



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

CORPO E BAMBU
ARTE PARA COMMUNITAS DO CONHECIMENTO SENSÍVEL
Registro de trajetórias, métodos, composições e políticas do cotidiano

ROBERTA SILVA MARTINS

Brasília-DF.
maio/2015

ROBERTA SILVA MARTINS

CORPO E BAMBU

ARTE PARA COMMUNITAS DO CONHECIMENTO SENSÍVEL

Registro de trajetórias, métodos, composições e políticas do cotidiano

Dissertação apresentada à Universidade de Brasília, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, para a obtenção do título de Mestre.

Professora Doutora Soraia Maria Silva

Orientadora

Brasília/DF

2015

ROBERTA SILVA MARTINS

CORPO E BAMBU

ARTE PARA COMMUNITAS DO CONHECIMENTO SENSÍVEL

Registro de trajetórias, métodos, composições e políticas do cotidiano

Dissertação apresentada à Universidade de Brasília, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Artes, na linha de pesquisa Processos Compositivos para a Cena, para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em __11__ de ____Junho____ de 2015

Prof.^a Dr.^a Márcia Soares De Almeida — Universidade do Québec à Montréal.

Prof.^a Dr.^a Rita de Almeida Castro, — Universidade de Brasília.

Prof.^a Dr.^a Soraia Maria Silva — Universidade de Brasília.

Brasília/DF

2015

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de inserir em âmbito acadêmico o método de conhecimento corporal Sistema Integral Bambu, bem como a *arte corpo e bambu*. Em soma, registrar os doze anos de trajetória da Cia Nós No Bambu. Por meio deste estudo de caso, promover o diálogo com questões de ordem maior na sociedade, deflagrando novas possibilidades para as artes na atual virada paradigmática: do reducionismo ao pensamento complexo. Primeiro, por destacar aspectos que dizem respeito à compreensão das identidades artísticas contemporâneas. Segundo, por ressaltar a importância do afeto, da subjetividade, do corpo e do *conhecimento sensível* para as novas direções epistemológicas.

Palavras-chaves: Sistema Integral Bambu, Cia Nós No Bambu, arte corpo e bambu, circo, teatro, dança, performance, ecologia, cultura/natureza, complexidade, artes híbridas, identidade artística, arte de natureza.

ABSTRACT

This work aims to insert into the Academia the body knowledge method named Sistema Integral Bambu (Bamboo Integral System) and the *bamboo body-art*. Besides this, it intends to register the twelve years of Cia Nós No Bambu.

Through this study case, I intend to promote a dialogue with higher order issues in society, triggering new possibilities for the arts in the paradigmatic turn from reductionism into complex thought, bearing in mind not only the artistic identities, but the role of affection, of subjectivity, of the body and of the sensitive knowledge towards new epistemological directions.

Keywords: Sistema Integral Bambu, Cia Nós No Bambu, bamboo body-art, circos, theatre, dance, performance, ecology, culture/nature, Complexity, hybrid arts, artistic identity, art and nature.

Dedico este trabalho àqueles que têm um inquietação frente à cultura de alienação do corpo e fazem o mundo mover-se. Dentre os muitos corpos rebeldes, à minha filha que só quer dançar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que fizeram parte deste processo entre descoberta e escrita.

Ao Marcelo Rio Branco, pela eterna parceria e inspiração no exercício de minha indisciplina, rebeldia e criatividade na forma de entender a corporalidade.

Aos que fizeram parte da história da Cia Nós No Bambu. Em especial: à Ana Flávia Almeida e Poema Mühlenberg por serem minhas companheiras na descoberta da *arte corpo e bambu*; à Nara Faria por acreditar, aprender e ensinar; à Beatrice Martins pela jornada compartilhada; ao Josimar Marinho, ao Zeca Moisés, artesãos que nos acompanham desde sempre; ao Vitor Martim, que fundou também a Companhia, e; à Liane Mühlenberg que tornou o caminho da Cia Nós No Bambu possível.

Aos meus companheiros de treino e jornada no Sistema Integral Bambu: Marilyn Borba, Auger Carriconde, Sérgio Dutra, Ricardo Araújo, Rodrigo Primavera, Mônica Fonseca, Daniel Lavenère, Fred Braga, Rosa Amaral, Mari dos Anjos, Thiago Lourenço, Cristiane Galvão, Willian Lopes, Any Brasil, Cícero Fraga — como representantes de tantos outros amigos que fiz e compartilhei o alvorecer em treino.

À professora Márcia Almeida, por contribuir para o meu olhar sobre o *conhecimento sensível*; à Rita de Castro, por ser generosa e certa nas contribuições que mudaram o rumo deste trabalho; à Luísa Günther, por compartilhar a solidão híbrida e criativa entre "artes artísticas" e "artes sociais", e; à Soraia Silva, pela liberdade e estímulo que me concedeu para a realização deste trabalho.

À Eva Sardinha e Clarice dos Santos representantes do INCRA, por acreditarem na importância de uma formação interdisciplinar para as atividades fins desta Autarquia.

Ao meu avô, Pedro Carlos da Silva; à minha mãe, Rosane Fragoso; ao meu pai, Marco Antônio Martins; aos meus irmãos, Paula Martins, Marcus Vinícius Martins e João Marcos Martins — que acreditam e torcem por mim.

E quero agradecer acima de tudo a força, apoio, dedicação, amor, paixão, afeto e companheirismo de meu marido, Cláudio Jacintho; à compreensão e admiração de minha filha, Mariah Martins, e à amizade de Yan Neves, que não é meu filho, mas é como se o fosse.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Estúdio doméstico e os bambus entre as árvores.....	55
Figuras 2. Estúdio doméstico tatame.....	55
Figuras 3. Estúdio doméstico tatame.....	55
Figura 4. Havia sempre um momento envolto à música.....	56
Figura 5. TV Record, mídia espontânea.....	56
Figura 6. Marcelo Rio Branco em Performance	56
Figura 7. Ao fundo as “Baías”.....	61
Figura 8. "Baías" vista por baixo.....	62
Figuras 9 e 10. "Baías" vista lateral/centro	62
Figura 11. Os Mastros vistos a partir das “Baías”.....	63
Figura 12. Maquete do estúdio circular.....	65
Figura 13. Conexão entre bambus/ materiais.....	66
Figura 14. Conexões entre bambus/ materiais.	66
Figura 15. Construção da escultura/ materiais.....	66
Figura 16. Ilustração da pirâmide Integral.....	68
Figuras 17 e 18. "Pirâmide Integral”.....	68
Figura 19. "Pirâmide Integral" /arranjo.....	69
Figura 20. Vestida de Maquete.....	70
Figura 21. “Tetraésio”.....	70
Figuras 22 e 23. ”Mérkaba”	70
Figura 24. "A Casa”.....	71
Figura 25. Um corpo que desliza e flui para a acrobacia	77
Figura 26. Ilustração esquemática de um bambuzal leptomorfo.....	81
Figuras 27 e 28. Esquema de distribuição radial dos rizomas	82
Figuras 29 e 30. Bambuzal Paquimorfo	83
Figuras 31, 32 e 33. Bambuzal Paquimorfo	83
Figura 34. Bainha Caulinar e bambu com o pó branco.....	85
Figura 35. Bambu maduro com fungos.....	85
Figura 36. Ilustração referente ao corte ideal para a saúde do bambuzal.....	86
Figuras 37 e 38. Ilustração referentes às "barrigas" do bambu.....	87

Figura 39. "Padrão onça" em queima com maçarico.....	88
Figura 40. Variações da coloração por tempo de queima diferenciado.....	89
Figura 41. Variações táteis.....	91
Figuras 42 e 43. Ilustrações/ "barrigas" do bambu.....	93
Figura 44. "Barrigas" do bambu.....	94
Figura 45. A arte corpo e bambu.....	98
Figura 46. Performance na festa "Balako da Lua".....	101
Figura 47. Performance na festa "Love Parade".....	101
Figura 48. <i>Contrastes</i>	103
Figura 49. <i>Contrastes</i>	104
Figuras 50 e 51. <i>Contrastes</i>	104
Figuras 52, 53 e 54. <i>Uirapuru Bambu</i>	109
Figuras 55 e 56. <i>Uirapuru Bambu</i>	109
Figura 57. <i>Uirapuru Bambu</i>	110
Figuras 58 e 59. <i>Uirapuru Bambu</i>	110
Figura 60. <i>Uirapuru Bambu</i>	111
Figura 61. Dimensão do público.....	111
Figura 62. Divulgação do espetáculo <i>Uirapuru Bambu</i>	112
Figura 63. Nascia a Cia Nós No Bambu.....	113
Figura 64. "Ampulheta".....	114
Figuras 65 e 66. <i>Caleidoscópio</i>	115
Figura 67. <i>Flora</i>	116
Figura 68. Cenário do <i>ULTRAPASSA!</i>	117
Figura 69. Divulgação do <i>ULTRAPASSA!</i>	118
Figuras 70 e 71. <i>ULTRAPASSA!</i>	119
Figura 72 e 73. <i>ULTRAPASSA!</i>	119
Figura 74. <i>Hexa!</i> "Varas Soltas".....	121
Figura 75. <i>Hexa!</i> "Mérkabinha".....	121
Figuras 76 e 77. <i>Sopro</i>	122
Figura 78. <i>Tripé</i>	123
Figura 79. <i>Desdobrar</i>	125

Figuras 80 e 81. <i>Desdobrar</i>	125
Figuras 82 e 83. <i>Desdobrar</i>	126
Figura 84. Divulgação do <i>Desdobrar</i>	126
Figura 85. Filmagem de <i>Desdobráveis</i>	127
Figura 86. Divulgação do filme <i>Desdobráveis</i>	127
Figura 87. <i>O Dobro</i>	128
Figura 88. Espaço Nós No Bambu.....	131
Figura 89. Trabalho com os bastões na cachoeira.....	132
Figura 90. Roberto Magro.....	133
Figura 91. Aula com Diogo Dolabella.....	134
Figura 92. Aula com Peter Jasko.....	136
Figura 93. Estudando transformações na maquete do cenário.....	137
Figura 94. Teia (paralaxes do imaginário).....	139
Figura 95. Teia (paralaxes do imaginário).....	139
Figura 96. Teia (paralaxes do imaginário).....	140
Figura 97. Teia (paralaxes do imaginário).....	140
Figura 98. Teia (paralaxes do imaginário).....	141
Figura 99. Teia (paralaxes do imaginário).....	141
Figura 100. Teia (paralaxes do imaginário).....	142
Figuras 101e 102. Divulgação TEIA (paralaxes do imaginário).....	143
Figura 103. Teia (paralaxes do imaginário).....	147

SUMÁRIO

1.INTRODUÇÃO	13
2. DESENHO DE UMA PO-ÉTICA	24
2.1 Sobre mim	24
2.2 A Narrativa Escancarada de Afetos.....	31
2.3 O logocentrismo na modernidade.....	35
2.4 Delimitando a <i>communitas</i> do conhecimento sensível	37
2.5 Considerações preliminares sobre a <i>arte corpo e bambu</i>	48
3.O SISTEMA INTEGRAL BAMBU	50
3.1 Registro de uma trajetória	52
3.2 Desdobramentos e investigação.....	74
4. ARTE CORPO E BAMBU	76
4.1 Quando o suporte é partner	76
4.2 Ecologia e PO-ÉTICA.....	78
4.3 Conhecendo a planta (O bambu seus afetos à arte).....	80
4.4 O Tratamento.....	87
4.5 A importância do posicionamento (O bambu e a escultura)	92
4.6 Sobre temperagem entre pele e bambu(Poética do orgânico)	94
4.7 Afetos à arte.....	95
5.A CIA NÓS NO BAMBU.....	99
5.1 Início	100
5.2 Meio.....	113
5.3 Reinício.....	130
5.4 Carta em registro etnográfico	144
6.SOBRE CATEGORIAS E IDENTIDADE.....	148
6.1Pós-Modernismo?.....	161

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	167
REFERÊNCIAS.....	176
ANEXO I.....	186
Integral Bambu: Uma Possibilidade.....	187
Manual do Integrado.....	221
ANEXO II.....	238
ANEXO III (Filmografia).....	249

1. INTRODUÇÃO

Há tempos me ocorrem reflexões a partir de uma dimensão sensível, pouco explicável, totalizadora de minha experiência e que, se expressada, considero que possa contribuir em depoimento sobre a contemporaneidade, gerando possibilidades de trocas perceptuais com outros artistas. O problema é o quão difícil seria sintetizá-las a ponto de estabelecer uma comunicação viável.

Tenho uma trajetória de formação profissional híbrida entre dois olhares, o artístico e o antropológico. Foi na junção, no entremeio que encontrei minha angústia, minha solidão reflexiva. É como se a noção de *conhecimento sensível*¹ atravessasse o "anthropological blues"² e a partir dali, escutasse uma música soprada apenas a mim. Porém algo seduziu-me à tentativa de compartilhar. O que significa uma ousadia particular. Porque sei que não me renderia ao caminho mais fácil, escolhendo um fragmento destas reflexões para análise. Não poderia reduzi-la, por simples ímpeto da inteireza, ou masoquismo acadêmico — como dizem alguns amigos.

Considero a tentativa deste trabalho análoga à elaboração de um mapa-mundi. O planeta é esférico. As águas oceânicas formam um só mar que permeia tudo. A posição dos continentes é uma constante mutação em translação e rotação. Como criar uma planificação estática representativa de uma esfera dinâmica? Imagino que precisou-se de um nível inventivo de abstração para lançar as primeiras coordenadas de convenções tornando o mundo um ambiente navegável. O mapa-mundi é uma representação da geografia planetária, mas também das impressões e dos afetos daqueles que o desenharam.

Na minha primeira tentativa de comunicação rachei meu planeta em duas partes — a antropológica e a artística. Aos meus interlocutores, pareceram-lhes duas coisas distintas que se entreolhavam, mas não se tocavam. Dois mapas. O que me apontava o lugar comum de dois caminhos reflexivos a seguir, ou seja, a fragmentação. Como estava escrevendo a partir

¹Defino *conhecimento sensível* como aquele que envolve a subjetividade, os afetos, o imaterial, a força vital. É o campo de apreensão de difícil expressão apenas pela via racional, Desenvolvo melhor essa noção no primeiro capítulo.

² Termo utilizado por Roberto Da Mata (1978) para cobrir e descobrir todos os aspectos do ofício de etnólogo que consiste basicamente em transformar o exótico em familiar e/ou transformar o familiar em exótico. Trata-se de incorporar ao ofício "*aqueles aspectos extraordinários ou carismáticos, sempre pronto a emergir de todo relacionamento humano*". (DA MATA, 1978, p. 4)

das Artes, logo ouvi: "*Fique só com este lado artístico, jogue o outro fora*". Então o que fazer, desistir? Não. Insisti e inventei.

Tive a sorte de ter outra interlocutora cuja a sensibilidade mostrou-me: "*Isto aqui parece ser muito importante para aquilo lá*." Ela estava certa! Era isso! Assim foram lançadas as coordenadas iniciais para a planificação dos meus afetos em relevância social. O "isto aqui" e o "aquilo lá".

O "isto aqui" refere-se a duas noções que delimito. Uma, no primeiro capítulo, a *communitas do conhecimento sensível*. A outra, apenas nas considerações finais, o termo *tempo de multiplunidades emergentes*. O "aquilo lá" refere-se à *arte corpo e bambu*, apreendida na jornada do Sistema Integral Bambu, e a busca de uma *identidade artística* da Cia Nós Nós Bambu, a qual pretendo apresentar no âmbito acadêmico. A partir dessas quatro referências, tracei o mapa de organização de minhas reflexões.

Navegando, me deparei com um vento favorável chamado Suely Rolnick (1993, 2011). Embora a autora não seja a mais citada em termos de construção das noções que apresento acima, encontrei em suas ideias uma ressonância com os meus ímpetos. Foi o primeiro sinal de que deveria seguir. Ajustei minha direção. Tínhamos muito em comum. Primeiro, porque ela refere-se a uma "cartografia sentimental" para tornar compreensível os afetos e dar-lhes comunicabilidade em uma análise, visto que deflagra que os elementos de linguagem disponíveis para interpretar os eventos frequentemente não mais condizem com nossos "modos de existência". Isso significa que os afetos são mutáveis de acordo com as mudanças que vivemos, mas a cultura tem um tempo diferente de mutação, que muitas vezes nos obriga a lidar com elementos de linguagem que já não fazem mais sentido para interpretar uma experiência.

Quando isso acontece, nos sentimos "desmapeados". Não encontramos mais os pontos de ressonância e localização no ambiente em que vivemos. Instaure-se uma tensão que desencadeia a necessidade de criar algo que torne a experiência sensível ao nosso repertório e atualize nossos "modos de existência". Essa necessidade criativa ocorre por meio do ela chama de "bússola vital", que é o poder transformador da potência do afeto no indivíduo.

Ora, eu tentando planificar minha experiência, encontrei na "cartografia sentimental" uma inspiração para orientar os caminhos. Tratei de delimitar as condições básicas para o

trajeto. Criei a *narrativa escancarada de afetos*³ como metodologia do traçado — aquelas linhas pontilhadas e vermelhas que mostram as trilhas de navegação no mapa. Me ocorreu como cuidado para não naufragar frente ao objetivismo ou a o reducionismo intrínseco à expectativa de um trabalho acadêmico.

Por afeto entendemos, eu e ela, (e provavelmente, ela e outros), a emoção vital — aquilo que apreendemos da experiência e nos organiza, mas é invisível, indizível, imaterial. É um campo vivo de forças que nos move dentro das interações dadas. Ele distingui-se da percepção e da razão. A percepção apreende pelos órgãos do sentido, pela sinestesia, e a razão, pela inteligibilidade. Os afetos operam por meio da experiência em que se está imerso e criam um campo individual de subjetividade. É uma "potência vital" que subjaz a potência da percepção, pois tangencia cada um de nossos sentidos. A subjetividade age nos provocando um "farejamento": uma intuição que nos põe a mover.

Ocorre que, especificamente nossa cultura (digo, a cultura hegemônica ocidental), por tradição, provoca um "recalque" dessa experiência do mundo na produção do conhecimento, reduzindo o pensamento à razão. Nesse processo, se inibe a "bússola vital", a capacidade de agir a partir desse "farejamento". Em decorrência, o indivíduo passa a se localizar do ponto de vista moral desse sistema de valores (o racionalista) — submetendo-se e o reproduzindo mesmo quando ele não faz mais sentido algum para sua experiência do mundo. Diante das novas mudanças sociais, considero essa localização do ponto de vista moral um fato social, que requer, mais que análises, saídas.

Ao contrário, quando a "bússola vital" é ativa ela conduz o indivíduo a um critério ético em que ele é capaz de reconhecer quando essa moral (no caso, a advinda do sistema de valores calcado no racionalismo) é potencializadora ou despotencializadora de seu campo vital. É a "bússola vital" que provoca a mudança, a criação de novos horizontes e atualiza o "modo de existência". Em nossa sociedade, essa atualização pode se dar em um texto, uma obra de arte, uma teoria, um mapa, uma peça, ou qualquer forma de expressão que dê vazão à experiência do mundo por vias que transgridam os elementos que já são insuficientes para interpretá-la.

³ Desenvolvo-a no primeiro capítulo, mas é uma noção que, por hora, pode ser compreendida em seu sentido tácito.

Assim, outro ponto de ressonância entre mim e a Suely Rolnick. Navegação aprazível. Ela localiza no racionalismo ocidental uma fonte inibidora da "bússola vital". Eu localizo como fonte inibidora do *conhecimento sensível*. Nós duas percebemos que a prática artística foi um ambiente legitimado culturalmente para dar vazão à subjetividade. Com uma abordagem mais ligada à psicanálise, ela traça a importância contemporânea das artes no papel da atualização do "modo de existência" do indivíduo. O que leva a novos direcionamentos sociais. Eu dentro de uma perspectiva mais antropológica, traço a importância no papel das artes na atualização do "modo de existência" da sociedade, provocando direcionamentos aos indivíduos.

Encontrar um bom vento em Suely Rolnick significou atravessar águas profundas com certa calma, quase um divã. Por meio de suas considerações, percebi que vivia a tensão que desencadeia a necessidade de criar. Estar no entremeio de duas áreas do conhecimento me colocava assim, "desmapeada". Entendi a importância de traçar meu próprio mapa. A escrita tornou-se, mais que um desafio, necessária.

Pus-me a desenhar os continentes a serem visitados em navegação. Tratam-se dos objetivos. Esses grandes continentes se ligavam a o outros menores. E estes, a outros, e a outros em uma propagação esférica sistêmica que diz respeito a co-dependência entre eles. Os objetivos não são partes isoladas, mas integram uma geografia oceânica para a qual há a impossibilidade de aplicação do reducionismo.

Um dos objetivos é apresentar o método conhecimento corporal Sistema Integral Bambu, mostrando como ele se estabelece como uma proposta consciente e diametralmente oposta à "cultura de alienação do corpo" na modernidade. Mas não poderia fazê-lo sem a devida leitura das mudanças sociais em curso e o papel desempenhado por guetos que resistem em partilhar a realidade por meio do *conhecimento sensível* baseado no *saber do corpo*⁴ — mesmo que imersos em uma cultura que o suprime. Para tanto, os circunscrevo como unidade social contrastiva que chamo de *communitas do conhecimento sensível*.

O outro objetivo é apresentar a trajetória da Cia Nós No Bambu em busca de um uma identidade expressiva que captasse sua potência mais genuína. Mas, igualmente, não poderia fazê-lo sem discorrer sobre a complexidade das identidades artísticas na contemporaneidade e

⁴ *Aquela em que o pensamento é indissociável da corpoaridade e da matéria: ocorre em experiência integral, sendo a razão associada como mais um dos aspectos. Desenvolvo esta noção no primeiro capítulo.*

os limites da categorização após a emergência do "pós-modernismo" — categoria que está perdendo seu valor histórico por uso generalizado na atualidade. Considero que estamos em um outro momento: o de individuação identitária e permeabilização categórica.

Para entender a individuação da minha prática artística, mergulho nas particularidades da *arte corpo e bambu*, apresentando seu desenvolvimento técnico, sua poética, suas ramificações enquanto potência criativa — adentro seu coração, revelando as peculiaridades veladas na relação tátil, oferecendo pistas de como se edifica seu *conhecimento sensível*. Mostro como o ineditismo a faz uma pesquisa inovadora na cena artística.

Além disso, há um objetivo que permeia toda a elaboração teórica dos outros objetivos. Consiste em deflagrar a importância de algumas tendências artísticas bem como aportes teóricos e práticos para o *conhecimento sensível* na virada paradigmática que estamos vivendo. Por isso a *narrativa escancarada de afetos* é um ato político. As teorias da complexidade tendem apreender o papel da subjetividade na produção do conhecimento. Considero a importância dos mapeamentos como o que proponho (o da *communitas do conhecimento sensível*), assim como a emergência de novas proposições no que tangem às formas acadêmicas, no sentido de dar visibilidade ao que outrora foi um interdito.

Neste sentido, procuro por meio da forma como escrevo e invento noções — as quais não disponho no repertório de linguagem acadêmica hoje estabelecida — fazer minha política do cotidiano abrindo campos e possibilidades de trocas perceptuais com quem se interessar ou em quem reverberar as indagações que me movem. Assim, faço o mapeamento dos afetos, sonhos, esperanças e potência criativa na elaboração em um processo de atualização do presente — que será melhor estudado por futuras gerações, quando virarmos fato histórico. Chamo este ato de PO-ÉTICA.

Expresso como justificativa de meu empenho a sensação de uma urgência dada à cultura ocidental para encontrar caminhos frente aos paradoxos postos. Percebo que as experiências que vivemos na contemporaneidade não se opõem ao pensamento moderno, mas são radicalmente diferentes e não interpretáveis diante do repertório que temos disponível. Considero importante ressaltar o papel das artes no ato de criar novas trilhas para se pensar a sociedade, dando vazão à subjetividade. Essa é a própria forma em que me expresso neste trabalho.

O *conhecimento sensível* é um dos elementos que, ao meu ver, insurge como uma das possibilidades de contribuição à transição epistemológica. Importa ampliar e ramificar o aporte de experiências que levam à sua compreensão. Apresentar o Sistema Integral Bambu justifica-se porque — além de atender este intento por ser centrado no refinamento perceptivo do *saber do corpo* — é um método com grande potencial de contribuição para o artista cênico. Como professora da prática, recebi nesses dez anos muitos atores, dançarinos, *performers* e circenses que me narraram êxitos em sua áreas por meio desta prática corporal.

Sobre a edificação e registro da *arte corpo e bambu*, julgo importante fazer uma ponte entre a experiência de conhecimentos artísticos produzidos na academia e fora dela. Também compartilhar os pormenores desbravados no caminho de desenvolvimento de um saber específico é uma forma de perpetuar a arte, deixando pistas às novas experiências. Nesse mesmo sentido, justifica-se apresentar a trajetória do grupo artístico brasileiro Cia Nós No Bambu, que, por meio desta arte original, alcançou certa projeção nacional em seus doze anos de experimentações. Discutir sua identidade artística, justifica-se por ser um estudo de caso também afeto a outros grupos na contemporaneidade.

Este trabalho fala de muitas coisas em diversificadas perspectivas: anímica, técnica, social, poética, patética, política, artística e seus avessos. Um planeta inteiro. Boa parte de minhas metodologias de pesquisa e muito do peso do aporte teórico foi apreendido em meu caminho na Antropologia (mais propriamente a etnografia) — que por vezes flerta com a Filosofia, a Geografia e a História. A observação participante em certos momentos dará passagem à participação observadora. A micro-história dialogará com a macro-história em variados tons — desde histórias de vida, videografia e uso de imagens, ao percurso da história Ocidental. As escalas de análise ora farão um sobrevoo — o que decorre uma generalização, mas é possível mapear contrastes em uma ordem maior de acontecimentos — ora se atentarão às especificidades, como uma lupa ao estudo de caso. A análise do discurso mapeará afetos alheios. Meus cadernos de campo, meus desenhos, minhas poesias são bases de dados para investigação de meu olhar em mutação ao longo do tempo.

O aporte metodológico em Artes é dado por meio de minha experiência cênica, dos métodos de pesquisa corporal que vivenciei, das trocas iniciáticas com professores e de um conjunto de leituras que perpassam a estética, as artes plásticas, o circo, a dança, a

performance e o teatro. Sempre me encantou e inquietou as suas possibilidades epistemológicas.

Nesse campo, postulei não só a metodologia a *narrativa escancarada de afetos* como desenvolvi como baliza metodológica ao que chamei de *perceptografia*. A *perceptografia* é a grafia de percepções dadas à prática que edificam um saber. Quando adentro o coração *da arte corpo e bambu* e refiro-me às interações orgânicas. Verticalizando a experiência, falo de um lugar aguçado de percepções. Foi após uma longa jornada com o propósito de entender e explicar os pormenores na interação tátil que cheguei à possibilidade de registro da técnica que descrevo. Algo em mim referenda como sagrado o *conhecimento sensível* adquirido pela experiência artística, pela vivência corporal.

Embora este trabalho tenha um viés transdisciplinar a escolha de se escrever a partir das Artes se deu pela necessária liberdade de exposição dos afetos e pelo necessário grau de inventividade — características que considero vanguardistas em seu âmbito acadêmico. No que tange à minha subjetividade, me proponho a reflexão a partir de um *pensamento de corpo em poros*. Gosto de usar essa imagem para transcender o campo do pensamento à razão e expressá-lo como algo corporal que integra também as emoções, percepções, experiências e afetos, sendo permeável ao meio. A "porosidade epidémica" é uma metáfora de trocas, continuidades e condição de ser extensão de um ambiente. De ser em relação às coisas. Assim também é a definição que atribuo a corpo. Não pretendendo segmentá-lo à fisicalidade, ao "vibrátil", ao emotivo, ao sensorial, nem ao racional. Aqui entendo o corpo em uma unidade integrada em todas as suas potências — recepto e afecto das experiências.

Esclarecidos os pontos de partida, a perspectiva e os motivos, seguirei na tentativa de representação de uma "esfera dinâmica" a um desenho que comunique rotas. Entre coordenadas, ventos, continentes e navegação, planifiquei a espacialização desta complexa tarefa frente à minha subjetividade, que, confesso, pouco tem de objetiva. Afinal eis o mapa.

No primeiro capítulo, desenho minha PO-ÉTICA e adentro a visceralidade de meus afetos. Faço um memorial de minha jornada afetiva para tentar construir a perspectiva híbrida de meu olhar junto ao(à) leitor(a). Em seguida explico com mais detalhes a atitude política que me move ao delimitar a *narrativa escancarada de afetos* frente à virada paradigmática que estamos vivendo na produção do conhecimento. Busco, assim, evidenciar alguns de seus aspectos, fazendo uma regressão histórica e localizando no pensamento de Descartes as bases

da cultura racionalista, que proporcionaram a transição da Era Medieval à Modernidade. Alcançada a dicotomia corpo e razão, sigo a trajetória histórica enfatizando a existência de grupos étnicos, algumas práticas terapêuticas e artísticas no Ocidente em que o logocentrismo⁵ não foi definidor. Deflagro seu caráter político de resistência e circunscrevo a *communitas do conhecimento sensível* como um grupo de abstração teórica que contrasta o ordem hegemônica. Para edificação dessa visão, as principais correntes marítimas que me impulsionaram, além de ventos e nortes, foram os seguintes pensadores: Bourdieu (1989) Foucault (2003), Halévy (2010), Latour (1997), Morin (2005) e Victor Tuner (1974, 1982).

No segundo capítulo mergulho na história do Sistema Integral Bambu. Descrevo a emergência criativa e alternativa do método de conhecimento corporal nascido do ato de subir em árvores, posteriormente estendido às criações de esculturas de bambu para ambientar o corpo em suspensão. É por meio da corporalização da percepção que se edifica o método, centrado na autonomia e no auto-conhecimento do praticante em afetos, razão sensação e adaptação ao meio ambiente que o envolve. (Disponibilizo no anexo III, em DVD, filmografia que auxilia na compreensão visual da proposta).

Para narrar a trajetória do método, escolho a perspectiva dos bastidores e das longas conversas e vivência entre mim e seu criador, Marcelo Rio Branco. Nesse sentido, o(a) leitor(a) pode se familiarizar e conseguir localizar as diferentes formas que o Sistema Integral Bambu já se apresentou. Considero fundamental entender as forças motivacionais e experimentais que o regem. Procuro, assim, dar visibilidade de como o método opera em resposta consciente à "cultura de alienação do corpo", evidenciando sua integração à *communitas do conhecimento sensível*.

No terceiro capítulo adentro o coração da *arte corpo e bambu*. Discorro sobre a poética do orgânico que a fundamenta. Exponho a peculiaridade velada da relação entre pele e bambu enquanto condicionante poética, pois é a partir dela que as plasticidades corporais ocorrem. Demonstro como este fazer artístico exige o conhecimento da planta e de um saber específico para a arte. Fazer a escolha e a colheita das varas, realizar o tratamento adequado e construir a escultura para que a obra exista. Há muito o que registrar sobre a importância do posicionamento e a característica de cada bambu na composição escultural, pois eles irão

⁵Refiro-me à cultura instaurada na modernidade em que a razão é colocada como centro do conhecimento. Está intimamente relacionada à colonização de diferentes formas de pensamento pela proeminência da Filosofia Ocidental desde Platão a Descartes, em evidente etnocentrismo.

permitir ou não a execução de determinados movimentos. Assim enfatizo o bambu como um componente vivo na obra e atribuo o valor de escultura.

Em soma, exponho o sentido ecológico de pertencimento ao meio ambiente por meio da *arte corpo e bambu*, mas também deflagro a ecologia da arte em todo o processo produtivo que ela envolve. Uma rede de trabalho que se estende muito além dos palcos, envolvendo agricultores, artesãos, escultor, artistas e produção. Os afetos mútuos de todas estas instâncias influenciam a obra cênica.

No quarto capítulo, apresento a trajetória da Cia Nós No Bambu (da qual sou co-fundadora) e sua evolução nas construções cênicas. A nossa expressão é umas das novas artes híbridas no contexto da cena contemporânea e só pode ser compreendida a partir de seu próprio desenvolvimento. Faço uma breve análise do caminho experimental em que foi constituído o seu saber em diversificados encontros com direções e propostas cênicas. Mergulho, então, na última produção artística da Cia Nós No Bambu compartilhando a síntese e a maturidade do processo criativo. Elevo o espetáculo *Teia (paralaxes do imaginário)* ao status do encontro de uma identidade expressiva que revelasse a *arte corpo e bambu* em expressão cênica — perseguida e almejada por anos. Para tanto, disponibilizo vídeos e interajo com as imagens dos espetáculos.

No quinto capítulo promovo uma reflexão sobre as categorias e identidades artísticas na contemporaneidade por meio do estudo de caso da Cia Nós No Bambu. Percebo como as interações de grupos que possuem uma permeabilidade de várias artes em seu fazer artístico definem-se por meio de uma "identidade situacional" (BARTH, 1998).

No intento desta análise, me proponho a pensar o sistema de arte a partir de uma macro-escala⁶ para delinear os percursos dos diferentes campos artísticos, pois ela nos permite visualizar movimentos dificilmente perceptíveis à micro-escala. Como as fronteiras de identidades das categorias circo, dança, performance e teatro estão cada vez mais flexíveis e permeáveis umas das outras, "afastando a lupa" é possível visualizar seu núcleos de origem, e deflagrar o senso de pertencimento a cada um deles. Visto que o problema contemporâneo não são as categorias, que possuem história individualização, mas o próprio ímpeto em classificar e ajustar a realidade a um molde que não lhe serve mais.

⁶No entanto tenho a consciência, por exemplo, de que não pode-se falar "do Teatro", mas "dos Teatros". Mas quero tirar proveito do que uma visão mais abrangente possa mostrar.

Creio que as obras artísticas da cena contemporânea do início do século XXI estão delatando a implosão da prática moderna de classificação. As categorias, que por mais que se ampliem em concepções teóricas, não estão conseguindo abarcar o fenômeno de múltiplas tendências. Também creio que não seja adequado rotular como "pós-moderno" toda a hibridez que não pode ser classificada. O pós-modernismo abriu novas portas que levaram à cena atual, mas não a caracteriza. Ao meu entender, o pós-modernismo está vinculado a uma atitude política bem delimitada. E por mais que a expressão visual da cena contemporânea possa referenciar-se neste estilo, é normalmente desprovida do discurso político que o sustenta. Considero que estamos vivendo um outro momento histórico. As obras têm caráter individuado e são mais bem definidas em uma relação recíproca entre artistas e público em afeto mútuo, que por categorias de classificação.

Por último, teço minhas considerações finais expondo minhas esperanças, afetos em relação ao que espero de uma epistemologia artística neste momento de transição de paradigmas — e acredito que as artes, por ser o campo social permitido à vazão aos afetos e ao *conhecimento sensível*, têm participação fundamental no processo das mudanças sociais.

Evitando a estrutura do discurso moderno, para descrever o momento atual proponho o tema "*tempo de multiploidades emergentes*". Trata-se de uma inspiração nas proposições do "multinaturalismo" de Viveiros de Castro (1996) — o norte que me orienta a navegação. O que tento criar em meu repertório de linguagem é uma forma de abarcar a individuação das coisas a partir de sua multiplicidade de experiência, de forma a respeitar sua existência — que é mais bem definida em um caráter relacional e transgride o essencialismo. Creio que o universo é uma ocorrência múltipla em individuações particulares e coletivas. Mapeando afetos, conseguimos compreender e respeitar os afetos alheios, pois a subjetividade deve ser compreendida nem como detentora da realidade, nem desprovida da realidade. Deve-se entendê-la como parte da complexidade.

Com a esperança de estamos frente ao colapso das linearidades, das classificações, do reducionismo, convoco, por meio de um "perspectivismo artístico-atuante", à uma ampliação do olhar de ocorrências múltiplas — e, por meio da riqueza de experiência sensível, à novas participações ou infiltrações sociais. Desejo uma reintegração do *pensamento de corpo em poros* como operante do conhecimento no novo paradigma da complexidade.

Em meu mapa, da mesma forma que o primeiro e o último ponto da linha do Equador se encontram, mas planificados no mapa-mundi causam a ilusão de maior distância entre si, minha consideração final aponta para o início. Um novo papel social atribuo à *communitas do conhecimento sensível*.

Sem mais para dizer. Boa viagem, Tripulação.

2. DESENHO DE UMA PO-ÉTICA

2.1 Sobre mim

Acredito que a escrita é o registro atemporal de uma perspectiva dada ao mundo, que no futuro será devidamente historicizada, mas que cristalizam percepções em um determinado espaço-tempo. Entre humanos que o compartilham, entre os muitos corpos que dançam e refletem, eis o meu relato que é senão um recorte dos fatos dados por um olhar em circunstâncias precisas e feito de afetos únicos. Apresento esse ponto de vista por considerar que todo depoimento, expressão de ideias ou registro histórico, por mais objetivo que se pretenda, tem um componente auto-biográfico. Envolve tempo, corpo, espaço e experiência daquele que escreve a serem reflexivamente impregnados no papel para que se atravesse momentos outros, explorando seu devir.

Este trabalho reflete meu interesse enquanto pesquisadora focado no corpo e na corporalidade. E disso tracei dois caminhos: como as artes da cena me formaram e como outras esferas da vida formaram meu olhar sobre as artes. A inspiração maior dessa escrita é a forma como a prática artística me constituiu enquanto *ser pensante de corpo em poros*, por me permitir dar vazão e externar alto grau de subjetividade, na complexa unidade do meu ser por inteiro — tendência rara na cultura logocêntrica. E é a partir dela que procuro expor o meu ofício.

Fui uma criança de teatro. Dos oito aos vinte anos de idade estive nos palcos enquanto atriz em contínuo estado de aprendizado. Tempo suficiente para a introjeção de uma dualidade que ainda perduraria muito em mim: a arte enquanto ofício e a arte enquanto o espaço de vazão à uma dimensão abstrata do ser, que não se dava em outros ambientes de minha cultura. Ali que se davam as inúmeras possibilidades de mim mesma. Meu universo social se dividia entre os que viviam experiências corpóreo-perceptivas proporcionadas pelo teatro e os que as desconheciam por completo. A esta altura da vida, não sabia que fazia parte de um seletor grupo cuja investigação envolvia como matéria prima a subjetividade aplicada à fisicalidade, que mais à frente delimitarei como *communitas do conhecimento sensível*. Essas coisas só ficaram claras no esforço de me compreender em contexto social, exercitando a reflexão em idade mais madura.

Aos dezesseis anos, em 1998, tive o meu primeiro contato com a Antropologia Teatral de Eugênio Barba e do Odin Teatret, com Taanteatro de Maura Baiocchi e com os exercícios de pesquisa do Grupo LUME (Unicamp), pois integrava a Cooperativa de Atores (mais tarde denominada Cia Cortejo) dirigida e conduzida por Ricardo Gutti. O que àquela época chamávamos de teatro físico inaugurava em minha jornada uma pesquisa muito pessoal sobre o sentir-se em corpo, mesclando técnicas no trabalho físico e manipulação energética de estados de presença. Era muito jovem e apenas desfrutava prematuramente este repertório que se abria a mim. E não sentia estranhamento, pois tudo se parecia com uma espécie de dilatação de estados meditativos que já estava habituada. Cresci no cenário neo-esotérico de Brasília. Yoga, Osho, Alice Bailey, Helena Blavatsky, Mestre Tibetano, budismo, centros de espirituais, teosofia, etc. Fui privilegiada por ter estes elementos de linguagem disponíveis na infância a adolescência, para dar forma ao que não conseguia explicar. Então é compreensível que os estados alterados de consciência, provocados nos exercícios voltados ao palco, encontravam uma gama de significações apreendidas por mim enquanto transcendência.

Aos dezoito mergulhei no universo das danças populares brasileiras, primeiramente conduzida por uma professora, que me ensinou princípios de "vivenciar e incorporar" o movimento. Daraína Pregnotatto se dedica há muitos anos às brincadeiras populares e sua didática evita os "passos prontos" de dança. Ao contrário, o cotidiano e a vivência é que afetavam a corporalidade em aprendizado. Assim, por cinco anos me dediquei à apreensão de várias danças populares, convivendo em comunidades tradicionais e em meu Grupo de Danças Brasileiras Flor de Babaçu. O tempo das brincadeiras populares se reproduzia em festejo. Fazer por diversas vezes o que posso chamar de "incursões de pesquisa antropológica por meio do corpo em dança" em diferentes comunidades tradicionais me permitiu apreender a arte como uma dimensão da vida que transcende o ofício e o local social que nossa cultura reserva à ela. Não só dinâmica, ritmo, pulsação e movimento eram incorporados. Percepções e afetos distintos me fizeram tomar uma consciência mais objetiva da atuação do imaterial no corpo em outras culturas, o que incluiu partilhar a dimensão não racional da vida e os elementos operantes invisíveis que a cultura ocidental categorizou genericamente como "espirituais". Essas experiências me constituíam enquanto ser, mas também revelava aspectos de alteridade, ampliando o meu leque de reflexão ou, para usar um termo clássico, ampliando meu "auto-estranhamento cultural", como toda experiência antropológica provoca. Em soma,

fui designada à intelectualização da vivência, pois em um período desta incursão fui pesquisadora do Núcleo de Estudos Transdisciplinares Sobre a Performance da Universidade de Brasília (UnB), iniciando a jornada entre o ser, sentir, perceber, fazer e refletir a atuação. Prática que tento aprimorar ainda nos dias de hoje.

Na graduação em Antropologia (2000-2004), enquanto vibrava com descobertas teóricas sobre a infinitude das possibilidades nas organização da vida humana, meus estudos perceptivos e sensoriais em artes denunciavam o quão longe estávamos das teorias proferidas devido aos limites da cultura logocêntrica catedrática! Eu ficava entre o entusiasmo com as teorias e práticas antropológicas e o desapontamento com limite imposto por linguagem às discussões. Minha parte artista sabia que o entendimento requer corpo, respiração e afetos em consciência no ato intelectual. Mesmo me dedicando à Antropologia do Corpo, a discussão se dava apenas no campo dualista das representações ocidentais, embora, ao meu, ver fosse a matéria mais aberta às emergentes demandas da disciplina. Certamente este incômodo reverberava em outros antropólogos. Neste sentido, Viveiros de Castro (1986, 1996) já vinha, por exemplo, questionando as atuais abordagens em grupos indígenas, propondo a abordagem perspectivista, fazendo senão um questionamento dos limites aplicados à teorias antropológicas para estudar tais grupos. Apesar de minha profunda identificação com o autor, à época ele era tido como marginal e complexo frente à maioria de meus professores. Hoje, após uma década, sua teoria é de notável reconhecimento e, acredito, abrirá novos rumos à Antropologia. Também sobre essa sensação referente ao que era dado como intrínseco à prática antropológica, já depois de formada me confortou um artigo do professor José Jorge de Carvalho (2006), referindo-se ao limite da Antropologia. Enquanto disciplina, tem a pretensão de compreender o campo cognoscível do "outro", mas se limita em seu campo racional, não dando o passo além desta fronteira em direção ao outro, pois afinal é uma ciência.

Ainda na Universidade de Brasília, integrei o Grupo de Teatro do Oprimido "O Averso da Máscara", coordenado por um amigo, hoje professor da UnB, Rafael Villas Boas. Éramos vinculados ao Grupo de Trabalho de Reforma Agrária. Foi ministrando oficinas em assentamentos e acampamentos de movimentos sociais, usando o teatro-fórum como ferramenta de discussão política, que percebi a minha própria necessidade de outras políticas. Sensação que mais tarde foi esclarecida e melhor elaborada quando li nos textos de Lehmann

(2011) a atuação política exercida no questionamento da estrutura clássica da teoria dramática. O autor fala da política contemporânea do fazer teatral no ato de ofertar às platéias uma abertura a outro tempo e espaço, em estruturas não lineares de acontecimentos (LEHMANN 2011). Hoje, percebo que à época já tinha uma necessidade de ataque estético ao logocentrismo e às formas facilmente cognoscíveis e lineares, mesmo que fosse incapaz de elaborar intelectualmente este impulso. Os afetos gerados pela riqueza de experiência por meio da abertura ao à priori incognoscível me supriam mais enquanto ativista que a militância pelo discurso, ou o "ensaio da revolução" para usar a imagem do próprio Augusto Boal (1998)⁷. O Teatro do Oprimido para mim era uma ferramenta que significava uma ponte entre mundos culturais, mas ainda sim era dialético. E o que eu buscava a partir da minha vivência em comunidades tradicionais era o acesso àquilo que dizia respeito à partilha do imaterial alheio ao meu próprio sistema cultural.

Neste período também fui orientada da professora Márcia Soares de Almeida no Grupo de Pesquisa em Dança da UnB. Trabalho encantador pela liberdade expressiva e corporal enquanto princípio. Encontrava em sua forma de ensinar dança uma postura política que recusava as formas prontas, acabadas e codificadas. Ela oferecia ferramentas técnicas aguçando a percepção corporal, conduzindo à uma plasticidade de poética particular ao corpo do dançarino, reverenciando sua unidade. Esta experiência, diferente da minha imersão em danças brasileiras, era focada no campo da arte coreográfica, voltada aos palcos. Márcia Almeida narra sua trajetória de bailaria que abandonou as sapatilhas de ponta, libertando os pés – e este para mim é seu retrato. Assim tive a oportunidade de conviver com uma professora que atravessou a história da dança, firmando seu campo na dança pós-moderna enquanto atitude política⁸. A ênfase na consciência da acuidade corporal gerada por este aprendizado são bases que até hoje me influenciam quando crio, atuo ou quando sou professora.

De todas essas experiências — entre o material, o imaterial, o espiritual, o técnico, o antropológico, o representativo, o artístico, o comunal, a política e a poética — a paixão pela fisicalidade corporal enquanto instrumento de percepção foi o elemento que mudou o rumo das minhas escolhas. Quanto mais mergulhava em mim, mais queria ser um corpo em

⁷ Expressão aludida por Augusto Boal em seminário que participei em 2003 no III Fórum Social Mundial, em Porto Alegre.

⁸ Impressões registradas no ano de 2003.

constante riqueza de experiência. Nem sei direito o motivo ou como se deu isto, mas parou de fazer sentido, enquanto artista, pesquisar fisicalidade para colocá-la a serviço de um personagem, de uma peça. A mim, a fisicalidade dada às experiências do corpo era expressão. Meu impulso era criar a partir dos estados de consciência gerados por ela. A esta altura já estava envolvida com a prática anos após nomeada de Sistema Integral Bambu, despertando minha nova jornada de dedicação artística: o que aqui denomino como *arte corpo e bambu*.

Fiquei em um entremeio destes mundos perceptuais paralelos — o da antropologia e o das artes. Sentia-os como uma unidade ambígua em que o sentido para mim constituía uma aproximação complementar, mas as perspectivas de seus meios sociais não convergiam. Por exemplo⁹: minha geração de amigos de graduação desaprovava comportamento dos artistas locais, questionavam o etnocentrismo dos modernistas de 1922 e a própria construção do sentido de brasilidade. Era o auge da briga por "cotas universitárias para negros", crítica à ideia do "Brasil paraíso das raças" e muitos conflitos entre visões antropológicas. Meus amigos artistas por sua vez não gostavam do policiamento intelectual e valorizavam o prazer na realização de sua arte, mesmo que fosse politicamente incorreta. Valorizavam a ideia de miscigenação cultural brasileira e exploravam símbolos populares por meio de um "sincretismo artístico". Sentiam-se dentro de um universo de partilha mais amplo.

Eu compreendia as razões de colegas antropólogos e me incomodava com o etnocentrismo de muitos artistas. E compartilhava os sentimento dos artistas e me incomodava com o excesso de intelectualização de muitos antropólogos que seguia senão a replicação e a perpetuação de um racionalismo extremado de uma cultura logocêntrica. Não me encaixava em nenhum dos dois universos completo. Intua acertos e equívocos em ambos os casos. Durante certo tempo vivi uma profunda ambiguidade sentimental. Entre a artista-antropóloga e a antropóloga-artista. Não possuía as ferramentas que possuo atualmente para interpretá-los. Hoje sei que minha "riqueza de experiência" se dava na justaposição dessas duas perspectivas ao mundo e que, provocada pelos pontos de conflitos entre elas, encontraria o questionamento ao logocentrismo e desenvolveria em minha prática corporal uma forma de torna-lo evidente, transbordando a confluência potencial das duas áreas de conhecimento.

Sempre trabalhei nos dois meios com dedicação. Meu período fora dos palcos enquanto atriz logo cedeu espaço à exploração cênica com bambus. Primeiro como uma

⁹ Narrativa a partir da vivência da geração entre 2000 e 2004 na Universidade de Brasília.

brincadeira, depois de certo tempo em uma escolha profissional, reencontrando o teatro e a dança. Enquanto antropóloga, fiz pesquisas na área de patrimônio imaterial (IPHAN, 2004-2005) e relatórios antropológicos de comunidades de quilombos (INCRA 2006-2012). Foi seguindo estes dois caminhos, praticando diariamente minha pesquisa corporalizada em todas suas atividades, que apaziguei minha ambiguidade fundamental. Minha forma de ser antropóloga expressava meus afetos em corpo de artista.

Escolhi aprender com tudo que se passava, conectando informações e ajustando minhas condutas. Tudo se misturou. A jornada entre as pesquisas sensitivas enquanto artista e o encontro com outras cosmologias e sistemas simbólicos foi construindo a emergência da multiplicidade de meu olhar. Com a investigação dos meus próprios sentimentos, percebi que minhas intuições não eram "a verdade", mas significavam muito em meu caminho. Nunca me senti pertencente por completo a nenhum rótulo de identidade artística, sempre tive meu auto-estranhamento cultural e a partilha fragmentada da experiência, seja na dança, no teatro ou no circo. Também, enquanto antropóloga, nunca consegui vestir a identidade de cientista social. Vivendo este paradoxo, inevitável usá-lo como impulso criativo. É justamente este não-lugar que me forneceu a base para interpretar o que faço em arte. O significado da *arte corpo e bambu* para mim, seu mito de origem e sua atuação no mundo. É a partir deste olhar que desenho sua política e meus afetos. Minha PO-ÉTICA.

O Sistema Integral Bambu e a Cia Nós No Bambu são ambientes em que desenvolvi meu caminho a partir da construção de um olhar híbrido entre o artístico e antropológico, que é expresso em minha corporalidade, em meu fazer acadêmico, em minhas apresentações cênicas, em meu ato de ensinar.

Conheci Marcelo Rio Branco, criador do Sistema Integral Bambu, em 2002, aos vinte anos. Como minhas indagações sobre a vida e o mundo já passavam pelo corpo, encontrei nele um amigo, uma pessoa que, ao seu modo, possuía indagações semelhantes às minhas, embora sua formação fosse a Educação Física. Se muitos tinham dificuldade em compreendê-lo, eu pensava como ele. Compartilhando a jornada do Sistema Integral Bambu desde seu princípio, me tornei professora ao seu lado apoiando o desenvolvimento do método. O fato me exigiu enquanto praticante maior profundidade do conhecimento gerado, um olhar aguçado e perceptivo sobre a técnica que vivenciava e aos poucos se formatava. Passei a testemunhar a evolução da corporalidade e a emancipação daqueles que conduzia nos treinos,

aprendi a acompanhar outros corpos em mutação, a gerar dinâmicas de aula, desenvolvendo uma didática que se mesclava à minha investigação pessoal. Posso dizer que o Sistema Integral Bambu surgiu como uma ferramenta a partir da tomada de consciência da "cultura de alienação do corpo"¹⁰ e tem como princípio conduzir o praticante ao auto-conhecimento por meio de experiências que desenvolvem elevados graus de percepção corporal, contrastando a cultura hegemônica. O objetivo da prática é despertar a autonomia na investigação de si e provocar o reconhecimento da condição primordial do praticante enquanto "ser vivo", enquanto "natureza". A partir disto focar os cuidados necessários para manter-se em um corpo atento otimizando adaptação ao meio e perceber-se como ser co-criador deste meio. Meu desafio enquanto professora é conduzir o indivíduo a um grau de autonomia e atenção perceptiva de forma que me torne desnecessária a ele. Ou seja, a intenção é sempre me despir da função professoral para me tornar catalisadora das possibilidades de trocas de experiências nas turmas, mantendo vivo os princípios de investigação do método, de acordo o desenvolvimento das potencialidades dos praticantes. E isto significa uma mediação necessária por estarmos dentro e intrincados em uma cultura logocêntrica.

O Sistema Integral Bambu ao longo dos anos se dilatou em várias formas e focos de pesquisa. Foi a partir da prática que desenvolvi uma arte peculiar gerada na relação entre o corpo e o bambu em que a plasticidade se define pelo toque, tato e estados de presença destes dois universos naturais mutáveis. Interação que constitui o que chamo de poética do orgânico e foi em muitos graus expressa nos doze anos de trabalho da Cia Nós No Bambu, da qual fundadora sou junto à Ana Flávia Almeida, Poema Muhulenberg e Vitor Martim. Em soma posso dizer que nestes anos dei aula para diversos artistas¹¹ que utilizavam o método para treinamento pré-expressivo o que me impulsionou a percebê-lo como riqueza de experiência para criadores de outras vertentes.

O Sistema Integral Bambu está sistematizado desde 2012 em uma publicação caseira intitulada "Manual do Integrado", de autoria de Marcelo Rio Branco (anexo I). Neste material há várias margens para interpretações, como toda publicação exposta aos afetos. Não necessariamente quem tem contato com a publicação apreende as nuances que serão expostas por mim neste trabalho. O que trago aqui é minha interpretação dada por vivenciar o

¹⁰ Refiro-me a um desdobramento da cultura logocêntrica instaurada na modernidade. Neste capítulo, um pouco mais à frente explicarei com mais detalhes o termo.

¹¹ Atores, músicos, artistas plásticos, dançarinos, *performers*, circenses.

nascidouro da ideia e reverberar os impulsos de sua criação. A proposta é mostrar uma face do método mais de domínio privado que público. E o farei resgatando em minha memória a convivência com o seu criador Marcelo Rio Branco, tentando revelar os imponderáveis à sistematização e contribuindo para firmar o posicionamento político em torno da autonomia na investigação corporal.

2.2 A Narrativa Escancarada de Afetos

Iniciei este capítulo apresentando minha trajetória para evidenciar ao(à) leitor(a) os afetos e as experiências que compuseram os estímulos do campo de escolha deste trabalho, posto que ele envolve os treze anos que se seguiram a partir da trilha narrada. Além disso, o fiz por considerar necessário dar o devido valor às experiências e professores que convivi, assim como neste texto acadêmico também saltará as referências bibliográficas que compõe minha jornada intelectual. Para organizar meus conteúdos, precisei fazer um breve desenho de elementos de minha subjetividade, porque mesmo hoje sinto a tensão deste não-lugar que se revela sempre em meu discurso na busca de uma identidade e de uma partilha mais ampla de certos pontos de vista. Por isto utilizo minha experiência para fazer o diálogo com questões de ordem maior. Acredito que ao fazer a reflexão das tensões referidas ao meu fazer artístico e antropológico, colaboro com reflexões e indagações ocorrentes neste início de século. Afinal este é um trabalho sobre um método de conhecimento corporal e sobre um grupo artístico (brasiliense) que é contado embebido em minha percepção, que por sua vez está circunscrita a um momento cultural específico. E me esforço para não fazer uma narrativa apenas de dados objetivos, materiais. Pois me interessa sim o registro histórico de minha arte, mas também a emergência de questões levantadas por sentimentos e intuições no presente. Revelar o campo da imaterialidade referente à pesquisa é uma inovação dada ao meu tempo. Considero tão importante quanto o conteúdo, esta forma de expressão como militância na escrita acadêmica em artes.

Com este intuito, neste trabalho optei por escancarar meu afetos, deixando-os à livre degustação, de forma que sua fragilidade é facilmente mapeável. E isto significa burlar o discurso objetivo para revelar o necessário grau de subjetividade. Faço isto para que o(a) leitor(a) se compreenda enquanto "leitor(a)", não sendo simplesmente levado por uma

narrativa cientificamente formulada, que esconda os desvios e as escolhas daquele que escreve — como as formas convencionais nos faz acreditar em um esplêndido teor da objetividade.

Salvo algumas deliciosas exceções, a maior parte dos trabalhos acadêmicos que li se apresentam como um resultado final de uma forma bem acabada, resolvida e linear de discurso, apesar de todos os ponderáveis não revelados que envolve a experiência. Bem sei que antes de ser um problema dos pesquisadores, este é um problema deflagrado na regra do jogo acadêmico e que vem sendo questionado por meus autores favoritos. Para mim, muito das formas habituais de se revelar a pesquisa não mais faz sentido neste primeiro quarto do século XXI, após tanto avanço na teorias de análise do discurso. Não quero, porém, infringir gratuitamente as regras. Ao contrário, quero que o(a) leitor(a) possa pensar o ser acadêmico que escreve compactuando ou não com os afetos expostos, percebendo os aspectos múltiplos que envolve as narrativas sobre a realidade, para que ele chegue a uma informação mais integrada dos dados. Ou seja, a subjetividade impressa, se revela enquanto dado exposto.

Busco no que denominei como *narrativa escancarada de afetos* uma fortaleza sutil na integração entre dados objetivos da realidade e os imponderáveis subjetivos na construção e registro de um ofício, experiência ou saber. A *narrativa escancarada de afetos* é portanto uma metodologia de discurso em que há a justaposição ou confronto inter-textual dos dados objetivos e subjetivos em unidade na experiência — como o fiz de forma provocativa ao apresentar minha trajetória, elencando uma série de opiniões e sentimentos oriundos de vivência muito específicas na constituição de minha psiquê e formulação de ideias.

A proposta da *narrativa escancarada de afetos* é também uma manifestação política de estética da reflexão. Foi a opção de dar forma à minha PO-ÉTICA cotidiana, que se expande às ações quando ensino, atuo e escrevo. Por isto resolvi registrar aspectos e posicionamento que envolve arte, sociedade e trajetória pessoal, a partir das Artes. Sei que de muitas divergências se compõem a política institucional de um departamento universitário e dependendo dos docentes envolvidos há uma abertura maior ou menor às formas menos convencionais. Mas tive que fazer uma aposta de expressão para este trabalho. E no atual momento de transição, de novas tendências interdisciplinares acadêmicas, acredito que a Arte na academia tem a possibilidade de ser vanguarda, pelo simples fato de dar vazão aos afetos

em pesquisa. Então me atrevi a ser livre para expressá-los não só ao que tange à descrição do ato de criação artística, mas à própria análise e escolha dos fatos.

Embora esteja falando do campo artístico como algo uníssono para fins de inteligibilidade do discurso, o sei tão amplo e diverso, inserido em mudanças igualmente bruscas e antagônicas, que não posso defini-lo como um todo de contra-cultura, mas posso delinear certa inclinação e tendência de algumas de suas áreas para tal. Por este motivo, tomarei o cuidado de restringir meus apontamentos a algumas possibilidades artísticas dadas ao meu tempo, utilizando o que o micro-ambiente de meu trabalho pode vislumbrar como contribuição. Ou seja, pretendo a partir do recorte preciso de meu ofício levantar questões mais gerais que podem ser afetas a outros trabalhos. A intenção é, sempre que possível, pensá-lo no meio ambiente que habito (natural, social e geográfico), buscando a relevância do sentido dado, trazendo à tona a reflexão referente à ele e à conjuntura que o circunscreve. Assim, deste estudo de caso qualitativo, tento dialogar com uma demanda exógena e de ordem maior associando também a discussão epistemológica que permeia muitas disciplinas contemporâneas.

Apesar da *narrativa escancarada de afetos ser* uma metodologia proposta por mim, não a considero original: ela segue tendência de meu tempo. Meus contemporâneos acadêmicos vem experimentando individualmente novas possibilidades por constatar a insuficiência na formalidade habitual. Apesar das propostas serem individuais, há uma unidade proposital. Operamos e inventamos novas ferramentas de expressão e de pesquisa que tentam refletir senão a transição epistemológica que vivemos. Os esforços são para que, com o tempo, surjam formas mais adequadas e condizentes com a atualidade de se fazer pesquisa. Posso usar como exemplo de mudança já ocorrida nas três últimas décadas a possibilidade do uso do discurso em primeira pessoa no trabalho acadêmico em algumas áreas do conhecimento.

Muitos autores e pensadores sociais, escreveram conteúdos que subsidiaram essas ousadias acadêmico-contemporâneas. Foucault (2003) denunciou o privilégio de determinadas formas e discursos na modernidade e deflagrou suas tensões de micro-poderes exercida no cotidiano; Latour e Woolgar (1997) questionaram a escolha dos dados a serem evidenciados pelas comunidades de pesquisa científica deflagrando as fragilidades e incongruências do fator de objetividade; Bourdieu (1989) mostrou o poder simbólico constituinte exercido sobre

os indivíduos pelas formas e deflagrou o tecnicismo no campo científico. Entre tantos outros autores não menos importantes fertilizaram intuítos como o meu.

Thomas Kuhn (2000) nos elucida que o conhecimento se dá entre ciclos de edificação e quebra de paradigmas. Os paradigmas funcionam como uma espécie de verdade cristalizada que orienta o campo de pesquisa, criando uma cultura que o sustenta durante certo tempo até que entre em crise por não conseguir mais resolver as questões postas. Segue-se um colapso da forma que se estabelece o conhecimento e uma consequente abertura às novas tentativas até que se edifique outro paradigma adequado ao momento. É de uso comum na comunidade acadêmica que estamos vivendo uma crise paradigmática. Edgar Morin (2005) discorre sobre a evolução do conhecimento alegando que essa crise nos fará abandonar o padrão de proposições simplistas e reducionistas que funcionaram na modernidade, para adentrarmos o pensamento complexo, revolucionando o conhecimento. Segundo o autor, ao admitirmos que as coisas podem se comportar de formas distintas em diferentes relações, como também podem provocar reações e interações tanto previsíveis como imprevisíveis, nos reposicionará frente a um novo paradigma na construção do saber. Pois as coisas só poderão ser compreendidas em sistemas de interdependência, expandindo-se as equações das propriedades físicas da matéria. São as relações que as definem — o que inclui afetos.

Todas essas proposições emergentes (entre outras) a partir das três últimas décadas do século passado e que amadurecem meu tempo, apontam para mudanças vividas no cotidiano que ainda não temos o poder de identificar. É como se sentíssemos as tensões e a descrença no absoluto das respostas prontas que nos saltam a boca, mas ainda sim as reproduzimos automaticamente, pois em alguma medida são capazes de responder parte da questão e organiza minimamente nosso micro-universo discursivo. Mas o que não se pôde responder tem ganhado notoriedade inquietante. As equações abertas estão demandando reflexões, nos exigindo a saída da zona de conforto. Desde as descobertas que levaram à da teoria da relatividade de Albert Einstein, muitos intuem que estamos na transição entre o reducionismo cartesiano, que explicou e constituiu uma era de invenções e nos organiza enquanto ser pensantes, e a complexidade referida por Morin, que explicará e constituirá outra fase do conhecimento (HALÉVY, 2010).

Essa intuição me leva a um exercício de analogia: sempre me ponho a imaginar a sociedade medieval em transição para o que veio a ser a sociedade que vivemos. A dissolução

da forma de governo e dos valores e sistema econômico vividos em carne e osso. Uma faixa de transição provavelmente ambígua até que séculos após tomasse forma ao que a nós hoje é evidente: a instauração da modernidade. Muitos conceitos medievais foram se diluindo e se transformando com o tempo. No decorrer dos centenários, provavelmente duas lógicas, uma em dissolução e outra em emergência, orientavam a vida pública até que se formatassem no que aqueles indivíduos nem pudessem imaginar. Acredito que estamos vivendo algo similar. Uma dissolução paulatina e uma abertura a novas possibilidades — o que nos gera uma sensação de desconfiança das narrativas prevaletentes para interpretar a totalidade do mundo em que vivemos (LYOTARD, 2004). Considero que por outro lado há uma espécie de esperança no que aos poucos se revela.

No que é afeto ao meu trabalho, em termos de dissolução e abertura, resgato brevemente as bases metafísicas da filosofia de Descartes, que subsidiou a transição entre a Era Medieval e a Era Moderna, e que muito tem a ver com os precedentes da instauração da "cultura de alienação do corpo". É importante localizar sua emergência para prosseguir com outro conceito fundamental que norteia toda a minha PO-ÉTICA: o *conhecimento sensível*. Pretendo então destacar as bases que fundamentaram o logocentrismo na modernidade e dilatar sua importância histórica, para prosseguir com a delimitação de tendências artísticas, dos quais incluo a *arte corpo e bambu*, na virada paradigmática.

2.3. O logocentrismo na modernidade

Se na Era Medieval o conhecimento era dado por revelação divina e fé, a filosofia de Descartes apontou um novo caminho, levando a humanidade ao atual progresso técnico e científico. Ele questionou os sentidos e a percepção imediata da realidade para buscar a existência de Deus na razão — para que o Santo Ofício e os Concílios da Santa Inquisição permitissem a evolução do conhecimento com base na observação da natureza. Era um homem à frente de seu tempo e motivos para tal ensejo não lhe faltava, basta dizer que em sua juventude ocorreu a perseguição a Galileu por propor o heliocentrismo (ARIEW, 2009). Seu objetivo era aos poucos suplantando a base filosófica da escolástica jesuítica, o fundacionalismo, para que ali se passasse a ensinar uma filosofia com bases na razão e na observação dos fenômenos naturais sem ferir a existência de Deus.

Em "Meditações Sobre a Filosofia Primeira" (DESCARTES, 1988), propõe um exercício filosófico: constrói o cenário de dúvida generalizada (incluído corpo, matéria e Deus) e se propõe a buscar algo indubitável. O convite que Descartes faz ao(à) leitor(a) em sua meditação é um exercício de imaginação para que seguidamente triunfe com a única proposição indubitável que encontrará neste cenário: "Cógito, ergo sum."; "Eu penso, eu existo."; "Penso, logo existo." (DESCARTES, 1988: 119). Posto que a dúvida pressupõe aquele que duvida. Descartes desconstrói a forma pela qual o mundo até então é apreendido. "Penso, logo existo" seria uma conclusão óbvia não fosse a construção do cenário da dúvida generalizada (MARKIE, 2009). A novidade de Descartes foi cunhar essa premissa enquanto princípio da filosofia, reconstruindo a identidade do ser pensante ao atribuir valor divino à pesquisa racionalista. No entanto, o novo paradigma se fundamentou na separação entre matéria e consciência do ser pensante, "Ego" e corpo. Ou seja, associa-se a razão à alma (imortal e divina) e o corpo à matéria (mutável, perecível, transitório).

Descartes não estava vivo para presenciar o impacto de sua filosofia. Mas essas foram as bases paradigmáticas do conhecimento após a Era Medieval, que rompeu com o aristotelismo cristão, se ramificando em desdobramentos imprevisíveis, do Iluminismo aos dias atuais.

No que tange ao corpo enquanto matéria, Descartes (2012) em "Paixões da Alma" o associou a uma espécie de autômato da razão, uma máquina. Assim, um dos consequentes avanços, foi o fato de que os corpos puderam ser dissecados sem a ideia de ferir a alma, provocando grande salto na história da medicina ocidental. Posto que a alma ascenderia ao céu e estaria desvinculada daquele corpo após a morte. Em um mesmo sentido, a filosofia de Descartes associou os sentimentos às paixões e aos desvios da verdade da alma. Com a evolução científica, a primazia pela objetividade, descartando-se qualquer grau de emoções e subjetividade tangente à pesquisa, orientou uma cultura logocêntrica de expansão colonial¹².

Com a breve apresentação da emergência da filosofia de Descartes tenho duas pretensões. Em primeiro lugar, para que o(a) leitor(a) acompanhe o que delimitarei um pouco mais à frente como *communitas do conhecimento sensível*, me interessa sintetizar o percurso do estabelecimento do logocentrismo na modernidade — em que circunstância se e por que se

¹² Embora meu recorte seja especificamente as bases desta cultura colonial no processo de transição para a modernidade com vistas a entender o local social do corpo na produção do conhecimento, importante ressaltar que o logocentrismo é presente desde Platão na filosofia ocidental.

deu. Encontro como resposta que se deu na transição da Era Medieval para Era Moderna e que sua motivação foi a substituição do teocentrismo na forma de conhecimento das coisas pela "filosofia natural". Em segundo lugar, porque explorarei as problemáticas da separação razão e corpo e julguei necessário apresentar o contexto na qual emerge, para que a crítica não seja à Descartes (que certamente foi um gênio da retórica em sua época). A própria estética dessas críticas não seria possível sem as transformações sociais por ele provocadas.

Os limites do pensamento de Descartes vem sendo significativamente expostos e se apresentam como problemas na contemporaneidade. Ressalta-se que o presente traduz um mundo inimaginável àquele em que viveu. Então, mesmo concordando com a dissolução de seus postulados, sei que as questões que nos são dadas nos dias de hoje só foram possíveis pela necessária trilha que desbravamos a partir de sua filosofia e de sua construção metafísica, que agora queremos superar. Estamos em uma nova transição.

A dualidade corpo e razão se estabeleceu enquanto paradigma pós-medieval e está sendo questionada no interior do pensamento científico por neurocientistas, da mesma forma que o reducionismo tem cedido espaço às teorias da complexidade. Neste sentido, em "O Erro de Descartes", António Damásio (1996) aponta a mente, o ser pensante enquanto produto do cérebro. Segundo o autor, as emoções são indispensáveis para a nossa vida racional, pois em interação bioquímica do corpo definem a mente, a percepção e a razão. Aparentemente inofensiva, a proposta inverte as bases filosóficas da metafísica subjacente ao conhecimento moderno.

Acredito que nesta virada paradigmática o campo artístico tem muito a contribuir na nova orientação e recriação cultural, por ter resguardado o estudo e uso técnico do território incerto da subjetividade e das emoções. Expressão de um caráter de resistência. E é sobre este caráter que tecerei as próximas considerações, retomando o fio histórico em um panorama geral para ponderar o valor que atribuo a algumas tendências artísticas contemporâneas.

2.4 Delimitando a *communitas do conhecimento sensível*

Os séculos XVIII e XIX foram marcados por uma verdadeira revolução cartesiana que influenciou o pensamento, a organização social e o modo de produção. O primeiro significou a era das descobertas e o segundo a revolução pela indústria. O reducionismo, método que

Descartes propunha para conhecer o mundo, entusiasmou a forma do homem criar o mundo: os objetos manufaturados um a um são mercadologicamente superados pelo estilo de produção fordista – indústrias fabricam partes de objetos que são montados em uma linha de produção em série, ao final originando o objeto em sua unidade.

A Revolução Industrial¹³ provocou mudanças culturais também sem precedentes. A linguagem, as cidades, o êxodo rural, a moda, a indústria cultural, o lixo, a estética, a descartabilidade dos objetos. Uma série de mudanças inalcançáveis para os recursos, até mesmo imaginativos, do mundo em que Descartes viveu. Gosto da imagem provocada por Walter Benjamim (1985) quando disse: "*Uma nova forma de miséria com este monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem*" — referindo-se à miséria de experiência como veículo condutor da percepção, ao tecer uma visão crítica a partir do pós-guerra, no processo de instauração do capitalismo, deflagrando as consequências ao sistema de arte que se impunha na "*era da reprodutibilidade técnica*".

Na transição da queda das monarquias, ascensão da burguesia e instauração das Repúblicas os mecanismos de controles do governo sobre o indivíduo sofreram mudanças estruturais. O controle até então era exercido pela figura do rei, um corpo expresso em poder a ser temido e obedecido. Com a dissolução desta personificação, os mecanismos de controle passaram a ser exercidos sobre o tempo, espaço e força produtiva dos corpos dos cidadãos. A Revolução Industrial desenvolveu os "corpos dóceis"¹⁴ para governabilidade e exercício do poder (FOUCAULT, 1996, 2003). A fragmentação da atividade produtiva exigida nas fábricas, aniquilava aos poucos a percepção do todo dada ao trabalho artesanal. A especialização em determinada atividade não só impactava a economia e a estrutura social pela velocidade de produção, mas a autonomia aferida por experiência e percepção do indivíduo. Áreas de especialização do conhecimento e das atividades de produção passaram a ser a ordem

¹³No Brasil, a queda da monarquia se deu em 1889 e o processo de industrialização ocorreu na década de 1930, tardiamente em consideração à Europa. Porém, o Brasil desde do início do século é igualmente atingido por questões filosóficas contemporâneas às Europeias (que já vivia um grau avançado de modernidade). Por ser uma jovem República, há fortes traços coloniais, que perduram ainda hoje. Tendo sua população etnicamente diferenciada, o Brasil é um exemplo de ambiguidades culturais a olhos vistos. A secularização profetizada por Max Webber não parece ser razoável à sua realidade sócio cultural expressa em sincretismo quase generalizado. Porém, por mais diferenciado que seja seu processo de formação histórica, as questões elencadas neste texto fazem parte do cenário "civilizatório" brasileiro. A organização social em uma República Federativa com interações de padrões internacionais, orientada pela chamada globalização que atinge fundamentalmente países de cultura e orientação ocidental: o controle sobre os corpos, dominância do racionalismo cartesiano na produção oficial do saber e impulso técnico-científico desenvolvimentista.

¹⁴ Expressão criada por Foucault (1996) referindo-se à orientação cultural, educação e normatização do comportamento para as leis do Estado Moderno e para o mercado de trabalho.

organizadora na sociedade. A atividade científica ascendeu entre as forças do mercado tecnicista junto às atividades jurídicas — que na República supriam a necessidade de formulações de leis e a garantia a propriedade privada.

Ao evocarmos algumas imagens do mundo moderno, que se deu por meio da colonização de grande parte do globo terrestre pela cultura logocêntrica da Europa Ocidental, não é necessário grandes esforços para concluir que o trabalho braçal foi relegado aos últimos estágios de ascensão social; que os sistemas étnicos minoritários foram massacrados pelo racionalismo; que a afirmação da medicina ocidental teve a autoridade de desprezar os saberes tradicionais milenares de cura; o saber das artes foi relegado antes à sua capacidade técnica, expressiva e representativa, sendo posicionada em um patamar inferior na produção do conhecimento. Essa hierarquia de saberes atua como micro-poderes cotidianos, materializados na vivência. *"Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal que o exercício do poder."* (FOUCAULT, 2003; p.147)

[...] se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas no meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo — como se começa a conhecer — e também a nível do saber. Se foi possível constituir um saber sobre o corpo, foi através de um conjunto de disciplinas militares e escolares. É a partir de um poder sobre o corpo que foi possível um saber fisiológico, orgânico.
[...]

O enraizamento do poder, as dificuldades que se enfrenta para se desprender dele vêm de todos estes vínculos.[...](FOUCAULT, 2003, p.148-149)

O *saber sobre o corpo*¹⁵ a partir do século XIX se deu por meio de um conjunto de disciplinas militares e escolares. Seu estudo inaugurou não só novos rumos à medicina, mas às estruturas discursivas da organização social. Entre as novas leis das jovens Repúblicas e a cura das pestes malditas nasciam os discursos jurídicos e médicos dividindo o mais importante patamar que organizaria toda a lógica do comportamento social ocidental, na constituição de conceitos e consequente disciplinarização e normatização do corpo do indivíduo. (FOUCAULT, 1996, 2003). O comportamento adequado, o padrão de limpeza, a conduta com enfermidades, o limpo e o sujo, o permitido e o interdito, o desejável e o rejeitável, o comestível e o não comestível... elementos básicos da partilha social

¹⁵ Grifo *saber sobre o corpo* para à frente fazer uma distinção ao que chamarei de *saber do corpo*. O *saber sobre o corpo* é caracterizado pelo estudo no campo científico, tendo como concepção a ideia de máquina humana onde reside o intelecto.

transformaram-se de acordo com o desenvolvimento da medicina provocando adequações que distinguiam o ser humano moderno e o medieval (RODRIGUES, 1999).

A separação entre razão e sentidos, sendo a alma associada à primeira, passou a nortear as escolhas cotidianas. A subjetividade, relacionada à irracionalidade, foi cada vez mais suprimida na expressão comum da vida e relegada à espaços específicos para sua manifestação. Assim a busca pela objetividade e neutralidade se transformam em exercício das ciências e das leis, e aos poucos os campos arte e religião foram se definindo, apartados do campo científico, associados à subjetividade. De forma que a separação entre ciência, arte e religião é um fenômeno moderno dado à cultura logocêntrica. Os resultados graduais destes mecanismos estabeleceram as concepções e modelos com o impacto na corporalidade atual.

El dualismo, a pesar de sus tortuosos razonamientos para probar la unión del alma y del cuerpo, no le ahorra al hombre el deslizamiento hacia el mecanicismo. Pera Descartes, el cuerpo, hasta el hombre em su totalidad, es uns máquina. En la estela del *cógitó*, el hombre alerce como un autómeta al que un alma hizo madurar. (LE BRETON, 2002, p.77)

Enfim, os efeitos históricos do mecanismo de micro-poder denunciado por Foucault (1996, 2003) em última análise levaram à restrição do reconhecimento dos saberes de diferentes povos e histórias culturais — que não apartavam tais áreas de conhecimento — a favor da necessidade de controle social e homogeneização cultural nos Estados Modernos, criando campos de domínio com hierarquias bem delimitadas e certa unidade social.

Com a cultura logocêntrica estabelecida e disseminada em abrangente fenômeno de expansão, após a eclosão do mundo industrial a concepção dos corpos passou não só aos ditames de Governo, mas também do mercado que o reifica. Marcel Mauss (2003) discorre sobre a colonização do comportamento técnico-corporal pelo cinema no início do século XX. Neste século, Le Breton (1999, 2001) aponta a valorização de um corpo moldado em academias, cirurgias e manipulações genéticas em que mercados são gerados pelos padrões de beleza estabelecidos. Bolsanelo (2005) aponta o tratamento médico por uma abordagem funcional criando uma falsa realidade de independência das questões subjetivas por ele vivido mesmo após a descoberta do inconsciente. É pertinente enumerar muitas ocorrências que operam neste sentido. A medicina estando a serviço da indústria farmacêutica em que saúde e a doença são vistos como geradores de capital. As escolas disseminam os padrões de comportamento aos moldes da organização das fábricas (com sirenes, horários e disciplina) na formação de um "corpo dócil" para o trabalho. Além disso, no projeto de escolarização o

corpo é sujeito à horas sentados em cadeiras apenas envolvido em atividades intelectuais. A atividade física fora essencialmente delimitada por uma visão militarista que associa o rendimento motor do corpo às máquinas em detrimento da valorização perceptivo-motora associada à subjetividade. Na produção dos alimentos, a agricultura e pecuária em larga escala promovem a manipulação hormonal de animais e uso abusivo de agrotóxicos, causando a longo prazo malefícios irreparáveis à saúde e em consequência aos sentidos e à percepção. O mercado opera com meios tecnológicos na manipulação dos desejos provocando o consumo excessivo. Há o surgimento da obesidade e da depressão enquanto doenças do século (CARSON,1969; FOUCAULT 1996, 2003; LE BRETON 1999, 2001). Seria possível escrever muitas páginas de exemplos sobre a formatação da corporalidade para o mercado de consumo enquanto aspectos de uma cultura global orientada pela alienação dos sentidos e reificação do corpo. Podemos dizer de forma generalizada que a condução do senso comum a um grau de alienação perceptivo-corporal no processo de instauração do projeto político moderno é uma tendência operante.

No entanto o *saber do corpo* resistiu tímido nos guetos excluídos do e pelo discurso dominante. Sua presença é factível tanto para povos etnicamente diferenciados, aos quais o racionalismo não alcançou em totalidade – e para os quais a arte ainda é parte de todas as instâncias da vida (GEERTZ,1999) –, quanto para alguns artistas e terapeutas¹⁶ que o subverteram no Ocidente, dedicando-se ao exercício de uma subjetividade mais ampla em movimento de contra-cultura.

Antes de seguir, importa frisar a distinção entre *saber sobre o corpo*, resultado da investigação científica no processo descrito acima e o *saber do corpo* em que o pensamento é indissociável da corpoaralidade e da matéria: ocorre em experiência integral, sendo a razão associada como mais um dos aspectos. O *saber do corpo* gera e é gerado por meio do *conhecimento sensível*¹⁷.

Defino *conhecimento sensível* como aquele que envolve também a subjetividade, os afetos, o imaterial, a força vital. É o campo de apreensão de difícil expressão apenas pela via

¹⁶ Aqui destaco tanto a revolução proporcionada por Freud na descoberta do inconsciente, quanto terapias alternativas de saúde que mesclaram saberes ancestrais e compuseram o cenário New Age expresso ainda na atualidade.

¹⁷ Márcia Almeida utiliza o termo para se referir ao conhecimento proporcionado pela dança e pelo trabalho de acuidade corporal. (ALMEIDA 2011)

racional, sendo mesmo assim cognoscível. Ele atua no campo fenomenológico do *saber do corpo*¹⁸ em aprofundamento perceptivo e afetivo.

A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos de todas as minhas percepções explícitas. A verdade não habita apenas o homem interior, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece. Quando volto a mim a partir do dogmatismo do senso comum ou do dogmatismo da ciência, encontro não um foco de verdade intrínseca, mas um sujeito consagrado no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 06).

[...]Portanto, não é preciso perguntar-se se nós percebemos verdadeiramente o mundo, é preciso dizer, ao contrário: o mundo é aquilo que nós percebemos. (Idem, p.13-14)

O *conhecimento sensível* está na contramão das concepções que segmentam o corpo da razão, pois parte da observação do fenômeno vivido pelo corpo em unidade para sua apreensão e conceituação. Ele não se encerra em um discurso objetivista, obedecendo apenas silogismos. Por outro lado ele não desfaz e nem se opõe ao universo objetivo do *saber sobre o corpo* proporcionado pela experiência científica, ao contrário: o *conhecimento sensível* que reside na modernidade apreende suas concepções como um dos dados e estímulos, mas por vezes pode contradizê-la por necessária unidade da experiência. Porque é tecido por aquilo que a cultura logocêntrica considera como dados subjetivos — dados estes que compõem face substancial da realidade e geram o *saber do corpo* como resultado consciente da experiência em si com o todo que a contém. Assim o *saber do corpo* é centrado na percepção e afetos do indivíduo e envolve em seu compartilhamento um aspecto vivencial, carregando intrinsecamente uma individuação do conhecimento.

O *conhecimento sensível* ainda operante denuncia as evidentes falhas na cristalização do logocentrismo, nos oferecendo pistas de outra possibilidade de caminho enquanto cultura. O investimento no *saber do corpo*, dentro de uma lógica de homogeneização corporal, opera em caráter de resistência social por parte de quaisquer guetos que o mantém como meio do saber. A resistência ao padrão hegemônico de valores é uma dinâmica cultural, vias de regra, previsível e desempenha ações fundamentais promovendo contraste e movimento no curso da história social, imbricando em relação de estrutura e anti-estrutura social.

¹⁸ Repare que antes me refiro ao saber *sobre o corpo*, proporcionado pela ciência. Em contraposição uso a expressão *saber do corpo* para me referir ao fenômeno perceptivo do conhecimento.

Victor Turner (1974) aponta que a estrutura e a antiestrutura são pilares fundamentais da dinâmica social. Podemos chamar de estrutura social o conjunto de regras explícitas e veladas de caráter hegemônico sobre o qual as ações, a linguagem e os valores partilhados expressam o aceite societário imediato em forma de organização social. A antiestrutura seria representada por militância, e por vezes comportamentos, dissidentes da ordem hegemônica – de indivíduos, grupos ou eventos simbólicos –, que a contrastam e buscam sua mudança criando uma relação necessária de conflito resultando no movimento e desenvolvimento do "todo social" em um processo dialético de reflexão, diluição ou reafirmação de valores comuns.

A antiestrutura tem um caráter evanescente no processo social. Quando um grupo se afirma e compartilha valores, ações e linguagem por um longo período, criando uma espécie de "cultura paralela" à ordem hegemônica à qual pertence, decorre uma espécie de micro-ordem social, dentro de uma macro-ordem social. Victor Turner (1974) denominou este fenômeno de "communitas"¹⁹. Para ele o movimento hippie nos Estados Unidos seria caracterizado como um exemplo. A rigor constituíam um grupo permanente por mais de uma década que não estava nem dentro nem fora da ordem, mesmo que considerados marginais. Um grupo "entre" estados.

A communitas é um relacionamento entre seres humanos plenamente racionais cuja emancipação temporária de normas sócio-estruturais é assunto de escolha consciente; a liminaridade é muitas vezes, ela própria, um artefato (ou "mentefato") de ação cultural. (TURNER, 1974, p.6)

O contraste interétnico teria uma outra natureza de relação. É marcado por encontros de cosmologias distintas e uma relação de poder expressa por assimetria entre uma cultura dominante e uma cultura dominada exógena à ordem (OLIVEIRA, 1998). Grupos etnicamente diferenciados são "o outro", não são antiestrutura, à priori. Não há a partilha nem disputas sob lógica da estrutura, mas por delimitação de territórios e poderes. Há uma incompreensão por linguagem. No decorrer da expansão colonial e posteriormente nas Repúblicas com o processo de fortalecimento dos Estados-Nação houve em diversos países a necessária assimilação de grupos étnicos. O resultado foi que, quando não houve a dizimação dessas sociedades, sua sobrevivência gerou-se em uma situação similar às "communitas". Posto que passam ter que galgar seu lugar na estrutura a que estão submetidos. Assim, as

¹⁹Turner refere-se à três fenômenos de "comunitas". A "communitas espontânea" em que os indivíduos tem uma identificação imediata em que o sentimento é o poder da partilha. A "communitas ideológica" em que há uma série de teorias e conceitos que norteiam as interações no envolvimento espontâneo, propondo um novo modelo social de caráter experimental. E a "communitas normativa" em que é um sistema social dentro de uma ordem social maior. (TURNER 1982).

minorias étnicas desempenham, por razões vitais, um papel de antiestrutura em sua perpetuação.

Victor Turner também se refere ao estado de "communitas" desempenhado nas sociedades modernas por algumas expressões artísticas. O teatro e a dança, por exemplo, dissolveriam temporariamente os papéis sociais criando um curto momento de união humanitária, à medida que experiência provoca no público um estado êxtase e de comunhão, despindo por breves segundos as diferenças entre papéis sociais. Neste sentido, o conceito de "communitas" pode ser analisado como algo relacional em que a longevidade se daria na repetição crônica de breves eventos que momentaneamente suspendem a macro-ordem social. Para referir-se a este tipo de ocorrência na modernidade utiliza o termo "liminóide", caracterizando-o como condições especiais e temporárias de despojamento dos hábitos perceptivos, corporais e mentais por um acontecimento lúdico, experimental e crítico. O autor distingue o termo "liminóide" de "liminar" fazendo um paralelismo de sentido²⁰. "Liminar" ele apresenta aplicado à suspensão do papel social nos estágios de transformação provocado por ritos tradicionais tribais, tendo um caráter funcional e integrado à estrutura, associado à coletividade e representações coletivas e que em última instância, mesmo que aparentemente provoque uma inversão, serve à funcionalidade do todo social sem grandes tensões. "Liminóide" o autor aplica às sociedades modernas. Pode ocorrer em coletividade, mas vias de regra é individual, e decorre que esse indivíduo que provoque o coletivo à uma crítica social. Apresenta-se como fenômeno idiossincrático e geralmente surge como uma visão revolucionária que pretende mudança mais brusca no "todo social" se desenvolvendo em caráter experimental e fragmentado deste (TURNER 1982, 1988).

Toda estrutura social possui mecanismos de vigília e punição que visam a perpetuação da ordem. No caso desse amplo espectro que denominamos cultura ocidental moderna as prisões, conventos e os manicômios desenvolvem o papel da regagem. As prisões atuando para a manutenção de leis explícitas, normalizando do comportamento do não-delinquente; os manicômios operando no campo mais abstrato da subjetividade e do comportamento

²⁰Em *Ritos de Passagem* Van Gennep (1978) estrutura os ritos tradicionais de mudança do papel social em três estágios. Analisando os ritos tribais conclui que sempre há um papel social estabelecido seguido de uma separação deste mesmo papel. Momento em que ocorre uma suspensão, um entre-lugar, um estar à margem, uma liminaridade social, provocada pela destituição do papel anterior, mas a não completa adequação ao papel futuro. Para então haver a reagregação social em um novo papel. Assim descreve ritos de iniciação de um guerreiro, de fases da transformação do jovem à idade adulta, a gravidez, o casamento... Turner para desenvolver sua teoria baseou-se na obra de Van Gennep interessando-se especialmente por este estado liminar.

desviante; os conventos e igrejas operando na normalização da sexualidade — que por consequência geram os estigmas como constantes no imaginário social e promovem o medo à marginalização (GOFFMAN, 1999, FOUCAULT, 2003).

Em geral, as "communitas" funcionam como espécie de ambientação psíquica que fortalece um comportamento ou perspectiva entre desviantes, minando o papel extremo da vigília e punição. Por outro lado, mecanismos sociais da estrutura mantém a ordem em relativo equilíbrio criando espaços e significações para a existência das "communitas", de forma a inseri-las no campo de possibilidades, mas com local social bem delimitado e estigmatizado, geralmente em um patamar inferior da escala social. Um dispositivo que mantém relativo controle, por meios de operações dialéticas com efeitos sutis na ordem dos desejos e do pertencimento à totalidade. É factível que as "communitas" estabeleçam uma relação de dependência à sociedade envolvente, pois é gerada em processo dialético, sendo previsível que possuam aspectos múltiplos e muitas vezes contraditórios na relação com a cultura hegemônica.

Os guetos de preservação do que chamo de *conhecimento sensível*, por mais essencialmente diferenciados entre si, estabelecem uma relação não estruturada de resistência à ordem societária dominante. Seja nas terapias, nas artes, nos rituais ou na vida de povos etnicamente diferenciados. A percepção de afetos e elementos sutis associados à corporalidade e o compartilhamento não racional faz com que diferentes grupos, mesmo que possuam valores distintos, se tornem uma unidade contrastiva à ordem hegemônica, calcada na alienação do corpo. Uma "communitas".

Em outras palavras, quero dizer que ser uma minoria étnica, um artista, ou terapeuta corporal, um sacerdote xamânico frente ao objetivismo científico teve seu espaço bem delimitado e relacionado por vezes à falta de seriedade, às paixões irracionais, à magia e ao primitivo, ao pouco desenvolvido. Então, por meio de uma abstração teórica delimitarei com este recorte a *communitas do conhecimento sensível*.

Com isto não quero dizer que artistas possuam identidade com pajés. Mas é possível delimitar em unidade a relevância social do conhecimento perceptivo e sensível de ambos como algo que permanece e se desenvolve à margem, na liminaridade entre o permitido e o interdito à sociedade hegemônica. Pois "*A 'communitas' é um relacionamento não-*

estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos”. (TURNER, 1974, p. 5. Grifo meu.)

Tão pouco posso generalizar que todos os artistas, terapeutas e comunidades são representantes dessa "communitas" que delimito, mesmo que apreendidos em um campo "liminóide". Mercados, tecnologias e ideologias também causaram transformações e em cada um desses grupos há uma heterogeneidade fundante de fins e investigação. Recorto destes universos a intersecção dedicada à exploração do *conhecimento sensível*, como fonte de "riqueza da experiência" – que provoca o subjetivo ao objetivo, a imaterialidade à matéria. Por mais abstrata que seja essa delimitação é possível compreendê-la em contraste àquela forma que não apreende estas características.

Em escolas iniciáticas os elevados graus perceptivos ganham uma materialidade fenomenológica na transmissão dos saberes. Isto se dá por exemplo no xamanismo, na pajelança, e também em terapias corporais. Arrisco afirmar que a mesma materialidade ocorre nas iniciações às artes do corpo e ao palco. O encontro ritual e cênico revestem-se da materialização, comunicação e manipulação técnica (objetiva e subjetiva) de elevados graus perceptivos na transmissão dos saberes por meio da experiência sensitiva. Essa forma de transmissão de conhecimento fora desqualificada pela cultura hegemônica sob a égide do controle no processo de instauração da modernidade.

Ao que toca a *arte corpo e bambu*, a própria construção psíquica do humano se desenvolve a partir de uma corporalidade distinta daquela dada à "cultura de alienação do corpo". E sei que para muitos artistas há uma dimensão que os aparta da cultura predominante de forma mais permanente e que pode ser expressado por uma apreensão afeta ao que constitui seu *conhecimento sensível*. O ato performativo dialoga e tem papel social, mas há aquilo que não comunga com a cultura hegemônica no ato reagregação, a apresentação cênica.

A arte se refere a um estado mais ou menos estável exercido enquanto papel social na sociedade moderna, assim como o estado de "communitas" provocado pela apreciação artística é inserida em um campo de possibilidades bem delimitado. No entanto quero enfatizar que há um caráter liminar que se aplica à constituição do/da artista enquanto pessoa. Pois muitos dos processos de iniciação ao ofício, que pode ser solitário ou em coletivo, reside no *saber do corpo* em plena manifestação do imaterial. Assim é possível que alguns artistas se

constituam como "ser" de forma diametralmente oposta à inclinação da cultura "logocêntrica"²¹, mas inseridos dialogando com duas ordens.

Porém, desde as mais recentes transformações culturais contemporâneas, percebo uma possibilidade de realocação de sentido para este fenômeno de ambígua adequação social experimentado enquanto caráter de resistência por muitos artistas. Nas últimas décadas, potencializado pelo cenário do pós-guerra, algo vem substancialmente mudando na organização da sociedade. Dentro de um panorama geral podemos apontar a emergência dos Direitos Humanos em uma tentativa, mesmo que frustrada, de valorização das culturas exóticas e seus saberes; a prevalência dos discursos ambientalistas em prol de uma compreensão sistêmica no conhecimento criticando a separação "homem/natureza"; o interesse pelo saber do Oriente; o colapso do positivismo científico e do desenvolvimentismo; o desenvolvimento de modelos explicativos em Antropologia e Psicologia no campo da subjetividade; a valorização do ato criativo e perceptivo em novos mercados, etc. Aprofundando este panorama arrisco dizer que a *communitas do conhecimento sensível* está sendo convocada a uma nova participação na contemporaneidade.

No final do século XX, início do século XXI, o mundo se viu pequeno e infinito. As telas, as teclas, as redes, as pessoas... o não-lugar se tornou algo material. As distâncias encontraram no "click" uma nova forma de medida. Os conceitos se transviaram, se transgrediram em seus opostos. Muitos elementos sólidos para o mundo moderno se diluíram. Inúmeros sistemas étnicos e artísticos tomaram contato e consciência de si por alteridade. As grandes verdades edificadas para o humano contemporâneo perderam sentido, devido à facilidade ao contraste e à informação. Em alguma medida o cyber-espço transgrediu a hegemonia do controle (CASTELLS, 2000).

Se com o avanço da modernidade, aos poucos "tudo que era sólido se desfez", neste período contemporâneo tudo se faz. De mosaicos, de elementos híbridos, de paradoxos harmônicos, de antagonismos conviventes e coniventes. O tradicional de identidade sólida, permanece. O moderno que o sobrepôs e adquiriu também uma identidade sólida, permanece. O hibridismo que transgrediu a oposição entre tradicional e moderno, mas que não encontrou identidade sólida, igualmente permanece. O novo continua a surgir (HALL, 2004).

²¹ Richard Schechner (2011) nos fala a respeito do estado do artista em cena (ou em criação cênica) e as aproximações com o estado da performance ritual. Turner (1988) frisa o aspecto da reagração do ato performativo.

O emergente cenário denuncia que as esferas de controle estão sob questionamento social e nesta encruzilhada o humano logocêntrico precisa de novas referências, pois seu silogismo não condiz mais ao que está diante de sua vivência. O reducionismo não é mais suficiente enquanto modelo explicativo. Creio que para o processo irrompido, as técnicas de despertar perceptivo – apreendida em diferentes culturas, mas também resguardadas por artistas na cultura ocidental – desempenharão papel fundamental. Dedico uma atenção especial às artes que possuem como material primário o próprio corpo: seu repertório técnico alcança diversas concepções e caminhos para o *conhecimento sensível*. Além disso, é o ambiente que transito e que cultivo minha existência.

2.5 Considerações preliminares sobre a *arte corpo e bambu*

A PO-ÉTICA de meu fazer artístico, a *arte corpo e bambu*, nasce de uma concepção de integração do humano à natureza, aos sentidos, ao sensível, firmando um posicionamento político no ato de ser. Muitas vezes estará imbricada à vivência e não dissociada de outras esferas da vida, como o mercado artístico exige. Em plena era tecnológica, evoca o artesanal e a unidade de experiência perceptiva ao material. Busca despertar uma memória ancestral, pra não dizer primata, provocando o deslocamento e ambientação do corpo em alturas. Dialoga com outros sistemas culturais para redefinir a apreensão da realidade e flerta com o sentido profundo da transformação em transcendência, pois lida com a manifestação da presença e do imaterial. Envolve domínio acrobático, a dança, a interpretação como consequência da relação com o bambu. Quando estes componentes despertam em conjunto é que considero atingir maior potência artística.

Todo o arcabouço teórico por mim aqui costurado, bem como a referência à *communitas do conhecimento sensível* fazem sentido no lugar de construção poética do olhar e produção acadêmica a partir do vivido. Tais reflexões são pertinentes à minha interpretação do Sistema Integral Bambu e, por vezes, da arte da Cia Nós No Bambu. Ambos dialogam com a dimensão da biodiversidade e corporalidade integradas, sendo pesquisas vivas que ocorrem em permanente estado de mutação.

Constituídas as noções básicas para a compreensão deste trabalho — *pensamento de corpo em poros, saber sobre o corpo, saber do corpo, conhecimento sensível, narrativa*

escancarada de afetos e communitas do conhecimento sensível — será mais fácil dar prosseguimento e promover uma leitura mais orientada ao valor que atribuo aos fatos e às atitudes artísticas. Posto que é um recorte de pesquisa movido por afetos e localizado sob o ponto de vista híbrido que apresento.

Para falar da *arte corpo e bambu* enquanto foco de resistência consciente ao logocentrismo, inicio narrando meu contato com Marcelo Rio Branco, descrevendo o processo alternativo de criação do Sistema integral Bambu nascido do ato de subir em árvores e bambus, mas também nascido de uma insatisfação com insuficiência das representações sobre o corpo e as respostas dadas apenas pela cultura hegemônica em seu curso de graduação em Educação Física.

3. O SISTEMA INTEGRAL BAMBU

*O que não são as palavras senão um desencontro que tentam
encontrar?
Se é preciso usá-las, que seja com sinceridade.
No intento e no invento.
Sei que só posso dizer por mim o que presenciei.
Talvez longe estejam outras memórias.
Paradoxo em todo contar da história.*

Há aqueles que buscam por uma vida desbravar caminhos abrindo rumos possíveis. Pelo simples prazer criativo ou por necessidade existencial de outras tentativas de respostas, pois o que já está dado é insuficiente. É quando a experiência transborda os pactos da realidade explicada, que reinventamos a forma de ser e estar no mundo. Trilhas diferentes inauguram novos trânsitos.

E foi assim que me conectei ao Marcelo Rio Branco, em um trânsito de árvores. Como explicar em linhas, vislumbre de mundos transversos? Infinitas capacidades de sentir o tamanho das estrelas e das formigas, vivendo um instante a copa de uma mangueira. Como compartilhar o pulsar da seiva de uma árvore em nossa própria corrente sanguínea? Perceber e incorporar a transpiração das folhagens. Já nos surpreendeu uma gargalhada com o susto da altura. A precisão para não morrer é a mesma exigida em qualquer nível. E ela vem de uma fonte que inspira a vida. Que circula o ar. Vem do prazer sinestésico que se estende ao olhar. Contemplados, os sentidos encarnam a matéria. A abstração do espreguiçar dilata os ossos, os músculos as articulações e os misturam em uma só respiração. Mais que força, a presença do que se é em corpo impõe uma sobriedade do que se é em vida. Aqui há algo especial para apontar. Mas só pode ver aquele que escolhe "o sentir-se" como caminho. Uma conexão sutil e pouco descritível.

O Sistema Integral Bambu foi desenvolvido a partir da condição se desenhar um caminho que enfatize o sentir do pulso vital em todas as suas dimensões no corpo. A percepção de que a vida e a morte se auto-geram no processo de amadurecimento em um fluxo contínuo que pode ser otimizado por aquele que busca a compreensão da dinâmica de desgaste e compensação em prol de uma melhor equalização de sua energia cíclica. O auto-conhecimento de sua matéria-corpo para gerar uma autonomia criativa do que se é em vida.

Marcelo Rio Branco é um pesquisador, inventor e subversivo. E quem conviveu em seu laboratório-vida sabe-o um artista em permanente estado de criação. Dedicou-se anos à formatação de um método de pesquisa corporal originado do estudo perceptivo do ato de subir em árvores. Em pouco tempo as árvores se estenderam a ambientes de bambu feitos para promover o contato, a escalada e muitas possibilidades de adaptação do corpo criando uma riqueza de experiência no desenvolvimento da inteligência motora.

O Sistema Integral Bambu é um método de cuidar da vida. De entender que a vida tem um preço e que este preço é individual intransferível. Só a pessoa pode fazer por si. O corpo se adapta à rotina que impomos. Criei uma prática que possibilita ao mesmo tempo elementos de força, alongamento, aceleração do batimento cardíaco. O diferencial é que temos a suspensão que nos faz soltar as vértebras, criar torções, perceber o peso do corpo. Minha preocupação sempre foi como ter uma vida longa de forma ativa. Como criar uma rotina de compensação, com doses também de exigência do corpo. É a possibilidade que inventei para mim. E quando vi tinha um monte de gente querendo. Então compartilhei. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

O percurso de quinze anos em pesquisa são marcados por momentos diferenciados de evolução do método. Quando tudo começou os princípios filosóficos se estabeleceram a partir do refinamento perceptivo em torno da situação de risco e da sobrevivência. Posteriormente, descobriu o bambu como material adequado, estendendo as árvores e construindo ambientes para o corpo desenvolver-se em suspensão. Muitas pessoas se interessaram por suas propostas.

Com a ampla procura, Marcelo Rio Branco montou um estúdio na Universidade de Brasília. O período proporcionou a conquista de um vasto repertório de movimentos passíveis de replicação e popularizou a prática enquanto atividade física — o que, em certa medida, negligenciava outros aspectos que também eram focos da pesquisa no início, como a criação contínua de ambientes e a pesquisa dos estados de presença em improviso.

Certo tempo, após a transferência do local onde funciona a atual sede, rebelou-se à cultura instaurada em seu próprio método. Em um fim de semana desfez todo o estúdio. Aqueles que chegaram para ter aula, encontram um espaço vazio, pronto para o devir. Muitos não o compreenderam. Iniciava-se uma nova etapa para: a criação contínua de ambientes diferenciados, que passamos a chamar de esculturas artesanais de bambu. Para tanto investiu na pesquisa de soluções construtivas simples para possibilitar o aprendizado.

Um longo percurso foi trilhado para que a mescla entre efervescência do novo e a possibilidade de repetição se estabelecessem como constantes inerentes ao Sistema Integral

Bambu. "Sistema" porque se transformou em uma ampla gama de disciplinas que envolve três linhas de pesquisa: o conhecimento sobre a planta, o conhecimento de técnicas construtivas e conhecimento da interação do corpo com as esculturas. A intensão é proporcionar um caminho corpóreo-educacional para autonomia no auto-conhecimento. Sempre me diz: *"Aqui o bambu é um meio de inventar pessoas."*

Hoje quem se interessar em desenvolver sua própria pesquisa tendo como fundamento o Sistema Integral Bambu, dispõe de uma publicação caseira chamada *Manual do Integrado* de autoria de Marcelo Rio Branco. Como ele diz: *"São as regras do jogo para que se vivencie e se compartilhe a experiência com uma linguagem comum"*. Seria redundante replicar a publicação neste trabalho. Assim optei por colocá-la integralmente anexada e dedicar-me ao registro dos bastidores de sua emergência. Revelar o que não foi escrito, mas que é relevante para uma compreensão mais profunda em sua interpretação. O entremeio da evolução do método revela uma postura política e uma orientação que me interessa destacar.

Em soma, o faço por acreditar que registrando os bastidores de sua emergência o(a) leitor(a) pode se familiarizar e conseguir localizar as diferentes formas que o Sistema Integral Bambu já se apresentou. É fundamental entender as forças motivacionais e experimentais que o rege. Como diz Marcelo Rio Branco *"Aqui não conhecemos nada, estamos sempre conhecendo, no gerúndio mesmo. Porque o conhecimento não é estático. Ele flui. Quando a gente se dá conta já está em outro lugar."*

3.1.Registro de uma trajetória

Com tantos anos de envolvimento, registro brevemente a trajetória do Sistema Integral Bambu. Aqui o personagem principal é Marcelo Rio Branco, mas por trás deste protagonista, há um olhar que costura os fatos, interpreta e revela um sentido. A memória é seletiva aos afetos do contador de micro-história. Então, antes de aprisionar meu personagem à minha interpretação, expresso a consciência deste ato na narração. Assim apresento quem é, quem foi e quem representa para mim Marcelo Rio Branco. Revelo o lado da história que entrei em ressonância, que me tocou e me fez partilhá-la por longos anos. Há uma relação evidente, que o(a) leitor(a) deve ciência.

Admito que o bom de se contar a história é que de repente a gente se percebe consciente do quanto aprendeu na totalidade da própria vivência. Pra começar narro as primeiras ações que desaguaram no método.

"Um dia, não sei exatamente quando, enquanto subia em uma mangueira percebi a riqueza de possibilidades motoras e experiências que podia ter se seguisse o caminho do estudo sistemático de situações em árvores". (RIO BRANCO, 2004, p. 6)

Nas árvores, Marcelo Rio Branco vivenciava a diversidade de situações que exigiam inteligência corporal, sensibilidade ao toque e, acima de tudo, a presença de espírito para não cair. Desenvolvimento de habilidades motoras, fortalecimento de todo o corpo, massagens, alongamentos, etc. Nas árvores tinha tudo que precisava para manter uma vida longa e ativa.

"Vivia em árvores. Muitos me achavam louco, talvez pela minha idade que já passava dos trinta. Louco sim. Não por subir em árvores, mas por levar esta prática a sério. Estudá-la com afinco".(Marcelo Rio Branco, depoimento)

A partir da imersão na proposta percebeu que o corpo transitando entre galhos – em um conjunto de ações, ora em suspensão e ora em apoio – trabalhava ângulos diversificados utilizando o próprio peso. As diferentes alavancas de aproximação e de afastamento compunham um mosaico de possibilidades associadas ao fortalecimento e alongamento das múltiplas cordas corporais simultaneamente. Isso sem exaurir a musculatura, devido à diversidade de situações com pouca repetição continuada. A atenção no ato de transferência de peso do corpo de um galho a outro, devido à possibilidade de quebra, o colocava em um estado de prontidão permanente e escuta atenta ao ambiente, exigindo inteligências variadas. O desafio lúdico e o risco real eram elementos que contribuía para experimentação e tentativa de um desgaste energético reduzido.

Sistematizando seus conhecimentos em experimentações diárias, encontrou companheiros²² que se dedicaram a imergir na proposta. E digo companheiros porque essas pessoas passaram a assumir os mesmos riscos por si ao estarem transitando em alturas, buscando superações pessoais, se responsabilizavam por igual em seus atos. A relação posta não era de responsabilidade professoral delegada a ele, mas um pacto entre pessoas emancipadas que se dispunham a vivenciar ao seu lado.

²² Impossível fazer o levantamento de todos os nomes. Mas entre eles, eu, Ana Flávia Almeida, Ale Marinho, Cadaxa, Daniela Alencar, Diana Carneiro, George Lacerda, Leandro Jacintho, Leonardo Oliveira, Luiz Rocha, Marcius Barbieri, Martha Steckelberg, Thiago Jacintho, Solymar Cunha, entre outros amigos, artistas e atletas.

Em Brasília, no quintal da casa de sua infância estava montado, então, o primeiro laboratório de pesquisa. Lá, uma velha mangueira que sempre o acolheu. Mas em uma só árvore não cabiam todos. Procurando um suporte que possibilitasse a suspensão, o apoio do corpo e que tivesse uma qualidade natural sendo agradável ao toque encontrou o bambu. Essa matéria-prima renovável tornou-se a extensão de sua árvore e o tornaria um escultor autodidata.

Um dia por acaso, passando na rua com um amigo vi um monte de bambus jogados. Olhei para ele e não deu outra. Pegamos. Não fazia ideia que tinha encontrado por sorte o material ideal. Tentei fazer algumas amarrações. Desmontava tudo quando ia subir. (risos) Aí fui tentando descobrindo e fazendo do jeito que achava que dava. Depois de errar muito você vai aprendendo. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

Desde então, além de um tatame artesanal, em que realizava um repertório de movimentos focando a relação com o chão, foram agregadas ao seu quintal esculturas de bambu passíveis de transformação e renovação constante, norteadas pelo desdobramento das experiências e a relação do corpo com a altura.

A criatividade era o limite da possibilidade de invenção das diferentes formas de disposições espaciais. Um parque de diversões único e em constante mutação. Entre as muitas disposições dos bambus, haviam mastros (bambus na posição vertical). Os mastros exigiam do praticante um nível mais elevado de domínio. A transição do corpo em estruturas verticais com o tempo gerou um repertório de movimento considerável²³. As habilidades desenvolvidas externalizavam certa virtuosidade que foram associadas ao universo circense. Não tardou uma trupe de integrados começava a fazer aparições cênicas à convite, de acrobacias em eventos da cidade.

A vivência da relação com a suspensão desenvolvia naquele grupo de praticantes uma acuidade corporal²⁴ específica. Transitávamos entre árvores e bambus e diariamente nos adaptávamos à uma escuta sensível: onde tocávamos e onde transferíamos o peso. A meditação e os desafios em grandes alturas sem cabos de segurança exigiam foco e atenção²⁵.

²³ Seria um trabalho de muito fôlego catalogar o referido repertório e não é o foco desta pesquisa.

²⁴ A acuidade corporal é um conceito desenvolvido nos trabalhos de Márcia Almeida, como conhecimento a partir da atenção à sensação. (ALMEIDA, 2011).

²⁵ Em quatorze anos, houveram pouquíssimas quedas. Presenciei três e tive notícia de mais duas. Nenhuma grave.

Por isso ninguém dizia como e quando subir. A decisão era tomada pelo indivíduo, de acordo com seu grau de auto confiança e disponibilidade²⁶.



Figura 1. Estúdio doméstico e os bambus entre as árvores. Brasília, 2002.

Foto: Autor desconhecido / Acervo Marcelo Rio Branco.



Figuras 2 e 3. Estúdio doméstico tatame. À esquerda a escultura "Cubo" e à direita abordagem terapêutica com bastões de bambu massagem os bambus e emoldurando a foto a escultura "Gangorra". Brasília, 2002.

Foto: Autor desconhecido / Acervo Marcelo Rio Branco.

²⁶Uma forma de explorar os limites se davam por meio do que chamamos de "vias" entre bambus e árvores. As "vias" são caminhos aleatórios propostos por um praticante em que os outros seguem. Nela são impressos desafios com diferentes graus de dificuldade, exigindo habilidades em vários níveis. A melhor resposta motora era descoberta pelo praticante para resolver o desafio oferecido, de forma que a inteligência corporal era exigida em uma constante.



Figura 4. Havia sempre um momento envolto à música. Na foto Luíz Rocha, Marcius Barbieri e Marcelo Rio Branco. Brasília, 2001.
Foto: Autor desconhecido / Acervo Marcelo Rio Branco.



Figura 5. TV Record procurando o professor Marcelo Rio Branco em seu estúdio doméstico. Brasília, 2002.
Foto: Autor desconhecido / Acervo Marcelo Rio Branco.



Figura 6. Marcelo Rio Branco. Performance na Mostra Fotográfica Os kalunga. Brasília 2002.
Foto: Autor desconhecido / Acervo Marcelo Rio Branco.

A rotina diária dos treinos que ocorriam no quintal-laboratório era dada em coletivo com momentos individuais. Em geral fazia-mos uma sequência de movimentos no tatame para desenvolver e manter o condicionamento físico; depois realizávamos desafios em suspensão nas árvores para que todos resolvessem, desenvolvendo múltiplas inteligências. Haviam momentos de expressão do coletivo para que se compartilhasse repertório corporal ampliando as possibilidades motoras; e momentos individuais de concentração e meditação no movimento. A diversidade dos treinos jamais poderá ser descrita em linhas, aqui me sobrou uma tentativa de ilustração de como mais ou menos funcionava essa rotina.

Mas os princípios visavam basicamente a continuidade de estímulo, variedade, desafio, conquista de habilidades específicas e superação por meio da persistência. As práticas dosavam exigência de força, alongamento, tato, massagem e capacidade cárdio-respiratória.

Respeitando o princípio da continuidade de estímulo tive que criar uma rotina fixa de exercícios para conseguir resultados na mudança orgânica do corpo em relação ao condicionamento físico em geral. Mas também tinha que me preocupar com o treinamento na diversidade, com espaço aberto para novas experiências e situações que levem a novas possibilidades. Assim, para desenvolver a criatividade e a autonomia, temos na aula um momento livre. (RIO BRANCO, 2004, p. 48)

Partindo da questão "o quê e por que treinar?" Marcelo Rio Branco desenhou uma rotina tendo por base uma hora e meia diária de disponibilidade, em que se aperfeiçoasse como pessoa e que garantisse o cuidado com a saúde, com a performance e com a expressão artística. Sua intenção era desenvolver uma atividade em que o praticante, no pouco tempo que possui diariamente, fosse capaz de se fortalecer, se alongar, se massagear e expressar-se. Um rito de renovação que conferisse autonomia e equilíbrio.

Gostava de aprender habilidades com os esportes, gostava da expressão artística na dança e no teatro e do bem-estar das terapias corporais. Queria me dedicar a alguma arte, me aperfeiçoar, mas não queria perder SAÚDE para conseguir isso. Também queria deixar EXPLODIR a minha criatividade. Queria CRIAR. Onde achar tudo isso? Onde achar tudo isso em uma mesma modalidade? Onde viver tudo em um só momento, numa mesma sessão de prática? (RIO BRANCO, 2011, p. 4. Grifos do autor.)

De 2000 a 2003 um grupo restrito de pessoas frequentava o quintal laboratório e contribuía de modo significativo para a pesquisa e amadurecimento da proposta²⁷. Atletas buscando um melhor desempenho e artistas buscando uma atividade física mais integrada às

²⁷ A experiência se estendeu, por um breve período (um ano) em uma academia de ginástica em Brasília. Mas logo deixada de lado, pois tornou-se evidente as contradições.

suas práticas: um ambiente rico em interações. Treinos sempre acompanhado de música e percussão.

Professor de Educação Física, Marcelo Rio Branco teve o estímulo comunitário para desenvolver o desaguaria no Sistema Integral Bambu, orientando os princípios que conduzem o praticante a uma auto-descoberta e aprimoramento de sua corporalidade. A orientação se dava por lições de auto cuidado e exercícios de percepção, pois desbrava uma visão muito particular e integrada de saúde e do que "*vale `a pena ensinar*".

Se formos ser sinceros e analisar profundamente só o indivíduo pode resolver o que dever ser resolvido em relação à manutenção de seu corpo, porque ele é quem está ali, sentindo. É claro que ele tem um médico ou um professor para incluir na gestão do destino de sua saúde. Mas terceirizar o auto cuidado é loucura. Sempre haverá erros ou ineficiência, porque hoje se trabalha com estatísticas e não com a individualidade. Tem que levar o aluno a aprender a escutar o corpo. Isto dá a ele o caminho mais certo para ele poder decidir onde que ir. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

Em sua missão de delegar ao praticante o conhecimento do corpo evitava propositadamente um linguajar excessivamente técnico, que o distanciaria da autonomia do conhecimento pela via perceptiva, delegando a autoridade ao especialista em fisiologia ou algo similar que representasse em nossa cultura o "detentor qualificado do saber"²⁸.

"Iliopsoas" é só um nome. Toque o músculo, perceba a intersecção. Você pode sentir por meio dele e também tateá-lo conhecendo. Teste o limite do alongamento, da flexão e do encurtamento. Dê o nome que quiser o importante é você saber, sentir onde começa, a que está ligado, como movimentar, os limites. Nomes são nomes. Não se apegue a isto. É só um vocabulário específico. O mais importante é perceber. Já vi tanta gente saber o nome, mas não saber de nada. (Marcelo Rio Branco, depoimento.)

Sempre conversávamos sobre o corpo e sua apreensão em diversas culturas contrapondo à nossa que, para gerar mercados, investe na especialização estratificando o conhecimento ocasionando por vezes uma desautorização ao indivíduo. Marcelo Rio Branco não negava a importância das qualificações formais, mas sabia que tão pouco eram suficiente para negligenciar outros saberes e outras formas de aprender. Não contrapunha o *saber sobre o corpo*, mas dava a devida importância ao *saber do corpo*. "*Aqui sou pesquisador. O novato também. Isto nos iguala. Apenas tenho mais tempo de pesquisa.*" — fala constantemente.

Uma das propostas educacionais da Integral Bambu é a conquista da autonomia, do autoconhecimento e do senso crítico. Devemos entender que o responsável pelo seu sucesso ou fracasso é o próprio praticante, e que durante o caminho do aprendizado teremos vários colaboradores, mas a decisão e a ação

²⁸ Não tenho como ignorar que Marcelo Rio Branco, mesmo não tendo o arcabouço específico das leituras de Foucault, colocava-se muito consciente da "ordem do discurso".

cabem ao praticante. O professor e os colegas dão sugestões ou formulam hipóteses sobre determinado problema.

Por exemplo, você deve atravessar uma ponte de bambu que está bastante velha e só existe um lado dela que resiste ao seu peso. O leigo sugere a esquerda e o mestre sugere a direita. Você provavelmente optará pela direita mesmo sabendo que existe a possibilidade do mestre estar errado. Podemos chamar isto de grau de credibilidade. Assim devemos escutar a todos sabendo que cada um tem um grau de credibilidade e não do domínio da verdade. O mestre pode errar, mas lhe dê ouvidos porque sua hipótese é bastante provável apesar de não ser a verdade. Mas após analisar a situação, é a sua hipótese que interessa, este é o caminho, mesmo que a hipótese do mestre for contrária a sua, haja conforme acredita porque é a sua vida que está em jogo. (RIO BRANCO, 2004, p. 11)

Com base na autonomia foi se edificando o Sistema Integral Bambu. Por isso quando chegava alguém interessado em aulas, referíamos-nos aos três grandes mestres que nos guiam nas "aulas", os três pilares do aprendizado: o corpo, o bambu e a sociedade. O "mestre corpo" guia a capacidade de sentir, focalizar, refletir, escolher e agir. A dor, o prazer, a necessidade de alongar, massagear ensinam os caminhos de investigação – quanto maior a intimidade com essa mestria, mais refinado tornam-se os sentidos e seu desenvolvimento pessoal. As estruturas de bambu (ou as árvores) ambientam o treino por meio de seus desafios e caminhos conduzindo o praticante e dando forma à sua corporalidade e ao estado de atenção ao "mundo exterior". São elas também que ensinam como e quando subir, devido ao grau de dificuldade que se impõe, exigindo a escuta e o estudo permanente do ambiente. Assim nos ensina o "mestre bambu". O ato de compartilhar e o estímulo de aprendizagem se dão na socialização, a que nos referimos como "mestre sociedade". O professor é visto como apenas uma das variáveis para o aprendizado, bem como qualquer indivíduo do grupo que inspire movimentos ou compartilhe sua pesquisa.

Os três mestres referidos (corpo, bambu e sociedade) são evocados como metáforas para compreensão de princípios. Como o desenvolvimento do Sistema Integral Bambu segue uma lógica de vivência integrada, assemelhando-se a algumas artes marciais, a metáfora é um recurso constante. Imagens desenhadas no início da proposta ainda hoje são evocadas como veículo de aprendizagem para auto-aprimoramento do praticante. Seria sem fim adentrar todas essas metáforas, mas algumas se tornaram tão populares que até aqueles que só ouviram falar no método fazem alusão.

Uma delas é a imagem das três profissões: *"o médico, o operário e o artista"*. Elas referem-se à intencionalidade do movimento – um dos princípios fundamentais. A origem do movimento é a "escolha" que vem de um pulso interno do "querer". Para fazer escolhas e otimizar a finalidade do movimento o praticante deve ter claro a intenção. Em suas palavras:

"Sabemos que o movimento começa antes da ação motora, daí o valor da meditação. Devemos meditar sobre a intenção, a qualidade do movimento, visualizar os resultados e desejar fazer o melhor possível". (RIO BRANCO, 2004, p.20)

Quando se tem a intenção de auto cura e compensação ao desgaste físico não haveria necessidades de se preocupar com a forma final do movimento, apenas com o processo terapêutico — essa é a perspectiva "médico" dessa metáfora. Quando a intenção é desempenhar uma tarefa específica, deve-se recrutar o esforço necessário, suportar o limite e poupar energia sempre que possível, para que seja resolvida com eficácia — essa é a perspectiva "operário". E quando a intenção do movimento quer alcançar plástica ou expressão específica, mesmo que o movimento não seja eficaz do ponto de vista do desgaste energético, ou mesmo exija do corpo ultrapassar limites, aplica-se a perspectiva "artista". Essas perspectivas desenhadas na metáfora sempre estão presentes em maior ou menor grau de preponderância na escolha do movimento. A imagem evocada auxilia a leitura do contexto de intencionalidade da ação.

Outra metáfora que posso dizer como recorrente é "sua vida está em suas mãos" . Ela diz sobre um dos fundamentos da prática: "nunca deixe o corpo esgotar a energia total". Como a única forma de segurança nas alturas é o comportamento preventivo, o praticante é ensinado a reconhecer seus limites e antecipar-se à fadiga muscular. O treino contínuo o amplia, mas reconhecer o próprio limite e aceitá-lo é condição primeira no treino em suspensão.

Nos primeiros anos, Marcelo Rio Branco pôde comprovar o sucesso potencial da experiência que vinha propondo. Ocorreram mudanças significativas na corporeidade e desenvolvimento aguçado de habilidades dos praticantes em um curto espaço de tempo. O método proporcionava de fato saúde e inteligência corporal, fortalecendo sem exaurir a musculatura.

A versatilidade e a ludicidade dos treinos desenvolvia um ambiente de constante criação estimulando o praticante. O boca-a-boca difundia a experiência gerando não só grande demanda como também mídia espontânea. A procura pelo professor foi tamanha que lhe restou ampliar o espaço de atuação. Em 2003 montou um estúdio na Universidade de Brasília (UnB) e propôs o Integral Bambu como Atividade Comunitária no Centro Olímpico. Foi então que o método passou a ser mais acessível e conhecido em Brasília.

Para tanto, um outro passo seria dado rumo à sistematização do Sistema Integral Bambu. Diferentemente de seu estúdio doméstico, para alcançar uma possibilidade focada no formato aula, e atender uma ampla comunidade, foi necessário produzir um ambiente comum para que o vocabulário adquirido pudesse ser replicado. De todas as esculturas que havia experimentado, aquela que denominou "Baia" foi a formação de bambu eleita para este fim.



Figura 7. Ao fundo as "Baías". Ana Flávia Almeida, Marcelo Rio Branco, Martha Steckelberg, Poema Mühlenberg, Roberta Martins. UnB/Brasília, 2004.
Foto: Ricardo B. Labastier/Correio Brasiliense em matéria publicada em 31/10/2004.



Figura 8. As "Baías" vista por baixo. Roberta Martins. UnB/Brasília, 2004
Foto: Ricardo B. Labastier/Correio Brasiliense em matéria publicada em 31/10/2004.



Figura 9 e 10. As "Baías" vista lateral/centro. Martha Steckelberg e Roberta Martins.—monitoras da atividade de extensão UnB/Brasília, 2004.
Foto: Ricardo B. Labastier/Correio Brasiliense em matéria publicada em 31/10/2004.

Se anteriormente o aspecto vivencial em um ambiente diversificado conduziu a pesquisa, esse novo período marcou a transição para o ensino passo-a-passo por meio de replicação de repertório corporal. Isto ajudou na sistematização de movimentos básicos para o praticante e no estabelecimento mais claro de uma possível progressão do aprendizado, ou seja, na codificação de rotinas básicas e na construção didática. Também nesse período, Marcelo Rio Branco escreveu uma apostila "Integral Bambu: Uma Possibilidade" organizando algumas ideias e devaneios, gerando imagens que norteiam o foco para a percepção no movimento e os princípios filosóficos da prática (anexo 1)²⁹.

No estúdio montado na UnB treinava grande diversidade de pessoas. Se antes a frequência era de atletas ou artistas que já exploravam os limites corporais, Marcelo Rio Branco teve que escrever o "B-A-BA" da prática, conduzindo muitas vezes pessoas sedentárias a um condicionamento físico desejável ampliando suas possibilidades perceptivas.



Figura 11. Os Mastros vistos a partir das "Baías". Ana Flávia Almeida, Marcelo Rio Branco, Martha Steckelberg, Poema Mühlenberg, Roberta Martins. UnB/Brasília, 2004.
Foto: Ricardo B. Labastier/Correio Brasiliense em matéria publicada em 31/10/2004.

²⁹ Hoje Marcelo Rio Branco considera este material como o "*devaneio de um praticante*", um estágio mais avançado. O Manual do Integrado é a publicação que prioriza para apresentação do método. Porém este primeiro material é de uma riqueza sem fim para o praticante veterano.

Se por um lado o método se desenvolvia com a chegada de novos alunos, por outro, a prática contínua dos integrados veteranos aprimorava-se. No momento dedicado à livre pesquisa, compartilhávamos todas descobertas individuais. O pulso criativo era intenso. Investindo na plasticidade dos movimentos e nas habilidades acrobáticas, os corpos se moldavam ao ambiente de bambus com mais naturalidade. Por estar em espaço público e de livre circulação, muitas pessoas passaram a frequentá-lo como espectadoras atraídas pelos movimentos e acrobacias que assistiam no estúdio. Risco, leveza e fluidez: um grupo menor investigava o universo da performance explorando-o em diversos lugares. As primeiras experiências resumiam-se em ser para um dado espaço e fazer o que fazemos. Andar e viver em bambus.

A popularidade crescia, a mídia intensificou a procura e haviam constantes convites para apresentações³⁰. Apesar de relativo sucesso na Universidade de Brasília, no final de 2004, ciente da liberdade que necessitava para a evolução do Sistema Integral Bambu, Marcelo Rio Branco procurou um espaço capaz de acolher todas as suas ideias sob maior privacidade. Foi então que chegou ao lugar onde funciona a atual sede, no Setor de Mansões Isoladas Norte, em uma chácara no centro de Brasília, à um quilômetro da UnB.

Na Chácara Bambu nos estabelecemos em um grande espaço físico. Em seus dez mil metros quadrados, era possível fazer o tratamento dos bambus e as esculturas dando origem à oficina de trabalho artesanal próximo ao estúdio de treino. Também era possível plantar e conhecer os ciclos de crescimento da planta. Iniciou-se uma nova vertente de estudo, aprofundando a relação com esta gramínea.

A procura continuou sendo intensa. A convite do Marcelo Rio Branco, me tornei professora em 2005. Já tinha a experiência de ministrar aulas em suas ausências, por ser sua monitora UnB. A experiência em ser professora provocou em mim novas habilidades que se aprimorariam nos dez anos seguintes de prática didática aguçando minha reflexão sobre a prática. Em 2006 Camila Costa se tornou professora e um ano mais tarde Marilyn Borba.

³⁰ Falarei deste aspecto da vivência ao abordar a trajetória da Cia Nós No Bambu.

Durante muito tempo criamos diversificados estilos didáticos e vivências que desdobravam a experiência³¹.

Em dois anos ampliamos o local de treino fazendo um estúdio circular para suprir a demanda. A formação espacial se deu em um hexágono, com vãos entre os grupos de "Baías" que caberiam algumas novas esculturas experimentais também. No centro, um círculo de mastros.

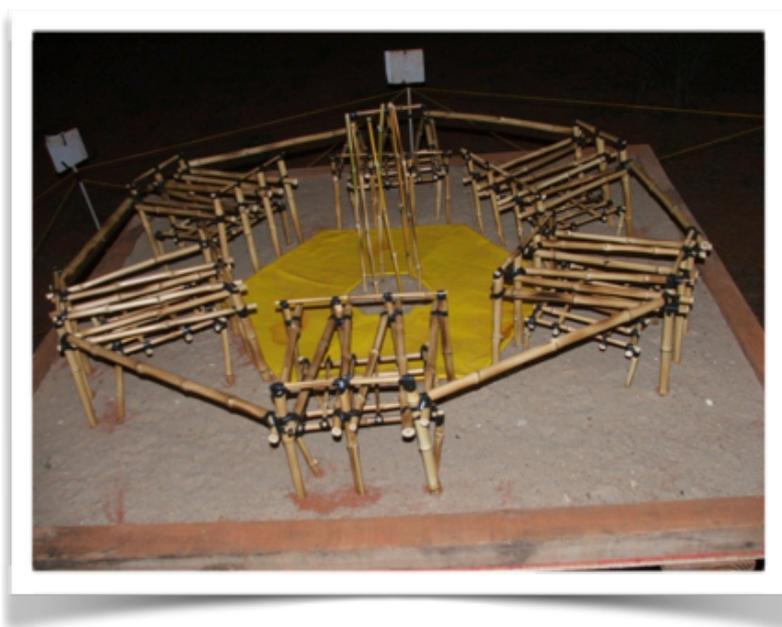


Figura 12. Maquete do estúdio circular.
Foto: Roberta Martins

Por ser um local particular, podíamos explorar tempos e ideias da forma que quiséssemos. Foi ambiente de vivências de dança, artes, espiritualidade, festas, ritos, loucuras. Trocas riquíssimas que foram agregando nossa história. Dia, noite e madrugada.

Marcelo Rio Branco se dedicou às novas proposições para o método. Buscando uma resposta cada vez mais simples, replicável em qualquer ambiente e acessível a todo interessado, desenvolve amarrações de bambus com materiais reciclados: câmara de pneu e banners de propaganda descartados para fazer conexões entre as peças³².

³¹Em 2008 Marcelo sofreu um acidente escalando uma pedra no Estado de Goiás, quebrou os dois braços e passou a dedicar-se à sua cura, saindo de cena enquanto professor. Depois dedicou-se exclusivamente à pesquisa, ensinando apenas os praticantes mais próximos. Nós três ficamos assegurando as aulas. Em 2012, Áuger Carricande se estabeleceu como professor permanente. Willian Lopes e Beatrice Martins também chegaram a ministrar aulas durante um semestre nesse mesmo ano.

³² Rodrigo Primavera, Zeca Moisés e Josimar Marinho são artesãos em bambu fundamentais no foco de pesquisa "soluções ambientes".



Figura 13. Conexão entre bambus feita com tiras de câmaras de pneu.
Foto: Cícero Fraga/ Acervo Pessoal.

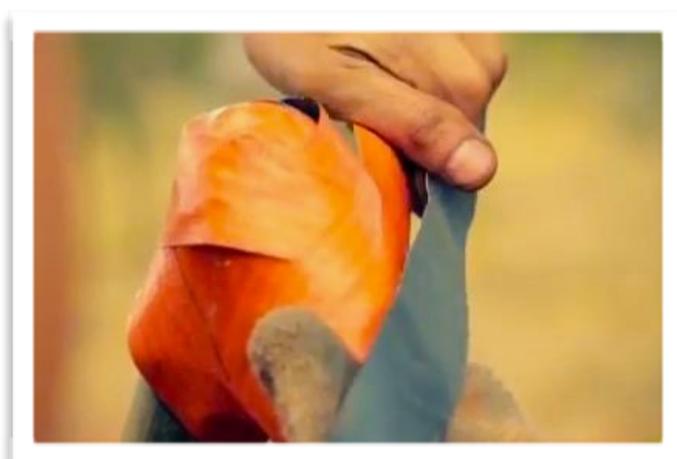


Figura 14. Tiras de banner cobrindo, protegendo e finalizando as conexões entre bambus.
Foto: Cícero Fraga/ Acervo Pessoal.



Figura 15. Utilização de garrafa pet, deformada pelo calor da fogueira para proteger o a extremidade da escultura de bambu.
Foto: Cícero Fraga/ Acervo pessoal.

Após cinco anos de pesquisa dedicados à disposição espacial das "Baías", Marcelo Rio Branco percebia certa estagnação no método – tanto na atitude dos praticantes que investiam em movimentos já codificados, quanto no engessamento do ambiente que sofria limitadas modificações.

O repertório corporal gerado neste tempo era considerável, mas algo tinha se perdido. O inesperado, a inovação espacial constante, a transformação das formas que exigiam outras qualidades perceptivo-motoras. Aquilo que no início fazia a descoberta do método algo vivo e mutável. As "Baías" eram formas estáticas, replicáveis e úteis no contexto aula, mas não compreendiam toda a dinâmica potencial para o aprimoramento — dimensão essencial ao que propunha.

Outro fator limitante era que as "Baías" necessitavam de um amplo espaço e de uma fixação no chão — seus pilares de eucaliptos, além de pesados precisavam ser enterrados. Isto se tornava incoerente com alguns dos princípios que Marcelo Rio Branco buscava alcançar, como a popularidade e a democratização. Seu desejo era formatar um método de cuidado corporal acessível a todos que se dispusessem a vivenciá-lo, incluindo a montagem dos ambientes de bambu. Pôs-se então a estudar a solução: uma forma escultural para aplicabilidade em qualquer tipo de espaço, necessitando apenas ferramentas simples de manuseio acessível a homens e mulheres em idade produtiva.

Pesquisando elementos compostos por bastões e triângulos, com medidas associadas às dimensões do corpo, Marcelo compõe a primeira "*célula mínima*" de treino, que denominou "Pirâmide Integral".

Para gerar uma situação de estudo de movimentos similar a todos, convencionou as medidas associando-as à altura do indivíduo. Assim, os triângulos equiláteros que compõem a estrela de baixo devem ter as arestas de igual tamanho da altura do praticante. As arestas do triângulo de cima medem metade dessa altura. E o tamanho dos tripés é igual a soma das duas arestas referidas anteriormente, ou seja, uma altura e meia do praticante.

Para melhor apreensão sugiro ver o filme "Sustenta" disponibilizado no anexo III, na pasta "Sistema Integral Bambu" do DVD. Também neste anexo duas matérias jornalísticas. Uma com Marcelo Rio Branco, realizada no período em que havia aula nas "Baías". A outra é comigo quando já treinávamos a algum tempo na "Pirâmide Integral". Interessante ver o contraste.



Figura 16. Ilustração da pirâmide Integral
Fonte: Manual do Integrado

Essa escultura de bambu pode ser aplicável em qualquer espaço e é de simples construção artesanal. Adicionado a isso, as pirâmides por não serem fixas modelam o estúdio em inúmeras formas espaciais, modificando-o de acordo com a associação de uma às outras. Assim, por meio da composição com esta "*célula mínima*" alcançou também a sua proposta de renovação constante de ambientes.

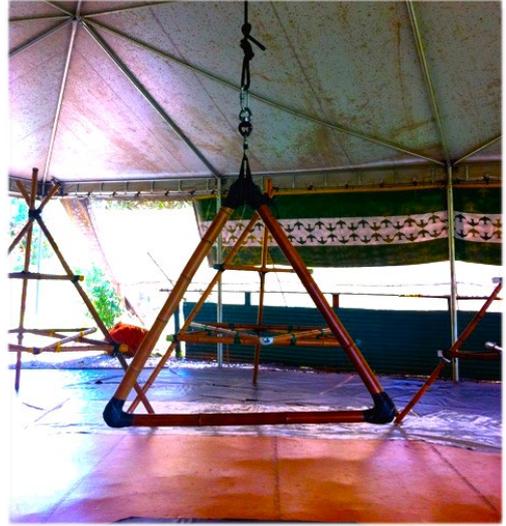


Figura 17 e 18. Uso individual da "Pirâmide Integral". Marcelo Rio Branco. Chácara Bambu, Brasília, 2011.
Foto: Cícero Fraga / Acervo pessoal



Figura 19. "Pirâmide Integral" em um tipo de arranjo proporcionando caminhos. Na foto: Ana Flávia Almeida e Roberta Martins. Chácara Bambu, 2012.
Foto: Gopro(a)cervo Nós No Bambu.

A partir disso, brincando com os elementos básicos da pirâmide (os bastões e triângulos) em diversificadas proporções, iniciou a pesquisa de inúmeras outras esculturas. Ele encontra na multiplicidade das composições uma forma simples e replicável dos estudos de ambientes. Ocorre assim uma renovação próspera para o método. Com estes ingredientes foi possível inventar mundos para o corpo habitar. *"Estes elementos formam um brinquedo simples, um lego. Qualquer um dedicado é capaz de estudar e criar novos ambientes. As mudanças no ambiente impulsionam novas soluções motoras"*. (Marcelo Rio Branco, depoimento)



Figuras 20 e 21. Beatrice Martins vestida de maquete de pirâmides, brincando com Marcelo Rio Branco. Ao lado "Tetraésio", Chácara Bambu, Brasília, 2011.
Fotos: Roberta Martins



Figuras 22 e 23. "Mérkaba". Na primeira foto: Edu Saldanha, Marcelo Rio Branco e Thiago Lourenço. Na outra: Cícero Fraga, Marcelo Rio Branco e Vitor Martim. Chácara Bambu, 2010.
Fotos: Roberta Martins.



Figura 24. "A Casa". Na foto, Ana Flávia Almeida, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Chácara Bambu, Brasília 2012.

Fonte: Beatrice Martins. Acervo Cia Nós No Bambu.

Algo tinha se encaixado e suprido sua inquietude. Enfim, em 2010, Marcelo Rio Branco terminou de formatar o Sistema Integral Bambu, após dez anos de experiência. Publica, então, para a comunidade de praticantes "O Manual do Integrado" (anexo I) que orienta às três linhas de pesquisa do método: *soluções motoras*, *soluções ambientes* e *soluções de sustentabilidade*. A primeira refere-se à investigação do movimento, a segunda à investigação das formas e esculturas em bambu e a última refere-se à investigação sobre a planta.

O "Manual", porque apresenta "as regras do jogo" para que o método se torne dialogável com todos que o se propuserem a aplicá-lo. "Integrado", porque é assim que chamamos o praticante. Atualmente temos notícias do surgimento de grupos de pesquisa do Sistema Integral Bambu nos seguintes Estados Brasileiros: Bahia, Fernando de Noronha, Florianópolis, Bahia, Minas Gerais, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. Sabemos que a

tendência é a ampliação da comunidade de Integrados. Denominamos Movimento Integral Bambu a disseminação da prática³³.

A minha expectativa apresentando o MANUAL é que, independente de minha presença física ou de alguém habilitado para ensinar, os que despertarem interesse em aprender o INTEGRAL BAMBU e as soluções criadas pela comunidade de INTEGRADOS possam se inserir no MOVIMENTO e iniciar seu caminho de pesquisador INTEGRADO. (RIO BRANCO, 2011, p.1, Grifos do autor)

Em 2014, dois anos após a publicação do *Manual do Integrado*, dissolvemos as categorias "professor" e "aula" em seu habitual uso na Chácara Bambu. O intuito é que novo praticante não siga apenas movimentos codificados gerando uma cultura da repetição — como em determinado momento de desenvolvimento do método ocorreu — mas que, conduzido aos conceitos e ferramentas, faça sua pesquisa e descubra os movimentos no despertar de sua própria corporalidade. O estímulo é para que o pesquisador permanente seja autônomo na investigação. Atualmente Marcelo Rio Branco dedica-se à formatação de uma material complementar intitulado previamente de "Plano Vida". Será uma publicação interativa em que o praticante é ensinado de forma simples a fazer o planejamento e gestão do treino de acordo com o modelo de vida e conjunto de interesses no desenvolvimento pessoal.

Tudo bem as aulas. Mas este espaço tem de ser de excelência no Sistema Integral Bambu. As aulas certamente existirão em outro espaço. Aí falamos de bambu na atividade física. Aula do Sistema Integral Bambu é só a explicação da regra do jogo. O jogo é a vivência proposta em coletivo ou individual. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

Ao conduzirmos a prática nos consideramos como "integrados habilitados em ministrar vivências": "professores" ao explicar o método escrito no manual. Essa preocupação com a linguagem também faz parte da atitude política na proposição de um auto-conhecimento do corpo em autonomia. Atualmente a Chácara Bambu é um centro de referência, ponto de encontro e troca entre praticantes em que as vivências são propostas³⁴.

³³Em 2011, Ricardo Araújo muda-se para Fernando de Noronha levando a experiência. Em 2012 Rodrigo Primavera, já artesão de bambu, leva o método para Florianópolis e, posteriormente, ao Estado da Bahia. Filipo Cauac faz o mesmo em Porto Alegre. Em 2015 Willian Lopes convoca o Movimento Integral Bambu em São Paulo. Julgo importante destacar estes nomes, pois foram experiências provocadas por integrados próximos ao Marcelo Rio Branco. Atualmente temos notícias de muitas comunidades de treino surgidas de desconhecidos—pessoas que tiveram contato com o "Manual do Integrado".

³⁴Em outros locais usamos o Sistema Integral Bambu norteando práticas de aula. Auger Carriconde e Mariana dos Anjos ministram aulas de preparação física usando o método em uma academia de Brasília. Poema Muhulenberg e eu desenvolvemos a Oficina Nós No Bambu, que envolve o método. Mas a Chácara Bambu se tornou um espaço com outro propósito neste momento. Lá, ministramos vivências de curta duração, sazonais. Marcelo Rio Branco voltou desde então também a ministrá-las. "Sustenta" é a vivência voltada para as técnicas construtivas e sobre a planta. "Convivendo" é a vivência que conduz a interação com esculturas de bambu. "Plano Vida" (ainda em elaboração) será a vivência da montagem da rotina de treino para o praticante.

Sua intenção não era criar mais uma atividade física aos moldes do mercado *Fitness*. Posso dizer ao contrário, era ir além da cultura corporal oferecida em sua sociedade.

Não posso depois de saber o que sei e ver tantos absurdos à nossa volta ignorar o que vivo em conhecimento. Escrevo um Sistema para todos. O artista pode construir, pesquisar movimentos, fazer cenário. O atleta pode treinar e compensar os desgastes. O professor tem aqui ferramentas para inventar o que quiser. Mas acho que quem vai entender mesmo o que faço são as crianças. As pessoas chegam aqui procurando algo, um produto. Chega gente aqui e me pergunta: "isso trabalha o que?" Pense na origem dessa indagação! Parei de receber repórteres! Curiosos que buscam o exótico ou coisas da moda. Chegam com visão muito equivocada. Vou deixar escrito, quem quiser que aprofunde e viva. Já estou em outra. Meu lance é a agora é a Educação Física Quântica. E aí fica difícil de compartilhar, de explicar. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

Marcelo Rio Branco busca a democratização do acesso ao que desenvolve. A pergunta por parte de muitos que interceptaram seu caminho é sobre o registro formal, a patente do método. Sempre se posicionou de que o "*Sistema Integral Bambu é para todos*" e que se resume apenas a uma das muitas possibilidades que temos como recurso nos dias de hoje. Em sua lógica, patentear um método que almeja liberdade criativa é contraditório, significando limitar o indivíduo e todo seu potencial imanente.

É muito pequeno, muito pouco. Se a minha preocupação fosse essa, o método teria ido por outros caminhos. Está aí disponível para quem quiser. Quero mais é que surjam muitos pesquisadores para compartilharmos os resultados. Não criei uma modalidade *fitness* para apenas quem tem dinheiro consumir. Criei uma solução para qualquer um aplicá-la. Descrevi uma possibilidade de auto-aperfeiçoamento. O caminho que trilhei para autonomia e compartilho. Mas é só uma possibilidade. Tem muita coisa boa aí. Escrevi o que quero que meus filhos aprendam. (Marcelo Rio Branco, depoimento)

Sei que o Sistema Integral Bambu está frutificando, gerando apropriações e em pouco tempo será difícil catalogá-las³⁵, e essa é sua sina. No entanto essa descrição da trajetória do método vem render a merecida referência a seu criador — que tem difundido o conhecimento para que qualquer um se aproprie e se torne um pesquisador autônomo. "*O conhecimento não é nosso. A gente desenvolve e passa pra frente.*", diz ele. Assim a ética proposta ao integrado é a livre investigação, criação e colaboração no ato de compartilhar com a comunidade de praticantes as descobertas a partir do método.

Sendo eu um corpo vivente no Sistema Integral Bambu, não tenho como deixar de firmar minha identificação com seu caráter subversivo. Tanto por se opor à lógica do mercado, quanto por apontar conscientemente alguns elementos da "cultura de alienação do corpo", se constituindo em oposição proposital. A prática é baseada na importância

³⁵ Não é o objetivo deste trabalho catalogá-las, mas nas páginas das redes sociais temos contanto com muitas experiências disseminadas.

fundamental do *saber do corpo* e na investigação em *conhecimento sensível*, dilatando-o. Em soma, o desenvolvimento do método só foi possível pela constante atualização por meio de experiências perceptivas, criativas, não dissociando a arte das outras instâncias da vida. E esse caráter de resistência à cultura hegemônica como princípio fundamental do método revela uma política do cotidiano, localizando o Sistema Integral Bambu na *communitas do conhecimento sensível*.

3.2 Desdobramentos e investigação

O Sistema Integral Bambu é um método com grande potencial de contribuição para o artista cênico por ser de matriz aberta e instigar a criação de movimentos e de ambientes em esculturas de bambu, bem como ser um caminho de investigação corporal que proporcione a experimentação a diferentes estéticas. É certo que um ator, um dançarino, um acrobata, um *performer* ou outros artistas darão direcionamentos diversos às possibilidades plásticas. E, dependendo da trajetória específica e da escola que o artista siga, poderemos ver inúmeros desdobramentos.

Quanto ao depoimento de minha trajetória artística, ela nasce no coração deste Sistema que tentei demonstrar o ímpeto desenhando seus bastidores. As primeiras investidas em cena foram um tanto informais, uma brincadeira. Em 2001 integrados já se apresentavam em eventos caseiros. Em 2003 os corpos se adaptavam ainda mais e ocupávamos ambientes públicos. Em 2005, com recursos de Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal, fizemos um primeiro espetáculo, *Contrastes*. Em 2008, o passo em direção a profissionalismo na arte da cena se consolidou na estréia de *UirapuruBambu*³⁶. E desde então alguns artistas da *arte corpo e bambu* solidificaram um caminho de aperfeiçoamento nas possibilidades para a cena.

Sou fundadora, junto à Ana Flávia Almeida e Poema Mühlenberg e Vitor Martin, da Cia Nós No Bambu. Hoje nosso trabalho é de certo reconhecimento na cena nacional. Uma investigação que totaliza doze anos desde os primeiros passos em cena. Para tanto, a Companhia teve que tomar seus próprios rumos e desdobrar novo foco, mesclando as bases do Sistema Integral Bambu e outras artes da cena. Talvez por isto, tivemos muitos

³⁶ A trajetória artística da Cia Nós No Bambu será narrada em detalhes no quarto capítulo.

questionamentos existenciais. Não nos encaixamos e nem nos identificamos por completo a nenhuma categoria artística — ao mesmo tempo que reconhecemos traços e influência de todas elas. Nos sabemos em um amplo espaço delimitado como "artes do corpo" ou "artes da cena". Nossa atuação envolve dança, acrobacia, teatro, performance, o *clown*, artes plásticas, a não-arte — em graus diferenciados a cada experimentação que sucedeu-se ao longo desses anos.

Sei que a questão das artes híbridas é uma temática comum na contemporaneidade. Mas considero que há algo em nossa arte que vai além do híbrido. Que se coloca como um diferencial fundamental que gera uma identidade particular alheia às categorias que dispomos para nos classificar. É a relação da pele com o bambu que origina estados em poética e norteia as ações e atuações — seja no improvisado, na delimitação de uma peça ou coreografia.

E para falar da arte gerada a partir do Sistema Integral Bambu tenho que expor o seu coração: o que existe de poético e único na interação com o corpo e que não é reconhecível visualmente de imediato às plateias. Para que seja compreendido o processo criativo em sua totalidade, é necessário dimensionar a apropriação imaterial na materialidade de nossa arte. Há um caminho particular de experimentação artística que exige um aprofundamento do conhecimento do bambu bem como da interação com o corpo em situações extremas.

Por isto antes de adentrar a trajetória curricular da Cia Nós No Bambu, este trabalho segue oferecendo o relato da reflexão mais profunda sobre a *arte corpo e bambu*. Assim por um lado é possível orientar a quem queira seguir este caminho de investigação corporal e, por outro, provocar uma leitura mais informada da trajetória artística da Companhia. Tenho consciência da importância em se promover o registro sobre as sutilezas e aprendizados para possibilitar que novas gerações dêem continuidade à pesquisa e levem sua proposta além. Revelo aspectos técnicos, promovendo sua a perpetuidade.

4. ARTE CORPO E BAMBU

4.1 Quando o suporte é partner

Costumo dizer que *arte corpo e bambu* tem uma peculiaridade velada. A relação que desenvolvemos no contato entre pele e bambu é que nos faz alcançar um estado em poética. O bambu não é um mero objeto que nos relacionamos. Ele é o parceiro que nos acolhe ou rechaça. Porque o bambu é natureza, responde à inúmeras variações: temperatura, clima, pressão, etc. Um dia ele escorrega, no outro ele gruda. Um dia ele acolhe, no outro repulsa. Nós também somos assim. Cada pessoa possui um tato diferenciado. A expertise está no domínio desta interação e não no domínio do bambu. As esculturas são nosso meio ambiente, e a nossa arte é fazer parte, integrar este meio gerado poesia em movimento.

Desde as primeiras tentativas de irmos à cena, muitos parceiros, atores e dançarinos que assistiam algum ensaio faziam propostas coreográficas que não captavam essa nuance. Era deflagrada uma alteridade tácita de quem sobe e de quem não sobe nas esculturas de bambu. Por isto sempre foi um exercício diferenciado para todo diretor trabalhar com a *arte corpo e bambu*. Construir a cena com um olhar de fora, mas captar a nuance de quem está dentro. Não depende apenas de nossa vontade ou da escolha, por exemplo, descer ou subir em determinado momento da cena. O tato específico e o bambu terão sua influência decisiva para a coreografia e para a curva dramática. A capacidade específica do treino está em minimizar essa margem de influência e ter um domínio maior da interação com o bambu. Com o tempo, apropriamo-nos dessas especificidades como parte do status da nossa arte.

Outra experiência que posso compartilhar enquanto professora sobre estas sutilezas, é que durante todos esses anos recebi em minhas aulas diversos artistas que tentavam desempenhar uma série de posições sem que tenham sido acolhidos pelo bambu, por possuírem a força necessária à execução de determinado movimento. A inquietação e o desconforto em relação ao bambu se tornam evidentes com prevalência de formas no corpo que não o aderem. Ele acaba por se tornar um obstáculo e não um parceiro. Um olhar que capte essa acuidade é raro, mas qualquer leigo identifica que não foi atingida uma unidade expressiva entre corpo e escultura. Isto porque essas abordagens partem de uma premissa equivocada: a tentativa de domínio do material. Também as formas codificadas como por

exemplo longas pernas finalizadas em ponta, não tem a dinâmica de prontidão para a ambientação e esbarram grosseiramente na estrutura. Nessa hora, acalmo o novo praticante. Vivenciar o ambiente requer tempo e desconstrução do que já se sabe. Após certo domínio da relação com o bambu, todas as qualidades de movimentos já conhecidas ao corpo retornam com mais sabedoria à adaptação específica. Inicialmente, há de se deixar que o diálogo entre corpo e bambu aconteça.

Acredito que o trabalho de acuidade corporal se inicia no primeiro toque. Compreendida a dinâmica de interação, o compromisso como as formas passa a ser posterior à descoberta da plasticidade de seu próprio movimento. A cada etapa de reconhecimento do corpo há uma evolução da prática, expressada em novas formas que se tornam a consequência poética da ação.

Nesse caminho de investigação, as possibilidades plásticas partem de uma interação entre corpo e escultura. O movimento acrobático é descoberto como uma consequência do desenvolvimento de uma interação em que o corpo é levado a se transformar — e não uma mera apreensão de técnicas associado às formas. A origem do movimento é de ordem interna dialogando com o externo personificado na escultura de bambu.

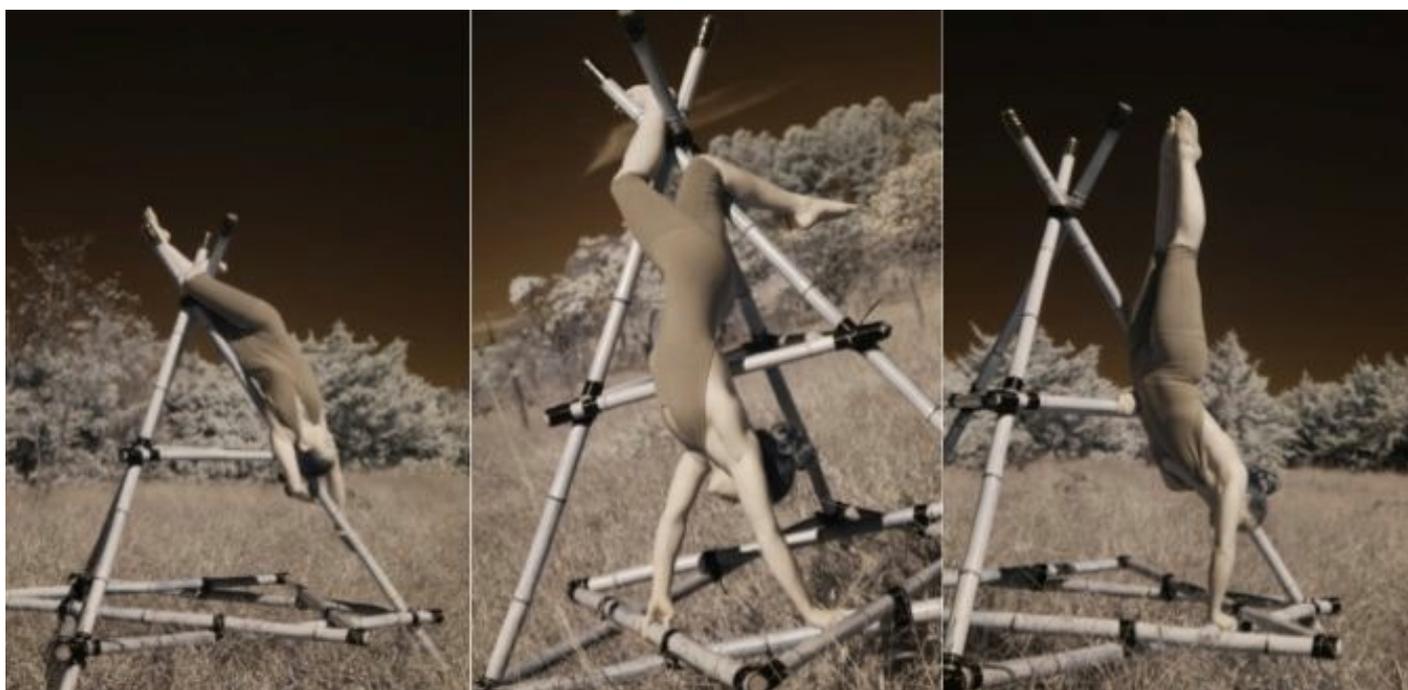


Figura 25. Um corpo que desliza, se amalgama ao bambu e flui para a acrobacia. Roberta Martins. Ensaio fotográfico. Chácara Bambu, Brasília, 2011. Foto: Márcio Hudson.

4.2 Ecologia e PO-ÉTICA.

Nascemos em um momento em que não há mais dúvidas sobre a urgência da sanidade ambiental em larga escala planetária. Os impactos da degradação humana sobre os sistemas vivos estão cada vez mais diretos. Essa é uma questão central à minha geração. Se posso delinear uma atitude político-artística neste início de século, necessariamente estará vinculada à compreensões sistêmicas. Em geral, evidenciando dos limites da cultura colonial (baseada no logocentrismo reducionista) ao discurso ecológico.

Quando falo em cultura logocêntrica na modernidade e associo o *saber do corpo* e o *conhecimento sensível* à uma forma de resistência cultural é porque de certo que há um contexto maior que segue a mesma orientação na contemporaneidade. A separação corpo/mente é análoga às dicotomias homem/natureza. Na sociedade ocidental o *logos* é o que diferencia o Homo Sapiens dos demais animais e o coloca em condição superior na escala evolutiva, justificando a dominação e exploração dos recursos naturais. Porém é neste momento de crise em relação à sanidade ambiental e seu impacto na sobrevivência que o ser humano está sendo forçado a se perceber integrado a um todo maior que não lhe é a soma, mas sim parte. A visão antropocêntrica está sendo forçada a uma compreensão sistêmica de si (MORIN 2005). Essa é a virada paradigmática que redesenha o local social dos guetos de preservação do *conhecimento sensível*. Saber-se parte requer *saber do corpo*. Percebo, com a inevitável estremeçada na "ordem do discurso", a redefinição de novos locais para a arte.

A *arte corpo e bambu* nasce do princípio de integração do corpo à uma escultura artesanal que se comporta como um ambiente vivo — e isso muda toda a concepção de abordagem do objeto para a composição artística: é a nossa poética do orgânico. E para atingirmos um alto-desempenho é necessário aprofundar o conhecimento da ecologia que envolve toda a cadeia de processo produtivo.

O Bambu é um material renovável e ecologizante, pois é uma gramínea e trabalhamos com sua poda — diferentemente da madeira que, mesmo sendo renovável, implica no desmatamento necessário. O processo artesanal de feitiço das esculturas amplia a rede de relações de interdependência produtiva.

Estamos alinhados com a ideia de que ser sustentável não é ser auto-suficiente, pois vivemos em uma rede de interdependência em escala global. Ser sustentável é "fechar ciclos".

É saber a origem da matéria prima e todo o seu curso, com consciência suficiente para fazer a escolha de um impacto positivo ao meio ambiente (HOLMGREN,2013). Percebemos muitas vezes a arte sendo mídia de um discurso sobre a sustentabilidade. Sem desconsiderar a importância disto, nos desafiamos a realizar uma arte sustentável em si — o que não é uma empresa fácil. Renovar o bambu que se desgasta porque é um material orgânico; orquestrar um grupo e valorizar todos que trabalham; cuidar do corpo ao mesmo tempo em que exploramos as acrobacias; enfim, gerir o todo que envolve o trabalho e sua perpetuação.

Segundo Lúcio Ventania³⁷ — um dos maiores mestres do saber no cultivo, tratamento e construções com o bambu no Brasil e colaborador de nosso trabalho — a planta na antiguidade chinesa, considerada sagrada, era utilizada em rituais de nascimento e casamento. Seus "nós" são associados às diferentes gerações ancestrais. Tendo feito pesquisa em bibliotecas na China, Ventania conta: *"um dos achados mais lindos que tive foi sobre a crença de que os anjos, quando desciam à terra, se hospedavam no oco do bambu. Por nele existir o ar mais puro que se possa imaginar"*.

Há também diversos usos do bambu em terapias alternativas associados à massoterapia com objetivo de cura a diversas mazelas. Para Marcelo Rio Branco, não há dúvidas de que a relação com o bambu proporciona vitalidade, revigorando o corpo. *"É muito diferente do contato com o ferro. Não há dúvidas. Imagina fazer o que fazemos aqui no treino com o ferro. No bambu há a seiva, a energia vital entra em contato com o corpo. E isto é terapêutico"*.

Como praticante sei que a relações que atingi na interação com o bambu é difícil explicar pois está dentro do universo do *saber do corpo*. Apenas vivendo a prática e a interação, o(a) leitor(a) poderá entender, pois é de cunho experiencial. Porém me esforçarei em tecer informações sobre a planta e as aspectos da arte gerando a reflexão desse *conhecimentos sensível*.

³⁷ Lúcio Ventania possui o espaço Cerbambu, localizado em Ravena, Minas Gerais. É reconhecida referência no trabalho artesanal com bambus no Brasil.

4.3 Conhecendo a planta³⁸

(O bambu seus afetos à arte)

A arte de interação entre corpos e bambus é multifacetada. Os domínios exigidos são diversos. Um deles é o conhecimento da planta. O bambu não é só um suporte. Cada vara colhida tem uma personalidade própria na interação artística. Suas diferentes disposições são mais que cenografias. São ambientações que nos moldam, o parceiro que nos conduz. Assim, se por um lado podemos eleger e desenhar esculturas de bambu, por outro, estas esculturas desenham também nosso corpo pelo tipo de exigência na adequação ao ambiente.

A personalidade específica de cada bambu é um somatório de circunstâncias que envolvem a espécie, a morfologia da vara, a colheita, o tratamento, seu posicionamento na escultura e o tempo de interação com o corpo do(a) artista.

Existem cerca de 1100 espécies de bambu, divididas em 90 gêneros³⁹. É claro que experimentamos pouquíssimas delas, mas foi o suficiente para imaginar a infinidade de diferenças que há entre cada uma. Diferenças sutis ao toque.

O bambu é uma gramínea, ou seja, é uma planta que se alastra por meio de um caule subterrâneo, chamado de rizoma, e eclode em brotos de um mesmo indivíduo. Cada rizoma gera também novos três rizomas que por sua vez geram novos brotos e outros três rizomas e assim sucessivamente formando uma grande interconexão de crescimento exponencial. As raízes se desenvolvem em torno dos rizomas para nutrição da planta. Aquilo que se vê por cima do solo, o bambuzal em si, são manifestações múltiplas de uma mesma planta. A cada geração de rizoma, o bambu cresce em seu diâmetro até que atinja o tamanho máximo de sua espécie.

O que chamamos popularmente de varas de bambu, são sucessão de colmos interceptados por diafragmas, este por sua vez é vulgarmente chamado de "nó". Os brotos são varas em seu estado de nascimento e ruptura com o solo. Para plantar o bambu, secciona-se um rizoma que tenha no máximo um ano e transplanta-o em outro terreno. O rizoma se

³⁸ Neste capítulo as informações descritas foram acumuladas ao longo dos anos de minha experiência. Sobre a planta e a manipulação da planta, posso citar como meus mestres Marcelo Rio Branco, Rodrigo Primavera (que cedeu as muitas imagens ao Acervo da Cia Nós No Bambu), Josimar Marinho (o artesão que sempre deu o suporte à Cia Nós No Bambu) e Lúcio Ventania (renomado mestre bambuzeiro no Brasil).

³⁹Fonte: bambubrasileiro.com

desenvolverá em outros mais fazendo com que seus brotos busquem a luz, dando origem a outro bambuzal. Ou seja, replica-se a memória ancestral da planta.

O bambu cresce a partir do rizoma. O broto que dele nasce é impulsionado a alcançar o céu. Um método comum utilizado para medir a idade de um bambu é fazer uma marca em sua base, pois ela subirá com o tempo. Um bambu adulto se apresenta como uma longa vara dividida em colmos por nós, tendo sua base mais grossa. Seus colmos, de forma progressiva, diminuem em tamanhos e espessura até o ponto mais alto. Somente na altura é que ele desenvolve as galhadas com folhagens para melhor apreensão da luz solar. Importa saber que a base do bambu sempre será mais forte, do ponto de vista estrutural, que o cume.

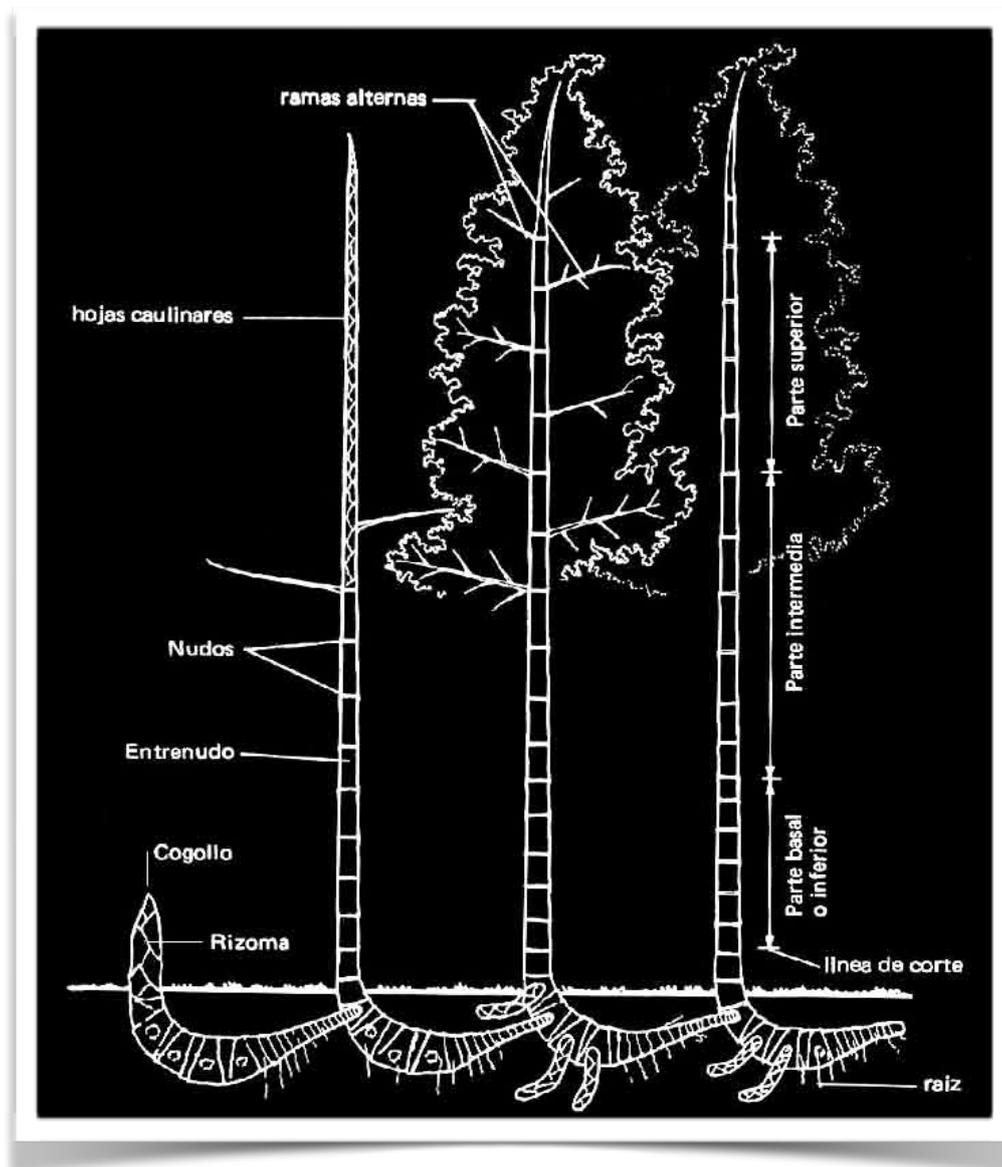
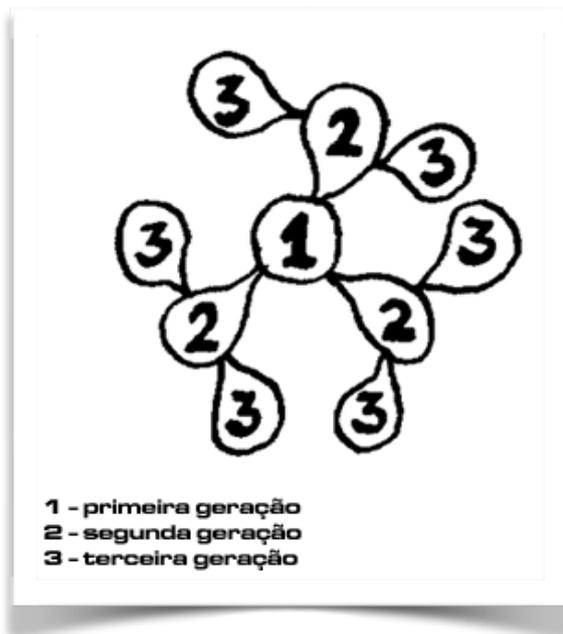


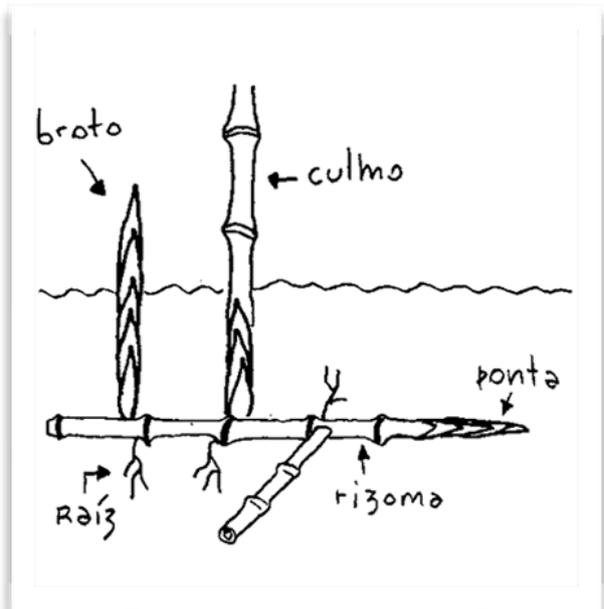
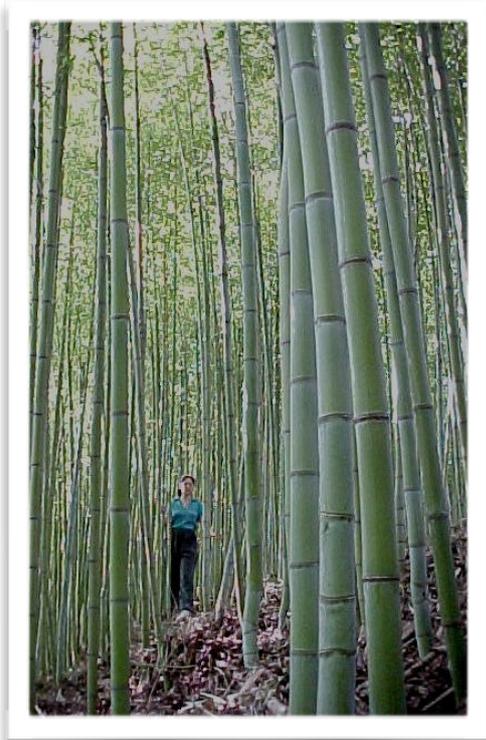
Figura 26. Ilustração esquemática de um bambuzal leptomorfo
Fonte: Raphael Moras de Vaconcellos/ bambubrasileiro.com

Um bambuzal reúne uma grande interconexão de indivíduos de várias idades devido à sucessão de rizomas. Quando colhemos uma vara, estamos podando o bambuzal, o que o faz se fortalecer em vigor e abre espaço para outros brotos nascerem. Por isto a colheita de varas de bambu é uma forma sustentável de manejo, se feita corretamente.



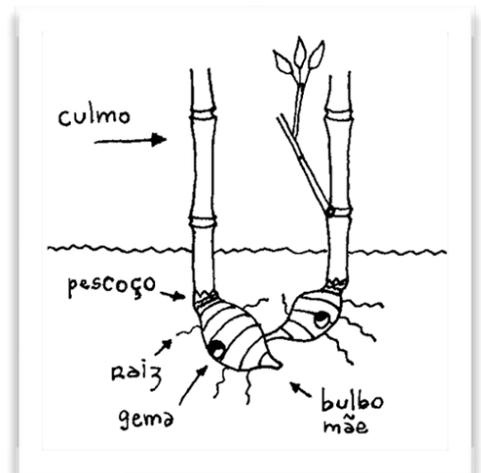
Figuras 27 e 28. Esquema de distribuição radial dos rizomas
Fonte: Raphael Moras de Vaconcellos/ bambubrasileiro.com

Embora não sejam os únicos, há dois tipos prevaletentes desta gramínea: os paquimorfos e os leptomorfos. Os primeiros tem os rizomas em formato de bulbos com entre nós curtos em que os brotos nascem um ao lado do outro compondo uma touceira densa e fechada, tendendo a possuir varas mais curvas por conta da aglomeração brotos que buscam a luz em um mesmo lugar — a este chamamos popularmente de bambu entouceirante. O segundo é aquele que possui rizomas alongados e finos em que os brotos nascem com relativo espaço entre si tendendo a possuir varas mais retilíneas na sua procura pelo sol e se alastram colonizando um território mais vasto e arejado de forma que o ser humano pode passear entre sua pradaria — a este chamamos de bambu alastrante.



Figuras 29 e 30. Bambuzal Paquimorfo.

Fonte: Ilustração Raphael Moras de Vaconcellos/ bambubrasileiro.com /Foto: Rodrigo Primavera.



Figuras 31, 32 e 33. Bambuzal Paquimorfo.

Fonte: Ilustração Raphael Moras de Vaconcellos/ bambubrasileiro.com /Foto: Rodrigo Primavera.

A espécie mais popular em Brasília, e a mais adaptada aos trópicos, é de bambu entouceirante, a "*Bambusa Vulgaris Vittata*", mais conhecida como "bambu brasileiro" por ter coloração verde e amarela. Embora seja de fácil acesso, não consideramos o bambu mais

adequado ao que realizamos. Por possuir muito açúcar em sua composição é mais atrativo para os insetos e mesmo sob rigoroso tratamento deteriora-se rapidamente. Por ser de touceira, é de difícil colheita e as vara são muito curvas para as manipulações esculturais por vezes desejadas.

O gênero de bambu que consideramos adequado ao que desenvolvemos enquanto arte é o "Phyllostachys" por ser o bambu alastrante mais comum ao Brasil. O "Phyllostachys Aurea" é a espécie mais conhecida e é usada em artesanatos e movelaria, porém sua espessura não adequa o peso de nosso trabalho. A espécie que mais interagimos é o "Phyllostachys Bambuzoides", conhecido popularmente como "Madake". Também tivemos um longo período de vivência com o "Phyllostachys Pubescens", conhecido como "Moso". Aparentemente são iguais, porém ao subirmos e manipularmos as esculturas feitas desse bambus, percebemos que o "Madake" é mais flexível e macio. O "Moso" é mais duro, frio e rígido — o que do ponto de vista da estrutura pode ser uma vantagem, mas impõem uma relação tátil também mais rígida.

A feliz coincidência histórica é que o presidente Juscelino Kubitschek incentivou a criação de um "cinturão verde" em torno de Brasília para sustento agrícola, promovendo nos anos de 1960 a migração de grande contingente de japoneses para a nova Capital. E o bambu "Madake" foi amplamente cultivado por eles em Brasília, para uso particular.

Importante dizer que, embora haja preferência por determinada espécie, a escolha do bambu sempre considera o custo-benefício. Não há certo e errado. Mas há prioridades em diferentes tipos de uso e o que cada escultura permite. Por exemplo, para um grupo como a Cia Nós No Bambu, que trabalha intensamente precisando que a vida-útil e a resistência da escultura seja longa, é necessário um alto desempenho. Mas por outro lado, em uma prática didática de tratamento e amarras das esculturas, ou apenas uma intervenção cênica efêmera, é provável que o fácil acesso ao bambuzal e vasta quantidade oferecida pelo "Vulgaris" seja fator determinante para a escolha em contraponto à durabilidade, oferecida por outras espécies.

Outro exemplo é que muitas vezes para compor a escultura, precisamos de um bambu que ofereça mais estrutura e seja de porte maior. Para isto utilizamos o "Guadua Angustifolia" ou o "Dendrocalamus Giganteus", mais comum no Brasil e apelidado de bambu gigante.

Em Brasília, para ter acesso ao "Madake", estabelecemos uma relação com os migrantes japoneses, que passaram a comercializar os bambus de forma personalizada. Assim,

desde de já estávamos inseridos em uma ampla rede socioambiental de interdependência. Nesta rede: nós, os japoneses, os artesãos.

A seleção do bambu para o desenvolvimento do Sistema Integral Bambu e para a Cia Nós No Bambu tornou-se um trabalho cuja a especialização foi se adquirindo com anos de vivência. Ao entrar na floresta é comum um leigo julgar todas as varas como iguais com leves diferenciações de tamanhos e espessuras. Mas a realidade imediata engana e isto será sentido nas etapas posteriores do processo de produção. A seleção de varas determinará o peso, a durabilidade e a flexibilidade da escultura. Uma vara demasiadamente jovem possui muita seiva e não estancou seu crescimento. Um bambu demasiadamente velho se apresentará muito seco e será alvo de rachaduras brevemente. Ao bater em uma vara jovem, pouco barulho ecoa por conta do abafamento do som pela quantidade de seiva ainda presente. Em uma vara velha um eco seco. Priorizamos o bambu em idade madura. O Identificamos com alguma características: além da potência sonora ao bater, eles possuem em geral sua cobertura mais dura, manchada por fungos, linkens e cochinchas. Ao contrário, as varas jovens tem aspecto mais limpo, são esbranquiçadas por um pó e muitas vezes ainda com bainhas caulinares (espécie de cobertura vegetal que antecede o desenvolvimento dos colmos e caem com o passar do tempo). As varas mais velhas são quebradiças e comumente apelidadas de "vara podres".



Figuras 34 e 35. À esquerda uma vara jovem com bainha Caulinar e bambu com o pó branco e à direita um bambu maduro com fungos.

Fotos: Rodrigo Primavera.

Ao colhermos a vara escolhida, usamos serrote ou cegueta para cortá-la. Em geral cerca de 80 centímetros de sua base no solo para evitar rachadura. Outro cuidado que tomamos é fazer o corte do bambu na base de um nó, de forma a evitar deixar o oco do colmo no bambuzal, pois acumula água e pode provocar o apodrecimento do rizoma, prejudicando todo o sistema vivo ali conectado. E só colhemos as varas necessárias, pois a melhor forma de conservar os bambus para substituição é mantendo-os vivo.

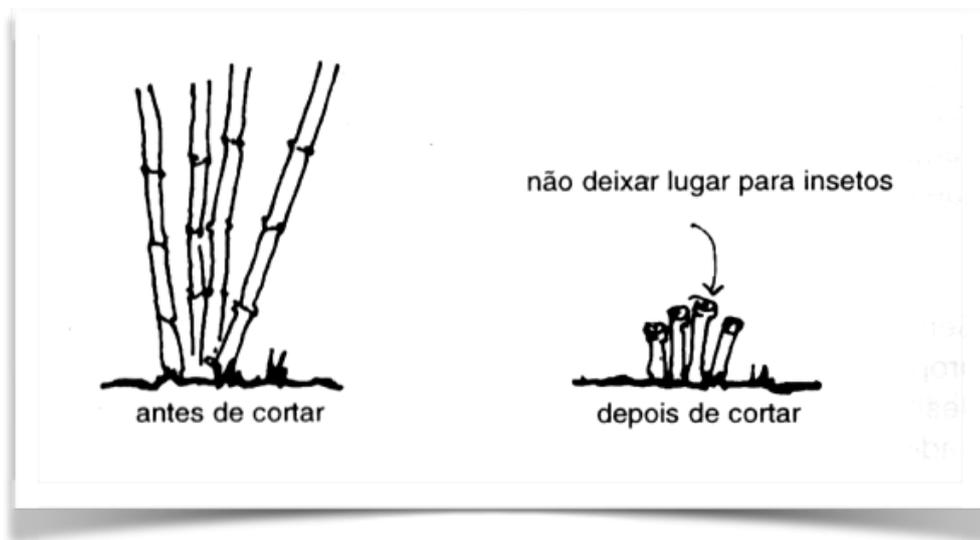


Figura 36. Ilustração referente ao corte ideal para a saúde do bambuzal.
Fonte: Raphael Moras de Vaconcellos/ bambubrasileiro.com

Além da idade, é preciso estar atento à espessura desejada. Quanto mais fino, mais flexível e suscetível ao peso. Se for muito grosso, é pouco anatômico à pegada da mão. A função estrutural na escultura previamente desenhada e a anatomia mais retilínea possível são determinantes na escolha das varas. Mesmo assim importante ressaltar que por mais retilíneo que seja um bambu, sempre apresentará leves curvaturas. Apelidamos estas curvaturas de "barriga" e elas interferem muito nas possibilidades cênicas e corporais oferecidas em cada escultura, pois dependendo do posicionamento, provocam giros em alguns movimentos ou diminuem espaços.

Cada vara possui características muito individuais como distancia entre os nós, a altura da barriga, a quantidade de seiva, a envergadura, a flexibilidade, etc. Na sutileza de nossa arte, cada um dos bambus em cena se torna um diferente parceiro de dança, que te oferece um tempo e uma condução particular ao movimento.



Figuras 37 e 38. Ilustração referentes às "barrigas" do bambu
Fonte: Roberta Martins.

A espécie de bambu, a escolha da vara e a colheita — que tenho até então detalhado — são apenas partes das variantes que condicionam a arte. O tratamento, as amarras e a disposição dos bambus também serão de crucial importância no processo. Após a escolha cuidadosa dos bambus, retiramos as galhadas com um facão e grosamos os nós para seguir à próxima etapa: a queima.

4.4 O Tratamento

Para o tratamento do bambu há diferentes tecnologias que são usadas de acordo com a finalidade. Apenas para citar algumas: defumação, braseiro, forno artesanal, maçarico, imersão em tanque, câmara de vapor, auto clave, etc. Há tecnologias que atendem melhor à larga escala, mas são de alto custo para poucas peças. E as tecnologias artesanais são trabalhosas tendo em vista a larga escala. Embora as tecnologias se diferenciem, o princípio do tratamento é o mesmo: bloquear, eliminar ou transformar o açúcar contido na seiva da planta. Os níveis de manipulação deste açúcar variam de acordo com a tecnologia aplicada. O tratamento mais comum é com a utilização do fogo, ou a submissão à alta temperatura, seguido de re-hidratação, mas também há manipulações com água provocando uma espécie de lavagem. A retirada ou transformação do açúcar visa a longevidade do material, tornando-o menos atrativo a insetos, principalmente à broca – vilã mais comum, assim como o cupim o é

para a madeira. O sinal mais evidente de um bambu brocado é a aparição de um pó branco que ele começa a soltar incessantemente de seu interior.

Experimentamos dois tipos de tratamentos artesanais: o forno artesanal e o maçarico. O que fazemos com mais frequência é a queima direta com maçarico, que consiste em um aquecimento superficial, direto ao fogo, uma vara por vez. Nele, apoiamos as extremidade do bambu em dois cavalete e passamos o maçarico acesso em fogo longitudinalmente em um só sentido, para que suas fibras fiquem mais firmes e menos suscetíveis à rachaduras.

O erro mais comum de um novato na prática da queima é "ir e voltar", queimando em dois sentidos, desalinhando as fibras internas e não otimizando a saída da seiva. Outro erro é manter o fogo por muito tempo no mesmo lugar, pois provoca queima excessiva escurecendo o ponto em que ocorreu. Esse erro é facilmente visível pois o bambu fica com um padrão de estampa que lembra a pele de onça. Durante a queima se o bambu ficar demasiado quente pode "estourar", ou seja, seus nós se rompem causando um forte barulho e torna a vara inutilizável. É com a experiência sensível que o artesão ajusta o tempo e a manipulação do fogo.



Figura 39. "Padrão onça" em queima com maçarico.
Foto: Rodrigo Primavera.

A cor final do bambu tratado será proporcional ao tempo de exposição ao calor. O bambu migra da tonalidade verde para a amarelada, seguida de amarronzada. Para nosso desenvolvimento artístico o ideal é provocar uma coloração mais homogênea possível — a não ser que haja, por necessidade de desempenho específico haja uma escolha diferenciada.



Figura 40. Variações da coloração por tempo de queima diferenciado.
Foto: Roberta Martins.

Somado a isto, há sutileza no tempo de queima que diz respeito ao tato. Quanto mais escuro for o bambu, mais seiva será extraída, ou seja secará mais. O bambu na tonalidade levemente amarelada (mais clara), mantém boa parte da seiva armazenada, embora já transformada pelo calor. Ou seja, retém mais umidade e secará mais ao longo do seu uso na escultura, que no tratamento. Quando o bambu for de tonalidade marrom é porque tirou-se grande parte da seiva. O amarelado de tonalidade mais viva é proporcionado por uma queima "meio-termo" entre estes dois extremos. A seiva pode ser retirada com um pano (tornando o bambu mais seco e poroso ao toque), ou deixada secar na parede do bambu (formando uma película externa invisível aos olhos, mas bem evidente ao tato).

A combinação de tempo de queima e quantidade de seiva provocam situações diferentes. Por exemplo, se por um lado a queima mais escura deixa o bambu mais seco, por outro produz mais seiva para ser película. Ao longo do tempo, percebemos que a película funciona bem com peles secas proporcionando fácil fixação, mas escorrega com sudorese excessiva. E quando o clima assume a condição mais chuvosa, nem as peles mais secas conseguem aderir. Em nossa vida de trabalho, experimentamos várias possibilidades e pesquisamos até onde elas nos levam. A decisão sobre a tonalidade da queima e a opção por ter ou não a película de seiva levará em conta a pele que será destinada a escultura, a estação

do ano, o nível de desafio da proposta cênica e o recurso disponível (posto que se gasta mais tempo e gás do maçarico para uma queima de coloração mais escura).

Diante do exposto, na etapa do tratamento trabalhamos com certa margem de escolha. Em geral, quando muitas peças diferentes utilizarão a escultura de bambu, optamos pela queima "meio-termo" sem película. Mas quando a escultura é direcionada à uma pessoa, fazemos as manipulações que melhor atendem seu tato. Na Cia Nós No Bambu, cada artista realiza soluções e pesquisas particulares. Uma artista por exemplo, lixa o bambu criando ranhuras para melhor aderir sua pele com sudorese, outra exagera na camada de cera, e assim por diante.

O outro tratamento, o forno artesanal, consiste em uma pequena câmara de aquecimento com brasa em que a vara faz o percurso de queima sendo girada em rotação. Nesta situação o bambu "cozinha e assa" provocando um aquecimento interno. As fibras ficam menos flexíveis e seca mais a seiva, provocando maior durabilidade. Porém é um trabalho que exige maior dedicação ao tempo de queima.

Independentemente do tipo de aquecimento escolhido, após ser retirada a seiva do bambu o ideal é re-hidratá-lo, passando óleo ou cera. Os manuais de construção com bambu falam da utilização de óleo queimado facilmente adquirido em postos de gasolina. Mas como a nossa arte é o contato diretamente com a pele, não o consideramos adequado. Óleos e extratos vegetais suprem melhor esta função. Para nós a cera de carnaúba derretida se mostrou bastante eficaz. A quantidade de demãos da cera dependerá no nível de aderência desejado. Ao longo da vida útil da escultura e o contato com a pele a camada de cera se transformará por completo levando à outra qualidade de tato.

Com todas essas nuances descritas, imaginemos um tipo de situação comum para ilustrar a influência do tratamento e da personalidade específica da vara de bambu em cena. Digamos que temos duas esculturas de formas idênticas, ângulos e amarras idênticas. A olhos vistos não diferem em nada. Porém as varas que compõem uma delas foram tratadas com uma espessa camada de cera de carnaúba em sua queima. Para a outra utilizou-se óleo de linhaça. Apesar de ser uma escultura idêntica em forma, a que contém cera de carnaúba exigirá menos força para o corpo conseguir ficar suspenso. Por outro lado, a que foi tratada com óleo será possível deslizar facilmente atingindo maior velocidade (enquanto a que foi tratada com cera, dificultará este tipo de movimento).



Figura 41. Aparentemente iguais, estes bambus possuem condições táteis bem diferenciadas entre si.
Foto: Acervo Nós No Bambu.

Outro exemplo. Ainda em um exercício imaginário, pensemos em uma escultura com três meses de interação. A relação da pele do/da artista desenvolveu uma química de acomodação com determinadas varas de bambu. Ambos, artista e escultura, criaram um entendimento entre si. Como um sapato novo que com o tempo laceia e toma o formato do pé, o tato entre pele e bambu cria um ambiente de intimidade e conforto, possibilitando movimentos que antes exigiam outro nível de desgaste para serem realizados. Ocorre que repentinamente uma vara da escultura racha e deve ser trocada. Esta nova vara será um "elemento estranho no sistema" e levará algum tempo para ser "amaciada", e não necessariamente o(a) artista conseguirá aplicar o mesmo repertório de movimentos que vinha fazendo, mesmo que a escultura seja visualmente idêntica. Há um tempo de adaptação orgânica até que os movimentos coreografados possam ocorrer com tranquilidade. É um novo indivíduo em cena.

Espero com os exemplos oferecido o entendimento da dimensão da importância do tratamento aplicado ao bambu na sutileza da arte. Sigo discorrendo sobre a influência do posicionamento de cada vara e da qualidade de sua personalidade na determinação do processo artístico.

4.5 A importância do posicionamento

(O bambu e a escultura)

O posicionamento e a escolha específica do bambu para a escultura leva em consideração todo o universo de particularidades exposto anteriormente. E neste sentido temos dois caminhos. O primeiro diz respeito a descobrir a potencialidade do material posto. Isto significa que a partir do material oferecido explora-se aceitando os limites e as possibilidades, sem que haja preferências de estado prévio do bambu. O outro caminho é escolher o tratamento e posicionamento das varas para que ela te ofereça determinados movimentos almejados. Trilhamos ambos na pesquisa. Se, por um lado, a escolha confere certo grau de controle do resultado, por outro, as adversidades promovem o crescimento e desenvolvimento de novas ações motoras e consequentes plasticidades.

No primeiro caminho apontado, esculturas aparentemente iguais podem oferecer universos de movimentos muito distintos por suas particularidades. Se a escolha é fazer uma improvisação, o estado de surpresa do bambu é um ponto a favor, criando um campo relativamente imprevisível derivando possibilidades inusitadas.

No segundo caminho, temos condições de criar um repertório de movimentos replicável e favorecer a realização de acrobacias e uníssonos. Por exemplo, em uma peça coreográfica quando há a necessidade de se reproduzir os movimentos com uma margem de influência minimizada pelo bambu, é essencial conhecer exatamente as nuances da vara, pois em caso de substituição, deverá ser muito aproximada as características e o posicionamento.

Sei que estes elementos aqui descritos fazem parte de um universo sutil e dificilmente comunicável, pois trata-se da descrição derivada de um *conhecimento sensível* que apenas podem ser apreendidos com a vivência. Mas no esforço de elucidar o caminho percorrido para que outros artistas tenham pistas, tentarei expor alguns exemplos com ilustração e explicação.



Figuras 42 e 43. Ilustrações da relação do movimento com as "barrigas" do bambu.
 Fonte: Roberta Martins.

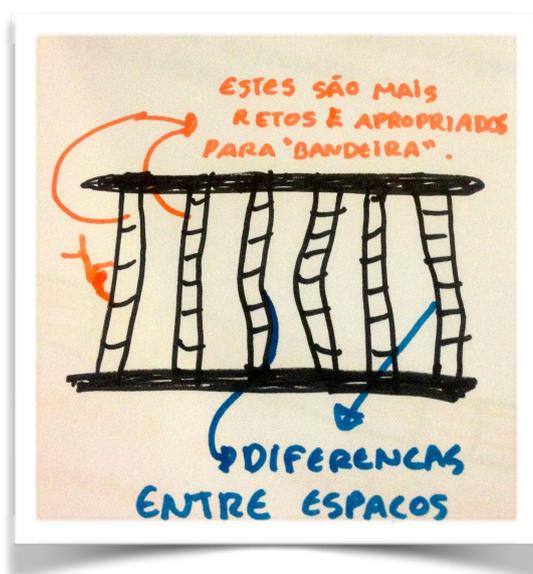


Figura 44. Relação de espaço e movimentos de acordo com o posicionamento das "barrigas" do bambu.
 Fonte: Roberta Martins.

Com toda a diversidade exposta, digo que uma mesma forma escultural pode ser sempre inédita ao corpo, conservando a aura da obra cênica. Não só "afinamos" propositalmente o bambu — da mesma forma que um músico faz a seu instrumento — como também provocamos situações frágeis para levar à outras plasticidades. Por exemplo, o bambu com flexibilidade excessiva não é favorável ao repertório acrobático com o corpo em isometria, mas o balanço que provoca compõe variações cênicas igualmente interessantes. As adversidades transformam-se em estímulos de superação e passam também a propor a realidade da *arte corpo e bambu*.

4.6 Sobre temperagem entre pele e bambu

(Poética do orgânico)

"Temperagem" é termo usado para descrever um processo específico do feitiço de chocolate. Aqui utilizo para fazer uma analogia da relação tátil e desenvolvo como noção para a *arte corpo e bambu*. Os magos desta culinária dominam sutilezas muito particulares. O chocolate para ir à fôrma deve ser elevado a uma temperatura específica (entre 45 e 50 graus) e depois receber um choque térmico de resfriamento (30 graus) para que os cristais de sua matéria prima se organizem dando a melhor liga e sabor. Creio que só a partir de muita experimentação, os ancestrais que manipulavam esse alimento chegaram a um nível de intimidade e previsão do processo orgânico capaz de oferecer uma receita tão minuciosa.

Chamo de *temperagem* no nosso processo artístico o que cada artista descobre sobre a relação de sua pele com o bambu e as soluções criadas para lidar com as sutilezas que venho expondo.

Tanto a pele quanto o bambu, por serem materiais orgânicos, são sujeitos à variações climáticas. Não raro, a química entre a pele e o bambu que um dia oferece muita aderência, possibilitando movimentos acrobáticos de alto risco, em outro dia não proporcione nem a subida na escultura. Há momentos em que um repertório muito simples e executado diariamente em determinada época do ano não seja possível de ser realizado. As nuances se propagam infinitamente. Por isso, o bambu demanda uma escuta atenta ao seu estado.

As adversidades dessa interação nos exige uma qualidade de presença diferenciada na abordagem cênica. Também são elas as responsáveis pelas estratégias de domínio da interação entre a pele e o bambu que desenvolvemos. Ao longo dos anos experimentamos produtos, tecidos emborrachados, meditações, rezas e o que mais se possa imaginar, para minimizar a submissão às variações expostas — que, se por um lado, confere à cena um frescor, por outro, provoca um temor quando se trata da ambientação em alta performance de risco.

Cada pele tem um segredo, não existindo uma regra. Alguns nunca terão problemas em relação à aderência, tendo muita adaptabilidade. Outros sempre precisarão de umedecer os pés e as mãos de forma muito específica associado ao tempo em cena. Uns serão obrigados, ao contrário, secar-se constantemente. Há aqueles que se dão bem com o "breu" (rezina de

árvore em pó), outros escorregam o utilizando. Ou seja, cada pessoa desenvolve sua tática de *temperagem* da pele para que a química possibilite o material coreográfico.

A *temperagem* é um elemento de nossa cena. Não depende apenas da escolha do diretor, por exemplo, descer ou subir em determinado momento. O tato específico, a quantidade de suor, o bambu e ações necessárias aos ajustes terão influência decisiva. E por mais que tentemos minimizá-la, ela sempre será presente.

Com essa amplitude de variações, no treino aprendemos a desenvolver certa margem de improviso enquanto recurso. Há dias em que é favorecido o extremo, mas há outros que o estado do bambu não permitirá. Assim, quando decidimos por coreografar movimentos acrobáticos de alto risco, sabemos que muitas vezes a cena pode ser mudada na hora da execução. Seguindo certa prudência devido as condições variáveis, o material coreográfico que é exposto em cena sempre é nivelado pelo grau de segurança da interação e não das possibilidades extremas do corpo. Essa característica específica inverte a lógica comumente aplicada ao espetáculo acrobático.

Quando pensamos no típico acrobata, para a realização de seu ofício há a escolha do material e da tecnologia que favoreça ao máximo a segurança do movimento que ele é capaz. Em nosso caso, nem sempre o bambu favorece o extremo. Apesar de lembrar visualmente o "mastro chinês" e à dança aérea em muito muda-se o propósito.

4.7 Afetos à arte

Em meu impulso enquanto artista, valorizo a poética particular que as interações táteis entre corpo e bambu tecem. Nela, a suspensão e a gravidade movimentam o indivíduo em dança por vezes proporcionando elementos acrobáticos como consequência de um estado em cena, e não como uma finalidade. Há aura na improvisação. A minha proposta artística é o não domínio o bambu: é mesclar-me a ele e me apropriar profundamente das possibilidades de interação a ponto de dar vazão ao impulso presente na criação dos movimentos a partir de uma estado consciente de transcendência. É isso que transborda no meu ato criativo e em minha forma de ensinar. Para mim, o movimento, mesmo o mais exigente em termos acrobático, nasce de um prazer sinestésico que se amplia. A partir disso surgem formas preenchidas por uma energia potencial que se expande além. Não há dor nem exigência

demasiada do corpo — ou, neste estado, as transcendo. Recruto o prazer e a energia emocional, aplicando-os à força enquanto ato criativo, e como em um passe de mágica o movimento acrobático acontece. Sobre a dimensão específica do prazer na força do corpo no ato criativo, apenas a consegui compartilhar com Marcelo Rio Branco. Certamente é análoga ao que ele quer dizer como "*Educação Física Quântica*". É difícil partilha-la e nem vou me delongar sobre o assunto. Ainda que eu escrevesse um trabalho somente dedicado a isto, não sei se sou capaz tornar essa experiência descritível ou compreensível ao intelecto do corpo que não a experimentou. Trago apenas como expressão dos afetos constituem minha visão artística.

O Sistema Integral Bambu nos orienta à integração do corpo aos ambientes e tenho um gosto especial por criar partituras cênicas desenvolvendo uma plástica que reside nessa mágica. Considero que a riqueza consiste em nos permitirmos ser guiados(as) pela escultura e transcender de um corpo que domina para um corpo que se mescla. Por isso, para mim sempre foi difícil trabalhar com direções exógenas a este universo, que exigiam outras abordagens.

Faço questão de assinalar uma personalidade nessa perspectiva, pois nem todos os artistas que se relacionam com a *arte corpo e bambu* priorizam as abordagens que descrevo. Ou sequer as apreciam. Alguns criadores que passaram em nossa história já se identificam mais com o universo do treinamento circense e traçam o caminho de tentar dominar o bambu e exigir o fortalecimento do corpo por meio da repetição de formas. Outros pensam o bambu apenas como suporte para o teatro, como um diferenciado cenário ou espaço cênico. Os caminhos de investigação são tantos que não posso restringir as possibilidades ao que me é afeto. Encontrei nestes anos muitas pessoas que tinham interesses artísticos divergentes ao meu, mas igualmente legítimos. Domínio, prioridade de figuras em formas acrobáticas, demonstração de virtuosidade. Em diálogo com outros profissionais segui essas trilhas. Mas mesmo assim — baseada em anos ministrando aulas e sendo uma das pessoas desbravadoras do estudo dessa arte — posso dizer que se há um corpo se relacionando com o bambu, há um grau desta poética que procuro revelar.

Em meu caminho experimentei diversas formas de estudar e estar me relacionando com um bambu, incluindo as propostas alheias e cegas ao potencial que descrevi. Em grupo fui a lugares que não iria sozinha. Viver em coletivo significa somar-se à visão do outro, fundindo-se em um novo corpo que é maior que a soma das personalidades. Considero que

peessoas juntas por um longo período acabam por constituir um organismo vivo, cada qual potencializando uma força e uma característica que gera um equilíbrio sistêmico. As pessoas em coletivo se comportam e agregam ao grupo mais que suas características pessoais: elas catalisam funções, emoções e papéis sociais que dizem respeito ao todo e são vitais para o organismo sistêmico acontecer.

Vivi uma jornada em dois grupos. Um que sustentou e seguiu no desenvolvimento do Sistema Integral Bambu ao lado de Marcelo Rio Branco, catalisador da experiência. O outro foi a Cia Nós No Bambu, rizoma que se diferenciou, seguiu rumo próprio e aprofundou nos estudos para a cena, convidando artistas de outras áreas e experimentando vários caminhos congruentes e incongruentes ao que toca à *arte corpo e bambu*. Para vivermos tanto tempo juntos, haviam diferentes funções guiadas e catalisadas cada personalidade do grupo. Sempre soube que a minha era manter o vivo o espírito Integral Bambu. Lembrar a origem, o sentido e elaborar que nos diferenciava em meio a tantos contrastes. De alguma forma, entre somas, conflitos, criações, funções e papéis sociais, nos equilibramos neste todo orgânico que é nossa Companhia e considero uma conquista viver por tanto tempo em grupo.

Pessoalmente digo que tudo o que vivi, até o mais adverso, me enriqueceu e me transformou. Afinal, se posso narrar uma perspectiva pessoal é porque por vezes convivi com referências do que não me é totalmente afeto, me fazendo elaborar uma identidade a partir da alteridade. E uma identidade elaborada cria elementos de partilha consciente ao grupo do que está dado na experiência subjetiva — fortalecendo e tornando dizível o que antes só ocorria em um plano imaterial. Essas nuances da relação e interação entre corpo e bambu, que aqui discorro, só foi possível ser expressada pela necessária intelectualização do conhecimento para cravar uma diferenciação e promover o diálogo com uma ordem exógena a ela. Provocando um reconhecimento de elementos pertinentes à *arte corpo e bambu*, é mais fácil partilhá-la em meio ao convívio com o diferente — que muitas vezes não a acessa, pois não é de ordem visual, mas de acuidade corporal.

Muitas experiências foram compondo as reflexões. Tanto seguir ao lado de Marcelo Rio Branco enquanto professora — desenvolvendo e aplicando o método—, quanto na vivência ao lado de Ana Flávia Almeida e Poema Muhulenberg nos doze anos que sucederam toda a trajetória da Cia Nós No Bambu. Nosso trabalho tem uma elevada soma de experiências: foram dezessete performances em improvisação; doze números cênicos

coreografados, tendo cada um deles diversas apresentações em festivais; um espetáculo de bolso, *Contrastes*; quatro grandes espetáculos — *Uirapuru Bambu*, *ULTRAPASSA!*, *Desdobrar* e *TEIA (paralaxes do imaginário)*⁴⁰, e; um vasto material videográfico — um curta-metragem, três DVDs de espetáculos e quatro vídeo-clipes/teasers, que circulam no abrangente campo da vídeo-dança. Uma longa jornada em meio à diversidade de encontros e acontecimentos.

Sabe quando há um "não sei o que" que te põe a mover? Quando há uma insatisfação que te põe a criar? Nosso último espetáculo significou o encontro daquilo que perseguimos por vários anos. Resultado de um amadurecimento e apropriação artística. Em *TEIA (paralaxes do imaginário)* conseguimos expressar a profundidade da dimensão que a ambientação dos bambus nos provoca e o lugar que damos à magia na cena.

Sigo este trabalho, narrando a diversidade de vivências e busca identitária da Cia Nós No Bambu. Um brevíssimo depoimento de doze anos de dedicação, descobertas e construção que só vem a somar para quem queira seguir o caminho da *arte corpo e bambu*. Trata-se de um apanhado de experiências cênicas e afetos no crescimento do trabalho que contribui para uma visão geral dos processos vividos pela Companhia, apesar de não totalizá-los.



Figura 45. A arte corpo e bambu. Roberta Martins.
Foto: Márcio Hudson

⁴⁰ Ver anexo II. Currículo da Cia Nós No Bambu.

5. A CIA NÓS NO BAMBU

A história da Cia Nós No Bambu é marcada por três momentos de picos de evolução, seguidos de momentos mais estáveis e contínuos no desenvolvimento. O primeiro pico foi a aquisição de repertório corporal por meio da vivência no Sistema Integral Bambu que gerou uma série de convites espontâneos para apresentações cênicas desde 2001. Posso dizer que essa foi a faísca a partir da qual tudo começou. O segundo pico foi o momento em que decidimos fazer um espetáculo de grande porte em 2008. *Uirapuru Bambu* teve ampla divulgação e apresentou certa projeção de público em Brasília — o que marcou um rumo no mercado de espetáculos. O terceiro pico foi o processo criativo e a turnê do espetáculo *TEIA (paralaxes do imaginário)* em 2013, que projetou a Cia Nós No Bambu no cenário nacional e a apresentou ao cenário internacional. E foi nesta última obra que sentimos ter conseguido expressar a potencialidade mais genuína da *arte corpo e bambu*.

Embora haja uma ênfase nos picos de evolução, os momentos mais estáveis também foram fundamentais. Neles, perseveramos e aos poucos nos apropriamos tecnicamente da nossa arte. Neles, experimentamos e compomos os materiais cênicos que seriam desdobrados nos espetáculos. Acumulávamos saberes e mantínhamos um corpo preparado para o que viveríamos mais tarde e um coração aberto ao sonho.

Com uma trajetória de doze anos, é impossível totalizar em um capítulo as experiências da Cia Nós No Bambu. Recorro à minha memória para selecionar as experiências que julgo exemplificar melhor a evolução do aprendizado da *arte corpo e bambu*. Para tanto, utilizei três critérios para escolha dos eventos. O primeiro diz respeito à mudanças de fases nos estágios de evolução. A partir da descrição dos espetáculos *Contrastes* e *Uirapuru Bambu*, por exemplo, será possível visualizar a mudança na ordem de profissionalismo. *TEIA (paralaxes do imaginário)* evocará na narrativa a mudança de fase em relação à atitude artística. O segundo critério diz respeito à evolução de descobertas técnicas para cena. Assim, *Caleidoscópio* é descrito sob o olhar de aprendizados na ordem de replicação da escultura e da arte coreográfica. O terceiro critério é sob a perspectiva da corporalidade em novas esculturas. *O Sopro* é um exemplo de quando começamos a manipular uma escultura chamada "Tripé". No *Hexa!* interagimos com uma outra chamada "Merkabinha".

Obedecendo ao meu recorte de pesquisa, não me propus inventariar minuciosamente as esculturas de bambu, as dimensões de palco, a coreografia, nem o número de apresentações de cada experiência. Se o fosse teria que dedicar um trabalho somente focado a este feito. No entanto, no Anexo II disponibilizo o currículo da Cia Nós No Bambu com as informações de datas e locais de cada uma das apresentações, No anexo III, no DVD há uma pasta nomeada "Técnica" que constam as fichas técnicas existentes no acervo da Companhia, com os nomes de todos os envolvidos nos diferentes processos de criação e os *riders* técnicos existentes de alguns de nossos espetáculos com dimensões de palco, iluminação, tempo de montagem e informações sobre dimensões das esculturas.

Prossigo o trabalho com a descrição do percurso da Cia Nós No Bambu em seu diálogo como outras expressões, com o mercado de espetáculos, e da busca de uma identidade própria. Porque, de tudo, o que me afeta é a experiência, o anímico e o auto-aprimoramento.

5.1 Início.

"Vocês vão subir aí?" — perguntava um transeunte avistando um painel de mastros de bambus. *"Não a gente vai viver um pouquinho ali, subir, deitar, virar, descer..."* Desde sempre, quem fosse assistir um treino de Integral Bambu surpreendia-se com as qualidades das movimentações. O Integrado – como chamamos o praticante – é orientado a buscar o melhor acabamento de suas ações com precisão, pois a única segurança de sua vida ao alto é o próprio comportamento preventivo.

Para quem assistia, o risco eminente o transportava a um picadeiro de circo. A beleza e fluidez das movimentações faziam o esforço necessário desaparecer na leveza da dança. Surgiam convites para performances em diversos lugares. As primeiras experiências resumiam-se em ser para um dado espaço e fazer o que fazemos. Andar e viver em bambus.

Para alguns dos praticantes a necessidade de investigação cênica era maior. Iniciávamos os primeiros passos rumo ao desenvolvimento de nossa expressão artística, ainda no início do Sistema Integral Bambu. Marcelo Rio Branco nos conduzia nos treinos diários. No momento dedicado à livre pesquisa compartilhávamos todas descobertas individuais. O pulso criativo era intenso. Investindo na plasticidade dos movimentos e nas habilidades acrobáticas, nossos corpos aos poucos se amoldavam ao ambiente de bambus. Assim germinava também a semente do que viria a ser a Cia Nós No Bambu.

Entre os anos de 2003 e 2008 houveram muitas aparições cênicas. Fazíamos improvisos, demonstrações técnicas, meditações em movimento em alturas. Nas primeiras investidas os ambientes eram festas, ruas, eventos, mostras de artes cênica e circenses.



Figura 46. Performance na festa "Balako da Lua". Roberta Martins. Brasília, 2004.
Foto: Autor desconhecido/ Acervo pessoal.



Figura 47. Performance na festa "Love Parade". Nos dois primeiros *frames* : Beatrice Martins. Na última, Rebeca Ferrari.
Fotos: Autor desconhecido/ Acervo Cia Nós No Bambu. 2005.

Em 2005 recebemos do Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal recursos para realizar o primeiro espetáculo de bolso, que foi apresentado gratuitamente entre

os dias 19 e 22 de abril deste mesmo ano na Chácara Bambu. Com pouca verba, a divulgação foi realizada apenas por panfletos e pelo tradicional boca-a-boca. A frequência foi de aproximadamente de 120 pessoas por dia, totalizando um público de 480 pessoas na temporada. Não imprimimos ficha técnica e disponho apenas de fotos e de minha memória para realizar o registro.

Lembro que durante uma hora, *Contrastes* apresentava uma série de cenas, cada qual diferenciada pela identidade de seus artistas. Ora o bambu era suporte para uma dança mais coreografada, ora ambiente de exploração teatral, improvisos e declamação de poesia. Ora o contato entre corpos em suspensão era deflagrado por livre expressão, em outra, a habilidade acrobática prevalecia. Um conjunto de experimentações.

Não havia direção, apenas organização das entradas de cena feita de forma colaborativa. A iluminação mudava por vezes diferenciando o clima emotivo. Os figurinos eram simples: uma roupa de malha colada preta como base para adereços e maquiagem extravagante para os integrados; uma bata branca para o músico e um vestido de gala branco para a cantora. O cenário se dava no espaço de treino onde nossos bambus já estavam montados: um painel de oito mastros alinhados com variações de distância entre eles; um conjunto de oito baias ao fundo; um bambu de largo diâmetro posicionado na horizontal ao lado esquerdo do plano cênico; dois tatames retangulares — um atrás dos mastros separando as baias ao fundo, e outro à frente dos mastros separando a platéia (que se acomodava não só nas cadeiras dispostas, mas em outro conjunto de baias). O espaço cênico foi pensado como palco italiano, mas como a platéia excedeu os cem lugares disponíveis, todos os dias haviam espectadores ao redor e em posição não privilegiada, formando uma espécie de arena.

Contrastes iniciava com Marcelo Rio Branco tocando didgeridoo, e os demais integrados como bichos em uma floresta. Seguia com Mitmeel Ananda tocando Cítara e Arpa e Rebeca Ferrari improvisando em dança, suspensa em um bambu largo em diâmetro na posição horizontal. A outra cena era um duo romântico, eu e Marcelo Rio Branco, em acrobacias e portagens nos mastros sob a melodia da música "Menina da Lua" de Renato Motha interpretada por Maria Rita. Depois Ana Flávia Almeida e Poema Mühlenberg em um duo de cabaré nos mastro, com movimentos rápidos ao som de Gotan Project interpretando Santa Maria (Del Bueno Ayres). Solymer Cunha e eu, então, declamávamos fragmentos de poesias de Vladimir Maiakovisk, brincando com a platéia, andando entre os mastros

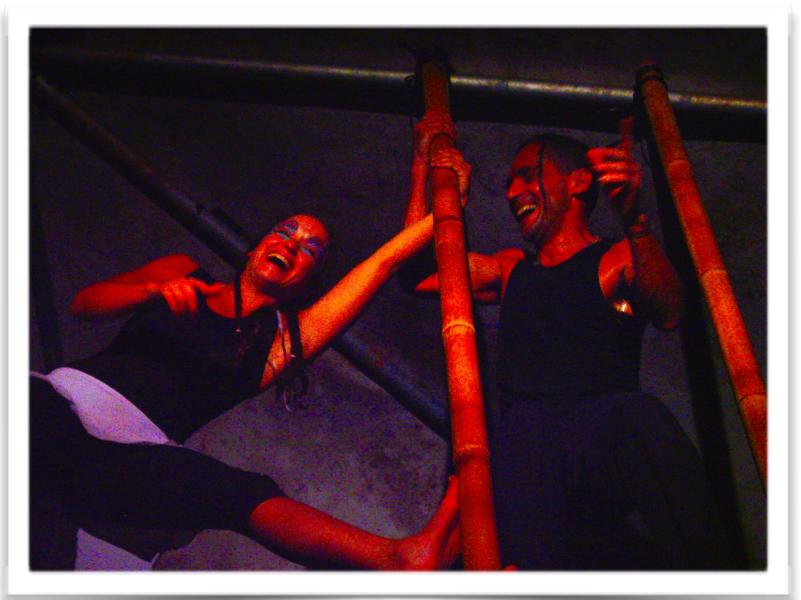
incessantemente com circulações em diversas alturas e velocidades. Seguiu para uma cena em que Alexandre Alvarenga, Kleber Cianni, Solymar Cunha e Marcelo Rio Branco corriam e executavam movimentos de impacto como saltos e virtuosismo acrobático ao som de uma batida eletrônica. Posteriormente Maria Schramm entrava como soprano cantando à capela uma música lírica e as mulheres — (aqui já referidas) somando-se Martha Steckelberg — faziam uma composição coreografada nos mastros. Terminando em um festejar alegre com nariz vermelho, em referência à brincadeira.



Figura 48. *Contrastes*. Ana Flávia Almeida Kleber Cianni, Marcelo Rio Branco, Mitmeel Ananda, Poema Mühlenberg, Roberta Martins, Solymar Cunha. Chácara Bambu, Brasília, 2005
Foto: Acervo Cia Nós No Bambu.



Figura 49. *Contrastes*. Duo de Marcelo Rio Branco e Roberta Martins.(idem)
Foto: Camila Milhomem/ Acervo Cia Nós No Bambu.



Figuras 50 e 51. *Contrastes*. Ana Flávia Almeida e Poema Mühlberg em um duo de cabaré. Ao lado Solymar Cunha e Roberta Marins declamando poesias. Chácara Bambu, Brasília, 2005.
Foto: Camila Milhomem(a)cervo Cia Nós No Bambu.

Após essa experiência, um novo ciclo de apresentações em pequenas performances sucedeu-se. Todas as investidas de estar em cena contavam com a inspiração de Marcelo Rio Branco e as esculturas de bambu que ele criava. Sempre com uma simplicidade "mambembe" e escassos recursos financeiros. O cachê era geralmente muito pouco, pra não dizer simbólico, em relação ao investimento para deslocar os bambus e montá-los. Ele criava esculturas diferentes, as montava por iniciativa própria e lá estávamos nós, improvisando. O intuito era brincar, se divertir a partir da relação adquirida entre corpo e bambu. A cultura de movimentos que desenvolvíamos era expressa na espontaneidade, como uma celebração. Uma consequência de nossa vivência em treinos diários.

Minha percepção da arte que nos propúnhamos a esta época era análoga ao do "brinquedo popular" — que em termos gerais pode ser conceituada como celebrações de grupos tradicionais brasileiros em que são envolvidos saberes e ofícios específicos e estão dentro de uma ordem cultural maior, representando apenas uma das dimensões da vida de determinado grupo, mas que é indissociável das demais dimensões. O aprendizado artístico se dá por meio da vivência. Envolve o universo do sagrado e do profano e partilha valores específicos. Em geral há um mestre, pessoa de reconhecido valor, que puxa a ação cênica que é vivida entre ensaios e, posteriormente, levada ao público em forma festiva. Se pensarmos no cenário urbano, as danças de rua obedecem a mesma lógica.

Como vivi cinco anos o universo das danças populares, para mim é impossível fugir às aproximações que considero relevantes. Porque não só a atitude política em torno do *saber do corpo* era foco da cultura gerada em torno do Sistema Integral Bambu, mas a expressão estética também era orientada por uma perspectiva vivencial e desvinculada do mercado de arte. Apesar de nos aventurarmos à cena, a força maior era expressa pelo que desenvolvíamos em nossos dias: a liberdade da criação entre corpo e bambu. A arte era uma das dimensões de nossa experiência. O "puxador" da brincadeira era Marcelo Rio Branco com sua incessante criatividade das esculturas em bambus e pró-atividade de execução. Os valores partilhados tinham a livre-experimentação como fios condutores. A elaboração era dada pela atitude em improvisação a partir do repertório pessoal. A apresentação era uma celebração, um compartilhar e congregação à essa visão. Sempre vi no comportamental de nossa arte uma perspectiva em que poderia traduzir no seguinte slogan: "Colha seus bambus e, com o que dispor, faça você mesmo. Não dependa de ninguém. Porque você pode. Isto vale à pena expressar ao mundo".

Contudo, ali também existia um potencial de profissionalização que poderia ser adequado ao mercado de espetáculos. E o que chamo de "mercado de espetáculos" ainda sim é muito amplo. Como um labirinto de possibilidades artísticas, que versam desde "espetáculo-entretenimento" à "arte-conceitual". De todo modo, para estar inserido neste mercado, a finalidade das ações seria o mergulho mais profundo na elaboração cênica, dependência de recursos materiais e de profissionais externos. O que diferia muito de nossa perspectiva até aquele momento, mais comprometida com a necessária expressão do que vivíamos.

Cinco meses após a apresentação de *Contrastes*, engravidei. A relação que estabelecia com a prática, me dava autoridade para seguir percebendo profundamente o desenvolvimento da gestação e sua repercussão na minha corporalidade. No início, ainda participava de apresentações. As aulas e treinos continuaram a ser ministrados por mim até os oito meses e meio de gravidez. Meu treino particular seguiu até o dia de nascimento de minha filha. Para mim, essa era a expressão da emancipação no sentido da vida.

No pós-parto me afastei para dedicação à maternidade. Neste período, Ana Flávia Almeida e Poema Mühlenberg participaram de uma seletiva do Cirque du Soleil — famosa companhia de circo canadense de projeção mundial. Em meio a muitos acrobatas, palhaços e dançarinos, elas ficaram entre os sete brasileiros selecionados para compor o *casting*. A surpresa deste reconhecimento potencial e prestígio fez Poema Mühlenberg almejar a profissionalização.

Em 2008 Marcelo Rio Branco idealizou o projeto *Uirapuru Bambu*. A proposta era expressar as diferentes qualidades de movimentação de cada um dos artistas: eu, Ana Flávia Almeida, Poema Mühlenberg e Vitor Martim (novo integrante agregado em 2006). Marcelo Rio Branco escreveu um roteiro para execução de quatro solos inspirado nas narrativas amazônicas em torno do pássaro Uirapuru. O ego, que deseja o pássaro para si; a violência, que o aprisiona; a especulação que atribui valor a parte do pássaro morto em forma de talismã em oposição ao amor que o deixa ser livre e aprecia seu canto. A partir deste imaginário, o roteiro expressava uma analogia ao amor transcendente, que só ocorre em liberdade.

O cenário, por ele desenhado, agregava oito mastros em disposição circular fixado ao chão, e um grande aparelho composto por três altas pirâmides ligadas por duas barras horizontais, escultura que chamávamos de "Nave". O local eleito para a apresentação foi a arena do Memorial dos Povos Indígenas. Marcelo Rio Branco convidou Nara Faria, atriz

amiga, para fazer a declamação de textos escritos por ele. Para compor a trilha sonora, convidou Elson Fernandes no violão, George Lacerda na percussão, Philippe Alves na sanfona. Pediu para Poema Mühlenberg realizar a produção, que por sua vez convidou sua mãe, a experiente captadora de recurso Liane Mühlenberg — e que por sua vez também convidou uma outra equipe de suporte à criação. Um projeto que acabou por tomar grandes proporções e exigir uma outra ordem de profissionalismo.

Quando decidimos investir nossa energia em um espetáculo de grande porte, optando pela captação de recurso e pelo caminho do palco, muita coisa mudou. Desde o tempo dedicado ao estudo para a cena ao jeito que se estabeleciam as relações interpessoais. Muitas pessoas alheias ao universo que compartilhávamos na vivência do Sistema Integral Bambu foram inseridas. Havia investimentos de patrocinadores, de produtores e de artistas de outras áreas. A rede de co-responsabilidades aumentou e impactou a forma como até então nos organizávamos. Com as exigências postas pelo próprio processo, Marcelo Rio Branco convidou, por indicação de Nara Faria, Willian Lopes para a direção. O evento era novo para nós, que recebíamos alguém para guiar o trabalho, mas que desconhecia a *arte corpo e bambu*. E também para Willian Lopes, que chegava em um momento de mudanças estruturais.

O que estava acontecendo, na verdade, era uma transição rumo ao mercado profissional da cena, que é composto de forças antagônicas — provocando um híbrido entre o que era mais genuíno de nossa arte e as opções exógenas a ela. Um embate entre propostas e universos sensíveis. Mas é claro que, ao momento que se vive, esta visão é nebulosa. Ocorrem as pressões, as necessidades e o nível de contentamento mudam, mas tudo o que se percebe no presente é o conflito que impulsiona para um lugar onde se quer chegar. E esse tipo de análise que faço só é possível ao olhar retrospectivamente. Foi este evento que marcou o início de novos rumos assumidos pela Cia Nós No Bambu — que passa a assumir este novo nome a partir de então.

O resultado do *Uirapuru Bambu* manteve a ideia original de Marcelo Rio Branco: a inspiração no mito amazônico, no amor transcendente; os solos em mastros; a curva dramática em quatro climas já delineados no roteiro, e; o local de apresentação. Willian Lopes agregou nova forma ao espetáculo diferenciando-o quanto: ao texto, que ficou implícito na dramaturgia; a opção por colocar em cena um coro de mais seis integrados (Aline Bacelar, Ana Cláudia Nolasco, Bruna Daibert, Bruno Porto, Camila Costa e Ricardo Araújo); à atriz

convidada, que foi absorvida ao elenco principal nas composições plásticas da cena, e; à música que originalmente seria acústica e optou-se por uma trilha sonora eletrônica, assinada por Patrick de Jongh.

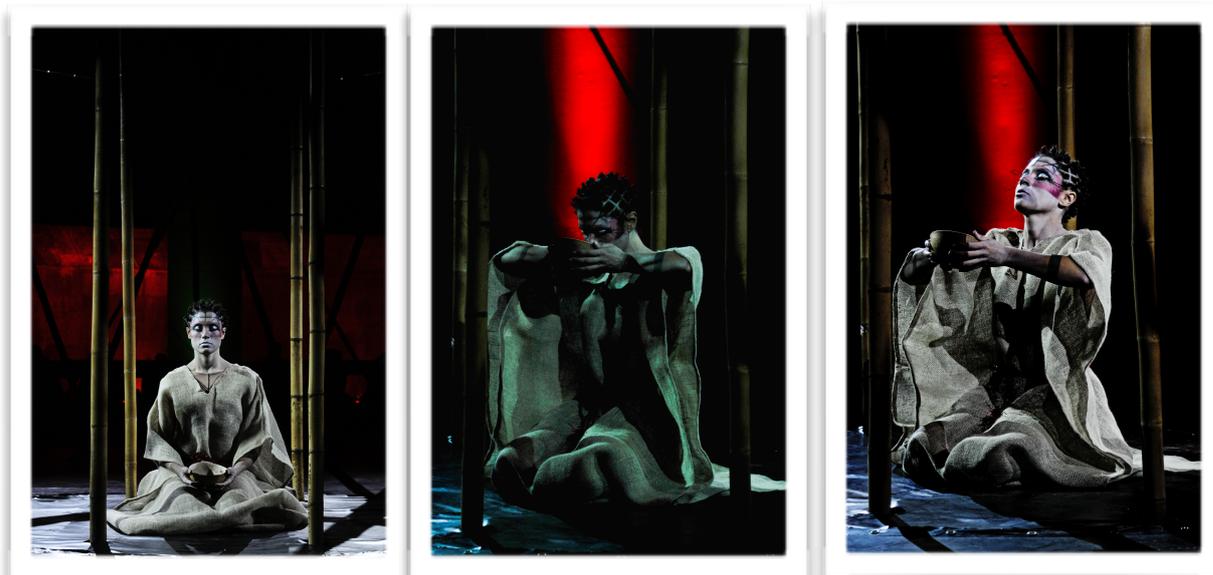
O espaço cênico foi pensado como meia arena e o cenário manteve a proposta de Marcelo Rio Branco, mas estendeu-se a uma cúpula geodésica de onze metros de raio ,projetada por Lúcio Ventania. A geodésica de bambu abraçava toda a área central do Memorial dos Povos Indígenas e evolvia a platéia. Em soma, mais seis mastros distribuídos em meio ao público. A Iluminação foi assinada por Dalton Camargos. Os figurinos eram roupas coladas ao corpo com bastante área de contato com a pele — uma recorrência necessária à *arte corpo e bambu* para permitir o tato. Para as quatro mulheres de elenco principal, macaquinhos em malha cor da pele estampados com marcas inspiradas em pintura corporal de etnias indígenas, estendidas ao corpo por meio de maquiagem. O figurino masculino era um short com aspecto de trapo, e maquiagem corporal que realçava a musculatura humana. O coro usava um macaquinho amarelo manchado com marrom e uma gola feita com plantas de plásticos. Havia também capas de juta que cobriam nossos o corpos no momento da entrada de cena. O figurino, adereços e maquiagem são assinados por Cyntia Carla.

Willian Lopes se propôs a realizar um ritual em que as cenas se sucediam como visões sobre o humano. A duração aproximava-se de uma hora. A narrativa e o nossos movimentos ambientavam sensações a que o público era conduzido. A proposta era a comunhão da experiência cênica, para que o expectador criasse suas próprias significações.

Para nós, no entanto, havia o roteiro que guiava o sentido da criação cênica. Resumidamente, inicia-se com um xamã bebendo Ayhuasca e tendo visão do "homem interior", do seu nascimento até o reconhecimento de si e as forças que o cercam. Seguem as cenas: uma representando a sedução do ego, depois outra representando a violência, e finaliza com uma remetendo-se à redenção e ao encontro com o amor transcendente, incondicional — e é neste momento que surge o canto do pássaro.

O repertório corporal na criação cênica de *Uirapuru Bambu* era basicamente feito de coreografias realizadas nos mastros — o que necessitava um preparo físico intenso. A exigência estava não nas formas acrobáticas, que eram certamente virtuosas, mas ao tempo contínuo em suspensão na estrutura vertical de bambu. Também havia a "Nave" que tanto

transportávamos sobre os ombros quanto protagonizávamos uma coreografia. A "Nave" depois se estabelecia como imagem de fundo, compondo o segundo plano de cena, em que o elenco principal ficava presente durante todo o ritual.



Figuras 52, 53 e 54. *Uirapuru Bambu*. O Xamã. Nara Faria. Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, 2008
Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu



Figuras 55 e 56. *Uirapuru Bambu*. O Ego. Poema Mühlberg e Vitor Martin. Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, 2008. Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu

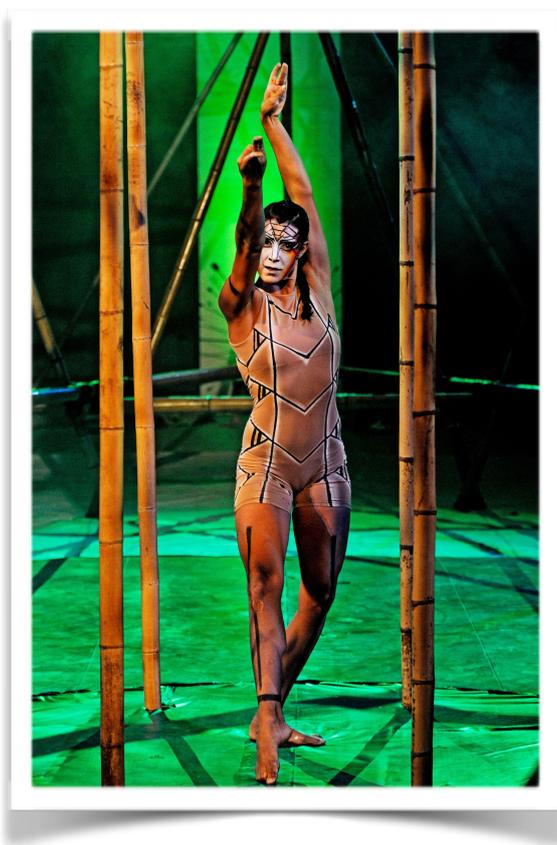


Figura 57. *Uirapuru Bambu*. A guerra. Ana Flávia Almeida. Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, 2008.
Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu



Figuras 58 e 59. *Uirapuru Bambu*. O despertar do amor. Nas fotos: Roberta Martins e Vitor Martin. Memorial dos Povos Indígenas, Bambu, Brasília, 2008.

Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu.

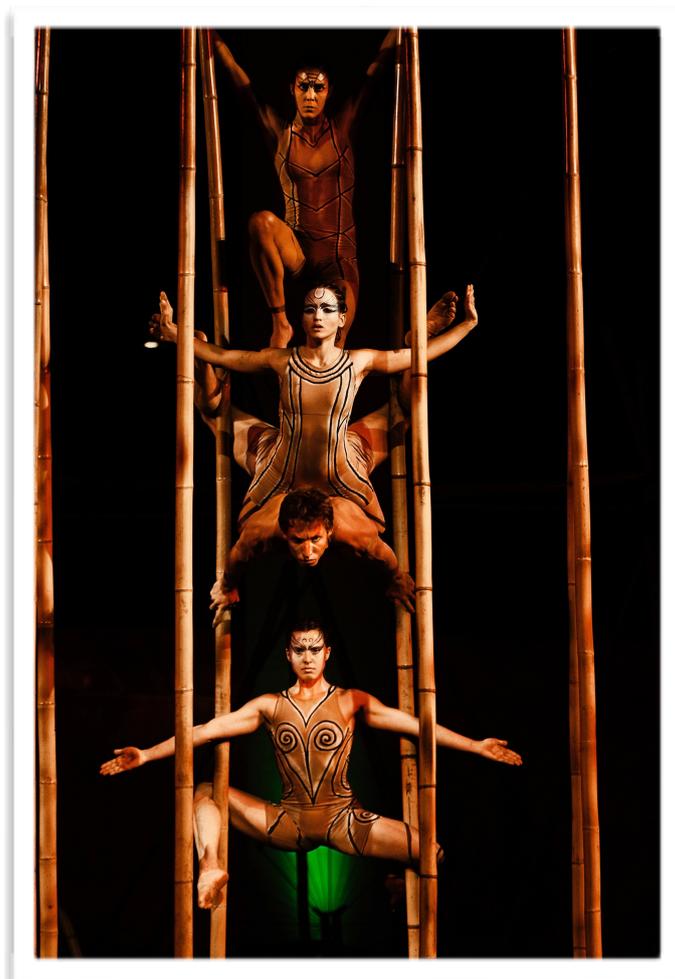


Figura 60. *Uirapuru Bambu*. Totem. Nas fotos: Ana Flávia Almeida, Poema Mühlenberg, Roberta Martins e Vitor Martin. Memorial dos Povos Indígenas, Bambu, Brasília, 2008.
Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu.



Figura 61 Dimensão do público. Nas fotos: Ana Flávia Almeida. Memorial dos Povos Indígenas, Bambu, Brasília, 2008.
Foto: Alexandre Magno(a)cervo Cia Nós No Bambu.

Para melhor apreensão da cena, é possível acessar o *teaser* do espetáculo *Uirapuru Bambu* disponível no Anexo III, na pasta "Cia Nós No Bambu", subpasta "Teasers dos Espetáculos", do DVD.

Após seis meses de processo criativo, *Uirapuru Bambu* estreou. A primeira temporada ocorreu do dia 11 a 14, de setembro, de 2008, e contou com um público que ultrapassou o limite da acomodação local. A média de frequência foi de 2.400 pessoas na temporada. Assim, houve demanda para a extensão que ocorreu do dia 19 ao dia 21 de setembro — sendo que no dia 20, a apresentação foi cancelada devido a uma forte chuva que impedia o espetáculo de acontecer, pois a arena do Memorial dos Povos Indígenas é a céu aberto.

As pessoas se acomodavam em qualquer pedaço de chão disponível e ocupavam os corredores do prédio do Memorial dos Povos Indígenas — pois este circunda a arena dando visibilidade pelos vitrais. De certa forma, fomos surpreendidos pelo público. Mas acho que também surpreendemos. Um homem de seus quase quarenta anos, apresentando-se como ator, abordou-me ao final do espetáculo. "*De onde vocês surgiram assim, já tão grandiosos e ninguém tinha visto antes?*" – perguntou, alegando estar deslumbrado.

Estávamos realmente acostumados a uma plateia mais restrita, que testemunhava a evolução do diálogo conquistado dia após dia entre nossos corpos e o bambu. Dos primeiros passos em cena ao chão do *Uirapuru Bambu*, foram cinco anos de aprendizado e desenvolvimento de uma arte específica e nova para o cenário contemporâneo brasileiro.

Uirapuru Bambu foi um marco. Nele, tivemos a oportunidade de compartilhar em outra escala nosso universo, redimensionando o alcance de público. Emergia a importância da produção cultural em nosso trabalho. Foi um ritual em que a platéia congregou e o espetáculo aconteceu. Um rito de passagem da Cia Nós No Bambu à cena profissional — o início de uma nova jornada de aprimoramento, busca por novos sentidos e refinamento artístico.

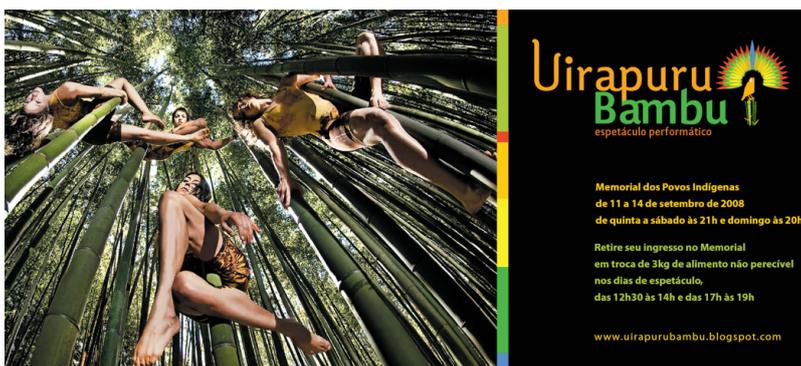


Figura 62. Divulgação do espetáculo *Uirapuru Bambu*. Brasília, 2008. Fonte: Acervo Cia Nós No Bambu.

5.2 Meio.

(ou o caminho para algum lugar)

Após o *Uirapuru Bambu*, Marcelo Rio Branco resolveu dedicar-se à continuidade de seu método, o Sistema Integral Bambu, escolhendo por não mergulhar nesta jornada rumo ao mercado de espetáculos. Contudo, nos acompanhou ao longo dos anos seguintes com sua criatividade em novas esculturas.

Eu, Ana Flávia Almeida, Poema Mühlenberg e Vitor Martim decidimos seguir abrindo essa porta, agregando novos integrantes em diversificadas experiências. Nara Faria com o tempo se tornou artista da companhia. E Liane Mühlenberg passou a ser nossa impulsionadora assumindo a produção da Cia Nós No Bambu. Em todas as experiências posteriores contávamos com o suporte de seu trabalho na captação de recursos e realização de produção, muitas vezes pesada. Bambus, uma ordem produtiva artesanal, e uma exigência técnica muito trabalhosa para quem a empreita.

Uirapuru Bambu não circulou, pois era um espetáculo demasiado oneroso. Estávamos descobrindo as possibilidades e limites de forma aplicada. A cada apresentação novos aprendizados de produção e expertise da *arte corpo e bambu* para a arte coreográfica.

Recebíamos muitos convites para apresentações, o que nos estimulou a criar números cênicos de curta duração — oferecendo certa sustentabilidade econômica para a Cia Nós No Bambu continuar a pesquisa. A experiência com estes números ampliava nossos conhecimentos técnicos para a execução artística desde a montagem às sutis diferenças entre as peles dos artistas.

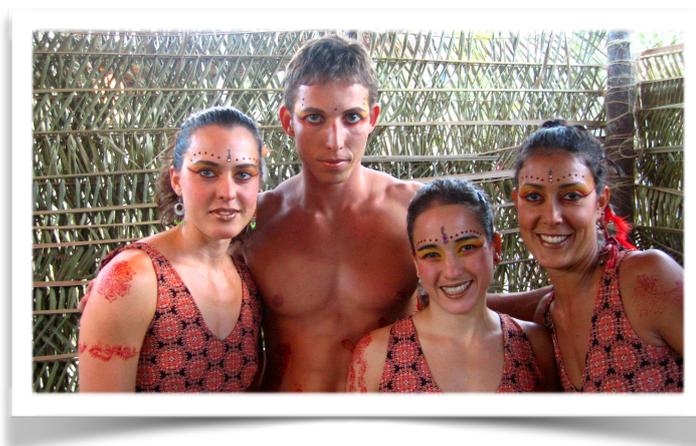


Figura 63. Da esquerda para a direita. Poema Mühlenberg, Vitor Matim, Roberta Martins, Ana Flávia Almeida. Nascia a Cia Nós No Bambu. Esta foto foi tirada na festa "Trancendance". Chapada dos Veadeiros, 2008. Foto: Aline Bacelar/ Acervo Cia Nós No Bambu.

Continuamos com os improvisos em painéis mastros. Porém, como trabalhar com os mastros dependia de fixação externa no lugar da apresentação, investimos na pesquisa corporal em uma escultura desenhada por Marcelo Rio Branco que era autoportante: a "Ampulheta". Essa escultura atinge cinco metros de altura, contém três mastros, seis diagonais delimitada pelo cruzamento de três bambus com diâmetro de média largura e é fechada nas arestas nos planos superior e inferior — conforme imagem:

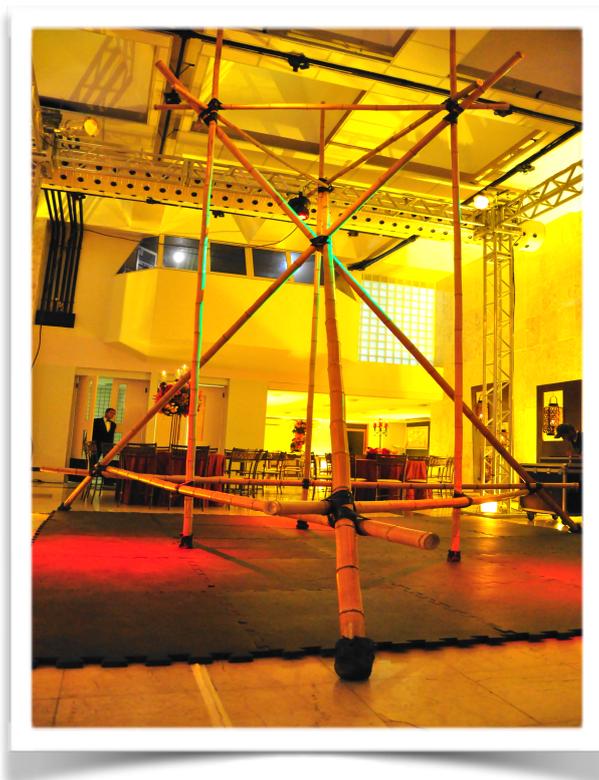


Figura 64. "Ampulheta". Brasília, 2009
Foto: Autor desconhecido/ Acervo Nós No Bambu.

Na "Ampulheta", experimentamos possibilidades de cena em processo colaborativo. Nela, diversificávamos a abordagem e gerávamos novos conteúdos de movimentos em descobertas únicas dentro de um universo do *conhecimento sensível*. Criamos um número chamado *Caleidoscópio*, com duração de 20 minutos, sob trilha sonora de Luíz Oliviéri e iluminação e direção de Nara faria. Utilizávamos o figurino do coro de *Uirapuru Bambu*. A ideia era compor imagens tridimensionais simétricas inspiradas nas disposições imagéticas de um caleidoscópio. O espaço cênico era circular, arena. Eu, Ana Flávia Almeida e Poema Mühlenberg como artistas. Coreografamos e sincronizamos os movimentos como uma dança aérea, trabalhando também portagens e vôos.

Foi neste número que nos tornamos conscientes sobre as interferências das diferenças de tamanho entre os corpos na hora de coreografar os movimentos aéreos. Por exemplo: para mim, que sou de estatura baixa, era difícil alcançar posições facilmente atingidas por Ana Flávia Almeida, que tem uma estatura maior. Ou seja, ou o bambu tinha de ser aproximado para uma conseguir estar em uníssono com a outra, ou não seria possível aquele movimento específico para as duas ao mesmo tempo. Como em geral nos adequávamos à escultura, essas limitações definiam também o material coreográfico. Não o bastante, percebemos que pelo mesmo motivo, qualquer alteração na escultura, por menor que fosse, alterava a cena. Como apresentamos o *Caleidoscópio* em muitos locais, sempre que tínhamos que remontar a escultura e ocorria uma margem pequena de modificação nos ângulos e disposições do bambu. Isto muitas vezes impossibilitava a coreografia, pois o que era alcançável para o corpo, em uma mudança de ângulo, por exemplo, já não era mais possível. Ou, ao contrário, um espaço que comportava um movimento, na hora da apresentação tornou-se estreito. Após algumas saias justas e improvisos, o primeiro aprendizado que tivemos com este número coreográfico foi minimizar a margem de modificação da escultura, utilizando marcas e fazendo um estudo preciso dos bambus: direções de giro, espessura, peso e dimensões.



Figuras 65 e 66. *Caleidoscópio*. Portagens e movimentos sincrônicos. Ana Flávia Almeida, Poema Mühlberg e Roberta Martins. Abertura da Semana de Extensão da UnB, Brasília, 2009.
Foto: Autor desconhecido/ Acervo Nós No Bambu.

Posteriormente, criamos o *Flora* — também dirigido e iluminado por Nara Faria com os seguintes artistas em cena: eu, Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins e Vitor Martim.

Apresentado uma única vez, em junho de 2009, no Espaço Caixa Cultural, em Brasília. A duração era de aproximadamente 40 minutos. Para ele, desenhamos um ambiente entre as árvores — com mastros, paralelas horizontais e uma pequena pirâmide que pendurávamos (escultura batizada de "Gaiola"). Neste número passamos a explorar paralelas com bambus grossos para dar suporte ao grande vão entre árvores, o que exigia uma pegada da mão e a adaptação corporal bem diferente da habitual. Entre duas barras horizontais, os corpos compunham imagens simétricas, fundiam-se ao bambu e migravam para outra imagem, assim sucessivamente. Nos mastros, exploramos portagens em um duo. A "Gaiola" era espaço em que habitava um corpo em fusão com o bambu.

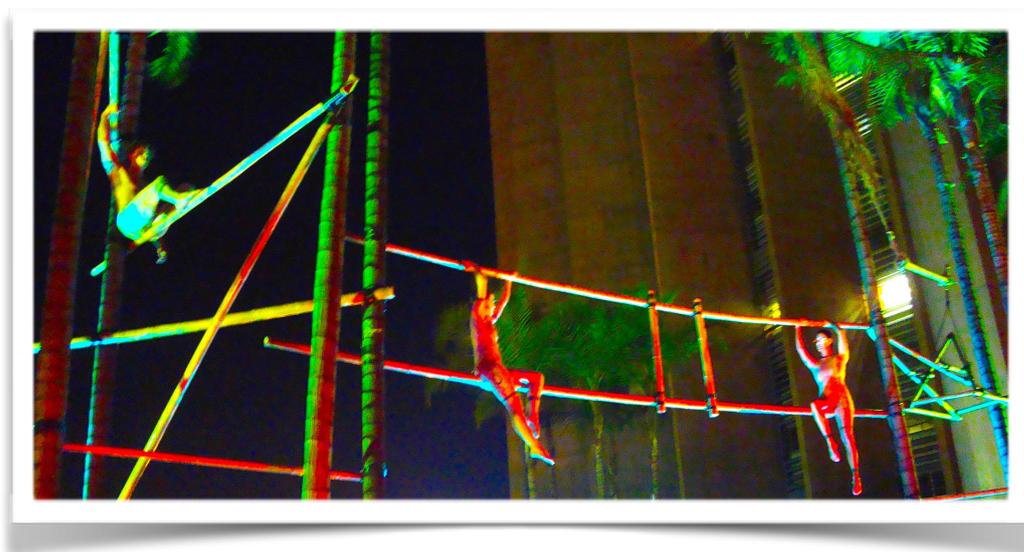


Figura 75. *Flora*. Horizontais entre árvores. Ao canto direito a "Gaiola". Ana Flávia Almeida, e Roberta Martins e Vitor Martim. Evento de Lançamento dos Editais de Ocupação dos Espaços Culturais da CAIXA. Brasília, 2009.

Foto: Autor desconhecido/ Acervo Nós No Bambu.

Em 2010 um grande evento atlético da cidade, o "Brasília MultiSport" nos encomendou um espetáculo inspirado em sua prova de corrida de aventura. Apostaram na Cia Nós No Bambu como atração cênica para a festa de premiação e encerramento.

Criamos o segundo espetáculo de grande porte, o *ULTRAPASSA!* — com direção de Willian Lopes, duração de 50 minutos, trilha sonora de Luíz Olivieri e iluminação de Marcelo Augusto. Os figurinos femininos eram macaquinhos e o masculino bermudas de malha, ambos verde e branco e utilizados como base para se atribuir adereços a cada cena. Insistia a

restrição do toque da pele ao bambu na criação das roupas. Janaína André e Karina Canêdo assinavam a criação.

Inspirado nas provas e nas situações de corrida de aventura, em cena nove artistas: eu, Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Caetano Maia, Camila Costa, Nara Faria, Pedro Mesquita, Poema Mühlenberg e Vitor Martins. Na segunda temporada, Pedro Martins agregou o grupo para substituir Caetano Maia e Ana Cláudia Nolasco entrou no lugar temporário de Camila Costa, depois seguindo conosco como *standing*. Com um elenco convidado, percebemos as dificuldades impostas à adaptação específica ao bambu. Muitos não eram praticantes no Sistema Integral Bambu, apesar de terem bom preparo físico e repertório acrobático circense. As dificuldades táteis e a ambientação ao bambu exigiam um condicionamento específico.

A escultura foi desenhada por Rodrigo Primavera, com base em nossas experiências anteriores. Nela, um painel de cinco mastros à esquerda do palco, e um painel vertical de três paralelas à direita, conectados por uma ampulheta central de grandes dimensões. Levava um dia inteiro para ser montado, e outro para a afinação. Este espetáculo nos ensinou sobre o tempo e a demanda em um teatro para a montagem de um aparelho complexo devido ao número de amarras e de varas para cuidar do posicionamento.

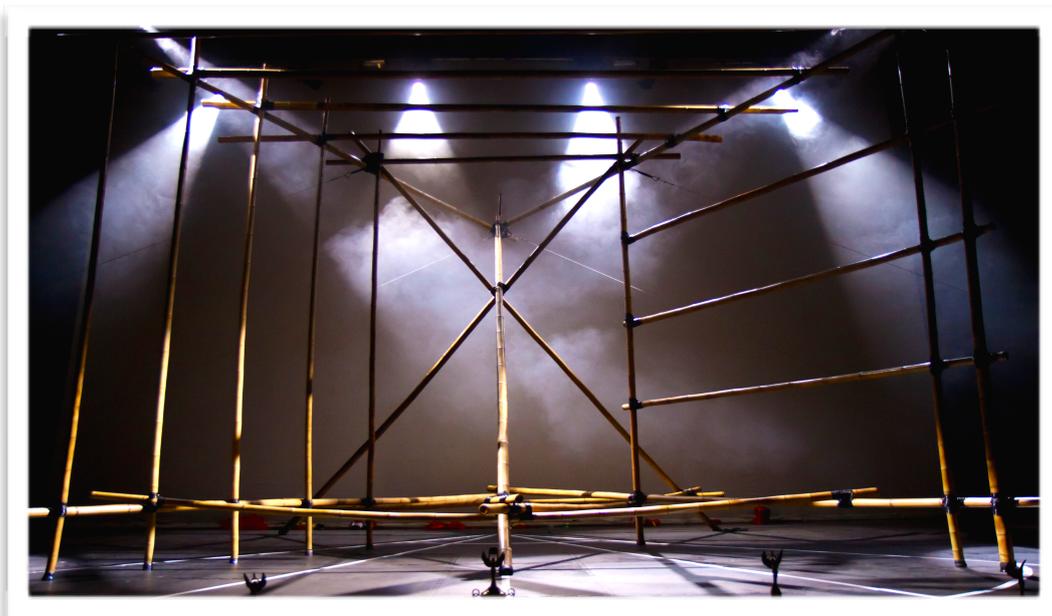


Figura 68. Cenário do *ULTRAPASSA!*, horizontais, verticais, diagonais em diversas alturas. Brasília 2010. Foto: Daniel Lavenère(a)cervo Cia Nós No Bambu.

No *ULTRAPASSA!*, os movimentos no bambu buscavam reproduzir mimeticamente alguns esportes, explorando o universo cômico e conferindo uma característica teatral e caricata como plástica deste trabalho. O resultado foi um espetáculo bem humorado que além de estabelecer um vínculo de reconhecimento com os atletas, que eram o público alvo, no decorrer de sua circulação agradou bastante um público infanto-juvenil.

O roteiro era uma prova de corrida de aventura e pode ser assim descrito: a primeira cena era apresentação dos caricatos personagens competidores com adereços inusitados em uma corrida maluca e trapaceira, que acontecia em câmera lenta no solo. A segunda abstraía-se em imagem poética em uma coerografia inspirada na paisagem do cerrado. A terceira era uma corrida de obstáculos velocidade nos mastros, alternando saltos pela escultura. Depois uma palhaçaria em forma de briga pelo troféu, em que se exploravam caminhos e vias por todo o cenário. Seguia-se uma cena fazendo uma alusão às trocas de roupa. A sexta cena mimetisava ciclistas nas paralelas de bambu. Na sétima cena, o cansaço levava a movimentos de chão. Depois explorávamos imagens da natação entre mastros e paralelas criando uma ambientação aquosa. Seguia-se para cena inspirada no remo. Depois uma árdua escalada e o desmaio de cansaço. Para então remeter ao suplemento alimentar e dar continuidade a todo o ciclo da corrida. Finalizava-se com a conquista do troféu.

ULTRAPASSA! é a nova montagem da Cia. Nós No Bambu que de forma divertida e dinâmica representa as situações vividas pelos atletas de corrida, canoagem, natação, rally e outras. A performance de **ULTRAPASSA!** é executada em grande cenário de bambu e seus nove intérpretes desafiam a todos: venham ultrapassar conosco!

Sala Martins Pena - Teatro Nacional Cláudio Santoro
De 20 a 22 de agosto de 2010 - Sexta e sábado às 21h, domingo às 20h
Classificação indicativa: livre • www.nosnobambu.blogspot.com

Cia. Nós No Bambu

Apoiar:
Marechal Snel Vieira, DOOX, BIOESTRUTURA, alacardemagro, FUTURUM, ATRIBU

Patrocínio:
LIVRETADE CARIÓTIPO, Ipam, Jiu Jitsu BRASILIA SPORTS, BR PETROBRAS

Figura 77. Divulgação do *ULTRAPASSA!*.
Fonte: Acervo Nós No Bambu.



Figuras 70 e 71. *ULTRAPASSA!* À esquerda, cena inspirada em corrida de obstáculo Ana Flávia Almeida e Roberta Martins. À direita cena inspirada na natação com Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Poema Mühlenberg. Cena Contemporânea, Brasília 2011.
Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 72 e 73. *ULTRAPASSA!*, movimentos inspirados no ciclismo. Beatrice Martins, Camila Costa, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Cena Contemporânea, Brasília, 2011.
Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.

Para maior apreensão da cena, é possível acessar o *teaser* do espetáculo *ULTRAPASSA!* disponível no Anexo III, na pasta "Cia Nós No Bambu" , na subpastas "*Teasers* dos Espetáculos", do DVD.

O pulso da cena era de alta intensidade: o tempo acelerado e o roteiro demandavam forte preparo aeróbio significando suor excessivo — o que representava alto risco para os artistas em cena. Estreou em 2010. O sucesso foi tamanho que circulou por dois anos. Participou de vários festivais, entre eles o Cena Contemporânea (Brasília, 2011) e Dança Aérea: Desafios da Leveza (São Paulo, 2011). Também foi com ele que inauguramos o projeto Circuito Educacional patrocinado pela Petrobrás, levando escolas públicas ao teatro.

Mesmo com este espetáculo de grande porte em circulação, era comum estarmos envolvidos em outras experiências. Em outubro de 2011 criamos o *Hexa!* — dirigido e iluminado por Pedro Martins. No elenco: eu, Ana Cláudia Nolasco, Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e mais dois artistas convidados para desempenho de movimentos das artes marciais: Juliano Vinícius e Nathan Nascimento. Com duração de 15 minutos, figurino criado por Poema Mühlenberg, foi apresentado em dois eventos em Brasília.

Neste número exploramos outro tipo de escultura inusitada, criada e batizada por Marcelo Rio Branco de "Merkabinha". Uma forma geométrica que apenas daria início a outra vertente de pesquisa. Nela, era possível subir e manipulá-la em variadas posições atingindo diferentes níveis de altura. A grande diferença dessa escultura era o uso de peso e contrapeso para ampliar seus recursos e manipulações. Apesar de pequena e autoportante, levava-se seis horas para montagem. O *Hexa!* era inspirado na Copa do Mundo de Futebol e a opção plástica do diretor fazia uso de um corpo atlético e movimentos ginásticos. Também neste número experimentamos trabalhar com "Varas Soltas" de bambu, pesquisando as possibilidades de apoios, subidas e disposições cenográficas.



Figura 74 e 75. *Hexa!* À esquerda "Varas Soltas" em Manipulação. Todo o elenco. À direita, a "Merkabinha" em manipulação. Centro de Convenções, Brasília 2011.
Foto: Jairo Júnior/ Acervo Cia Nós No Bambu.

Em novembro de 2011 realizamos o *Sopro*, dirigido por Beatrice Martins. O elenco: eu, Ana Cláudia Nolasco, Ana Flávia Almeida, Camila Costa, Nara Faria, Pedro Martins, Pedro Mesquita, Poema Mühlenberg, e Vitor Martins. O *Sopro* foi encomendado para um evento da Fundação Banco do Brasil e teve única performance com duração de 35 minutos com trilha sonora composta por Luíz Olivieri. Os figurinos foram os mesmo utilizados pelo coro do *Uirapuru Bambu*. Nele, investigamos as possibilidades plásticas de outra escultura de rápida montagem desenhada por Marcelo Rio Branco: o "Tripé", marcava o início da pesquisa com esculturas capazes de transformar por completo o ambiente em cena.

De todos os trabalhos mais curtos que realizamos tenho um afeto especial por este. Sinto que ele expressava o que considero que dos números menores a que nos propomos este foi o que mais expressou a *arte corpo e bambu*. O jogo, o necessário improvisado poético da relação. A atenção ao estado de presença.

Com apenas dez dias de imersão no processo criativo, Beatrice Martins optou por dividir o trabalho em três momentos: pesquisa técnica, estados de presença e composições visuais. Não havia possibilidade de coreografar, mas roteirizamos uma sequência que norteou movimentos improvisados e jogos.

Na apresentação o estado de concentração era evocado em meditação e visualização de integração ao bambuzal. O tempo era dilatado. Iniciava com cinco tripés em pé, intercruzados e com pouca amplitude de abertura — compondo uma imagem que chamamos de floresta de bambus. Os artista imóveis, aos poucos diluíam a posição estática contorcendo

os corpos criando uma plasticidade de molde aos bambus. Um jogo se iniciava entre deslocamentos pela floresta. Seguiu uma dança de Nara Faria com velas em uma lamparina de bambu. Abria-se dois tripés e eu e Camila Costa fazíamos uma improvisação, em cada um deles, guiadas pelo sensorial proporcionado pela escultura no momento. Então, os tripés em que estávamos eram manipulados pelos demais artistas se transformavam em dois barcos. Seguiu-se o trio de homens do elenco com uma manipulação robótica de caminhada envolvendo acrobacias solo. Depois três mulheres entravam em sintonia com o mesmo tipo de manipulação. Os dois tripés em cena eram manipulados formando um par de mastros em que eu e Ana Flávia Almeida improvisávamos subir. Fechavam-se as esculturas em forma de tronco, em que eram manipulados em giros e gangorras. Até que se transformassem em uma expansiva floresta, com os tripés abertos em larga amplitude. Então subíamos e transitávamos neste novo ambiente e finalizávamos a apresentação.



Figuras 76 e 77. *Sopro*. À esquerda a Florestinha de bambu com Ana Cláudia Nolasco, Ana Flávia Almeida, Nara Faria e Pedro Martins. À direita, a "Florestona" com todo o elenco. Solenidade de entrega do Prêmio Fundação Banco do Brasil de Tecnologia Social, Salão do Grande Oriente do Brasil, Brasília, 2011.

Fotos: Daniel Lavenere/ Acervo Nós No Bambu.

Ainda utilizando o "Tripé" foi desenvolvido novo número que levou o mesmo nome da escultura e teve quatro apresentações: duas em Brasília e duas no Rio de Janeiro no ano de 2012. *Tripé* foi uma experiência cênica de rápido processo coreográfico colaborativo, posteriormente tendo Julieta Zarza na direção. A trilha sonora é de Luíz Oliviéri e Valéria Lehman. O figurino criado por Poema Mühlenberg. Com 12 minutos de duração, nele eram

exploradas simetrias em coreografias e manipulações das artistas: Ana Flávia Almeida, Nara Faria e Poema Mühlberg.



Figura 78. *Tripé*. Evento Celebrar Brasília. Esplanada dos Ministérios, Brasília, 2012. Foto: Márcio Henrique de Carvalho/ Acervo Nós No Bambu.

Em 2012 conseguimos recursos do Fundo de Apoio à Cultura do Governo do Distrito Federal para outro espetáculo. *Desdobrar* foi dirigido por Julieta Zarza. Estreamos, em dezembro de 2012, o espetáculo com duração de 22 minutos, trilha sonora de Luíz Olivieri e Julieta Zarza, iluminação de Higor Felipe. Os figurinos tinham papel fundamental para a dramaturgia, pois revelavam, aos poucos, as personagens. A base era um macaquinho e demais as roupas eram vestidas em dança no decorrer da apresentação. Leonardo Shamah e Roustang Carrilho foram os responsáveis pela criação dos figurinos.

Em *Desdobrar*, nos propomos a dar continuidade às pesquisas com a escultura "Tripé". No processo criativo, Julieta Zarza trabalhou com exercícios inspirados no universo da Antropologia Teatral somado à investigação da dança contemporânea. Abordamos o universo feminino como temática. O resultado foi um espetáculo intimista com uma boa dose de abstração na composição. Em cena era possível ver quatro personagens que narravam facetas diferentes da mulher. Sem uma estrutura lógica, mas guiados por um fio poético de transformação do cenário.

A primeira cena inicia-se no escuro, com lanternas revelando partes do corpo subindo nos "Tripés" abertos. Penduramos e caímos apagando as luzes. Quando se é revelada a

iluminação, o cenário já esta desmontado e manipulamos as varas fechadas em giro. Surge um vestido, com características joviais e românticas, que dançando me ponho a vestir. Atrás de mim uma flor que se abre em bambu — um conjunto dos "Tripés" de cabeça par abaixo. Subo em uma das linhas da flor procurando as cartas que nunca chegaram. Desço. A flor cai e vira uma aranha. Fecha-se em um castelo de quatro torres. Duas roupas descem do céu, em cada extremidade do palco. Poema Mühlenberg e Nara Faria dançam-as vestindo. Uma rebelde, a outra, séria. Eu e Ana Flávia Almeida escalamos o castelo e descemos ao mesmo tempo. Chegamos todas juntas às bases das torres, que desmoronam — os "Tripés" caem. Tentamos reerguer e desmoronam novamente. Ao chão ficamos. Seguidamente, Poema Mühlenberg levanta sua torre e a destrói em rebeldia inúmeras vezes. Enquanto Nara Faria colapsa em estresse, tentando arrumar tudo o que está arruinado. Desce o último vestido. Ana Flávia o veste. E logo se faz do bambu um parceiro amoroso — em um tango que envolve longas pernas, jogo e manipulação. Abrimos os quatro tripés e dançamos uma coreografia. Pausa para solos. Até chegarmos juntas ao alto e nos sabermos mulheres.

Para maior apreensão da cena, é possível acessar o *teaser* do espetáculo *Desdobrar* disponível no Anexo III, na pasta "Cia Nós No Bambu", subpasta "Teasers dos Espetáculos" do DVD.

Neste espetáculo vejo uma transição e ampliação das possibilidades de pesquisa. Ele se diferenciava substancialmente das plásticas anteriores pelo fato de ser intimista no que diz respeito à ambientação, iluminação e poética em seu processo de criação. A esta altura do curso da história da Cia Nós No Bambu, entre muitos artistas que entraram e saíram, solidificávamos nossa formação em um núcleo que percorreu e resistiu todo o trajeto de amadurecimento que narrei até aqui. Em cena: eu, Ana Flávia Almeida, Nara Faria, Poema Mühlenberg — e ainda como colaboradora de pesquisa Beatrice Martins. Em *Desdobrar*, experimentamos um novo direcionamento à pesquisa artística, o que já apontava um outro grau de maturidade. Em consonância com a diretora, optamos por um espetáculo mais abstrato, que exigia um esforço interpretativo da platéia – e isto gerou certa estranheza ao nosso público.



Figura 79. *Desdobrar*. Exploração poética, partes do corpo e do toque mais em evidência. Roberta Martins. Sala Plínio Marcos da Funarte. Brasília. 2011.
Fotos: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figuras 80 e 81. *Desdobrar*. Nova pesquisa de manipulação e transformação da escultura "Tripé". À direita, a imagem de uma flor. Ana Flávia Almeida, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Plínio Marcus da Funarte. Brasília. 2011.
Fotos: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figuras 82 e 83. *Desdobrar*. À esquerda duas mulheres vestem as roupas e suas sobem castelos. À direita enquanto uma colapsa de nervoso, a outra dança um tango. Ana Flávia Almeida, Nara Faria, Poema Mühlberg e Roberta Martins. Sala Plínio Marcus da Funarte. Brasília. 2011.

Foto: Daniel Lavenère(a)cervo Nós No Bambu

BR PETROBRAS e **cia Nós No Bambu**
apresentam

DESDOBRAR

FUNARTE / Sala Plínio Marcos /
Dia: 7/12 às 10h e às 14h30 (Gratuito) / Dias: 8 e 14/12 às 21h

www.nosnobambu.blogspot.com
www.facebook.com/nosnobambu
www.festivalcircobrasilia.blogspot.com.br

Parceria Chancela

Patrocínio Realização

FAC CULTURA Secretaria de Cultura GDF Ipam FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES funarte Ministério da Cultura BRASIL PAÍS RICO & PAÍS SEM POBREZA

Foto: Daniel Lavenère // Design: Bruna Daibert

Figura 84. Divulgação do *Desdobrar*.
Fonte: Acervo Nós No Bambu.

Desdobrar circulou por um ano com apresentações em Brasília e São Paulo. Gerou um curta-metragem. Idealizado por Ana Maria Mühlberg, dirigido e roteirizado por Marcelo Dias, o filme *Desdobráveis* teve direção de fotografia de Alexandre Magno. Narra o dia-a-dia e a diferenças das personalidades das quatro mulheres de *Desdobrar* em um exercício imagético de pensar as personagens além dos palcos.



Figura 85. Filmagem de *Desdobráveis*. Ana Flávia Almeida, Nara Faria, Poema Mühlenberg, Roberta Martins e equipe de filmagem. Setor Bancário Sul, Brasília, 2012.
Foto: Gustavo Serrate(a)cervo Nós No Bambu.

Desdobráveis foi filmado em diversas locações em Brasília, entre elas um Bambuzal no Núcleo Rural Córrego do Urubu, Espaço Cultural Renato Russo, Setor Bancário Sul e Norte. Estreou no 46º Festival de Cinema de Brasília, em 2013. Ainda hoje, o curta circula em muitos festivais de cinema e de vídeo-dança⁴¹.



Figura 86. Divulgação do filme *Desdobráveis* em diversos festivais.
Fonte: Acervo Nós No Bambu.

⁴¹ Equipe técnica do filme *Desdobráveis* consta no Anexo III, DVD1, vinculada nos créditos do filme "Making Off" realizado por Gustavo Serrate. Também os festivais estão discriminados no Currículo da Cia Nós No Bambu, no anexo II.

Uma terceira experiência ainda foi gerada a partir do curta-metragem. *O Dobro* foi uma filmagem como resultado de uma performance em transmídia na interação de *Desdobrar* e *Desdobráveis*. No palco, fragmentos de uma das coreografias do espetáculo interagiram com uma grande tela em projeção do filme. Foi o encontro do ensaio com o jogo do improvisado, pois nos lançamos ao desconhecido na junção destes dois elementos apenas em cena aberta. O resultado foi a mescla entre o real e o virtual gerando composições visuais inusitadas entre os corpos projetados na tela e os corpos que dançavam à frente.

O Dobro foi decorrência da apresentação realizada em Brasília, na Esplanada do Ministérios em evento de comemoração do 53º aniversário da cidade no ano de 2013. Esta apresentação teve um amplo alcance de público por abrir o show do Lenine, uma celebridade da música nacional na atualidade. Embora nossos espetáculos sempre tivessem uma boa receptividade de público, a experiência da multidão foi um desafio emocional para as Artistas da Cia Nós No Bambu.

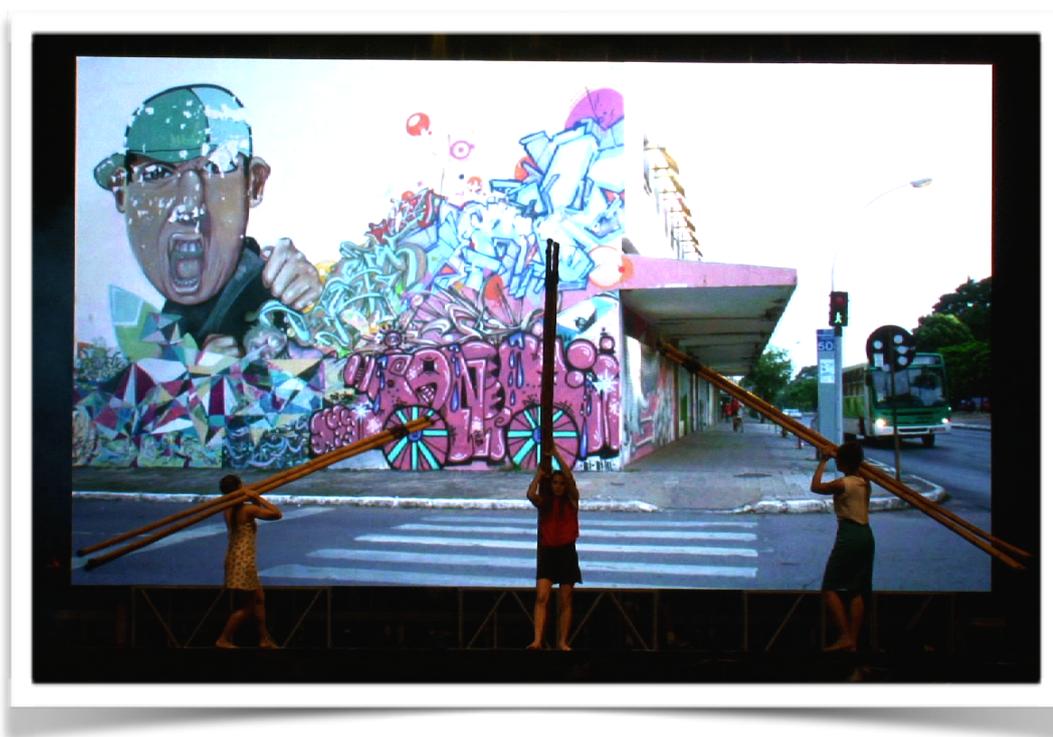


Figura 87. *O Dobro*. Nara Faria, Poema Mühlberg, Roberta Martins. Setor Bancário Sul, Brasília, 2012. Foto: Gustavo Serrate(a)cervo Nós No Bambu.

O curta-metragem *Desdobráveis*, o *Making Off* e *O Dobro* estão disponíveis no Anexo III, na pasta "Cia Nós No Bambu", subpasta "Filmes" do DVD.

A maturidade que o percurso nos proporcionou, entre erros e acertos, nos fazia ter uma outra propriedade de nossa arte na interação com os bambus, mas ainda buscávamos uma identidade artística que transcendesse as experiências dadas. Nossa identidade visual era de reconhecimento imediato, mas buscávamos ainda uma identidade expressiva que captasse as nuances da *arte corpo e bambu* colocando-as em cena.

Avaliando o nosso percurso, considero que nos cinco primeiros anos de aprendizado, em que a cena era uma consequência e não o foco, a atitude artística era definida mais por uma vivência anárquica à própria condição de se estar em cena, uma brincadeira. E isto é uma atitude artística que considero genuína — talvez não ao moldes do mercado profissional que adentramos a partir do espetáculo *Uirapuru Bambu*. Bem sei que de rebeldia ao sistema de arte, também se faz a arte.

Quando decidimos entrar para o "mercado de espetáculos", ficamos por anos fluindo em diferentes experiências cênicas proporcionadas por diretores(as) convidados(as). Os espetáculos nasciam desses encontros: gerávamos a matéria-prima da cena, e a direção dava a forma final expressiva do espetáculo. Isto por um lado enriqueceu a vivência, mas não traduzia o genuíno potencial cênico de nossas pesquisas e, em geral, nunca sentíamos plenitude. Como se algo ainda não se encaixasse ou nos faltasse. Tínhamos uma expressão bem original que residia nas consequências plásticas da interação entre corpo bambu. Mas a apresentação de nosso trabalho sempre estava vinculada ao uso desta plástica à uma opção cênica da direção. Como se o bambu fosse um suporte para dança, teatro e circo. Ainda não tínhamos vivido a interação entre corpo e bambu expressa na finalização da obra como a arte em si. Mas seguia-mos na crença de que em algum lugar chegaríamos.

Passada essa trajetória de aprendizados, chegamos a uma fase em que a busca daquilo que ainda nos faltava, e nos angustiava pela ausência, se tornou prioritária. Sabíamos que, para além de possibilidades acrobáticas, a riqueza potencial consistia na poética movimentações e das imagens geradas pela própria relação do corpo e bambu. Tínhamos consciência de nossos pontos fracos e da longa trilha para alcançarmos a superação.

Seguindo o propósito, um dia aconteceu. Após anos de trabalho em grupo, tivemos um encontro com uma diretor habilidoso para lidar com essas ambiguidades existenciais e que inauguraria novos rumos à pesquisa. Contribuiu também o fato de que a essa altura estivéssemos firmes e direcionadas à busca da atitude artística mais genuína e que

correspondesse a este anseio. Com a mesma capacidade desenvolvida em nos mesclarmos às esculturas, para entender *a arte corpo e bambu*, seria exigido da direção mesclar-se a nós. Sigo narrando brevemente este encontro.

5.3 Reinício.

Em 2011, ganhamos um edital da Petrobrás Cultural, na qualidade de Circo Contemporâneo, para dois anos de manutenção da Cia Nós No Bambu. O primeiro ano seria dedicado à pesquisa e o segundo ano à montagem e circulação. O objetivo do projeto obedecia três pontos chaves: aprimoramento artístico, pesquisa, desenvolvimento das esculturas artesanais de bambu e divulgação do trabalho. Seu início foi em novembro de 2011 e seu término em novembro de 2013.

Como ocorreu simultaneamente às montagens de alguns dos espetáculos descritos até aqui, a possibilidade de dedicação prioritária foram os fatores determinantes para que eu, Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria e Poema Mühlenberg seguíssemos rumo à nova investigação — o que adicionava em nossa jornada diária mais seis horas de trabalho físico em um primeiro período. Já tínhamos uma rotina de mais quinze horas semanais de dedicação a treinos e ensaios (uma média de mais três horas ao dia). Neste projeto tivemos ainda a participação de Ana Cláudia Nolasco e Camila Costa — que não finalizaram o processo dos dois anos.

No primeiro ano, já imbuídas das questões de identidade, optamos por trabalhar sem diretor. Experimentamos convidar a cada etapa um colaborador. Neste processo percebíamos a alteridade em relação a cada um deles, no entanto absorvíamos suas contribuições. Estávamos buscando a experiência que captasse o que em nós era mais genuíno.

Nossa rotina de treino contava com: preparação física de força, alongamento e técnicas acrobática com o Calinhos; prevenção de lesões e correção postural por meio de aulas de Pilates com Lina Frazão; treinos no Sistema Integral Bambu ministrados por mim, Marcelo Rio Branco e Álger Carricone; pesquisa em dança-teatro com a colaboração de Márcia Duarte, Lina Frazão, Julieta Zarza e Nara Faria.

Dedicávamos grande parte do tempo pesquisando em improvisos a interação entre corpo e bambu em diversas esculturas. Por vezes, passávamos entre três e quatro horas de

ação criativa em performance — o que fortalecia a conexão sutil e os estados de presença entre o grupo de mulheres.

Fazíamos também avaliações periódicas. Se, por um lado, sabíamos que não tínhamos encontrado a pessoa ideal para guiar o trabalho, por outro, era difícil decidir como seguir os caminhos de investigação — dentro de um grupo com personalidades fortes, gostos e aptidões diversificadas. Assim, avaliações eram uma constante.

Reuniões e trabalhos de mesa exploravam a construção do imaginário do espetáculo, que era a meta final. Os assuntos giravam em torno da mágica do universo, das conexões ocultas, do macro e micro em sistema espelhado, das energias cósmicas, do corpo e natureza, da jornada pessoal no aprimoramento e evolução. A vivência da dimensão xamânica de auto-conhecimento pela arte mobilizava nosso interesse e ritual diário.

Desde que decidimos seguir rumos próprios, apesar de termos ensaiado no quintal de Ana Flávia Almeida e no Espaço Cultural Renato Russo, nosso espaço se estabeleceu uma tenda armada no quintal da casa de nossa produtora. Devido às limitações para o momento, Liane Mühlberg fez uma obra em um antigo galpão, aumentando seu pé direito para que pudesse abrigar melhor nosso trabalho. Fez novos investimentos, entre eles a aquisição de um linóleo, que passou a forrar o tatame de EVA que utilizávamos como solo de amortecimento. Nosso espaço se tornou um local de ensaio inspirador. Localizado no Córrego do Urubu, um setor de chácaras em Brasília próximo ao Lago Norte, na Chácara Nossa Senhora da Conceição. Digo isso porque, em consonância com todos os interesses dispostos, fomos privilegiadas por uma rotina em meio à natureza exuberante e uma cachoeira — frequentada diariamente por nós. O investimento pessoal e a disponibilidade de Liane Mühlberg foram fundamentais para o desenvolvimento da Cia Nós No Bambu.



Figura 88. Espaço Nós No Bambu.
Foto: Poema Mühlberg/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 89. Trabalho com os bastões na cachoeira. A relação corpo e natureza sempre presentes no trabalho da Cia Nós No Bambu. Nara Faria e Poema Mühlenberg. Espaço Nós No Bambu, Núcleo Rural Córrego do Urubu, Brasília, 2013.

Foto: Acervo Nós No Bambu.

No segundo ano do projeto, Liane Mühlenberg, diante de nossa falta de identificação com os diretores que conhecíamos, sugeriu o nome do Italiano Roberto Magro, que por sua vez havia sido indicado por Júnior Perim — o experiente desenvolvedor do Circo Crescer e Viver do Rio de Janeiro e também articulista no cenário político ligado ao Circo no Brasil. Como a direção era uma questão central para nós naquele momento, e possuíamos uma série de ressalvas, decidimos primeiro viver uma experiência de duas semanas com o diretor indicado, para só depois emitir o veredicto de aceitação.

Roberto Magro, vindo ao Brasil para esta experiência, impôs a exclusividade de dedicação e uma rotina de trabalho mínimo de oito horas por dia — o que não permitia o ensaio e o envolvimento com outros trabalhos. O choque cultural se deu pelo alto nível de exigência advinda de sua formação circense européia, que muito se diferencia da brasileira. Nos surpreendeu o método de direção, o cronograma de treino, o vasto aporte de conhecimento em variadas linhas de pesquisa cênica e a convergência para uma plástica

renovada do movimento acrobático. Ele tinha entendimento de técnicas de dança, teatro e a base do treinamento circense. Vimos no diretor uma possibilidade de novos aprendizados e a potencialidade de desenvolvimento rumo aquilo que almejávamos.

Roberto Magro também teceu sua avaliação inicial sobre o grupo. Considerava que nossa força era expressa na conexão do coletivo de mulheres, nas proposições cênicas em improviso, o que, para ele, era raro e difícil entre grupos. Também considerou um ponto forte a diversidade das corporalidades, mas, no entanto, considerava a importância de alguns nivelamentos de habilidades. Viu no trabalho com o bambu possibilidades criativas inovadora no cenário mundial. Dizia ele: *"A Europa passa por uma crise criativa. Todos executam com excelência propostas já existentes. Mas esta coisa com o bambu é nova."*



Figura 90. Roberto Magro. Espaço Nós No Bambu, Brasília, 2013.
Foto: Acervo Nós No Bambu.

Considerando muitas de nossas fragilidades, propôs nos transformar por completo. *"Quero que as pessoas vejam esta Companhia com nunca haviam visto antes."* — nos disse. Pactuamos sua volta em cinco meses. Neste período, cumprimos uma série de tarefas deixadas. Com seu retorno, passamos a trabalhar por quatro meses em regime de imersão total de residência artística, chegando a muitas vezes à uma jornada de doze horas diárias em processo criativo. Um dos condicionantes que Roberto Magro impôs ao trabalho foi expansão de nossa formação artística, convidando profissionais indicados por ele para a colaboração da criação do espetáculo.

O primeiro professor que veio agregar ao trabalho foi Diogo Dollabela, brasileiro radicado na Bélgica. A proposta era uma oficina de transposição de movimentos do mastro chinês ao mastro de bambu. No encontro ouvimos do professor o quanto o trabalho com bambu era específico e difícil de realizar. Causou estranheza a flexibilidade, o balanço e a forma de segurar. Mas conseguimos entre uma e outra adaptação agregar repertório de acrobacia nos mastros.

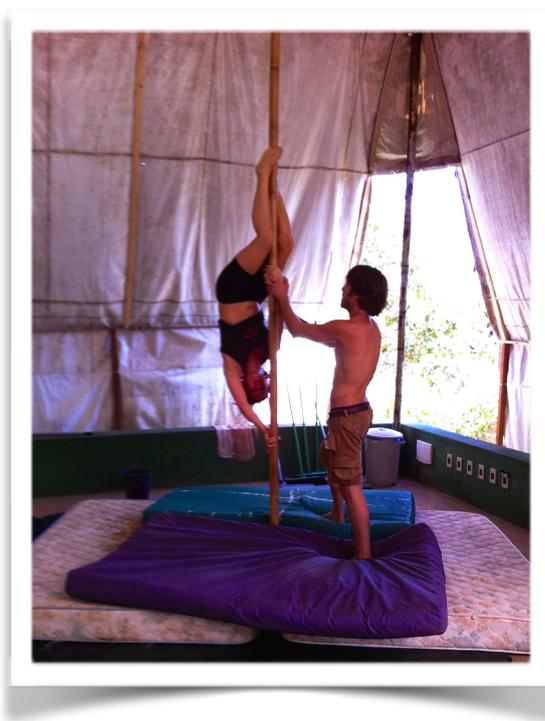


Figura 91. Diogo Dolabella ensina repertório de mastro chinês à Roberta Martins. Espaço Nós No Bambu, Brasília, 2013.
Foto: Acervo Nós No Bambu.

Depois Elodie Doñaque, franco-venezuelana radicada na Bélgica, veio a contribuir com a técnica de dança aérea, desenvolvida por ela em sua trajetória de trapezista. Consistia em localizar o movimento de força necessário à suspensão e fazer a oposição ao resto do corpo. A ideia era diluir a tensão corporal no trabalho em aparelhos aéreos. Para tanto, uma série de exercícios e reeducação do movimento. Em soma, a técnica passava pela aplicação da continuidade do movimento ao descer das esculturas e encontrar o chão — este foi um diferencial perseguido por anos pela Cia Nós No Bambu, pois sabíamos que um de nossos pontos fracos era o momento de encontro entre o movimento aéreo e o solo. A partir do aporte técnico apresentado pela professora demos um salto na qualidade visual dos movimentos. Elodie Doñaque orientou também a criação coreográfica nas esculturas de bambu.

Não é o foco desta dissertação descrever os exercícios, visto que optei pelo recorte do registro da trajetória artística. Mas importa falar que, a partir do trabalho técnico de Elodie Doñaque, replicando seus princípios ao bambu, foi que conseguimos atingir a mágica na transição dos aéreos ao chão. Em nossa raio local, diretores e dançarinos já tinham tentado contribuir para tal, mas não possuíam um aporte técnico a partir da vivência corporal em aparelhos aéreos, e nem consciência dos pormenores desta evolução plástica — de forma que eram pouco fecundas suas sugestões. O intercâmbio de conhecimentos proposto por Roberto Magro, nos colocava em contato com pessoas de história vinculada a uma cultura do Novo Circo já em andamento na Europa, mas ainda muito incipiente no Brasil. O mais aproximado dessas pesquisas no Brasil são de atores utilizando técnicas circenses, mas no que tange à corporalidade e a construção poética do movimento, as experiências ainda sim se aproximam mais ao circo tradicional.

Na sequência recebemos Jorge Jauregui, dançarino espanhol que trabalhou conosco técnicas de *release* e *partenig*. Como outra das fragilidades reconhecidas por nós era o endurecimento da musculatura pela exigência do movimento acrobático, as técnicas de *release* vieram a contribuir para a fluidez e soltura dos movimentos de forma específica. As técnicas de *partenig* visavam gerar repertório de dança em duos. Jorge Jauregui também desenvolveu parte de repertório coreográfico de chão.

Depois recebemos o dançarino catalão Roberto Olivan, que nos investiu em repertório de dança acrobática no chão. Agregou o trabalho também com técnicas de continuidade dessas acrobacias no encontro com o bambu. Nos ensinou uma série de técnicas de criação coreográfica utilizada por ele para ocupação difusa do espaço. E criamos mais repertório coreográfico sob sua orientação.

Por último, agregou nossa formação Peter Jasko, dançarino eslováquio. Além de refinar a qualidade dos movimentos, trabalhando tempos e fluência em nosso repertório, o professor contribuiu com mais duas coreografias. Também realizou exercícios de improvisos e composição.

Estes nomes eram importantes referências que circulavam no cenário *underground* europeu do Novo Circo, em que Roberto Magro é apelidado de "*o mago da direção do circo coreográfico*". O Novo Circo envolve o movimento acrobático à criação artística em dança-teatro. Mescla uma série de aportes técnicos para chegar a um lugar expressivo que vá além

das tradicionais demonstrações de virtuosos, porém ainda é centrado no que ele chama de "*estética do risco*". Evita-se uma dramaturgia óbvia, buscando surpreender a cada desdobramento cênico. Em minha leitura pessoal, considero que envolve a transformação da virtuose em algo demasiadamente humano, provocando o irreal no cotidiano, o onírico diante dos olhos acordados.



Figura 92. Aulas com Peter Jasko. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Espaço Nós No Bambu, Brasília, 2013.
Foto: Acervo Nós No Bambu

Essa formação de alta intensidade nos abria novos horizontes na criação artística entre corpo e bambu. Roberto Magro, após certo tempo, passou pelo reconhecimento da alteridade em nosso trabalho. Se, por um lado, vinha com a exigência e um aporte técnico exógeno, por outro, teve que se abrir ao conhecimento a que o bambu levava. No início o esforço físico era exigido em demasia nos fazendo sofrer, mas também aumentando significativamente a disponibilidade e alargando os limites. Depois de muito trabalho técnico-criativo, Roberto Margro percebia as nuances da *arte corpo e bambu* e das forças sutis que nos referíamos em nosso trabalho de conexão em natureza, estreitando a aproximação conosco e permitindo também transformar-se. A partir desta abertura ao encontro de nossas realidades, fomos tecendo o espetáculo. *TEIA (paralaxes do imaginário)* se deu sob muito trabalho físico, magia e eventos de ordem fenomenológica na interação entre Cia Nós No Bambu e o diretor Roberto Magro.

O processo de seleção dos materiais cênicos, bem como seu ordenamento passaram por diferentes roteiros. Roberto Magro partia de uma dramaturgia da imagem e da poética expressa entre corpo e bambu. Só após várias partes tecnicamente coreografadas iniciávamos

um exercício de escrita criativa para ordenar as conexões entre as ações físicas. Propôs como tema geral "A Viagem", em todo tipo de apreensão: viagem para dentro si; para uma outra cidade; para lua; viagem programada; viagem inusitada — as diferentes paisagens nos guariam criando significados.



Figura 93. Estudando as possíveis transformações das imagens e dos espaços em nossa maquete do cenário. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Poema Mühlenberg, Roberta Martins e Roberto Magro. Foto: Nara Faria(a)cervo Nós No Bambu.

"Teia" foi um título proposto Nara Faria, remetendo às conexões ocultas do universo. "Paralaxes" foi um título sugerido por Lúcio Ventania, em colaboração conosco. O termo é usado para descrever a situação de deslocamento óptico de um objeto observado, causado por uma mudança do posicionamento do observador. Nos apropriando da ideia, replicamos seu significado ao entendimento de que diferentes posições na teia da vida criam distintas realidades, conectadas por um sentido maior. *TEIA (paralaxes do imaginário)* foi a síntese das ideias —proposta por Roberto Magro.

Sem uma significação expressa, o espetáculo proporciona ao público uma viagem particular em uma hora e dez minutos de intensidade. Nela, os afetos e a sensibilidade guiam os eventos. Em cena cinco mulheres interagindo. Uma metáfora da vida. A teia que por vezes nos captura e por vezes tecemos para capturar, definindo as realidades. A cada ângulo da platéia, o espetáculo é visto em plasticidade diferenciada, causando a paralaxes.

A trilha sonora é assinada pelo Belga Laurant Delforge e envolveu a colaboração dos seguintes músicos brasileiros: Andrea Santos na voz; Gerorge Lacerda na percussão; Pedro Martins nas cordas e Ocelo Mendonça nos Arcos — além de captação ambiente de sons em nosso espaço de ensaio.

Os figurinos se transformavam no decorrer do espetáculo, por imposição técnica: para deslizar nos bambus precisávamos de tecidos e para aderir, a pele. Assinado por Maria Carmen, nossas roupas criavam uma unidade simples e neutra ao ambiente. Cabelos soltos evocando o que em nós é selvagem. Maquiagem nem chegava perto. Ali, nós. Integral e integradas.

Desenhado para palco italiano, os planos de cena se definiam em três dimensões. Ao fundo um painel de dez mastros, seguido pelo linóleo e à frente um muro com cinco tripés em disposição fechada. Ao alto um lustre de velas penduradas no "Tetraézio"— outra escultura criada por Marcelo Rio Branco. O corte de luz, em precisão cirúrgica, demandava que o iluminador nos seguisse em coreografia. O cenário se transformava, se revelava a cada cena.

Uma caverna, uma teia com aranhas, um chão cortado em dança, um céu que não se alcançava. As quedas, as gotas e a água. Caía-se o muro. Descia-se o "Tetraézio", iluminava-se os mastros. Os bambus dançavam, transitavam um caminho. Viravam mar, uma grande floresta e ao final o cume de uma montanha. Em meio a isto, escalávamos, dançávamos, escorregávamos, pulávamos e nos agarrávamos umas às outras. Expressar o que ocorria para nós, naquele espaço, tem nas palavras limite e na poética a ação. O espetáculo era o depoimento de um encontro de cinco mulheres no caminho de si. Minha interpretação é muito pessoal: a auto-biografia onírica da Cia Nós No Bambu. Sim. Conseguimos ao final, juntas olhar o horizonte e reconhecer nossa identidade expressiva. Nosso reinício.



Figura 94. *Teia (paralaxes do imaginário)*. A cena trabalhada em três dimensões de altura e de profundidade. Um corte preciso de luz. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013. Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 95. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Repertório de dança acrobática apreendido no processo, mescla as habilidades no solo e no ar. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013. Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 96. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Avanço da imagem ao primeiro plano de cena para logo depois transformar o cenário. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013.
Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 97. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Solo de Beatrice Martins no "Tetráezio". Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013.
Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 98. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Cenário transformado, revela-se o painel de mastros, os figurinos e muitas de nós em luz e sombra. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins.

Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



Figura 99. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Manipulação e portagem. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013.

Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.



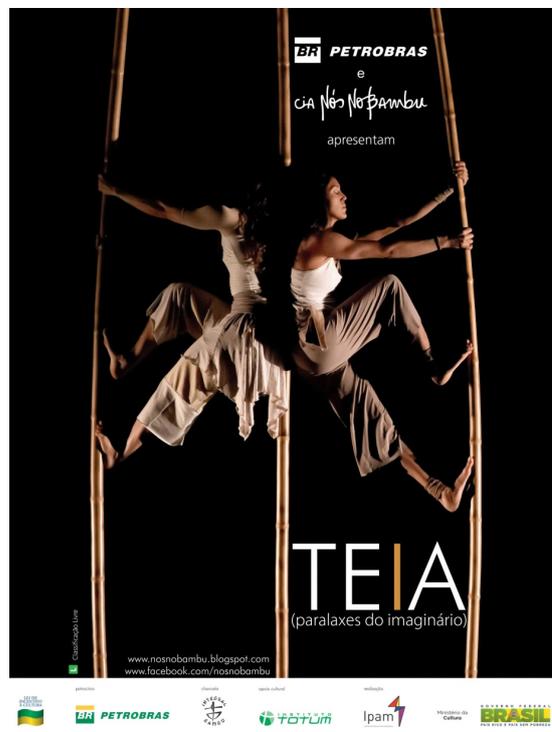
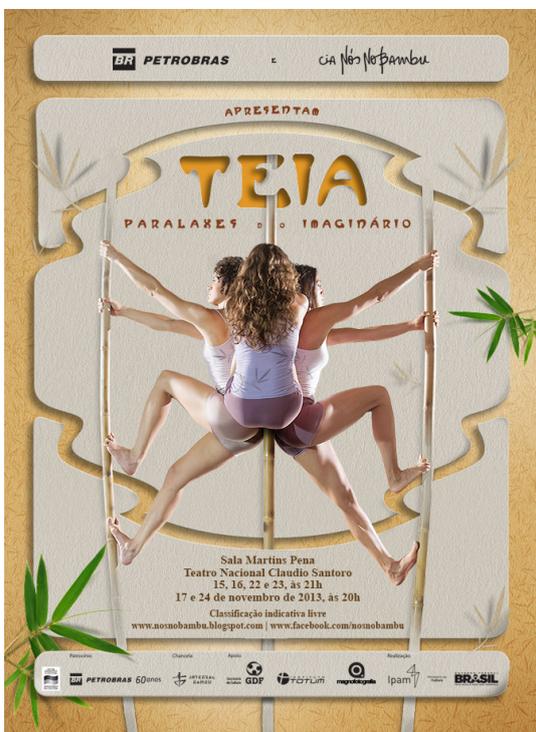
Figura 100. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Cenário transformado novamente, movimento entre chão e bambus. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013.

Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.

Para maior apreensão de *TEIA (paralaxes do imaginário)* disponibilizo dois *teasers* do espetáculo no Anexo III, na pasta "Cia Nós No Bambu", subpasta "Teia (paralaxes do imaginário)", do DVD. Nele também há uma pasta "Depoimentos", com uma seção intitulada mini-doc, com duração de 10 minutos, em que há o depoimento de Liane Mühlenberg, Marcelo Rio Branco e Roberto Magro — além da história contada por todas as vozes e afetos das artistas da Cia Nós No Bambu: eu, Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria e Poema Mühlenberg.

TEIA (paralaxes do imaginário) estreou em Brasília em novembro de 2013. Em 2014 fez sua turnê passando por Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Foi muito bem recebido pelo público geral e pelo público especializado do Novo Circo. Foi convidado para

abrir do festival "Deltebre Dansa" na Espanha e participar do festival "Brocante" na Itália ambos em julho de 2014⁴².



Figuras 101 e 102. Divulgação *TEIA (paralaxes do imaginário)*. À esquerda o primeiro cartaz feito para a estreia. Não ficamos satisfeitas com a arte, e fizemos o da direita para as demais apresentações.
Fonte: Acervo Nós No Bambu.

No mês que antecedeu a estréia, sofri um acidente no ensaio. Então, por um período, tive que me recuperar me ausentando da rotina de imersão, sem saber se seria possível retornar. Ao assistir pela primeira vez o espetáculo na posição de espectadora tive um impacto. O registro a seguir é o vento deste sentimento e a descrição dos sentidos que atribuo às cenas. Foi minha tomada de consciência da importância daquele processo. Uma carta à mulheres que compartilharam tantas coisas ao longo dos anos, que aqui disponibilizo enquanto registro etnográfico. Segue a transcrição. E é o que posso dizer a mais sobre *TEIA (paralaxes do imaginário)*.

⁴²Houve impedimentos de se transportar os bambu em tempo hábil para os festivais na Europa, mas o convite foi um considerado reconhecimento. No Rio de Janeiro participamos do Segundo Festival Internacional de Circo, o que foi uma vitrine a grandes nomes mundiais do Circo Contemporâneo, em que fomos muito bem recebidos pela crítica. Ainda sim participamos dos festivais e apresentamos em improvisações na Espanha. E tive minha primeira experiência de apresentar em um aparelho de mastro chinês em Frisanco, Itália.

5.4 Carta em registro etnográfico

TEIA - PROCESSO E QUEDA

(Brasília, outubro de 2013)

Chegava àquela chácara. Nos últimos meses era ali que vivia meus dias inteiros em árduo trabalho, rasgando o corpo, ampliando os músculos e o limite da respiração. O esforço exigido ia além do que havia imaginado quando decidi entrar nessa viagem. O psíquico, o físico, o anímico. Todo o preparo anterior era pouco diante da avalanche de aprendizado naquela imersão insana que às vezes exigia doze horas de dedicação ininterruptas. Choros, risos e um crescimento incessante dos envolvidos.

Chegava àquele galpão. Nas últimas duas semanas estava afastada, como quem acordou no meio de um sonho, antes de seu desfecho, e percebeu a diferença de tempos concomitantes: o do mundo lá fora e o de convívio daquelas pessoas naquele exato processo. Um terceiro tempo, porém, era imperativo para mim: o da recuperação do corpo.

Caí. Sofri um acidente. Logo eu, tão prudente. Só executo um movimento em completa consciência e segurança em mim mesma e acabo por podar o sonho de qualquer diretor por não me atrever a sair dessa zona. E acabo por podar o que ainda não conheço de mim, para preservar o que sou. Quando o risco envolve a vida, ou você é por ela, ou você é pelo sonho. E depois que virei mãe, a vida fala mais alto. Sempre. O risco e a ousadia fazem parte do meu ser, mas a sanidade na escolha é mais importante. Foi assim que aprendi a subir nos galhos mais altos de uma árvore. Quando a consciência suprime o medo, a segurança vem na presença das ações. Mas sem essa presença não mergulho na direção do risco. Empaco.

Mesmo assim, caí. Foi um pequeno descuido, uma desatenção coletiva, porque a segurança da cena dependia de todas, me exigindo um alto grau de confiança nelas. Somos cinco mulheres, um diretor e muitos experimentos. Assim, três metros de escultura móvel de bambu iam tombando comigo, sem corpos preparados a perceber ou aparar-nos. O desequilíbrio nunca havia ocorrido. Eu, ao alto, estava atenta. Pulei. Caí em pé e depois sentada. Com o corpo quente, não senti a gravidade do impacto, segui o ensaio. Uma hora e meia depois, minha perna tremeu, fraquejei. Ao final de saltos, corridas e escaladas, não conseguia andar. Três metros são três metros e é bom lembrar. Seis metros também são seis metros, não se deve subestimar os mastros. São entre estes dois números que dançamos. Nunca tinha caído. A altura já era ambiente naturalizado para mim. A lição me recordou que nossa força pode pouco com nossa fragilidade.

Chegava ao espaço de ensaio. Apoiada em muletas, ainda baqueada com a dor, acompanhada de compressas de gelo em uma constante corrida contra o relógio biológico. Era preciso acelerar minha recuperação para voltar a sonhar. Ou acordar de vez. Naquele exato momento, estava acordada. Reencontrava as pessoas ainda sonhando juntas, em um ritmo comum que me tornei alheia. Era engraçado. Porque ao mesmo tempo que estava de fora daquela egrégora diária,

sabia exatamente o que era estar dentro. E sabia exatamente que aquelas pessoas não sabiam mais o que era estar de fora.

Elas arrumavam o local, conversavam em um dialeto criado com a experiência, os olhos expressavam uma velocidade particular e tudo que interessava ocorria ali. Os votos de toda a energia do vivido convergiam para o espaço de ensaio. Eu ainda estava em uma posição dúbia. Pé dentro e pé fora. Me acolheram criando um ambiente acolchoado às margens do tatame, onde tudo era possível, convidando-me a estar.

Fui convocada a este ensaio para não me perder do processo. Uma preocupação que veio do diretor, Roberto Magro. Não sei se passava pela cabeça dele que talvez já eu estivesse perdida. Mas ele não titubeava, falava comigo a partir de dentro, como se nada meu estivesse fora, como se eu não tivesse me ausentado. Uma ousadia e segurança de que tudo estava certo, e que minha recuperação era um destino breve. A estréia seria em um mês e exigiria um corpo completamente disponível para força, flexibilidade e impacto. Aquela segurança me causava uma estranheza completa. Era como entrar em um sonho acordada. Os agentes do sonho viviam em outro tempo em que tudo seria possível em um passe de mágica.

Eu mal podia sentar ou permanecer na mesma posição por um longo período. Uma microfissura na bacia e uma inflamação no cóccix tratada com quiropraxia, osteopatia, ortopedia, acupuntura, fisioterapia, alongamento, gelo, macumba, reza, reiki, oração, meditação, amor de filha e marido. Fora os bons dias de descanso, coisa que não existia em meu vocabulário há meses. Fiquei mimada, sensível e um pouco vítima da situação. A instabilidade da melhora me causava tanta ansiedade que já estava para desistir de acreditar no possível retorno.

Mais um cochicho, um acerto e o diretor anunciou que iria começar a passagem do espetáculo. Seria um esboço da primeira lapidação do material, uma pré-conclusão cênica. E eu assistiria aquele processo pela primeira vez na condição de platéia, sem participar.

Apagam-se as luzes. Apenas velas ao alto de um grande castiçal suspenso. A música em um coro misterioso iluminava Poema. Cabelos ao vento, ela visualizava o sonho, na força do realizar. Após uma longa catarse em magia, semeava-se ao chão em um sutil arrastar. Me arrepiei na primeira nota. Fui tragada imediatamente pra dentro, de onde realmente nunca saí. O Roberto tinha razão...

Flávia surgia de um breu, abrindo caminhos no ar. Surpreendia escalando alturas, desbravando. Por vezes arriscava com primazia e invejável naturalidade coisas que, apesar de ser capaz, muitas vezes me nego a fazer. Expressava a parte destemida de nós. É mulher de ar, e sei o custo e o prazer disto. Com Flávia escalando ao céu e Poema semeando à terra, me encontrava em prantos, pois sei que estava também junto a elas.

O espetáculo seguia em uma mistura de nós e tudo aquilo éramos e transmutamos. A música fortalecia o ambiente, Nara e Bia entravam compondo a cena, rasgando o chão, Poema já ao ar tecendo com Flávia. E aquilo tudo ia tomando uma força que me agarrava pela alma. E eu, assistindo de fora, via as

meninas se relacionarem com a minha presença. Não enquanto plateia, mas enquanto artista dentro da cena, como se dali eu nunca estivesse saído. Preservavam minha presença, meus momento de entrada em comunhão com elas. E eu podia me ver correndo, saltando e subindo incessantemente, compondo aquele quadro tridimensional que o diretor nos ousava. Primeiro momento de unidade, caminhos de cinco mulheres. Uma teia tecida a quarenta patas.

Dali pra frente, estava dentro, magnetizada por assistir nosso processo tomar forma. Eram metáforas visuais, guiada por uma dramaturgia de imagens muito singelas. O tempo todo se abriam e fechavam possibilidades. Os cursos de cada uma alterava o curso de todas, e as cenas guiavam-se ao inimaginável. Não tinha como negar o conteúdo autobiográfico de nossa jornada enquanto grupo e da imersão em residência. A vontade de expressar essa profundidade que vivíamos no íntimo chegava em hora pelas mãos deste mago que nos atravessou o caminho.

A solidão, a precisão e a preciosidade da Bia, a brincadeira séria e a superação da Nara, a minha evolução na escolha de viver em grupo na relação com a arte. Em certo momento, as quatro mulheres riam aprisionando-me, obrigando um percurso por consequência, fazendo-me subir. Eu encontrava novos lugares com bravura e sagacidade até que, cansada, aceitasse a situação e a calma me penetrasse. Elas então me conduziam a um voo que só seria possível com entrega e desfrute. Naquele momento eu de fato podia me ver em cena flutuando com a força delas, para ao final atingir um estado de criança realizada. Sim. Isto dizia muito sobre mim e meu percurso de autoconhecimento e realização por meio da convivência com o diferente. E isto dizia sobre a minha aceitação do caminho de estar no palco.

Vendo-me naquela ausência, como se ali estivesse, o filme de dez anos de convívio entrava em minhas narinas como um forte rapé. Tudo aquilo que negava, fazia parte de mim e de meu processo. Era engraçado o fato de me ver no palco, fora dele. Engraçado e triste. Desde minha adolescência não sentia esta necessidade primordial do ator. A cena sempre foi a consequência daquilo que mais gostava: o processo criativo. Porém, diante daquele depoimento visual que pela primeira vez experimentava assistir, com as emoções arrebatada por completo, me sabia parte. E fazia questão de ali estar novamente em carne e ossos recompostos.

À última cena, éramos uma unidade harmônica em uma escalda que só foi possível por estamos conectadas. E apenas nós podíamos apreciar a vista em comunhão. Da minha realidade de platéia, chorava emocionada por nós. Sei que o espetáculo crescerá em primor e abraçaria o público com possíveis enredos e emoções distintas das minhas. Mas o que vivi em uma hora e meia tinha valido a jornada de uma vida profissional. Para mim estava pronto. Porque ao final de dez anos tínhamos enfim chegado a algum lugar. Juntas. Mesmo na convivência conflitiva, nas diferenças existenciais e artísticas. Permearmo-nos foi além de nós mesmas. Foi maior. E como em um passe de mágica, qualquer dúvida sobre meu retorno foi diluída. Já estava dentro. O tempo biológico teria que acompanhar o tempo do sonho, porque na realidade eu fazia parte daquilo e não abriria mão. Aconteceu. O impulso necessário à cura sempre vem do coração. Roberto devia

estar consciente disto. Em mais uma semana retornava aos ensaios, e em outras três vivia a estreia.

Na minha jornada nesta história tive muita raiva pelo nível insano de exigência dos corpos, da psique, da alma... do que era importante e mesmo assim deixávamos para trás. Contudo, este mago diretor sempre terá minha gratidão. Não pelo que pude ver de incrível virtuose na exigência acrobática deste circense underground, mas pelo que me arrebatava em sinceridade e transparência na alma quando nos assistia. E não sei se poderia ocorrer por caminho diferente. Roberto nos trouxe o que precisávamos viver. Esticou nossas virtudes o máximo que pôde em um dolorido processo, despertando também o amor a cada nova conquista pessoal. No extremo, a compaixão imperou. Quando um crescia, todos crescíamos juntos. Ele conseguiu entrar em nossas vidas com poder e sensibilidade o suficiente para nos tirar de um limite ilusório, unir de fato nossa forças e nos lançar em nosso maior potencial, porque se negava a algo menor que isto.

Finda essa viagem, senti um orgulho das minhas mulheres em cena. Porque dez anos é um casamento. Não escolheria outras para dividir a paisagem. Guerreiras, dedicadas, talentosas, loucas, bruxas, choronas, agressivas, fortes demais! Elas me trouxeram a sede de compartilhar o palco, me conduziram a este voo de realização da criança. Porque, enfim, um espetáculo enchia o meu espírito ao vivê-lo. Essa arte valia à pena ao palco. Sentia, assim, o orgulho da minha própria estrada trilhada. Ciclos se fechavam e novos se abriam.

Chegava à um novo estado de mim mesma.



Figura 103. *Teia (paralaxes do imaginário)*. Compartilhamos a paisagem. Chegamos a um lugar comum. Plenas. Na jornada, há um começo que leva, não a um fim, mas a um reinício — Última cena do espetáculo. Ana Flávia Almeida, Beatrice Martins, Nara Faria, Poema Mühlenberg e Roberta Martins. Sala Marins Pena, Teatro Nacional. Brasília, 2013.

Foto: Daniel Lavenère/ Acervo Nós No Bambu.

6. SOBRE CATEGORIAS E IDENTIDADE

Ao delimitar a área de interesse deste trabalho, coloquei como uma das prioridades refletir sobre a identidade artística da *arte corpo e bambu* e, a partir dela, tecer reflexões sobre desdobramentos artísticos na atualidade. A discussão nos aponta, de um lado, o conflito inerente às artes híbridas para adequar-se, e, de outro, uma flexibilização muitas vezes excessivas da fronteiras das categorias de classificação.

Este impulso em discutir as identidades não foi ao acaso. Passamos por muitos questionamento sobre o que éramos desde sempre. Circo, dança, performance ou teatro? A Cia Nós No Bambu apreendeu diferentes classificações.

Quando começamos a fazer as primeiras experiências cênicas em nosso próprio espaço, passamos a ser também convidados a realizar performances em eventos e festas. Àquela época, uma espécie de moda e emergência de festas eletrônicas fazia de uso atrações inusitadas. Comum a pirofagia, tecidos soltos ao ar, dançarinos e *performers* em meio ao público criando uma ambientação neo-psicodélica. Nossa arte era tida como exótica e encaixava-se à proposta. Como para nós tudo era uma brincadeira, vivíamos o desafio proposto. Embora as vivências cênicas em nosso espaço tivessem um outro ritmo, concentração e propósito.

Para a realização do primeiro espetáculo, *Contrastes*, captamos recurso do Fundo de Apoio à Cultura (FAC) do Governo do Distrito Federal em um edital de dança. Em 2007 tentamos captar no mesmo edital e a comissão de avaliação presente questionou se éramos dança. Causou-nos surpresa. Ainda com a identidade vinculada à dança captamos recurso, por meio da Lei Rouanet, tendo o patrocínio da Infraero, Correios, Eletronorte e Caixa Econômica Federal para realização do *Uirapuru Bambu*. Em 2009, nos inscrevemos no FAC em um edital de circo e fomos acolhidos. A comissão de alguns editais de abrangência nacional que concorremos, colocou em dúvida se nos encaixávamos na categoria de circo, considerando que tínhamos um perfil associado à dança. Antes de sermos contemplados com edital da Petrobrás para Manutenção de Companhias Circenses, recebemos uma visita técnica para atestar se tínhamos um perfil que pudesse se encaixar ao circo, pois havia uma consideração que éramos teatro-dança. Nossos espetáculos receberam convites para festivais de teatro. Também para festivais de dança. E ainda para festivais de circo. Alguns associavam à *performance art* e captavam a relação com a escultura de bambu, como foi o caso específico

da solenidade de abertura do Prêmio Fundação Banco do Brasil de Tecnologia Social em 2011.

Sobre o que ouvíamos do metiê artístico desde sempre uma variedade ambígua: "Isto não é arte, é esporte!"; "Não é treino. É dança."; "Não é dança. É teatro."; "Essa galera nem é do circo!"; "Eles fazem bem este negócio de bambu, mas não interpretam."; "Muito lindo vocês dançando com os bambus e lá em cima!"; "Vocês fazem performance."; "Isto é teatro contemporâneo."; "Vocês tem um pouco de palhaçaria também!"; "É Dança Acrobática"; "É teatro físico?"; "Vocês são circo, Novo Circo."; "Há uma junção de dança, teatro e esporte na arte de vocês"; "Nossa! Quantas possibilidades nisto aí se fossem atores!"; "Tem muito de meditação no que vocês fazem não é mesmo?"; "É arte, natureza e espiritualidade."; "Vocês dançam com uma leveza, que parece tão fácil!"; "Vocês precisam ser muito fortes para isto, né?"; "É tão lindo!"; "É meio arte marcial."; "Isto não é dança acrobática!"; "Vocês são únicos e estão desenvolvendo uma linguagem na cidade."; "Não é arte."; "Até que enfim algo novo nas artes"... E lá se foram treze anos de afetos e desafetos. Recentemente, o professor do Departamento de Artes Cênicas da UnB Fernando Villar disse a que eu mais gostei de ouvir: "Vocês são um exemplo de interdisciplina, algo que não é a soma, mas algo novo a partir de junções a uma pesquisa original".

Cada contexto e interlocutor tinha afetos que nos circunscreviam em locais bem diferentes. Também as experiências em cena variavam bastante devido ao grau de preponderância de relação com as outras artes. Hoje, depois de conseguirmos resistir às críticas, às direções (certamente importantes) e seguir com dignidade nosso caminho de busca expressiva, me sinto mais confortável e apropriada para falar da poética subjacente ao meu trabalho. No início o que mais me chateava é que poucos acessavam a dimensão de que os movimentos e as interações plásticas a partir da relação entre corpo e bambu era uma arte em si, apenas admitindo um caráter artístico se fosse subordinado a outra arte: teatro no bambu, circo no bambu, dança no bambu. Sim, de tudo era feito, mas o bambu em nossa arte não é um mero suporte ou cenário. Há uma poética no domínio da interação e há uma transformação de si por meio desta interação. Há uma construção psíquica em relação às variações apresentadas na adaptação. Uma força anímica, em que o contato de dois instrumentos orgânicos interagem, transformando-se. Há um *conhecimento sensível* como centro dessa experiência, que se expressa de forma performática.

Defendo que ambientação dos corpos às esculturas de bambu é uma elaboração artística. No início não era visto como tal. Mas depois de um longo caminho, *TEIA (paralaxes do imaginário)* conseguiu expressar essa dimensão tão particular que tentávamos expor, mas ainda não tínhamos encontrado uma direção sensível a essa especificidade. Roberto Magro em determinado momento do processo criativo entrou em crise, porque percebia os limites da construção cênica conosco apenas pelas vias que já conhecia, tendo que se entregar a um processo mais profundo de maturação das trocas. Tomado por emoção um dia desabafou:

Em certo momento vi que isto não era só dança, nem circo. Teatro... é, não é bem teatro. Então perguntei a mim mesmo: o que estou fazendo aqui?!?! E a verdade é que isto [este trabalho] está transformando todos os que veem para cá. Nunca vi Roberto Olivari tão calmo e paciente ao ensinar. Nunca vi Elodie com tanto bom humor. Há algo mágico que nos captura. E é isto. Às vezes somos aranha e às vezes mosca na teia. Eu fui uma mosca capturada por Liane Mühlberg. Depois de não saber o que fazer, passei a capturar meus amigos para cá. Eles capturaram vocês, mas também foram capturados porque saíram transformados por este local, por esta natureza toda e por esta arte que é o bambu. Todos eles querem voltar, ficar. E aqui é tudo: este lugar, esta cachoeira, estas mulheres... Penso que TEIA fala disso, ele está se criando a partir disso e vai acontecendo. É feito de muitos encontros. De sermos aranha, moscas, de sermos muitos ao mesmo tempo e sobretudo de nos transformarmos a cada experiência. Somos uma constante mutação. (Roberto Magro, depoimento)

Considero que a nossa arte, apesar de híbrida, tem algumas características particulares como, por exemplo, a evocação de forças e vitalidade da natureza. Se aprendemos muito de técnicas de dança, circo e interpretação, também transmitimos aos que fizeram parte deste processo a conexão com algo maior, imaterial, aquilo que nos diz respeito, a um estado primitivo de nós mesmos e que a cultura logocêntrica aparta aos processos de definições e produção. *A arte corpo e bambu* tem origem no Sistema Integral Bambu que busca provocar no praticante uma reconexão profunda com seu estado de natureza a partir de uma atividade física e criativa do corpo. A grande parte das mulheres envolvidas na Cia Nós No Bambu possui vivências sutis de relação com a natureza — o que em geral são referidas como espiritualidade, mas que a nós não convém apartar do todo que é o produto artístico que veiculamos. O *conhecimento sensível* a nós é um ato político. Este elemento é algo que tangencia o particular, à vida privada, sendo somente expressa na forma de criação. Não fazemos de nossa arte um discurso sobre isto, mas ela em si a composição dessas forças sutis.

Sempre tivemos um acolhimento significativo do público. Independente se a estrutura narrativa de nossos espetáculos fosse linear ou fragmentada, se investíamos mais em dança ou

teatralizávamos movimentos. Simplesmente acontecia uma recepção calorosa às criações. O público que nos acompanha, por afetos mútuos, comunga com nossa expressão. Considero que nisto sempre operou o imaterial de nossa arte — e não o discurso das ações dramáticas, que operam em reconhecimento racional imediato. Para mim, o invisível expresso nessa relação com o primitivo, que se traduz pelos corpos em suspensão nas esculturas de bambu, evoca um desfrute perceptual da "cultura/natureza", que diz respeito às faltas dadas ao humano contemporâneo. Escancarando meus afetos, quero dizer que, além do ineditismo, chega às plateias uma força sutil que reverbera o despertar de um corpo em união, mesmo que a cena não se preocupe em expressar de forma mais evidente. O corpo em interação com o bambu o faz por vias não racionais de cognição.

Colocadas as especificidades da *arte corpo e bambu* a pergunta é: como nos encaixarmos em uma categoria artística, se o que somos pode assumir tantas formas, mas nenhuma categoria existente pode delimitar de fato nossa arte? Creio que não somos os únicos que passam por tal indagação nos dias atuais.

Stuart Hall (2004) em seu livro "A Identidade Cultural na Pós-Modernidade" apresenta que há um novo fenômeno na construção das identidades urbanas centrada na experiência individual. Diferente do caráter coletivo dadas às identidades construídas em sociedades tradicionais — em que a identidade do indivíduo é intrincada a um papel social e há uma vigília estrita da vizinhança —, a abrangência das sociedades urbanas e a dimensão da privacidade do indivíduo permite que a pessoa se integre a variados grupos, fazendo a gestão de sua identidade, criando um significado para sua experiência. Assim, por exemplo, um indivíduo urbano pode frequentar duas religiões distintas, porque comunga parcialmente com aspectos de cada uma delas, fazendo uma bricolagem de elementos dispostos para entender e expressar a própria experiência (HALL, 2004).

O que considero que ocorre com a *arte corpo e bambu*, e possivelmente com outras artes híbridas, é que temos que nos situar no campo das categorias existentes, por não ainda não existir categorias artísticas que reconheçam novas experiências em arte. Então, as identidades evocadas pelas macro-categorias — dança, circo, performance e teatro — são usadas de acordo com os agenciamentos necessários.

Na realidade, há um evidente limite que estas categorias enfrentam para abarcar as ocorrências da cena contemporânea do século XXI. Pois as categorias de classificação foram

cravadas no Estado Moderno e operam em uma lógica reducionista. Neste momento histórico, de virada paradigmática ao pensamento complexo, há a compreensão de que o reducionismo não consegue mais explicar grande parte dos fenômenos existentes. Como apontei no início deste trabalho, penso que estamos em uma fase singular de dissolução de crenças, mas ainda não visualizamos onde este processo irá levar. As coisas não se definem em si, mas em relação umas às outras.

Podemos estender essa reflexão verificando que a categorização, a conceituação e segmentação, bem como a ideia de desenvolvimento e superação do que é velho, são elementos estruturantes da cultura moderna ocidental. Porém, as atuais mudanças, os questionamentos epistemológicos e a tentativa da edificação de um novo paradigma por parte de pensadores contemporâneos, estão desconstruindo algumas crenças. Por exemplo, há um consenso entre estes pensadores de que biodiversidade assegura maior números de interrelações, de que as coisas devem ser vistas em sistemas e não segmentadas. Com essas duas premissas é abalada a ideia de categorização e de desenvolvimentismo. Evoca-se uma nova ética: as coisas tendem a coexistir e não a serem superadas. E as coisas podem ser muitas ao mesmo tempo, pois operam mais que uma função no sistema. (MORRIN, 2005; HALÉVY, 2010)

Nas artes, a perspectiva desenvolvimentista pode ser apreendida na estrutura do discurso dado ao modernismo pela sucessão de manifestos, quando não expressos velados, em torno de uma busca essencial de um sentido para a arte. O modernismo rompeu com a mimese e trouxe para o centro do fazer artístico o empreendimento filosófico (DANTO, 2006) que se caracteriza pela busca da verdade subjacente às coisas.

Em fevereiro de 1913, Malevich assegura a Matiushin que "a única direção significativa para a pintura era o cubo-futurismo. Em 1922, os dadaístas de Berlim celebraram o fim de toda arte, exceto a Machinekunst de Tatlin, e naquele mesmo ano os artistas de Moscou declararam que a pintura de cavalete como tal, abstrata ou figurativa, pertencia a uma sociedade histórica substituída. "A arte verdadeira, como a vida verdadeira, trilha uma estrada única", escreveu Piet Mondrian em 1937. Mondrian viu a si mesmo nesta estrada, assim na vida como arte. E acreditou que outros artistas estariam levando falsas vidas se a arte que faziam estivesse em um caminho errado. Clement Greenberg, em ensaio definiu "uma apologia histórica à arte abstrata" — "Toward a Newer Laocoön [...] Em 1940, por ocasião de sua publicação, a "única estrada verdadeira" era a abstração. [...] "A única coisa a dizer sobre a arte é que ele é uma única coisa, As Reinhardt escreveu em 1962. [...]

Cada uma das narrativas — de Malevich, de Mondrian, de Reinhardt e dos demais — não são senão manifestos velados, e os manifestos estavam entre as principais obras artísticas da primeira metade do século XX. [...]

[...] O comportamento dos críticos de arte no período moderno parece ter confirmado isto de maneira assustadora, pois seus endossos foram como autos-de fé,

talvez um significado alternativo para "manifesto", com a implicação adicional de que quem quer que não dê sua adesão deve ser esmagado como herege. Os hereges impedem o avanço da história. Em termos de prática crítica, o resultado é quando os vários movimentos artísticos não escrevem seus próprios manifestos, torna-se tarefa dos críticos escrever estes manifestos. (DANTO, 2006, p.30-33)

Os manifestos operavam em uma lógica positivista. Mesmo que muitas vezes compreendessem um ímpeto de contra-cultura, a estrutura do discurso era evidentemente desenvolvimentista. Declara ainda, o autor: *"a verdade profunda do presente histórico, ao que me parece, reside no término da Era dos Manifestos, porque a premissa subjacente de uma arte orientada por manifestos é filosoficamente indefensável"*. (Idem, p.38)

Após a Segunda Guerra mundial, com o destroço do imaginário coletivo, o campo artístico foi abalado e com ele esta estrutura discursiva. Suely Rolnick (2011) nos fala que, após o mundo se defrontar com o Neonazismo, se tornou impossível o vínculo com a subjetividade burguesa ocidental — aquela que tem um "modo de existir" em que a produção do conhecimento baseia-se em apenas uma parte das potências cognitivas: a razão. Após os impactos e destroços anímicos do pós-guerra criou-se um campo de experiência vital para o qual o logocentrismo não mais oferecia resposta. Houve uma tensão entre o sensível, dado ao real, e a razão, que se tornou muito estreita para corresponder a totalidade dos eventos. "Liberdade, Igualdade e Fraternidade" se tornaram dispositivos desconexos da experiência ocidental. Houve um transbordamento dos limites racionais.

A partir da década de 1960 ocorre uma explosão de elementos contidos na subjetividade que não encontraram correspondente no repertório da linguagem. Inúmeras práticas artísticas se tornam um meio de expressar, mobilizar, intervir e convocar este campo de nova subjetividade e conhecimento amordaçado pelo racionalismo. Artistas passam a tecer um novo modo de expressão para esta subjetividade criando um campo sensível afeto àqueles que se aproximam do contexto de suas obras (ROLNICK, 2011). Representam um o gueto de exercício de criação não-racional, um centro mobilizador do *conhecimento sensível*.

Neste sentido variadas tendências artísticas surgiram como uma intervenção de aspecto anti-modernista, o que logo foi compreendido como pós-modernismo. Arthur Danto (2006) localiza que após a exposição de Warhol de suas esculturas de "Brillo Box" em 1964, impôs-se uma evidente encruzilhada psíquica às narrativas dos manifestos, que buscavam sempre uma resposta essencialista da arte. Segundo o autor, a abstração chegou ao limite. O

que diferenciaria estas caixas de "Brillo" expostas como arte e os mesmos objetos na vida cotidiana em um supermercado?

Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais. Agora, o problema filosófico é explicar porque são obras de arte. Com Warhol, ficou claro que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte dever ter — ela pode parecer uma caixa de Brillo ou um lata de sopa. Mas Warhol é apenas um entre um grupo de artistas que fizeram esta profunda descoberta. A distinção entre música e barulho, entre dança e movimento, entre literatura e o mero escrever, coetânea à ruptura de Warhol, estabelece com ele um amplo paralelismo. (DANTO, 2006, p. 40)

Ainda na década de 1960, os *Happenings* de Allan Kaprow faziam proposições da arte como vida, mesclando todas as áreas artísticas (dança, teatro, artes visuais, música) em um evento composto por profissionais e amadores — numa tentativa de colapsar essas fronteiras e a submissão aos mercados de arte. Logo, a *performance art*, *action painting*, a *body art* apresentavam-se como novas tendências pouco categorizáveis aos moldes pré estabelecidos. Também rebeldia ao próprio local social destinado às artes influenciou todos os campos expressivos, numa tentativa de re-infiltração à vida.

O teatro⁴³ — mesmo que sondado excessivamente sobre conteúdos de mídia no período das ditaduras militares — foi o espaço de assuntos não permitidos ou não veiculados ganhando certo público fiel. O teatro épico se alinhou a ideais políticos esquerdistas, criando uma relação de cumplicidade subversiva com a plateia. Com o fim das ditaduras, novas formas de manifestações políticas se declinam sobre o fazer teatral.

O crítico teatral alemão Hans-Therese Lehmann aponta que o novo fazer político declina-se sobre o questionamento da estrutura clássica da teoria dramática — aquela em que o texto é o centro, o tempo real tende a desaparecer para que o espectador viva o tempo do drama e o conteúdo do texto veicula a postura política. Influenciado pelos *Happenings* e pela cena oriental do pós-guerra, sobretudo o Butô, novas possibilidades do fazer teatral questionam o "textocentrismo" e os trinômios: "relação, conflito e drama" e "pessoa, espaço, tempo"(LEHMANN, 2011).

Segundo o autor, nas últimas décadas o teatro mergulhou em uma fase experimental na busca de uma estética que debatesse a relação em si, o tempo em si e o espaço em si. Em certa medida o teatro do absurdo, o surrealismo e as obras de Artaud já apontavam para o

⁴³ Aqui peço licença para ser generalista. "Afastar a lupa" . Tento desenhar este fio de memória diante do complexo. Para entrar em todos os interstícios da história destes afazeres artísticos, me perderei nos labirintos da individuação. E se faço este movimento, paradoxalmente é para tentar, a partir de uma macro-escala para enxergar o próprio movimento de individuação da obra.

desconstrutivismo. Mas é a partir da década de 1980 — com o amadurecimento das experiências teatrais como as de Jerzy Grotowski, Joseph Chaikin, Eugênio Barba, Peter Brook, Richard Schechner, Heiner Müller — que Lehmann define o teatro pós-dramático alinhando-o a uma estética que transcende a capacidade de ser abarcada pela Teoria do Drama Moderno de Peter Szondi.

Este novo teatro, o pós-dramático, coloca o corpo e a presença do ator no centro da criação e da experiência cênica; há a quebra com narrativa linear ou com compromisso de "contar histórias"; coloca-se o tempo como tema, brincando com a percepção do público (dilatando-o, acelerando-o ou fazendo colagens); utiliza-se a ruptura da cena; arrisca-se a extinguir a fala. Um teatro provocador, que se realiza por meio da experiência proporcionada entre atores e público. Um teatro que questiona não mais o significado da modernidade, mas a sua estrutura de tempo, espaço, linearidade e corporalidade (LEHMANN, 2011).

A teórica Érica Fischer-Lichte defende que após os anos de 1960 o teatro experimentou um desvio performativo e emergiu à cena em "processos" no qual o artista experimenta a cena enquanto evento. Rompe-se com a ideia obras acabadas representantes de um mundo ficcional em que o público observa e interpreta. O evento teatral passou a provocar uma ampla gama de significações que não pode ser resolvida pela reflexão, mas pela interação perceptiva. Convergindo a este ponto de vista, Josette Féral conceitua o "teatro performativo" para descrever as relações contemporâneas estabelecidas no fazer teatral com a dissolução das estruturas dramáticas (FERNANDES, 2011).

Considerando o termo "pós-dramático" proposto Lehmann "excessivamente genérico" em sua conceituação, Josette Féral tenta uma definição do novo fazer teatral, alegando que a "performance" e a "teatralidade" são elementos da obra cênica. O primeiro é o que a faz única e o segundo é o que a faz cognoscível. O que e definiria se uma obra é teatro ou performance é o grau de preponderância destes elementos (FERNANDES,2011).

A dança⁴⁴, tendo percorrido um longo caminho desconstrutivista, fez uma volta ao "movimento pelo movimento". Na cena norte-americana, se Isadora Duncan questiona o Balé Clássico. Marta Graham e Doris Humphrey desenvolvem bases técnicas para a dança moderna incorporando uma amplitude de significação própria do Expressionismo. Na cena europeia do início do século XX, Rudolf Laban cria um sistema pedagógico de estudo do

⁴⁴Para fazer esta breve recorte na história da dança mesclo as seguintes bibliografias: (ALMEIDA 2011; CALDEIRA, 2009; GIL, 2001; NOISETTE, 2011; SILVA,2005; GOLDBERG, 2006)

movimento corporal influenciando nas décadas posteriores o ensino da dança e de atividades voltadas ao corpo no mundo inteiro, provocando o desdobramento de novas explorações para a dança. Em soma, o encontro com técnicas orientais, sendo o Butô seu maior expoente, a partir do pós-guerra foi um evento que criou um cenário de ampliação para a dança ocidental.

A partir de Merce Cunningham e Alwin Nililaís houve uma busca cada vez mais incessante do "movimento pelo movimento", atribuindo-se o "acaso" como elemento de criação, excluindo a dramaturgia prévia e a relação linear de causa e consequência. Os sucessores de Cunningham, dançarinos que passam a se intitular como pós-modernos nos anos de 1960 e 1970, aprofundam sua ideia filosófica "*coreografias não precisam contar nada, apenas ser*", mas avançam questionando as complexidades dos movimentos coreográficos de seu mestre. Exploram os limites de ações simples como rolar, correr e cair — transgredindo o repertório convencional da dança, concentrando-se no espaço, tempo e dinâmica corporal. Questionaram a segmentação, a especialização do fazer artístico e seus mercados. Provocaram uma saída dos palcos e uma tentativa de retorno à vida. Outras correntes de estudo do movimento passaram a se intitular de dança pós-moderna, em seu processo de distinção e evolução à dança moderna. Deste contexto, surge de essencial a participação bailarino na composição coreográfica em um sentido mais pleno de autonomia.

Os *Happenings* também influenciaram a dança, misturando bailarinos e coreógrafos, profissionais e amadores, enquanto atitude política. Descartavam as luzes, os figurinos e o mercado dos espetáculos. O Judson Dance Theater (1962-1966), no mesmo sentido, negava o virtuosismo na dança, explorava o minimalismo, o conceitualismo e o anti-ilusionismo. Apesar do Judson ter sido uma experiência breve, além de grandes nomes da dança norte-americana, dali migram dançarinos que darão vida a novas companhias — redimensionando o corpo, o espaço, o tempo e dilatando as possibilidades da dança — como Trisha Brown e Twyla Tharp e Yvonne Rainer.

Steve Paxton na década de 1970 aprofunda e difunde o "Contato e Improvisação" como possibilidade de estudo corporal e técnica de dança — resultado de sua ruptura com a dança moderna e imersão em novas possibilidades para a dança com a companhia Grand Union.

Na década de 1980, artistas como Jean-Claude Galotta, Maguy Marin, François Verret e Mathilde Monnier retomam a preocupação com o desenvolvimento de um tema, mas

permitem-se tudo no que diz respeito à criação dos movimentos — indo de certo modo ao encontro também da cena teatral e circense. Pina Bausch coroa a dança pós-moderna como uma das principais influências em todos os campos das artes cênicas na segunda metade do século XX.

O circo desde sempre participou de embaralhamento de estilos, por ser não só uma categoria artística, mas um espaço de espetáculo. Apesar das artes da proeza serem milenares, o formato que conhecemos do circo — um espetáculo de múltiplas artes que envolvam risco, virtuosismo e domínios extra-cotidianos sob uma lona — é recente: nasceu com a própria modernidade entre o final do século XIX e começo do século XX. Povos ciganos, exímios em artes e em domínio de animais, o popularizaram e o difundiram pelo mundo. O circo sempre fora associado ao tradicionalismo familiar mambembe de diáspora cigana mundial. Outra característica inerente ao circo é o acolhimento de variadas artes, incluindo o teatro e a dança, mas quase sempre voltado à atrações populares, e em geral sendo estigmatizado como arte do baixo clero. (LACHAUD, 2009; SILVA e ABREU, 2009)

No início do século XX o circo viveu períodos de glória. Porém o que antes era o "maior espetáculo da terra", com o advento da generalização do entretenimento áudio-visual, passou a ser "mais um dos espetáculos da terra". A partir de meados do século, o circo entrou em crise econômica em diversos países. Adicionando-se ao fácil acesso televisivo e vasta disponibilidade de programação, nos anos de 1970, houve a emergência dos movimentos ecológicos que passaram a condenar o uso de animais em cena, devido aos maus tratos e as estruturas precárias de alojamento — além dos riscos potenciais para as plateias. Ocorre que boa parte dos atrativos da *mise en scène* fazia-se da lida com animais.

O discurso e práticas dos ecologistas ganharam a adesão popular. Sendo uma empresa cara, que não se sustenta com pouca plateia, muitos circos foram à falência. Ainda hoje, a questão dos animais é de amplo debate: ativistas e ecologistas, radicalmente contra a autorização, disputam com circenses, historiadores e antropólogos — que são à favor do resguardo tradicional da arte e lutam pela permissão e regulamentação adequada aos usos destes animais. (SILVA, 2009)

Com o declínio do circo, Governos se preocuparam com o resguardo das técnicas tradicionais e integração dos trabalhadores. A partir da década de 1970 prolifera-se em todo o mundo escolas de circo, alterando a forma tradicional familiar na transmissão de saberes. Para

citar algumas: na França a escola Annie Fratellini (1979), a Centre National des Arts du Cirque — CNAC (1982) e a École Supérieure des Arts du Cirque — ESAC (1985); no Canadá, a Primeira Escola de Circo (1981) (WALLON, 2009). No Brasil, a Escola Nacional de Circo(1982).

Com as tensões em torno do uso de animais em cena, houve uma necessidade de maior investimento nos números acrobáticos, ilusionistas e de clown. Lira, globo da morte, tecido, malabares, acrobacia solo, trapézio, voador, mágica, cama-elástica, corda-indiana, corda bamba, pirofagia, mastro chinês, pratos, etc. Uma gama de aparelhos, cada qual com sua origem, vai se popularizando e com isto expandindo o repertório dos movimentos corporais em virtuose.

Outro fato decorrente da criação das escolas de circo é a formação de artistas independentes e de talentos múltiplos. Se antes o circense era nômade, vivia em grupo e o conhecimento era passado de pai para filho, o novo circense é um cidadão sedentário e isto possibilitou a intensificação das trocas entre os artistas circenses e das demais artes — o que antes só era possível em uma maneira efêmera. Ginastas, atores, dançarinos e jovens urbanos foram possibilitados de frequentar o aprendizado no picadeiro. (PENCENAT, 2009)

Em 1982, forma-se um grupo de artistas canadenses, o Club des Talons Hauts. Das ruas — em exhibições de pernas-se-pau, malabarismos e pirofagias — criam o primeiro espetáculo coletivo, originando o Cirque du Soleil. Este circo com forte impacto na cena internacional dos anos de 1990, se transformará em uma empresa de grandes proporções recrutando artistas no mundo inteiro e estimulando também a disseminação de um novo estilo do fazer circense na contemporaneidade.

A experiência do grupo causou grande impacto na cena contemporânea com diferentes criações de figurinos, conjugação de cores, grande número de artistas em cena, e uma cenografia surrealista. Pode-se dizer que, devido à grande projeção midiática alcançada, tiveram, em parte, responsabilidade pela popularização de alguns aparelhos circenses — como o tecido, a perna de pau, a pirofagia e malabares — que serão difundidos no ambiente neopsicodélico das festas eletrônicas a partir da década de 1990.

Atualmente, alguns circenses de vanguarda buscam um estilo menos espetaculoso e mais expressivo. A tentativa destes artistas consiste em humanizar a proeza, torna-la manifesta em dança; quebrar os corpos ginásticos e a separação dicotômica entre aparelho, objeto e o

chão. O novo ilusionismo da poética circense, ainda sim é comprometido com o sonho, a descontinuidade da lógica visual. Encontram na dança, no teatro e na performance a referência do caminho expressivo. Para os artistas do Novo Circo, o corpo deve dançar no ar e no chão, quebrando a dureza ginástica dada aos movimentos acrobáticos. O artista deve ter talentos múltiplos e a corporalidade de distinguir daquela construída habitualmente no circo tradicional.

O fato decorre devido à Europa, já na década de 1980, ter reformulado o currículo de formação do artista circense em prol de uma teatralização do espetáculo. Dança, teatro, dramaturgia compõem as cenas dos picadeiros. Diante do novo exercício do fazer circense, a lona e a rua deixam de ser os únicos espaços de apresentações. Esses artistas de talentos múltiplos ocupam teatros e casas de show. Se antes a lona era um elemento de identidade do circo, a ocupação dos espaços dedicados às artes mais nobres fará com que o circense nem sempre se distinga do não-circense, pois o desenvolvimento de plasticidades híbridas nos espetáculos abriu um campo revitalizado do Novo Circo e promoveu uma aproximação com o teatro e a dança. (PENCENAT, 2009)

Apesar de contemporâneos, os artistas da linha de pesquisa do Novo Circo não se identificam com o expoente Cirque du Soleil. Alegam que — por mais que se invista em uma estrutura dramaturgicamente diferenciada, em um vestuário mais contemporâneo — em geral o artista do Cirque du Soleil mantém uma corporalidade mais associada ao circense tradicional, mais atlética e especializada em uma determinada performance da proeza. Alegam também que é mantida a estrutura do espetáculo tradicional: o apresentador; os números independentes e somados; o clown alinhavando um sentido e contra-sentido da cena; a inserção da dança e do teatro, a música, os figurinos, as luzes de forma segmentada, da mesma forma como ocorre no modo tradicional do fazer circense. Ainda denunciam que o diferencial do Cirque du Soleil é o alto investimento de patrocinadores, o que permite colocar em cena grande quantidade de acrobatas causando um impacto visual vertiginoso e espetaculoso⁴⁵. Cheguei a escutar: *"isto não é arte é marketing"*.

A identidade do Novo Circo ainda está sendo construída, mas apresenta-se em contraste ao circo tradicional e aproxima-se ao teatro e à dança. Os artistas mantêm a estética

⁴⁵ Dado coletado a partir de diálogos com circenses nos Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro, Festival Brocante de Frisanco, na Itália — que apresentaram este ponto de vista comum sobre a construção da identidade do Novo Circo.

do risco e da proeza. Porém, esses elementos, antes mostrados com rufos e tambores, se dissolvem na ação dramática, performática e/ou expressiva. Em soma, desde a década de 1990 é comum ver elementos circenses em espetáculos de teatro e dança, desdobrando aspectos dessas aproximações. (LACHAUD, 2009)

De todo o complexo de mutações e misturas das identidades artísticas, me chama a atenção o fato de que as diversas artes, cada qual em seu caminho, ao final apontaram para o corpo e a experiência sensível. Estes elementos se tornaram o centro da exposição cênica, seja no confronto às formas habituais do fazer — dança, circo, performance ou teatro —, seja na apresentação inacabada e indefinida do processos de criação. Também me chama atenção como o público foi colocado na participação do evento criativo em uma tentativa reconstituidora do despertar perceptivo — questionando o pertencimento ao mundo, a estrutura de tempo e a objetividade. O fato é que o confronto de contra-cultura a partir da década de 1960 aproximou as identidades das artes. O desenvolvimentismo enquanto estrutura do discurso, a segmentação e as categorias passaram a não fazer mais um sentido pleno desde então. Agora, estamos em um outro momento. O da individuação identitária e da permeabilização categórica.

O teatro contemporâneo partilha com a dança, as artes plásticas e o cinema uma crise de identidade e uma indefinição de estatuto epistemológico. Neste sentindo, pode-se falar de experiências cênicas com demarcações fluidas de território, em que o embaralhamento dos modos espetaculares e a perda de fronteiras entre os diferentes domínios atípicos são constantes.

Em resposta à transformação, vários teóricos do teatro e da performance buscam organizar vetores de leitura dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo o traço mais evidente é a frequência com que se situam em territórios híbridos de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo e performance, além da opção por processos criativos avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido. (FERNANDES, 2011, p.11)

As identidades artísticas que em um momento anterior eram bem definidas, no curso de suas histórias, encontraram denominadores comuns gerando um cenário de hibridez. Porém, frente ao Estado Moderno esta hibridez se deparou com uma forma de categorização ineficaz para sua classificação. O resultado é que na atualidade presenciamos uma dilatação dos campos artísticos para abarcar o fenômeno.

Fredrik Barth (1998), embora aprofundando-se em grupos e contatos interétnicos, nos fala das fronteiras de identidade. Segundo o antropólogo, as fronteiras se expandem em experiências de contato, mas há algo inerente que permanece: a partilha de determinada identidade envolve uma percepção cosmológica, a visão tempo e espaço, uma origem comum

e, sobretudo, o sentimento de pertencimento a um grupo definido pelos humanos que a compartilham. Aplicando a ideia às identidades artísticas contemporâneas, a dança, o circo, a performance e o teatro são identidades em que as/os artistas das artes híbridas podem reconhecer, por exemplo, suas origens ou a escola. Há a evocação de um senso de pertencimento do artista e ordenação cosmológica por meio de algumas destas estas categorias, que é senão o caminho que percorreu até sua individuação.

O autor refere-se ainda à "identidade situacional". Trata-se daquela que evocamos frente à um dispositivo político em nossa sociedade. Um bom exemplo destes dispositivos são os editais culturais de financiamento para a arte. Frente a uma política específica em um Estado Moderno o sujeitos evocam traços de pertencimento a uma delimitação coletiva. O que podemos presenciar na atualidade é um embaralhamento generalizado de grupos híbridos entre as categorias que recebem fomento.

A Cia Nós No Bambu é um estudo de caso pertinente. Somos artistas com trajetórias distintas entre teatro, dança e circo. Nosso pertencimento comum, de origem, é o Sistema Integral Bambu: uma prática que evoca o primitivo, o artesanal, a magia e um sentido de "ser natureza" no estado de criação artística. A construção cênica da Cia Nós No Bambu se faz de um híbrido entre teatro físico, dança, circo e artes plásticas podendo reivindicar várias categorias de classificação, fazendo a gestão de sua identidade situacional frente à cada demanda.

6.1 Pós-modernismo?

Quero ainda tecer uma consideração sobre a hibridez na cena contemporânea. Outro elemento que se estabeleceu como descrição identitária de todo um espectro diferenciado na arte do século XXI é o desiderato pós-modernismo. Escancarando meus afetos, tenho ressalvas sobre o largo uso do termo. No campo artístico, o pós-modernismo foi anunciado em diferenciação aos estilos estéticos antecessores, possuindo um caráter e uma postura política anti-modernista — muitos dos artista reivindicavam até mesmo o status de "não-arte". Ao mesmo tempo, tenho que admitir que há aproximações visuais à cena híbrida atual — devido ao fato de que os pós-modernos romperam com a ideia de paradigma nas artes e

instauram a abertura consciente para o paradoxo⁴⁶ — em uma denúncia cabal da asfixia da linearidade cultural imposta por estrutura e linguagem na modernidade. Mesmo assim, pondero que não seja adequado o rótulo de pós-moderno a tudo o que de fato o pós-modernismo deu origem, pois na arte contemporânea do século XXI não se deflagra, de forma generalizada, uma militância de diferenciação ideológica em relação ao modernismo.

A partir dos artistas pós-modernos, presenciamos nas artes uma abertura consciente às incongruências discursivas, mas só o foram capazes de fazer seguindo a trilha lógica dos artistas modernistas. Se Arthur Danto associa o modernismo à Era dos Manifestos, a minha interpretação é que o pós-modernismo é o manifesto velado de implosão dos manifestos, sendo o seu "manifesto ápice". Nisto corroboro em parte das ideias de Fredric Jameson (1997) quando ele propõe um exercício de se pensar que o pós-modernismo é pouco mais que um estágio do próprio modernismo.

O pós-modernismo não veio a abrir um novo campo de homogeneização que se segue às estruturas do pensamento moderno. Ele veio encerrar a estrutura do discurso modernista. É após essa implosão que se anunciou a possibilidade de um ambiente múltiplo de ocorrências e de individuação da obra — em que a linearidade discursiva é apenas uma das formas de organização estrutural. As ocorrências artísticas subsequentes ao pós-modernismo, ao meu ver, terão de receber um novo nome, cada qual ao destino que se propõe. O que veio depois foi a consequência, e não a parte do pós-modernismo.

Tem-se sugerido que talvez devêssemos falar simplesmente em pós-modernismos. Tão logo o fizemos, porém, perdemos a capacidade de reconhecer, a capacidade de classificar e a percepção de que o pós-modernismo marca um estilo específico. Poderíamos tirar proveito da palavra "contemporâneo" para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que não se ajuste. Mas o que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério utilizada como fase para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento — e que conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo.(DANTO 2006, p.15)

O fato é que a arte contemporânea do início do século XXI (ampla, difusa e incongruente) tem sido marcada, estilisticamente e filosoficamente, por diferenças explícitas tanto no processo criativo, quanto na finalização da obra. O conjunto de desdobramentos

⁴⁶ Alusão a termos do Professor Fernando Villar proferida em sala de aula na disciplina Poéticas em Cena no segundo semestre de 2014 pelo Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. "Paradoxo" da convivência de vários estilos sem que se evoque um sentido de superação em contraste com o "Paradigma" que necessariamente evoca uma superação.

artísticos atuais tomou rumos próprios e está sendo mais rápido que cognoscível. Recria-se e diferencia-se em velocidade proporcional aos avanços tecnológicos de sua época. E na falta de recursos interpretativos tem sido chamado de pós-moderno. Talvez, continuando a sátira ao moderno, poderíamos falar em um pós-pós-modernismo.

A questão atual, dada às diferentes e inclassificáveis (ou poli-classificáveis) expressões é encontrar um espaço para ser o que se é dentro das múltiplas possibilidades — o que inclui desbravar novos mercados e dilatar as atuações. A arte de agora evoca poder ser em corpo para além do já classificável. Existir em si e em sua individuação. Mais que a convivência de diferentes orientações teóricas, presenciamos a mistura de estilos, a ruptura filosófica com a linearidade e com o domínio discursivo maniqueísta. Presenciamos a expressão da coexistência, e não da ruptura filosófica — que era a estrutura das narrativas modernistas. Em uma mesma obra pode co-habitar fragmentos, releituras ou integração de estilos precedentes antagônicos em harmonia estilística, incluindo preceitos modernistas. É possível, por exemplo, uma cena de balé clássico, utilizando transmídia, sem narrativa linear. Ou uma pintura naturalista em meio a uma instalação. Todas as possibilidades antecessoras são matéria-prima para a criação. No entanto, presenciamos um descolamento indiscriminado das origens das matérias-primas. Estamos, assim, diante de certo abandono da história proferida por muitos autores como uma perda profunda (BENJAMIM,1985; JAMESON 1997; BAUDRILLARD,1991), mas também apontadas por outros como uma abertura às novas possibilidades (LYOTARD, 2004; CASTELS; 2000; HALL,2004).

A cena atual ocorre neste lugar qualquer de incompreensão categórica e é definida pela auto-atribuição filosófica conceitual, em que o artista e a recepção definem mutuamente a obra, evocando as categorias que lhe pareçam pertinentes no processo de sua individuação. Os acontecimentos que vivemos, ainda serão estudados após o distanciamento temporal necessário. Mas reafirmo a intuição de que o pós-modernismo é um estilo muito bem delimitado ainda dentro da narrativa modernista que se encerrou, inaugurando uma nova fase para a arte que ainda não compreendemos.

Arthur Danto (2006), propõe uma leitura provocativa da atualidade em seu livro intitulado "Após o fim da Arte". Citando a profunda aproximação intelectual com Belting, faz uma regressão histórica ao momento que a arte tomou consciência de que era "arte", discorrendo sobre uma descontinuidade em relação às imagens antecessoras — que, dentro

de uma lógica medieval, desempenhavam outro papel na vida das pessoas, sendo mais associada ao sentimento de fé e revelação divina, e para a qual o conceito de artista não fazia parte da explicação. *"Não que aquelas imagens deixassem de ser arte em um sentido amplo, mas serem arte não fazia parte de sua produção, uma vez que o conceito de arte não havia surgido de fato na consciência geral"*. (Danto, 2006, p. 4)

Segundo o autor, a partir da Renascença não só a consciência de arte, mas a figura do artista torna-se central. No período de transição que representou um "salto de consciência", não se nomeava ainda o que viria ser entendido como "arte", muito menos compreendia-se seu local social. As mudanças simplesmente ocorreram até quem em certo momento ganharam corpo suficiente para ser compreendidas como tal. Se esta regressão permitiria Belting pensar em uma arte antes da Era da Arte, Danto diz ser possível se pensar em uma arte após o fim da Era da Arte. Assim, usa a analogia para descrever o período em que estamos vivendo — que possivelmente nos levará a um outro período em que a arte, tal qual se deu na própria Era da Arte, não compreenderá o fenômeno. Segundo o autor, uma nova consciência do fazer artístico emergirá a partir do fim da Era da Arte, em um salto de descontinuidade. Conclui anunciando um novo caráter "pós-histórico" da arte, referindo-se a destituição do elementos que alicerçaram a Era da Arte. (DANTO, 2006)

Ao que tange meus afetos, considero que o autor brilhantemente capta e anuncia uma descontinuidade no caráter evolutivo da arte. Também me surpreendi por localizar uma transformação de descontinuidade na transição da Era Medieval para a Era Moderna e dizer que ocorre algo no sistema de arte nos dias atuais que encerra o que começou nessa transição. Porque nela se localiza a emergência do reducionismo e do racionalismo cartesiano, que estão sendo colocados em questão. A virada paradigmática à complexidade, abala as estruturas lineares de compreensão. Por isto, por mais que considere a brilhante apreensão de Danto, percebo uma linearidade nas interpretações dos fatos, ao evocar uma cronologia temporal. Estamos diante de muitos tempos e muitos sistemas de arte.

Hoje presenciamos o questionamento da narrativa da História da Arte. Vivemos um período de múltiplos contatos após o advento da internet. Temos acesso direto a diversificadas culturas, cosmologias e corporalidades advindas do processo de globalização. Há não só a perpetuação do "capitalismo tardio", para usar os termos de Fredric Jameson (1997), e suas formas mais sutis de propagação surgiram com as novas tecnologias cibernéticas (SANTOS,

2000), mas também fenômenos culturais, para os quais ainda não temos dimensões de impacto, têm sido proporcionados. De fato, estamos em contato com uma boa dose de percepções, o que inclui contatos com culturas que tem uma cosmologia baseada em tempos (cíclicos, não lineares) e constituições de "naturezas distintas" (VIVEIROS DE CASTRO, 1996), abrindo um novo campo de experiências perceptuais ao indivíduo moderno. São as *communitas do conhecimento sensível*.

Nesse ambiente de encontro, novas histórias estão emergindo colapsando o próprio sentido da História tal qual nos foi, e ainda é, ensinada. Estamos vivendo em um período em que as histórias suprimidas estão emergindo e se contrapondo à História hegemônica. A História de dinamização da cultura Ocidental está se transformando em mais uma das histórias que compõem a complexa malha de significações do percurso da humanidade. A categoria "pós-histórico" se depara com esta fragilidade, pois expõe um sentido linear de uma trajetória cultural. Do ponto de vista da Antropologia, podemos falar senão em muitas histórias da arte e compreender uma sobreposição de universos estéticos, em uma trajetória de poder. De forma que a categoria "arte pós-histórica", delimitada por Danto evoca igualmente uma linearidade de cunho moderno e prefiro não usá-la.

Em outras palavras concordo com autor em seus argumentos, mas acrescentaria que a própria Era da Arte é uma invenção de moderna e obedece a linearidade cosmológica da cultura ocidental. E dentro de uma perspectiva de interpretação dada à linearidade, me vejo obrigada a ceder às visões mais pessimistas da interpretação do presente cuja a alienação generalizada se sobrepõe à condição de re-criação generalizada (JAMESON, 1997). E se posso ter algo de esperança neste processo contemporâneo, refere-se à transcendência do sistema de pensamento logocêntrico. E nisso percebo a participação da *communitas do conhecimento sensível*. Assim como Danto, creio que o salto de consciência virá de uma descontinuidade. Porém intuo que este salto nos levará perceber os equívocos das grandes narrativas lineares. O termo que poderá sintetizar essas experiências atuais ainda tem de ser inventado, quando elas ganharem corpo suficiente para ser denominadas.

Como temos a necessidade de comunicar e registrar os evidentes de nossa época, por enquanto persisto apenas delimitar uma ambientação temporal precisa do fazer artístico atual insistindo em utilizar uma categoria ampla e pouco criativa: a arte contemporânea do início do século XXI.

Por meio deste exercício de reflexão sobre a identidade da *arte corpo e bambu* bem como a análise da inserção da Cia Nós No Bambu no mercado e sistema de arte, percebo algo maior do que é tangencial apenas ao meu fazer artístico. Presumo que o comportamento das artes híbridas na cena atual opera na lógica da complexidade: as identidades se definem mais nas relações postas do que em torno de uma essência reduzida a uma categoria de pertencimento ou estilo. Constatado que algo neste novo momento começa a ganhar corpo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei, neste trabalho, apontar o percurso da instauração de uma cultura de alienação do corpo na modernidade e valorizar os guetos de resistência do *saber do corpo* — dar-lhes forma em uma definição enquanto *communitas do conhecimento sensível*, contrastando-o à cultura hegemônica logocêntrica. Para, então, afirmar sua importância na construção de um novo paradigma.

O fiz porque são as motivações subjacentes à minha escolha em trabalhar uma corporalidade consciente — tanto no que é afeto à arte, quanto ao método de conhecimento corporal que dei suporte para ser estruturado, o Sistema Integral Bambu. Assim, ao descrevê-lo optei por apresentar a política cotidiana e as reflexões que o edificaram dentro de uma lógica voltada à percepção ao estado criativo do indivíduo. O intuito de registrar o Sistema Integral Bambu também foi uma iniciativa de promover a ampliação e o diálogo de conhecimentos produzidos na academia e fora dela — tendo em vista a contribuição que o método pode oferecer ao artista cênico de diversas áreas e a contribuição que o método cunhou para a originalidade da *arte corpo e bambu*.

Adentrei nos pormenores desta arte, fazendo o(a) leitor(a) entender as peculiaridades que a envolvem. A ecologia, a produção, o conhecimento da planta, a relação tátil e a poética na plástica das interações entre corpo e bambu. Para logo depois, expor a trajetória de experiências da Cia Nós No Bambu.

Como forma de contribuir para um diálogo que transcenda o hermetismo da *arte corpo e bambu*, considerei a importância de pensar a identidade artística híbrida na contemporaneidade e questionar a atual operação das categorias de classificação para abarcá-las.

Somente ao escrever as últimas páginas desse extenso trabalho, que percebi dimensão da minha ambição em tornar material os afetos que compõem meu olhar sobre a minha arte e meu tempo neste momento. Nunca fui mulher de poucas palavras, elas me transbordam. Cada vez que olho ao lado percebo novas conexões e possibilidades para interpretar o presente. Tento integralizar as ambiguidades porque o universo dual é paradoxal por origem, uma verdade construída sempre esbarra, cedo ou tarde, em seu contradito.

Imbuída de uma sensação de dever "quase" cumprido, finalizarei tecendo meus atos de esperança sobre a realidade que nos sobrepõe e é maior. Pois considero este tempo muito rico em possibilidades, justamente por estarmos vivendo uma transição de paradigmas que necessita de novas abordagens epistemológicas — e acredito que artes, por permitirem a vazão aos afetos e ao conhecimento sensível, têm participação fundamental no processo.

Neste século, o desenvolvimento da internet enquanto meio de trocas possibilita acessibilidades informacionais (tanto ao real, quanto suas distorções) antes não registradas na história. Grupos sociais, de indivíduos antes dispersos no globo, passam a se organizar criando corpo e relevância social por meio das redes; minorias de diferentes contextos nacionais se identificam mais entre si do que com o Estado-Nação; torna-se evidente as padronizações estéticas das elites e o compartilhamento de códigos que transcendem uma identificação nacional; há um contraste visível na coerência dos discursos totalitários (tanto esquerdistas, quanto os de direita); sistemas culturais diversos passam a co-habitar o espaço cibernético colocando as verdades culturais em contrastes; etc. Este novo meio possibilita o indivíduo a fazer gestão de sua identidade com um gama infundável de informações e recursos (CASTELS, 2000; HALL, 2004). Após a revolução das máquinas e do transporte, que impulsionaram a industrialização, a revolução informacional impulsiona um modo múltiplo de perspectivas relacionais e identitárias no presente.

Algumas das interpretações mais apocalípticas sobre o atual momento, referem-se à continuidade de um planejamento capitalista por meio do inconsciente coletivo, dominando a ambientação dos desejos com o desenvolvimento tecnológico (SANTOS, 2000). Presenciamos um novo fenômeno de construção de uma hiper-realidade baseada na imagem e no mundo virtual, que não encontra reflexos na materialidade: a simulação e os simulacros, mesclado também ao real, surgem em uma complexa malha de signos para a qual a capacidade interpretativa do indivíduo é reduzida. As quantidade de informações incapacitam as definições criando um impacto ambiente nas relações e afetando as distinções e a percepção real. Com a dificuldade de apurar juízos, cria-se distorções nas relações societárias e éticas. O novo ambiente de intoxicação informativa, integra elementos com uma velocidade jamais vista antes. Há a perda de conteúdo e origem: uma ruptura com a história, com a memória. Os fragmentos de informações propiciam uma alienação ampliando o campo dos desejos com ofertas de resoluções imediatistas pouco sustentáveis e duráveis no mundo real,

provocando uma busca incessante de saciedade — o que gera uma condição da servidão voluntária e propaga o modelo capitalista com as funções próprias do mercado, mas torna invisível os efeitos colaterais de ordem moral (BAUDRILLARD, 1991).

Segundo Jameson,

[...] [Há] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na 'teoria' contemporânea quanto em toda essa cultura de imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura esquizofrênica (seguindo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintomática nas formas mais temporais na arte, um novo tipo de matiz emocional básico — a que denominarei intensidades — [...]; a profunda relação constitutiva de tudo isso com a nova tecnologia, que é uma das figuras de um novo sistema econômico mundial [a do capitalismo tardio] [...](JAMESON, 1997. p. 32)

Por outra perspectiva, é possível abordar estes mesmos elementos de forma mais factual, e menos apocalíptica, com a consciência de que estamos passando por mudanças nas quais os resultados a longo prazo são nebulosos para nossos recursos intelectuais e capacidade interpretativa, cuja apreensão é mais associada à própria modernidade. De forma que podemos avaliar apenas a morte, o que estamos perdendo e, de algum modo, atribuímos valor. Dificilmente podemos avaliar para o que estamos nascendo, por meio de nossas categorias de linguagem. Nessa fase de transição onde se morre e se nasce ao mesmo tempo, é possível velar as coisas e viver os fatos. Uma janela para a criação se abre.

Na tentativa de expressar as novas peculiaridades e distinguir fenômenos culturais ainda não nominados da literatura acadêmica e filosófica, autores cravaram o termo pós-modernidade — tomando emprestado equivalência de ideias do termo pós-modernismo, usado por vanguardas artísticas para definir um estilo contrastivo ao modernismo. O intuito era discernir o que de inédito estava surgindo no mundo após a solidificação do contexto moderno: a generalização da indústria como meio de produção; a globalização da economia; a prevalência do capitalismo; a maturidade das cidades cosmopolitas. Principalmente nas duas últimas décadas, as inovações que os meios de comunicação e sua acessibilidade cada vez mais popular imprimiram na realidade resultaram na tendência à transformação do conhecimento em informação. A diversidade de narrativas essencialmente contrastantes e difusões de conhecimentos diversos provocou a incredulidade em relação às metanarrativas (destacando-se as polaridades entre o marxismo e o positivismo científico) que tentavam incluir todo o conhecimento humano em uma só totalidade. Essa incredulidade, a simulação de conhecimentos e a difusão da informação e seus avessos, bem como suas decorrências de

ordem cultural, transbordaram a capacidade de serem enquadrados no que vinha sido, aos moldes clássicos, delimitado enquanto modernidade. (LYOTARD, 2004)

Que algo aconteceu distinguindo-se do que até então era apreendido como moderno, é fato. Mas para alguns autores este algo é uma continuidade, não implicando uma ruptura entre períodos, como o termo pós-modernidade sugere. E seguindo a mesma orientação que me faz compreender os novos fenômenos estéticos como "a arte contemporânea do início do século XXI" prefiro designar os tempos atuais como *tempo de multiplunidades emergentes*⁴⁷, pois considero as possibilidades muito mais amplas que as dicotomias evocadas na contraposição entre modernidade e pós-modernidade⁴⁸.

Uso o termo *multiplunidades* inspirada nas proposições desenvolvidas por Viveiros de Castro e de seu grupo de orientandos no desenvolvimento do "perspectivismo ameríndio" ou "multinaturalismo" enquanto recurso teórico-metodológico ao estudar sociedades indígenas brasileiras e que muito contribui para enxergar nossa limitação enquanto ser pensante ocidental.

A florescente indústria da crítica ao caráter ocidentalizante de todo dualismo tem advogado o abandono de nossa herança conceitual dicotômica, mas as alternativas até agora se resumem em desiratos pó-binários um tanto vagos; prefiro assim perspectivar nossos contrastes contrastando-os com as distinções efetivamente operantes nas cosmologias ameríndias. (VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 116)

Certamente o que foi apreendido como pós-modernidade, e, fazendo um esforço em perspectivar, recoloco aqui enquanto *tempo de multiplunidades emergentes*, é desdobramento das condições oferecidas pela modernidade e concordo com os autores que alegam não haver uma ruptura necessária entre estes períodos, mas creio que de fato há, não necessariamente superações, mas sobreposições. E sim, isto é uma declaração de afetos e de esperança. Arrisco afirmar que mais poderoso que romper com a modernidade, é transviar seus usos e alicerces criando uma ambientação ambígua, difusa e inexplicável: esta corrói a própria percepção dual e desafia a lógica do sentido de ruptura e progresso na modernidade enlouquecendo a filosofia de base cartesiana. Estamos diante do inclassificável. O moderno, e

⁴⁷ "Emergentes" porque as várias histórias culturais que contrastam a narrativa hegemônica em um amplo contexto mundial, ainda estão em processo de exibição, auto-afirmação e fortalecimento.

⁴⁸ Importante ressaltar que não utilizarei nem capitalismo tardio (JAMESON 1997), nem hiper-modernidade (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004), nem pós-modernidade (LYOTARD), nem modernidade líquida (BAUMAN, 2001) pois não pretendo entrar na discussão categórica do momento presente. Minha intensão com o termo *tempo de multiplunidades emergentes* não é delimitar uma categorização, mas ampliar as possibilidades de significação das ocorrências contemporâneas, criando uma noção que fuja ao silogismo logocêntrico — direcionando o olhar e os afetos para a riqueza justaposta às novas incongruências.

tudo o mais, está contido de forma sistêmica e complexa, indissociável. A explicação deste tipo de totalidade encontra limites mesmo que sob uma ótica da totalidade marxista, posto que a potencialidade do virtual vem superando os modelos explicativos advindos da dialética.

Os meus sentimentos mais otimistas observam que, se por um lado, há a crise e o reordenamento capitalista em nova escala, por outro, há possibilidades da ruptura com a linearidade racional. Creio mais no poder das transformações a partir da tomada de consciência étnica e da tomada de consciência corporal — que para mim estão intimamente ligadas como um fluxo contínuo de resistência ao logocentrismo. Minha aposta é que a *communitas do conhecimento sensível*, que me esforcei em delimitar no início desse trabalho, assumirão parte no processo de transição.

Retomando as teorias de Viveiros de Castro, digo que o "perspectivismo ameríndio" ou "multinaturalismo" nasceu do exercício de compreender sociedades indígenas a partir de seu próprio ponto de vista. Essa experiência acabou por evidenciar aspectos antes intangíveis da dualidade estruturante do pensamento ocidental na operação do conhecimento. Como refere-se o autor, *"tal teoria cosmológica, propõe uma redistribuição dos valores atribuídos pela metafísica ocidental às categorias Natureza e Cultura."*⁴⁹

Reunindo vários trabalhos e contrariando as concepções animistas (pois há uma diferença entre *"pensar que os animais são humanos"* e *"pensar que para si mesmos os animais são humanos"*), alega que para estes grupos a realidade e a natureza seriam constituídas de diversas perspectivas ao mesmo tempo. O universo é uma ocorrência múltipla com pontos de encontro entre si, representados pelos xamãs que podem ter acesso a outros mundos. Para tornar esta proposição da experiência com os ameríndios mais inteligível, trago o seguinte trecho da obra de Viveiros de Castro:

Tipicamente, os humanos, em condições normais, vêem os humanos como humanos, os animais como os animais, e os espíritos (se os vêem) como espíritos; já os animais (predadores) e os espíritos vêem os humanos como animais (de presa), ao passo que os animais (de presa) vêem os humanos como espíritos ou como animais (predadores). Em troca, os animais e os espíritos se vêem como humanos: apreendem-se como (ou se tornam) antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob a espécie da cultura — vêem seu alimento como alimento humano (os jaguares vêem o sangue como xauim, os mortos vêem os grilos como peixes, os urubus vêem os vermes da carne podre como peixe assado etc.), seus atributos corporais (pelagem, plumas, garras, bicos, etc.) como adornos ou instrumentos culturais, seu sistema

⁴⁹ Trecho extraído da conferência proferida no dia 24 de agosto de 2011 por ocasião de concurso para professor-titular de Antropologia da UFRJ. Transformação na antropologia, transformação da antropologia - por Eduardo Viveiros de Castro.

social organizado do mesmo modo que as instituições humanas (com chefes, xamãs, festas, ritos etc.). Esse "ver como" se refere literalmente a perceptos, e não analogamente a conceitos, ainda que, em alguns casos, a ênfase seja mais no aspecto categorial que sensorial do fenômeno; de todo modo, os xamãs, mestres do esquematismo cósmico (Taussing 1998:462-463), dedicados a comunicar e administrar essas perspectivas cruzadas, estão sempre aí para tornar sensíveis os conceitos ou tornar inteligíveis as instituições. "(VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 117)

Esta forma de pensar é exótica às compreensões categóricas do pensamento dual e logocêntrico ocidental, mas aponta possibilidades à nossa cultura de caminhos filosóficos para se lidar com um universo múltiplo em movimento.

Esse reembaralhamento etnograficamente motivado das cartas conceituais leva-me a sugerir o "multinaturalismo" para designar um dos traços contrastivos do pensamento ameríndio em relação às cosmologias "multiculturalistas" modernas: enquanto estas se apoiam na implicação mútua entre unicidade da natureza e multiplicidade das culturas – a primeira garantida pela universalidade objetiva dos corpos e da substância, a segunda gerada pela particularidade subjetiva dos espíritos e dos significados – a concepção ameríndia suporia, ao contrário, uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos.[...](VIVEIROS DE CASTRO, 1996, p. 116)

Embora o "multinaturalismo" seja mais estudado nas disciplinas de etnologia indígena, entendo sua contribuição enquanto teoria antropológica por evidenciar aspectos que transbordam os limites das teorias anteriores. Considero inspiradora suas proposições para pensar as questões pouco compreensíveis mas inerentes à própria sociedade moderna ocidental. A importância se dá à medida que o autor se permeou da compreensão destes grupos que não viveram o logocentrismo, em um esforço de dialogar com suas perspectivas — o que difere-se do exercício do interpretativismo. Creio que o multinaturalismo sinalize possibilidades de desdobramentos futuros à nossa civilização, nas palavras do autor, "*em um movimento de indigenização na tradição do pensamento*".

Para chamá-la de pensamento, porém, é preciso que sejamos capazes de, imitando ao nosso modo os índios (que não é o modo deles), pensar o pensamento como algo que, se passa pela cabeça, não nasce e nem fica lá; ao contrário, investe e exprime o corpo da cabeça aos pés, e se exterioriza como afeto incorporante: predação metafísica, canibalismo epidêmico, antropofagia política, pulsão de transformação do e no outro.⁵⁰

Neste sentido, penso que as teorias de Viveiros de Castro também oferecem pistas às novas possibilidades de se pensar o presente nas artes. Sob inspirações pessoais e paralelismo ao autor e meu assumido grau de inventividade, falo de um possível "perspectivismo artístico-atuante" no empreendimento de organização do discurso em artes, para poder canalizar toda

⁵⁰ Trecho extraído da conferência proferida no dia 24 de agosto de 2011 por ocasião de concurso para professor-titular de Antropologia da UFRJ. Transformação na antropologia, transformação da antropologia - por Eduardo Viveiros de Castro.

essa difusão e hibridização que vivemos na cena contemporânea do início do século XXI, a serviço do salto de descontinuidade — para usar uma imagem de Danto (2006).

Nosso universo cultural, em transição do reducionismo para o pensamento complexo, está diante de algumas possibilidades. Entre elas, há o caminho da compreensão de um universo múltiplo, em que a coexistência pode operar por meio de uma auto-atribuição e respeito mútuo, e há caminho do aniquilamento de perspectivas por formas e poder. A primeira situação poderia ser expressa por : "eu sei que você existe, mas não consigo acessar seu mundo. Logo, aqui há um espaço para sua existência, mesmo que eu não compartilhe em nenhuma instância o que você é. Nossa ética para garantir ambas existências é delimitar nossos espaços em comum acordo, visando garantir o equilíbrio ecológico. Porque se eu aniquilar você, provooco um desequilíbrio no amplo sistema do qual sou parte". Este caminho diz respeito às *multiplunidades emergentes*.

O segundo caminho é o do aniquilamento do "outro", o mesmo que foi traçado na modernidade desenvolvimentista, logocêntrica e linear. Pode ser expresso por: "se eu consigo acessar seu mundo, você é; se eu não consigo, você não é. Dentro desta relação eu tenho mais poder de definição da existência. Assim, como sei que sou, defino que você não é. Logo, não permito sua existência em qualquer que seja a instância". E este caminho diz respeito à *modernidade*, em que os preceitos de "Igualdade, Irmandade e Fraternidade" só se deu entre pares, e na qual nos deparamos com os evidentes limites expressos nos desequilíbrios ecológicos, afetos inclusive aos detentores do poder.

Com o termo *multiplunidades* quero dizer: unidades integrais em contraste umas às outras, separadas por uma equivocação comunicacional, mas que forjam uma unidade maior, transcendental à percepção imediata. Estas *multiplunidades* encaminham à compreensão da alteridade por meio de uma individuação expressa e conceituada "de dentro para fora", uma auto-atribuição de reconhecimento recíproco. Em termos mais simples, *multiplunidades* significa entender a individuação em seu aspecto múltiplo e referendar o exercício de sua definição à cada relação. Compreender que uma mesma coisa pode ser muitas de acordo com as relações estabelecidas.

De forma que há a possibilidade da coexistência de unidades — grupos sociais, obras artísticas, identidades individuais, etc. — que não partilham o mesmo senso de pertencimento — ao Estado, ao sistema de arte, à sociedade etc. —, mas que respeitam-se preservando

mutuamente suas existências pelo simples preceito ético da coexistência. Gera-se uma compreensão que vivemos em um ambiente cultural multifacetado e que as unidades se definem em relações a estes ambientes múltiplos.

Para usar uma imagem ameríndia enquanto metáfora, é como se xamãs urubus, xamãs jaguares e xamãs mortos estivessem sentados à mesma mesa para decidir os rumos de suas existências e organização no cosmos. O objetivo é que a biodiversidade se sustente e para tanto deve-se desenhar uma ética para a coexistência, pois do contrário serão impactados. Os xamãs são os únicos que na "perspectiva humana de cada espécie" têm licença e poderes para transitar entre os mundos. A missão dos xamãs, de acordo com a necessidade de sobrevivência de todos, não se dá na escolha imediata do prato a ser comido, mas em compreender que suas perspectivas são distintas e que para sua coexistência os pratos terão de ser diferenciados de acordo com sua unidade e integração ao cosmos. O fato de sentarem à mesma mesa é alarmante, mas ocorreu pela necessidade da existência. Os imponderáveis da realidade anunciavam fim de todos. Em um salto de descontinuidade, houve a consciência do múltiplo.

Talvez pelos afetos à minha trajetória híbrida e pela forma que sinto o mundo, penso que as artes podem caminhar para este exercício metafóricamente xamanístico necessário ao rompimento com a linearidade cosmológica. Deste exercício, quem sabe indica-se proposições da coexistência humana?

O que caracteriza *o tempo de multiplunidades emergentes* é justamente a dificuldade de enquadrar a realidade dada e vivente às categorias que eram o cerne da modernidade, porque o ambiente é maior e multifacetado. O local social reservado às artes na modernidade — sua separação de outros aspectos do conhecimento — foi constituído sob uma lógica objetivista. Era uma forma de contenção do potencial criativo, o exercício da subjetividade e a permissão temporal ao interdito. O controle da liminaridade em um caráter "liminóide", para evocar as interpretações de Victor Turner (1982). Atualmente presenciamos essa energia potencial, represada, extrapolando as barreiras. Repostas que se pretendem definidoras do campo artístico colapsam diante da avalanche de mudanças da cena contemporânea do início do século XXI. "Ser ou não ser" arte, passa por sistemas múltiplos de atribuição identitária denunciando certa difusão e permeabilidade, para o qual o Estado e as categorias existentes são insuficientes. Expressam-se em novas formas e espaços, caminhando, creio, para um

"perspectivismo artístico-atuante". Criam um impacto ao próprio desígnio da arte e constroem novos campos para apreensão da subjetividade no cotidiano.

A artista-antropóloga e a antropóloga-artista que habita na *multiplunidade* do meu ser aposta, ou deseja, que o resultado destes processos que vivemos, no futuro, nos mostre uma infiltração da consciência da subjetividade na produção do conhecimento, proporcionando à *communitas do conhecimento sensível* um novo lugar social.

Transgredindo os limites da esperança — e me permitindo aqui falar de sonhos — espero que o humano ocidental aprenda, com outras culturas, diversificados caminhos do saber, do ser e do sentir-se em unidade integrada. No campo acadêmico, penso que novas disciplinas possam ser aplicadas à arte, promovendo o suporte de mudanças significativas no desenvolvimento do conhecimento, pois sua instrumentalização — sobretudo das artes do corpo — é capaz de alcançar graus profundos de sensibilidade e auto-percepção dos afetos.

Assim, para além da apreensão estética em seu designo significativo da transformação cultural, as artes tendem a contribuir com suas ferramentas de pesquisa, que promovem a materialização da subjetividade, adentrando em diferentes campos e reintegrando a riqueza de experiência do corpo, em um movimento de revitalização da cultura hegemônica.

Desta forma, estruturas de poder estabelecidas na modernidade denunciadas por Foucault (2003) seriam abaladas pela necessidade de de reintegração conhecimento perceptivo no fazer ciência, pois dependeremos da conjunção de conhecimentos, incluindo aqueles que não suprimiram a subjetividade. Estaríamos, então, vivendo uma nova era epistemológica, em que o *pensamento de corpo em poros* será fundamental para a compreensão da extensa malha da complexidade.

A minha crença é de que estamos em tempos de artes. Depois de toda a experiência proporcionada pela modernidade, a arte, a subjetividade, o inconsciente serão forças com intensidades mapeáveis na construção do conhecimento.

Estes sonhos, e a percepção do *tempo de multiplunidades emergentes* que compartilho como considerações finais, podem ser apenas páginas em devaneios que me movimentam. Podem não tocar a outros artistas, mas delimita minha ação. Minha PO-ÉTICA. É a partir deles que atuo, que me mesclo ao bambu, que teço minha militância, que escrevo, que ensino e que aprendo. E é deste lugar que degusto a riqueza de experiência.

Afetos expostos, dissertação encerrada.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Marcia. A plasticidade corporal e a dança contemporânea. In: *III Seminário Nacional de DançaTeatro, Caminhos da Dança-Teatro no Brasil*. Viçosa: p. 68-78, Tribuna, 2011.
- _____ Discussão sobre a Arte coreográfica, a composição e restauração em Dança contemporânea. Exemplo coreográfico : "Autour du vide : immédiatement présent!". In: *III Seminário e Mostra Nacional de Dança-Teatro, Caminhos da Dança no Brasil*, Viçosa, p. 58-68, Tribuna, 2011.
- _____ Arte Coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível. In: *A Cena em Foco: A Arte Coreográfica em Tempos Líquidos*. ALMEIDA, Márcia (org). Brasília: IFB, 2015.
- ARIEW, R. Descartes e o Escolasticismo. In: COTTINGHAM, J.(org.) *Descartes* (Coleção Companions & Companions). Aparecida: Ideias e Letras, 2009.
- AUGÉ, Marc. As Crenças na Feitiçaria. In: Marc Augé (org) *A Construção do Mundo (Religião, Representações, Ideologia)*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- BARBA, Eugênio. *A terra de cinza e diamantes*. São Paulo, ed. Perspectiva. 2006.
- _____ *Teatro – Solidão, Ofício, Revolta*. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Dulcina Editora, 2010
- BARTH, Fredrik. Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- BARROSO, Oswald. A Performance no Teatro Popular Tradicional. in: Performance, Cultura e Espetacularidade. TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita(org.) Brasília: UNB, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 1991.
- BENJAMIM, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: ed. Brasiliense, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BERTAZZO, Ivaldo. *Corpo Vivo: reeducação do movimento*. São Paulo: Edições do SESC, 2010.
- BOLSANELLO, Débora. Educação somática: o corpo enquanto experiência. In: *Revista Motriz*. Rio Claro: P. 89-96, UESP, 2005.

- BOAL, Augusto. *Jogos para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato (org) *Pierre Bourdieu: Sociologia*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1983.
- CALDEIRA, Solange. Dança: do movimento puro à dramaturgia corporal de Pina Bausch. In: *Mimus: Revista on-line de mímica e teatro físico*, ano 01- n1 – 2009. Disponível em: www.mimus.com.br. Acessado em dezembro de 2013.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4ªed, São Paulo: Ed. Edusp, 4ª, 2003.
- CAMPEBELL, Joseph; MOYERS, Bill *O Poder do Mito*. São Paulo: Pallas Atenas,1990.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Povos Indígenas e Mudança Sócio-Cultural na Amazônia*. Série Antropologia nº 1. Brasília: DAN/UnB, 1972.
- _____. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira Editora, 1976.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo, Unesp, 1997.
- _____. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte:UFMG, 2010.
- CARSON, Rahchel. *Primavera Silenciosa*. 2ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1969.
- CARVALHO, José Jorge de. *Uma Visão Antropológica do Esoterismo e Uma Visão Esotérica da Antropologia*. Série Antropologia. Brasília, Nº 406, DAN/UNB, 2006.
- CARREIRA, André. O Risco Físico Na Performance Teatral. In: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita(org.) Brasília: UNB. 2000.
- CASTELLS, Manuel. *A Sociedade em Rede*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, Flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Editora da UNB, 2012.
- CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo*. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.
- CLIFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- COTTINGHAM, J. *A Filosofia de Descartes*. Lisboa: Edições 70, 1989.

- DANTO, Arthur C. *Após o Fim da Arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DAMÁSIO, Antônio. *O Erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DESCARTES, R. *Meditações Sobre a Filosofia Primeira*. Lisboa: Alameda, 1988.
- _____. *As Paixões da Alma. Grandes Clássicos da Filosofia*. São Paulo: Lafonte, 2012.
- DA MATA, Roberto. O Ofício de Etnólogo ou Como Ter Anthropological Blues. In: *Boletim do Museu Nacional*, nova série. Rio de Janeiro: Antropologia, Nº 27, maio de 1978.
- DERRIDA, Jean. *Margens da Filosofia*. Campinas Papyrus. 1991.
- DI BIASE, Francisco; AMOROSO, Richard (org). *A Revolução da Consciência: novas descobertas sobre a mente no século XXI*: Petrópolis: Vozes, 2004.
- FERNANDES, Silvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. In: *Repertório*, Salvador, Nº 16, P. 11-23, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Érika. *The transformative power of performance – A new aesthetics*. Londres e Nova York: Routledge, 2008.
- FOUCAUT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: ed. Edições Loyola. 2003
- _____. *Microfísica do Poder*. Rio: Graal. 2003.
- _____. *Vigiar e Punir*. Petrópolis. 14ª ed. São Paulo: Vozes. 1996.
- _____. *Os Anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FORLIN, E. *O Papel da Dúvida Metafísica no Processo de Constituição do Cógito*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- FURTADO, Celso. *Formação Econômica do Brasil*. 34ª ed. São Paulo: Companh'a das Letras, 2007.
- GABER, Floriane. O Nascimento de um gênero híbrido. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.
- GAUDARD, Philippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'água, 2001.
- GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance: Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDMAN, Marcio. Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de pessoa. In: GOLDMAN, Marcio (org) *Alguma Antropologia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1999.

GUSMÃO, Neusa Maria Mendes de. Terras de uso comum: oralidade e escrita em confronto. In: *Afro-ásia*_ n 16. Bahia: publicação do Centro de Estudo Afro-Orientais da UFBA em co-edição Edufba,1995.

GUSMÃO, Rita. O Ator Performático. In: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita(org.) Brasília: UNB. 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HALÉVY, Marc. *A era do conhecimento: princípios e reflexões sobre a revolução nooética no século XXI*. São Paulo: Unesp. 2010.

HEMÍNIA, Silva. Circo-teatro é teatro no circo. In: Revista Anjos do Picadeiro 7– *Encontro Internacional de Palhaços*. Rio de Janeiro: p. 32-51, Teatro de Anônimo/Petrobrás, maio de 2009.

_____. *Pelo bom senso, regulamentação e respeito aos artistas*. São Paulo, 2009. Disponível em:: [www. circonteúdo.com.br](http://www.circonteúdo.com.br). Acessado em: 14, de outubro, de 2014.

HEMÍNIA, Silva; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público: O circo em cena*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos Interessantes: Uma vida no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

HOLMGREN, David. *Permacultura: princípios e caminhos além da sustentabilidade*. Porto Alegre: Via Sapiens, 2013.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: ed. Ática, 1997.

KUHN, Thomas S. *A Estrutura Das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

LALLEMAND, Suzanne. Cosmologia, Cosmogonia. In: Marc Augé (org.) *A Construção do Mundo*. Lisboa: Edições 70, 1978.

LANGER, Susannne K. *Sentimento e Forma*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 2011.

LAUCHAD, Jean-Marc. Sob o Risco da Mistura. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

LE BRETON, David. *Antropologia del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

_____ *O corpo é rascunho*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.21, 17 de março de 2001.

LEHMANN, Hans-Thyes. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo. São Paulo: Cosac & Naify. 2ª ed. 2011.

_____ *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Depoimento de Hans Thyes Lehmann durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituto Goethe de São Paulo, pelo programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Tradução de Rachel Imanishi.

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKER, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Ed. Nacional e USP. 1970.

_____ *Natureza e Cultura*. In: *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Petrópolis: Vozes. 1982.

LIMA, Tania Stolze. *Os Dois e Seu Múltiplo: Reflexões Sobre o Perspectivismo em uma Cosmologia Tupi*. In: *Mana, Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Vol. 2, nº 2, outubro, 1996.

LITTLE, Paul Elliot. *Territórios Sociais e Povos Tradicionais no Brasil: Por Uma Antropologia Da Territorialidade*. Série Antropologia. Brasília: Nº 322 DAN/UnB, 2002.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador*. Brasília: LEG Editora, 2003.

LUKÁCS, G. *Historia y consciencia de classe*. México: Grijalbo, 1969.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-moderna*. 8ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à História da Filosofia: dos Pré-Socráticos a Wittgenstein*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MARKIE, P. O Cógito e sua Importância. In: COTTINGHAM, J.(Org.) *Descartes* (Coleção Companions & Companions). Aparecida: Ideias e Letras, 2009.

MARTINS, Roberta. Integral Bambu para a Arte Coreográfica – relato de um corpo vivente. In: *A Cena em Foco: A Arte Coreográfica em Tempos Líquidos*. ALMEIDA, Márcia (org). Brasília: IFB, 2015.

MATURANA, Humberto R, e Francisco J. Varela. *A Árvore do Conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. São Pulo. Palas Athena, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.2003.

MCCALLUM, Cecília. Morte e Pessoa entre os Kaxinawá. In: Mana, Estudos de Antropologia Social. Vol. 2, nº 2, outubro. Rio de Janeiro, 1996.

MEDEIROS, Bia. Bordas Rarefeitas da Linguagem Artística Performance: Suas Possibilidades em meios Tecnológicos. In: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita(org.) Brasília: UNB. 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORIN, Edigar. Introdução ao Pensamento Complexo. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOSTAÇO, Edécio et al. *Sobre performatividade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

MÜHLENBERG, Arthur. *Uirapuru Bambu: poéticas imagens de um espetáculo*. Brasília:IPAM, 2013.

NEIVA, Ivany Câmara. *Devoção na Folia: Comunicação Popular, Permanências e Transformações*. Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Santos: 2007.

NOISETTE, Philippe. *Talk about contemporary dance*. Paris: Flammarion, 2011.

OLIVEIRA, João Pacheco de. *Uma etnologia dos "índios misturados"? Situação colonial, territorialização e fluxos culturais*. Mana, vol. 4. Rio de Janeiro, 1998.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

PENCENAT, Corine. Atleta, Ator, Artista? In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.

PICCON-VALLIN, Béatrice. A busca pelo intérprete completo. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.

POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade*. São Paulo: UNESP, 1998.

PRINS, Gwyn. História oral. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

REVEL, Jacques Micro-análise e construção social. In: Revel J. (Org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

RIO BRANCO, Marcelo. *Integral Bambu: uma possibilidade*. Apostila Didática. Universidade de Brasília – UnB. Faculdade de Educação Física – Atividade de Extensão, Brasília, 2004.

_____. *O Manual do Integrado*. Material didático de distribuição. Centro de treinamento Chácara Bambu. Brasília, 2011.

RODRIGUES, José Carlos. *O corpo na história*. Rio de Janeiro, ed. Fiocruz. 1999

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. 2ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina, 2011.

_____. Palestra: *Permanências e impermanências na produção artística contemporânea* ministrada pela pesquisadora Suely Rolnik e pelo curador Moacir dos Anjos no auditório da FUNDAJ na 10ª edição do SPA das Artes do Recife em 2011. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=6DQLvMj0ouc> — Canal Contemporâneo. Acessado em: maio de 2015.

_____. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Palestra proferida no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23/06/93, publicada no *Cadernos de Subjetividade*, v.1 n.2: 241-251. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade, Programa de Estudos Pós Graduated de Psicologia Clínica, PUC/SP. São Paulo, set./fev. 1993. Disponível em: www.pucsp.br/nucleodesubjetividade, acessado em: maio de 2015.

RUSSEL, Bertrand. *História do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2003.

SANTOS, Milton. *Economia Espacial: Críticas e Alternativas*. 2ªed. São Paulo: Ed USP, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. second edition. Nova York, Londres. Routledge. 2006.

_____. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: n. 20, p. 1-360, 2011.

_____. O que é performance? *O Percevejo*: Revista de Teatro Crítica e Estética. Rio de Janeiro, n 12 a. 11, Unirio, 2003.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nomeando as diferenças: a construção da ideia de raça no Brasil. In: VILLAS BOAS, Gláucia; GONÇALVES, Marco Antonio (org.), *O Brasil na Virada do Século*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SILVA, Soraia Maria. O Pós-modernismo na Dança. In: *O Pós-modernismo*. GUINSGURG, Jacó; BARBOSA, Ana Mae (org). São Paulo: Perspectiva. 2005.

_____. O Surrealismo e a Dança. in: *O Surrealismo* GUINSGURG, Jacó (org). São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. *Poemadançando*: Gilka Machado e Eros Voúsia. Brasília: UNB, 2007

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SIQUEIRA, Deis. *As Novas Religiões no Ocidente*. Brasília: UNB. 2003

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____ *From Ritual to Theatre: the human seriousness off play*. Nova York: PAJ, 1982.

_____ *The Anthropology of Performance*. Nova York: PAJ, 1988.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VARLEY, Júlia. *Pedras d'água – bloco de notas de uma atriz do Oldin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Dulcina Editora, 2010.

VELHO, Otávio. *Besta-Fera: recriação do mundo – ensaios críticos de antropologia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

VIVEIRO DE CASTRO, Eduardo. *Araweté: Os Deuses Canibais*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar. 1986.

_____ Os Promones Cosmológicos e o Perspectivismo Ameríndio. In: *Mana, Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 2, outubro. 1996.

_____ *Transformação na antropologia, transformação da antropologia*. Conferência proferida no dia 24 de agosto de 2011 por ocasião de concurso para professor-titular de Antropologia da UFRJ.

WALLON, Emmanuel. Introdução. In: WALLON, Emmanuel (org.). *O Circo No Risco da Arte*. Belo Horizonte: Autêntica 2009.

WEISZ, Gabriel. *Corpos del Fuego*. In: *Performance, Cultura e Espetacularidade*. TEIXEIRA, João Gabriel L.C.; GUSMÃO, Rita(org.) Brasília: UNB. 2000.

WIRTH, Louis. Urbanismo como modo de vida. In: *Estudos de organização Social*. PIERSON, Donald (org.) São Paulo: Martins Fontes, 1970.

WOORTMANN, Ellen F. *A árvore da memória*. Série Antropologia. Brasília: nº 159, DAN/UnB, 1994.

Eventos

BROCANTE — Festival Internacional de Circo Contemporâneo, 28/06/2014 a 01/08/2014. Frisanco, Itália. 2014.

DELTEBRE DANSA. 14/06/2014 a 27/06/2014. Deltebre, Espanha, 2014.

FESTIVAL DE CIRCO DO RIO DE JANEIRO, 2ª ed. 17/05/2014 a 19/05/2014. Rio de Janeiro, 2014

FESTIVAL DE CIRCO DO RIO DE JANEIRO, 1ª ed. 28/06/2012 a 29/06/2012. Rio de Janeiro, 2012.

CENA CONTEMPORÂNEA 2011, 12ª ed. 23/08/2011 a 04/09/2011. Brasília. 2011.

DANÇA AÉREA: DESAFIOS DA LEVEZA. 1ª ed. 07/2011. SESC. São Paulo. 2011

Publicação em dança da Cia Nós No Bambu

_____TEIA (paralaxes do imaginário) — CIRCOS – Festival Internacional SESC, São Paulo, 2014; 2º Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014; Festa de Aniversário de Brasília – 54 anos, Teatro Plínio Marcos/Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília, 2014; Temporada no Teatro SESIMINAS, Belo Horizonte, 2014; Temporada na Sala Martins Pena, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília, 2013; Circuito Petrobrás Educacional 2013, Sala Martins Pena, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília 2013.

_____DESBRAR — Festival Internacional SESC de Circo, Sesc Bom Retiro, São Paulo, 2013; Circuito Educacional, Teatro Plínio Marcos, Complexo Cultural da Funarte, 2013; Festival Circo Brasília, Teatro Plínio Marcos/Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília-2012; Circuito Petrobras Educacional 2012, Teatro Plínio Marcos/Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília 2012.

_____ULTRAPASSA! – Cena Contemporânea, Brasília 2011; Dança Aérea: Desafios da Leveza, São Paulo, 2011; Brasília 51 Anos, Esplanada dos Ministérios, Brasília 2011; Temporada aberta Sala Martins Pena-Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília 2010; FAC, Esplanada dos Ministérios, Brasília 2010.

_____Uirapuru Bambu. Memorial dos Povos Indígenas, Brasília, 2008.

_____Caleidoscópio, espetáculo de bolso – Festival Mulher em Cena - 2ª edição, Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 2010; III Mostra Zezito de Circo, Praça Zumbi dos Palmares, CONIC, Brasília, 2010; Aniversário do Banco de Brasília, Sala Villa Lobos - Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília, 2010; Brasília Outros 50 - Evento de comemoração do aniversário da capital, Complexo Cultural Funarte, Brasília, 2010;

_____Contrastes, FAC Sede da Integral Bambu, Brasília, 2005.

_____Ampulheta – Aniversário do Colégio Santo Antônio, Colégio Santo Antônio, Brasília 2010; Encerramento de Ano da Confederação Nacional da Indústria – CNI, Edifício Sede da CNI, Brasília 2009; IX Semana de Extensão da Universidade de Brasília, Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

_____Flora – Caixa Cultural Brasília, Brasília 2009.

_____Arvorecer - II Mostra Zezito de Circo, Complexo Cultural Funarte, Brasília, 2009; Puro Ritmo - Festival da Cultura Consciente Jardim Botânico de Brasília, Brasília, 2008.

URL

www.integralbambu.blogspot.com

www.nosnobambu.blogspot.com

www.revistaeixo.ifb.edu.br

www.circonteudo.com.br

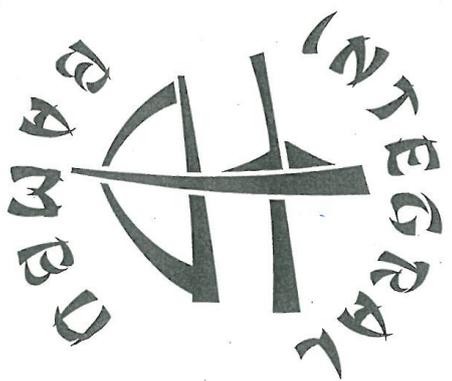
www.mimus.com.br

www.bambubrasil.com.br

www.canalcomtemporaneo.art.br

www.pucsp.br/nucleodesubjetividade

ANEXO I



Integral Bambu.
Uma Possibilidade

Marcelo Martins Rio Branco
Educador Físico (Unb)
Criador do Movimento Integral Bambu
E-mail: integralbambu@hotmail.com

ÍNDICE

Introdução.....	04
Um breve histórico.....	06
As questões.....	08
Princípios da Integral Bambu.....	09
A ferramenta.....	10
A missão sobreviver – Por que treinar?.....	12
A atitude – O pesquisador do movimento.....	14
O conceito de saúde.....	16
SUBI.....	17
A origem do movimento.....	18
Faça do seu movimento uma obra de arte.....	20
Pressão.....	21
O movimento ótimo.....	23
Os três pontos.....	25
O “pé” e a “mão”.....	26
O silêncio no movimento.....	27
O movimento mil.....	28
Vazio e cheio.....	29
O caminho reto.....	30
A parada.....	31
Paz na permanência.....	32
O movimento da água.....	33
Fazer o nada X não fazer o nada.....	34
O contato.....	35
Tato seletivo.....	36
A rede.....	37
O chão.....	38
A forma, deforma, conforma e transforma.....	39

DESCI.....	40
As três profissões: o médico, o operário e o artista.....	41
A fé, a prece e o milagre.....	43
Os três mestres.....	44
O pulso de movimento.....	46
A estrutura do treino.....	48
Eu sei, eu sinto, eu percebo.....	51
A habilidade – brincar com a gravidade.....	53
O vento e o leme.....	54
A força intencional.....	55
Os doze trabalhos de Hércules.....	56
Força X isometria X respiração.....	57
Sujou X limpou.....	58
Higiene.....	59
DESINTEGRAL.....	61
A criação – o vazio.....	62
Sempre o primeiro dia.....	63
Quem viver verá.....	64
Integral Bambu – apenas um nome.....	65

INTRODUÇÃO

Tenho, neste trabalho escrito, o objetivo de esclarecer as minhas atitudes e escolhas na formação dos princípios que vem trilhando a *Integral Bamhu*, e que consequentemente, justificam as minhas ações.

Convém esclarecer que escrevo para as pessoas com quem convivi, que demonstraram interesse sobre as minhas idéias e sobre as minhas experiências como praticante da *Integral Bamhu*.

Escrevi pensando nas perguntas dos interessados, nas minhas descobertas e procurando o entendimento de questões fundamentais com relação ao movimento, à natureza e à sobrevivência. Desta forma entendi que escrever sobre a *Integral Bamhu* é falar sobre:

- A arte da suspensão;
- Estratégias de sobrevivência;
- Princípios que regem a natureza;
- Atitudes do praticante;
- Escolhas pessoais.

Com um profundo respeito e comovido com o sofrimento de quem busca “a melhor resposta” para trilhar a sua vida, me comprometi a escrever com honestidade e sinceridade.

Após algum tempo treinando sistematicamente, percebi que seria impossível descrever todas as respostas motoras nas diversas situações de suspensão. Então como escrever sobre a “arte de subir em árvores”?

Resolvi então, não escrever sobre técnicas de movimentos, já que estas são de natureza infinita e transitória. Além de que, essas verdades são individuais e específicas para uma situação motora.

UM BREVE HISTÓRICO

Influenciado pelo pensamento oriental na forma de relatar as artes marciais e explicar os fenômenos naturais, escrevi de forma ligeiramente poética, sobre princípios que podem nortear a busca pela resposta motora ideal.

A fim de reparar o meu contentamento por ser um “*integrado*” e os meus sucessos até o momento, desejo que este manual ajude você a *não cair*.

Lembro que quando tinha uns doze anos já despertava a vontade de me superar. Dentre as brincadeiras, jogos e desafios, foi nascendo um interesse pelo gesto motor e a sua influência na minha performance. Nascia também uma identificação com o caminho do guerreiro, trilhado pela disciplina, autocontrole e aperfeiçoamento. A partir daí vim experimentando diversas modalidades como: judô, caratê, dança, escalada, jiu-jitsu, aikido, capoeira, remo, ginástica olímpica, natação, pólo aquático e outros esportes.

A importância da atividade física na minha vida fez com que eu trocasse o curso de Matemática na Unb pelo curso de Educação Física. Durante a minha graduação estava sempre pensando em alguma modalidade que pudesse me dedicar integralmente e que suprisse as minhas necessidades de saúde, expressão artística, educação e aperfeiçoamento.

Querida escolher uma prática na qual pudesse tragar um caminho longo. Para isso a modalidade não poderia depender de professor, instalações, aparelhos, etc.

Um dia, não sei exatamente quando, enquanto subia em uma mangueira percebi a riqueza de possibilidades motoras e experiências que podia ter se seguisse o “caminho” do estudo sistemático de situações em árvores. Assim começou a história da *Integral Bambu*.

E por que o bambu? O bambu foi o material coerente para que pudesse “construir as minhas árvores” e reproduzir as situações de suspensão que desejava. Chamo de coerente a soma de diversas qualidades: disponível, exótico, acolhedor, fácil manejo, bonito, flexível e resistente.

A fim de atingir os objetivos que traçava, fui construindo estruturas feitas de bambu para dar aula, fazer exercícios, aprender a andar suspenso, fazer massagem, expressar movimentos artísticos, ou para simplesmente subir.

Como eu, a *Integral Bambu* vem se aperfeiçoando com o decorrer do tempo, movimentada pela diversidade de propostas, pela característica de ambiente criativo e libertário. Utilizando da construção constante e da diversidade cultural das pessoas que praticam, formamos o movimento *Integral Bambu*.

Hoje a *Integral Bambu* já tem uma cultura de aprendizado, algumas histórias interessantes, um grupo de amigos integrados e alguma direção para o seu futuro. Na minha história de vida vi a *Integral Bambu* nascer e crescer, e acredito que não estarei aqui para ver morrer.

Seria impossível falar da *Integral Bambu* sem ser em forma de depoimento, já que hoje ela é a minha vida, assim gostaria de sugerir que também escreva a sua história com a sua *Integral Bambu*, que pode estar nascendo agora.

AS QUESTÕES

A *Integral Bambu* pode ser entendida como a melhor resposta que encontrei para algumas questões e necessidades que tive quando pensava em escolher uma modalidade para me dedicar enquanto estudante e professor.

- ✓ O que treinar?
- ✓ Como desenvolver todas as minhas valências físicas (força, flexibilidade, capacidade aeróbica, habilidade motora)?
- ✓ Como me aperfeiçoar como pessoa (um caminho de aprendizado contínuo de longo prazo)?
- ✓ Como ser integral (cuidar da saúde, da performance e da expressão artística)?
- ✓ Uma prática incondicional (autonomia)?
- ✓ Como trabalhar com diversidade?
- ✓ Como educar para a sobrevivência?
- ✓ Como ensinar?
- ✓ O que ensinar?
- ✓ Como compensar o envelhecimento?
- ✓ Como desenvolver tudo isso em um horário de aula determinado (1 hora por aula)?

PRINCÍPIOS DA INTEGRAL BAMBU

Para conseguir as respostas, comecei dando a *Integral Bambu* uma personalidade filosófica, na qual estabelece uma coeência nas minhas escolhas para a construção do metodolgia. Os princípios que nortaram as minhas escolhas são:

- * Sobrevivência
- * Autonomia
- * Democratização da possibilidade de treinamento
- * Criatividade
- * Diversidade
- * Identidade
- * Produtividade
- * Popularidade
- * Perpetualidade
- * Liberdade
- * Evolução
- * Educação
- * Harmonia (balanço enérgico, rotina equilibrada)
- * Expressão
- * Socialização
- * Crescimento
- * Simplicidade

A FERRAMENTA

"Agora o que é útil. Rejeite o que é inútil. Acrescente o que é especificamente seu. O homem, criador individual, é sempre mais importante que qualquer estilo ou sistema estabelecido."

Bruce Lee

"Não acredite na fé das tradições, por maiores que sejam seus méritos e honras através do tempo e do espaço. Não acredite na fé dos sábios do passado. Não acredite no que você imagina ter vindo de alguma divindade. Não acredite em qualquer coisa que venha da autoridade de mestres e sacerdotes. Após a sua própria análise, acredite apenas no que você experimentar e reconhecer como correto, no que for bom para você e para todos os outros seres."

Kalama Sutta, Anguttara Nikaya III:85

"O monges e sábios, assim como um ourives testaria seu ouro queimando-o, cortando-o e esfregando-o, assim também vós deveis examinar as minhas palavras e não as aceitarem simplesmente por reverência a mim."

Citado por Kulkia Pundarika no Vinayaprabha

"Um mestre realmente bom jamais é doador da verdade e sim um guia, um apontador da verdade que o aluno terá que descobrir por si mesmo."

Bruce Lee

Este capítulo tem a função de orientar o leitor ou praticante, a como usar os ensinamentos descritos nos próximos capítulos.

Uma das propostas educacionais da *Integral Bambu* é a conquista da autonomia, do autoconhecimento e do senso crítico. Devemos entender que o responsável pelo seu sucesso ou fracasso é o próprio praticante, e que durante o caminho do aprendizado teremos vários colaboradores, mas a decisão e a ação

cabem ao praticante. O professor e os colegas dão sugestões ou formulam hipóteses sobre determinado problema.

Por exemplo, você deve atravessar uma ponte de bambu que está bastante velha e só existe um lado dela que resiste ao seu peso. O leigo sugere a esquerda e o mestre sugere a direita. Você provavelmente optará pela direita mesmo sabendo que existe a possibilidade do mestre está errado. Podemos chamar isso de grau de credibilidade. Assim devemos escutar a todos sabendo que cada um tem um grau de credibilidade e não o domínio da verdade. O mestre pode errar, mas lhe de ouvimos por que a sua hipótese é bastante provável apesar de não ser a verdade. Mas após analisar a situação, é a sua hipótese que interessa, é a sua decisão e ação que é importante e se algum dia estiver convicido de que este é o caminho, mesmo que a hipótese do mestre for contrária a sua, haja conforme acredita por que é a sua vida que está em jogo.

Podemos então entender que os ensinamentos da *Integral Banhu* são sugestões que merecem serem ouvidas, e após a sua crítica utilize-as como ferramentas para solucionar alguns problemas específicos ou descartar.

A MISSÃO SOBREVIVER

Por que treinar?

Proponho uma reflexão em torno do aprendizado motor para a sobrevivência. Esta sobrevivência deve ser entendida na observação do comportamento dos seres vivos e da inteligência natural de todo o nosso ecossistema. O estudo do comportamento dos animais no seu meio natural mostra algumas características comuns nos seres vivos e nas transformações das espécies após gerações. Primeiro observamos que todos seres vivos querem sobreviver e procriar, e em torno disso é feito à seleção para ver qual indivíduo está mais adaptado. Este consegue maior número de descendentes e vive mais tempo. A partir daí surgem novas variações de espécies e até mesmo novas espécies.

Dentro do sistema de valores de uma sociedade, a questão da sobrevivência dispensa qualquer julgamento, sendo uma escolha para qualquer pessoa sã. A partir daí começamos a pensar em movimentos utilitários que tenham a característica de levar ao sucesso na luta pela sobrevivência, na qual é decisiva na seleção de uma resposta motora. Observando o movimento dos animais em seu meio natural conseguimos entender que a sua técnica para resolver os problemas como se alimentar, atacar, fugir e defender também possui um critério de seleção e evolução.

Nessa perspectiva procuraremos identificar o sujeito dominante ou uma espécie que está melhor adaptada. Lembrando que só é possível falar disso sabendo que a seleção dos indivíduos se dá pelas características do ambiente e no caso do programa motor, pela característica da tarefa motora ou problema.

Quais seriam então, as características da que definem uma boa resposta motora? E quais seriam as características comportamentais que definiriam um sujeito dominante?

Gostaria de ressaltar a importância da "missão - sobreviver" e o que precisamos aprender ou treinar para continuarmos vivos. Devemos refletir sobre o grau de importância dos nossos objetivos. Acompanhe a seguinte situação:

Um sujeito busca com todas as suas forças, uma promoção no trabalho. Naquele momento, essa promoção está em primeiro lugar na sua vida. Ele é um funcionário exemplar, trabalha após o horário, faz curso de aperfeiçoamento e aprende outras línguas. Um dia é indicado para participar da seleção para o tão desejado cargo. Ele nem dorme direito, acorda mais cedo, pega o seu carro e vai para o trabalho. Com a cabeça cheia de pensamentos, lembra de tudo que é importante: falar com clareza, olhar nos olhos, ser objetivo, demonstrar segurança. Afinal aquilo é muito importante para ele. Enquanto lista mentalmente as coisas importantes para se lembrar, ele se distrai e passa o sinal vermelho. Quando ele volta a atenção para o trânsito, ele percebe um caminhão vindo em sua direção e não consegue desviar. E como se o tempo parasse naquele exato momento, pergunto a ele:

O QUE É IMPORTANTE?

A ATTITUDE

O Pesquisador do Movimento

"A técnica vira uma doença quando a mente se torna obsessiva por ela."

Bruce Lee

No nosso cotidiano, por mais que tenhamos experiências motoras, sempre nos deparamos com alguma situação nova integralmente ou parcialmente. Assim podemos pensar: "Nunca estarei pronto para qualquer situação". Sendo isso verdade devemos desenvolver a *capacidade de aprender* ou a *"atitude"*. Esse comportamento é descrito conforme as seguintes características:

✓ **Percepção – total e parcial:** Devemos brincar com os nossos sentidos, priorizando e isolando um de cada vez, como, por exemplo, executar com os olhos fechados, ouvir o som do movimento, verbalizar o movimento com onomatopéias, etc. Ou então associando um sentido com o outro, como: silêncio no movimento. Também, no jogo de percepção podemos tomar como foco o objeto de interação.

✓ **Controle do estresse:** O praticante deve estar atento ao estresse do corpo colhendo informações do tônus muscular, fadiga, respiração, batimento, sensação de estiramento, etc... Lembrando que a escolha do movimento adequado é o que causa menos estresse. Esta informação é fundamental para a escolha da melhor resposta motora!

✓ **Organização, feedback e reorganização:** A organização vem da primeira opção de movimento que se baseia nas experiências anteriores, sensações (sentidos), imaginação (execução mental) e na intuição. Após essa primeira tentativa recebemos o *feedback* da nossa execução e reorganizamos o movimento para uma nova tentativa.

✓ **"A escolha":** "A escolha" trata do conhecimento dos objetivos propostos e das regras do "jogo". "A escolha" deve ser feita antes da execução mentalizando o

objetivo, o sucesso, o caminho e a tranquilidade na execução, priorizando concluir a tarefa sem desgaste e respeitando regras. Na escolha devemos antecipar mentalmente os resultados, imaginando e escolhendo o movimento ideal. Assim quando partimos para o movimento já estamos determinados a cumprir a tarefa com sucesso, mas procurando reduzir o desgaste. "A escola" pode ser comparada com "Eu quero...". Peça, mas peça com critério!

✓ Programação temporal: No projeto de aprendizagem devemos saber programar a duração da experiência e do estudo. Uma tarefa motora pode ser resolvida instantaneamente ou levar alguns meses. Nessa perspectiva devemos programar o processo de aprendizagem usando de parcelamentos e outras estratégias.

"Todos conseguimos, mas quando Deus quiser".

O CONCEITO DE SAÚDE

Conforme a Organização Mundial de Saúde, saúde é o completo estado de bem-estar físico, mental e social (WHO, 1946). Desta forma a elaboração de estratégias para se conquistar a saúde não inclui uma rotina de condicionamento físico que torna o indivíduo apto a executar alguma tarefa motora, apenas uma rotina de compensações aos desgastes a fim de manter o sistema em bom funcionamento.

Devemos pensar também na importância de estar apto às tarefas motoras além de estar com saúde, já que isso faz parte de nossa vida inevitavelmente. Para isso devemos reconhecer as competências físicas básicas que desejamos manter e acrescentar à rotina terapêutica, uma rotina de condicionamento para essas competências.

Pensando nisso devemos buscar a harmonia da carga e recuperação. Para conseguirmos manter a competência de conseguir correr, por exemplo, devemos estar praticando a corrida, observando, porém, o desgaste que essa tarefa traz de forma aguda e crônica e entrar com estratégias terapêuticas de recuperação ativa.

Volando a observar o homem enquanto Ser inserido na natureza, podemos listar algumas competências básicas que seriam importantes:

- | | | |
|----------|--------------|-----------|
| ✓ correr | ✓ pular | ✓ escalar |
| ✓ lutar | ✓ arremessar | ✓ nadar |

Pensando também nessas competências motoras e até quando gostaríamos de manter essas habilidades, sugiro que além da manutenção da saúde também pensarmos no programa de treinamento, que de forma geral, ajude a nos manter aptos.

A ORIGEM DO MOVIMENTO

A partir de alguns questionamentos, vamos refletir sobre a origem do movimento. Esse assunto revela a importância da preparação mental do praticante antes do movimento e trata da qualidade do pensamento que programa a futura execução.

O questionamento - Quando subir no mastro pense:

- > Quando comecei a subir?
- > Quando movimenteí braços e pernas.
- > Como me movimenteí?
- > Quando os meus músculos se contraíram.
- > Como os meus músculos se contraíram?
- > Quando o impulso elétrico chegou.
- > Quem mandou o impulso elétrico?
- > Foi o meu pensamento.
- > Como foi escolhido esse pensamento?
- > Pela minha vontade.
- > Quem comanda a minha vontade?
- > A minha escolha.
- > Quem comanda a minha escolha?
- > A minha sabedoria
- > Quando comecei a subir?

A partir desses questionamentos, podemos concluir que a origem do movimento é na nossa mente. Começamos pela sabedoria que nos permite fazer a escolha certa, depois à vontade de executar ou o "querer", em seguida o pensamento ou visualização do movimento e resultado escolhido, e partir daí, a parte motora que começa com o impulso nervoso, contração e movimento.

SUBI

A qualidade da intenção de movimento que precede o mesmo é determinante no resultado. Por exemplo, se levantarmos uma caixa cheia de areia pesando 20 Kg sabendo do peso, iremos aplicar a força escolhida para 20 kg. Agora se numa segunda tentativa esta caixa estiver vazia e não sobermos iremos nos preparar para levantar vinte quilos e provavelmente iremos arremessar a caixa. O mesmo acontece quando, por exemplo, vamos correr cinco quilômetros o mais rápido possível. Mas quando estivermos chegando o nosso técnico decide que devemos correr seis quilômetros. Nessa situação não houve um preparo mental anterior e podemos não obter um bom rendimento.

Lembrando que a escolha certa vem da sabedoria, em se tratando da situação de suspensão, devemos entender o que seria uma boa escolha. Quando vou fazer uma via devo escolher completar essa via sem cansar. Tentar imaginar movimentos suaves, leves e silenciosos usando da subjetividade ou até imagens.

Quando vou executar um movimento artístico posso imaginar um quadro onde a minha postura é uma obra de arte perfeita.

Quando vou correr posso imaginar que vou flutuar ou que vou correr durante um ano inteiro.

Um judoca pode visualizar arremessar o adversário a cem metros de distância.

Essa intenção prévia de movimento deve ser experimentada e avaliada até ser selecionada. Lembrando que cada um tem a sua própria intenção de movimento e imagem.

FAÇA DO SEU MOVIMENTO UMA OBRA DE ARTE

"... a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço"
Rudolf Laban

Sabemos que o movimento começa antes da ação motora, daí o valor da meditação. Devemos meditar sobre a intenção, a qualidade do movimento, visualizar os resultados e desejar fazer o melhor possível.

Fazer o melhor possível depende do compromisso do praticante com a busca da perfeição. Um bom exemplo é quando escrevemos. Quando anotamos um recado ao telefone geralmente não temos compromisso de fazer uma letra bonita, mas quando escrevemos um bilhete amoroso colocamos na nossa letra o melhor da nossa caligrafia.

O nosso melhor movimento ou resposta motora deriva desse comprometimento. A partir desse comprometimento exercitamos o nosso "querer", um desejo sincero de ver a manifestação do resultado ideal.

A qualidade dessa intenção de movimento se desenvolve junto com a sensibilidade, imaginação e inspiração. Essas são características do comportamento artístico. A importância dessa habilidade reflete diretamente no tempo de aprendizado do aluno e na qualidade técnica.

PRESSÃO

Investigando as sensações vindas do movimento, pela observação de uma contração muscular ou até mesmo quando estamos passivos observando o tônus muscular, podemos identificar uma sensação de "pressão". A mesma pressão acontece na respiração, às vezes, simultaneamente.

O estudo e domínio dessa "pressão" é fundamental para o desenvolvimento do praticante. Através desse domínio conseguimos tornar o nosso movimento um "espreguçar", onde movimentar se torna um ato prazeroso.

Parando para analisar a atitude de espreguçar, observamos que temos uma situação de movimento e contração distinta. Produzimos uma pressão mais harmônica com a respiração trazendo uma sensação agradável.

Aperfeiçoando essa atitude de movimento espreguçando, a partir da atenção nas sensações de pressão e respiração, podemos desenvolver diversas habilidades funcionais e terapêuticas.

Existem quatro fatores importantes para o desenvolvimento da habilidade em lidar com a "pressão".

1) Sensação

Quando executamos uma contração devemos nos concentrar na "sensação da pressão". Observar como ela se apresenta nas diversas partes do corpo e aprender a gradá-la de forma contínua. Dependemos de sensibilidade e concentração para que a mínima informação de pressão passe a ser aumentada. A "sensação da pressão" acontece também quando nos colocamos em posturas de alongamentos.

2) Respiração

21

Quando sentimos a pressão no corpo podemos também colocar pressão na respiração. Diminuindo a passagem de ar, tanto na inspiração como na expiração, podemos gerar uma pressão também diretamente no diafragma. A respiração age de acordo com a pressão. Se aumentarmos a pressão aumentamos também a ventilação.

3) Intenção

O movimento parte de uma "intenção". É importante o aperfeiçoamento da qualidade dessa intenção. Para conseguirmos a habilidade de gerar pressão sem se cansar, devemos estar com a intenção de espreguçar e fazer a "chamada de força". A chamada de força parte de uma carga motivacional. Surge de uma intenção de gerar bastante energia para uma tarefa futura, associada a uma atitude de movimento com conteúdo emocional. Agindo como se "invocasse" o prazer e a emoção e depois percebendo a realização desta intenção nas sensações, passamos a reconfigurar o nosso modo de mexer.

4) Harmonização

Após compreendermos sensação, respiração e intenção, procuramos entender como elas se relacionam. A "harmonização" é a habilidade em equilibrar esses fatores. Quando precisamos fazer uma "chamada de força" partimos da intenção com carga emocional, logo a respiração regula a capacidade de ventilação e a resistência da passagem de ar, no mesmo instante conseguimos sentir a pressão no corpo necessária para realizar a tarefa pretendida.

A habilidade de harmonizar se desenvolve com a prática e está diretamente ligada à sensibilidade e a concentração. Apesar de termos a vontade de harmonizar existe uma atitude mental em não focalizar em nenhum dos fatores, para que o ajuste aconteça de forma espontânea. Para isso devemos sempre voltar para a "chamada de força" e procurar, através das sensações, sentir e avaliar o resultado do exercício.

22

O MOVIMENTO ÓTIMO

Chamo de “*movimento ótimo*” a melhor opção de movimento para uma determinada tarefa, naquele momento.

Para fazer uma boa escolha de movimento devemos saber sobre a abordagem da tarefa motora (terapêutica, utilitária ou artística) e definir os objetivos e regras claramente.

A escolha da melhor opção de movimento é notada por critérios de seleção, nos quais qualificam e definem o “*movimento ótimo*”, são eles:

✓ *Sucesso*

Este conceito qualifica quanto ao resultado. Define que, com determinada técnica conseguimos os objetivos da tarefa ou solucionamos o problema.

✓ *Eficiência*

Este conceito avalia a quantidade de esforço para obter o “sucesso”.

✓ *Precisão*

A busca do “*movimento ótimo*” está associada com a busca da precisão no resultado. Sabendo as regras da tarefa motora devemos avaliar o sucesso com os critérios de precisão.

✓ *Intenção*

O “*movimento ótimo*” deve ter a característica de ser intencional. Para avaliar a qualidade da “*intenção*” devemos controlar os parâmetros do movimento para avaliação.

Parâmetros do movimento:

➤ *Duração*: Este parâmetro está relacionado com o tempo de execução e com a definição precisa do início e fim do movimento.

➤ *Amplitude*: A amplitude esta relacionada com a área ou posição. O

23

resultado do movimento no espaço deve ser o desejado pelo praticante. Para avaliar usamos instrumentos que medem posição.

➤ *Intensidade*: A intensidade está relacionada com a contração desejada. A avaliação está no tônus muscular e na relação de biomecânica e força aplicada.

✓ *Movimento harmônico*

No “*movimento harmônico*” o praticante deve ter o domínio da variação da velocidade e continuidade. Assim o movimento não será executado em “*rancos*” ou descontínuo.

Podemos dizer então que o “*movimento ótimo*” é o *movimento harmônico*, no qual obtemos o sucesso intencional na tarefa proposta, avaliado criteriosamente com precisão conforme a duração, a amplitude e a intensidade, utilizando o mínimo gasto de energia.

24

OS TRÊS PONTOS

A arte do deslocamento em suspensão esta ligada aos critérios de eficiência, segurança, economia, movimento intencional, controle, etc. Em uma situação nova, onde devemos passar de um ponto para outro, ou ultrapassar um galho, devemos selecionar a resposta motora de acordo com esses critérios.

Uma das respostas pode surgir dentro da estratégia dos "três pontos". Na situação de deslocamento devemos, sempre que possível, procurar manter três apoios dentre os quatro apoios fundamentais (os apoios fundamentais são: braços, mãos, pernas, pés – os outros apoios podem ser qualquer parte do corpo: cabeça, tronco, etc), ou seja, devemos movimentar um apoio de cada vez. Assim distribuímos o peso. Mesmo que o contato desse terceiro apoio seja insignificante devemos usá-lo para pelo menos estabilizar o corpo.

O "PÉ" e a "MÃO"

Para *François Delorme*, todas as formas de movimentos se classificavam em duas categorias: o ato de reuni, que vai do espaço exterior ao centro do corpo; e o ato de dispersar, que vai do centro do corpo para o exterior. Nomeou esses dois atos de concêntricos e excêntricos.

Desta classificação foram elaborados os conceitos de "pê" e "mão":

- ⇒ "Pê" aquilo que empurra (afasta do corpo)
- ⇒ "Mão" aquilo que puxa (aproxima do corpo)

Vamos conceituar "pê" como a região do corpo que toca o solo ou um apoio, que tem a função de afastar, pode ser as costas, o braço, o pé ou até mesmo a mão.

A região corporal que recebe o toque nos mostra a pressão que exercemos no apoio, ajudando no equilíbrio e na transição de peso. Mantendo a atenção na pressão no solo procuramos o deslocamento como se a área de contato fosse o nosso "pê" e assim podemos andar com as costas, braços, etc.

O conceito de "mão" está relacionado principalmente com a suspensão. "mão" pode ser qualquer parte do corpo que agarre ou sustente contra a gravidade, tem a função de aproximar. Podem ser a cabeça, as pernas, etc.

É importante o desenvolvimento da inteligência do "pê" e da "mão" a partir da atenção do tato e da pressão. Internalizando estes conceitos e lembrando da proposta do *MOVIMENTO INTEGRAL*, onde executamos todas as tarefas com envolvimento de todo o corpo, conseguimos adquirir mais recursos de movimento.

Assim, podemos estar pendurados pelos pés, que nesse caso seria a "mão", ou caminhar com as mãos que seria o "pê".



O SILÊNCIO NO MOVIMENTO

É comum a associação de características do movimento. Os movimentos com velocidade lembram força, barulho e amplitude pequena. Os movimentos lentos estão associados a pouco barulho, grande amplitude e leveza. Observamos isso em crianças, quando pedimos movimentos rápidos ou lentos elas logo mostram essas associações.

A associação em contraste de parâmetros como: lento e intenso, forte e lento, rápido e silencioso, pode ser uma boa ferramenta para o ensino de uma determinada habilidade. O exercício do esquadro na parede pode ser completado com uma tarefa de coordenação motora fina como desenhar com a ponta dos pés, letras, números, etc. Um salto ou deslocamento em suspensão pode ser associado ao silêncio ou ao mínimo barulho na aterrissagem. Com este recurso podemos conseguir a precisão e reduzir o risco em algumas tarefas motoras.

Sabendo que a origem do movimento acontece antes da execução, na intenção, podemos usar da visualização de padrões de leveza em exercícios que requerem força com precisão.

A partir desta análise confirmamos a importância da meditação.

☯Meditar sobre um sentimento, uma imagem inspiradora, uma música que impulse o movimento.

☯Meditar sobre o objetivo do movimento, escolher e desejar o resultado.

☯Meditar para conseguir o estado mental desejável para fazer do seu movimento uma obra de arte.

O MOVIMENTO MIL

"Escolha o caminho infinito mesmo que nunca o encontre"

Bruce Lee

Na proposta de movimento utilitário, uma resposta motora mais adequada é selecionada a partir dos critérios de eficiência, segurança, estratégia, precisão, etc. O conceito de "movimento mil" serve para ilustrar o comportamento desejável do praticante enquanto faz uma via ou uma situação motora em forma de tarefa.

No estudo da melhor resposta motora para a situação, o praticante deve imaginar que aquela tarefa vai ser executada "mil" vezes (essa quantidade é apenas ilustrativa para proporcionar a sensação de infinito) assim o detalhe faz diferença. Se você pensar em um movimento onde o braço está flexionado inconscientemente e que não exerce grande influência, isso não fará tanta diferença porque será apenas uma execução, mas se você pensar em mil repetições aquele detalhe já faz diferença.

A atitude do praticante quando pensa no "movimento mil" é de buscar a precisão e o refinamento do programa motor. Assim sem precisar executar mil repetições o indivíduo consegue aprimorar o movimento.

Esse conceito ajuda também quando o assunto é segurança e sobrevivência. Nessa situação até a interpretação da estatística muda. Se você for cumprir uma vez determinada via na qual a estatística de erro ou queda é 1 para 100, podemos dizer que você tem 1 por cento de chance de cair, mas se você for fazer essa mesma via 100 vezes você tem 100 por cento de chance de cair pelo menos uma vez. Se na situação a queda tiver consequências graves devemos tentar mudar a estatística treinando com vigilância e percebendo os pequenos descuidos. Nessa situação escorregar o pé, um pequeno erro sem consequência nenhuma ou um movimento não escolhido feito sem atenção se torna um grande erro.

VAZIO E CHEIO

Quando estamos diante de uma situação motora nova e queremos descobrir a melhor resposta para a ação, o “*movimento ótimo*”; podemos usar a estratégia do “*vazio e cheio*”. Através dessa atitude iremos desenvolver a sensibilidade para reconhecer as forças que atuam no sistema.

O conceito do “*vazio e cheio*” se referente à preparação da postura (biomecânica) antes da execução do movimento.

Antes da aplicação de força para a execução de uma determinada tarefa, devemos pesquisar, experimentar e ajustar a postura e as alavancas do esqueleto. O esqueleto deve estar solto para se moldar e para a executar a tração.

O “*vazio*” é a condição na qual o corpo se encontra sem tônus muscular e sem inibição de movimento, possibilitando ao praticante o ajuste dos ossos. Desta maneira poderá facilmente chegar à forma ideal para a aplicação da força. Esses ajustes podem ser feitos com o uso de uma pequena força isométrica quando o praticante quiser testar uma alternativa, colocando um pouco de pressão contra a resistência.

O cheio é quando o praticante usa da contração muscular e aplica a força contra a resistência.

Esse comportamento favorece a sensibilidade na percepção com precisão do sentido das forças do sistema. Uma outra dica é a visualização de setas e vetores que ajudam na execução.

O CAMINHO RETO

O “*caminho reto*” define o melhor caminho para o deslocamento. No deslocamento de um ponto ao outro existe vários caminhos e opções de movimentos. O “*caminho reto*” é a opção de execução na qual o praticante não desperdiça movimento, chega menos cansado, mais rápido no objetivo e oferece menos risco.

Esse conceito é importante principalmente quando estamos fazendo “*vias de deslocamento*” com repetições ou ciclos. O praticante deve acompanhar atentamente cada movimento a fim de analisar e corrigir para o próximo ciclo buscando o “*caminho reto*”.

Em conformidade com a lei da individualidade biológica, o “*caminho reto*” pode ser diferente para a mesma tarefa ou via de acordo com as características do praticante.

A PARADA

Para os praticantes da *Integral Bambu*, enquanto estão na tarefa de deslocamento sobre os aparelhos, o uso da estratégia da parada pode ser determinante entre o sucesso ou o fracasso.

“A *parada*” pode ser entendida como uma atitude de reflexão para uma possível reorganização do movimento, ou para um breve momento de recuperação e diminuição do estresse. Assim, devemos fazer paradas com momentos de imobilidade. Dependendo da situação, na escolha de um caminho não apropriado, após a parada para avaliação devemos voltar atrás e começar de novo. Em algumas situações a parada serve como estratégia, onde o praticante intercala pequenas pausas para descanso e recuperação.

Quando estamos estudando o “*caminho velho*” podemos usar “a *parada*” para parcelar a sequência de movimentos e melhor aprender.

Em uma situação de alto risco, onde não há espaço para o erro, o uso da “*parada*” dá o ritmo e pode ser determinante para a sobrevivência.

PAZ NA PERMANÊNCIA

Uma das qualidades fundamentais para o praticante conseguir ter uma boa qualidade de deslocamento é adquirir a “*paz na permanência*”. Antes mesmo de subir em algum lugar ou deslocar em suspensão devemos desenvolver a habilidade de parar. Essa habilidade nos permite ter tranquilidade para escolher a velocidade de transposição de peso de um ponto para o outro e também graduar a pressão nos pontos de sustentação.

Para conseguir melhorar esta habilidade devemos treinar a isometria com a “*respiração do fogo*”. Podemos também treinar deslocando e fazendo pequenas pausas em situações que exijam contração. Esse treino é fundamental, principalmente para os iniciantes.

Conseguindo a “*paz na permanência*”, conseguimos também muita tranquilidade, já que não ficaremos angustiados em transpor o peso. Andando em suspensão dependemos da qualidade de permanecer nos segurando até conseguirmos uma outra posição de maior conforto. Se em uma postura estivemos angustiados agitamos com precipitação, o que pode resultar em uma escolha errada de movimento.

O MOVIMENTO DA ÁGUA

Em algumas situações de suspensão, no momento da transferência de peso, devemos utilizar o princípio do "movimento da água". Quando vamos mudar de galho em uma árvore, por exemplo, e esse galho não suporta um depósito de peso brusco, devemos passar o peso progressivamente, escoando como água. Outro exemplo é quando o praticante não tem força suficiente para agüentar uma transferência brusca, então ele também deve passar escoando.

Imagine a situação de transferir um líquido de uma jarra para outra. À medida que o líquido vai passando para a outra jarra, o peso vai aumentando. Esse aumento é progressivo e constante. Agindo como a água, conseguimos transportar o peso moldando a massa corporal, e progressivamente aumentando a pressão em um determinado apoio (região de sustentação: qualquer parte do corpo).

Em algumas situações é prudente usar o "movimento da água". Agindo dessa forma temos mais controle na ação de interromper o movimento e escolher um caminho que tenha volta. Numa situação que mereça pesquisa (um galho duvidoso ou postura que o praticante não tenha certeza se consegue segurar o peso) ele deposita o peso lentamente e a qualquer sinal de perigo para e pode até retornar para uma postura anterior mais tranquila.

Esse princípio aparece não só em suspensão, mas outras variadas situações como em equilíbrio, passagem por pontos apertados, etc.

FAZER O NADA X NÃO FAZER O NADA

O relaxamento deve ser visto como uma habilidade desenvolvível. É possível ficarmos parados e mesmo assim estamos agindo ou contraindo alguns músculos (fazendo uma contração isométrica, por exemplo) e podemos estar em movimento sem ação ou contração (balanceando em uma rede). Para conseguirmos a passividade total, ou a "não ação", devemos intencionalmente querer não agir.

Algumas pessoas procuram a "não ação" abandonando a consciência do corpo o que pode resultar a não observância de alguma contração indesejada.

Para conseguirmos o relaxamento e a "não ação" devemos "fazer o nada". Devemos agir para não agir, mandando a ordem para corpo de não ação.

A capacidade de "fazer o nada" reflete diretamente no treinamento através da descontração diferencial que proporciona eficiência nos movimentos, já que aprendemos a contrair com intensidade diferente as diversas partes do corpo.

O CONTATO

"...se apertar mata o passarinho, se afrouxar o passaro foge!"

Pensando na relação da forma, da técnica, do contato e da pressão para determinadas tarefas de suspensão, conclui que para algumas situações a forma é a do bambu. Algumas perguntas sobre técnicas, como por exemplo, a melhor maneira de segurar de cabeça para baixo no mastro, não tem função uma resposta descritiva da técnica, já que a solução é sentir. Devemos trabalhar a sensibilidade com a atenção no tato.

Lembrando que a força de atrito esta diretamente relacionada com a característica da superfície de contato (coeficiente de atrito) e a pressão na superfície (força normal), devemos estar atentos ao contato e a pressão que exercemos. Essas variáveis são controladas através da sensibilidade tátil e de ajustes da postura, sendo esses de caráter individual.

Para desenvolver essa habilidade podemos executar os movimentos de olhos fechados, procurando situações que utilize o corpo todo para sustentar o peso ou apoiar.

TATO SELETIVO

Grande parte da habilidade em executar e entender os exercícios propostos pelo professor na *Integral Bambu* depende do "tato seletivo". O praticante deve desenvolver a habilidade de se acomodar nos aparelhos através do tato, dessa forma ele pode evitar lesões e também conseguir criar uma situação agradável. Além disso, é também através do tato seletivo que conseguimos descobrir o "movimento ótimo" e aperfeiçoar a inteligência de contato, onde passamos a usar o corpo todo como apoio e sustentação tirando das mãos e pés a responsabilidade maior.

Convém lembrar que para desenvolver o "tato seletivo" basta concentrar nas informações vindas do contato com o aparelho de bambu. É também bastante eficaz executar os movimentos bem devagar e de olhos fechados.

A REDE

Fazendo uma paródia com a criação do mundo na visão cristã, digo: No primeiro dia Deus criou... “*A rede*”. Deus criou a rede para, descansando, pensar no que iria fazer no dia seguinte.

O conceito de “*rede*” na *Integral Bambu* diz respeito a deitar sobre os aparelhos e se entregar à gravidade. Buscar essa acomodação similar a deitar na rede ajuda o praticante a se acalmar com a situação de estar suspenso e desenvolve afinidade com a modalidade.

Recomendo aos praticantes buscarem essa sequência de atividades na sessão de treinamento. Primeiro buscar a situação da “*rede*”, assim que chegarmos no lugar de treino, então vamos deitar, massagear, estimular o contato, para em seguida executar o trabalho de estudo de técnicas, tarefas, etc.

O CHÃO

Quando nascemos possuímos reflexos de proteção contra a queda. Os bebês recém-nascidos demonstram esse comportamento com movimentos reflexos de segurar e agarrar. A nossa primeira lição com a *Integral Bambu* é quando caímos e descobrimos que cair não é bom.

O chão nos traz segurança. Devemos fazer um esforço consciente de entrega à gravidade. Colocando consciência, conseguimos identificar esses reflexos e inibi-los quando for interessante.

O trabalho para conseguir o abandono total do peso pode ser feito através de exercícios de “*elevação x abandono*”. Essa técnica consiste em elevar algum segmento e depois abandonar totalmente até a queda suave no solo (sempre com gentileza). Também podemos exercitar a meditação sobre a gravidade, tentando identificar qualquer resistência contra esta força através da análise dos vetores de força perpendiculares ao chão (verticais).

O desenvolvimento desse comportamento é fundamental para uma boa adaptação com a suspensão. Seja em cima de uma árvore ou em um aparelho de bambu, devemos procurar a sensação de abandono do peso e o sentimento de segurança, e entregar-se à suspensão como se estivéssemos no solo.

A FORMA, DEFORMA, CONFORMA E TRANSFORMA

Observando o meu corpo quanto estava deitado no tronco da mangueira pensei: *A forma, deforma, conforma e transforma.*

Essa ilustração veio da atenção no formato do corpo quando recebe o contato da árvore. O desenho do corpo torcido conforme a anatomia aparente do músculo (*a forma*), muda assumindo o formato da árvore (*deforma*). Com o passar do tempo, junto com a atitude mental de aceitação, o corpo vai se ajustando (*conforma*). Após alguns minutos senti que não tinha forma, senti uma anestesia o vazio, pronto para assumir qualquer forma (*transforma*).

Esse processo ilustra o caminho da transformação que o treinamento proporciona ao praticante. Partindo da forma inicial seu corpo passa por um desequilíbrio e deformação até conseguir aprender ou ganhar condicionamento ocorrendo à transformação.



DESCI

AS TRÊS PROFISSÕES: O MÉDICO, O OPERÁRIO E O ARTISTA

Quando praticamos alguma modalidade devemos identificar qual a abordagem daquela prática ou qual a abordagem naquele momento. A abordagem é a finalidade ou objetivo da modalidade que eu resumo em: abordagem terapêutica (*o médico*), utilitária (*o operário*) e artística (*o artista*).

Assumindo a postura do “*médico*” encontraremos a terapia, o alongamento, o condicionamento, etc. Nessa atitude encontramos a fisiologia como ferramenta e os princípios do treinamento esportivo. A justificativa para aquela ação é o fim terapêutico e a busca da saúde.

Assumindo a postura do “*operário*” encontramos o movimento utilitário, o fazer, o deslocar, o trabalho. O movimento está direcionado para a eficiência. A justificativa para aquela resposta motora é a produção.

Assumindo a postura do “*artista*” encontraremos o teatro, a dança, a estética da postura corporal. O movimento é escolhido conforme a mensagem ou tema. A justificativa para o movimento é a expressão.

Na *Integral Bambu* encontramos as três profissões. Voltando ao passado quando a formação do indivíduo era global e o cientista procurava estudar sobre diversas áreas do conhecimento, proponho a diversidade de atitude como fator de fortalecimento do indivíduo.

No mastro de bambu, por exemplo, podemos subir como artista dançando ou imitando uma cobra, subir com eficiência e velocidade como um operário que o seu trabalho é chegar ao topo, ou explorar o tato e alongar tendo como abordagem a terapia.

Saber qual abordagem prevalece naquele momento ou naquela modalidade é importante para entender o argumento que sustenta aquele padrão de movimento.

A proposta da *Integral Bambu* é após perceber a abordagem tentar entender quando e elas se misturam. Quando estamos capinando estamos na postura do “*operário*”, tendo como objetivo realizar a tarefa de - *arrancar o mato* -, mas lembramos da coluna que está sofrendo um desgaste e passamos a postura do “*médico*” - *arrancar o mato - sem me machucar* -, além disso, procuramos capinar observando o resultado da tarefa e colocamos a intenção de esculpir a terra, essa é a postura artística - *arrancar o mato - sem me machucar - criando uma obra de arte*.



A FÉ, A PRECE E O MILAGRE

Esses conceitos são relativos aos princípios do treinamento desportivo: carga e adaptação. Entendendo como funciona a mudança do nosso organismo e a adaptação para melhor executar as tarefas motoras, podemos comparar o processo de treinamento aos conceitos de fé, prece e milagre.

Comece substituindo a frase “eu sou” por “eu estou”. Eu estou tem sentido temporário e possibilita mudança. Sabendo que o esquema corporal é produto dos hábitos e do meio, se mudarmos os nossos hábitos ou a relação com o meio podemos mudar o nosso esquema corporal. Isso é um fato. Para começar qualquer treinamento devemos colocar FÉ nisso.

A prece acontece no próprio treinamento. No caso de um corredor, por exemplo, enquanto treina correndo podemos dizer que ele está rezando e o seu pedido é, torne meu corpo mais adaptado para que eu possa correr mais rápido ou para que eu possa correr durante o mesmo tempo com a mesma velocidade com menos desgaste. Seria mais ou menos isso a leitura do nosso organismo.

O milagre seria a adaptação, a mudança no esquema corporal. A lei natural é que a “Deus” atenda as nossas preces e ocorra o milagre nos tornando mais preparados e mais adaptados.

Esses três fatores dependem da capacidade de adaptação de cada indivíduo e de estratégias de recuperação ou higiene física.

43

OS TRÊS MESTRES

A relação do praticante com o aprendizado acontece através de três veículos básicos de *feedback* de informações: dos aparelhos de bambu, da comunidade e do próprio praticante e a sua consciência.

O mestre

Aparelho de Bambu

A estrutura construída para treinar dita o caminho de possibilidades de ações. Podemos afirmar que o praticante adquire as características dos aparelhos que treina. Assim, é interessante sempre estarmos montando aparelhos que possibilitem situações diferentes de aprendizado. Nessa perspectiva o praticante coloca a atenção no aparelho. Através da observação visual e tátil aprendemos as novas possibilidades.

O mestre

Sociedade

O aprendizado através da socialização com a comunidade de praticantes também merece a devida atenção. A influência da comunidade de praticantes acontece tanto pela afinidade quanto pela repulsão. Através da socialização e da comunicação das experiências os alunos assimilam as idéias, respostas para problemas e alternativas. Nesta perspectiva todos são mestres além do professor titular.

O mestre

Interior

O aprendizado através do próprio praticante e de sua consciência acontece pelas características pessoais e atitudes. O aluno três consigo o passado de vivências, a capacidade de sentir, focalizar, refletir, concluir, escolher e agir. O praticante que se coloca como “pesquisador” passa a ser também o seu professor. Nessa abordagem de aprendizado, o aluno passa a escutar o corpo e tê-lo como seu mestre.

44

A curiosidade é uma característica nata do ser humano. Conhecer seus limites, as suas capacidades, as suas reações perante algumas situações, também é motivo para entrarmos em movimento.

Somos movidos pelo “experimentar”, partindo das perguntas: Será que posso? Até onde eu consigo? Quanto eu consigo? Quem sou eu?

★ A busca do aperfeiçoamento

Fazer o melhor possível. Contemplar o belo. Admitir a sua produção. Desses sentimentos surge a busca pelo aperfeiçoamento. O desejo de melhorar cada dia. Esse propósito para a prática de uma modalidade é indispensável, e adentra a todos os outros motivos para se movimentar. “*A busca do aperfeiçoamento*” se torna o título que narra a história de uma vida inteira.

Existem diversas explicações do por que nos mexemos. A clareza e a sinceridade na busca da resposta desse “porque” torna um fator diferencial no destino de cada um.

A ESTRUTURA DO TREINO

A *Integral Bambu* método, é produto da tarefa de ser professor. A sistemática da aula e também a construção do ambiente de treino são norteados pelo serviço aula.

Quando comecei a estudar as possibilidades de treinamento em suspensão eu treinava em árvores. Consegui extrair desse ambiente tudo que eu queria, força, flexibilidade, tratamento, arte, educação, prazer e inspiração. Vinha aprendendo com a árvore e com o meu corpo até que comecei a socializar o meu conhecimento. O problema surgiu quando resolvi me comunicar e ensinar o que tinha aprendido. Tinha problemas com a limitação do espaço para treino, com a possibilidade de mais de uma pessoa estar tendo a mesma vivência, já que a árvore não possui dois lugares iguais, com o risco da altura, com o controle da rotina e com a chuva. Para isso deveria começar a elaborar estruturas para treinar suspenso.

A partir daí, comecei a pesquisa das estruturas, do *layout* do estúdio de treinamento e das estratégias de aula. Passei também a pensar em “o que” e “como” desenvolver em meus alunos em um tempo limitado (1h30min). Nesse espaço de tempo eu queria conquistar o condicionamento físico, desenvolver a habilidade, socializar e estimular a criatividade respeitando a proposta filosófica dos princípios da *Integral Bambu* descrita anteriormente.

A aula hoje está estruturada em função desses objetivos. Respeitando o princípio da continuidade de estímulo tive que criar uma rotina fixa de exercícios para conseguir resultados na mudança orgânica do corpo em relação ao condicionamento físico em geral. Mas também tinha que me preocupar com o treinamento na diversidade, com espaço aberto para novas experiências e situações que levem a novas possibilidades. Assim para desenvolver a criatividade e a autonomia, temos na aula um momento livre (30min).

Dentre as situações metodológicas criadas na aula temos as “*séries*” e as “*viças*”. As “*séries*” são seqüências de movimentos feitas nos espaços individuais chamados de “*baixas*”. Essas *séries* são compostas respeitando o princípio da

O PULSO DE MOVIMENTO

O "pulso de movimento" trata da razão por que nos mexemos. Existem vários motivos geradores da ação, sendo de origem social, psicológica, instintiva, cultural, etc. Citarei alguns que acho importante.

* O sistema luta x fuga

Esse pulso parte do instinto do homem bicho. Quando estamos em perigo, nos sentindo ameaçados e o agente perturbador é difícil de ser superado ou eliminado, nos resta fugir. Então entramos no processo de energia para a locomoção, o corpo reage mandando o sangue para as pernas, e corremos.

Quando estamos sendo incomodados, ou quando alguém que desejamos proteger está sendo ameaçado ou ferido e o agente agressor pode ser superado, ativamos o sistema de luta. A energia flui para o maxilar (morder) e para a parte superior das costas (socar). Podemos ficar vermelhos de raiva.

A raiva e o medo estão diretamente ligados aos instintos de sobrevivência e podem nos colocar em movimento.

* O prazer cinestésico

Diversas vezes podemos observar as pessoas balançando as pernas enquanto estão sentadas ou espreguiçando quando acordam. Esses movimentos estão na nossa rotina como compensações dos desgastes do nosso corpo.

Para a criança a imobilidade representa a morte. Mexer representa estar vivo, alegria. O movimento pode surgir das sensações de alívio enquanto mexemos ou das extensões quando espreguiçamos. Nesta perspectiva partindo da ativação do "centro do prazer" conseguimos transformar o movimento em um agrado que nos motiva a mexer sem parar. O prazer no movimento pode ser representado também pelo pulso sexual.

* A busca do autoconhecimento

Sabendo da influência dos "três mestres", procurei agir de forma favorável a potencializar o aprendizado, procurando manipular o ambiente de treino em função da possibilidade do praticante aprender com as três perspectivas, propondo o ensino aberto no final da aula, onde o aluno fica livre para experimentar o que quiser (tirar o foco do professor e focalizar o aparelho ou o seu próprio corpo), renovando e inventando novas estruturas de bambu o praticante está sempre aprendendo e institucionalizei o dia da troca social onde todas as turnas se encontram, incentivando a pesquisa individual com momentos de criatividade e reflexão.

harmonia entre flexões/extensões e alavancas de aproximação e de afastamento. O mesmo movimento não é repetido mais de três vezes. Por ser uma série harmônica, desenvolve o corpo integralmente (foco do "médico"), além disso, propõe a execução precisa do deslocamento na estrutura (foco do "operário"), o estudo da cadência e entrosamento entre respiração e movimento e também a interpretação (foco do "artista").

As "vias" são caminhos ou percursos feitos entre as estruturas de bambu. Com o objetivo de deslocamento procuramos o melhor caminho entre um ponto e outro e a melhor forma. Na rotina de treinamento fazendo as "vias" procuramos também a harmonia, alternando os caminhos que predominem as alavancas de afastamento e os caminhos que predominem as alavancas de aproximação.

Temos basicamente quatro momentos no treinamento:

1) *Higiene Física:*

- *Sistemática:* aula de comando e tarefas.
- *Característica:* recuperação, desintoxicar, terminar melhor do que começou.
- *Técnicas:* exercícios de contato e abandono do peso (*eutonia*), auto-massagem, alongamento, inversão e relaxamento.

2) *Preparação geral para o trabalho:*

- *Sistemática:* aula de comando
- *Característica:* aquecimento, preparação muscular com exercícios de permanência, treino de série com pouca intensidade.
- *Técnicas:* exercícios isométricos, alongamentos e série.

3) *Preparação específica para o trabalho:*

- *Sistemática:* direcionada para o trabalho a ser executado. Execução de movimentos simplificados semelhantes aos do estudo.

- *Característica:* vinculada à característica do trabalho.
- *Técnicas:* vinculadas ao tipo de trabalho.

4) *O trabalho (hora livre):*

- *Sistemática:* sistema aberto.
- *Característica:* estudo de habilidades artísticas, utilitárias ou terapêuticas.
- *Técnicas:* treino de séries, vias, tarefas e movimentos artísticos.

EU SEI, EU SINTO, EU PERCEBO

O processo de assimilação dos movimentos elaborados na *Integral Bambu* passa por três estágios:

- 1º – *Eu sei*
- 2º – *Eu sinto*
- 3º – *Eu percebo*

A primeira informação vem da comunicação do praticante com o exterior. Através da demonstração de um movimento pelo professor ou colega, o aluno vê, ouve, entende, grava na memória, e segue para a execução. Então pode dizer: “*Eu sei*”.

Em seguida já sabendo da proposta do exercício, deve voltar para o seu interior, colhendo informações e sensações vindas da vivência, procurando o “*Eu sinto*”.

Após a experiência sensorial o praticante pode entender a coerência do movimento com o objetivo proposto, e afirmar “*Eu percebo*”. O “*Eu percebo*” transcende os sentidos, nesse estágio o aluno consegue assimilar a mensagem passada pelo professor:

É importante entender esse processo e procurar avançar conforme foi proposto. Durante as aulas a comunicação vem, na maioria das vezes, da visão e da instrução oral. O aluno não deve somente copiar o exercício e achar que já terminou o processo de aprendizagem, ele deve voltar para o corpo e através das informações dos sentidos continuar ajustando a postura até que ele perceba a proposta do exercício.

A palavra “*perceber*” vem com grande importância na proposta da *Integral Bambu*. Perceber alguém, por exemplo, não se prende a ver ou a ouvir. Quando percebo alguém estou simplesmente notando a sua existência. Lembrando do texto dos três professores (a sociedade, o aparelho, e meu corpo),

podemos usar do cumprimento “*BOM DIA*” para perceber os três mestres. Assim recomendo quando iniciar um treino diga, *percebendo*:

- BOM DIA (aos colegas presentes)*
- BOM DIA (a estrutura)*
- BOM DIA (a você mesmo)*

A HABILIDADE BRINCAR COM A GRAVIDADE

Após algum tempo de treinamento o praticante da *Integral Bambu* pode afirmar que sabe brincar com a gravidade. Ao contrário do que podia se pensar, o aluno não aprende a subir em bambu, mas aprende sobre a força que atrai para a terra. Essa habilidade pode ser generalizada em qualquer ambiente de suspensão, árvore, andaime, pessoas, ou até mesmo no chão.

Para conseguir a melhor técnica, devemos meditar sobre a direção dessa força. Devemos sentir e com precisão identificar para onde estamos sendo atraídos. Com o treinamento podemos usar os apoios que nos sustentam de forma a lançá-los para baixo aplicando a força exatamente com a direção da gravidade. Pense em uma pedra quando cai, ela descreve a direção da força que estamos lidando (despreze a influência do vento e outros).

Essa habilidade também nos ajuda nas situações de equilíbrio, posturas em pé e sentado. Para conseguir um bom relaxamento também necessitamos dessa habilidade. Quando conseguimos identificar alguma força de resistência à gravidade que não é desejada, conseguimos inibi-la e conseqüentemente o abandono do corpo no chão é completo.

VENTO E O LEME

O "vento e o leme" é uma ilustração para a relação entre força e técnica. Um barco anda porque o vento impulsiona e porque o timoneiro direciona. Com muito vento e sem leme o barco consegue uma velocidade enorme, porém pode não chegar ao objetivo ou até mesmo bater nas pedras. Com uma boa direção, mas sem vento, o barco não chega a lugar nenhum.

Uma pessoa com muita força, mas sem técnica, direcionamento e estratégia não consegue o seu melhor desempenho e pode se machucar por não dominar o seu movimento. Já uma pessoa com bastante consciência, direção de força, habilidade e técnica, porém, sem disposição física, motivação, vontade e intenção não consegue também o seu melhor desempenho.

As questões relacionadas ao vento são questões fisiológicas e motivacionais. As questões relacionadas com o leme são questões de inteligência corporal, técnicas, visualização e otimização.

A FORÇA INTENCIONAL

Lembrando que a qualidade física “Força” é avaliada pela a capacidade de acelerar um determinado objeto ($F = m \times a$). Assim a qualidade de força esta diretamente ligada ao resultado da tarefa proposta. Enganamos então, quando vinculamos força exclusivamente à medida da circunferência em um determinado local do corpo (braço, perna, pescoço, etc). Devemos tomar cuidado com a avaliação superficial de um determinado indivíduo, baseada somente na apresentação estética.

Existem diversos fatores que influenciam no resultado da tarefa motora, que podem ser externos ao praticante ou internos. Sobre os fatores internos convém destacar: o grau de mobilização muscular (motivação e intenção) e a técnica do praticante (biomecânica).

Em relação à mobilização ou tensão muscular proponho um treinamento paralelo desvinculado à tarefa. Lembrando que a tarefa é acelerar um objeto ou inibir uma aceleração contrária ao sentido desejado, devemos associar mais força com mais aceleração e não mais força com mais tensão muscular. A atenção no resultado faz a diferença. A atenção na sensação de tensão muscular pode trazer uma falsa avaliação de força.

OS DOZE TRABALHOS DE HÉRCULES

“Deus da força conforme a demanda.”

Pensando no treinamento e no limite de cada praticante devemos ficar atento com alguns problemas que surgem do treinamento focado na seguinte premissa “treinar até quando aguentar?”. O aguentar está diretamente relacionado com a tolerância ao estresse físico ou a dor. Se começarmos uma série de exercícios com esse foco, estaremos tirando a atenção da tarefa em si. Se for treinar pensando “vou subir no mastro até não aguentar mais”, o meu foco será a fiscalização e a identificação do estado de estresse no qual caracteriza o “não aguentar mais”. Suponha que consiga subir doze vezes. Se na próxima vez eu subir pensando “vou subir doze vezes tentando não me cansar” o meu foco é a tarefa e o descobrimento da melhor maneira de subir (*movimento ótimo*).

Essa diferença de atitude trás ao praticante o aprimoramento da técnica para aquela tarefa. Convém lembrar das condições enquanto seres vivos: somos frutos dos nossos hábitos e somos mortais. Isso determina que se quiser ser forte (como Hércules) não busque o estresse mas queira executar as tarefas que necessitam de força. Devemos tentar ampliar nossos limites produtivos com “tarefas de Hércules”, tentando descobrir uma forma de não cansar. Mesmo assim, de alguma forma, o estresse aparecerá por que somos mortais.

FORÇA X ISOMETRIA X RESPIRAÇÃO

Quando vivenciamos uma contração muscular com bastante concentração, percebemos as informações vindas do aumento de tônus, podemos sentir dor, cansaço, alívio, relaxamento após a contração, etc. A contração isométrica é bastante conveniente para estudarmos estas sensações e seus resultados.

Acredito que através da observação da qualidade da contração isométrica e das sensações dessa contração podemos avaliar a força e o estado de saúde de um músculo ou grupo muscular.

A capacidade de contrair ou aumentar o tônus muscular na isometria está diretamente ligada ao sistema de terminações nervosas. Conseguindo mobilizar a maior quantidade de fibras musculares através de um impulso nervoso máximo, o indivíduo consegue melhorar a sua força.

Um outro fator importante é a respiração enquanto executa a contração. Sabemos que alguns esportistas executam os movimentos fazendo apnéia para conseguir um maior tônus muscular. Sabemos também dos riscos para o sistema cardiovascular que essa manobra trás por não haver troca gasosa. Assim proponho para a prática da isometria a utilização da respiração "com pressão", já utilizada no Hata Yoga (*chamada respiração do fogo*).

Lembrando que quando espreguifamos, executamos contrações que produzem sensações agradáveis durante e depois do espreguifar, se observarmos, podemos perceber que naturalmente fazemos a respiração com pressão.

Assim, usando esse comportamento quando vamos contrair ou vencer alguma resistência conseguimos nos cansar menos, ter maior continuidade e controle, com menos lesão e mais força.

SUJOU X LIMPOU

Lembrando do tema da "fé, prece e o milagre", é importante ressaltar que as modificações na fisiologia e no aprendizado motor (*o milagre*) surgem enquanto o corpo está descansando, após o estímulo (*a prece*). Sabemos que cada indivíduo tem um grau de tolerância à carga (capacidade de adaptação). Devemos entender que no treinamento o praticante perde energia conforme as características da tarefa motora e o grau de estresse por ela provocada. Esse estresse gera uma "desorganização" no funcionamento do seu corpo, e é no descanso que se reorganiza de forma a tornar mais eficiente ou mais confortável para uma melhor realização da mesma tarefa. Então devemos conhecer quais os fatores que influenciam na reorganização do sistema corporal.

Existem diversos fatores que influenciam positivamente na assimilação da carga do treinamento como: massagem, sauna, sono, alimentação, hidroterapia, etc.

Chamo de "higiene física" essas ações recuperativas. O equilíbrio entre a carga e a adaptação é de suma importância para o controle do treinamento e das modificações necessárias em nosso corpo.

Comparando o nosso corpo com uma "casa", o estresse físico com "sujear" e as atividades de higiene física com a "faxina", podemos equilibrar a balança "sujou x limpou".

Através do autoconhecimento podemos dominar a dinâmica "sujou x limpou" e direcionar o nosso treinamento. Devemos desenvolver a sensibilidade para uma boa leitura do estresse e habilidade nas ações higiénicas para recuperação da carga e controle do treinamento.



A CRIAÇÃO - O VAZIO -

"A concentração excessiva em atingir uma meta, pode se transformar em obsessão e sacrificar o prazer de caminhar em direção a ela"

Bruce Lee

Olhando para o passado e analisando a elaboração dos conceitos e estratégias até o presente momento, sinto que é importante plantar a semente que gera toda a criação, "o vazio".

Os conceitos e definições surgem constantemente durante a prática. São verdades momentâneas que se repetem eventualmente. Aparecem enquanto estamos treinando e são esquecidas ressurgindo novamente em um momento oportuno.

O "vazio" representa a folha branca, onde qualquer coisa pode ser escrita até mesmo coisas que já foram escritas. A constante busca da verdade deve prevalecer, sem apego ao que já foi aprendido.

Apesar do conhecimento construído pelo "pesquisador do movimento" ter um grande valor, no momento da execução, devemos nos apropriar apenas das informações do momento presente vindas da percepção aprimorada pela presença do espírito (vitalidade), pelo silêncio do diálogo interior, pela sensibilidade, pela mentalização do objetivo e pela inspiração.

O conceito do "vazio" deve ser transformado em atitude mental para estarmos sempre prontos para o novo, mesmo que seja um renascer do que já existiu.

"Uma nova verdade científica trinfa não porque convença seus oponentes fazendo-os ver a luz, mas porque elas eventualmente morrem e uma nova geração cresce familiarizando-se com ela."

Max Planck

DESINTEGRAL

SEMPRE O PRIMEIRO DIA

Uma das estratégias para aperfeiçoar uma habilidade motora é a mudança de perspectiva. Quando estamos diante de uma situação nova, conseguimos através do interesse, ficar “ligado”. A atenção é despertada pela novidade. Mudando de perspectiva (treinando de olhos fechados, interpretando um personagem, usando uma só mão, etc) conseguimos criar uma simulação de situação nova mesmo fazendo o mesmo movimento.

Da situação nova aflora sentimentos de euforia, medo e espanto. Isso desperta os nossos sentidos, fazendo com que gravemos aquele momento com clareza na nossa memória. Essa situação facilita o aprendizado.

Além disso, criando situações diferentes, conseguimos uma maior diversidade de experiências, o que enriquece o nosso programa motor.

Sabendo disso, podemos nos beneficiar tentando reproduzir esse comportamento em todos os nossos treinos. Chegamos para treinar como se sempre fosse o primeiro dia ou a primeira vez.

QUEM VIVER VERÁ

Lembrando dos momentos que passei, das experiências que tive, das pessoas que conheci, dos movimentos que executei, dos aparelhos que construí, posso dizer algo sobre o futuro: “quem viver verá”.

O significado de “quem viver verá” que quero ressaltar está ligado ao aprendizado e a história da criação da *Integral Bambu*.

Lembrando a máxima da *Integral Bambu*, “sobrevivência é a primeira missão”, devemos pensar que é importante estarmos vivos, aptos, e praticando para nos aperfeiçoarmos em alguma modalidade.

O caminho do aperfeiçoamento é um caminho longo e mutável, onde o praticante colhe informações da experiência, processa essa informação, testa, avalia e age. Assim é prudente pensar na permanência. Em um caminho longo até o último dia de sua vida, evitando as situações que possam interromper o processo de aprendizagem.

A sabedoria vem com o tempo. Para entender a arte de subir em árvore devemos viver em cima de uma árvore. É prudente evitar a impaciência e a vaidade que levam a ultrapassar o limite físico. O desrespeito ao momento certo de conseguir subir em determinado lugar e a falta de atenção podem te derrubar da árvore.

No caminho do treinamento muitos entram, treinam intensamente e saem, outros se machucam e param, outros continuam e são selecionados.

Mantenha-se na estrada, evite acidentes, aprenda a se curar e continue caminhando porque “quem viver verá”.

INTEGRAL BAMBU
APENAS UM NOME

Um dia passeando no Memorial dos Povos Indígenas em Brasília, estava apreciando a arte e a cultura indígena e no final da exposição havia um quadro com uma foto com a seguinte frase:

"O importante são as pessoas".

Quando estabelecemos uma relação social através de algum trabalho, seja em forma de arte, engenharia, educação, devemos lembrar que esse "ofício" é um veículo de comunicação. Assim o próprio ofício ou o produto não deve ser a razão maior.

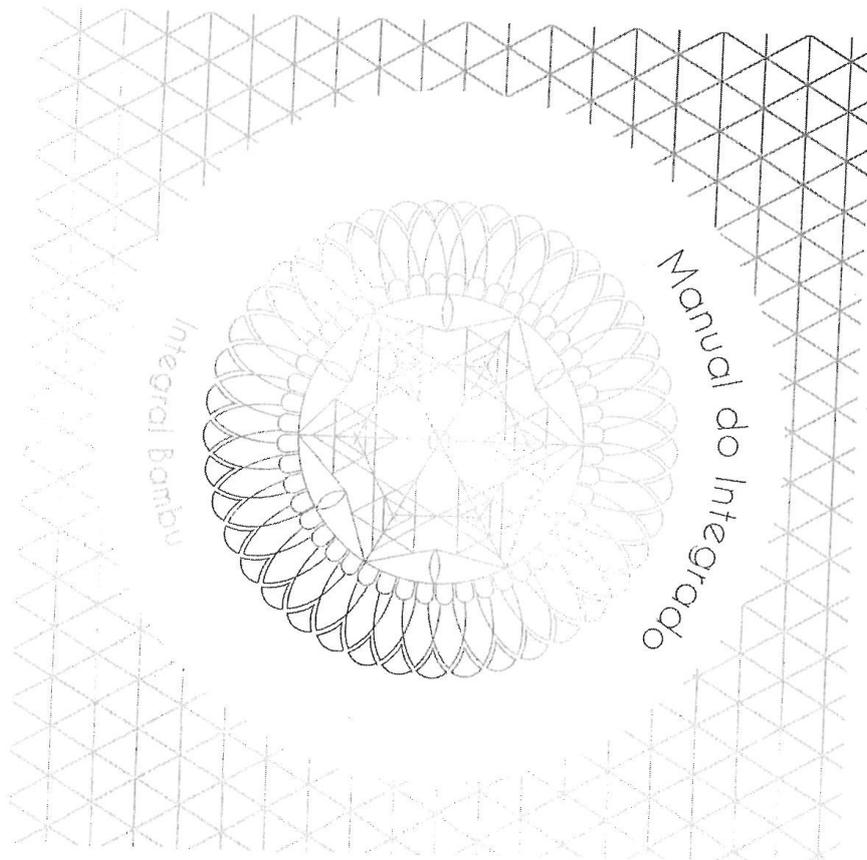
A *Integral Bambu* é uma solução interessante para as pessoas que querem buscar longevidade, vitalidade, desenvolvimento motor, socialização, inspiração, maturidade, alegria, e outros objetivos que possam ser identificados como possível de ser conquistados no ambiente de treinamento. Mas convém lembrar que as pessoas que praticam estão acima da *Integral Bambu*. As técnicas, a filosofia, o próprio bambu, o professor e a prática estão em função do praticante.

Tenho escutado diariamente relatos de pessoas que mudaram de vida através da prática da *Integral Bambu*. Escuto depoimentos emocionados de como a *Integral Bambu* vem ajudando a sobreviver. Com isso a própria comunidade de praticantes coloca a *Integral Bambu* como uma modalidade preciosa. Sendo assim devemos estar atentos para que a *Integral Bambu*, em função do "tradicionalismo", não seja maior que as pessoas.

Toda cultura adquirida através do estudo, prática e convívio social na *Integral Bambu* forma o patrimônio de conhecimento da modalidade. Mesmo reconhecendo a sua grandiosidade não deve estar acima do "ser humano". Os textos tratados nesse livro também são apenas veículos para chegar às pessoas.

Como criador da *Integral Bambu* tenho a autoridade de dizer que é apenas um nome que dei para uma modalidade que sistematizei a fim de chegar às pessoas para compartilhar com gratidão a minha alegria de aprender e trabalhar com educação física. E se um dia a própria *Integral Bambu* for um obstáculo no desenvolvimento dos praticantes devemos reinventá-la.

Contem comigo,
Prof. Marcelo Rio Branco





INTRODUÇÃO

O INTEGRAL BAMBU surgiu da busca de suprir as minhas expectativas na escolha de um caminho e de uma disciplina visando o aperfeiçoamento da habilidade motora, do autocuidado, da educação para sobrevivência, da arte do movimento, da interação com a natureza, do crescimento pessoal e da autonomia.

Antes de escrever o sistema, vivi sua aplicação durante dez anos. Nesse período, puder verificar o seu sucesso. Baseado nessa experiência bem-sucedida, resolvi organizar uma "receita" para que outras pessoas também pudessem participar desse sucesso.

Durante a minha pesquisa, diversas pessoas se motivaram interessadas em aprender sobre viver o INTEGRAL BAMBU e também suprir as próprias expectativas na busca de saúde, habilidade, autonomia etc. O MANUAL DO INTEGRADO é essa "receita", na qual o indivíduo sozinho ou inserido em um grupo poderá descobrir e aprender sobre o corpo, estruturas feitas com bambu e a sustentabilidade da sua prática.

A minha expectativa apresentando o MANUAL é que, independente da minha presença física ou de alguém habilitado para ensinar, os que despertaram interesse em aprender o INTEGRAL BAMBU e as soluções criadas pela comunidade de INTEGRADOS possam se inserir no MOVIMENTO e iniciar o seu caminho de pesquisador INTEGRADO.

O MANUAL DO INTEGRADO impõe uma formatação padrão para pesquisar que fará com que cada INTEGRADO seja um colaborador nas soluções e também usufrua da criação de outros INTEGRADOS.

O meu otimismo na proposta do MANUAL DO INTEGRADO vem da experiência em ter vivido este caminho de pesquisa, que, iniciei sozinho, sem nenhuma orientação nem formato. Aprendi e ainda aprendo convivendo e socializando o conhecimento com outros INTEGRADOS e assim, sigo criando e compartilhando.

Durante o meu estudo, busquei sempre equilibrar as minhas escolhas decidindo que caminho seguir, tendo coerência com o propósito de "cuidar da vida".

Nessa caminhada, pude verificar o sucesso em atender as minhas expectativas iniciais enquanto praticante.

Acreditando na criação compartilhada, espero que este MANUAL ajude a todos os INTEGRADOS em suas buscas pessoais e nas dos grupos nos quais estarão inseridos e que, ajude também na continuação do meu aprendizado.



INSPIRO

J) O PRINCÍPIO - DESCOBRINDO O PROPOSITO

Tenho, desde pequeno, um chamado latente para investigar o corpo e o movimento. Cresci brincando em árvores e lagos, com jogos e esportes. Foi atleta em diversas modalidades e nessa época, já queria investigar muito mais do que um atleta precisa saber sobre saúde, técnica, arte e movimento. Quando fiquei adulto, comeci a questionar:

“Treinar tanto para que objetivo? Para que me sacrificar? O que buscar? O que vale a pena? Já não queria mais viver trocando de esportes ou terapias corporais. Queria encontrar algo a que valesse a pena me dedicar com continuidade. Queria alguma coisa em que investir a minha dedicação e disciplina. Uma modalidade com um caminho de aperfeiçoamento para seguir o resto da vida. Para isso, precisava encontrar algo completo e que me levasse à autonomia.”

Gostava de aprender habilidades com os esportes, gostava da expressão artística na dança e no teatro e do bem-estar das terapias corporais. Queria me dedicar a alguma arte, me aperfeiçoar, mas não queria perder SAÚDE para conseguir isso.

Também queria deixar EXPLORAR a minha criatividade. Queria CRIAR.

Onde achar tudo isso? Onde achar tudo isso em uma mesma modalidade? Onde viver tudo em um só momento, numa mesma sessão de prática?

Um dia, resolvi começar a pesquisar a proposta – “subir em árvores”. Passei dois anos experimentando situações em cima de árvores. Ainda brincando como criança, mas com a dedicação orientada pela sistemática de um pesquisador.

Foi então que tive o primeiro despertar: Com a consciência iluminando o evento, percebi diante de mim o ser vivo, o ser humano e a árvore, em uma relação de interessante harmonia.

O interesse em investigar isso foi instantâneo. Percebi algo a que valia a pena me dedicar e depois algo que valia a pena ENSINAR e compartilhar.

A árvore é o lugar onde nos protegemos fugindo de cachorro bravo.

É lugar para ser pego no colo, receber TÓQUE.

É lugar para enxergar o mundo de longe e de cima.

Colocar os pensamentos em ordem.

É lugar de amadurecer para não cair.

É lugar de SER INTEGRAL.

Lá tem carinho, cor, cheiro, visual, acolhimento.

Tem puzão de orçula, massagem, arte, valdina, estudo, natureza, cenário, fantasia.

Lá tem presença VIVA.

Ficou claro o que fazer: Cuidar da vida. Treinar para não cair, isso vale a pena. Vale a pena ensinar isso às crianças.

Este despertar para QUERER VIVER é visceral. É algo que vem com a certeza de reconhecer a VIDA em você.

Ser técnico no movimento, consciente, habilidoso, paciente, conhecer os limites, respeitar as árvores, os insetos, escolher os galhos fortes, tudo isso faz sentido quanto você escolhe VIVER lá em cima.

Comeci a pensar em compartilhar essa experiência em árvores.

O problema:

Não cabia todo mundo comigo na mesma árvore.

Queria uma árvore em que todos pudessem subir.

Mas, como criar estruturas para subir?

Com o quê?

No dia 25 de julho do ano 2000, andando de carro, encontrei um grupo de bambus cortados jogados na beira da pista.

Havia encontrado o material INTEGRAL.

Foi aí que “desci da árvore” e resolvi organizar como compartilhar aquilo que havia experimentado e comeci a desenhar o MÉTODO que representasse esta intuição.

Comeci pelos princípios filosóficos que favorecem a VIDA e a SOBREVIVÊNCIA. Esses princípios serviram como diretrizes para as minhas escolhas.

Nesse dia iniciei a minha pesquisa de construção de um sistema visando a educar para o autocuidado e o cuidado coletivo. A formulação principal foi concluída dez anos depois, em julho de 2010.

Este SISTEMA chama-se: **INTEGRAL BAMBU.**

O SISTEMA tem a proposta de atuar na preparação das estruturas biofísicas e psíquicas que se manifestam no ato de SE MOVIMENTAR. Ele é guiado pela condição humana de "SER VIVO", buscando o melhor comportamento para a LONGEVIDADE, FUNCIONALIDADE E SOBREVIVÊNCIA. O SISTEMA busca também interagir com o meio de forma equilibrada na preparação do ambiente para a prática.

O praticante do INTEGRAL BAMBU é chamado de INTEGRADO.

A atitude do praticante é a de ser um PESQUISADOR INTEGRADO.

Os estudantes/pesquisadores do INTEGRAL BAMBU formam o MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.

1) PRINCÍPIOS DO INTEGRAL BAMBU

Os princípios ditam as qualidades buscadas no sistema, apresentadas nas propostas de conduta do INTEGRADO e no ambiente de aprendizado.

AUTONOMIA

Buscar a não dependência condicional

CRIATIVIDADE

Buscar criar um ambiente propício à criatividade

IDENTIDADE

Buscar o reconhecimento da autenticidade na identidade pessoal ou do grupo

DIVERSIDADE

Buscar formar um praticante experimentado na diversidade, pronto para melhor se adaptar

PRODUTIVIDADE

Buscar favorecer a produção de conhecimento

POPULARIDADE

Buscar tornar público o conhecimento

PERPETUALIDADE

Buscar a continuidade do MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU em gerações futuras

LIBERDADE

Buscar o reconhecimento da liberdade de escolha entre os INTEGRADOS

EDUCAÇÃO

Buscar criar um ambiente que ensine sobre educação para o cuidado com a VIDA

HARMONIA

Buscar a harmonia entre as escolhas

EXPRESSÃO
 Buscar criar um ambiente que favoreça a liberdade de EXPRESSÃO de idéias, experiências e conhecimento entre os INTEGRADOS

SOCIALIZAÇÃO
 Buscar criar um ambiente favorável a SOCIALIZAÇÃO do conhecimento

CRESCIMENTO
 Buscar criar situações e experiências que levem o INTEGRADO e o MOVIMENTO INTEGRAL BAMBUI para o desenvolvimento progressivo

SIMPLICIDADE
 Buscar tornar o sistema SIMPLES para ser entendido e praticado por um maior número de pessoas e ser passível de reprodução em qualquer lugar

DEMOCRATIZAÇÃO
 Buscar facilitar o acesso democrático para qualquer um que quiser entrar para o MOVIMENTO

O SISTEMA proposto é o resultado da busca da coerência entre os princípios do INTEGRAL BAMBUI, resultando em uma sugestão de comportamento do praticante e na criação de um ambiente de prática em um formato didático que visa a favorecer a produção de conhecimento.

III) DESPERTANDO

COMO CUIDAR DA VIDA?

Antes de iniciar o caminho de aprendizado na INTEGRAL BAMBUI, o INTEGRADO deve despertar para a presença da VIDA. Esse DESPERTAR vem através de uma experiência de sentir a VIDA ou de quase perdê-la.

Todos já caímos. De pouca ou muita altura. A experiência já diz tudo.

Para o SER VIVO que "transita pelas árvores", o reconhecimento da luta pela vida pode vir da experiência de estar muito alto e escolher não CAIR. O INTEGRAL BAMBUI pode ser um convite para o aprendizado de quem quer ser: "ALTO SUSTENTÁVEL".

O INTEGRADO está "incitado" quando DESPERTA para estas afirmativas:

RECONHEÇO A VIDA COMIGO.

RECONHEÇO O CUSTO DA VIDA.

RECONHEÇO QUE O CUSTO É MINHA RESPONSABILIDADE

A partir deste ponto, podemos falar sobre:
Como cuidar da VIDA?

O "CUIDAR" da VIDA usando o INTEGRAL BAYBU como plano para a Longevidade Funcional implica em conquistar alguns poderes.

- "O poder" de evitar quedas;
- "O poder" de saber colaborar na cura;
- "O poder" de compensar o desgaste do uso do corpo;
- "O poder" de compensar o envelhecimento;
- "O poder" de saber como se aprende;
- "O poder" de saber criar;
- "O poder" de suprir o seu "CUSTO".

O INTEGRADO deve reconhecer o custo do seu AUTOCUIDADO.

Na busca dessas "poderes", temos as ações que devem fazer parte da vida do INTEGRADO bem como da sua conduta diária.

Essas ações envolvem interações com o BAYBU, com O INSTRUMENTO, com O CORPO e com a comunidade do MOVIMENTO INTEGRAL BAYBU.



EXPIRO

O SISTEMA INTEGRAL BAMBU

J) A FORMATAÇÃO

A fim de INTEGRAR o conhecimento produzido pela pesquisa individual e em grupo e clarear a função do INTEGRADO bem como a sua tarefa, o modelo proposto se apresenta inicialmente DEFININDO três aspectos fundamentais: Essa é a FORMATAÇÃO indispensável para que o sistema INTEGRAL BAMBU possa ser reconhecido como nos diversos lugares onde o método é utilizado.

1) LINHAS DE PESQUISA

O INTEGRADO tem no seu caminho de estudo a proposta de PESQUISAR
Essa pesquisa acontece em três LINHAS:



A – SOLUÇÕES MOTORAS

São movimentos, técnicas, formas de resolver problemas: específicos com o corpo, Aparecem em formas de gestos com o corpo.

Na proposta do foco de criações de Soluções Motoras, percorremos situações distintas quanto à INTENÇÃO e ao FOCO DE ATENÇÃO.

A intenção aplicada ao movimento pode estar na proposta terapêutica, funcional ou artística.

Channel: ISSO DE O CAMINHO DAS TRÊS PROFISSÕES

DO MÉDICO, DO OPERÁRIO E DO ARTISTA

Dentro das possibilidades de estudo do movimento temos a atuação nas vertentes: terapêutica (o médico), funcional ou utilitária (o operário) e artística (o artista)

A INTEGRAL BAMBU propõe a pesquisa nas três vertentes, buscando equilibrar as três atitudes.

A clareza do objetivo de cada vertente pode ajudar na criação da "SOLUÇÃO MOTORA", observando a diferença de cada uma na sua característica própria quanto à INTENÇÃO e ao FOCO DE ATENÇÃO.

A intenção terapêutica coloca o nosso corpo como objeto para a atuação. A intenção está em atuar no organismo, colocando o foco de atenção principalmente nas sensações vindas deste e no resultado da ação escolhida.

A intenção funcional coloca a "tarefa proposta" como foco de atenção. A intenção está em executar a tarefa de forma inteligente e verificar o sucesso no resultado obtido.

A intenção artística está na comunicação com os outros ou expressão pessoal de gestos e movimentos. A atenção ou foco pode passar pelo desenho do corpo no espelho, pela reação do outro ou do próprio executante.

B – SOLUÇÕES DE AMBIENTES

As soluções de ambientes tratam do aprendizado em criar e "esculpir" ambientes para os fins escolhidos. Apresenta-se nas estruturas criadas com bambu.

As estruturas são objetos ou estruturas de bambu para o estudo. A construção de estruturas usando os bambus é elaborada a partir dos "ELEMENTOS ESSENCIAIS":

☞ Baseado

☞ Estrutura

☞ Espaço

Podemos interagir separadamente ou com as diversas formas possíveis vindas dos ARRANJOS com esses elementos:

A "PRÁXIDE INTEGRAL" é a forma básica para a prática. Ela é feita do arranjo de três bastões e três triângulos. Com ela, o INTEGRADO consegue garantir o autocuidado e o aprendizado diário. Os elementos necessários para a construção de uma PRÁXIDE INTEGRAL juntos contabilizam o custo estrutural de um INDIVÍDUO.

Com a proposta de infinitas possibilidades de novas estruturas, o INTEGRADO tem na pirâmide e seus elementos a sua árvore para praticar:

"A árvore que se transforma".

C – SOLUÇÕES DE SUSTENTABILIDADE

Busca pesquisar as condições necessárias para a realização da prática. Trata dos recursos para a aplicação do sistema INTEGRAL BAMBU.

A pesquisa envolve materiais para confecção dos aparelhos, ferramentas e o bambu.

2) O COMPORTAMENTO DO INTEGRADO



Na **FORMATIZAÇÃO** do comportamento do INTEGRADO temos a atitude de INVESTIGAR as soluções já existentes geradas pelo MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU de CRIAR novas soluções e de COMPARTILHAR com os outros INTEGRADOS as suas criações e descobertas nas diversas LINHAS DE PESQUISA.

O pesquisador INTEGRADO tem no "Investigar" a relação com o passado, descobrindo o que já foi criado nas diversas comunidades de INTEGRADOS. O "Criar" é a relação com o momento presente, a novidade espontânea. O "Compartilhar" é a relação com o futuro divulgando para perpetuar. O aprendizado acontece através dos "TRÊS PROFESSORES". São os mecanismos de "FEEDBACK", onde fixamos a nossa atenção para colher informações.



Obtemos informações das sensações vindas do corpo, dos caminhos propostos pelo ambiente e a troca de informações com a comunidade - o outro.

3) O INSTRUMENTO

Os equipamentos básicos usados para o estudo da INTEGRAL BAMBU são feitos dos elementos ESSENCIAS da PIRÂMIDE INTEGRAL.



A formatação do INSTRUMENTO trata das dimensões e proporções dessas partes ESSENCIAIS usadas para as composições e interações.

A possibilidade de criação com as diversas combinações entre as pirâmides e as peças essenciais convida o praticante a integrar no seu estudo o desenvolvimento de novas estruturas. As formas de montar vão atender a demandas específicas, sendo a forma da PIRÂMIDE INTEGRAL a principal para o estudo.

COMUNICAÇÃO FACILITADA

A formatação do tamanho da PIRÂMIDE he a divisão em ELEMENTOS ESSENCIAIS devem ser respeitadas a fim de FACILITAR a COMUNICAÇÃO da criação dos INTEGRADOS no MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.

Respeitando a PROPORÇÃO da PIRÂMIDE o INTEGRADO tem a possibilidade de MELHOR compartilhar as suas EXPERIÊNCIAS.

As medidas dos ELEMENTOS ESSENCIAIS estão diretamente ligadas à forma da PIRÂMIDE INTEGRAL. A partir da proposta das dimensões da PIRÂMIDE conseguimos elaborar esses objetos.

A PIRÂMIDE INTEGRAL

"A PIRÂMIDE INTEGRAL é a forma elementar da INTEGRAL BAMBU que quando combinada a outra pirâmide, se torna mais que DUAS!"

A PIRÂMIDE INTEGRAL é a forma principal de arranjo. Ela é resultado de um equilíbrio entre: ergonomia, plástica, didática, engenharia, economia, ecologia e simbologia.

Particularidades:

- Podemos colher apenas TRÊS varas de bambu e fazer uma pirâmide;
- Possui três pés, sendo sempre estável;
- Associadas formam o desenho de COLMEIA, traduzindo a rede de interação e a proposta do INTEGRAL BAMBU;
- Uma grande estrela de DAVI aparece quando juntamos seis pirâmides representando o conceito de que o TODO cabe em UM e o UM representa o TODO;
- A leveza de um objeto simples feito com BAMBUS e a possibilidade de fragmentação desse objeto em ELEMENTOS ESSENCIAIS possibilitam que a prática aconteça em qualquer lugar, sendo muito fácil montar e transportar;
- A PIRÂMIDE contabiliza o custo essencial do INDIVÍDUO;
- A medida da pirâmide está no próprio corpo. O INTEGRADO constrói usando apenas o seu corpo para medir;

AS MEDIDAS

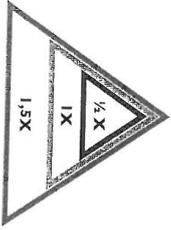
A pirâmide tem na sua configuração três dimensões. Sempre em triângulos equiláteros.

O triângulo pequeno tem a medida da METADE do tamanho do praticante $\frac{1}{2} X$.

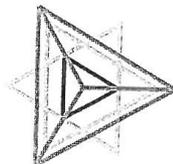
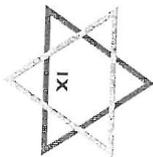
A dimensão do triângulo do meio tem o tamanho do praticante $1X$.

O triângulo grande é o tamanho do praticante mais a metade $1,5X$.

X = É o tamanho do praticante. Pode ser a medida entre a altura e a envergadura

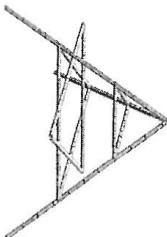


O triângulo de cima, que forma a "Estrela de Davi", é também do tamanho do praticante



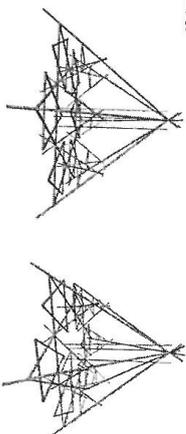
A PIRÂMIDE EM BAMBU:

– Os três bastões, o triângulo (pequeno em cima) e a estrela

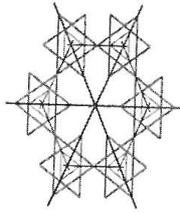


ALGUNS ARRANJOS

Seis pirâmides e os mastros

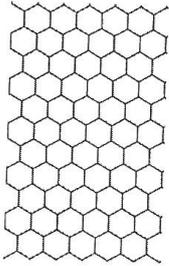


OTODO, representa o UM, O UM representa o TODO.
A pequena e a grande estrela.



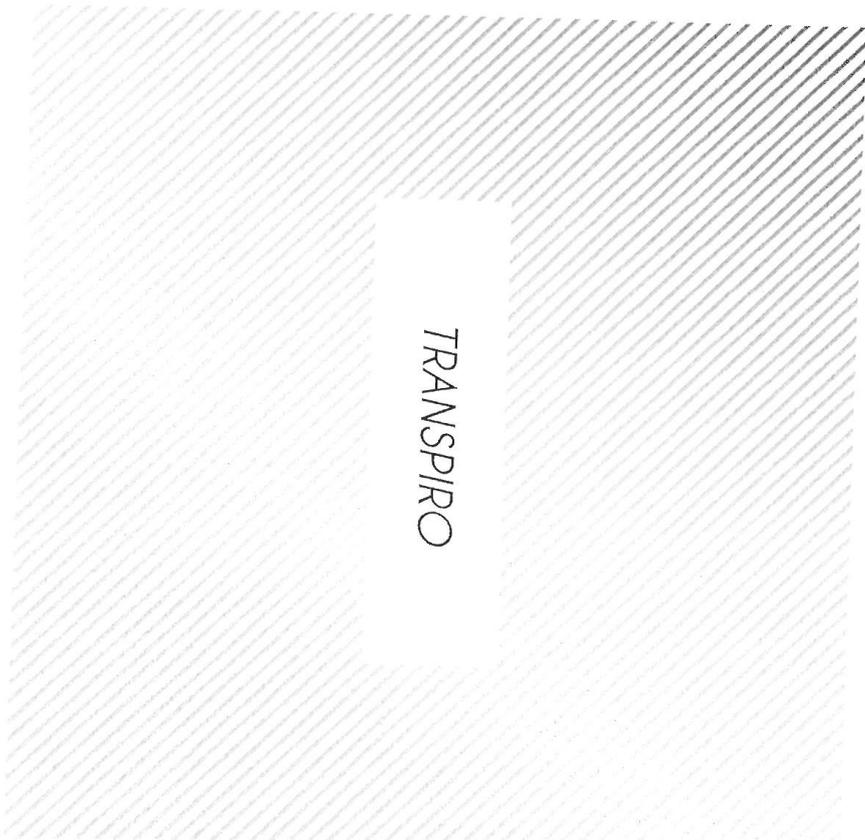
A COLMEIA

Combinando os grupos de seis PIRÂMIDES.
Representa o MOVIMENTO INTEGRAL BAMBUI, com INTEGRAÇÃO entre as comunidades de praticantes, que só será possível a partir do consenso da FORMATAÇÃO proposta no MANUAL DO INTEGRADO.



O MASTRO DE BAMBUI

A medida do MASTRO é calculada a partir da união de dois BASTÕES. Sendo assim o mastro tem a medida de 3X.



INTEGRALIZANDO AS PALAVRAS

A busca de precisão nos CONCEITOS usados nas reuniões de estudo e de prática no INTEGRAL BAMBU se torna um assunto de suma importância. Para buscarmos um entendimento único entre os estudantes.

Atuando nas limitações das definições, ou melhor tentando tornar o menos vago possível o entendimento sobre determinados conceitos criados no SISTEMA, conseguimos uma melhor comunicação entre os INTEGRADOS e com isso podemos compartilhar melhor o "VANTERIAL CULTURAL" gerado pelo MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.

CONCEITOS INTEGRADOS

Os conceitos são produtos da convivência e comunicação constante entre os INTEGRADOS. A lista que segue está longe de ser esgotar e de ser única entre os grupos.

Partindo do critério de grau de importância recorrente do tempo de prática, selecionei alguns fundamentais:

1- O "PÉ" E A "MÃO"

O INTEGRADO vive a interação do seu corpo com a gravidade. Dessa forma, subir em bambus, árvores e pedras são experiências similares.

Temos harmonia no desenvolvimento de um condicionamento geral quando variamos duas atitudes de movimento em relação ao nosso corpo, à gravidade e ao objeto de apoio:

O afastamento do objeto x a aproximação com o objeto.

Lidando com a gravidade na PRÁTICA INTEGRAL, conseguimos essas duas situações em diversas posições, provocando a resistência necessária para um trabalho completo com o uso da "pressão".

Convém lembrar que podemos empurrar ou puxar com a mão ou com o pé. Dessa feita, esclarecemos: O "Pé" é a parte do corpo em contato que gera afastamento

A "Mão" é a parte do corpo em contato que gera aproximação

Essas funções podem ser do pé, da mão, da cabeça, da perna, etc. Devemos procurar tirar o vício de usar somente o pé e mão para apoios determinados.

2- A PRESSÃO

Investigando a sensação de pressão nos músculos quando nos movemos, ou até mesmo quando estamos parados passivamente, observando o tônus muscular, podemos identificar uma variação quando colocamos resistência ou quando relaxamos. A mesma pressão pode ser observada na resistência da respiração simultaneamente com a pressão nos membros.

O estudo e domínio dessa "pressão" é fundamental para o desenvolvimento do praticante. Através desse domínio, conseguimos perceber e controlar o uso dos músculos.

A mudança da posição do corpo em relação ao solo e a mudança da atitude de resistência, "atastar" e "aproximar", revela infinitas alternativas para gerar, graduar e distribuir a pressão por todo o corpo.

Assim, o INTEGRADO segue criando posturas para o gerenciamento da distribuição harmônica do tônus no corpo.

3- A PAZ NA PERMANÊNCIA

Antes de subirmos em algum lugar ou nos deslocarmos em suspensão, devemos desenvolver a habilidade de parar e permanecer em paz sustentado o corpo. Essa habilidade nos permite ter tranquilidade para escolher o caminho a seguir, controlar a velocidade de transposição e suportar a "PRESSÃO".

Na rotina de prática devemos sempre incluir a situação de permanência em posturas ou deslocamentos lentos. Essa atitude é principalmente recomendada aos iniciantes.

4- HIGIENE FÍSICA

- Lidando com os encurtamentos
- Lidando com os líquidos
- Lidando com a pressão – “enchendo” e “esvaziando”

A atitude higiênica age na reparação dos danos causados no corpo. O trabalho de higienização diária nos permite recuperar a capacidade produtiva e amenizar os desgastes vindos da execução das tarefas motoras e da postura de ficar em pé em excesso. Essa “higiene” envolve basicamente a utilização de estratégias para a manutenção da harmonia do tônus muscular, da circulação dos líquidos do corpo e da correção e compensação dos encurtamentos.

Na proposta de higienização podemos agir em função do tônus - ENCHENDO ou ESVAZIANDO. Para encher praticamos o espreguiçar dirigido com a PRESSÃO. Para esvaziar procuramos estabelecer uma forma de CONTATO de amassamento da região do corpo com o bambu, colocando a parte do corpo a ser tratada sempre em passividade.

Na correção dos encurtamentos procuramos posturas que provoquem um alongamento GLOBAL, envolvendo vários grupos musculares no mesmo momento. A consciência deve estar em todo o corpo.

Temos também o trabalho de sacudir, vibrar e movimentar agitando-se sem o uso de muita pressão para atuar, principalmente nos FLUIDOS corporais.

5- LONGEVIDADE FUNCIONAL

Saúde é o completo estado de bem-estar físico, mental e social.

Buscar em seu treino somente ter saúde não basta. Acrescento a esse conceito a condição de “estar APTO”.

Podemos estar saudáveis, não doentes, e CAIR DA ÁRVORE se falar habilidade.

Então, além das estratégias higiênicas, devemos desenvolver Inteligência Corporal.

A harmonia entre dar função ao corpo e recuperá-lo dos desgastes que essa função traz direciona o indivíduo para a LONGEVIDADE FUNCIONAL.

“Se for muito funcional, terá funcionalidade, mas não longevidade.”

“Se nunca for funcional, terá longevidade, mas não será funcional.”

6- VIA

É o nome dado ao CAMINHO percorrido entre as estruturas do bambu. Para entender o que é “prática uma via” basta se imaginar amarrado a alguém com uma corda. Por onde ele passa, nós obrigatoriamente também passamos. Fazemos o mesmo caminho, mas podemos fazer do NOSSO JEITO.

7- VACINA

O nosso corpo está sempre interagindo com o meio em forma de troca de energia, matéria e informação. Dentro dessa relação de interação, o nosso organismo tende a se equilibrar e buscar a HOMEOSTASIA.

O corpo possui meios reguladores que respondem pelas reações necessárias aos desafios do meio ambiente.

Chamamos de “VACINA” um desequilíbrio escolhido, provocado de forma gerencial, a fim de obter um resultado compensatório pré-determinado.

Quando situações de “desequilíbrio perturbado”, com intensidade controlada, conseguimos programar as futuras adaptações desejadas. Essa “VACINA” pode ser em diversos níveis físicos e mentais.

Saber escolher a “VACINA” e a dosagem no treinamento é fundamental ao praticante. Essa escolha é norteada pelas variáveis:

GRAU DE Desequilíbrio X TEMPO DE REGULAÇÃO

Vale destacar:

“Todos os seres vivos possuem limites de resistência contra as variações do meio externo e interno.”

8- O TRABALHO

O conceito de "TRABALHO" na sessão de prática é o assunto escolhido para estudar após a manutenção da conexão física. Pode ser um tipo de dança, uma via ou uma terapia de tratamento.

Devemos ter uma rotina de treino que atenda as questões que necessitem de regularidade para conseguirmos monitorar o nosso treinamento, respeitando a necessidade de CONTINUIDADE de alguns estímulos ou "VACINAS". Porém, no estudo de alguma habilidade, o praticante pode ter a escolha conforme a sua preferência. O "TRABALHO" é o foco ou a habilidade individual escolhida para se aperfeiçoar no momento.

9- CAMINHO RETO

O "CAMINHO RETO" define o melhor caminho para o deslocamento na proposta funcional (fazendo uma via, por exemplo). No deslocamento de um ponto ao outro, existem vários caminhos e opções de movimentos. O "CAMINHO RETO" é a opção de execução na qual o praticante resolve a tarefa de se deslocar com mais eficiência.

Em conformidade com a individualidade biológica, o "CAMINHO RETO" difere numa mesma tarefa de acordo com o perfil praticante.

10 – MATRIZ

A comunicação entre os INTEGRADOS se dá na proposta de SOLUÇÃO em forma de "MATRIZ".

A "MATRIZ" é uma proposta de solução sugerida por alguém para uma determinada situação e depois compartilhada. Ela aparece como sugestão de movimento e também nas estruturas com bambus. Essa MATRIZ gera inspiração nos outros praticantes e serve para ajudar na construção de soluções próprias. A comunicação em forma de "MATRIZ" é base para a criação entre os INTEGRADOS.

A vivência da experiência da "MATRIZ" sugerida acontece em ESPAÇO x TEMPO distintos entre os que se comunicam. Quando descubro uma forma de massagem na PRÂMIDE, por exemplo, esse evento aconteceu COMIGO NO MEU ESPAÇO, NAQUELE MOMENTO.

Essa forma de massagem gera em mim uma sensação de alívio e prazer. Quando comunico essa "MATRIZ" a outro INTEGRADO, devo entender que o evento vai acontecer em outro corpo, em outro espaço e em outro momento e para que o outro INTEGRADO também possa gerar um alívio no seu corpo, ele deve acrescentar na MATRIZ proposta algo seu.

11- O AGLILZA

AGLILZA é o nome dado à cultura de "Soluções Práticas" criadas a partir da proposta de como ultrapassar a pirâmide. Pensando em criar uma experiência de dinâmica andando, correndo ou dançando entre as pirâmides, surgiu o estudo de circular pelos aparelhos.

As passagens devem ser breves para não interromper a fluidez do grupo, devem ter precisão, eficiência e um toque artístico.

Podemos estudar o AGLILZA usando somente uma pirâmide ou brincar com o arranjo das posições das pirâmides, criando caminhos e combinando gestos.

O CAMINHO DO INTEGRADO – PARTINDO PARA A AÇÃO

A proposta do CAMINHO DO INTEGRADO trata de tilhar experiências nas quais ele irá se desenvolver:

No seu caminho, ele deve encontrar situações de aprendizado com o BAMBÚ, construção de estruturas e interações – corpo x objeto.

- O caminho envolve:
- Aprender a plantar;
- Aprender a colher;
- Aprender a tratar;
- Aprender a construir;

Aprender a transformar;
Aprender a interagir;
Aprender a comunicar;

"O INTEGRAL BAMBU deve ser vivido além de compreendido."

O Caminho parte do foco do INTEGRADO sozinho, o "UM", e segue para os grupos, o "TODOS". Com a estrutura de PESQUISADOR, pronta, o indivíduo INTEGRADO pode começar a INTERAÇÃO SOCIAL e compartilhar as suas experiências dentro do MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.

DA AUTONOMIA para a COMPANHIA

– E como começar?
Comece conseguindo bambu.

– Como conseguir?

Comunique com a comunidade de Integrados e de bambuzeiros da sua região
– Como estudar?

Apreendendo com os "tês professores": O aparelho o corpo e o outro
A pirâmide mostrará diversas possibilidades. O corpo ensina pelas sensações, basta silenciar a mente e se concentrar em sentir.

Despertar a curiosidade e a vontade de conhecer observando a PRESSÃO no corpo.

Despertar a curiosidade e a vontade de conhecer observando a PRESSÃO no corpo.

Despertar a curiosidade e a vontade de conhecer observando a PRESSÃO no corpo.

Aprenda com o "outro". Investigue sobre o MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU e as soluções já existentes;

- Forme um grupo de estudo.
- Exponha as suas ideias e artisque criar.
- Mude de vez em quando o arranjo das partes da pirâmide. Invente formas.
- Convide educadores físicos para participar do estudo. Convide terapeutas, engenheiros, artistas, crianças.
- Compartilhe as suas descobertas com os outros grupos do MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.
- Plante bambu.

ORGANIZANDO O TEMPO – MATRIZ DE ROTINA DE ESTUDO

Uma organização fixa e sequencial para servir de modelo único não responderia adequadamente a todas as situações, já que o caminho do INTEGRADO está sujeito a diversas variáveis vindas do clima, perfil do grupo, do corpo, do interesse individual etc. Apesar disso, proponho uma sugestão inicial para organizar as atividades. A ROTINA proposta é para um GRUPO tendo quatro encontros semanais.

PROGRAMAÇÃO SEMANAL:

- Dois dias com o Orientador
Encontros dirigidos por um INTEGRADO experiente ou orientador que conhece o SISTEMA e divulga a CULTURA de soluções que ele conhece. Ele passa aos outros a proposta e organiza o ambiente para gerar o aprendizado.
- Um dia de estudo sozinho

A proposta está em escutar o corpo e o objeto, experimentando Pirâmides de tamanhos diversos e as outras estruturas.

- Um dia de estudo coletivo

Escutando o outro. Todos interagem em comunicação livre. Podem se agrupar em pequenos e grandes grupos, com assuntos afins e diversos. Esse é um bom dia também para criar novas formas com as pirâmides e os elementos essenciais, onde vamos estudar novos ambientes e soluções de sustentabilidade.

PROGRAMAÇÃO PARA UMA SESSÃO

Em todas as sessões de prática e estudo, devemos lembrar da obrigatoriedade da continuidade de alguns estímulos no organismo, por isso, todos os dias devemos procurar atuar na gerência da HIGIENE e na manutenção da prontidão para a funcionalidade.

Uma sessão de prática tem as seguintes abordagens:

1º) A Higienezação

A tarefa compensatória.

2º) A Prontidão

As tarefas de manutenção da funcionalidade.

3º) O trabalho

Tarefa de aperfeiçoamento e estudo de uma habilidade.

Antes de seguir para esse estudo devemos passar pela preparação específica relativa ao trabalho escolhido.

Nas sessões orientadas guardamos o momento final para a não direção. Assim, o INTEGRADO consegue mais liberdade para explorar o momento conforme o seu ritmo, limite e objetivo específico.

A importância da continuidade de alguns estímulos no corpo implica em gerenciar em todas as sessões as VACINAS e a higienização.

Com o passar do tempo vivendo o Sistema INTEGRAL BAMBUI o INTEGRADO terá condições de criar a sua programação, o seu "PLANO DE SAÚDE". Conhecendo as particularidades da sua condição física, o ambiente de prática, as estruturas de bambu e trocando informação dentro do MOVIMENTO INTEGRAL BAMBUI o INTEGRADO ele se tornará cada vez mais capaz de gerenciar e responder pelo seu autocuidado. " O CUSTO DA VIDA".

SUSPIRO

INTEGRAL BAMBU – APENAS UM NOME

Um dia, passando no MEMORIAL DOS POVOS INDÍGENAS em Brasília, estava apreciando a arte e a cultura indígena e no final da exposição havia um quadro com a seguinte frase: “O importante são as pessoas.”

Essa frase me fez refletir sobre todo o meu trabalho. Ela também esclarece um pouco por que eu trabalhei tanto em criar um SISTEMA para ajudar no cuidado com a vida.

Quando estabelecemos uma relação social através de algum trabalho, seja em forma de arte, engenharia ou educação, devemos lembrar que esse “ofício” é um veículo de comunicação. Assim, o próprio ofício ou o produto não deve ser a razão maior.

O SISTEMA INTEGRAL BAMBU é uma solução interessante para as pessoas que querem buscar longevidade, vitalidade, desenvolvimento motor, socialização, autonomia, inspiração, maturidade, alegria e outros objetivos que possam ser identificados como possíveis de serem conquistados. Mas convém lembrar que as pessoas que praticam estão acima do INTEGRAL BAMBU.

A formatação do método, a filosofia, as estruturas, o próprio bambu, as minhas escolhas e atitudes estão em função dos praticantes e da VIDA.

A comunidade de praticantes deve ficar atenta nas suas escolhas e atitudes, para que o MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU não seja maior que o seu próprio propósito.

Toda a cultura adquirida através do estudo, prática e convívio social, forma o patrimônio do MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU.

Mesmo reconhecendo a sua extensão, ele não deve estar acima do SERVIR A VIDA.

Como criador da proposta, tenho que deixar registrada a importância do fato de que o INTEGRAL BAMBU é apenas um NOME que dei para um SISTEMA que organizei a fim de chegar às pessoas com clareza para compartilhar com gratidão o meu aprendizado em relação ao cuidado com a “VIDA”. Se um dia o SISTEMA e o próprio MOVIMENTO INTEGRAL BAMBU se tornarem obstáculos no desenvolvimento dos praticantes e no cuidado com VIDA, devemos reinventá-lo.

“A FORMA DEFORMA, CONFORMA, E TRANSFORMA.”

Prof. Marcelo Rio Branco
Brasília 29/07/2010

ANEXO II

Cia Nós No Bambu

CURRÍCULO

www.facebook.com/nosnobambu - www.nosnobambu.blogspot.com

nosnobambu@gmail.com

A complexidade das formas expressivas da arte circense, da dança, do teatro e da performance com o elemento bambu classifica a Cia Nós Bambu como a primeira companhia do mundo a desenvolver uma linguagem específica, uma poética e uma estética inspiradas diretamente pela relação com esta matéria-prima. A companhia iniciou a pesquisa de sua linguagem em 1999, partindo do Sistema Integral Bambu .

Pesquisa de aparelhos e movimentos acrobáticos

1999 – 2014

Consecutivamente, a Cia Nós No Bambu pesquisa duas vertentes: o manejo, beneficiamento, criação e construção de aparelhos em bambu e as possibilidades de movimentos acrobáticos nos aparelhos construídos. Durante os anos iniciais, ainda sem nome definido, apresentou alguns números e performances em festas. Em 2008, dando continuidade a pesquisa, realizou sua primeira montagem de grande porte : UIRAPURU BAMBU – espetáculo performático – que marca o surgimento oficial da Cia Nós Bambu, em 11 de setembro de 2008.

Espectáculos, performances e projetos

2014

Cia Nós No Bambu – participação/capacitação

Brocante – Festival Internacional de Circo Contemporâneo
Frisanco, Itália
28 de Julho a 01 de Agosto

Festival Deltebre Dansa 2014
Deltebre, Espanha
14 a 27 de Julho

Traços da Teia

5 apresentações nas quadras e Eixão de Brasília
14 a 22 de Junho de 2014
Edital Concurso Cultura 2014 – Ministério da Cultura / Governo Federal

TEIA (paralaxes do imaginário)

CIRCOS – Festival Internacional SESC de Circo
Teatro SESC Vila Mariana, São Paulo/ SP

24 e 25 de maio

2º Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro
Cidade das Artes – Grande Sala, Rio de Janeiro/ RJ
17, 18 e 19 de maio

Festa de Aniversário de Brasília – 54 anos
Teatro Plínio Marcos, Complexo Cultural FUNARTE, Brasília/ DF
23 de abril

Teatro SESIMINAS, Belo Horizonte/ MG
27 a 30 de março

Ludo

II Bienal Brasil do Livro e da Leitura
Quadrante II da Esplanada dos Ministérios, Brasília/ DF
12 de abril

2013

TEIA (paralaxes do imaginário)

Sala Martins Pena, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília/ DF
Patrocínio Petrobras
15 a 24 de Novembro

TEIA (paralaxes do imaginário) – Circuito Educacional

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura
Participação de 1.200 alunos da Rede Pública de Ensino e jovens de projetos sociais do DF
Patrocínio Petrobras
Apoio Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Distrito Federal
Sala Martins Pena, Teatro Nacional Claudio Santoro, Brasília/ DF
14, 19, 20 e 21 de Novembro

Cia Nós No Bambu in performance aérea (I e II Ato)

Festival Celebrar Brasília 2013 - música - audiovisual - performance - consciência ambiental
Pátio do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília/ DF
07 e 08 de Setembro

DESDOBRAR

Festival Internacional SESC de Circo
Sesc Bom Retiro, São Paulo/ SP
03 a 05 de Maio

DESDOBRÁVEIS – performance e cinema em transmídia

Festa de Aniversário de Brasília – 53 anos

Palco Principal, Quadrante II da Esplanada dos Ministérios, Brasília/ DF

21 de Abril

DESDOBRAR - Circuito Educacional 2013

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura

Participação de 3.800 alunos da Rede Pública de Ensino e jovens de projetos sociais do DF

Apoio Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Distrito Federal e

Secretaria de Educação do Distrito Federal

Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília/ DF

27 e 28 de Fevereiro e 01 de Março

2012

DESDOBRAR

Festival Circo Brasília

Instituto de Pesquisa, Ação e Mobilização - IPAM

Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília-DF

08, 14 e 16 de Dezembro

DESDOBRAR - Circuito Educacional 2012

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura

Participação de 3.800 alunos da Rede Pública de Ensino e jovens de projetos sociais do DF

Apoio Secretaria de Estado da Cultura do Governo do Distrito Federal e

Secretaria de Educação do Distrito Federal

Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília/ DF

07 de Dezembro

ULTRAPASSA!

1º Festival Internacional de Circo do Rio de Janeiro

FIC – Federação Ibero-americana de Circo, Crescer e Viver, M'Baraka

Lona Cidade de Deus, Rio de Janeiro/ RJ

28 e 29 de Junho

ULTRAPASSA - Circuito Educacional 2012

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura

Participação de 2.850 alunos de Rede Pública de Ensino e jovens de projetos sociais do DF

Patrocínio Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal

Teatro Plínio Marcos – Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília/ DF

29 a 31 de Maio; 01, 05 e 06 de Junho

1º Festival Internacional de Artes de Brasília – FestiArte

Patrocínio da Secretaria de Cultura do Governo do Distrito Federal

Sala Martins Pena -Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília-DF

29 de Janeiro

TriPé

Festival Esportivo 2012

Fundação Assis Chateaubriand e Secretaria de Esporte do Governo do Distrito Federal
Centro Olímpico de Samambaia, Centro Olímpico de São Sebastião e Centro Olímpico de Ceilândia

27 de Outubro e 15 de Dezembro

Festival Internacional de Linguagens – FIL

Abertura Teatro Ipanema e

Espaço Tom Jobim do Jardim Botânico, Rio de Janeiro/ RJ

20, 22 e 23 de Setembro

4ª Mostra Brasil Juventude Transformando com Arte

CEPP - Centro de Estudos de Políticas Públicas

Teatro Carlos Gomes, Rio de Janeiro/ RJ

24 de Maio

1ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura

Abertura

Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal

Esplanada dos Ministérios, Brasília/DF

14 de Abril

2011

ULTRAPASSA!

Festival Internacional de Teatro de Brasília - Cena Contemporânea

Mostra Petrobras

Sala Martins Pena -Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF

28 e 29 de Agosto

Abertura do Festival Dança Aérea: Desafios da Leveza

Realização SESC Santana

Teatro SESC Santana, São Paulo/ SP

21 e 22 de Julho

Brasília 51 Anos

Pátio do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República

Esplanada dos Ministérios, Brasília/ DF

20 de Abril

ULTRAPASSA! - Circuito Educacional

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura

Participação de 500 alunos de Rede Pública de Ensino do DF
Apoio Secretaria de Estado de Cultura do Governo do Distrito Federal
Sala Martins Pena -Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF
29 de Agosto

SOPRO (*tailor-made*)

Solenidade de entrega do Prêmio Fundação Banco do Brasil de Tecnologia Social
Salão do Grande Oriente do Brasil, Brasília/ DF
22 de Novembro

HEXA - espetáculo de bolso (*tailor-made*)

11ª EXPOEPI - Mostra Nacional de Experiências Bem-Sucedidas em Epidemiologia,
Prevenção e Controle de Doenças
Ministério da Saúde, Governo Federal
Centro de Convenções Ulysses Guimarães, Brasília/ DF
31 de Outubro

Cerimônia de Abertura da Feira do Empreendedor - SEBRAE DF
Centro de Convenções Ulysses Guimarães, Brasília/ DF
05 de Outubro

Cada Macaco No Seu Galho - espetáculo de bolso

IV Mostra Zezito de Circo
Jardins do Complexo Cultural da FUNARTE, Brasília/ DF
07 de Agosto

2010

ULTRAPASSA!

Sala Martins Pena -Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF
Patrocínio Petrobrás e Brasília MultiSport
19 a 23 de Agosto

Brasília MultiSport – Desafio no Cerrado
Quadrante II da Esplanada dos Ministérios, Brasília/ DF
26 de Junho

ULTRAPASSA! - Circuito Educacional

Projeto de formação de plateia e democratização do acesso à cultura
Participação de 1.050 alunos de Rede Pública de Ensino do DF
Patrocínio Petrobras. Apoio Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal
Sala Martins Pena - Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF
19 e 20 de Agosto

Caleidoscópio - espetáculo de bolso

Festival Mulher em Cena - 2ª edição
Jardins do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF
12 de Setembro

III Mostra Zezito de Circo
Praça Zumbi dos Palmares, CONIC, Brasília/ DF
05 de Setembro

Aniversário do Banco de Brasília - BRB
Sala Villa Lobos - Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília/ DF
01 de Setembro

Brasília Outros 50 - Evento de comemoração do aniversário da capital,
Complexo Cultural da Funarte, Brasília/ DF
21 de Abril

Ampulheta

Aniversário do Colégio Santo Antônio
Colégio Santo Antônio, Brasília/ DF
01 de Março

2009

Ampulheta

Encerramento de Ano da Confederação Nacional da Indústria - CNI
Edifício Sede da CNI, Brasília/ DF
Dezembro

IX Semana de Extensão da Universidade de Brasília
Universidade de Brasília - UnB, Brasília/ DF
28 de Setembro

Caleidoscópio - espetáculo de bolso

Patrocínio Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2009
Jardins do Complexo Cultural da Funarte, Brasília/ DF
21 de abril

Flora - performance

Evento de Lançamento dos Editais de Ocupação dos Espaços Culturais da CAIXA
Pátio externo da Caixa Cultural Brasília/ DF
Junho

Arvorecer - II Mostra Zezito de Circo

Jardins do Complexo Cultural Funarte, Brasília/ DF

10 de Maio

2008

Uirapuru Bambu - espetáculo performático

Memorial dos Povos Indígenas, Brasília/ DF

Patrocínio Infraero, Correios, Eletronorte e Caixa

11 a 21 de Setembro

Performance

Puro Ritmo - Festival da Cultura Consciente

Jardim Botânico de Brasília, Brasília/ DF

Agosto

Performance

Festival Trancendence

Chapada dos Veadeiros/ GO

Julho

Performance

2ª Olimpíadas da Cidades

Ginásio Esportivo do CAVE, Guará/ DF

Junho

2007

Performance

1º Pólo Brasília

1º Regimento de Cavalaria de Guardas Dragões da Independência, Brasília/ DF

Agosto

Performance

I Mostra Zezito de Circo

Cooperativa Brasiliense de Teatro

Clube da Imprensa, Brasília/ DF

24 de Junho

Performance

Celebrar Brasília

Pátio do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, Brasília/ DF

22 de Abril

Performance

Festa Universo Paralelo

Pratigi-BA

Dezembro de 2006 e Janeiro de 2007

2006

Performance

Festa Hawai do Cerrado

Clube de Pesca, Brasília/DF

Junho

Performance

Show do Dj Fat Boy Slim

Autódromo de Brasília/ DF

Março

2005

Performance

Evento de Comemoração do 7 de Setembro

Esplanada dos Ministérios, Brasília/ DF

Setembro

Performance

Circo Aberto

Clube da Imprensa, Brasília/ DF

Maio

Performance

Festa Love Parade

Autódromo de Brasília/ DF

Junho

Espetáculo

Contrastes

Sede da Integral Bambu, Brasília/ DF

Patrocínio do Fundo da Arte e da Cultura - FAC / Governo do Distrito Federal

19 a 22 de Abril

2004

Performance

Festa Balaco da Lua

Clube do Congresso, Brasília-DF

Junho

2002

Performance

Mostra fotográfica Os Kalunga

Gilberto Salomão, Brasília/ DF

Abril

Premiações e Editais

Concurso Cultura 2014 – Ministério da Cultura / Governo Federal

Apresentações circenses durante a Copa do Mundo FIFA 2014

Editais Coletivos Criativos, Secretaria do Audiovisual, Ministério da Cultura

Produção de curta-metragem , 2013

Fundo de Apoio à Cultura - FAC

Governo do Distrito Federal – 2005, 2009, 2010 e 2011

Programa Petrobras Cultural 2010

Manutenção de Trupes, Grupos e Companhias Circenses

Prêmio Funarte Carequinha de Estímulo ao Circo 2009

Funarte, Ministério da Cultura/ Governo Federal

Vídeo

DVD de TEIA (paralaxes do imaginário)

Filmagem

Patrocínio Petrobras, Lei de Incentivo do Ministério da Cultura Governo Federal

Teatro SESI Minas, Belo Horizonte/ MG

28 a 30 de Março

DVD de ULTRAPASSA!

Filmagem

Patrocínio Petrobras, Lei de Incentivo do Ministério da Cultura Governo Federal

Sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro, Brasília-DF

20 e 23 de Agosto de 2010

DVD de Uirapuru Bambu – espetáculo performático

Filmagem

Memorial dos Povos Indígenas, Brasília-DF

Patrocínio Infraero, Correios, Eletronorte e Caixa / Lei de Incentivo à Cultura

11 a 21 de Setembro de 2008

Cinema

DESDOBRÁVEIS

Curta-metragem livremente inspirado no espetáculo DESDOBRAR
Direção de Marcelo Díaz
Projeto contemplado pelo Edital Coletivos Criativos da Secretária
de Audiovisual - Ministério da Cultura
Janeiro a Julho de 2013

Prêmios

Melhor roteiro

Festival Cine MuBE Vitrine Independente (São Paulo, SP)
2013

Participação em festivais e mostras

2014

IV Anápolis Festival de Cinema (Anápolis, GO)
Festival Cortos Rodinia (Valladolid, Espanha)
Salón Internacional de La Luz (Bogotá, Colombia)
Mostra do Filme Livre 2014 (Brasília, DF)

2013

Festival Cine MuBE Vitrine Independente (São Paulo, SP)
Festival Curta Brasília (Brasília, DF)
Festival Videodanza (Buenos Aires, Argentina)
Festival de Mecal (Mecal, Chile)
46º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro – Mostra Brasília - mostra competitiva (Brasília, DF)

Publicações

Livro

Uirapuru bambu – poéticas imagens de um espetáculo

MÜHLENBERG, Arthur.

Fotografias Alexandre Magno e Luiz Carlos Homem da Costa

Patrocínio FAC – Fundo de Apoio a Cultura

Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal e Caixa

Novembro de 2013

Artigo

MARTINS, Roberta. Integral Bambu para a Arte Coreográfica - Relato de um Corpo Vivente. In: A cena em Foco. Arte Coreográfica em tempos líquidos. ALMEIDA, Márcia (org). Brasília: IFB, 2013. ISBN 978-85-64124-26-4.

ANEXO III

FILMOGRAFIA

(Disponível na pasta Anexo III deste DVD)