induced integrin function**. Nature Chemical Biology, 2018; DOI:10.1038/s41589-018-0032-5

TSÉ, Lao. Tradução de (CHERNG, Wu Jyh). **Tao te ching: O Livro Do Caminho E Da Virtude**, Ed. Comentada. Mauad. 2011.

VARELA, Francisco. **Quattro pilastri per il futuro della scienza cognitiva**. Publicado por Pluriverso, 2, 2000.

_____ **El Fenomeno de la vida**. EDICIONES A Cirujano Guzmán, Dolmen S. de Chile, Santiago, 1985.

_____ **Ética y acción** : conferencias italianas dictadas en la Universidad de Bolonia 16- 18 de diciembre, 1991.

_____ **Sobre a competência ética**. (A. Morão, Trad.). Lisboa: Edições 70. (Trabalho original publicado em 1992), 1995.

VARELA, Francisco THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada: ciências cognitivas e experiência humana**. Porto Alegre: Artmed, 2003.

_____ **De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana** / Francisco J. Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch. Barcelona: Gedisa, 1997.

WATERMAN-STORER, C. M.; SALMON, W. C.; SALMON, E. D.; **Feedback interactions between cell-cell adherens junctions and cytoskeletal dynamics in newt lung epithelial cells**. Mol Biol Cell. 2000; 11: 2471-2483

9. ANEXOS

9.1. 108 Reverências para a Autopurificação

As 108 Reverências para a Autopurificação

Versão Original: Templo Zen Golgulsa, Coreia Del Sur
Tradução e Adaptação do Original para o Espanhol: Elías Cohen, janeiro de 2012
Versão em Português (tradução do espanhol): Suellen Leal, setembro de 2015.

Previamente às Reverências, preparo o estado apropriado de minha mente.

1. As Reverências são um caminho para eu me purificar.
2. Através das Reverências, aprendo sobre a humildade em mim e o desenvolvimento de um corpo e uma mente sadios.
3. Faço Reverências para entender que a vida dos outros é tão valiosa como a minha.
4. Faço Reverências para me despojar do meu egoísmo.
5. Faço Reverências para a eleição de meu Ser Verdadeiro.
6. Faço Reverências para a vida de todas as coisas e pela paz no universo.

108 Reverências

1. Faço Reverência por me perguntar sobre minhas origens e meu destino.
2. Faço Reverência para valorizar meus pais por me terem dado o nascimento.
3. Faço Reverência por refletir sobre quem sou.
4. Faço Reverência para encontrar meu Ser Verdadeiro.
5. Faço Reverência para valorizar sempre meu corpo e espírito.
6. Faço Reverência pelo bem-estar do meu corpo e espírito.
7. Faço Reverência para refletir sobre meus desejos verdadeiros.
8. Faço Reverência para conhecer e aprender a controlar minha mente.
9. Faço Reverência para valorizar a vida que vivo hoje.
10. Faço Reverência para agradecer por estar com vida.
11. Faço Reverência para refletir sobre o respeito e o amor por mim mesmo.
12. Faço Reverência para ser sempre capaz de amar a minha família.

13. Faço Reverência para sentir felicidade e paz mental através do amor.
14. Faço Reverência para buscar a felicidade somente através do amor.
15. Faço Reverência por saber que o amor infinito flui através de todo o universo.
16. Faço Reverência aos Mestres que me mostraram o caminho correto.
17. Faço Reverência por sentir que o amor se origina em meu interior.
18. Faço Reverência por ser capaz de manifestar amor aos outros.
19. Faço Reverência por sentir que todos os seres vivos e o universo estão dentro de mim.
20. Faço Reverência para recordar que meus ancestrais estão dentro de mim.
21. Faço Reverência para pedir o perdão às pessoas que ferem, porque ferem a todo o universo.
22. Faço Reverência para observar a natureza de minhas ações.
23. Faço Reverência para me despojar da arrogância.
24. Faço Reverência para me despojar da falsa humildade.
25. Faço Reverência para despertar o bem nos outros, mas não o mal.
26. Faço Reverência para manter os segredos dos outros.
27. Faço Reverência para me despojar do ódio aos outros.
28. Faço Reverência para me despojar da raiva por outros.
29. Faço Reverência para não repetir aquilo que não escutei.
30. Faço Reverência para não repetir aquilo que não vi.
31. Faço Reverência para estar sempre pronto e não esperar que as coisas sejam fáceis.
32. Faço Reverência para não esperar a obediência dos outros.
33. Faço Reverência para estar aberto as dificuldades da vida.
34. Faço Reverência para fazer o melhor de cada momento de minha vida.
35. Faço Reverência para viver uma vida honesta.
36. Faço Reverência para devolver inclusive o menor gesto de agradecimento.
37. Faço Reverência para não colocar minhas necessidades acima das necessidades dos outros.
38. Faço Reverência para não ser mesquinho com os outros.
39. Faço Reverência para não causar mal aos outros com o intuito de avançar.
40. Faço Reverência por estar aberto a não obter as coisas com pouco esforço.
41. Faço Reverência para ter o controle dos meus desejos.
42. Faço Reverência para refletir que a vida é o mais valioso.

43. Faço Reverência por saber que o sofrimento vem de uma mente apegada as coisas.
44. Faço Reverência para não cometer erros por ignorância.
45. Faço Reverência para chegar à sabedoria profunda.
46. Faço Reverência para aprender a ser amável com as pessoas, mesmo que tenha sentimentos negativos por elas.
47. Faço Reverência para não me associar aos fortes para ferir os mais frágeis.
48. Faço Reverência para ser honesto comigo mesmo e evitar adular a outros para minha conveniência.
49. Faço Reverência para me manter verdadeiro e honesto em todas as circunstâncias.
50. Faço Reverência por saber que a natureza da felicidade e infelicidade estão no interior da minha mente.
51. Faço Reverência por saber que a felicidade não vem dos outros, ela nasce em mim.
52. Faço Reverência por entender o valor de viver uma vida pacífica e tranquila.
53. Faço Reverência por ter posses, mas não ser possuído por estas.
54. Faço Reverência por saber que posso encontrar a paz ao ser paciente.
55. Faço Reverência por saber que uma mente consciente é a melhor mente.
56. Faço Reverência para encontrar liberdade através da sabedoria.
57. Faço Reverência para controlar minha mente e não ser controlado por ela.
58. Faço Reverência para manter sempre o estudo sobre mim mesmo e minhas ações.
59. Faço Reverência pelos tempos duros que vivi porque eles me fizeram mais forte.
60. Faço Reverência para manter minha mente original pura, apesar da passagem do tempo.
61. Faço Reverência para pensar com uma mente agradecida por todas as coisas.
62. Faço Reverência pelo agradecimento de que posso me encontrar comigo no silêncio.
63. Faço Reverência pela reflexão ter uma vida honesta e pura.
64. Faço Reverência pelas pessoas que estão trabalhando em más condições.
65. Faço Reverência por aqueles que se encontram na pobreza e com uma vida dura.
66. Faço Reverência por aqueles que trabalham para me proporcionar uma comida saudável.
67. Faço Reverência para ter uma mente generosa mesmo que não tenha o suficiente para mim.
68. Faço Reverência pela estimada vida das crianças que existem neste mundo.
69. Faço Reverência por meu parceiro que se uniu a mim através do amor.

70. Faço Reverência por todos os seres incapacitados.
71. Faço Reverência pelos amigos que estiveram junto a mim em bons e maus momentos.
72. Faço Reverência pela moderação mesmo quando tenha o suficiente para gastar.
73. Faço Reverência por uma mente humilde.
74. Faço Reverência pela humildade para colocar os outros antes de mim.
75. Faço Reverência ao perceber que a natureza está sendo destruída.
76. Faço Reverência ao perceber que todas as vidas estão interconectadas.
77. Faço Reverência por todas aquelas vidas destruídas pela cobiça da humanidade.
78. Faço Reverência por todos os ecossistemas que estão se recuperando após terem sido violados pela humanidade.
79. Faço Reverência por escutar os sons da vida que estão ao meu redor.
80. Faço Reverência ao perceber que minha vida é o movimento da minha alma.
81. Faço Reverência ao perceber que o objeto de amor e anseio é a vida.
82. Faço Reverência por sentir minha alma purificada quando escuto o som de um córrego de água limpa.
83. Faço Reverência por ter a possibilidade de escutar e desfrutar o canto dos pássaros.
84. Faço Reverência por ser refrescado ao sentir o frescor da brisa.
85. Faço Reverência por ser grato cada vez que respiro ar fresco.
86. Faço Reverência por ser grato pela visão de flores selvagens que estão sempre presentes.
87. Faço Reverência para agradecer pelas montanhas e paisagens que me falam com seus ventos e neves.
88. Faço Reverência por nosso planeta Terra, o qual se alimenta da existência de todas as coisas vivas.
89. Faço Reverência ao Céu o qual dá vida a todas as coisas vivas.
90. Faço Reverência por minha própria paz.
91. Faço Reverência pela paz em tudo que me rodeia.
92. Faço Reverência pela paz do meu vizinho.
93. Faço Reverência pela paz dos de países que foram separados sem motivos.
94. Faço Reverência pela paz entre países que combateram por razões políticas.
95. Faço Reverência pela paz e harmonia em todas as religiões.
96. Faço Reverência por desejar a paz em todos os mortos e seres vivos.
97. Faço Reverência pela esperança de paz entre a natureza e os seres humanos.

98. Faço Reverência pela mente que é iluminada e pacífica.
99. Faço Reverência pela harmonia entre o pobre e o rico.
100. Faço Reverência para viver no presente sem rancor pelo passado e sem angústia pelo futuro.
101. Faço Reverência pela harmonia entre o enfermo e o que está são.
102. Faço Reverência pela harmonia entre aqueles que aprenderam e aqueles que não.
103. Faço Reverência por aqueles que caíram na escuridão.
104. Faço Reverência por aceitar todas as coisas que eu fiz.
105. Faço Reverência para ser uma pessoa grata por todas as pessoas me amaram e cuidaram de mim.
106. Faço Reverência para ser uma pessoa grata por todas as coisas boas e belas em minha vida.
107. Faço Reverência para ser grato por minha vida e por refletir sobre as outras vidas que virão.
108. Faço uma Reverência a mim mesmo, entendendo que a minha valiosa vida é como o universo.

9.2. DANZA Y FILOSOFÍA ENACTIVA PARA LA NUEVA EDUCACIÓN

Reflexiones sobre la investigación y sus bases

Investigador responsable: Elías Cohen

Pensamientos preliminares

Siento el deber de hacer una breve introducción sobre la génesis de esta investigación. Tendré que pecar de hablar en primera persona y también deseo pecar al usar un lenguaje muchas veces poco académico, ya que tengo mis razones para hacerlo. He hecho muchas clases de movimiento, danza, integración somática y composición en diversas instituciones educacionales tanto en Chile como en el extranjero. Las sigo haciendo, cada vez con menos frecuencia en instituciones, cada vez más desalentado para ser sincero. He preferido posteriormente, crear mis propios lugares e instancias de aprendizaje en torno al cuerpo como eje axial de investigación y creación. Mi visión es crítica: no existe la posibilidad de experiencias profundas al interior de los currículos educacionales tanto en la educación escolar como la educación universitaria. Son currículos horizontales, con gran cúmulo de materias sin ninguna “verticalidad” o profundidad en el conocimiento que desean proporcionar. Las mallas curriculares de toda institución educacional chilena (escolar y universitaria) “suenan” muy coherentes y atractivas pero finalmente entregan una experiencia fragmentada del conocimiento, con una disminuida capacidad reflexiva, bajo un incesante estado de estrés por “cumplir” en cada asignatura y “salvarla” a como de lugar. ¿Qué sentido tienen todo eso? Sí, el problema es el sentido. El problema es también, el poco auto conocimiento de alumnos y profesores. Está claro, en ninguna parte de la enseñanza educacional, existe el espacio para la entrega de herramientas reales para el auto conocimiento y el desarrollo de las funciones reflexivas. Pareciera que el auto conocimiento es una eterna “tarea para la casa” que las instancias educativas no quieren asumir.

Estando adentro del universo académico, me doy cuenta que la educación requiere una revolución radical en la forma en que se debe re pensar y re definirse a sí misma. Sí, está de moda hablar de educación, se invierten dineros y recursos, se ocupa mucho tiempo pero al final del día, todo sigue igual. Curiosa situación.

En el año 2005, logré introducir con créditos universitarios, el ramo electivo de Teoría y Práctica de la Meditación al interior de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Para sorpresa de la universidad pero no mía, este electivo se llena de postulantes dejando en lista de espera a estudiantes de diversas carreras y recibiendo a muchos alumnos oyentes de forma informal. En este ramo se mezclan futuros ingenieros, psicólogos, antropólogos, biólogos marinos, actores, estudiantes de teología y futuros pedagogos por nombrar algunas de las carreras que asisten.

El cambio que viven los alumnos participantes de este ramo respecto a su toma de conciencia verdadera a través de la función reflexiva estimulada por la práctica de la meditación (atención plena) es tan radical, que me ha motivado a generar una suerte de “misión” de integrar la práctica de la Atención Plena en cuanta instancia educativa me sea posible. Sin lugar a dudas, en cuanto más temprano comience la vida y función reflexiva de niños y jóvenes, más será la posibilidad de sembrar una sociedad y cultura reflexiva en nuestro país.

A través de mi propia experiencia y viaje somático junto a la maravillosa posibilidad de aprender y compartir este enriquecedor universo con grandes maestros y muchos alumnos, es que me cuestioné desde hace años el enfoque de las mallas curriculares en toda escala, percibiendo la lejanía y desconocimiento de la importancia de ser-cuerpo como primera instancia del auto conocimiento profundo. Sin esa base, muchas otras bases son poco sólidas. En el 2007 recibí una beca Fondart para realizar un Diplomado de Biología del Conocimiento en el Instituto Matriztico bajo la dirección de Humberto Maturana. Si bien la experiencia fue enriquecedora, conocí más a fondo las perspectivas de Francisco Varela ya que me pareció se hacía cargo de la inteligencia y de los procesos cognitivos como un fenómeno corporeizado a diferencia de Maturana quien pone demasiado énfasis, a mi juicio, en el fenómeno del lenguaje, del “lenguajear”.

Paralelamente, la vida y mis inquietudes personales me acercaron a la práctica de la meditación (diversas formas y orientaciones) actividad que modificó más radicalmente mi existencia y visión de las cosas, desde hace ya 16 años de permanente práctica.

Así se va gestando este “viaje” desde lo somático con su fundamento más esencial (lo celular) hasta lo meta cognitivo.

En la investigación de “Danza y Filosofía Enactiva para la Nueva Educación” hay un gran equipo humano de investigadores que han sido en su momento colaboradores muy cercanos de Humberto Maturana pero que también han tenido un giro o una “vuelta” a la idea enactiva (representación co emergente de la realidad) propuesta por Francisco Varela desde las ciencias cognitivas. En el equipo de investigación hay científicos que desde un comienzo colaboraron directamente con el propio Francisco Varela. Hay bailarines con una gran y sensible vida somática dispuesta a recorrer caminos con el fin de sistematizar de forma creativa diversas experiencias con clave pedagógica y se suma además toda la Escuela Francisco Varela de educación básica junto a su

comunidad de profesores, alumnos y padres que desean embarcarse con este viaje, al encuentro de nuevas posibilidades de concebir y encarnar la experiencia del conocimiento en la educación chilena.

Nuevas ventanas se están construyendo. Pareciera que mucho aire fresco entrará por ellas.

Algunas palabras respecto a la Educación

Probablemente no estamos en este mundo sólo para sobrevivir, por lo mismo, resulta indispensable crear las condiciones necesarias que aseguren nuestra evolución y calidad en el planeta. Considero que para adentrarnos a la comprensión vivencial sobre el fenómeno de la vida, la danza, en cuanto metáfora y acción corporeizada es una expresión que puede favorecer a hacernos seres más completos, más llenos de experiencia, más humanos. La educación es un acto de amor por la humanidad y la educación actual se puede enriquecer profundamente al integrar la danza, por ende al Ser Cuerpo, como una base importante en su accionar metodológico y vivencial del conocimiento.

Lamentablemente hoy en día y comparto la visión algo nefasta del psiquiatra y místico chileno, Claudio Naranjo, la educación sigue perdiendo el tiempo en ocuparse de cosas relativamente insignificantes. Pues es evidente que en lugar de ocuparse de ayudar a las personas a ser buenas personas para que así tengamos un buen mundo, se ocupa de enseñar materias que, se supone, van a servirnos en nuestra vida de trabajo o que, se supone, van a servir para la educación de nuestra mente, pero que ni siquiera sirven de gran cosa en la preparación de los estudiantes para una futura vida de servicio, sino sólo para la educación de ciertos aspectos de la mente en detrimento de otros. Más que nada, la educación actual sirve para pasar exámenes y así lograr un lugar privilegiado en el mercado de trabajo, por lo que es exacto decir que el órgano social al que correspondería velar por el desarrollo humano se ocupa de irrelevancias, olvidado de su función –y esto justo cuando el desarrollo humano se ha tornado sumamente urgente en el estado actual del mundo.

En las escuelas se exige a niños y jóvenes a estar quietos en sus bancos y de esa manera se entrenan en la obediencia. Actualmente está probado que la inhibición del impulso lúdico causa un considerable daño cerebral, pues hay sinapsis que son

específicamente estimuladas por el juego y que después se pierden. Algunas personas que aún viven alabando el paradigma antiguo de la educación consideran que los jóvenes de hoy son rebeldes, que ya no estudian como antes. A mi juicio, la responsabilidad está esencialmente en los profesores y la institución a la que representan. Los jóvenes de hoy intuyen claramente que están muchas veces perdiendo el tiempo, intuyen que hay formas mejores y más acordes de aprender y de conocer en estos nuevos tiempos. Lo que la educación necesita es muy claro y esencial: algo que ayude al desarrollo humano. Se requiere prácticas concretas que sirvan al cultivo de la mente profunda –comenzando por el cultivo de la atención- y un proceso de autoconocimiento guiado que lleve no sólo a cambios de conducta sino a esa transformación más profunda que es la esencia de la maduración propiamente humana.

Danza y Filosofía Enactiva para la Nueva Educación

Danza como un camino hacia el Conocimiento.

El movimiento está intrínsecamente unido a la creación esencial y más fundamental de nuestro ser. La danza comienza desde que estamos flotando en el útero, desde donde nos movemos tridimensionalmente, cabeza abajo pies hacia arriba, pateando, girando, moviéndonos.

El paradigma respecto al conocimiento en nuestra cultura educacional ha sido pensado como una acumulación de conocimiento, o mejor dicho, una acumulación de información (ya desarrollaré este punto más adelante). Lo que deseamos proponer con nuestra investigación, es el conocimiento encarnado (*embodied knowledge*), en el cuerpo y desde el cuerpo. Incluso me atrevo a sugerir que el conocimiento corporeizado, es un conocimiento que debemos recuperar y desarrollar para la continuidad saludable tanto nosotros mismos como del planeta. La idea de danza que proponemos, no hace mención sólo a una danza con “pasos de baile” sino más bien a pasos para recuperar un lenguaje más visceral que contenga la capacidad de conectar cuerpo, mente, corazón, espíritu y pensamiento imaginativo.

No tenemos cuerpos, somos cuerpos.

Hoy en día es difícil vivir en la cultura en que vivimos y recibir el impacto de los constructos culturales que enfatizan la “forma en que nos vemos” (hacia afuera) en vez de mirar como experimentamos las sensaciones a través de nuestro cuerpo (desde adentro). Está claro que el “conocimiento corporal” se ha puesto en peligro en la especie

humana y que muchos se encuentran totalmente alienados de sus cuerpos. Más nefasto aún, cuando estamos hablando sobre niños y jóvenes. Se le ha dado un gran énfasis al cuerpo exterior y su apariencia en oposición a lo que yo llamaría en términos fenomenológicos “el cuerpo vivido”.

El cuerpo vivido, es el cuerpo sentido en donde hacemos conexiones con múltiples sensaciones al rededor y al interior de nosotros mismos.

La danza, en términos que ya explicaré más adelante, es una invitación a “pensar” con la totalidad de nuestro ser. Puede ser una bella y encarnada forma de conectar biología y cuerpo, geografía planetaria y geografía humana, psicología y conciencia visceral, matemáticas y uso del espacio, pensamiento intuitivo y creatividad, psicología y conciencia visceral. La creatividad consciente y la improvisación (elementos presente en la composición y creación en danza) es un elemento esencialmente humano, la cual nos permite sorprendernos al percibir cuanta sabiduría a través del cuerpo existe en cada uno de nosotros.

Danza y Filosofía Enactiva: áreas a investigar

La Danza y Filosofía Enactiva, posee tres áreas importantes que deseamos investigar con el fin de crear metodologías pedagógicas en clave transformativas para el educando chileno de hoy. Estas áreas son:

El enfoque “Somático Enactivo” comprende un viaje experiencial desde lo somático que incluye toda la experiencia evolutiva emergente del soma (celular, organismos complejos, ser oceánico, embrionario, anfibio, invertebrado, vertebrado, cuadrúpedo, ser vertical, cerebro reptiliano, límbico y neo cortex) hasta la experiencia trascendente de autoconocimiento de si mismos como observador/testigo de las sensaciones corporales, emocionales y mentales a través de prácticas simples de meditación de Atención Plena adaptadas para niños y jóvenes al interior de una comunidad educativa.

Consideramos que este aprendizaje auto biológico encarnado puede generar una valoración trascendente al fenómeno de lo vivo, un respecto amoroso a nuestra propia constitución como seres vivos. A través de este viaje filogenético (de las especies) y ontogenético (vida del soma desde la gestación a hasta la muerte de un ser vivo) permite también establecer las bases experienciales para la comprensión de nuestra evolución celular a un organismo complejo, como también la evolución de las diversas especies animales que están “en nuestro interior” y que han aportado noble y pacientemente a nuestra evolución. A su vez, ayuda a comprender y vivenciar nuestra estructura tricerebral compuesta por el cerebro antiguo ancestral (cerebro reptiliano), el cerebro límbico (creación de la amígdala cerebral encargada de las emociones) y el neo cortex como última pieza en la creación y modulación cerebral, encargado de nuestra capacidad de razón, reflexión y abstracción metafórica. La experiencia de conocer a una edad temprana la vida del cerebro, nos introduce al tema de la mente, preparando el camino para ser “investigadores” del contenido mental a través de la práctica de la Atención Plena o Mindfulness. De esa manera, se va instalando el testigo-observador desde una temprana edad, quien de a poco va creando la disciplina y las conexiones neuronales en su interior para tener una mirada más consciente sobre sus sensaciones físico-sensoriales, sus sentimientos/emociones y su contenido mental (pensamientos, juicios, pre juicios, temores, diálogos internos, ideas recursivas, etc...).

Mi experiencia como meditador con 16 años de práctica recorrida en ese campo y también como profesor de meditación a nivel universitario, me ha enseñado que es muy difícil acceder a un estadio meditativo de forma directa sin intermedio de trabajo físico previo. El trabajo físico previo, ayuda a generar una carga-descarga de las tensiones físico físicas, re establece una respiración más profunda y focaliza la mente en un estadio previo a la meditación en sí. Considero que este viaje encarnado a través de la danza evolutiva del soma es una excelente “puerta de acceso” a la experiencia de la práctica de meditación de la atención plena.

La segunda área importante, es la creación de metodologías vivenciales en clave pedagógica para la comprensión “ontológica” y psicológica del ser humano en cuanto ser que interactúa con su emocioar y que a su vez interactúa con otros seres y con un medio ambiente. La danza puede ser una excelente metáfora encarnada para expresar nuestros sentimientos, explorar la confianza personal, el respeto y cuidado de los otros. Pongo en relieve técnicas y principios al interior de la danza de contacto (contact dance), como un claro ejemplo de interacción lúdica en movimiento y conexión con si mismo y con “el otro”, aquel que no soy yo, co-creando un juego de dialogo corporal en conjunto. Es en esta

interacción vital, donde logramos percibir el “cómo” establecemos contacto relacional con otro. Este contacto es idealmente fluido pero otras veces puede volverse más tímido, más desconfiado, más competitivo, más desinteresado o más conectado por mencionar algunas posibilidades, para darnos cuenta que la vida relacional del ser humano puede ser entendida como “una danza” relacional, donde se aplican y activan consciente o inconscientemente los mismos mecanismos psíquicos y emotivos.

A través de la danza y la imaginería podemos expresar nuestro estado interno que son más complejos de comprender o incluso verbalizar abiertamente. Danzar nuestras emociones, danzar nuestros pensamientos, danzar nuestra imaginación, danzar con las cosas que me pasan, danzar conmigo, danzar con los otros, danzar para generar un sentimiento de pertenencia con mi propio cuerpo y pertenencia con la comunidad que me contiene y apoya.

El tercer aspecto, también bajo la importancia de establecer una metodología pedagógica vivencial y creativa en clave transformativa es el uso del cuerpo en sí. El cuerpo libre, que aprende jugando creativamente los principios esenciales al interior del movimiento. Vivenciarse como seres tridimensionales en vez de seres sólo frontales. Experimentar el arriba, abajo, los lados el atrás y el delante de nosotros mismos y nuestra corporalidad. Divertirse con saltos, giros, espirales, idas al piso, revolcarse, pararse de manos (poner las cosas “patas arriba” y ver las cosas desde otras perspectivas). Todo esto hecho con un marco de seguridad y auto cuidado corporal, en donde resulta vital la experiencia y conocimiento de la bio funcionalidad de nuestra estructura como tal: soportes, alineamientos, absorción de impacto, reacción orgánica, fluidez, centro corporal, movimientos periféricos, contracción- expansión por nombrar algunos aspectos sobre principios a explorar, vivenciar y aplicar a la vida saludable de nuestro ser corporeizado en movimiento.

Es importante entender que cuando decimos “danza” nos referimos una idea amplia del término. Existe la danza en donde se aprenden “pasos de baile” el cual no es el caso de este enfoque de educación somática a través de la Danza y Filosofía Enactiva. La danza enactiva es una forma de “explorar creativa y conscientemente” nuestro ser corporeizado con el fin de crear una experiencia de conexión con nosotros mismos, los demás y participar en la experiencia del “conocer” a través de la cognición corporeizada. Deseamos ampliar la idea de “danza” también como una metáfora de las interacciones en el fenómeno de lo vivo, de lo relacional. Humberto Maturana expresa la idea que “lo vivo, es una danza recursiva de una coordinación de coordinaciones”. La danza de las células, la danza del acoplamiento

estructural, la danza fascinante como expresión artística de los seres humanos y la danza finalmente del cosmos, nos parece una metáfora encarnable, positiva, llena de conocimientos aplicables a un mejor vivir.

En relación al término de filosofía enactiva, me gustaría detenerme un momento con la idea de "lo filosófico". La reflexión, la fascinante meta cognición de la instancia auto recursiva sobre "saber que sabemos", es un de los hechos fundamentales que nos hace Seres Humanos. Proponemos "aterrizar" y encarnar lo filosófico, lo reflexivo. La filosofía como un derecho humano fundamental al igual que la danza, para la comprensión profunda de lo que somos en cuanto seres humanos que interactúan con un medio, con un planeta que nos acoge. A esta capacidad humana esencial sobre el reflexionar, es la esencia de la Filosofía Enactiva. Todos podemos y de alguna forma debemos ser filósofos de nuestro existir con el fin de salir de la inmadurez existente y reinante en las sociedades actuales. Pareciera ser que la reflexión, el filosofar sobre nuestro existir, sobre el "como" ontológico que está en la comprensión esencial de nuestro ser, es un ejercicio "chato", una pérdida de tiempo en una sociedad que ya no tiene tiempo para nada. Aterrizar la filosofía, significa hacerla propia, convertirla en un ejercicio natural reflexivo y de convivencia con nosotros mismos y los demás. Ser capaces de establecer y re actualizar nuestras propias filosofías personales. El problema esencial de la educación de hoy, es la incapacidad real de educar seres reflexivos, por que es una actividad profunda y "vertical". Lamentablemente todos los currículos de hoy partiendo por la educación básica hasta post grados universitarios, están basados en currículos "horizontales". En el cúmulo y gran cantidad de información aparente en vez de la profundización esencial sobre las cosas. Se ha reemplazado el conocimiento de las cosas, lo que requiere experiencia, por información sobre las cosas. Este reduccionismo es fatal y ya está teniendo consecuencias.

El término enactivo en conjugación con lo filosófico, nos hace a todos responsables y participantes de lo cual vivimos y reflexionamos. Somos co-hacedores de las realidades emergentes en las cuales nos toca vivir, interactuar. Es una actitud activa (una danza de coordinaciones) que nos invita a la reflexión permanente (filosofía) en un mundo que no está pre establecido allá afuera, si no más bien, es un mundo "enactuado" del cual todo ser humano es activo partícipe y creador de realidades.

Estas son las razones por la que he decidido comenzar esta investigación somática con el nombre de "Danza y Filosofía Enactiva" y no sólo como educación somática. Me parece que el apoderarse y ampliar la idea de danza y lo filosófico, aporta a la amplitud y vuelo de las

nuevas generaciones que deseamos educar. Creo también, que la danza (en su amplitud conceptual y metafórico) puede “despeinar” sanamente nuestros rígidos cuerpo-mente de adultos que han perdido la espontaneidad del fluir. Me gustaría pensar que todos, independiente de nuestros oficios e intereses, podemos ser bailarines de la vida en nuestro fluir interactivo con la capacidad y profundidad de un filósofo que es capaz de reflexionar sobre su propio fluir en lo que llamamos La Vida.

Uno de los aspectos más significativos de la danza es que invita a los que la están vivenciando, a relacionarse de forma diferente con sus cuerpos.

Esto se puede relacionar con distintos contenidos curriculares a la interior de las escuelas con lo que llamaría “hacer un traspaso a los currículos del cuerpo”. Crear y establecer asociatividad encarnada entre las materias y sus contenidos y nuestra corporalidad.

Cuando nosotros habitamos nuestros cuerpos plenamente, independientemente de nuestra vocación en la vida, somos capaces de integrar la totalidad de nuestra inteligencia, incorporando lo emocional, lo cenestésico, lo conceptual, lo imaginario. En pocas palabras, vivenciamos nuestra humanidad completa. Estamos totalmente vivos, con la vibración y pulsación vital bajo nuestra piel. Vivir presente. Encontrar y restablecer la inteligencia somática autónoma de nuestros cuerpos y su movilidad, enriquece el “Ser en el Mundo” por que amplía nuestro campo de acción y nos reconecta con nuestra sabiduría interior, la cual todo ser humano por derecho de nacimiento debe tener la posibilidad de vivenciar y encarnar.

Respecto a la Experiencia

Podemos pensar re pensar la educación como un espacio donde ocurre la “experiencia del conocimiento”. Pongo esto entre comillas por que considero que ahí radica el secreto, si es que se le puede llamar así, de la verdadera educación. Insisto, una experiencia de conocimiento. Me gustaría detenerme respecto a la palabra y sentido de la experiencia, la cual considero clave en todo el asunto. La experiencia es aquello que nos pasa, aquello que nos acontece. No es lo que pasa, lo que acontece. Es lo que “me” pasa. En cada día y en cada momento “pasan” muchas cosas pero al mismo tiempo, nada nos acontece. Se podría hasta decir, que todo lo que pasa esta organizado para que nada nos acontezca. Nunca pasaron tantas cosas como hoy en día. Pareciera que acontecen mil cosas por fracción de segundo. Nunca pasaron tantas cosas, insisto, en donde la experiencia, en cuanto fenómeno vivencial, es algo cada vez más escaso. En primer lugar, considero que el exceso de información que abunda hoy en día nos aleja de las experiencias de las cosas.

Información no es experiencia. Siendo más radical, la información no da espacio a la experiencia, es la anti-experiencia. Hoy en día, se considera como un gran valor el estar informados, tener información sobre todo. Estar informados, informar, ser informantes. Lamentablemente se han confundido las cosas y si bien el acceso de información es un gran beneficio, su mal uso y abuso, cancela nuestras posibilidades de experiencia. Hoy en día, el ser informado, ocupa mucho de su tiempo buscando información. Nunca es suficiente, sobretodo hoy con internet, necesitamos todo el tiempo acceder a la información. Creo que nunca en nuestra historia humana se mal usaron tantas horas de vida real en esta sed frenética de estar conectado e informado, de saber más y más sobre algo, en perjuicio de alejarnos más y más de vivir la vida como acción real, con vínculos reales y con conocimiento real sobre las materias que nos interesa. Hoy, la gente esta informada y saben sobre muchas cosas. Ese “saber” no tiene nada que ver con “sabiduría” por que no se constituye en la experiencia de algo. Nada le acontece. Es necesario separar la información de la experiencia. El saber desde la experiencia (conocimiento y con el tiempo sabiduría), es distinto a saber sobre cosas, estar informado.

La experiencia requiere un tiempo, el cual hoy en día se nos quiere hacer creer que no existe. La experiencia acontece en el sujeto, en la persona, en su cuerpo. Cuando decimos cuerpo a estas alturas hablamos del ser completo con todas sus múltiples inteligencias asociadas e interconectadas. Si no hay cuerpo no hay mente, no hay campo de acción, de interacción, nada. La dicotomía cuerpo-mente ya no es tema, fue una comprensión antigua desde la incomprensión sobre cómo funcionamos los seres vivos. La experiencia es un fenómeno corporeizado al cual le debemos prestar más atención, debemos establecer los mecanismos, que nos permitan aprender más de ella. La vivencia de las cosas nos hace conocer realmente las cosas. Por lo mismo, en el centro de la metodología vivencial de la Danza y Filosofía Enactiva, la “experiencia encarnada” juega el papel y rol fundamental para esta educación de nuevo tipo.

Respecto a la Atención Plena o Mindfulness

Sobre la práctica

La práctica de la Atención Plena comprende métodos para incrementar la atención en el momento presente, cultivar la actitud de apertura ante sentimientos, pensamientos y sensaciones, desarrollar una metacognición sostenible y crear una relación sintónica con la experiencia. En la práctica, el practicante se sienta en una postura cómoda, espalda recta pero relajada (también se puede hacer de pie) utilizando esencialmente dos ejercicios a

través de los cuales experimentamos la Atención Plena: práctica de atención en la respiración y práctica de la atención en el cuerpo y sus sensaciones. Las instrucciones básicas son permanecer la atención en la respiración o en las sensaciones corporales (o en ambas para los más avanzados), con plena conciencia del fenómeno en sí, sin juzgar el estado del cuerpo o la respiración, permaneciendo en plena atención a lo que es, cultivando la aceptación ante todo tipo de experiencia que se pueda originar durante la práctica.

Esta capacidad esencial de los seres humanos sobre la metacognición ha sido definida por los estudios sobre la teoría de la mente como la capacidad humana universal y básica que consiste en la posibilidad de ser conscientes de los contenidos de la mente momento a momento.

Llama la atención el por qué este estado de Atención Plena o Mindfulness (como estado de conciencia) aparentemente tan natural, no emerge de forma espontánea en la mayoría de las personas. Al parecer, la manera habitual de vivir la experiencia (cada vez más escasa por los abusos de la información y estímulos de todo tipo) es tremendamente condicionada y ahogada por los propios procesos cognitivos individuales. O sea, vivimos con un “piloto automático” basada en la repetición de mecanismos adquiridos, sin presencia ni conciencia del presente.

La práctica de la meditación se trata de algo sencillo de entender, pero difícil de llevar a cabo: observar la experiencia presente, sin aferrarse a ella, en un estado de plena aceptación, dejando que las imágenes, los pensamientos, las construcciones mentales pasen “como nubes por el cielo”, sin oponerse o aferrarse a ellos. Sólo a través de la práctica permanente es que esta relevante experiencia del presente continuo se despliega de forma reveladora en nosotros mismos, transformando al ser humano de “piloto automático” en un ser humano consciente.

Aplicación de la Atención Plena en la Educación

Los programas que enseñan desarrollar la Atención Plena nos enseñan a ser más reflexivos, resilientes y aumenta en gran medida nuestras capacidades metacognitivas. Es precisamente esta capacidad metacognitiva la cual se presenta como otra fuente de conocimiento sobre uno mismo y la relación con el entorno. Habitualmente se ha considerado que la escritura, la lectura y la aritmética son pilares básicos de la educación, pero muchos investigadores en el campo de la neurociencias y la educación sugieren añadir un nuevo pilar básico a la educación: la función reflexiva, la cual se desarrolla esencialmente y en profundidad a través de la práctica de la Atención Plena.

Sin lugar a dudas, tiene mucho sentido enseñar a los niños qué es la mente y convertir la función reflexiva en parte fundamental de la educación básica. Hay una profunda conexión entre el modo en que una persona reflexiona internamente y el cómo se trata si misma y a los demás. Sería un gran avance si profesores en primer lugar, supiesen vivencialmente sobre todo esto, creando estados empáticos profundos con sus alumnos. Si los profesores supiesen que sintonizar con el yo reflexivo a través de la Atención Plena puede modificar el cerebro para crear flexibilidad y auto-observación, empatía y ética ¿no sería acaso una noble actividad al interior de los nuevos currículos educacionales? ¿No vale la pena enseñar estas habilidades de reflexión primero a profesores y luego a los alumnos?

Palabras finales

Hay que darle un nuevo sentido a la educación. Las bases y las intuiciones sobre el camino a seguir respecto a la educación de nuevo tipo están más que corroboradas. Ya no valen las buenas intenciones, los seminarios de educación que “proponen” buenas ideas sabidas de memoria por todos los profesores y pedagogos. Hay que entrar en un cambio y redefinición estructural de los currículos y de las habilidades asociadas que se espera tanto de profesores y alumnos. Hay que atreverse. Como equipo de investigación, tenemos la fuerte convicción que nuestra investigación tanto vivencial como teórica puede traer concretos frutos en las nuevas prácticas que se pueden introducir a los currículos de la educación de nuevo tipo. Agradecemos también la confianza visionaria de la comunidad educativa de la Escuela Francisco Varela, que junto a sus profesores y más de 200 familias dan un apoyo empático, ético y corporeizado a nuestra propuesta. Tenemos altas expectativas sobre nuestra labor. Las expectativas son altas por que consideramos que nos estamos lanzando a una experiencia con sentido. Una experiencia de conocimiento que requiere tiempo y cuyos resultados creemos podrán ser un aporte para la educación del futuro “ser humano consciente” que existe al interior de todos los niños y jóvenes de hoy.