



A Coordenação Motora como Dispositivo para a Criação: uma abordagem somática na dança contemporânea

Paloma Bianchi
Sandra Meyer Nunes

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis/SC, Brasil

RESUMO – A Coordenação Motora como Dispositivo para a Criação: uma abordagem somática na dança contemporânea – O artigo parte do princípio de que a educação somática articula questões próximas aos estudos da percepção tanto das ciências cognitivas como da filosofia. Indica que as abordagens somáticas podem ampliar sua área de atuação e transbordar sua função inicial de manutenção da saúde e melhora da qualidade técnica para habitar o campo da pesquisa e da criação em dança. A fim de estreitar a relação entre educação somática e dança, busca-se abordar alguns princípios do estudo da *Coordenação Motora* de Béziers e Piret e apontar seus possíveis desdobramentos no processo de investigação e criação em dança via percepção.

Palavras-chave: **Coordenação Motora. Abordagem Somática. Dança. Percepção. Processo de Criação.**

ABSTRACT – The Motor Coordination as a Creation Device: a somatic approach in contemporary dance – This article postulates that Somatic Education integrates similar issues related to perception in both cognitive science and philosophy. It also indicates that somatic approaches can expand their area of action, overcoming their original role in health maintenance and technical improvement, to reside in the field of research and creation in dance. In order to strength the relationship between dance and somatic education, this article seeks to address some principles of Béziers and Piret's *Motor Coordination* study and points out their possible unfolding in research and creation in dance through perception. Keywords: **Motor Coordination. Somatic Approach. Dance. Perception. Creation Process.**

RÉSUMÉ – Coordination Motrice en tant que Dispositif de Création: une approche somatique dans la danse contemporaine – L'article part du principe que l'éducation somatique articule des questions relatives aux études de la perception autant dans les sciences cognitives et que dans la philosophie. Le texte indique que les approches somatiques peuvent étendre leur zone d'action et déborder leur fonction initiale de maintien de la santé et d'amélioration de la qualité technique, pour s'introduire dans le domaine de la recherche et de la création en danse. Afin de rapprocher le rapport entre la danse et l'éducation somatique, l'article cherche à aborder certains principes de l'étude de la *Coordination Motrice* de Béziers et Piret et souligner leurs déploiements possibles dans le processus de recherche et de création en danse par la perception.

Mots-clés: **Coordination Motrice. Approche Somatique. Danse. Perception. Processus de Création.**

A Educação Somática vem ganhando cada vez mais espaço nos estudos de dança, tanto por possibilitar diferentes formas de olhar para o corpo e sua expressividade como por agenciar novas maneiras de aproximar-se do movimento, muitas vezes divergindo das técnicas tradicionais de dança que privilegiam a construção de corpos homogêneos. Abordagens somáticas como Alexander, Feldenkrais, Eutonia e *Body-Mind Centering* (BMC) vêm sendo inseridas no currículo de cursos superiores de dança e na prática de muitos profissionais da área¹. Todavia, pouco foi explorado em relação à pesquisa *Coordenação Motora* das fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret, possivelmente por esse estudo ocupar um lugar estritamente terapêutico, preocupado em reestabelecer o bem-estar e a saúde corporal e buscar a reeducação do movimento. Béziers e Piret elaboraram seu estudo sobre *Coordenação Motora* na década de 1960, publicando-o, pela primeira vez, em 1971. Esse estudo propõe uma síntese da “[...] estruturação do movimento na espécie humana” (1992, p. 9), não considerando a motricidade como uma estrutura isolada da vida psíquica, afetiva, intelectual e relacional. Béziers e Piret têm como objeto de estudo o corpo vivenciado, situado no espaço-tempo, não o corpo em sua estrutura mecânica somente.

A *Coordenação Motora* é um sistema rico para a pesquisa de movimento pois permite o entendimento de como se dá a relação entre as partes do corpo e de como essas partes se estruturam criando uma coesão. A partir de conexões motoras, propicia diferentes maneiras de construir-se corpos presentes e relacionados com o espaço. A experiência propiciada pela prática e pelo ensino da *Coordenação Motora* para artistas da dança nos últimos anos permitiu-nos vislumbrar que essa abordagem pode vir a ser não somente um modo de promover saúde e bem-estar ao corpo, mas também um agente de criação em dança por meio da experimentação de seus princípios. A gênese da *Coordenação Motora* está no estudo da materialidade do corpo: corpo vivenciado, em que todo e qualquer gesto humano abarca as instâncias motoras, psíquicas, afetivas e relacionais (Béziers; Piret, 1992), em que a “[...] atitude do sujeito coincide com o próprio sujeito e dá-se inteiramente no gesto, daí o valor automaticamente expressivo de todo o movimento” (Béziers; Piret, 1992, p. 10). Neste artigo, apresentamos relações entre a *Coordenação Motora* e a pesquisa em dança, refletimos sobre o entendimento de percepção, sob

a perspectiva das ciências cognitivas e da filosofia da percepção, e mencionamos possíveis reverberações dessa concepção no corpo que cria a partir da experiência da própria estrutura motora. A fim de adensar o entendimento no que tange ao estudo que Béziers e Piret propõem, designamos alguns dos princípios da *Coordenação Motora* e seus possíveis desdobramentos em processos de criação em dança, sendo a percepção o aspecto norteador desses processos. Parte das reflexões aqui apresentadas são decorrentes de experimentações vinculadas a um grupo de pesquisa sediado na cidade de Florianópolis composto por sete artistas-pesquisadoras de diferentes formações artísticas².

Relações entre Educação Somática e Dança

O termo *Educação Somática* foi cunhado por Thomas Hanna em meados dos anos 1980 a fim de buscar uma unidade entre pesquisas heterogêneas criadas desde o início do século XX. Cada uma das abordagens incluídas nesse campo somático apresenta um modo distinto de entender o movimento e de criar uma estrutura corporal; no entanto, possuem alguns denominadores comuns, como a ausência de separação entre corpo e mente e o entendimento de que a relação entre o sujeito e o mundo instaura comportamentos psicomotores disfuncionais, assim como entendem a consciência corporal como dispositivo de transformação do modo de se estar no mundo (Lima, 2010). José Antônio Lima (2010) afirma que as abordagens somáticas buscam provocar uma transformação no modo de operar do indivíduo, reverberando também em seu modo de agir no mundo. À vista disso, o propósito das várias abordagens somáticas não se limita apenas a oferecer uma reeducação postural e o bem-estar físico, mas propor uma maneira não ordinária de estar em si, de perceber-se e, conseqüentemente, de perceber o mundo e de estar no mundo. É importante salientar uma outra característica de algumas das abordagens somáticas: muitas foram criadas por profissionais do campo das artes, principalmente da dança, que sofreram algum tipo de lesão cuja cura não se efetivou pela medicina tradicional. Esses profissionais buscaram a recuperação da saúde a partir de experimentações e explorações em si mesmos, ou seja, encontraram meios de sanar suas lesões através da investigação da propriocepção, a percepção de si. As teorizações conseqüentes e a estratificação de um método

emergiram da própria experiência prática desses pesquisadores (Strazzacappa, 2009). O surgimento de muitas das abordagens somáticas está intrinsecamente associado à dança, por mais que seus criadores não possuíssem intenção de criar estéticas e poéticas.

Em 1996³, a pesquisadora francesa Sylvie Fortin (1999) assinalava que a dança se poderia nutrir das abordagens somáticas na questão da prevenção de lesões, na melhoria da qualidade técnica e na ampliação das capacidades expressivas do bailarino. As funções preventivas se tornaram balizadoras do campo de atuação das abordagens somáticas não só na dança como nas outras formas de artes cênicas, fazendo com que as abordagens somáticas assumissem um papel apenas complementar aos estudos e às práticas artísticas.

Ao olharmos para a história da dança, nota-se que, a partir do final do século XIX a meados século XX, operaram-se grandes transformações tanto na maneira de entender dança como no modo de criar linguagem em dança. A historiadora francesa Annie Suquet (2008) sugere, como pivô para tais transformações, a investigação sobre a percepção. Em seu ensaio *O Corpo Dançante – um laboratório da percepção*, a autora aponta diferentes maneiras de como artistas da dança se vêm apropriando da materialidade do corpo e da exploração da percepção – e da propriocepção – a fim de criar. Émile Jaques-Dalcroze elegeu a experiência muscular como sendo o sexto sentido de onde decorrem as percepções das variações de tônus. Isadora Duncan investigava a origem do movimento, a vontade emergente do corpo, e Doris Humphrey pesquisava o equilíbrio e o desequilíbrio do corpo por meio da queda e da recuperação do movimento. Ao entender o corpo como matéria sensível e pensante, não desassociando afeto e mobilidade, a dança hoje habita o terreno da percepção:

O bailarino contemporâneo não se acha destinado a residir em um envoltório corporal que o determinaria como uma topografia: ele vive a sua corporeidade à maneira de uma 'geografia multidirecional de relações consigo e com o mundo'⁴, uma rede móvel de conexões sensoriais que desenha uma paisagem de intensidades. A organização da esfera perceptiva determina os lances casuais dessa geografia flutuante, tanto imaginária como física. Assim os universos poéticos tão diferentes que a dança do século encaminhou poderiam ser descritos como outras tantas ficções perceptivas. Os arranjos coreográficos seriam apenas a sua extrapolação espacial e temporal (Suquet, 2008, p. 538).

A teórica da dança Laurence Louppe (2012) confirma as colocações de Suquet ao afirmar que, mesmo que a dança contemporânea⁵ se mostre absolutamente heterogênea no que concerne à pesquisa de linguagens, existem alguns princípios ou fundamentos que a norteiam: o trabalho sobre a especificidade de cada corpo ou gesto, sem um modelo de corpo preestabelecido; a criação advém da exploração da materialidade do corpo e do indivíduo, a fim de produzir, e não reproduzir, um gesto ou movimento; a procura da forma que não se predetermine, mas que emerja numa solução justa e não meramente espetacular. Na dança contemporânea, há a procura por um corpo que cria a partir de sua própria experiência e sensibilidade para ampliar seu campo perceptivo (Fortin, 2011) e gerar dança numa perspectiva encarnada⁶.

Pesquisar dança hoje, seguindo as proposições de Suquet (2008) e Louppe (2012), é pesquisar percepção. Mas como pesquisar percepção a fim de gerar poéticas por meio das abordagens somáticas?

Cada abordagem somática tem uma maneira específica de entender e de lidar com o corpo, referindo-se a um modo particular de trabalho: a técnica Alexander e a Eutonia, por exemplo, propõem uma construção de tônus muito sutil – o gesto se dá pelo menor uso de esforço possível, sendo a economia de força em si um dos temas dessas abordagens. Já o BMC pensa o corpo por meio de sistemas: esquelético, muscular, orgânico, endócrino, ligamentar e nervoso, além de refletir sobre a percepção e os sentidos. Cada modo de lidar com o corpo acarreta modos de percepção próprios; diferentes modos de organizar e sensibilizar o corpo resultam em diferentes maneiras de perceber-se e, conseqüentemente, diferentes maneiras de relacionar-se com o mundo. Dessa forma, cada abordagem somática possivelmente propiciará, quando investigada, distintos processos criativos.

A *Coordenação Motora* de Bézières e Piret propõe uma maneira singular de sensibilizar o corpo, partindo não da proposição de um relaxamento ou de uma *entrega*, mas da estruturação corporal, divergindo da maioria das práticas somáticas vigentes. Ela requisita um tônus, e essa ação muscular, ativa e consciente, procura “[...] diferenciar muito sutilmente as sensações dos músculos, dos feixes musculares, o estiramento da pele, as mínimas nuances da percepção dos sentidos, os estados de equilíbrio, os graus de tensão” (1992, p. 150).

Ela fomenta uma variedade de percepções nuançadas e minuciosas, ao mesmo tempo que propicia uma presença atenta e encarnada. A *Coordenação Motora* se mostra um agente possível na construção de estados e corporeidades vivas, relacionais e perceptivas por meio da ativação da tonicidade muscular.

A Coordenação Motora sob a Perspectiva da Percepção

A fim de abordar a relação entre dança e percepção, propomos cotejar a noção de percepção entrelaçando aspectos da *Coordenação Motora* a perspectivas da filosofia e das ciências cognitivas da atualidade, tendo como horizonte o corpo em movimento.

Coordenação motora, em sua concepção cotidiana, é definida como o jogo de tensão entre músculos, ossos e articulações, uma organização para o movimento que permite ao corpo estruturar-se de maneira autônoma para, assim, relacionar-se com o ambiente. Béziers e Piret (1992) postulam que o corpo não é somente uma ferramenta ou uma estrutura mecânica isolada da vida psíquica e afetiva que possibilita o movimento, mas sim um corpo vivido, corpo como a instância de relação situada no tempo-espaço, um *corpomente* (Meyer, 2011) que se afeta e é afetado, que se molda e é moldado, que se estrutura e é estruturado pelo vivido, pela experiência, enfim, a construção de conhecimento se dá pela experiência vivenciada pelo corpo como um todo (Béziers; Piret, 1992). Partindo desse entendimento, as fisioterapeutas desenvolveram uma extensa pesquisa sobre a mecânica e a cinesiologia corporal, procurando entender como o corpo se apropria de sua materialidade e organiza-se em si, e como a arquitetura corporal agencia diferentes formas de relacionar-se com o espaço, gera *habitus*⁷ e, conseqüentemente, maneiras particulares de se movimentar. Antes de tudo, a *Coordenação Motora* investiga a percepção, tanto de si quanto do ambiente.

Na concepção de Béziers e Piret (1992), a percepção abarca três noções: a noção de propriocepção ou de estrutura – a percepção de si num dado contexto, como melhor define o pesquisador francês Hubert Godard (2010); a noção de passagem – a experiência do espaço-tempo; e a noção de relação – seja com outra pessoa, objetos ou ambiente. Esses três aspectos não são entendidos separadamente, mas se sobrepõem, criando camadas de sensações e percepções que coexistem no gesto vivenciado a cada instante.

A noção de estrutura se dá por meio da organização da propriocepção. Esta combina três aspectos: a consciência de relação entre partes do corpo, a percepção do estado de tensão em que o corpo se encontra e a sensação da pele como recipiente. A composição dessas percepções oferece ao corpo a consciência de ser uma unidade organizada, autônoma, complexa e múltipla, e assim “[...] a condição do ser é percebida como capaz de relação, porque proporciona um conhecimento interno do que é a relação entre diversos elementos” (Béziers; Piret, 1992, p. 31). A noção de estrutura contempla os princípios de unidade de coordenação, de inibição da ação e de movimento perpétuo⁸.

Para as fisioterapeutas, o gesto⁹ não é sentido apenas mecanicamente, mas sempre possui uma orientação e um ritmo: o gesto descreve sua forma no espaço e possui uma duração definida – assim, espaço-tempo e mecânica estão intrinsecamente conectados (Béziers; Piret, 1992). Portanto, a noção de passagem se apresenta imprescindível. O corpo experimenta o espaço externo, adaptando-se, construindo-se e transformando-se a partir dele e com ele. Essa noção se fundamenta no princípio espaço-tempo.

Da mesma maneira que os sentidos se adaptam às vibrações externas, o corpo se adapta às tensões de outro corpo. Béziers e Piret entendem que a forma que leva uma pessoa a modificar-se para relacionar-se com outra permite que, ao mesmo tempo, ela conheça o outro e conheça a si mesma, conheça sua própria maneira de ser e estar, conheça suas próprias possibilidades, “[...] todo comportamento físico, todo jogo motor, age com um outro; ambos têm por base a relação que produzem” (1992, p. 146). É pela ação da motricidade, pela ação sobre a forma, sobre a qualidade das tensões, sobre a percepção do vivido que se constroem e que se transformam as estruturas e as percepções do corpo. A noção de relação tem como base os princípios de vetores do corpo e de equilíbrio, aspectos que se encontram mais bem desenvolvidos nos *Princípios da Coordenação Motora*.

É possível alinhar a *Coordenação Motora* aos estudos da percepção das ciências cognitivas e da filosofia contemporânea, pois a abordagem de Béziers e Piret tanto entende o sistema sensorio-motor como um órgão de sentido que se situa no espaço-tempo como concebe o corpo como captador do ambiente e, ainda, considera o corpo em si, em sua materialidade, constituinte da relação com o mundo.

Béziers e Piret consolidaram seus estudos nos anos 1960 e, desde então, muito se avançou sobre o tema percepção. Alguns princípios elaborados pelas fisioterapeutas, a exemplo do entendimento do sistema sensório-motor como um órgão de sentido, ganham maior espaço na agenda científica e filosófica no século XXI, com importantes atravessamentos nos estudos da dança.

Louppe (2012) coloca o corpo como um campo de relação que sabe, pensa e expressa-se, o que pode ser remetido diretamente ao que o psicólogo e neurofisiologista francês Alain Berthoz chama de cognição encarnada (*embodied cognition*). Berthoz (2000) vem desenvolvendo estudos posicionando o sentido do movimento como um sexto sentido, juntamente com a visão, a audição, o tato, o paladar e o olfato. O sentido do movimento é a combinação dos sistemas muscular, articular e vestibular. Temos captadores sensoriais que são localizados nos músculos, tendões e articulações, num conjunto denominado de muscular e articular. O sistema vestibular compõe-se de cinco captadores, localizados em cada orelha interna na região da cabeça, responsáveis pela percepção da posição do corpo no espaço, pela rotação e horizontalidade da cabeça em relação à gravidade, pelo sentido de equilíbrio e das inclinações do corpo no espaço, pela percepção da aceleração (mudança de velocidade) e pela percepção do movimento; sua ação se encontra intrinsecamente conectada à visão (Berthoz, 2001). Berthoz (2001) ainda afirma que praticamente todos os dispositivos sensoriais se encontram vinculados a sinais motores – a percepção não é resultado da ação, mas se organiza por meio dela. Não há hierarquia ou separação temporal entre agir e perceber.

Para o pesquisador, o cérebro funciona como um simulador biológico; ele formula hipóteses e antecipa ações muito rapidamente, tendo como referência a memória corporal de suas experiências pregressas, e, ao fazer uso dessa memória sensorial, consegue prever suas ações. A massa corporal em movimento produz ininterruptamente sensações que são captadas pelo sistema nervoso, criando uma espécie de mapa cognitivo complexo, um tipo de acervo de possibilidades para que o cérebro preveja e antecipe possíveis ações que possam vir a emergir de acordo com o que pede o ambiente (Berthoz, 2000).

O filósofo estadunidense Alva Noë (2004) compartilha dessa mesma afirmação ao falar que percepção é algo que fazemos ativamente por meio do engajamento corporal, do exercício de habilidades

sensorio-motoras: o que se percebe é determinado pelo que se faz, pelo que se sabe fazer ou pelo que se é apto a fazer. A percepção, segundo o filósofo, é um tipo de atividade hábil do corpo; nós fazemos acontecer (*enact*) nossa experiência perceptual (Noë, 2012). Béziers e Piret definem a percepção de maneira similar ao dizerem que a percepção motora resulta de um modo de proceder e experimentar a si mesmo, requerendo “[...] um empenho da pessoa no espaço-tempo, um ato de personalidade” (1992, p. 145). A percepção aqui é entendida como um dispositivo que faz a mediação entre a pessoa e a experiência no ambiente: cada pessoa experimenta o mundo de acordo com suas habilidades sensorio-motoras.

Essas concepções podem ser facilmente transportadas para a experiência do corpo em dança: ao ampliarmos nossa capacidade perceptiva, estamos criando um acervo de conhecimentos sensoriais, vestígios e memórias que serão retomados e reelaborados de acordo com a necessidade de cada ação, em cada instante.

Louppe aponta para a ruptura epistemológica operada pela dança contemporânea no início do século XX como sendo ainda mal percebida, e salienta que é a partir dessa ruptura que “[...] uma outra percepção e uma outra consciência do mundo poderão emergir” (2012, p. 21). Essa renovação da percepção descrita por Louppe oferece indícios para pensarmos consonâncias entre a dança contemporânea e os estudos da percepção. Uma abordagem sobre percepção, como a presente na *Coordenação Motora*, pode agregar qualidades específicas à pesquisa em dança ao dilatar a experiência perceptiva e trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas para que a emergência poética se efetue (Louppe, 2012). Voltar-se aos fundamentos anatômicos e cinesiológicos que regem o movimento – a base da *Coordenação Motora* – pode ser um terreno fértil para essa emergência.

Princípios da *Coordenação Motora*

A *Coordenação Motora* se fundamenta em alguns princípios que podem servir de alicerce para a pesquisa em dança, pois são elementos fundamentais para o treinamento e a construção do corpo que se experimenta, que gera ambientes, que dança. Eles podem ser manuseados tanto de forma concreta, na experimentação encarnada e objetiva, quanto por metáforas. Para dar maior clareza a esses prin-

cípios e suas relações com a dança, é pertinente desenvolver melhor cada um deles.

Unidade de Coordenação

Segundo Béziers e Piret (1992), todo movimento acontece por meio das unidades de coordenação. A Unidade de Coordenação é um conjunto formado por duas articulações esféricas¹⁰ em extremidades opostas que se colocam sob tensão ao oporem os sentidos de suas rotações pela ação dos músculos pluriarticulares (condutores de movimento). O corpo se compõe de diversas unidades de coordenação (como braços, pernas, tronco, mãos e pés), cada uma se relacionando e afetando a unidade seguinte, promovendo uma unidade de tensão total. Esse tensionamento por torção desencadeia um movimento de flexão-extensão, gerando assim um equilíbrio de tensão entre os músculos flexores e extensores, ao mesmo tempo que cria um percurso de transmissão de força contínuo, dinâmico e perpétuo que percorre todo o corpo de forma elíptica, funcionando como o anel de *Moebius*¹¹. Todo o trabalho da *Coordenação Motora* se fundamenta primordialmente na experiência dessas unidades de coordenação. Pode-se exercitar uma unidade lenta e meticulosamente, observando o caminho de tensão criado pelas oposições articulares, um trabalho de micromovimentos praticamente invisíveis. Ao estruturar-se uma unidade, começa-se a acessar a unidade conseguinte e, aos poucos, percebe-se a unidade de tensão no corpo inteiro. Essa pesquisa, então, passa a ser explorada em movimentos mais amplos, que podem requisitar mais ou menos força dependendo do objetivo do movimento.

O trabalho sobre as oposições e a transmissão de tensão proposto pelas unidades de coordenação permite ao corpo que dança alterar sua forma de uma maneira muito particular. Ao torcermos o corpo numa grande extensão, a exemplo, numa projeção dos braços no espaço, alargam-se os espaços articulares, permitindo força e mobilidade, simultaneamente. O movimento se dá num *continuum* ininterrupto, e a própria ação é transformada em outra ação. Essa experimentação de caminho de tensão pode não ser necessariamente provocada pela intencionalidade do bailarino ao manipular a sua forma a fim de ir de uma ação a outra, de um gesto ao outro, no caso, na ação de torcer. Ao contrário, acionando essa torção em oposição, o corpo passa a operar pela própria ação muscular, posto que o osso e

o músculo moldam um ao outro, sendo a torção em oposição própria de sua estrutura.

A experiência encarnada da oposição também pode fazer emergir pesquisas mais abstratas, como no caso do grupo de pesquisa em *Coordenação Motora* do qual fazemos parte. Depois de experienciar-mos essa questão no corpo, emergiram as seguintes questões: o que é oposição entre corpos? O que é oposição de ação? Essas perguntas serviram de gatilho para refletirmos sobre o que é o oposto de um gesto e como é o oposto de uma forma, acarretando na ideia de ambivalência, ou seja, na construção, no próprio corpo, de estados simultaneamente diferentes e conflitantes, que propiciam camadas de sentido diversas. É importante apontar que, se não houvesse a experimentação na materialidade do corpo, tais proposições poéticas provavelmente não teriam emergido.

Inibição da Ação

A *Coordenação Motora* se utiliza largamente da inibição do gesto, valendo-se do trabalho isométrico¹² para isso. Nesse tipo de trabalho, exercido pelos músculos gravitacionais, a tensão é gradativamente modulada para que se torne possível perceber como cada micromovimento afeta a percepção de si. Godard (1995) coloca que os músculos gravitacionais são responsáveis pela percepção dos estados do corpo, sejam emocionais ou afetivos; portanto, o trabalho gradual, lento e consciente sobre o tônus muscular faz com que o corpo perceba seus diferentes estados e desenvolva habilidades para lidar com eles.

O *não fazer*, o *inibir uma ação* como gesto, viabiliza ao corpo o manejo de suas intensidades e, acima de tudo, agencia uma escuta e um estado de presença pulsante e vivo. Também propicia que se experimentem as potencialidades que esse gesto possa ter.

Movimento Perpétuo – os oitos da Coordenação Motora

Sob a perspectiva da *Coordenação Motora*, quando o corpo se encontra num estado organizado, o tônus do feixe e da fibra muscular começa a trilhar um caminho de propagação de tensão que promove o alongamento ideal dos músculos e a descompressão óssea e articular. Esse caminho também gera um movimento, em forma elíptica, dinâmico e ininterrupto (Béziers; Piret, 1992).

Essa qualidade de movimento elíptico e ininterrupto pode ser encontrada tanto nas unidades de coordenação (descritas acima) como nas cinturas pélvica e escapular e no crânio. Percebe-se, então, que os *oitos* ocorrem ao longo de todo o corpo e em diversas direções, cada um se ligando com seu adjacente.

O trabalho com os *oitos* da coordenação faz com que o movimento do corpo nunca se paralise, propiciando uma qualidade corporal dinâmica em ondas que se propagam sem interrupção. Essas ações massageiam as vísceras, mobilizam a fáscia e fazem os músculos funcionarem como elásticos num jogo ininterrupto de caminho de tensão.

Espaço-tempo Motor

O espaço não é dado *a priori*, ele se constrói de acordo com as particularidades de cada corpo. Godard (2010) usa o termo *espaço imaginário* no sentido de não ser um espaço topográfico, mas sim um espaço arquitetado pela subjetividade; já Béziers e Piret denominaram esse campo em que o corpo age *espaço motor* (1992, p. 30). O ritmo e a duração de cada gesto também se dão de maneira particular em cada corpo, que as fisioterapeutas denominaram *tempo motor*.

O espaço-tempo motor agenciará a maneira de experimentar o espaço-tempo exterior, evidenciando a relação entre corpo e ambiente. Para que essa relação se estabeleça, Béziers e Piret afirmam a necessidade de existir algo em comum entre essas duas instâncias, seja por semelhança – quando a “[...] sensibilidade se modela ao objeto¹³” (1992, p. 145) – ou por complementaridade – quando o corpo complementa o objeto, ganhando uma forma comum a ambos. As autoras acrescentam:

A exploração do espaço pressupõe uma modificação na forma do corpo para casar com a forma do objeto. A descoberta de diferentes formas, dos diferentes movimentos do próprio corpo, é paralela à descoberta das formas e orientações do espaço exterior. Por isso, essas noções passam à consciência sem reflexão intelectual [...]. É a consciência espontânea do espaço que possibilita que conceituemos o espaço exterior. Os gestos que indicam as formas, as direções, as dimensões no espaço, apoiam-se na noção motora [...]. A motricidade, em função da capacidade que confere, sob a forma para referência de perceber o espaço e o tempo do meio externo, pode ser considerada um verdadeiro órgão dos sentidos para o espaço-tempo (Béziers; Piret, 1992, p. 145).

A *Coordenação Motora* propõe que se experiencie o mesmo gesto em diferentes planos e em diferentes relações com o espaço para ser possível perceber a mudança na forma desse gesto. Essa experimentação afeta o modo de perceber e captar o espaço numa via de mão dupla: ao experimentar novas formas de movimento no *espaço motor*, descobrem-se novas formas e orientações no ambiente (Béziers; Piret, 1992), assim como a percepção e a interação com o ambiente fazem emergir diferentes maneiras de movimentar-se. O trabalho com objetos no espaço também é bastante utilizado, podendo eles ser usados tanto a favor de um gesto quanto como força opositora da ação; diferentes formas de uso de objetos requerem diferentes esforços e configurações espaciais.

Trabalhar as relações de força, direção, planos e duração temporal de maneira objetiva e consciente não é desconhecido na dança: Laban já havia aventado essas ações. No entanto, a maneira como *Coordenação Motora* propõe, com uso de diferentes objetos de diferentes pesos, tamanhos, texturas e formas, faz com que as percepções se tornem mais diversas e precisas. Por exemplo, a maneira de manusear diferentes objetos diverge inteiramente: a velocidade de manusear uma bola de golfe é absolutamente diversa da de manusear uma bola grande (como a bola de pilates). As durações do tempo de cada ação também se distinguem: cada manuseamento de objeto carrega em si um tempo próprio. As experiências ampliam a gama de modulações do corpo, conferindo um aprimoramento perceptivo que agencia variadas maneiras de vincular-se com o espaço. A ideia de moldar-se ao espaço deixa de ser uma experiência abstrata ou imaginativa, tomando contornos mais justos.

Vetores do Corpo – estrutura e dinâmica

A *Coordenação Motora* concebe duas linhas ou vetores de força que atuam sobre o corpo, sendo uma estruturante e outra dinâmica.

O vetor estruturante indica uma relação do corpo em si por meio do agrupamento e da concentração do corpo sobre si mesmo, o enrolamento, o endireitamento e a volta ao equilíbrio. As ações de enrolar-se e endireitar-se se dão pela estruturação do sistema reto (Béziers; Piret, 1992). De maneira geral, o sistema reto se compõe de duas esferas – crânio e cintura pélvica –, que se conectam por meio de dois eixos – posterior (coluna vertebral e músculos extensores)

e anterior (composto pelos ossos maxilar inferior, hioide, esterno e púbis e os músculos flexores). Seu movimento tem forma elíptica e consiste na aproximação e no afastamento entre as esferas do crânio e da cintura pélvica por meio da ação dos dois eixos, sendo que o eixo anterior é responsável pelo enrolamento (flexão) e o posterior pelo endireitamento (extensão).

A oposição, ou antagonismo, entre o crânio e a cintura pélvica se sustenta tanto por uma boa organização dos músculos dessas esferas como pelo equilíbrio tônico entre as musculaturas dos dois eixos. As forças musculares que se opõem e equilibram-se garantem mobilidade às vértebras, ao mesmo tempo que estabilizam o tronco, estabilidade esta que não deve ser entendida como enrijecimento, mas como suporte para o movimento (Béziere; Piret, 1992).

O trabalho corporal sobre o vetor dinâmico decorre do apoio no sistema reto (vetor estruturante) para, a partir dele, criar uma nova oposição, agora em torção, que faz com que a elipse se torça sobre si mesma. Nesse movimento, a ação muscular acontece lateralmente por meio do sistema cruzado (especialmente pela ação dos oblíquos abdominais) num movimento recíproco: quando um lado entra em flexão, o outro entra em extensão, alterando a forma do sistema reto e criando uma oposição contralateral entre crânio e bacia (Béziere; Piret, 1992).

A propagação da torção ao longo do corpo depende dos músculos pluriarticulares, músculos longitudinais, também chamados de músculos condutores de movimento devido a sua qualidade de transmissão de tensão em cadeia. Esses músculos se inserem em pelo menos duas articulações, fazendo com que uma articulação entre numa rotação interna e a outra, numa rotação externa, criando torção em oposição (a unidade de coordenação), conduzindo a tensão gerada até os membros inferiores e superiores – portanto, o sistema cruzado prolonga seu movimento até os membros. Béziere aponta esse vetor como relacional, pois deixa de dobrar-se apenas sobre si e passa a criar relações com o ambiente (Béziere; Piret, 1992).

Experienciar as cadeias de músculos responsáveis por cada ação permite ao corpo constituir outra maneira de agir. A percepção corporal de que a relação sobre si mesmo – a flexão e a extensão – se pode sustentar pelo sistema reto desestabiliza o modo comum de fazer essa ação, propondo outra maneira de manejo sobre si. A per-

cepção do apoio dos músculos abdominais pressionando os órgãos e estabilizando a verticalidade do corpo pode fornecer estímulos perceptivos precisos e gerar estados fundamentados na motricidade, na materialidade do corpo. Compreender, pela ação corporal, que o estabelecimento de relação com o outro – o sistema cruzado – depende, primeiramente, de um estabelecimento de relação consigo – o sistema reto – abre uma perspectiva concreta de que a relação com o mundo se dá inicialmente pela percepção de si mesmo: pela experiência de si mesmo, pode-se experienciar e perceber o outro. Em dança, o fundamento de, primeiramente, perceber-se para depois entrar em relação com outro corpo é primordial para a constituição de uma escuta corporal apurada.

Equilíbrio

O corpo é um volume único e dinâmico quando se encontra em movimento, um todo que se molda e organiza-se, encontrando o equilíbrio a cada instante. Dessa maneira, a busca do equilíbrio se faz na própria dinâmica entre o desequilíbrio e o equilíbrio; é na instabilidade que o equilíbrio se sustenta (Béziers; Piret, 1992). O jogo entre equilíbrio e desequilíbrio tem a sua gênese na imanência da mudança, na imanência de outra forma e na imanência de outro corpo.

O equilíbrio na *Coordenação Motora* se baseia na relação entre forças opostas. Uma delas é o jogo entre peso e força: a gravidade e os ossos atuam como uma força que traciona o corpo ao chão enquanto músculos tracionam esse peso para cima; não é um jogo contra a gravidade, mas com a gravidade. O equilíbrio então resulta de “[...] um modo de organização em sentido inverso” (Béziers; Piret, 1992, p. 124). A outra força ocorre no jogo entre os músculos flexores e extensores. O equilíbrio dos músculos flexores e extensores se constitui no trânsito cinético contínuo entre uma relação de alongamento, em que ambos se encontram alongados, e uma relação de força-comprimento, em que ambos se encontram simultaneamente em posição equivalente de trabalho. O equilíbrio não é fixo, mas um jogo cinético ininterrupto.

A *Coordenação Motora* propõe, em todos os planos (baixo, médio e alto) e de maneiras diversas (seja em pé, sentado ou deitado), a experiência material dessas imanências ao colocar o corpo

concretamente em constante desequilíbrio. O uso de superfícies instáveis, como espumas, pranchas de equilíbrio, esferas e micro-objetos, obriga o corpo a vivenciar a instabilidade e encontrar em si maneiras incomuns de sustentar-se no desequilíbrio, de sustentar-se na liminaridade. Permanecer nesses estados desestabilizadores pode potencializar a emergência de diferentes percepções e estados, sustentando uma possibilidade de devir constante.

Considerações Finais

A dança pode ser criada de diversas maneiras – por meio de uma ideia, de um conceito, de uma música, de um exercício; em todas, o corpo sempre está implicado através da experiência física e sensorial, como já apontou a pesquisadora Ciane Fernandes (2007). As abordagens somáticas já possuem um papel claro na pedagogia da dança, mas como transpor tal prática ao processo de criação? Como criar dança a partir do corpo, ter o corpo como fonte criadora? Essa pergunta abre margem para um número infindável de respostas, que este artigo não pretende dar. Mas podem ser dadas pistas.

O filósofo Michel Bernard aponta que, na arte contemporânea, não há mais o entendimento de corpo como significante e estável – ao contrário, a criação advém de um trabalho sobre forças pulsionais emergentes do próprio corpo e da pesquisa sobre suas intensidades e instabilidades resultantes da experiência viva e única de cada corpo em relação ao mundo. A produção artística da atualidade investe na diferenciação do corpo, ou seja, na desconstrução da serialização de modelos corporais homogêneos impostos pela estrutura social vigente e na afirmação da materialidade sensível, instável e específica de cada corpo. Citando Ehrenzweig, Bernard afirma que a produção artística desconstrói e revela o corpo como “[...] materialidade sensível, instável e aleatória” (2001, p. 20). Dessa maneira, o artista é convidado a uma viagem errante infindável a fim de modular intensidades e articular sentidos que se entrelaçam perpetuamente e que, assim, criam diferenciações constantes. Do artista são exigidas outras habilidades, diferentes das de um corpo meramente morfológico, significante e unificado – um corpo capaz de gerar micropercepções, microdiferenças, distorções que afetam sua própria operacionalidade. Através das abordagens somáticas, podem-se gerar modos de exploração de corporeidades¹⁴ emergentes, de manejos dos devires do corpo, com os possíveis corpos que podem eclodir da percepção de si no ambiente.

Se as abordagens somáticas são modos de lidar com a percepção, pode-se entendê-las como uma ética do corpo. Em seu curso sobre Spinoza, Deleuze (2009) aponta que, na atualidade, o que se entende por ética leva outro nome: etologia. Ao falar de uma etologia a propósito dos humanos, Deleuze a situa como a ciência prática dos modos de ser – não um modo geral que abranja a humanidade como um todo, mas os modos singulares, particulares de cada um. Ética aqui é entendida como a potência de agir de cada um, do que se é capaz. Segundo o filósofo francês, na ética proposta por Spinoza, encontram-se as perguntas: *o que posso? Do que sou capaz? O que faço?* Não há um julgamento moral, há uma verificação, em escala quantitativa, das potencialidades de cada indivíduo – seu grau de potência –, do que ele é capaz de suportar e do que é capaz de fazer. Trazendo Nietzsche para a discussão, Deleuze coloca que potência não é o que se quer, é o que se tem: *o que pode um corpo? O que pode este corpo?*

Cada abordagem somática detém uma ética, um modo de fazer, conectada aos processos sensíveis e perceptivos do corpo, não procurando oferecer respostas prontas ou certas, mas oferecer mecanismos para a experimentação. Essas abordagens lidam com a transformação da percepção do corpo em si e com a transformação da relação desse corpo com o mundo e, como consequência disso, a transformação do modo de agir desse corpo no mundo. E, se o artista carrega consigo o trabalho sobre as intensidades e agenciamentos sensoriais e a potencialidade de um estado de devir contínuo, não seria de todo surpreendente aliar a abordagem somática à pesquisa e à criação em arte.

A gênese da *Coordenação Motora* está no restabelecimento ou na manutenção da saúde do corpo. Entretanto, enclausurá-la a esse campo de trabalho se mostra uma estratégia pouco fecunda, desencadeando num uso limitado de suas potencialidades. A proposta de Bézières e Piret propõe uma experiência pessoal, apoiada na própria estrutura corporal, no espaço-tempo, em relação com o mundo, favorecendo a instauração de estados mais perceptíveis e mais atentos. Uma atenção que ocorre no indivíduo e, ao mesmo tempo, distribui-se pelo espaço, gerando vínculos e estabelecendo relações com o entorno. A investigação sobre cada um de seus princípios – unidade de coordenação, inibição da ação, movimento perpétuo, espaço-tempo motor, vetores do corpo e equilíbrio – provoca um modo singular de

operar do corpo, apoiado na construção de uma tonicidade, numa organização de esforço para o movimento. O trabalho de força se distribui no corpo como um todo; não há pontos fixos de tensão, mas uma estruturação precisa e justa que busca a mobilidade. O trabalho de torção em oposição, de transmissão de tensão, de equilíbrio do tônus muscular – seja na extensão, na flexão ou no trânsito entre elas – e do uso proposital da tonicidade muscular incita uma ação vigorosa, potente e intensa, que permite a emergência de um modo de percepção alerta e disponível, efetivamente apoiado na experiência e na percepção da motricidade, constituindo, assim, um corpo disponível para a ação-percepção imediatas.

A pesquisa da poética em dança parte do conhecimento e dos saberes do próprio corpo e também da observação ativa da função do movimento e de suas finalidades (Louppe, 2012). Dessa forma, parece fecunda a opção de trabalhar com a *Coordenação Motora* em pesquisas de dança, pois seu campo de atuação se encontra implicado nessas questões. Mesmo que ainda não se encontrem tão disseminados, seus princípios não são desconhecidos a essa forma de arte e podem complementar e adensar a experiência em dança, trazendo não só qualidades específicas à expressão do corpo em movimento como também outras maneiras de relação do artista com o seu próprio corpo, com o espaço-tempo e com o outro.

Compor esse estudo somático com outros procedimentos da dança – como os estudos sobre composição, improvisação e dramaturgia –, a fim de adensar a experiência do corpo em estado de dança, pode propiciar um terreno fértil para a criação. É na relação do corpo consigo, do corpo com os outros, do corpo com objetos, do corpo com o mundo que se dá a experiência compartilhada do sensível das artes da cena.

Notas

¹ A exemplo, citamos as artistas e professoras Marila Velloso, do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), e Lela Queiroz, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), cuja pesquisa baseia-se no BMC. Cinthia Kunifas, também docente da FAP, investiga a técnica Alexander em seus desdobramentos criativos. O curso de dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) conta com duas docentes com pesquisa voltada à educação somática: Suzi Weber e Mônica Dantas.

² No coletivo, propomos um procedimento que parte da exploração meticulosa dos princípios da *Coordenação Motora* através de exercícios em que priorizamos a experiência da propriocepção para, em seguida, experimentá-los em improvisações guiadas, a fim de investigar as possíveis reverberações que esse modo de ativação da percepção agencia nas práticas criativas. Conforme pesquisamos cada um desses princípios, procuramos estabelecer associações com outros princípios, e, a partir disso, as ações se tornam composições mais complexas. Ao trabalharmos dessa maneira, a experiência perceptiva torna-se o fundamento de nossa pesquisa.

³ Artigo escrito em 1996 e somente traduzido para o português em 1999 (vide referências).

⁴ Annie Suquet insere, no texto, uma nota de rodapé incluindo a seguinte referência: “Godard, H. ‘O desequilíbrio fundador’. Art. Cit., 1993, p. 139” (2008, p. 538).

⁵ Louppe (2012) entende como dança contemporânea aquela produzida no século XX, sem assumir a distinção demasiada entre moderna e contemporânea.

⁶ Usamos o termo encarnado(a) como tradução para *embodiment* ou *embodied*. Poderíamos também optar por corporificado ou incorporado, mas, infelizmente, nenhuma dessas palavras capta toda a potência da palavra anglo-saxã.

⁷ *Habitus* no sentido que Bourdieu (2002) delineou, como uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade entre indivíduo e sociedade ao revelar que os acontecimentos externos ao corpo são introjetados ao mesmo tempo que são expressos pelo indivíduo.

⁸ Esses princípios são mais bem desenvolvidos no item *Princípios da Coordenação Motora*.

⁹ Béziers e Piret preferem usar o termo *gesto* ao invés de *ação corporal* ou *movimento* por abarcar a dimensão humana da ação e seu caráter expressivo.

¹⁰ Articulações que associam, em um mesmo movimento, as três direções do espaço.

¹¹ Ciane Fernandes, em referência a Rudolf Laban, aponta que o tempo do corpo não é linear, mas sim “[...] inter-relação retroativa tridimensional”, como o anel de Moebius. Assim, não é o tempo do desenvolvimento consecutivo, mas um constante reencontrar: “O modo como as várias estruturas corporais se conectam e se organizam entre si, amarrando-se umas às outras, segue esta forma tridimensional ou variações complexas desta” (2006, p. 2).

¹² O trabalho isométrico consiste em sustentar uma contração muscular equilibrada entre os músculos agonistas e antagonistas, uma contração em dois sentidos articulares. Devido ao equilíbrio de tensão, o movimento não acontece.

¹³ As autoras exemplificam: “A sensibilidade do ouvido se modela pelas vibrações do instrumento. [...] O ouvinte percebe a música, conhece-a porque as vibrações de seu ouvido se tornam

as mesmas do instrumento – porque a música tornou-se ele mesmo. Assim se introduzem, no interior do indivíduo, as formas e os tempos, as características dos objetos exteriores. A motricidade reproduz o mesmo esquema, o mesmo mecanismo, quando a mão se dobra sobre o objeto para adotar a sua forma” (Béziers; Piret, 1992, p. 145).

¹⁴ Corporeidade, na concepção de Bernard (2001), é algo que está muito mais conectado à ideia de uma estrutura, ou uma trama, que sustenta a sensorialidade, e a materialidade e a maleabilidade inerentes a ela.

Referências

BERNARD, Michel. De la Corporeité comme “Anticorps”. In: BERNARD, Michel. **De la Création Chorégraphique**. Tradução não publicada: Marta César. Paris: Centre National de la Danse, 2001. P. 17-25.

BERTHOZ, Alain. Le sens du Mouvement. Interview d’Alain Berthoz par Florence Corin. Tradução não publicada: Lucrécia Silk. **Nouvelles de Danse**, Bruxelles, Contredanse, n. 48/49, p. 80-93, 2001.

BERTHOZ, Alain. **The Brain’s Sense of Movement**. Tradução: Giselle Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BÉZIERES, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. **A Coordenação Motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. São Paulo: Summus, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Pierre Bourdieu Entrevistado por Maria Andréa Loyola**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Cursos de Gilles Deleuze Sobre Spinoza: Vincennes, 1978-1981**. Seleção e introdução: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Hélio Rebelo Cardoso Jr. Tradução: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso et al. Fortaleza: EDUECE, 2009.

FERNANDES, Ciane. Como fazer Arte a partir do Corpo? **Territórios e Fronteiras da Cena**, São Paulo, Universidade de São Paulo, p. 1-11, 2006. Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cfernandes.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2014.

FERNANDES, Ciane. Danço, logo (d)Existo: resistência, resiliência e re-existência. **Cadernos do LINCC – linguagens da cena contemporânea**, Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 1, n. 1, p. 87-98, 2007. Disponível em: <<http://incubadora.ufrn.br/index.php/clincc/article/view/169>>. Acesso em: 25 maio 2014.

FORTIN, Sylvie. Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 40-55, jan. 1999.

FORTIN, Sylvie. Nem do Lado Direito, nem do Averso: o artista e suas modalidades de experiências de si e do mundo. In: WOSNIAK, Cristiane; MARINHO, Nirvana (Org.). **O Averso do Averso do Corpo: Educação somática como práxis**. Joinville: Nova Letra, 2011. P. 25-42.

GODARD, Hubert. Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers. Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo**



Online: dossiê corpo cênico, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, n. 2, v. 2, p. 1-21, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/67>>. Acesso em: 10 mai. 2014.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995. P. 11-35.

LIMA, José Antonio de Oliveira. **Educação Somática:** diálogos entre educação, saúde e arte no contexto da proposta da reorganização postural dinâmica. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MEYER, Sandra. **As Metáforas do Corpo em Cena**. São Paulo: Annablume, 2011.

NOË, Alva. **Action in Perception**. Cambridge: MIT Press, 2004.

NOË, Alva. **Varieties of Presences**. Harvard: President and Fellows, 2012.

STRAZZACAPPA, Marcia. Educação Somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório:** teatro & dança, Salvador, Universidade Federal da Bahia, n. 13, p. 48-54, 2009.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jaques; CORBIN, Alan; VIGARELLO, Georges (Org.). **Histórias do Corpo:** as mutações do olhar, vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. P. 509-540.

Paloma Bianchi é bailarina, professora e pesquisadora. Graduada em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), atualmente é mestranda da Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT-UDESC), em que investiga a *Coordenação Motora* como dispositivo para poéticas.

E-mail: bianchi.paloma@gmail.com

Sandra Meyer é professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Teatro – Mestrado e Doutorado – da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). É doutora em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

E-mail: sandrameyer@globocom

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

*Recebido em 31 de maio de 2014
Aceito em 09 de setembro de 2014*