



# RIO

# PUC

Dissertação de Mestrado

## **Corpo Invenção – Um Fragmentário Expressivo**

Práticas Corporais e táticas de desvio  
no campo expandido do Design

Emeline Emile Barbosa Abi-Abib

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro  
Centro de Teologia e Ciências Humanas  
Departamento de Artes e Design

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026

Dissertação de Mestrado



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

# **Corpo Invenção – Um Fragmentário Expressivo**

Práticas corporais e táticas de desvio  
no campo expandido do Design

Emeline Emile Barbosa Abi-Abib

Orientação: Professor Carlos Eduardo Félix da Costa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de  
Mestre em Design pelo programa de Pós-Graduação em Design, no  
Departamento Artes e Design.

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026





Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

# **Corpo Invenção – Um Fragmentário Expressivo**

Práticas corporais e táticas de desvio no campo expandido do Design

Emeline Emile Barbosa Abi-Abib

**Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão examinadora abaixo:**

**Professor Carlos Eduardo Félix da Costa**  
Orientador  
Departamento Artes e Design – PUC-Rio

**Professora Roberta Portas**  
Departamento Artes e Design – PUC-Rio

**Professora Maria Luiza Dias Viana**  
Departamento de Tecnologia do Design, da Arquitetura e do Urbanismo - UFMG

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2026



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

## Emeline Emile Barbosa Abi-Abib

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula (USU) em 2007. É bailarina contemporânea com especialização em Análise de Movimento Laban/Bartenieff pela Escola e Faculdade Angel Vianna. Sua trajetória transdisciplinar de quase duas décadas articula arquitetura, artes do corpo e gestão cultural, tendo coordenado a Casa das Canoas (Fundação Oscar Niemeyer) e atuado na organização dos acervos dos arquitetos Sérgio Bernardes e Oscar Niemeyer. Na docência, atuou como professora colaboradora na PUC-Rio e na USU em disciplinas transversais do Design e da Arquitetura. É instrutora de Alquimia Interna Taoísta (Universal Healing Tao) e idealizadora do projeto Corpo Inventor, que integra o estudo das fáscias e a improvisação ao despertar de um corpo sensível. Sua prática é retroalimentada por investigações em astrologia e análise corporal simbólica, propondo o corpo-pulsional como território de fabulação e diálogo disruptivo com os ambientes urbano e natural.

### Ficha Catalográfica

Abi-Abib, Emeline Emile Barbosa

Corpo Invenção: Um Fragmentário Expressivo. Práticas corporais e táticas de desvio no campo expandido do Design / Emeline Emile Barbosa Abi-Abib; orientação: Carlos Eduardo Félix da Costa. – 2026.

111 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2026.

Inclui bibliografia

1. Artes e Design – Teses. 2. Design expandido. 3. Corpo. 4. Dança. 5. Deriva. 6. Micropolítica. I. Costa, Carlos Eduardo Félix da. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Artes e Design. III. Título.



Pontifícia  
Universidade  
Católica do  
Rio de Janeiro

Aos meus pais,  
pela confiança, pelo cuidado e pelo amor que sustenta.

E à vida em movimento,  
nos corpos que escutam, desviam e inventam modos de existir.

## **Agradecimentos**

Ao meu professor e orientador Carlos Eduardo Félix da Costa, pela escuta aberta, pelas provocações que desestabilizam certezas e pela parceria firme ao longo de todo o processo. Entre desvios, tensões e insistências, sua presença foi fundamental para que este trabalho encontrasse forma sem perder vitalidade.

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pelo suporte institucional e pelos auxílios concedidos, que sustentaram concretamente esta travessia.

Aos professores da banca examinadora, pela leitura atenta e pelas contribuições que ampliam este campo em movimento.

Aos professores e funcionários do Departamento, pela convivência cotidiana, pelos ensinamentos e pelas condições que tornam possível a pesquisa.

Aos colegas de percurso, pelas trocas, pelas dúvidas compartilhadas, pelos atravessamentos, e por lembrarem, em diferentes momentos, que pensar também é um gesto coletivo.

Aos amigos, pela paciência com os silêncios, pelo acolhimento nos excessos e pela presença que sustenta mesmo quando não se nomeia.

Aos meus pais, pelo cuidado contínuo, pela base e pelo amor que atravessa tudo.

E a todos que, de forma visível ou invisível, participaram desta investigação, nos encontros, nas práticas, nas paisagens, nos corpos que se deixaram afetar. Este trabalho também é feito dessas presenças.

## Resumo

Abi-Abib, Emeline Emile Barbosa; Costa, Carlos Eduardo Félix da (Orientador). **Corpo Invenção – Um Fragmentário Expressivo: Práticas corporais e táticas de desvio no campo expandido do Design.** Rio de Janeiro, 2026. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa parte do desejo de reencantar o sensível, confiando no corpo como terreno fértil de invenção, escuta e transformação cotidiana. Em meio a práticas como a improvisação, a deriva e a dança-teatro, se propõe o conceito de *Corpo Inventor* – um laboratório experimental de arte e vida que atua nas brechas, desloca normas e convoca o ínfimo ao centro da criação. A investigação se ancora em uma constelação de autores que atravessam corpo, experiência e invenção: Larrosa, Certeau, Hakim Bey, Rolnik, Navarro, Laban, Ciane Fernandes, José Gil e Luiz Rufino. Desenvolvida no campo expandido do Design, a investigação se materializa em práticas docentes, experimentações com estudantes e derivações em espaços públicos, explorando o corpo como operador crítico, poético e político, capaz de produzir outras maneiras de sentir, pensar e existir. Ao se abrir à natureza, ao risco e ao encontro com o inesperado, esta pesquisa convida a imaginar novos mundos possíveis, atravessando cultura e ações micropolíticas.

## Palavras chave

Design expandido, corpo; dança; deriva; micropolítica.

## Abstract

Abi-Abib, Emeline Emile Barbosa; Costa, Carlos Eduardo Félix da (Advisor). **Body Invention – An Expressive Fragment: Bodily practices and tactics of detour in the expanded field of Design.** Rio de Janeiro, 2026. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research stems from a desire to re-enchant the sensitive, trusting the body as fertile ground for invention, attentive listening, and everyday transformation. Through practices such as improvisation, drifting, and dance-theater, it proposes the concept of the Inventive Body – an experimental laboratory of art and life that acts in the gaps, disrupts norms, and brings the minimal to the center of creation. The investigation draws on a constellation of authors who cross body, experience, and invention: Larrosa, Certeau, Hakim Bey, Rolnik, Navarro, Laban, Ciane Fernandes, José Gil, and Luiz Rufino. Developed within the expanded field of Design, the investigation materializes through teaching practices, experimentations with students, and drifts (dérives) in public spaces, exploring the body as a critical, poetic, and political operator capable of producing other ways of feeling, thinking, and existing. By opening itself to nature, to risk, and to encounters with the unexpected, this research invites the imagination of new possible worlds, traversing culture and micropolitical actions.

## Keywords

Expanded design; body; dance; drift; micropolitics.

## Sumário

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Introdução                                                                                              | 12  |
| 2. Corpo como Acontecimento: Práticas de Invenção e Articulação<br>Micropolítica de uma Metodologia Aberta | 34  |
| 2.1. Laban: um Corpo-Cosmos entre Arte, Gesto e Matéria                                                    | 36  |
| 3. Cartografias da Prática – O Corpo Inventor em ação                                                      | 59  |
| 3.1. Interzonas Corporais e dispositivos do Corpo Inventor                                                 | 60  |
| 3.2. Derivas e encontros: o corpo como cartógrafo                                                          | 66  |
| 3.3. Pedagogias do Desvio: fabular como forma de ensinar                                                   | 78  |
| 4. Considerações Finais – Ainda é o corpo que move                                                         | 101 |
| 5. Referências Bibliográficas                                                                              | 108 |

## Lista de figuras

|                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 – Provável absurdo e o furor de ocupar o vazio                           | 14 |
| Figura 2 – Descompressão Insular: uma dança de contágio.                          | 15 |
| Figura 3 – Sequências da prática Corpo Inventor na praia.                         | 17 |
| Figura 4 – Rudolf Laban e o icosaedro.                                            | 36 |
| Figura 5 – Rudolf von Laban com dançarinos no Monte Verità, Ascona, Suíça (1914). | 38 |
| Figura 6 – Cotidiano e práticas corporais em Monte Verità, Ascona                 | 39 |
| Figura 7 – Demonstração das cinesferas e escalas espaciais de Laban.              | 42 |
| Figura 8 – Região do silêncio em Laban                                            | 43 |
| Figura 9 – Kurt Jooss e Mary Wigman: o corpo no expressionismo alemão.            | 45 |
| Figura 10 – Solo de dança “Atrás da folha”.                                       | 47 |
| Figura 11 – Desenhos de Laban: geometria do movimento e espaço dinâmico.          | 50 |
| Figura 12 – Anna Halprin: dança como rito e integração corpo-vida.                | 52 |
| Figura 13 – Angel Vianna: consciência corporal no Brasil.                         | 53 |
| Figura 14 – Flexibilização máxima da linha anterior.                              | 63 |
| Figura 15 – Sistema fascial: continuidade entre pele, tendão e microvasos.        | 63 |
| Figura 16 – Sistema fascial: teias, fibrilas e vacúolos em interação.             | 63 |
| Figura 17 – Aula que se torna deriva                                              | 67 |
| Figura 18 – Capturas da aula-deriva: encontros e rupturas na paisagem.            | 68 |
| Figura 19 – Corpo Inventor: cartografias sensório-espaciais em aula.              | 69 |
| Figura 20 – Improviso de dança na praia de Ipanema.                               | 70 |
| Figura 21 – Mapa da corrida-deriva em Ipanema.                                    | 72 |



|                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 22 – Grafia do retorno: detalhe do traçado.                                                                   | 73 |
| Figura 23 – Repositório audiovisual do Oráculo do Corpo Inventor.                                                    | 77 |
| Figura 24 – Aula na Florestinha (PUC-Rio): atenção e eixo coletivo.                                                  | 80 |
| Figura 25 – Aula na Florestinha: jogo de peso e contrapeso.                                                          | 81 |
| Figura 26 – Maleta de objetos sensoriais em aula-performance.                                                        | 83 |
| Figura 27 – Aula-performance: Corpo Palavra.                                                                         | 84 |
| Figura 28 – Introdução ao corpo com objetos sensoriais.                                                              | 85 |
| Figura 29 – Máquina de gestos: prática na disciplina <i>O Corpo Humano como questão no Design</i> .                  | 87 |
| Figura 30 – Referência: Pina Bausch.                                                                                 | 88 |
| Figura 31 – Referência: Teatro Nô.                                                                                   | 88 |
| Figura 32 – Referência: Peeping Tom.                                                                                 | 89 |
| Figura 33 – Referência: Anna Halprin.                                                                                | 90 |
| Figura 34 – Referência: Cavalo Marinho.                                                                              | 91 |
| Figura 35 – Viewpoints: prática pedagógica em aula.                                                                  | 92 |
| Figura 36 – Rosto oculto e gesto resgatado.                                                                          | 93 |
| Figura 37 – Aula inaugural prática 2º semestre 2025: <i>O Corpo como questão no Design</i> .                         | 95 |
| Figura 38 – Oficina Corpo Inventor: <i>Laboratório de Desvios e Pequenos Delírios</i> (Escola de Movimento Impulso). | 97 |

# 1

## Introdução

Traçar uma pesquisa num enxame de cadeias complexas, sensoriais e subjetivas, porém que remetem a matéria mais substancial que temos aqui – o corpo –, é o desafio que a vida aportou para aquela que escreve essa dissertação. Para deslocar-se nessa nuvem, densificar a pesquisa enquanto experiência não foi apenas solução, mas direção – um modo de assuntar elos invisíveis, chamadas reveladoras de um corpo já atravessado por práticas, espaços e relações em contextos variados, seja pela cidade, na Arquitetura, na Dança ou no Design.

Esta introdução, mais extensa que o habitual em trabalhos do gênero, assume-se como uma inicial cartografia. Preciso contar um relato pessoal para poder falar como cheguei até aqui. Escrevo assim porque estou ainda juntando as partes – tantas frentes, ideias, delírios e experiências em jogo que precisei me alargar para me fazer entender, denotativa e conotativamente. A natureza interdisciplinar da pesquisa, que tece elos entre corpo, arte e Design, pede que eu apresente, desde já, a constelação de conceitos, práticas e inquietações que a movem. Trata-se de uma escrita-processo, entregue com gordura para podermos retirar os excessos. Este gesto de expansão inicial é, portanto, metodológico: é preciso primeiro mapear o enxame para depois poder seguir o voo de abelhas específicas.

O campo não é separado da pesquisadora. Não apenas no sentido autobiográfico, mas como rito de escuta e invocação do que se faz ordinário, seja num gesto repetido ou na coreografia do corpo comum. Olhos abertos, cheiros percebidos, toques, arredores de escuta, tudo tensiona o pensamento e molda sua própria forma de fazer perguntas. Porque tudo é corpo em relação. Tudo dança.

A escrita em primeira pessoa vem como base e como forma de reconhecer e assumir esse entrelaçamento entre vivência e reflexão, prática e teoria. Soltar daí o que podemos chamar de meu corpo *experienciante*, corpo-pesquisa, corpo-cabeça.

Mas cabeça é corpo: como soltá-la? Antes de decapitá-la, a alarguemos sobre o formato de uma fábula pessoal.

A cena seguia em 2008, lá estava ela sentada em sua cadeira giratória num escritório tão bonito quanto claustrofóbico. A promissora recém arquiteta já gerenciava uma meia dúzia de estagiários inquietos e mais alguns arquitetos distraídos. Tão logo a cadeira rodopiava, os chefes requisitavam, os jovens aprendizes erravam padrões básicos; retrabalhos, todo mundo ia embora, ela ficava, cadê a janela? Faltava! Faltava ar, debates infinitos, sobrava fumaça do cigarro dos chefes, projetos de madames estressadas se atrasavam e dez, doze horas de trabalho passavam num piscar. Na manhã seguinte: recomeça, tenta de novo, e mais desconexão emplacava, menos vida girava, uma depressão começava a espreitar.

Nos finais de semana um apelo por ar livre conduzia às montanhas. Veio a escalada, e o corpo voltou a pulsar e o coração a direcionar. Ali havia evasão, reparação. A fagulha para limpar e conseguir seguir para a próxima fatídica. Uma dança na pedra que instigava na sua complexidade de formas inesperadas e no estado de presença. É o corpo criando e costurando desvios e novas saídas. Um quebra-cabeças sendo montado *in loco* de maneira abissal. Apesar dessa poética encarnada, me interrogava: “Há algo mais? Não posso viver sob a injúria de 5 dias e tentar fazer o resgate dos cacos nos dois restantes.”

Nessa breve narrativa, que pode assemelhar-se a tantas outras, cambiando apenas personagens e roupagens, demonstrava como o corpo, seguindo a intuição do facho de luz das alturas, encontrava uma brecha. Fenda com tom de viagem, e de viagem longa. Se nada estava fazendo sentido, se meu corpo tomava caminhos de mortificação com fagulhas de entusiasmo ao chegar no cume, o que eu poderia, qual seria a linha de fuga? Já que não vivia, também pouco gastava com a vida. Seguia economizando sabe-se lá pra quê.

Fui pro outro lado do mundo, para a Austrália, em crise com a vivência dupla, para poder me ver, buscar a inteireza. Lá, a teoria virou asfalto e pele. Descobri que a cidade que eu sonhava não se desenhava em pranchetas e computadores, mas se encarnava em um corpo que pedalava, em um urbanismo tecido por gestos sustentáveis e afetivos, embalados nas culturas diversas. Contudo, essa inteireza encontrada no exterior não sobreviveu à volta. Regressei confiante, e desandei a cair na duplicidade de novo. Uma ironia cantava no meu ouvido. Tudo de novo e tudo igual, voltei pra Arquitetura, e a devolvi de novo. Me resgatei no

gesto e na expressão, nos *corpeamentos* da Escola de Angel Vianna<sup>1</sup>. Essa que foi dançar em outras atmosferas, trouxe mais perguntas pra minha vida, mais vida, vida em movimento, descascando mais camadas nessa coisa toda que não para em mim, em reverberação constante e até hoje – *O que te move?*

Durante a pandemia, a prática de mover o corpo ao ar livre ganhou outra densidade. Realizei uma série de vídeos para vinculação nas redes sociais intitulados *Provável Absurdo*, criada em parceria com artistas, foi a própria lança direcionada e transmutada em frescor. A fervilha tinha nascido, do seco e árido isolamento, pequenas explosões de sentido, comicidades e movimentos corporais em pulsão com o absurdo que vivíamos. A princípio as cenas eram improvisadas em casa, até os dois últimos episódios alçarem a cobertura do prédio e também a praia.



Figura 1 – *Provável Absurdo* e o furor de ocupar o vazio. Acima: A montagem em parceria com Gunnar Borges (ator-bailarino), disparando imagéticas de movimento, intensidade e poesia sob um altar de territórios – o encontro da Praia do Diabo e Arpoador (Rio de Janeiro) em suspensão com um aquecido litoral baiano. Abaixo: Alçando e ocupando a cobertura do meu edifício como nunca antes, numa dança em diálogo com o céu aberto, dentro de um conto que falava da libertação das amarras de um passado burguês: *Provável Absurdo* em parceria com Rossana Rússia (atriz-cantora), que encarnava uma noiva em transmutação na Mata Atlântica de Paraty. (Junho de 2020).

<sup>1</sup> A Escola e Faculdade Angel Vianna, fundada no Rio de Janeiro, é uma instituição pioneira e referencial no ensino e pesquisa do corpo e do movimento no Brasil. Criada por Angel Vianna (1928-2024), precursora da Expressão Corporal e da Educação Somática no país, sua metodologia integra conhecimentos de anatomia, fisiologia e cinesiologia a uma abordagem sensível e criativa da dança. A escola é reconhecida por formar gerações de artistas, terapeutas e educadores a partir de um pensamento que dissolve as fronteiras entre técnica, expressão e autoconhecimento, valorizando o corpo como fonte de saber e transformação.

Fonte: Acervo da autora (2020). Obra em vídeo (Arpoador/Bahia): <https://www.instagram.com/p/CBT7VTWJMtl/>. Acesso em 24 mar.2026.

Passado a ode de rompantes criativos, que davam esperanças e gargalhadas aos próprios improvisadores, mas que talvez incitasse estranhezas e também entretenimento a quem assistia, fui para um segundo ato no interior do quadro sufocante. Resolvi assentar minhas malas na Ilha de Florianópolis. E foi lá que essa relação com o corpo e com a paisagem se expandiu, mas em silêncio. A praia, a restinga e as dunas vazias tornaram-se meu laboratório cotidiano. Entre o vento cortante, o mergulho, os pássaros e o tédio – genuíno ambiente de suspensão –, passei a condicionar o corpo com mais vigor e presença, abrindo caminho para outra forma de mover e dançar: agora com a escuta dos tecidos fasciais.



Figura 2 – Sequência de frames da videodança Descompressão Insular: Uma Dança de Contágio. Registro de uma improvisação espontânea capturada na solidão das praias de Florianópolis durante o período de isolamento social. O movimento emerge do conflito – a irritação do vento fustigante – e transita para uma rendição tátil, onde o corpo deixa de resistir para se tornar extensão da paisagem. (Florianópolis-SC, 2021). Fonte: Acervo da autora (2021). Link para a videodança completa: <https://youtu.be/0cofzpLbo48> Duração: 3:54min. Acesso em 24 mar. 2026.

A fásia é como uma teia interna que tudo abraça: envolve músculos, ossos, órgãos, da pele ao mais profundo. É um tecido conjuntivo que sustenta e escuta, que responde como quem entende o corpo por dentro. Presente em cada canto, ela participa do movimento como uma coreógrafa invisível, costurando movimentos, fluidez e presença. Estudos recentes a reconhecem como um sistema inteligente de comunicação e adaptação. Alguns a chamam de "wifi" do corpo; eu a vejo como

uma narradora sensível, dessas que, ao menor sinal, muda o rumo da história com um leve puxão de linha.

Através do acréscimo deste novo fator no campo de estudo do movimento, uma arquitetura elástica se revelou em meu interior, viva, que respondia com potência quando mobilizada. Sentir essa tridimensionalidade dentro do corpo, como se ele mesmo respirasse em geometrias, dissolveu dores antigas e devolveu a alegria do imprevisto. Ali compreendi: mover-se também é se refazer.

Sendo nuvem, fui me transformando, como Angel Vianna gostava de dizer. E foi nesse regresso da solidão insular, em meio a um mundo que exige preencher tantos espaços – de texto, de movimento, de presença –, a própria pesquisa corria o risco de se tornar mais uma divisão. É nesse ponto de saturação que emerge um desejo, quase um grito: quero concha! Quero um espaço-tempo de maturação, um refúgio vibrante para gestar o que ainda não tem nome.

Invoco Gaston Bachelard. Em sua poética do íntimo, reencontro a linguagem para nomear esse processo que sempre esteve aqui – um espaço procurado, inabitado, despreenchido. Por onde ele anda? Bachelard (2005, p.120) diz que tudo é dialética, no Ser que sai da concha, e é nesse limiar – nesse espaço de gestação antes da saída – que esta pesquisa se busca. É o lugar onde as criaturas monstruosas se preparam para dançar. É a necessidade de *re-querer* um espaço teórico para uma prática que nasce de uma trajetória onde arquitetura, dança, expressão e catarses se cruzam. São as próprias dialéticas vividas dentro do marisco: experiências difusas, prazerosas, doídas, que precisam de anos maturando para, enfim, se revelarem como comunhão e método, *ostramente*.

Das novidades que surgiram, numa faixa de areia entre o mar e o calçadão, e agora já na minha *cidade terrestre*, de uma vibração completamente outra, o caos da Maravilhosa se estendia em curiosidade e numa nova dimensão. Ali recomecei, sem grandes pretensões, a mover, a trabalhar *alongamentos espreguiçados* pelas fâscias, a criar microdanças em iminências de expansão... era a redescoberta de um paradoxo que o filósofo José Gil descreve: se o corpo exige um esforço para se mover, é também ele que "nos transporta sem esforço através do espaço" (Gil, 2001, p. 69). E assim, o corpo, já desperto, lançava-se a correr na areia, não como exercício, mas como celebração. A prática era quase banal e cotidiana, mas que sempre me reconectava, ativava meu prazer e sentido de começar o dia, e o sentido do porquê me interesse tanto pelos os estudos de corpo em movimento. Era o



momento em que esses gestos mínimos se desencabulavam, ensaiavam saídas da concha e brincavam de alquimizar a vida e a paisagem.

Uma amiga que pedia para se mover comigo – queria sair dos automatismos impregnantes e do sedentarismo que vinha se instalando – virou cobaia aluna, parceira de fabulações, e assim sem pretensões, nasceu o *Corpo Inventor*. Espontâneo, com vontade de sacolejar os adormecidos, de apresentar o prazer de movimento ao ar livre, de traduzir essa vivência atmosférica tridimensional expansiva, de brincar de ser bicho, pra fazer lembrar da potência inventiva com a vida e com os espaços. Essa experiência encontra uma bela ressonância na imagem que José Gil evoca ao descrever a arte de Picasso:

Como no-lo mostram essas Mulheres de Picasso correndo pela praia, com pernas e braços que se alongam como o próprio espaço que a corrida, o horizonte, o mar e o vento induzem, a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal. (Gil, 2001, p.69)



Figura 3 - Sequências da prática do Corpo Inventor na praia. Fonte: Acervo pessoal da autora (2024). Vídeo da prática disponível em: <https://youtu.be/NHerHg-KutQ> . Acesso em 24 mar. 2026.

Depois o *Corpo Inventor* não se tratava mais apenas de dar aula, mas de escutar o que o corpo, a cidade e o acaso tinham a dizer – entre os ambulantes gritando “Olha o Mate!”, os cachorros farejando ao redor, o bombeiro que treinava ao lado, mas curioso perguntando dicas para alongamentos, e passantes que roubavam pequenos trechos daqueles gestos e explicações – víamos cenas maravilhosas e micro interferências sensíveis num local tão batido quanto surrupiado pela *cariocagem*. A aula se tornava deriva, e a deriva se fazia aula: experimentação sensível, improvisada, aberta ao vento, ao sal, ao som e à cidade.

Feita a experiência de reinventar a cidade no próprio corpo e na própria mente, afirma o situacionista, pode-se praticar uma ciência caseira, artesanal, chamada psicogeografia, procedimento para detectar o perfil anímico de uma região da cidade, suas zonas de transição para outras regiões, suas qualidades potenciais em termos subversivos do hábito... Um psicogeógrafo vinha a ser um especialista em análise dos tons emocionais de uma cidade por meio da deriva, e a pessoa em condições de propor ideias para aproveitar essas diferenças tonais em termos revolucionários. (Navarro, 2011, p. 2)

Dessas experiências, que denomino *novas*, mas que também rememoram que nada é realmente novo, brota o gesto de caçar, perseguir fagulhas invisíveis e pulsantes do óbvio, ou do que já se tornou rotineiro, já visto, daquilo que a gente não liga – o ordinário da vida.

Aqui a criação se produz no fio tênue da frase, na vida efêmera de uma expressão. Mas essa expressão poética, mesmo não tendo uma necessidade vital, é ainda assim uma tonificação da vida. O bem-dizer é um elemento do bem-viver. (Bachelard, 2005, p. 11)

De momentos respondendo a vida assim, numa continuidade lançada socialmente como padrão corriqueiro de uma classe média – escola, faculdade, escritórios, acervos, freelas, computador, telas, fricções, somas – fui, pouco a pouco, aprendendo a brotar possibilidades de respiro, de sair do tédio. O corpo foi chamando, dançando, improvisando. O prazer energético das práticas orientais, do forró, da escalada, do repentino cênico – tudo parecia criar um frescor no tempo. Segui nessas coisas, coisas que pareciam fazer mais sentido, mais vento; que eu pudesse inventar rupturas brincantes camufladas de tempo livre. Talvez porque



vinha me camuflando ao longo de uma vida, e ali, logo, logo e pulsante, veio a pergunta:

*Qual é a minha expressão? A de verdade, a encarnada.*

Digo que minhas pistas sempre foram a alegria, o prazer da energia, chegando no corpo pelo movimento, para entender e desatar dores e nós emocionais (porque doía!), e a curiosidade sobre o *que passou despercebido, o esquecido, e também o oculto*. Era uma busca por aquilo que Suely Rolnik, em sua leitura do Manifesto Antropófago, identifica como "a prova dos nove da alegria": a prova da pulsação de uma vitalidade que emerge no encontro com a alteridade (Rolnik, 2022). Porque o resto pouco sentido fazia. Desde muito cedo, era pela imaginação que eu respirava. Chaplin, Pinóquio, desenhos, crônicas, clipes numa MTV chiada em UHF: tudo era possibilidade de criar outros mundos. Me via no menino do filme *História Sem Fim* (1984), que abria um livro e entrava nele como quem atravessa uma porta secreta. Era tímida, séria, e o universo das brincadeiras superficiais pouco me atravessava. Mas os gestos criativos, esses sim, me puxavam pela mão. Em meio ao bullying familiar e às incompreensões, fui encontrando fendas onde pudesse eclodir, acordar, fabular. Como poderia? Bachelard (2005, p. 17) já dizia: “A arte é então uma reduplicação da vida, uma espécie de emulação nas surpresas que excitam a nossa consciência e a impedem de cair no sono.”

Seguindo por essa camada, o que se desenhava era um corpo em estado de transbordo, buscando saídas para tensões que se colavam como sombras antigas. Essa intensa orquestra de sobre-excitabilidades<sup>2</sup> – psicomotora, sensorial, emocional, intelectual e imaginativa – de uma neurodivergência só recentemente nomeada, forçou a busca por outras linguagens. Se a percepção do mundo é amplificada, o corpo se torna, por necessidade, o principal campo para processar e traduzir essa intensidade. Os caminhos encontrados ao longo da vida – na arte, no cuidado, na espiritualidade, no extravasamento alquímico corporal – não eram,

---

<sup>2</sup> O conceito de sobre-excitabilidades (ou hiperexcitabilidades) foi desenvolvido pelo psicólogo polonês Kazimierz Dąbrowski para descrever uma intensidade neurológica inata na forma de perceber e experienciar o mundo. Não se trata de "ter mais" estímulos, mas de processá-los de forma mais profunda, complexa e sensível. Dąbrowski identificou cinco formas: psicomotora (excesso de energia física, necessidade de movimento), sensorial (sensibilidade aguçada aos cinco sentidos), emocional (intensidade e complexidade dos sentimentos), intelectual (curiosidade ávida, necessidade de analisar e compreender) e imaginativa (riqueza de imagens, fantasia, pensamento metafórico). Embora seja comum que indivíduos com altas habilidades apresentem duas ou três dessas formas, a manifestação de todas as cinco simultaneamente, como uma "intensa orquestra", configura um perfil de sensibilidade e processamento de mundo particularmente complexo, o que justifica a busca por métodos de integração e expressão que abracem essa multiplicidade.

portanto, desvios ou fugas. Eram, na verdade, a construção da fortaleza a partir da qual esta investigação se lança. O que era vulnerabilidade tornou-se a potência do método; o que era sintoma, a própria bússola do Corpo Inventor.

Então essa pesquisa poderia configurar um campo talvez apenas da arte, da educação ou da psicologia, mas ela insiste ainda no campo projetivo, pois foi dele que uma forma de pensar pessoal também se estruturou, ganhou chão, derrubou paredes, e também por esse caminho que ela continua a se ampliar. Aqui há curiosidade. Há corpo. Há projeto.

Desse mato alto ainda, o primeiro corte pra achar a trilha veio em 2016, com o convite da professora Iazana Guizzo, então coordenadora do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula, para colaborar em sua disciplina de olhar transversal do novo currículo proposto: “Expressão I (Corporal)”. A disciplina convocava o corpo através de práticas de sensibilização e escuta, cruzando-as com matrizes brasileiras para gerar um pensamento-corpo nos futuros arquitetos. Ao final do período, eu via reverberar nos projetos dos alunos a absorção daquelas práticas, um olhar e uma escuta que se tornavam multiversos. Ali, ministrando também oficinas nas Semanas Acadêmicas, pude aprofundar a investigação. A pesquisa deixou de ser apenas um olhar poético e subjetivo para se tornar uma exploração prática das relações do corpo com vetores, geometrias, usando elementos físicos pra criar relações novas espaciais, e também questionar como ocupar espaços margeados da universidade. Foi nesse contexto que as bases do Corpo Inventor começaram a ser, de fato, experimentadas.

Essa pesquisa carrega essa travessia: é pirata, porque se arrisca, porque não parte de verdades consolidadas, mas de gestos, fagulhas e escutas que emergem no ordinário. O corpo aqui não é objeto de análise, mas sujeito de travessia – meio, pergunta e método. Ele cria seus próprios mapas conforme caminha, tropeça, dança, improvisa. A noção de *psicotopologia*, de Hakim Bey, se insinua como dobra: mesmo quando o caminho parece bloqueado, zonas de autonomia provisória (TAZ) se abrem. “O mapa está fechado, mas a zona autônoma está aberta. Metaforicamente, ela se desdobra por dentro das dimensões fractais invisíveis à cartografia do controle” (Bey, 2001, p. 21). O corpo que escuta, improvisa e inventa modos de existir também cria essas zonas, ainda que breves. Como articular essa escuta ao campo do Design? O que esse corpo inventivo, vibrátil, em deriva, tem a

dizer para os modos de projetar, ensinar e habitar? É o que passo a investigar a partir de agora.

É nessa perspectiva que o **tema** desta pesquisa investiga possibilidades inventivas que emergem da fricção entre o corpo expressivo e a prática criativa, um gesto que busca tensionar o campo do Design para evocar outros projetos e metodologias – aqueles onde o corpo não apenas executa, mas pensa, sente, propõe, desloca. Um corpo que cria desobediências no caminho, margeia “entres”, decodificando sua linguagem *madruguenta* – e por que não dizer, arisca<sup>3</sup>. Um corpo que dá passagem a algo mais fértil e encarnado, apropriado de suas errâncias expressivas e vivas.

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,  
Ovídio mostra seres humanos transformados em  
pedras, vegetais, bichos, coisas.  
Um novo estágio seria que os entes já transformados falassem  
um dialeto coisal, larval, pedral etc. Nasceria uma linguagem  
*madruguenta*, adâmica, edênica, inaugural –  
Que os poetas aprenderiam – desde que voltassem às crianças  
que foram  
As rãs que foram  
Às pedras que foram.  
Para voltar à infância, os poetas precisariam também de  
reaprender a errar a língua. (Barros, apud Pucheu, 2015, p. 282)

Visto a possibilidade da ampliação e o extravasamento da linguagem projetiva contemporânea, a inserção de uma temática que por mais que já tenha sido olhada em aspectos discursivos, intelectuais, culturais ou propriamente técnico no ponto de vista de projeto – ergonomia, no caso – não é tão explorada nas atmosferas da subjetividade corporal aplicada à prática, seja experimental artística, mas também experimental projetiva. Um corpo em movimento pede passagem e garganta para se desprender de tantas vicissitudes, de tantos marcos registrados nos âmbitos de sua história encarnada. É dela também e principalmente, que nascem os gestos insurgentes, que podem assim propor novas formas de criar, escutar, elaborar e conviver. Então abrir espaço para esse corpo no campo projetivo não vem apenas como um ajuste metodológico, mas como convocação de naturezas mais vivas, permeáveis, em sintonia com as sensações, com a dúvida e com a presença. Um

---

<sup>3</sup> *Arisca* aqui pode conter significados que fazem jus a essa pesquisa, tal como: *Que possui excesso de areia; arenosa; areíscas: superfície arisca*. Ou mesmo: *Impossível de domar*.

campo fértil para um Design talvez surpreendente, talvez desarmado, ou apenas mais verdadeiro de percurso.

O que acontece quando o corpo, em vez de ser apenas um receptor de ordens ou um executante disciplinado, se propõe como um campo de pensamento? Sua importância, seja pela ordem dos afetos, seja pelo entendimento desse caminho de reconhecimento de si e de possibilidades experimentais práticas com o corpo; seja pelo desabrochar da expressão criativa nos espaços ou pelo *fazer* engajado, dará uma grande mexida em estruturas dominantes, e abrirá lugares para se pensar a partir e com corpo, portas para a percepção da experiência encarnada, das pausas, e também da escuta de bricolagens táticas de um cotidiano, como traz Michel de Certeau (2014). Dilatando o cartesianismo e o excesso do fazer sem sentido, que ainda se impõe nos sistemas de formação das ciências aplicadas, mesmo em ambientes mais transdisciplinares.

O entrelaçamento dessa ideia, que vem da experiência, busca refinar e adentrar no desconhecido do corpo. Esse desconhecido que atravessa camadas de informação, de linguagem e de elaboração de sentido. Apresentar a fisicalidade a experiências de qualidades e expressões diversas no campo, ou num grupo de alunos de Design, poderia expandir uma articulação e apropriação de *utopias piratas*, como traz Hakim Bey, nas possibilidades de vislumbrar uma “intensificação da vida cotidiana, ou como os surrealistas poderiam dizer, a penetração da vida pelo Maravilhoso.” (Bey, 2018, p.34)

Em nossas línguas há uma bela palavra que tem esse per grego de travessia: a palavra peiratês, pirata. O sujeito da experiência tem algo de fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele a prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião (Larrosa, 2002, p. 25).

Ainda assim, muitos poderiam perguntar: por que trazer tanta consciência corporal para o campo do Design? Não bastaria deixar isso para a dança, o teatro, educação física, a fisioterapia – essas não seriam as ciências em questão? A não ser que possamos adestrar um melhor conforto ao nosso corpo, evitando esse sim de muitos movimentos desnecessários, ou quem sabe sinalizá-lo que passar por onde a seta indica é o ideal para um consumo abrangente e infundável.

Cercear o corpo de experiências estáticas e perfeitas não é que move essa pesquisa, aqui é uma abertura de testar esse corpo em movimento, em atitude, em

descobertas e na sua própria expressão e extensão, deixar vaziar o que de fato precisa emergir – o inaudível esconderijo – que pode brotar como gesto, desenho, nas criações e invenções sensíveis, no se relacionar diferente e inteiro com as pessoas, objetos e espaços.

Essa abordagem não só se respalda em dinâmicas poéticas e subjetivas, mas numa temática que calibra com estudos dessa matéria “corpo”, quando esticamos e analisamos sua rede elástica e tensional podemos criar visualidades e percepções aguçadas para o diálogo encarnado acontecer e abrir o alcance dessa pesquisa num campo que também é tátil, visceral, e articulado sob geometrias da nossa natureza humana, em consonância com as geometrias da natureza nano, micro e macro do universo, tal como propõe a biomimética: a escuta sensível das inteligências naturais que orientam formas, fluxos e conexões vitais.

Pelo viés dos estudos de uma anatomia de movimento mais contemporânea, onde as fâscias, esse tecido viscoso e elástico que nos envolve por completo, respaldam uma nova forma de pensar e mover, de atravessar sua conectividade em fluxo e ação. E o conceito sobre *tensegridade*<sup>4</sup>, desenvolvido pelo designer Buckminster Fuller, desemboca nesse corpo, para darmos conta que essa materialidade que somos, é ponto crucial de conexão viva ao nosso entorno em espiralamentos táteis e vibracionais.

Quando estamos desacordados dessa percepção, que pode ser sim, acionadas por outras camadas de experiências (talvez até de forma mais mística e transcendental), podemos facilmente sermos raptados para fora de nós mesmos. Como metáfora viva, esse rapto se faz no nosso dia a dia, nesse cotidiano bruto e acelerado, sem desvios conscientes, rituais festivos ou oportunidades de fabular.

O corpo quando se engaja no movimento, ele retorna para si, ele move sistemas internos, libera químicas, constrói novas narrativas, novos espaços dentro e fora, e pode esculpir um *campo ampliado*. Essa ideia, que faz referência a Rosalind Krauss, onde numa abordagem sobre o que é a escultura no pós-modernismo, quebra um referencial até óbvio do que delimita, onde emblematicamente caracterizava o objeto delimitado espacialmente e muito

---

<sup>4</sup> Conceito desenvolvido por Buckminster Fuller, a *tensegridade* descreve estruturas que se sustentam através de um equilíbrio dinâmico entre forças de tensão e compressão. Ao transpor este conceito para o corpo humano, compreendemos a arquitetura biológica como uma rede fascial ininterrupta que distribui tensões de forma global. Esta “geometria da vida” permite que o corpo responda aos estímulos de forma resiliente, integrando o micro e o macro movimento em uma unidade tátil e vibracional.

provavelmente destinado a um edifício arquitetônico modernista em questão. E ali se fazia escultura! Será? É quase como dizer que um corpo em sua maior expressividade artística, se faz numa cia de dança apresentada no Teatro Municipal. Para além dessa textura já emblemática sobre os desígnios de uma coreografia ou de um teatro ensaiado, a relação – *o que pode um corpo?*<sup>5</sup> – no seu campo de potência interno e externo é muito mais extensa e complexa.

Para tanto, ao mergulhar nessa temática, que também vai estender as portas de sala de aula, num estudo do corpo pela paisagem, com pés na areia, articulando esse campo de entendimento sobre as dinâmicas internas dos tecidos fasciais, junto a outras cadeias de experiências de movimento, consciência somática e energética, interagindo em território público, onde não há firmeza e limites fixos – há adaptação. Esse chão pode ser movediço, arisco, ventoso ou escaldante. Essa ocupação estendida, tece derivas, monta operações para interagir com as cenas culturais e também invisíveis dessa paisagem. O objetivo não é realizar uma ação de um treino corporal bem marcado e dirigido, mas esculpir a própria experiência e a percepção sensória espacial, fazendo do local um território efêmero de arquiteturas visíveis e não visíveis seja na composição com o espaço externo, mas também com o campo interno, tornando aluno e facilitador psicogeógrafos dessa experiência.

Tanto numa abordagem externa em paisagem como em sala de aula, e para além dessa anatomia contemporânea visceral em movimento, outro referencial que atravessa essa pesquisa, quase como um grande sussurro de um *guia espiritual*, se assim posso arriscar dizer, é Rudolf Laban – arquiteto, coreógrafo, artista, desses que fizeram escola e revolução de pensamento nos anos 20, fundindo e explodindo mente e músculos em aspectos inimagináveis, em análises infinitas de movimento e suas geometrias espaciais e expressivas. Seus estudos viraram Sistema de Análise de Movimento, que se alargava e decodificava em quatro grandes categorias principais: *Corpo, Espaço, Esforço e Forma*. Ali havia um sentido e direcionamento de elevar a categoria da Dança e do Movimento a um tipo de linguagem, que pudesse ser articulada nos diversos meios, como matéria essencial ao entendimento do ser humano em conexão com seu movimento.

---

<sup>5</sup> A pergunta “O que pode um corpo?” remete à filosofia de Baruch Spinoza, sendo amplamente retomada por autores contemporâneos como Deleuze e filósofos da dança e da arte para pensar a potência do corpo para além de suas funções orgânicas ou representacionais.

Mas não só de categorias e decodificações se fazia a obra de Laban, mas também da investigação profunda sobre lugares misteriosos, fabulosos e desconhecidos de nós mesmos. O recorte escolhido na dissertação lança-se num campo pouco explorado de sua obra, a tal da “Região do Silêncio” que menciona um lugar anterior ao gesto, onde o corpo ainda cochicha antes de falar. Para nos guiar por este território, esta pesquisa se apoia na leitura de Marcus Vinícius Machado de Almeida. Professor Titular da UFRJ e referência fundamental nos estudos do corpo no Brasil, de quem tive a oportunidade de ser aluna na Pós-Graduação em Sistema Laban/Bartenieff, Almeida possui uma trajetória interdisciplinar que une Filosofia, Dança e Terapia Ocupacional, e com certificações internacionais em *Labanotation*<sup>6</sup> e *Análise do Movimento (CMA)*<sup>7</sup>. Em seu trabalho de pós-doutorado, *Laban e o corpo intenso* (2013), ele elabora uma abordagem que desvenda essa região íntima vasculhada por Laban, conectando-a a uma filosofia da intensidade. Seu conceito de “corpo intenso”, que será aprofundado em outro momento, funciona aqui como uma chave fundamental para abrir esse repertório.

Na mesma linhagem de pesquisadores brasileiros que aprofundam o legado de Laban, a obra de Ciane Fernandes se torna a referência central para esta pesquisa. Professora Titular da Universidade Federal da Bahia (UFBA), com uma trajetória marcadamente interdisciplinar que une as Artes Cênicas e Visuais ao campo da saúde, e também com certificação em Análise do Movimento (CMA) pelo LIMS de Nova York, sua contribuição é fundamental por três motivos principais. Primeiro, por sua análise aprofundada da dança-teatro revelada em sua obra de referência, *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro*; segundo, por sua investigação sobre a repetição como método de transformação; e, terceiro, por sua contribuição em alargar uma teoria que questione relações de poder por uma linguagem não-verbal, onde a fisicalidade entra como um sistema de signos abstratos. A leitura de

---

<sup>6</sup> Labanotation (ou Cinetografia Laban): É um sistema de notação do movimento humano criado por Rudolf Laban. Funciona como uma partitura para a dança, utilizando símbolos abstratos em uma partitura vertical para registrar de forma precisa e detalhada a sequência, duração, nível, direção e partes do corpo envolvidas em qualquer tipo de movimento, permitindo sua posterior reconstrução e análise.

<sup>7</sup> CMA é a sigla para Certified Movement Analyst (Analista de Movimento Certificado). Trata-se de uma certificação profissional no Sistema Laban/Bartenieff de Análise do Movimento (LMA/BF). Diferente da Labanotation, que foca em registrar o que o corpo faz, a Análise de Movimento se aprofunda em como o movimento é realizado, investigando suas qualidades expressivas, dinâmicas e padrões corporais subjacentes. É uma ferramenta para a observação, descrição e compreensão da expressividade humana.

Fernandes nos oferece, portanto, as ferramentas teóricas para pensar a prática do Corpo Inventor não apenas como um ato poético, mas como uma articulação micropolítica que opera através do gesto.

Não busco aqui encaixar arte em design ou movimento em projeto com régua e esquadros. É outra coisa. É deixar que esses campos se contaminem, que produzam ruído e reverberação, como diz Suely Rolnik, quando fala da arte como atravessamento das forças do mundo (2011). Se o design quiser entrar, que tire os sapatos, porque o chão aqui é areia, e a aula é deriva. Improvisada, ventosa, atravessada pelo grito do mate e pelo latido do cachorro curioso.

Nessa interseccionalidade de campos, o **problema** que essa pesquisa investiga é o derrame de corpos pasteurizados a disposição de um Design ou Arquitetura que se perde em demandas e execuções ergonômicas, ou nas amostras de uma excepcionalidade estética impecável. Um Design que maquia a disposição errática do corpo por trás desse invólucro, um corpo provavelmente enrijecido, cansado, em colapso ou mesmo sem abertura para uma espreguiçada torta, ou um respiro poético de sua mais intrínseca expressão. Essa sim, que, ao encontrar lugares em que possa desobstruir poros de sobrecarga e expandir a percepção de si, poderá articular sua experiência por meio de transmutações sensíveis e, quem sabe, abrir, a nível da vida, uma atuação mais humana consigo, com o outro, com os objetos, espaços e relações ao seu redor.

Em que medida práticas expressivas corporais, ligadas à percepção e reativação desse corpo-matéria, podem influenciar o processo formativo do Design, deslocando-o de um lugar secundário terapêutico, decorativo ou funcional, para um lugar central de pensamento e projeto? Como experiências de criação e expressividade corporal, como as desenvolvidas no Corpo Inventor, podem tensionar a lógica cartesiana ainda presente nas ciências aplicadas e abrir caminhos mais sensíveis e críticos para a formação?

Essa articulação entre vivência e pesquisa agita uma lacuna: a separação entre a mente criativa pensante e o corpo criativo transmutador. A ausência dessa união, só enfatiza os excessos – seja de informação, seja de performatividade. É nesse ponto, que o problema dessa pesquisa encontra eco e contorno com Jorge Larrosa (2002, p. 21): “A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma anti-experiência.” Como então trazer esse lugar do corpo-experiência na reflexão



projetual? Como ativar modos de ensinar e praticar o Design que não recusem o corpo, mas o convoquem como centro sensível, artístico e ético? É preciso fertilizar nossa expressão, nosso corpo, é preciso dar movimento à vida.

Diante desse cenário, esta pesquisa se propõe a acompanhar as reverberações de um corpo que pensa, sente e age no campo do Design, investigando como práticas expressivas podem reconfigurar modos de ensinar, aprender e projetar. Trata-se de uma escuta encarnada, que parte do gesto e da presença como modos de produção de sentido e abertura ao mundo.

O **objeto** desta pesquisa é a experimentação do Corpo Inventor como campo de criação e reflexão dentro de práticas pedagógicas no Design. A investigação se debruça sobre encontros em que o corpo – através do movimento, da expressividade e da percepção sensível – deixa de ser apenas suporte ou ferramenta auxiliar, e se torna matriz de invenção, crítica e afetação. A partir de ações situadas em sala de aula e em espaços abertos (como a praia), a pesquisa busca mapear como a presença viva e sensível do corpo pode tensionar a formação projetual e gerar experiências transversais entre arte, design e vida cotidiana.

Para tanto, as **questões norteadoras** que emergem da observação desse organismo expressivo como meio, e por que não dizer, como um oráculo das subjetividades, vão além das manifestações e relações apenas psíquicas. Pensado como um navegador-GPS de atmosferas visíveis e não visíveis, esse corpo é articulador tático, poético, visionário de espaços e relações improváveis, capazes de suscitar mudanças, criações e propósitos locais específicos. **Como as práticas expressivas corporais, como as desenvolvidas no Corpo Inventor, podem reativar modos mais sensíveis, éticos e inventivos de ensinar e projetar em Design, tensionando as normoses do fazer técnico e reencantando a formação?** Esta pergunta norteia o percurso e convoca uma escuta expandida sobre o que o corpo tem a dizer quando lhe damos lugar não só como meio, mas como linguagem ativa e agente de mundo.

Jorge Larrosa (2002, p. 25) rememora que a palavra "experiência" contém, inseparavelmente, a dimensão de travessia e perigo. É nesse sentido, de vivificar o ato projetivo numa experiência de presença, que novos apontamentos de vida (criativa, fresca) podem emergir. **Como a epistemologia da experiência (Larrosa), aliada à prática sensível do corpo-oráculo, pode provocar fissuras**

**nos modelos pedagógicos hegemônicos centrados na informação e no controle?**

**Se todo projeto é uma cartografia de desejos, que lugar ocupa a travessia?**

A pesquisa parte da hipótese de que práticas corporais organizadas em aulas-encontros podem servir como campos vivos de observação e pensamento divergente. Mais do que provocar bem-estar ou desconforto, essas experiências buscam resgatar os fios de intenção para uma apropriação mais genuína da matéria sensível poética de cada participante. **Como as contribuições da anatomia contemporânea, como a abordagem das fâscias e da biotensegridade (Tom Myers), e as geometrias de movimento de Laban, podem expandir as bases sensório-afetivas do projeto para além da ergonomia?** Fazer do experienciante um coletor de imagens que escoam da linha do verso, e que, como diz Bachelard (2005, p. 12), "arrastam a imaginação como se criassem uma fibra nervosa", é parte dessa aposta metodológica.

Essa pesquisa é a criação de um grande jogo, sem respostas prontas, que desafie novas práticas de se criar e pensar "em corpo". Um fio que conduza à expressão autêntica, ao riso, ao imprevisto. Como Michel de Certeau (2014, p. 247) nos lembra: "Antigamente, o leitor interiorizava o texto: fazia da própria voz o corpo do outro, era o seu ator". Como no movimento antropofágico, ele devorava o texto e atacava o mundo, sabia morder, como traz Novarina (2009, p.14).

**Como as deriva-aulas em espaços públicos, atravessadas por táticas do cotidiano (Certeau, Bey, Navarro), instauram práticas micropolíticas e deslocamentos de saber entre sala de aula, cidade e corpo coletivo?** Como cartografias do corpo no território podem ser construções vivas de irreverências cotidianas e transmutações urbanas?

A pesquisa se sustenta em autores que abrem caminhos para uma articulação entre corpo, projeto e invenção. Suely Rolnik e sua noção de subjetividade antropofágica orientam o campo sensível desta travessia. Jorge Larrosa e Michel de Certeau contribuem com o pensamento da experiência como risco e das práticas cotidianas como criação. Santiago García Navarro inspira as derivas como gesto político-poético, enquanto Tom Myers e Rudolf Laban oferecem bases para o corpo como estrutura viva e expressiva, conectada a geometrias internas e elasticidades sensíveis.

Contraposições e conexões de trabalhos e técnicas corporais – principalmente no que se refere à repetição e transformação, intensidades, humor e

cotidiano – são ativadas em práticas como dança-teatro, contato e improvisação, *viewpoints*, máscaras, gestualidades e danças regionais, trazendo referências como Pina Bausch, Anna Halprin, Peeping Tom, teatro nô, cavalo marinho, entre outros.

Richard Sennett ajudará a tecer conexões entre corpo, cidade e cultura sensorial. Hakim Bey convoca zonas de autonomia efêmera. Bachelard, Borges e o imaginário expandem o campo simbólico da fabulação. Manoel de Barros conduz a desobediência poética do pueril, onde o riso e o desvio se tornam epistemologia, nutrindo o pensamento com inutilidades férteis e sabedorias do ínfimo.

O **objetivo geral** é propor, experimentar e analisar a metodologia do **Corpo Inventor** como uma abordagem pedagógica e criativa que utiliza práticas corporais expressivas (improvisação, deriva, escuta das fâscias) para operar como linguagem crítica e poética no campo da invenção e de práticas projetivas. O intuito é, a partir dessa metodologia, ativar modos de criação antropofágicos que desloquem normoses, reencantem o cotidiano e fabulem novas éticas e epistemologias a partir do corpo. A partir disso, os **objetivos específicos** são:

- **Fundamentar** a metodologia do Corpo Inventor a partir do mapeamento de práticas afins, como a dança-teatro, a somática e a deriva, ativando um diálogo entre a escuta do corpo e a tradição das artes da cena.
- **Tecer** a rede teórica transdisciplinar que sustenta o Corpo Inventor, colocando em diálogo pensadores como Laban, Bachelard, Certeau e Larrosa, Rolnik e Rufino para consolidar a proposta do corpo como linguagem, tática e pensamento relacional em práticas projetivas.
- **Investigar** a escuta das fâscias como uma tecnologia central do Corpo Inventor, compreendendo-a como uma malha que une a estrutura anatômica à metáfora poética, expandindo a presença e a criação.
- **Desenvolver e analisar** as aulas-encontros e deriva-aulas do Corpo Inventor como dispositivos de pesquisa-ação, cartografando a emergência do ínfimo, do pueril e do riso como saberes válidos no processo de design.

Esta pesquisa ganha **relevância** ao cruzar campos da Universidade e de espaços públicos, promovendo diálogos a partir e com o corpo. Seu propósito é reativar uma integração mais afinada entre a natureza perceptiva do individual e o mundo coletivo. Trata-se de deslocar a velha dicotomia e devolver ao corpo seu lugar como operador ativo e entusiasmado de conhecimento.

Por que trago essa questão como necessária para os novos tempos? Porque todo pensamento é corpo, não há separação. Como nos lembra Suely Rolnik, é na “afirmação irreverente da mistura” que o corpo produz sentido e potência (Rolnik, 2022, p.138). É esse corpo misturado, sensível e cheio de ruídos que carrega nossa primeira e mais refinada tecnologia: a capacidade de perceber, de sentir e de significar antes mesmo das palavras. No corpo, acessamos os registros da nossa história e da nossa prática de ser. E essa prática fala de expressividade, aquela que atravessa, mas que também pode se camuflar, se esconder, se embotar entre planilhas e *deadlines*. Quando ignorada, perdemos não só potência, mas também timing: ficamos fora do compasso de nós mesmos. E às vezes é só afinando essa escuta interna que a ideia boa vem. (Ou pelo menos algo mais interessante do que repetir o *briefing*.)

**Justificar** a inserção da corporeidade no campo do Design é, então, desafiar os modos hegemônicos de formação, aqueles que ainda acreditam que tudo se resolve na cabeça. Como nos provoca Ciane Fernandes (2002), o corpo é espaço de dramaturgia viva. Por isso, abrir a experimentação sensível já na base da graduação é convocar os alunos à escuta de si. Porque é o corpo que faz o primeiro download do mundo, em suas descobertas sensoriais. É o corpo, dobrando, tocando, babando, tropeçando e rindo. Essa primeira dança da vida carrega uma epistemologia sutil, mas profundamente poderosa, aquela que antecede qualquer projeto, mas o sustenta como nervura. E é justamente essa sensibilidade que anda sendo colocada em modo avião.

Num mundo que se “cerebraliza” (Navarro, 2011, p.4), em que a criatividade escorrega para dentro das telas e a vida vira feed, assistimos à emergência do “tédio digital”: uma espécie de anestesia que suspende o sentir e transforma o fazer em protocolo. Contra esse cenário sem cheiro, sem cor e sem pulso, o corpo é insurreição. Ou, ao menos, um belo atalho de volta para casa. Reconhecer o próprio corpo e sua expressão é reconectar-se com aquilo que ainda pulsa. E colocar o aluno em relação mais viva com o que ele é, e com o que projeta. Seja pelos afetos despertados, pelas práticas quebra-gelo ou pelas interações sensoriais que escapam do script, essa aposta pedagógica é menos sobre ensinar a fazer e mais sobre criar condições para que algo aconteça. Porque no fim das contas, o corpo sabe antes da cabeça, e às vezes até ri da pressa dela. E se o Design quiser seguir vivo, vai ter que reaprender a dançar.

A presente pesquisa adota, como **metodologia**, uma abordagem qualitativa, exploratória, aplicada e encarnada – uma travessia em que o corpo, longe de ser apenas sujeito de análise, é também método, meio e motor de investigação. Ancorada nas bases da *Art Based Research* e nas contribuições das ciências sociais e das epistemologias sensíveis, a pesquisa explora práticas situadas, experiências incorporadas e deslocamentos poético-políticos. Como afirmam Marconi e Lakatos (2017), o método se distingue dos métodos: o primeiro como abordagem mais ampla e abstrata; os segundos como instrumentos aplicados. Neste trabalho, o método de abordagem é indutivo-dialético, partindo de observações, vivências e experimentações singulares que, ao se entrelaçarem, produzem leituras e proposições mais amplas.

Do ponto de vista procedimental, articula-se uma rede de métodos híbridos: a pesquisa-ação como modo de aprender intervindo; o estudo de caso, centrado na experiência do Corpo Inventor; e a cartografia sensível, como prática de escuta e composição de territórios em movimento. A produção de vídeos, anotações, exercícios com alunos, registros de aula e diálogos com sujeitos diversos – como ambulantes, barraqueiros e passantes da praia – compõem um material vivo e experimental. A praia, nesse contexto, se torna não apenas cenário, mas plataforma de pesquisa, espaço de improviso, escuta, atravessamentos. Também são incorporadas experiências em sala de aula, oficinas, ações performativas e derivações, reconhecendo o corpo como um arquivo e também um dispositivo poético de produção de mundo.

Essa abordagem reverbera na própria estrutura da dissertação, que se organiza em capítulos como camadas sensíveis da investigação. O capítulo introdutório apresenta o contexto e as motivações que impulsionaram esta pesquisa, situando as experiências que a atravessam e os campos com os quais ela dialoga – como a arquitetura, a dança, a cidade e as práticas somáticas. Trata-se de um corpo inicial do texto que costura vivências, inquietações e fundamentos teóricos que serão aprofundados nos capítulos seguintes. Também são apresentados aqui o problema de pesquisa, os objetivos, a justificativa e a estrutura geral da dissertação.

O capítulo 2 - **O Corpo como Acontecimento: Práticas de Invenção e Articulação Micropolítica de uma Metodologia Aberta**, estabelece o alicerce teórico-metodológico da pesquisa, construindo o solo conceitual para as práticas do Corpo Inventor. No subcapítulo 2.1. **Laban: um Corpo-Cosmos entre Arte, Gesto**

**e Matéria** (Parte da Fundamentação Teórica) mergulha na obra de Rudolf von Laban, relendo seu legado não como um sistema fechado, mas como uma cosmologia do movimento que abraça a transgressão e o "monstruoso" como potências criativas. Esse pensamento é friccionado pelos estudos somáticos contemporâneos – como as pesquisas sobre fâscias e tensegridade – e pela herança da dança-teatro de Pina Bausch, Angel Vianna e Anna Halprin, cujas abordagens enriquecem a investigação sobre o modo de fazer com o corpo. Dando continuidade a esse percurso, a segunda frente do capítulo avança para a articulação da Metodologia Aberta que guia esta investigação. Nela, as ideias-força do Corpo Inventor – como o risco, o jogo e a fabulação – são exploradas em diálogo com a figura do artista-pesquisador-facilitador e as contribuições de pensadores como Paulo Freire, Tim Ingold e Rufino. O objetivo é oferecer ao leitor o "kit de ferramentas" conceitual e prático necessário para compreender as experiências vividas que serão detalhadas a seguir.

**O terceiro capítulo - Cartografias da Prática: O Corpo Inventor em Ação**, apoiado nas fundações teóricas do capítulo anterior, o Capítulo 3 mergulha no desdobramento prático do Corpo Inventor. A investigação explora um conjunto de ferramentas – como a consciência corporal, a fabulação inspirada na dança-teatro, a escuta das fâscias e a deriva – para propor uma pedagogia do desvio que desloca o aprendizado para espaços mais sensíveis e imprevisíveis. Serão narrados e analisados os acontecimentos que emergiram em diferentes contextos, como as aulas colaborativas na universidade e as deriva-aulas na praia, onde o corpo se torna um cartógrafo de atmosferas e de vínculos. O capítulo traz as seguintes subdivisões:

**3.1 - Interzonas corporais e dispositivos do Corpo Inventor**, que apresenta os microterritórios de experiência onde o corpo suspende seus automatismos. Aqui são detalhados os dispositivos práticos, como a exploração da rede fascial, o uso de objetos sensoriais e as táticas de desautomatização que preparam o corpo para a invenção. Logo após, segue o **3.2 - Derivas e encontros: o corpo como cartógrafo**, onde a deriva é pensada como metodologia de escuta do espaço e dos vínculos. Experiências com ambulantes, barraqueiros e o ambiente da praia revelam um cotidiano vivo, tático e imprevisível. O corpo é cartógrafo de atmosferas e fabulações. As conversas espontâneas, os deslocamentos diários e os gestos urbanos são lidos como territórios de pesquisa. A prática extensionista surge como possibilidade de partilha sensível do saber encarnado. Por fim, o subcapítulo: **3.3 -**

**Pedagogias do desvio: fabular como forma de ensinar** discute a aula como espaço de invenção e relação. A partir de autores como Hakim Bey, Michel de Certeau e Luiz Rufino, propõe-se uma pedagogia do desvio: ensinar como quem brinca, ou como quem se embrenha no mato sem trilha, tornando a sala de aula, o corpo e a cidade espaços de entre-lugar, onde o sensível se insinua e o conhecimento se move.

O **Quarto capítulo** será as **Considerações Finais: Ainda é o corpo que move**. Este capítulo final amarra os fios da pesquisa, retomando a travessia desde a fundamentação teórica até os achados práticos para propor futuros possíveis. A metodologia do Corpo Inventor é reafirmada como um campo fértil de criação e ensino no Design. Os achados da pesquisa se desdobram em reflexões sobre a subjetividade antropofágica e a escuta do corpo como ferramentas para uma prática projetual mais encarnada. Por fim, a pesquisa se abre em caminhos futuros, apontando possibilidades de expansão do Corpo Inventor em oficinas, redes de práticas e, principalmente, na proposta de um ato performático como síntese poética e política de suas descobertas. A escrita termina, mas o corpo continua em movimento.

## 2

**O Corpo como Acontecimento: Práticas de Invenção e Articulação Micropolítica de uma Metodologia Aberta**

Este capítulo mergulha no coração metodológico desta pesquisa, apresentando as práticas corporais e expressivas não apenas como ferramentas, mas como um campo de acontecimentos que deflagram invenções e articulações micropolíticas no Design. A proposta é desvendar como o conhecimento emerge da experiência viva, em uma abordagem que transcende a transmissão formal e abraça a fluidez da descoberta.

Essa que chamo de coração da pesquisa se abastece do trabalho expressivo corporal e da dança-teatro, que ampliam ainda mais a possibilidade de o corpo se fazer outro, expressar emoções, carregar essa água emocional para a experiência, sentir-se mais solto, mais alegre, mais imaginativo. Um corpo em fabulação criativa.

O corpo humano é um local de relação entre paixão e ação, entre impressão e expressão, entre percepção e movimento. É uma tela de projeção para obsessões imaginárias e o instrumento próximo as fantasias pressionando para serem encarnadas e realizadas. O corpo oscila; ele não é inteiramente um campo, não inteiramente um meio. Ele pode ser descrito e ele pode falar. Ele flutua entre sintoma e símbolo. A oscilação provavelmente descreve a figura oito de um Anel de Moebius. Ele nunca é inteiramente visível. (Kamper, apud Fernandes, p.33)

Para construir este alicerce, o capítulo se organiza em duas frentes complementares que funcionam como a base para as práticas a serem exploradas no capítulo seguinte.

Na primeira frente do subcapítulo: **2.1. Laban: um Corpo-Cosmos entre Arte, Gesto e Matéria**, mergulhamos nas raízes do pensamento corporal, com foco na obra de Rudolf von Laban. Analisamos seu legado como uma cosmologia do



movimento que abraça a transgressão. Dessa base, o pensamento se expande em uma espiral que dá origem à dança-teatro, aqui compreendida como um grande motor fabulador do cotidiano e de suas repetições, especialmente através da obra de Pina Bausch. Essa mesma espiral se conecta profeticamente aos estudos somáticos contemporâneos (fáscias, Keleman), encontra ressonância nas pedagogias do corpo que são a base desta pesquisa, como as de Angel Vianna e Anna Halprin, e se aprofunda na filosofia do imaginário de Gaston Bachelard. O objetivo é estabelecer a base teórica-filosófica da pesquisa, mostrando como essa linhagem contínua fundamenta o Corpo Inventor.

A partir desse solo, a investigação avança para os princípios de uma metodologia aberta, onde o corpo atua como operador micropolítico em diálogo com pensadores como Paulo Freire, Tim Ingold e Luiz Rufino. Nela, apresentamos os fundamentos que guiam o Corpo Inventor, explorando as ideias-força da horizontalidade, do risco, do jogo e da fabulação. É aqui que se revela a dimensão metodológico-crítica desta investigação, que busca inventar modos de fazer, ensinar e pesquisar que tensionam as estruturas tradicionais. Ao entrelaçar essas duas frentes, este capítulo oferece as ferramentas conceituais para compreender o corpo como acontecimento. As experiências propostas não se organizam a partir de uma linearidade didática, mas sim como campos de força que atravessam a pesquisa em sua epistemologia, prática e linguagem. Esses vetores não se distribuem de modo fixo, mas emergem de maneira transversal e viva através de *interzonas corporais* – espaços de vizinhança e contágio que serão o solo das experimentações no Capítulo 3. Ao revelar a dimensão inventiva e política do corpo, preparamos o caminho para que o gesto se torne, enfim, conhecimento em ato.

## 2.1.

### Laban: um Corpo-Cosmos entre Arte, Gesto e Matéria

Falar de Laban é como sintonizar um rádio em múltiplas frequências ao mesmo tempo: corpo, movimento, sátira, geometria, desejo, magia. Não se trata de domesticá-lo a uma técnica nem o encaixar num tempo histórico. Ele é uma espécie de nó vital entre o corpo e o mundo – dança com o grotesco e o sublime, com o comum e o cristalino, sem medo de misturar carne e cosmos. Figura de transição e ressonância, Rudolf von Laban atravessa gesto e a geometria, vida e arte, corpo e espírito. Não é apenas por sua importância histórica no campo da dança, mas pelo modo como construiu um pensamento vivo do movimento, atravessado por filosofias, geometrias, misticismos, práticas formativas e anatomias – uma verdadeira constelação de saberes que se tece no corpo em ação.

Sua trajetória, longe de ser linear, reflete a própria natureza fluida que ele defendia. Laban iniciou seus estudos em arquitetura na École des Beaux-Arts em Paris (1900-1907), e passou por uma intensa vivência nas artes gráficas e nos cabarés de Berlim e Munique, onde artistas e amadores se reuniam para declamar poesia, cantar canções e realizar performances irreverentes. Como diz Katz (2006, p.52), onde mais as suas afinidades com a sátira e com o grotesco poderiam sintonizar-se senão num local assim?



Figura 4 - Rudolf Laban e o Icosaedro. Fonte: Acervo do Laban Guild.

Desde cedo, tudo em Laban se organizava em torno do corpo. Sua travessia das artes visuais para a dança, especialmente a partir de 1910, não foi um abandono, mas uma expansão pulsante de interesses – da pintura figurativa aos óleos abstratos, das festas de carnaval às coreografias, tudo em sua obra parecia buscar uma espécie de cultura física que promovesse bem-estar, não apenas para artistas, mas para o cidadão comum. Um corpo que dança e contamina: o “vírus produtor de sua dedicação a um corpo coletivo”, como define Katz (2006, p. 51).

No início do século XX, em meio às inquietações que atravessavam a Europa diante das rupturas do tempo moderno, o Monte Verità, no sul da Suíça, constituiu-se como um laboratório vivo de reformulações éticas e estéticas. Acolheu uma comunidade heterogênea de naturistas, teosofistas, anarquistas, artistas e terapeutas em busca de formas mais autênticas de viver, respirar, mover e sentir. Nesse contexto, a dança não era concebida apenas como arte, mas como via de experimentação existencial. Foi ali que Rudolf Laban implantou seu centro de pesquisa e criação em movimento, entre 1913 e 1918, reunindo corpos em desobediência, em transbordo, que improvisavam à luz do sol, em contato com a terra e o silêncio, em rituais coletivos de desformatação. Maria Claudia Guimarães (1998) contextualiza esse momento como parte de uma rebelião contra a rigidez da dança clássica e a moral burguesa ocidental, apontando para o modo como o gesto dançado emergia também como uma micropolítica do sensível.



Figura 5 – Rudolf von Laban em companhia de seus dançarinos durante a temporada de verão em Monte Verità (Ascona, Suíça), 1914. Da direita para a esquerda: Laban, Betty Baaron Samao, Maja Lederer, Käthe Wulff, Suzanne Perrottet e Karl Weyssel. Fonte: Foto de Johan Adam Meisenbach. Laban Collection. In: PRESTON-DUNLOP, Valerie. Rudolf Laban: An Extraordinary Life. Londres: Dance Books, 1998. Imagem disponível em: <https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/> . Acesso em: 20 mar. 2026.

No Monte Verità, arte e vida se entrelaçavam: dançava-se, cultivava-se a terra, cozinhava-se, criava-se. A pedagogia de Laban recusava o virtuosismo técnico e priorizava a improvisação como meio de invenção de ideias. Exercícios de coordenação, fluência rítmica e presença corporal articulavam razão, emoção e escuta, servindo tanto ao artista profissional quanto ao amador. A dança que ali surgia pressentia um novo paradigma: um gesto expandido que se abria ao imprevisível, atento às forças do corpo em relação ao espaço, ao ritmo e ao mundo. É dessa escuta viva que brotam as proposições de experiência delineadas neste trabalho.

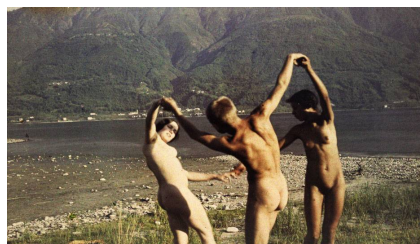




6a



6b



6c



6d

Figura 6 – O cotidiano no Monte Verità (Ascona, Suíça). 6a: O coreógrafo Rudolf Laban e dançarinos em movimento ao ar livre, 1914. (Foto: Johann Adam Meisenbach). 6b: Mary Wigman nas proximidades do Lago Maggiore durante sua permanência em Monte Verità, 1913. 6c: Bailarinos em conexão ao ar livre no Monte Verità. 6d: Composição coletiva no Monte Verità: saltos e mãos dadas. Fonte: Imagens disponíveis em: <https://www.rocaille.it/il-monte-verita-ad-ascona/> . Acesso em: 20 mar. 2026.

A potência do seu legado não está numa técnica fechada, mas numa atitude de escuta e invenção, em que o corpo se torna campo de percepção, criação e transformação. Suas noções de cinesfera<sup>8</sup>, coreologia<sup>9</sup> e esforço antecipam, de forma impressionante, debates contemporâneos sobre consciência corporal, estrutura e fluência – sendo, por isso, um elo fértil com o que aqui se propõe como Corpo Inventor. Ao invés de subordinar o movimento à forma ou à música, Laban reconhece a autonomia do gesto, a inteligência do corpo e a vitalidade do espaço vivido, lançando as bases para uma pedagogia que é também cosmologia: dançar é compor a vida.

A proposta educativa de Laban emerge com força justamente no entre-lugar das categorias fixas. Sua prática e pensamento tensionavam a separação entre dança e ginástica, recusando dicotomias entre arte e funcionalidade. No centro dessa proposta está a pessoa em movimento, no espaço, ritmicamente e de forma livre, em consonância com um gesto que carrega sentido próprio, sem depender de referenciais artísticos, terapêuticos ou musicais externos. Esse deslocamento afirma o corpo como fonte de pensamento e expressão – uma centralidade que ecoa as proposições contemporâneas das somáticas e da educação do sensível.

Em *Gymnastik und Tanz*, ele revela as confusões enfrentadas por professores e estudantes diante da prática de exercícios livres: estar-se-ia diante de uma ginástica higiênica ou de uma dança artística? Seria o movimento legítimo apenas se acompanhado por música? Tais dúvidas apontam para um entendimento limitado do movimento, ainda preso a funções e aparências externas. Para Laban, a chave estaria na clareza quanto à fonte do movimento, seus objetivos, sua organização e sua relação com uma filosofia de vida do praticante (Preston-Dunlop, 1998). É nessa direção que ele apresenta uma nova abordagem pedagógica, nomeada inicialmente como “nova ginástica” e, progressivamente, como *Bewegungskunst*<sup>10</sup> – a arte do movimento.

---

<sup>8</sup> Cinesfera: Conceito central de Laban que se refere à esfera imaginária que circunda o corpo e dentro da qual todos os seus movimentos se realizam. É o "espaço pessoal" do movimento, definido pelo alcance máximo dos membros sem que se desloque o centro de gravidade.

<sup>9</sup> Coreologia: Termo cunhado por Laban (do grego khoreia, dança, e logia, estudo) para designar o estudo profundo da lógica e da estrutura do movimento. A Coreologia abrange a análise das leis espaciais, da harmonia e da organização do movimento corporal, funcionando como a "gramática" ou a "sintaxe" do sistema Laban.

<sup>10</sup> *Bewegungskunst*: Termo em alemão para "Arte do Movimento". Foi o nome que Laban progressivamente adotou para sua abordagem pedagógica, distinguindo-a tanto da ginástica puramente funcional quanto da dança atrelada a formas pré-estabelecidas (como o balé). A

A ideia de "arte do movimento" (*Bewegungskunst*), se adensa quando nos deixamos atravessar pela forma como ele percebe o corpo em relação à matéria e ao espaço. Helena Katz (2006), ao aproximar o autor do pensamento do arquiteto e filósofo Paul Virilio, nos oferece uma fresta luminosa: para Virilio, a arquitetura se concentra nas geografias (nas medições de superfícies) mas carece de coreografias: modos de perceber e qualificar volumes, fluxos e movimentos no espaço. Laban, por sua vez, desenha uma cartografia interna do corpo, onde o movimento não é só descolamento, mas matéria vibrátil. O esforço cria volumes invisíveis, e o peso ganha nuances, o que pesa pode também flutuar. O corpo, então, não apenas se desloca: ele desloca o próprio espaço. Para Virilio, “quando se anda, se cai de um pé para o outro” (Virilio apud Katz, 2006, p. 53), e nesse tropeço controlado, nesse risco de queda contido a cada passo, há arquitetura viva. Um corpo que cai e se levanta como quem esculpe o chão com a sola dos pés. Gravidade não é só força, é relação. O corpo se dobra, cede, empurra, escora, sustenta, e com isso escreve volumes em movimento, paredes feitas de ar denso, arquitetura encarnada. A dança, então, é uma maneira de habitar o mundo que desenha o espaço com o corpo inteiro, como se o gesto fosse capaz de abrir frestas onde só havia concreto.

A grande inovação do coreógrafo reside em sua capacidade de expandir a própria noção de "harmonia" e de "corpo humano". Laban expandiu as seis direções do balé em um complexo sistema de dimensões, diagonais e planos, criando figuras espaciais como o tetraedro, o cubo e, em especial, o icosaedro. Estas “Escala Espaciais” são organizadas em estruturas de espelho, visando a trabalhar o corpo como um todo, harmonizando suas diversas partes entre si, e em relação ao espaço e à expressividade: “Os balanços de Laban eram baseados de forma harmônica. Cada escala é contrabalançada no espaço e no corpo, por inversão ou transposição de opostos harmônicos de simetria perfeita.” (Preston-dunlop, 1994, p.118).

---

Bewegungskunst propunha o movimento como uma forma de arte autônoma, com sua própria gramática e potencial expressivo, aplicável não apenas ao palco, mas também à educação e à vida comunitária.

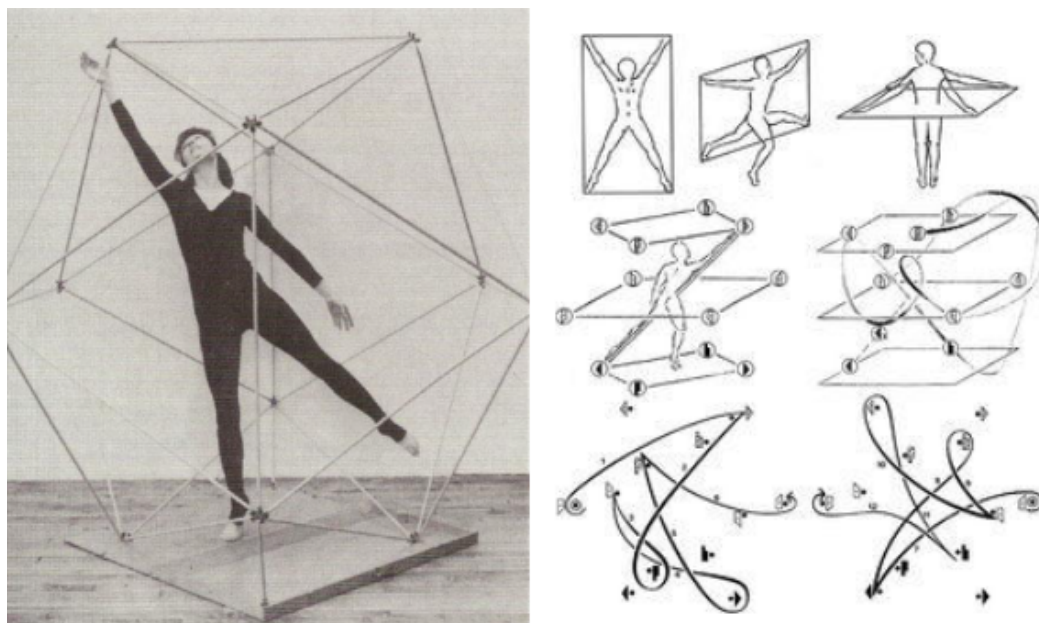


Figura 7 - Demonstração da Cinesfera e das Escalas Espaciais. À esquerda, a exploração prática da Cinesfera com a estrutura de um icosaedro. À direita, diagramas que ilustram as trajetórias e planos de movimento (Escala Espaciais). Fonte: Adaptado de Laban (1966) e acervos do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS).

Para Laban, o icosaedro era a forma cristalina que melhor se adaptava às proporções humanas, aproximando-se da esfera espacial ao redor do corpo ou Cinesfera. Com seus doze pontos, esta figura corresponde à escala dodecafônica, com seus doze tons. Já as escalas espaciais A e B – que recebem um enfoque especial no treinamento Laban até hoje – são constituídas por intervalos correspondentes à quinta musical na proporção 2:3, numa aproximação da seção áurea (0,618...). Essa "harmonia" não é uma organização racional artificialmente imposta; muito pelo contrário, ela se vincula ao invisível contido no visível, ou seja, à espiritualidade na matéria física, devolvendo o poder mágico ao corpo – poder este que foi retirado após a Idade Média, com Descartes e seu “corpo-máquina” (Fernandes, 2003, p. 70). As explicações materialistas do funcionamento corporal feitas por Descartes e Lucrécio (século XVII) supõem um corpo que se move a partir de leis mecânicas, sem precisar de alma ou poesia. Laban, como Kandinsky, seu contemporâneo, era consciente deste aspecto mágico da matéria física, e seu trabalho reflete esta associação da “visão espiritual” com a “curiosidade analítica”.

Em Laban, o gesto carrega uma dimensão existencial que vai além da sua forma ou função. Sua gênese está ligada a forças puras, pré-gestuais, que não são visíveis nem representáveis isoladamente, mas que habitam o que ele chamou de Região do Silêncio – um campo interno e sensível onde essas potências



permanecem vivas como memórias de intensidades. Essas forças não são as ações cotidianas em si, mas suas qualidades dinâmicas (os Esforços<sup>11</sup>), descoladas de sua finalidade funcional e disponíveis para recombinações criativas.

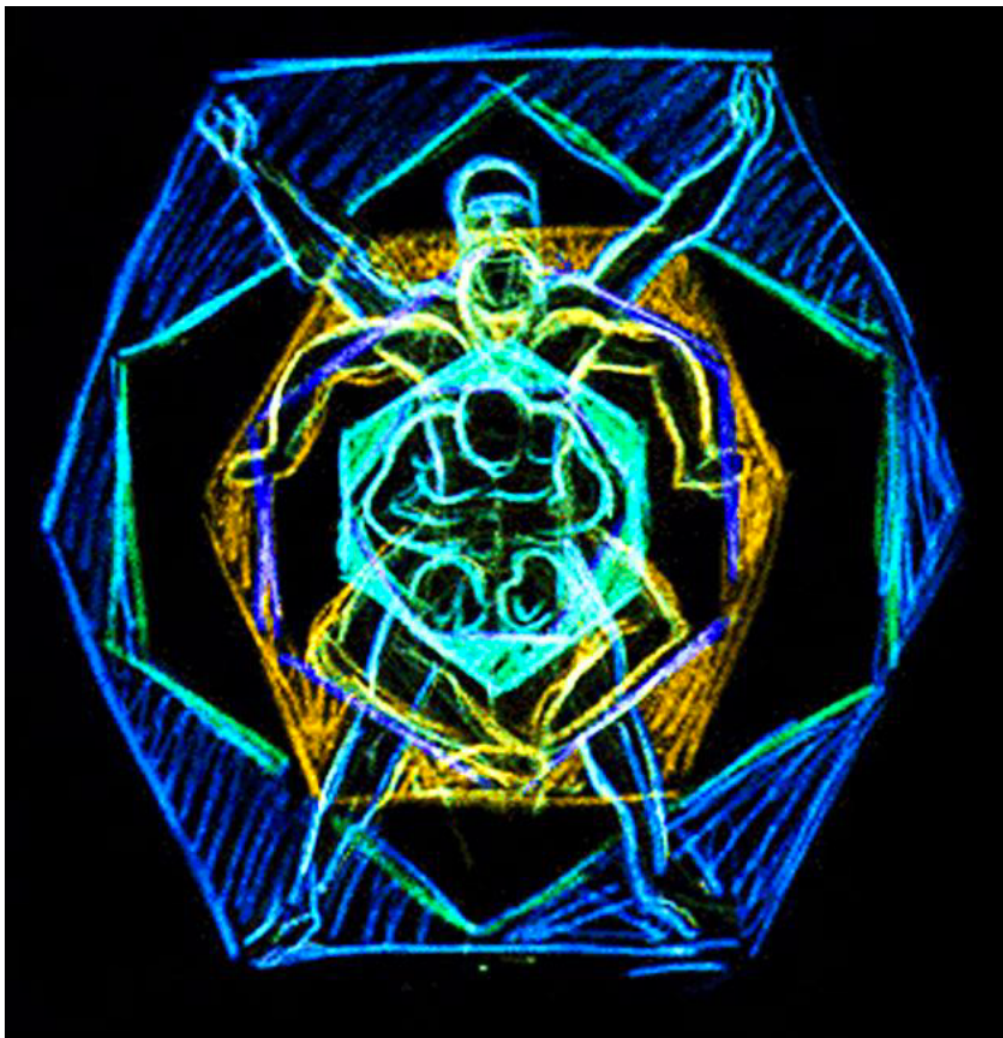


Figura 8 – “A região do silêncio é a alma humana e, em sua visão materialista, a alma é efeito dos fazeres e gestos cotidianos, e não uma entidade metafísica. Seguindo Laban, entendemos o papel que o corpo e suas ações têm para a vida. Elas são produtoras da subjetividade. Logo, de nossas ações chegamos às nossas significações”. Fonte: Almeida, Marcus Vinicius Machado de. *Laban e o Corpo Intenso*. 2013.

Assim, o gesto dançado não é mimético, mas uma reconfiguração viva de experiências ancestrais e sensíveis, que emergem na dança como uma condensação singular do vivido. Como afirma Almeida (2013, p. 169), Laban visualiza a dança como efeito de um artesanato diário produtor do corpo – uma possibilidade de

<sup>11</sup> Fatores de Esforço: Laban identificou quatro fatores que qualificam o movimento: Espaço (se o movimento é Direto ou Indireto), Peso (se é leve ou Forte), Tempo (se é Súbito ou Sustentado) e fluxo (se é Livre ou Contido). A combinação desses fatores cria as diferentes texturas e qualidades expressivas do gesto, independentemente de sua função.

agregar os gestos da vida cotidiana por meio de um híbrido onde a história de cada indivíduo e de sua cultura se condensa. Para que essas forças entrem na Região do Silêncio e se tornem acessíveis à criação, é preciso que o gesto cotidiano seja vivido com sentido, com intensidade, ritualização e presença. Sem isso, os gestos se tornam vazios, mecânicos, e não fecundam o campo onde a dança pode nascer.

No ser humano nesses momentos de silêncio, prenhes de emoção, se realizam estranhos movimentos que podem parecer sem sentido, ou em todo caso inexplicáveis. Entretanto, é aí o curioso, o homem se move com as mesmas ações que usa para cortar madeira, transportar, reparar, montar, ou qualquer outra operação cotidiana. Porém, estas ações se desenvolvem em sequências específicas com formas e ritmos próprios. As palavras que expressam sentimentos, emoções, sensações, ou certos estados mentais e espirituais somente tocam a borda das respostas interiores que são capazes de evocar as formas e ritmos de ações corporais. O movimento, em sua brevidade, pode dizer mais do que páginas e páginas de descrições verbais. (Laban, 1971, p.141)

A dança-teatro alemã (*Tanztheater*), nascida nas primeiras décadas do século XX com Laban e seus discípulos Mary Wigman<sup>12</sup> e Kurt Jooss<sup>13</sup>, já emerge como linguagem de contágio e transgressão. Sua origem não está na separação entre corpo e palavra, mas na dissolução dessa fronteira. Inspirado nas improvisações de *Tanz-Ton-Wort*<sup>14</sup> (Dança-Tom-Palavra), esse campo atravessa som, gesto, silêncio, cotidiano e imagem em composições narrativas, cômicas ou abstratas. Desde o início, a dança-teatro propõe romper dicotomias como dança/teatro, corpo/mente, movimento/texto, instaurando o gesto como força dramatúrgica. Wigman funda a

<sup>12</sup> Mary Wigman (1886-1973) foi uma dançarina e coreógrafa alemã, considerada uma das pioneiras e maiores expoentes da Dança Expressionista Alemã (*Ausdruckstanz*). Discípula de Laban, Wigman desenvolveu uma linguagem corporal que explorava o trágico, o grotesco e o primal, muitas vezes dispensando a música e utilizando máscaras para acessar estados profundos da psique. Seu solo *Hexentanz* (Dança da Bruxa, 1914), já mencionado neste texto, é um marco dessa abordagem.

<sup>13</sup> Kurt Jooss (1901-1979) foi um bailarino e coreógrafo alemão, um dos fundadores do *Tanztheater* (Dança-Teatro). Também discípulo de Laban, Jooss é conhecido por ter fundido a expressividade da dança moderna com a estrutura e a técnica do balé clássico, criando obras com forte engajamento e crítica social. Sua obra mais célebre, *A Mesa Verde* (1932), é uma poderosa sátira anti-guerra. Jooss fundou a influente Escola Folkwang, onde mais tarde Pina Bausch viria a estudar e dirigir a companhia de dança-teatro.

<sup>14</sup> *Tanz-Ton-Wort*: Expressão alemã que significa, literalmente, "Dança-Som-Palavra". Refere-se a um princípio fundamental da pedagogia de Rudolf Laban, que buscava a integração total e não hierárquica entre as três formas de expressão. Nessa abordagem, o gesto, o som (musical ou não) e a palavra falada não apenas coexistem, mas podem gerar um ao outro, partindo de um mesmo impulso criativo para formar uma obra de arte unificada. Este conceito foi essencial para estabelecer as bases do *Tanztheater*.

*Ausdruckstanz*<sup>15</sup>, uma dança da expressão voltada ao trágico e ao universal; Jooss articula estrutura formal e crítica social em composições de grupo – ambos desdobramentos de uma pedagogia corporal que Laban iniciou.



Figura 9 – Kurt Jooss e Mary Wigman: o corpo no expressionismo alemão  
À esquerda: Kurt Jooss na obra *The Green Table*, c. 1935. (Fonte: Britannica).  
À direita: Mary Wigman na obra *Hexentanz*. (Fonte: NYC Dance Stuff).  
Fontes: Disponíveis em: <https://www.britannica.com/biography/Kurt-Jooss> e <https://nycdancestuff.wordpress.com/2016/05/24/mary-wigman-the-beginning-of-german-expressionism-movement-in-dance/>. Acesso em: 20 mar. 2026.

Essa tradição viria a influenciar diretamente artistas como Pina Bausch<sup>16</sup>, cujos métodos transformam o gesto em arqueologia do vivido. É nesse solo, fértil e perturbador, que se inscreve a dança-teatro.

Laban aceita as proporções do monstro, em um conceito radical de harmonia que transgride ativamente a filosofia clássica. Fernandes (2003) evidencia esse ponto ao contrastar a visão de Laban com a de Platão, que em *A República* defendia a expulsão do artista capaz de "imitar todas as coisas", preferindo uma "forma sem mistura". Laban, ao contrário, alinha-se a Sócrates, que questionava a necessidade de "todas as harmonias, de todos os ritmos" para se expressar convenientemente

<sup>15</sup> *Ausdruckstanz*: Termo alemão que significa "Dança da Expressão". É o nome dado ao movimento da dança moderna alemã que floresceu nas primeiras décadas do século XX, principalmente como uma rebelião contra a rigidez e a estética do balé clássico. A *Ausdruckstanz* valorizava a expressão autêntica da emoção e do mundo interior do dançarino como a fonte primária do movimento. Rudolf Laban foi seu principal teórico, e Mary Wigman, sua mais célebre expoente. Sua estética frequentemente abraçava o grotesco, o trágico e o espiritual, buscando uma conexão mais visceral com a experiência humana.

<sup>16</sup> Pina Bausch (1940-2009) foi uma coreógrafa e dançarina alemã, considerada a figura mais influente e renovadora da dança-teatro na segunda metade do século XX. Como diretora do *Tanztheater Wuppertal*, ela desenvolveu um método de criação colaborativo, baseado em perguntas e nas histórias e memórias pessoais de seus dançarinos. Suas peças, que misturam dança, teatro, gestos cotidianos e cenários impactantes, exploram as complexidades das relações humanas e da memória, tornando-se referência mundial.

(*ibid.*). O monstro, por definição, não possui "boas proporções" e representa o excesso, aquilo que a razão exclui. Citando José Gil (1994), Fernandes descreve a monstrosidade como "a de uma alma feita carne, vísceras e órgãos" – uma materialidade visceral que subverte a ordem sagrada.

A genialidade da análise de Fernandes (2003) está em localizar essa transgressão no próprio corpo humano. Ela aponta que o centro harmônico do corpo, o ponto de cruzamento das proporções, não está no umbigo, mas no *sacrum*, o "osso sagrado". Este osso contém o resquício de uma cauda, a memória de nosso passado não-humano (réptil, mamífero). A conclusão é radical: nossa espiritualidade e nossa harmonia não vêm da exclusão do animal ou do monstro, mas precisamente de sua inclusão em nosso centro sagrado.

É a partir dessa premissa que emerge a figura do intérprete-criador. Para Laban, segundo Fernandes, um intérprete "iluminado" não é aquele que atinge uma pureza ideal, mas "aquele que não apenas inclui a diferença, mas reconhece, explora e expõe a beleza harmônica de seus próprios monstros" (Fernandes, 2003, p. 74). A dança *Bruxa* de Mary Wigman é um exemplo canônico dessa prática – seu gesto convoca o abjeto, o abissal, às margens da expressividade codificada.

Essa figura mágica na dança ressoou em minha própria prática, em um processo que hoje leio como um exercício de autoetnografia<sup>17</sup> do gesto. Lembro de meu primeiro solo, criado ainda durante a formação na Escola Angel Vianna. A proposta era dançar a “nhaca”<sup>18</sup>: essa dor grude, incômoda, sem nome. Não havia trilha, nem roteiro – só uma urgência. Começava sentada no chão, com as pernas em borboleta meio desfeita, o tronco pendendo pesado com a cabeça solta, as mãos arrastando no chão. Aos poucos, o movimento crescia numa densidade meio larvar, começava com a mão arrastando no chão, como quem cava ou procura algo. Empurrava o chão para mexer a caixa torácica endurecida, a cabeça balançava solta, e o cabelo cobria o rosto – o corpo virava bicho. Até que emergia uma espécie de

<sup>17</sup> A autoetnografia é uma abordagem de pesquisa e escrita que busca conectar a experiência pessoal e autobiográfica do pesquisador a fenômenos culturais e sociais mais amplos. Nela, o "eu" não é visto como um obstáculo à objetividade, mas sim como um ponto de partida legítimo e uma fonte de dados para a investigação. Ao usar este termo, o relato da experiência corporal pessoal é enquadrado não apenas como uma memória, mas como um método válido para produzir conhecimento sobre o corpo, o gesto e a criação.

<sup>18</sup> Nhaca: Termo afetivo e coloquial, cunhado na época pela minha professora de expressão corporal e introdutora da prática do Movimento Autêntico no Brasil - Soraya Jorge, para designar uma qualidade de movimento ou estado corporal associado a algo incômodo, pesado ou "grudento". Refere-se àquelas sensações difíceis de nomear, que muitas vezes evitamos ou não queremos ver, mas que, ao serem trazidas para o gesto, revelam uma potente matéria expressiva e de transformação.

*quadrupedia* torta, entre ossos desmontados e desequilíbrios, um tipo de marionete errada. Às vezes era engraçado, às vezes grotesco, uma criatura mamulengo. Tinha sustos, grunhidos, mãos por trás do quadril, cócoras instáveis, onde tudo virava quase um transe. Não era uma cena de riso ou choro explícito, essas reações vinham depois. Comentaram que lembrava Mary Wigman. Mas o que ficou para mim foi aquele lugar de entre, onde o gesto não busca beleza, mas dá passagem a um estado. Era o assombro que dançava por mim.



Figura 10 - Solo de dança *Atrás da Folha*. Realizado na Mostra Angel Vianna, na Escola de Dança Angel Vianna em 2010. Fonte: Acervo pessoal da autora (2010). Vídeo da prática disponível em: <https://youtu.be/5-qf-iD18YU> Acesso em: 24 mar. 2026.

Ao reler essa experiência hoje, percebo que ela encarnava, de forma intuitiva, o princípio mais potente dos fundamentos de Irmgard Bartenieff<sup>19</sup>,

<sup>19</sup> Irmgard Bartenieff (1900-1981) foi uma dançarina, fisioterapeuta, e uma das principais discípulas de Rudolf Laban. Após emigrar para os Estados Unidos, ela aplicou e expandiu os princípios de

discípula de Laban: a conexão "cauda-cabeça". Esse princípio postula que o movimento mais orgânico não se inicia de cima para baixo, mas sim que o impulso nasce na base da coluna – no cóccix, nossa "cauda" ancestral – e viaja como uma força espiral através de cada vértebra até se expressar na cabeça. Meu relato do "tronco pendendo pesado" e da "cabeça solta" descreve justamente a liberação do controle cerebral; o ato de "empurrar o chão" era a própria onda de movimento subindo pela coluna. A imagem do "bicho" era a consequência de uma organização corporal não-hierárquica, movida por essa espiral profunda que conecta o microcosmo corporal ao macrocosmo espacial. Trata-se, portanto, de uma harmonia que não busca equilíbrio simétrico, mas um jogo dinâmico entre proporção e desproporção, entre sublime e grotesco, entre forma e devir.

Assim, o Sistema Laban, por definição, inclui proporção e desproporção. A sua busca não é por padrões fixos, mas pela expansão e recriação. Como resume Fernandes (2003, p. 75), na dança-teatro de Laban, "desconstrução não é destruição, e unidade não é uniformidade; desconstrução é recriação e unidade é multiplicidade". Essa é uma "expansão da tradição existente em harmonia com o corpo humano, para ser usado por todos, como uma expansão que iria refletir a filosofia mais livre do século XX" (Preston-Dunlop, 1994, p.120).

Se em Laban a máxima de que "desconstrução é recriação e unidade é multiplicidade" (Fernandes, 2003, p. 75) se apresenta como um princípio filosófico que abre o sistema para o grotesco e o infinito, é na obra de Pina Bausch que vemos a materialização cênica desse princípio através de um método claro. Bausch utiliza a repetição não para fixar um movimento, mas precisamente para "desarranjar" seu significado inicial, para desconstruí-lo. Ao repetir um gesto à exaustão, ela o dissocia da personalidade do dançarino e o transforma, permitindo que ele se carregue de novas e imprevisíveis possibilidades, tal como Fernandes (2007) descreve no seu estudo sobre a coreógrafa. A repetição bauschiana é, portanto, o motor da transformação: ela pega uma unidade (um gesto, uma história) e a transforma em multiplicidade (de sentidos, de emoções, de interpretações). É a herança da "harmonia transgressora" de Laban, agora operando não mais na

---

Laban, desenvolvendo o que hoje é conhecido como "Fundamentos Bartenieff": uma série de exercícios e conceitos focados na organização neurológica e na eficiência do movimento. Seu trabalho cria uma ponte fundamental entre a teoria espacial de Laban e a experiência corporal vivida e funcional. É a fundadora do Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS) em Nova York.



geometria do espaço, mas na arqueologia do gesto e na temporalidade da cena, um processo fundamental que ecoa diretamente nas investigações do Corpo Inventor.

O legado de Laban pode ser compreendido, inclusive, a partir do conceito de meme. Segundo Katz (2006), Richard Dawkins propõe que memes são como vírus que se propagam de um cérebro para outro, através da produção cultural. Nesse sentido, as matrizes de Laban, suas ideias e seu sistema de movimento, com ecos em Schoenberg e Kandinsky, podem ser vistas como uma espécie evolutiva que se replicou na história da arte e da pedagogia, resistindo à mumificação. Laban se apresentava como um artista/pesquisador que transitava da visão espiritual para a curiosidade analítica, sempre buscando expressar a voz interior e as "formas traçadas no reino do silêncio" através do corpo. Sua escola em Munique, chamada de Escola de Dança, Som, Palavra e Artes Plásticas, já indicava essa busca pela coexistência entre as formas artísticas e a interconexão do ser. Acreditar nisso significa evitar a mumificação. É esse Laban que deve ser exportado para se viajar pelos mares do pensamento.

A visão de Rudolf Laban sobre o movimento como arquétipo de todas as tensões humanas – sejam elas físicas, afetivas ou mentais – encontra potente ressonância nos estudos contemporâneos sobre a rede de tecido conjuntivo das fáscias<sup>20</sup>, e o princípio arquitetônico da tensegridade<sup>21</sup>, bem como com a perspectiva orgânica de Stanley Keleman<sup>22</sup> sobre as moldagens emocionais do corpo. Quando Laban afirma que “A experiência das tensões espaciais da forma, e das mudanças de forma (isto é, movimento) é a fundação de toda consciência, de toda sensibilidade, de todo conhecimento e de todas as ideias” (Preston-Dunlop, 1998, p. 65), ele antecipa, de maneira quase profética, o entendimento do corpo como um

---

<sup>20</sup> A fáscia é uma rede tridimensional de tecido conjuntivo que envolve e interconecta todas as estruturas do corpo (músculos, ossos, órgãos, nervos). Hoje, é compreendida não apenas como um tecido de sustentação, mas como nosso maior órgão sensorial, um sistema de comunicação que registra e transmite tensões, traumas e informações por todo o corpo, sendo fundamental para a propriocepção e a consciência corporal.

<sup>21</sup> Termo criado pelo arquiteto Buckminster Fuller, que combina "tensão" e "integridade". Descreve um princípio estrutural em que a estabilidade de um sistema é mantida por uma rede de tensão contínua e elementos de compressão descontínuos (isolados). No corpo, os ossos "flutuam" nessa rede de tensão miofascial, o que permite uma incrível resiliência, flexibilidade e distribuição de forças, contrastando com a ideia de um esqueleto que simplesmente "empilha" ossos uns sobre os outros.

<sup>22</sup> Stanley Keleman (1931-2018), um dos pioneiros da Psicologia Somática, é o criador da "Anatomia Emocional". Para ele, nossa história emocional e nossas respostas ao ambiente "moldam" a forma do nosso corpo ao longo do tempo, criando padrões posturais e musculares que refletem nossa personalidade. Sua obra dialoga diretamente com a tradição de **Wilhelm Reich** e o conceito de **"courage musculares do caráter"**, propondo que esses padrões corporais não são fixos e podem ser reeducados e transformados através da consciência e do movimento voluntário, num processo de "reforma" pessoal.

campo de forças em contínua adaptação. Nas fâscias, como na dança, as tensões não são obstáculos, mas meios de expressão, transmissores de energia e sentido. Assim como a tensegridade revela que a distribuição de forças é o que sustenta a estrutura viva, Laban entende o corpo dançante como um organismo sensível, capaz de modular sua presença no espaço em resposta às variações internas e externas. Suas reflexões sobre “tensionamento e liberação” dialogam diretamente com o conceito de moldagens de Keleman – os padrões corporais que consolidam nossa história emocional, mas que permanecem abertos à reeducação pelo gesto vivo. Nessa perspectiva, o movimento não é mera representação, mas um pensamento em ação; uma sabedoria que brota da escuta das microestruturas e da gramática invisível do corpo.

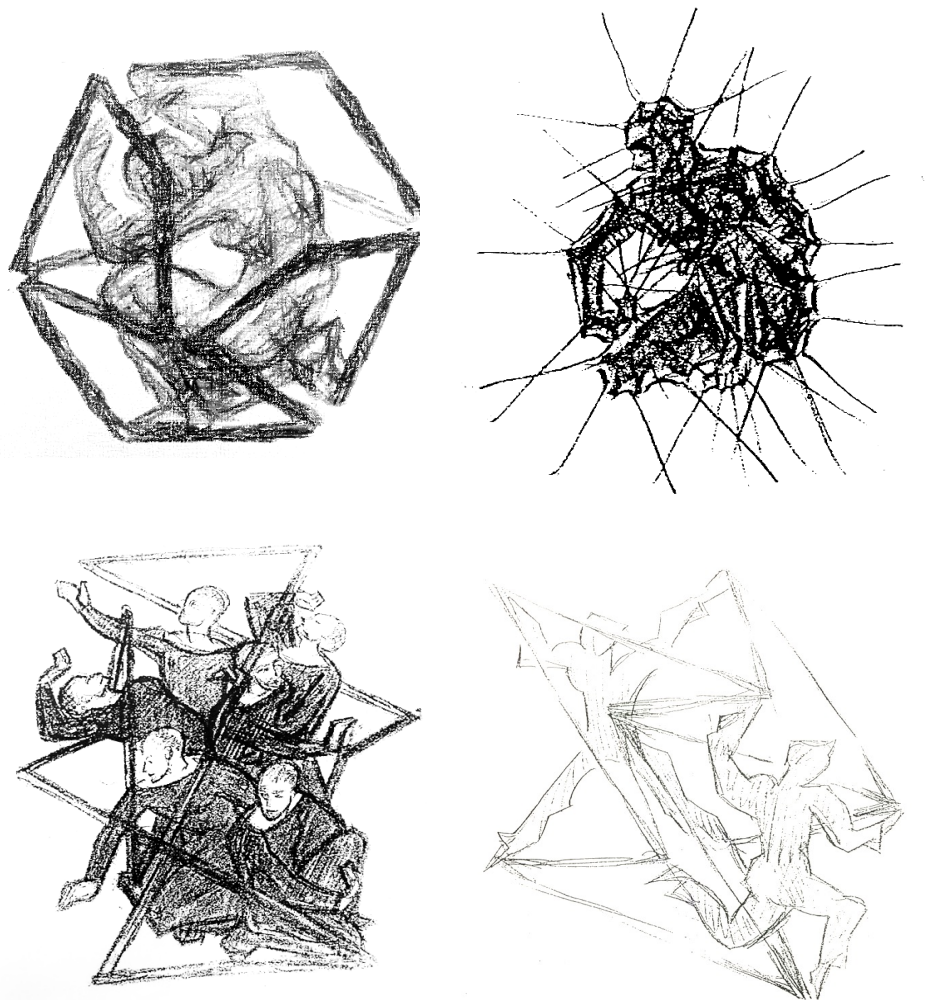


Figura 11 – Desenhos de Rudolf Laban: a geometria do movimento e a visão do espaço dinâmico. Fonte: LABAN, Rudolf. *A Vision of Dynamic Space*. Londres: Falmer Press, 1984. (Compilado por Lisa Ullmann).



O Corpo Inventor se nutre profundamente dessa compreensão. As fáscias, nosso tecido conjuntivo, não são meros envoltórios; elas formam uma intrincada e contínua rede tridimensional que interliga todos os músculos, ossos, órgãos e sistemas do corpo, sendo a própria arquitetura fluida da expressão encarnada. Essa malha tensional e elástica é o que organiza o movimento, a percepção e a distribuição de força pelo corpo, atuando como um refinado "GPS" interno. Referências como Trilhos Anatômicos (Tom Myers) e os trabalhos de Luiz Fernando Bertolucci (2011) exploram a tensegridade do corpo humano – um princípio onde a estabilidade é alcançada pela distribuição equilibrada de tensões e compressões, e não por estruturas rígidas. Entender que o corpo é moldável, literalmente, e que suas partes “duras” (os ossos) não precisam sofrer o achatamento da vida cotidiana, robótica, impressada, e que podem encontrar mais espaços, vazamentos e possibilidades de respiro. É essa “água viscosa” que nos estrutura e nos conduz, tornando-nos fortes e flexíveis, expandindo nossos espaços internos, vazamentos e possibilidades de respiro. Essa compreensão das fáscias como um sistema vivo e interconectado é a base para a fenomenologia intracorporal que o Corpo Inventor explora, revelando a dimensão expressiva e ontológica do gesto.

Essa perspectiva ganha repertório através de experiências com materiais, como elásticos, bolinhas, tecidos e bambus. Eles funcionam como extensões sensoriais que mimetizam e amplificam a percepção das linhas de tensão e compressão do corpo, permitindo vivenciar a tensegridade na prática. Ao sentir a resiliência e a interconexão do nosso tecido conjuntivo através desses objetos, abrimos caminho para a expansão do movimento e para sensações de fluidez e viscosidade antes inexploradas. A prática contínua dessa escuta fina levou, em diversas experiências, à dissolução de dores somáticas antigas e a conexões prazerosas e expandidas, como nunca antes. Essa reconexão e a flexibilização das cadeias miofasciais são essenciais para reestruturar todo o corpo de maneira vigorosa, deixando-o pronto e energizado.

A partir da base estrutural e espacial do corpo, o Corpo Inventor se aprofunda na expressividade como linguagem. A dança-teatro, em suas diversas vertentes, emerge como um campo fértil de experimentação que desestabiliza fronteiras entre arte, vida e prática. O trabalho de Ciane Fernandes sobre Pina Bausch, por exemplo, ilumina como a coreógrafa partia de gestos banais, corriqueiros, para extrair cenas expressivas, densas, simbólicas, abrindo fissuras no

cotidiano e criando uma dramaturgia sensível sem precisar impor uma narrativa rígida. Essa transmutação do ordinário ao extraordinário, onde a repetição não é estagnação, mas via para a transformação e o inusitado, é um fio condutor das práticas do Corpo Inventor.

Sob este mesmo espírito de expandir as fronteiras da dança e da arte para a vida, a contribuição de Anna Halprin é igualmente potente. Pioneira da dança pós-moderna e da dança somática, Halprin desenvolveu uma metodologia que vê o corpo como um repositório de experiências e um campo para a autodescoberta e a cura. Sua prática, muitas vezes realizada em contextos não convencionais e com grupos diversos (incluindo pacientes com doenças terminais e comunidades), foca na expressão autêntica e na conexão entre movimento, emoção e consciência. Para Halprin, o corpo não é apenas um instrumento de performance, mas um veículo para a compreensão profunda de si e do mundo, um espaço onde o pessoal e o coletivo se entrelaçam. Ao convidar os participantes a explorar seus próprios movimentos e narrativas corporais, ela demonstra como a dança pode ser uma ferramenta de empoderamento e transformação, revelando a inteligência intrínseca do corpo e sua capacidade de criar sentido e resiliência. Essa abordagem da dança como um processo de vida, onde a arte emerge da experiência vivida e se torna um caminho para a invenção e a micropolítica do cotidiano, alinha-se diretamente com os princípios do Corpo Inventor.



Figura 12 – Anna Halprin: a dança como rito e integração entre corpo e vida. Fonte: Disponível em: <https://portraitsinfaith.org/anna-halprin/>. Acesso em: 20 mar. 2026.

Nessa mesma linhagem de uma dança que se entende como encarnação da vida, a presença de Angel Vianna é direção para essa pesquisa. Se em Halprin a dança é cura e processo, em Angel ela se torna um “campo de possibilidades” que resgata o corpo de sua anestesia cotidiana. Ao privilegiar a escuta fina dos micromovimentos que se desdobram desde o 'osso vivo', o trabalho de Angel atua como um operador cognitivo que rompe com as repetições mecanizadas do gesto. Através de sua prática, o corpo não é apenas reestruturado em sua funcionalidade, mas convidado a habitar suas próprias dobras, tensões e intervalos, transformando a sensação em um estado de presença vibrátil. Como aponta Borges (2009), Angel conduz o corpo a uma experiência estética onde o invisível se manifesta no sensível, permitindo que a dança surja não como um padrão preestabelecido, mas como uma “transdução” capaz de fazer emergir novos territórios existenciais. Esse lugar de expressividades e afetos, que é a escola de Angel Vianna, abre esse portal – de me implicar à vida com essa linguagem. É este corpo-pensamento, processual e impermanente, que sustenta a inteligência antropofágica do Corpo Inventor.



Figura 13 – Angel Vianna: a mestre da dança e da consciência do corpo no Brasil. Fonte: Disponível em: <https://www.gov.br/funarte/pt-br/assuntos/noticias/todas-noticias/funarte-celebra-a-vida-e-o-legado-da-mestre-da-danca-angel-vianna>. Acesso em: 20 mar. 2026.

A partir desse mergulho na subjetividade encarnada, a percepção de um ser que pensa, sente e age em uma indissociável rede de percepções e invenções, sem a separação cartesiana entre mente e corpo, é uma das bases mais sólidas dessa pesquisa. Essa perspectiva reforça a dimensão fenomenológica do trabalho, que busca na experiência vivida um campo de afetação constante, onde o saber não é uma abstração, mas uma vivência situada e concreta.

Finalmente, a ideia da fabulação e do imaginário se integra a essa compreensão do corpo. Autores como Gaston Bachelard, ao explorar a poética do espaço e da matéria, convidam a uma percepção que vai além do visível, adentrando as ressonâncias afetivas e simbólicas que um elemento pode provocar. No Corpo Inventor, a materialidade do corpo e do espaço (como as fâscias, os elásticos, a areia da praia) não é apenas física, mas um disparador para a imaginação, para a criação de "seres" e narrativas que emergem do encontro entre o corpo que se move e o mundo que se apresenta. Essa capacidade de fabular através do gesto e da percepção sensível constitui a contribuição original deste trabalho, ao abrir outros modos de existir e produzir conhecimento nas práticas projetivas.

Este segmento explora a filosofia e os princípios que guiam as práticas do Corpo Inventor, enfatizando a horizontalidade, o risco, o jogo e a provocação, afastando-se de modelos hierárquicos e cartesianos para se alinhar a uma pesquisa que pulsa entre a arte, a natureza, as derivas e as astúcias micropolíticas.

As práticas corporais e expressivas aqui propostas não operam como técnica ou ferramenta externa ao Design, mas como uma pulsação viva que convoca outro modo de perceber, fazer e pesquisar. Elas partem da escuta sensível do corpo em experiência e da necessidade de desenvolver, na presença, uma afinação com o gesto, o espaço, o outro e o tempo. São práticas que emergem como um campo de invenção, mais do que ensino, condução ou domínio, e propõem a própria corporeidade como base ontológica para observar o mundo. Nosso corpo, esta tecnologia ancestral e sensível, torna-se disparador de fabulações, campos de afetação e ativador de mundos possíveis.

Ao longo das práticas desenvolvidas, percebi que o trabalho com o corpo em aula mobiliza duas dimensões complementares da experiência: a corporeidade e a incorporação. Segundo Julio Mota (2006), a corporeidade compreende a condição de multiplicidade que constitui o corpo – incluindo seus aspectos biológicos, psíquicos, sociais e culturais. Já a incorporação é compreendida como

o processo que dá forma tangível às ideias. Ambas se manifestam nos encontros: a corporeidade aparece nos modos diversos com que cada participante chega e se movimenta, e a incorporação se dá quando, ao experimentar, criar ou refletir, os alunos corporificam conceitos, intuições ou imagens, tornando-os perceptíveis. É nesse entrelaçamento que o corpo, mais do que objeto de estudo, se afirma como agente de pensamento, inventando modos de dizer e criar que não se limitam à linguagem verbal, mas produzem conhecimento em gesto.

Essa abordagem nasce do entrelaçamento de saberes da arte, do corpo, da cena, do cuidado, da paisagem e do design, em atravessamentos que não cabem em disciplinas estanques. Ela não busca formatar, mas provocar. Não visa a ensinar no sentido tradicional, mas a suscitar um acontecimento, onde o saber não está dado, mas é construído a partir do que vibra entre os corpos. Essa é uma pesquisa que pulsa entre o riso e o risco, entre o não saber e o desejo de saber junto.

Aqui começa uma travessia, principalmente diante de uma pesquisa que se delineia sobre a prática. Poderia então começar pelo respaldo teórico, mas durante a organização dos pensamentos e estrutura da Introdução, a matéria viva do que foi produzido em experiências, tornou-se norte para explicar o que movia esse aprofundamento sobre corpo no campo expandido do Design. O que era curiosidade, um certo jogo individual interno de habitar diferentes grupos criativos – seja na arquitetura, no design, nas artes da cena, seja também nas terapêuticas e nas propostas corporais diversas – parecia inconstância, insatisfação, perda de lugar, inconformismo, sensação de sempre querer e fazer algo que não se explicava. Para traduzir esse jogo e o olhar conectivo entre campos, que cismavam em pulular na fala, nas experiências e percepções, precisei criar pontos de partidas de reflexões do que estava sendo vivido e produzido nas práticas que sucederam durante todo esse processo de mestrado, mas também antes. Caçar esse arquivo das práticas que “eu nunca deixava”, foi uma proposta indispensável que o orientador dessa pesquisa sugeriu ao laboratório e também numa de suas disciplinas. O desencabulamento partia daí, independente desses textos falarem de corpo e expressão. O que realmente vinha como uma ponte de desejo era o de aguçar o riso, o estranho, o expandido, o não óbvio desse *operador-corpo*.

Então como marco dessa proposta, iniciamos pela experiência, para que ela seja articulável às questões emergidas. É justamente na vivência que o conhecimento se manifesta, já que sob o signo da informação pura, como adverte

Jorge Larrosa, a experiência se torna impossível ou se dissolve em uma “anti-experiência” (2002, p. 21). Com isso, buscaremos derreter opiniões pré-estabelecidas, ou as deixaremos de fora deste contexto, para que não anulem as possibilidades de experiências fabulosas, de se envolver com a dramaturgia do acontecido e com a potência do “poderá vir a ser”. Este capítulo busca, portanto, uma escrita que se entregue à experiência vivida, convidando o leitor a uma imersão nessa dramaturgia.

A pesquisa no campo do sensível lida necessariamente com ambas - ciência e arte, inteligência e experiência, teoria e prática – ativando um terceiro nível de integração: sensibilidade inteligente ou sabedoria somática criativa. A mente não é apenas função intelectual e cognitiva, mas é vivência explorada, informada e aprendida pelas células, corporificada, mente compreendida como “estado de consciência” e “estado de sensação” das células e sistemas corporais (Hartley, 1995 apud Fernandes, 2012, p. 3).

Para que práticas como essas aconteçam, é preciso alguém que sustente o campo. Não se trata exatamente de ensinar, nem de conduzir. Talvez de escutar. De provocar sem saber onde vai dar. De lançar a pergunta, mas também se deixar atravessar por ela. Esse alguém não é professor, mestre, terapeuta – é, quem sabe, um facilitador: figura em trânsito entre o artista e o pesquisador, entre o corpo e a escuta.

Mais do que um conjunto de técnicas, trata-se de um modo de fazer que se refaz a cada gesto, que se abre à impermanência e ao acaso. Como diz Hélia Borges, ao se referir à metodologia Angel Vianna, base fundante desta pesquisa: “O corpo passa a ter como referência não mais uma origem, mas um fazer-se, sendo processual e, portanto, impermanente.” (Borges, 2009, p.37). É nesse fazer-se que habita o facilitador. Alguém que sustenta o improviso, o imprevisto, a delicadeza dos tempos desiguais. Que reconhece quando uma prática precisa ser suspensa, ou quando uma hesitação é, ela mesma, um gesto. Alguém que não forma, mas que forma junto. Que não conduz, mas acompanha o acontecimento de perto. Como disse Paulo Freire:

Não há ensino sem pesquisa e pesquisa sem ensino. Esses que-fazer-se encontram um no corpo do outro. Enquanto ensino continuo buscando, reprocurando. Ensino porque busco, porque indaguei, porque indago e me indago. Pesquiso para constatar, constatando, intervenho,

intervindo educo e me educo. Pesquisa para conhecer o que ainda não conheço e comunicar ou anunciar a novidade.” (Freire, 1996, p.13)

Essa figura, porosa e tensa, é ela mesma um acontecimento. Sustenta não um saber pronto, mas um campo de sensibilidade e disponibilidade. É uma presença que ativa o comum, não por igualar, mas por permitir que cada um se afine com sua própria forma de estar no mundo, com seus gestos, ritmos e invenções. O facilitador opera em uma abordagem essencialmente horizontal, sujeito ao risco e ao imprevisto. O ato de improvisar, aliás, não é meramente uma técnica controlada, mas uma forma visceral de se relacionar com o fluxo contínuo da vida. Como Tim Ingold (2012, p.38) afirma, "Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos." Essa perspectiva abraça o que a vida tem de mais orgânico e imprevisível. A existência, assim, está sempre em aberto, e o facilitador, atuando como um artista-pesquisador, "arrisca uma improvisação" ao lado dos participantes. Não há roteiros fixos, mas um convite constante à expansão, à brincadeira e ao jogo para além das certezas pré-estabelecidas. Essa capacidade de improvisar e navegar o imprevisto exemplifica a natureza de uma dimensão metodológico-crítica, que se faz na experimentação e no desvio, e emerge da própria dinâmica do "acontecimento" como uma contribuição original desta jornada.

O riso da visão carnavalesca do mundo, transgressor e destruidor da seriedade unilateral, das certezas e suas pretensas incondicionais e intemporais. O riso é o que desobstrui, dismantela a tensão física, desarranja, fertiliza — “me caguei de rir”. Liberta-se a tal consciência, o pensamento e a imaginação, que passam a estar disponíveis para o emergir de novas possibilidades. (Rufino, 2019, p.126)

Foram muitas as experiências que delinearão e ainda percorrem esta pesquisa: dinâmicas práticas para a apresentação da pesquisa, uma proposta de aula para a graduação em Design na disciplina de *Docência*, a dinâmica-performance na disciplina *Corpo-Palavra*, as derivas-aulas do Corpo Inventor na praia, além de investigações pessoais em expressividade e a prática de extensão através do Oráculo do Corpo. Esse percurso de experimentação direta encontrou um solo fértil de interlocução na PUC-Rio, através da disciplina *O Corpo Humano como Questão no Design*.

Oferecida como eletiva na graduação em Design e conduzida pela professora Nathália Cavalcante, a disciplina estrutura-se como um espaço de

investigação do corpo a partir de diferentes camadas de relação – consigo, com o outro e com o mundo. Vinda do universo do desenho e da ilustração, a professora desloca o traço de sua lógica formal para uma experiência sensível, propondo práticas que passam pelo toque, pela escuta e pela percepção, além de aulas com modelo vivo que tensionam modos habituais de ver e representar. Ao longo do semestre, a disciplina se abre à "rega" de professores colaboradores, que trazem camadas culturais, políticas e territoriais, desestabilizando e fertilizando as maneiras de criar. Nesse contexto, atuei como professora colaboradora e em estágio de docência durante os dois semestres de 2025, acompanhando integralmente o desenvolvimento da turma – composta por alunos do 3º período no primeiro semestre e por grupos heterogêneos de diversos estágios da graduação no segundo. Nessa imersão, tive liberdade para aplicar e testar, nas práticas corporais ministradas, os pontos fundamentais desta investigação.

Todas essas experiências serão abordadas com mais profundidade no próximo capítulo. Ao refletir sobre elas e adentrar no cerne que guiou tais práticas, para além do que almejava o pré-projeto desta pesquisa, cheguei a pontos em comum: a horizontalidade, o risco, o jogo e a provocação. Esses elementos distanciam a pesquisa dos modelos hierárquicos e cartesianos de aprendizagem. Se, por um lado, estar na academia já abre brechas para o inesperado, por outro, deslocar os corpos de suas cadeiras, reconfigurar o uso do espaço e ativar outras formas de presença produz uma inflexão mais radical: o ambiente deixa de ser apenas suporte e passa a operar como campo ativo de relação. Provocar interações diversas, borbulhar risos e inaugurar jeitos novos de se olhar, caminhar e interagir não é só romper um padrão; é acionar um corpo que desorganiza o óbvio e inventa modos inéditos de encontro.

Após essa fundamentação teórica e a apresentação do conjunto de forças que sustenta a pesquisa, partimos agora para o desdobramento das experiências práticas, onde os conceitos aqui mobilizados se colocam em jogo e ganham forma nas relações, nos corpos, nos espaços e nas situações vividas.



## 3

**Cartografias da Prática: o Corpo Inventor em Ação**

Consideramos aqui o corpo já não como um «fenómeno», um percebido concreto, visível, evoluindo no espaço cartesiano objetivo, mas como um corpo metafenômeno, visível e virtual ao mesmo tempo, feixe de forças e transformador de espaço e de tempo, emissor de signos e transsemiótico, comportando um interior ao mesmo tempo orgânico e pronto a dissolver-se ao subir à superfície. Um corpo habitado por, e habitando outros corpos e outros espíritos, e existindo ao mesmo tempo na abertura permanente ao mundo através da linguagem e do contato sensível, e no recolhimento da sua singularidade, através do silêncio e da não-inscrição. Um corpo que se abre e se fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado da sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (Gil, 2001, p. 68)

Este capítulo não nasce de uma cronologia de atividades, mas de uma necessidade de descongelamento. Tomo aqui a imagem-matriz de um lago cujas águas, por muito tempo represadas e administradas sob a lógica da sobrevivência, tornaram-se densas, estratificadas. Mais do que metáfora pessoal, essa imagem passa a operar como chave de leitura de corpos contemporâneos – corpos organizados, funcionais, produtivos, mas frequentemente apartados de sua capacidade de fluxo sensível. Se o Design tradicional opera predominantemente no campo da “terra e do ar”: da estrutura, da racionalização e do planejamento, o Corpo Inventor mergulha nas matérias do “fogo e da água”: impulso, imaginação, psique e vitalidade. Interessa aqui acompanhar o momento exato em que o corpo deixa de ser suporte do pensamento e passa a pensar em movimento.

Proponho, portanto, uma cartografia do desentreve. Não no sentido de correção ou cura, mas de criação de condições onde tensões possam se reorganizar, hábitos possam ser suspensos e novas possibilidades de relação emergjam. Ao longo das experiências relatadas, a escuta das fâscias, a deriva, o jogo e a improvisação funcionam como disparadores de fluxo, pequenas rupturas que permitem que o “eu”

e o “outro” se encontrem em territórios mais porosos, menos determinados pelas formas já conhecidas. Esse movimento dialoga com a noção labaniana de um campo pré-gestual, aquilo que antecede a ação visível, e com perspectivas pedagógicas que compreendem o aprendizado como experiência incorporada e relacional (Freire, 1996). Ao invés de conduzir o corpo a formas pré-estabelecidas, trata-se de abrir espaço para que o próprio corpo se torne operador de conhecimento.

As práticas aqui apresentadas não seguem linearidade progressiva. Elas são acontecimentos: situações em que algo se desloca, às vezes de modo quase imperceptível, mas suficiente para alterar a qualidade da presença. Entre a praia, a universidade e outros contextos de experimentação, o Corpo Inventor se manifesta como campo de investigação em ato, um território onde percepção, relação e imaginação se reorganizam temporariamente. É nesse terreno que se desenvolve a travessia deste capítulo.

### 3.1

#### **Interzonas corporais e dispositivos do Corpo Inventor**

Há um risco recorrente quando se tenta nomear um trabalho que nasce do sensível: a linguagem pode virar gaiola. Ao organizar as fundamentações anteriores, ganhei uma clareza necessária, mas senti o desafio de não deixar a temperatura esfriar. A teoria, quando se protege demais, endurece, vira uma espécie de casca que conserva, mas também esfria. E o Corpo Inventor não nasceu para ser um método que se explica do lado de fora, como se alguém pudesse descrevê-lo enquanto ele acontece em outro lugar. Ele se reconhece melhor quando o corpo é pego em flagrante. Quando algo se desloca antes mesmo de conseguir virar frase.

Por isso, ao falar das operações práticas desta pesquisa, escolho nomear não apenas “dispositivos”, mas *interzonas corporais*: microterritórios de experiência em que o corpo, por alguns instantes, deixa de obedecer à sua rotina funcional e passa a operar em outra frequência de percepção. Não são lugares fixos, nem etapas de um protocolo. São zonas de passagem, entre automatismo e invenção, entre gesto habitual e gesto emergente, entre aquilo que o corpo já sabe fazer e aquilo que ele ainda não sabe que sabe. Ali, o corpo não é conteúdo. É acontecimento.

A imagem que melhor descreve esse processo vem de Gaston Bachelard quando fala da concha. Ela é abrigo, mas também laboratório. “Tudo que tem forma passou por uma ontogênese da concha.” (2005, p.124). Um lugar onde algo se forma antes de aparecer. O ser que a adentra não está apenas se protegendo; está preparando uma saída. E essa saída não é tranquila: ela acontece num limiar instável entre medo e curiosidade: “gostaríamos de ver e temos medo de ver”, escreve Bachelard (2005, p.122). Esse tremor mínimo é precioso. “A concha é um caldeirão de feiticeira onde se prepara a animalidade”. (2005, p.120) É ali que começa um tipo de conhecimento que ainda não é conceito, mas já é sensação, já é afeto, já é deslocamento.

O autor afirma ainda que “a melhor marca da admiração é o exagero” (2005, p.118). A frase parece simples, mas desloca o problema: exagerar não é deformar o real, é devolvê-lo ao movimento. Quando o verbo se cristaliza – andar, apoiar, respirar – ele vira substantivo administrativo. A imagem devolve instabilidade. Reabre a ação. Nesse sentido, a concha não é apenas metáfora de proteção, mas de transformação energética: algo se prepara no interior antes de se tornar visível fora.

Essa ideia de força de preparação encontra uma ressonância inesperada na leitura que Richard Sennett faz da fisiologia grega, em que o calor do corpo aparece como índice de vitalidade e disposição para agir.

Os seres capazes de absorver o calor e manter o seu próprio equilíbrio térmico não precisavam de roupas. Segundo os gregos, o corpo quente era mais forte, reativo e ágil do que um corpo frio e inerte. Esses preceitos fisiológicos estendiam-se ao uso da linguagem. Quando as pessoas ouviam, falavam ou liam, a temperatura de seus corpos supostamente se elevava, junto com seu desejo de agir – uma crença sobre o corpo que confirma a convicção de Péricles sobre a unicidade das palavras e ações. (Sennett, 2010, p. 31)

Mais do que recuperar uma teoria antiga do organismo, mas de reconhecer uma intuição material: há experiências que aquecem o corpo. Aquecem porque intensificam circulação, atenção, tônus, imaginação. Aquecem porque restituem ligação entre percepção e gesto.

A fásia, por exemplo, é esse território material do corpo que, ao se conectar em movimentos elásticos e integrados, aquece-se por dentro e instala novas possibilidades de hardwares. Quase que instaura uma pergunta: é possível um novo hardware? Não seria software? Não. A fásia, ao ser aquecida pelo movimento,

torna-se moldável; em movimento dirigido, ela descongela águas e liberta tensões acumuladas através de uma transição de fase química chamada *tixotropia*<sup>23</sup>. Ao trabalhar profundamente um alongamento nesse contexto, com toques direcionais, acessa-se um novo hardware, ou mata-se o antigo. Uma vez remoldada, a arquitetura dificilmente retorna ao estado de origem, pois o corpo deixa de habitar a "concha" de proteção para explorar um limiar de saída que é, simultaneamente, origem.

Certa vez, alcancei uma experiência num processo de flexibilização da coluna, trabalhando uma extensão da linha anterior até colocar o pé na cabeça. Com a ajuda de uma equipe engajada em estudos miofasciais e toques precisos de remodelação em tempo real<sup>24</sup> cheguei a uma posição que parecia impossível para o meu histórico corporal. Ao sair da posição, a sensação foi de ter utilizado uma substância alucinógena. Entrei em um estado de transe, um "não-lugar" onde o mapa cerebral do meu eu antigo não reconhecia aquele hardware expandido. Esse "barato" não era metafórico: era a resposta do meu sistema de interocepção<sup>25</sup> inundando a ínsula cerebral com dados inéditos, enquanto a própria rede fascial, ao ser estirada e estimulada, liberava sua própria "farmácia" de endocanabinoides<sup>26</sup> e sinalizava uma mudança profunda no tônus do sistema nervoso autônomo.

---

<sup>23</sup> Tixotropia e Hialuronano: Refere-se à propriedade física da substância fundamental da fáscia (rica em ácido hialurônico) de mudar de um estado viscoso (gel) para um estado fluido (sol) quando submetida a calor ou estresse mecânico. Referência: STECCO, Carla. Functional Atlas of the Human Fascial System. Churchill Livingstone, 2015. (Explica como o hialuronano lubrifica o deslizamento fascial).

<sup>24</sup> Remodelação e Linhas de Tração: O conceito de que a fáscia organiza as tensões em cadeias contínuas. O alongamento da "Linha Anterior" libera restrições que afetam a postura e a respiração. Referência: MYERS, Thomas W. Anatomy Trains: Myofascial Meridians for Manual and Movement Therapists. Elsevier, 2020.

<sup>25</sup> Interocepção e a Ínsula: A fáscia é o nosso maior órgão sensorial. Estímulos intensos viajam para a ínsula posterior no cérebro, que mapeia o "sentido de si". Quando o corpo muda drasticamente de forma, o cérebro entra em um estado de desorientação temporária (transe) até atualizar o novo mapa corporal. Referência: SCHLEIP, Robert. Fascia as a sensory organ: clinical relevant aspects. Clinical Rehabilitation, 2012.

<sup>26</sup> Endocanabinoides Fasciais: A rede fascial contém receptores CB1 e CB2. O estiramento mecânico profundo estimula a liberação de anandamida, um canabinoide endógeno que gera sensações de euforia e bem-estar profundo. Referência: ZUGEL, M. et al. Fascial tissue - a biological multi-micro-level system. Frontiers in Physiology, 2018.

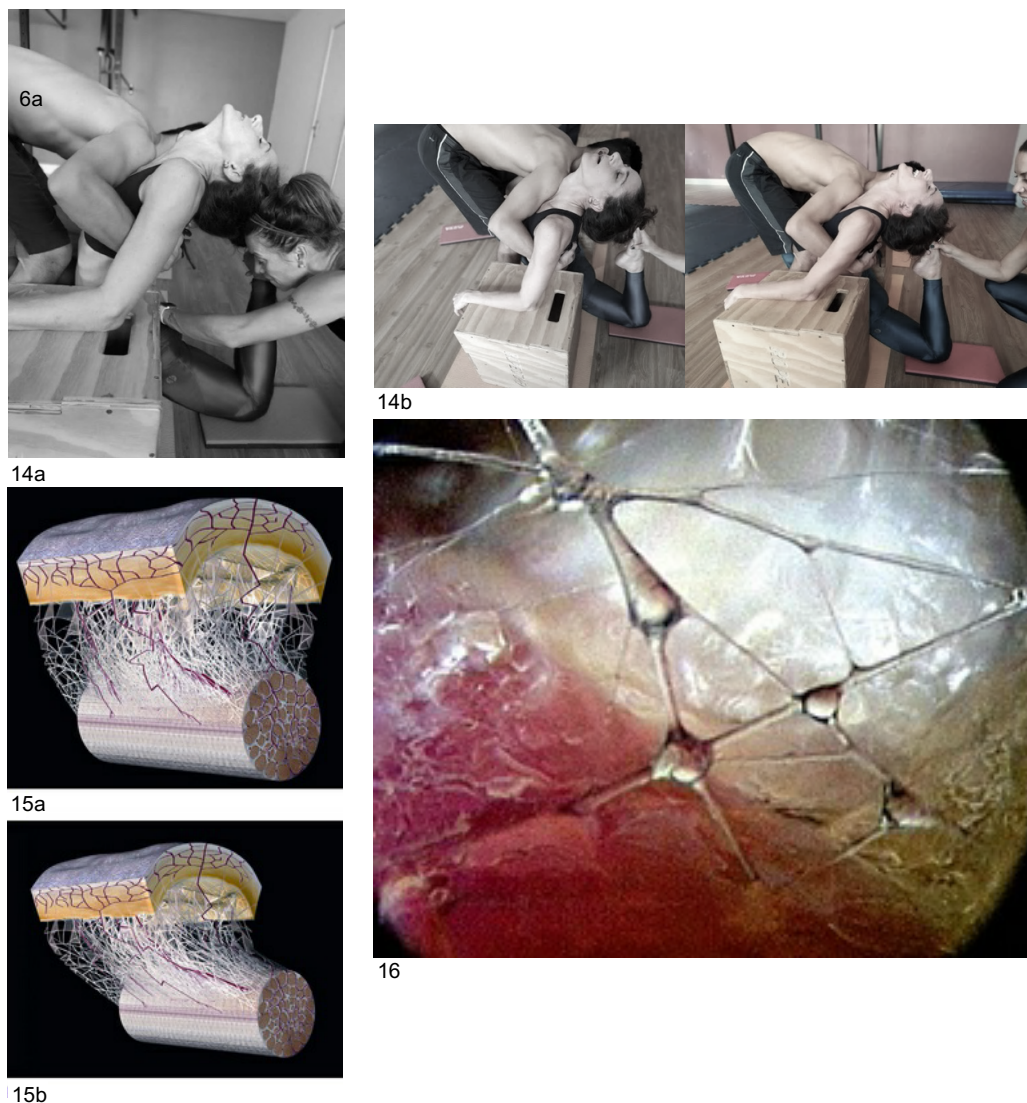


Figura 14 – A experiência da flexibilização máxima da linha anterior: (a) detalhe da extensão cervical e torácica; (b) arco completo com suporte de toque miofascial. Prática realizada em aula para professores do método MOVA, desenvolvida pela Profa. Juliana Ota. (Ribeirão Preto-SP, 2019). Fonte: Acervo da autora (2019).

Figura 15 – O hardware da continuidade: (a) diagrama da pele ao tendão; (b) detalhe do sistema colágeno microvacuolar de absorção. A imagem revela a inexistência de descontinuidade entre os planos fasciais: uma relação de bolhas de polígonos que sustenta o suprimento vascular e possibilita o deslizamento multidirecional durante a abertura do corpo. Fonte: Myers (2016, p. 71), com permissão de Dr. J. C. Guimberteau e Endovivo Productions.

Figura 16 – A arquitetura das "teias e gotículas": fibrilas pegajosas, ocas e elásticas em interação responsiva constante com os vacúolos. Esta rede areolar forma o sistema adaptativo onipresente que permite a miríade de pequenos movimentos subjacentes, criando uma gama de "cordões e velas" que se remodelam instantaneamente a cada tração ou esforço voluntário. Fonte: Myers (2016), com permissão de Dr. J. C. Guimberteau e Endovivo Productions.

Nesse mergulho interno, a percepção da coluna deixa de ser óssea para se tornar fluida, como se eu habitasse uma arquitetura de teias e gotículas densas. Essa sensação subjetiva encontra eco na biologia profunda: o que experimento na pele é

o dinamismo das fibrilas elásticas da fáscia viva (Figura 15a e 15b). Como revela a microfotografia de Dr. Guimberteau, esse tecido é um sistema adaptativo ubíquo que se remodela a cada tração, criando uma gama de “cordões e velas” (Myers, 2016, p.71) que sustentam tanto o gesto sutil quanto o grande esforço da flexibilização.

Quando isso acontece, algo muda de regime. A experiência deixa de ser administrada e ganha instabilidade. É nesse ponto que a noção de Zonas Autônomas Temporárias de Hakim Bey (2018) se torna pertinente. Bey descreve territórios que não se instituem como sistema, mas como intensidades provisórias, mapas vivos atravessados por “marés inesperadas”, “surtos de energia”, “túneis secretos e surpresas” (2018, p.27). A imagem não precisa ser transportada literalmente para o campo corporal para fazer sentido. O próprio corpo pode tornar-se esse mapa sobreposto: um território cotidiano que, por alguns instantes, muda de frequência.

É a partir dessa variação de frequência, um pequeno transe que desestabiliza o hardware antigo, que as *interzonas corporais* se materializam nas práticas desta pesquisa. Nelas, o corpo suspende a anestesia dos automatismos e recupera sua condição de *corpo-pulsional* (Rolnik, 2019, p.40). Trata-se de um retorno a uma inteligência antropofágica: o corpo devora o estímulo, digere o estranhamento e reorganiza suas potências sensório-motoras em novas possibilidades de existir.

Um primeiro movimento recorrente é a **desautomatização**. Sacudir, alterar coordenação, caminhar de modo não habitual, mudar ritmo, direção, foco. Não é aquecimento. É sabotagem leve do controle cotidiano. O corpo sai da ordem comum e volta a se perceber em ato. Um curto-circuito no piloto automático.

O **espreguiçamento orientado pela percepção fascial** constitui outro eixo fundamental. Diferente do alongamento mecânico, trata-se de investigar continuidade interna, linhas de tração, sensação de rede. O espreguiçar, gesto banal, quase invisível, torna-se tecnologia de reconexão e hidratação. Se a fáscia é o tecido que regista os nossos congelamentos, o movimento espiralado é o aporte de águas novas que dissolve a viscosidade estagnada, devolvendo ao corpo a sua natureza de fluxo.

O **trabalho de peso e contrapeso**, individual ou em relação, intensifica a percepção da gravidade como agente vivo da experiência. Apoiar, ceder, negociar. Aqui aparece uma micropolítica silenciosa: confiança como gravidade compartilhada. O corpo aprende pelo pacto, não pelo discurso.

Os **objetos sensoriais** funcionam como atalhos perceptivos. Tecidos, bolas, bambus, elásticos. Materiais simples que deslocam a atenção do desempenho para a sensação. O objeto ancora para deslocar. Em vez de perguntar se o movimento está certo, o corpo passa a perguntar o que está acontecendo. Esse giro muda completamente a experiência de aprender.

A **repetição transformadora do gesto** também se revela potente. Um gesto banal, repetido, vira lupa. A repetição aprofunda sensação, altera intenção, revela pequenas diferenças. O cotidiano deixa de ser apenas hábito e passa a ser matéria de invenção. Um portal discreto se abre.

A **improvisação** aparece menos como virtuosismo artístico e mais como campo de investigação. Ao retirar a exigência de forma correta, surgem microdecisões sensório-motoras inesperadas. Quando essa improvisação se expande em **fabulação corporal**, acontece um salto: o corpo inventa atmosferas, seres, narrativas encarnadas. É onde o imaginário deixa de ser abstração e vira experiência.

A **palavra em vibração** constitui outra passagem importante. Quando a voz deixa de explicar e vira matéria sonora, o campo muda. Ler, vocalizar, brincar com ritmo altera presença. A linguagem não comenta o corpo; atravessa o corpo.

A **deriva-aula** em espaço público, especialmente na praia, opera como dispositivo em si. O vento, a areia, os passantes, os ruídos, o imprevisível, tudo se torna parte do campo. O espaço deixa de ser cenário neutro e passa a agir como coautor, “travam-se novos laços porque liberam-se os gestos, desarma-se a codificação. Praticar deriva para deslugarizar-se.” (Navarro, 2011). O corpo precisa negociar continuamente com o mundo. E nessa negociação surge presença.

Por fim, há um dispositivo que nasceu quase sem querer e depois se revelou ferramenta: o **Oráculo do Corpo Inventor**. Ele não corrige o corpo de ninguém. Não resolve problemas. Opera de modo mais simples e talvez mais raro: cria uma pausa improvável no cotidiano. A carta vira jogo. O jogo vira curiosidade. A curiosidade abre uma distância lúdica para falar de corpo sem virar palestra. Surgem risos, memórias, imagens. A pessoa pede outra carta porque quer ver o que vem. Uma pequena zona autônoma de atenção aparece ali, no meio do dia comum.

Em conjunto, essas interzonas corporais não formam um método no sentido escolar. Formam um modo de produzir condições de experiência. Elas não funcionam sempre, e isso também faz parte do trabalho. Uma brecha não é

garantida; ela é convocada. Quando acontece, o que aparece é um corpo menos administrado, mais poroso, mais capaz de imaginar e de se mover em direção ao que ainda não tem nome. A escrita, então, precisa acompanhar esse gesto. Não para domesticar o acontecimento, mas para manter vivo o verbo sair.

### 3.2.

#### **Derivas e encontros: o corpo como cartógrafo**

Praticar derivas não é novidade na minha trajetória, mas é um gesto que precisa ser continuamente reativado. Sem esse exercício, corre-se o risco de cair no automatismo de uma vida hiperconectada, em que a atenção é capturada e o corpo passa a operar por protocolos. A deriva, ao contrário, insiste em outra qualidade de presença: desloca o olhar, desmonta expectativas e reabre a capacidade de vínculo com o mundo (Navarro, 2011). Nesse sentido, a deriva aproxima-se do que Suely Rolnik descreve como a ativação de uma escuta sensível do corpo, quando a percepção deixa de operar apenas pelo reconhecimento do já conhecido e passa a se orientar pelas forças que atravessam a experiência. Trata-se de um estado em que o corpo capta variações sutis do ambiente – sons, presenças, atmosferas – antes mesmo de organizá-las em significados, permitindo que novas leituras do mundo emerjam (Rolnik, 2018; 2022)

Foi nessa direção que comecei a perceber um desdobramento inesperado do Corpo Inventor: as aulas ao ar livre, na praia de Ipanema, inicialmente organizadas como parte da minha rotina de trabalho e pesquisa, passaram a operar como derivas de aula – encontros em que o espaço público não funciona apenas como “cenário”, mas como agente ativo da experiência. A cada dia, a paisagem se modifica: vento, nuvens, gritos de ambulantes, passantes, cães, barraqueiros, o mar como pulso sonoro. Nesses encontros, o corpo deixa de ser apenas o que se move no espaço e passa a ser também um cartógrafo de atmosferas e vínculos, compondo com aquilo que emerge.

A filmagem improvisada, um celular apoiado num “tripé de areia”, tornou-se uma espécie de dispositivo de pesquisa. Inicialmente pensada para registro e



divulgação, ela passou a operar como ferramenta de observação: ao rever os vídeos, percebi que o que parecia periférico (interrupções, atravessamentos, ruídos) era, na verdade, central. Em um dos registros, um menino brincava com um boneco ao lado do nosso exercício repetido; aproximava-se, interrompia, retornava.



Figura 17 - Aula que se torna Deriva. Vídeo da prática disponível em: <https://youtu.be/BEqCLMm5Kg0> Acesso em: 24 mar. 2026.

O que parecia distração tornou-se cena: uma coreografia espontânea entre a repetição do movimento e a curiosidade do entorno. Em outros vídeos, a passagem dos ambulantes atravessava o quadro, e os gritos de venda, somados ao ritmo do mar, criavam uma trilha sonora involuntária que reconfigurava a leitura do gesto. O riso que surgia ao rever essas cenas não era apenas humor: era um indicador de que algo do real havia atravessado a prática, deslocando seu fechamento e abrindo o acontecimento. Como Rufino (2019, p.126) traz, de forma afiada, ao descrever os modos astuciosos de proceder no espaço cotidiano – ações que “riscam os pontos de uma amarração de desobediências”, instaurando pequenas rupturas nas normatizações que organizam a experiência. A aula passa a operar menos como condução e mais como campo de negociação com o imprevisível, onde saberes encarnados desferem golpes oportunos, produtores de ações rebeldes. Nesse contexto, a gargalhada que destrona torna-se matéria de conhecimento incorporado.

A desobediência, a traquinagem e as estripulias causadoras dos conflitos são as potências. Aí está. Eis o Catiço. (Gargalha...) O riso e a esculhambação, riscados taticamente, orientados por uma máxima rebelde, operam golpes nos limites do enrijecimento das normatizações, arrogâncias e desencantamentos das vias de mão única. O riso não como alegoria, mas como destronamento, tão sacana quanto o sarro, o drible, o “finge que vai, mas não vai!” (RUFINO, 2019, p.126)

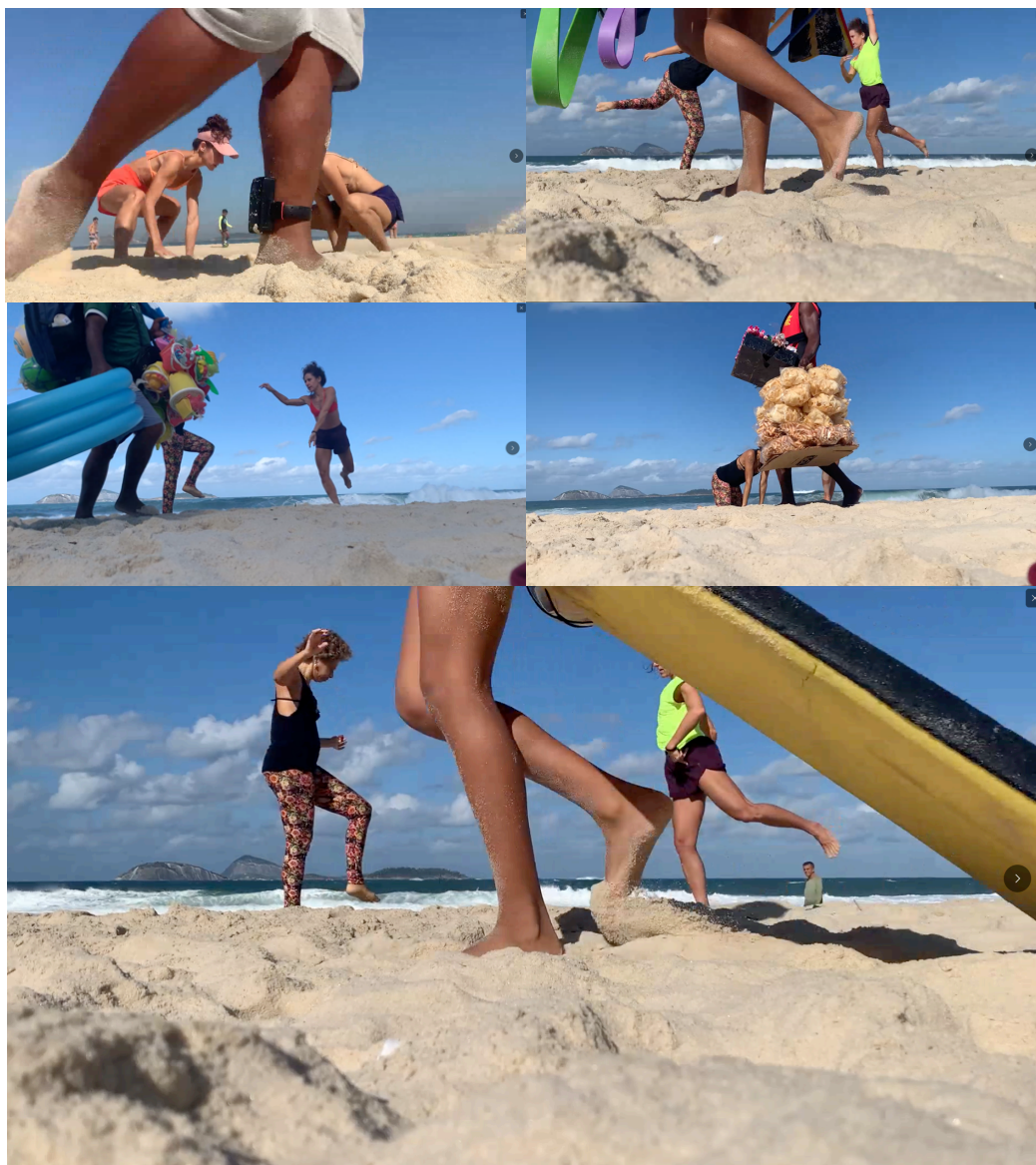


Figura 18 – Capturas de passagens de ambulantes e frequentadores da praia nos vídeos feitos a partir do “tripé de areia”, interrompendo e criando rupturas inesperadas de imagens que despertam vertigem, riso, pequenos rompantes de figuras curiosas e anedotas cotidianas. Fonte: arquivo da autora. 2023-2024.

Essa dimensão confirma uma intuição: no Corpo Inventor, a prática não se define como sequência de exercícios, mas como campo de experiência. A aula acontece menos como transmissão e mais como condição de encontro, onde se aprende a “ler” o mundo e a si mesmo por vias incorporadas. Aqui, a aprendizagem

se aproxima do que Freire entende como experiência situada e relacional: um saber que não se deposita, mas se produz no contato vivo com o contexto, no exercício de percepção e autoria compartilhada.

Ao levar o movimento para o espaço aberto, comecei a perceber a praia como um campo de orientação sensório-espacial. A prática ativava direções concretas: calcanhares apontados para o Arpoador, cabeça alongada para os Dois Irmãos, mãos empurrando a areia, olhos convocados ao céu. Há aqui um aspecto que chamo de psicogeografia fascial: um modo de perceber que a orientação do corpo no território reorganiza também a orientação interna: tensões, apoios, vetores, ritmos. Não se trata de metáfora decorativa: o corpo se constitui como rede, e essa rede responde ao ambiente.



Figura 19 – Capturas de imagens das aulas do Corpo Inventor, a partir dos vídeos de trechos dos encontros-aulas. Imagens que riscam essa psicogeografia fascial, na provocação constante da facilitadora-autora, para os alunos incorporarem essa percepção sensório espacial desse território praia. Fonte: arquivo da autora. 2023-2024.

Nesse sentido, a deriva opera como método de escuta do espaço e do vínculo. O que Navarro (2011) nomeia como “tons emocionais” do território



aparece, aqui, não apenas como sensação subjetiva, mas como composição concreta: os sons, as presenças, os atravessamentos e as interrupções determinam o modo como o corpo entra em relação com o gesto. A praia se torna laboratório onde o cotidiano é vivido como campo de invenção, em afinidade com Certeau (2014), para quem as práticas ordinárias produzem espaço e criam táticas de existência no uso do território.

Em um segundo movimento, comecei a introduzir pequenas fabulações como forma de ampliar a experiência: improvisos de dança antes ou depois da aula, experimentos com tecidos, composições de vídeo e som. A fabulação não aparece aqui como “narrativa inventada”, mas como modo de acesso a camadas do sensível que escapam ao discurso. A ideia de “seres”, inspirada por exercícios com mitos e figuras imaginárias, funcionou como gatilho para perceber que, no cotidiano, o estranho e o poético surgem em dimensões quase ocultas: nas sombras do movimento, nas interrupções do quadro, nos sons do mar junto a uma repetição corporal insistente.



Figura 20 - Improviso de dança na Praia de Ipanema, pós aula do Corpo Inventor - Praia. Vídeo da prática disponível em: <https://youtu.be/LPcuosYra2A> . Acesso em: 24 mar. 2026.

Esse conjunto de práticas mostra que a deriva-aula não busca eficiência nem performance. Ela busca reencantar a atenção, abrir vínculo com o mundo e produzir

presença. Na deriva, sensação e pensamento acontecem “descalços”: o corpo aprende pelo chão, pelo vento, pelo acaso e pelo encontro (Navarro, 2011). Ao mesmo tempo, essa experiência pode ser compreendida à luz do que Rolnik denomina modo antropofágico de subjetivação, um estado em que o corpo se expõe à alteridade sem medo de contaminação, permitindo que as forças do encontro produzam deslocamentos e recriações de si. Trata-se de uma plasticidade que mistura repertórios, improvisa linguagens e se reorganiza a partir das vibrações do mundo, num processo em que a vitalidade se expande justamente pela abertura ao outro e ao imprevisível (Rolnik, 2022).

Dessa forma, a deriva não opera apenas como deslocamento espacial, mas como exercício de porosidade subjetiva: uma prática em que o corpo deixa de reproduzir protocolos e passa a vibrar com as modulações afetivas do ambiente, recriando suas próprias formas de perceber, mover e existir.

Outro aporte fundamental que percorreu toda esta pesquisa, e onde percebi a força das derivas que criei, foi, literalmente, a corrida na areia de pés descalços. Ela me serviu de base, de aterramento e de neuromodulação natural. No início do dia, antes que o "sujeito acadêmico" assumisse o controle, a corrida fornecia as endorfinas necessárias para equilibrar os pensamentos. Corro desde 2012, mas nunca por metas de maratona ou performance técnica; corro porque o corpo pede o "gozo" do espaço aberto.

A corrida na areia tornou-se minha companheira de delírios e derivas. Nela, pratiquei o que Luiz Rufino (2019) chama de "estripulias" na encruzilhada. Para Rufino, dar caminho não é apontar um trajeto fixo, mas potencializar as possibilidades. E eu potencializei: corri estudando o balanço das fâscias no meu corpo, corri fugindo de cachorro, corri dando lição de moral em quem jogava bituca de cigarro na areia, corri pisando em garfos, palitos, abelhas e pulando cocô. Houve dias de correr muito rápido e alegre, e dias de correr devagar, quase andando, apenas para dar um "up" no sistema. Corri de costas, de lado, em zigue-zague, subindo e descendo rampados de areia, driblando crianças, bolas de futevôlei e o calor de 40 graus. Nessas microtáticas cotidianas, a rua (ou a beira-mar) deixa de ser apenas concretude e passa a ser praticada como um rito, onde se "riscam e alinham saberes" (Rufino, 2019, p. 123). Minha corrida não se fixa na segurança das certezas; ela é, como o signo de Exu, dinâmica e inacabada.

Mas o que faço com tudo isso? É aqui que o meu olhar de arquiteta se encontra com a performance. Ao estudar os ritmos e os jogos que poderia fazer com as fâscias, resolvi pensar no desenho da corrida: usei o corpo como um lápis sobre a areia, costurando pessoas e espaços vazios, fazendo trançamentos e variações. Ao registrar essas geometrias no GPS, percebi que estava operando no que Rosalind Krauss (2008) denomina "campo ampliado". O meu trajeto não era uma rota de transporte, mas um "local demarcado", uma escultura efêmera que é, simultaneamente, paisagem e arquitetura. Para Krauss, a arte pós-moderna rompe com a pureza dos meios e passa a habitar lugares híbridos, como os "locais demarcados". Ao marcar a areia com a pegada e o mapa digital com o trajeto, transformo a praia em um complexo que é, simultaneamente, paisagem e arquitetura. Como aponta a autora, trata-se de um "processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural – as condições de abertura e clusura – na realidade de um espaço dado" (Krauss, 2008, p.136). O meu desenho no GPS não é um mapa de navegação; é uma demarcação efêmera, uma escultura feita de movimento.

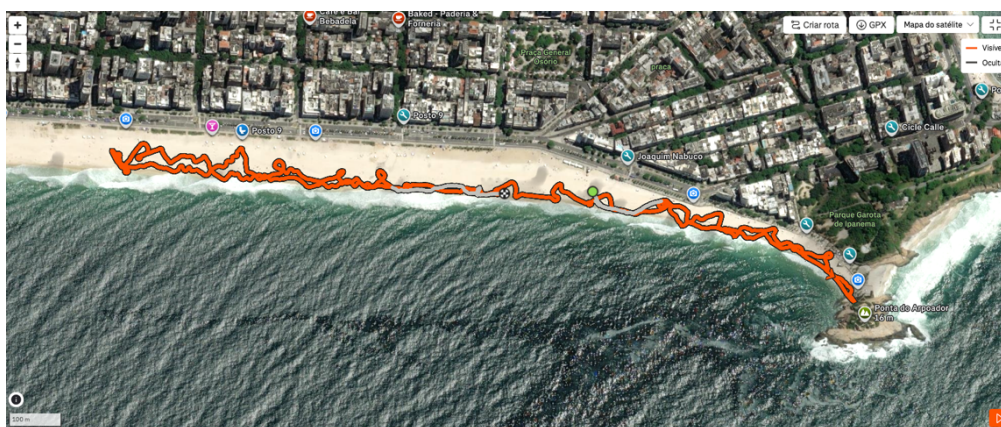


Figura 21 – Mapa da corrida-deriva: o deslocamento físico como ferramenta de leitura tática e sensorial do território praiano. O traçado percorre a extensão entre Ipanema e o Arpoador, revelando a escala do corpo em relação à linha da costa. Fonte: Elaborada pela autora a partir do aplicativo Strava (2026).





Figura 22 – A grafia do retorno: detalhe do traçado em Ipanema. A aproximação revela a nitidez do desenho percorrido, onde o GPS captura a "assinatura" do corpo na areia; um traçado que deixa de ser dado técnico para se tornar registro da coreografia espontânea entre o passo e o território. Fonte: Elaborada pela autora a partir do aplicativo Strava (2026).

Mas o que eu sentiria na minha sensação interna ao desenhar com o corpo? Posso dizer que cansou, e cansou bem. Mas o cansaço veio acompanhado de um despertar: o desenho me tirou da monotonia e pulsou outros modos de energia e circulação. Fez-me perceber possibilidades de "dizer coisas" àquele espaço através do movimento, buscando um ajuste entre geometrias internas e externas, me surpreendendo com cada novo espaço que eu desenhava – e era apenas o lugar de todo dia. Como pode? A natureza tem o poder de nos surpreender, mas a natureza do corpo em movimento tem o poder de nos espantar em ato. Bachelard (2005, p.120) invoca que a melhor marca da admiração é o exagero – "Quem aceita os

pequenos espantos, prepara-se pra imaginar os grandes." – esculpindo um novo lugar, acessando *perceptos* e *afetos*<sup>27</sup>, "compondo uma experiência de apreciação do entorno mais sutil, que funciona sob um modo extracognitivo" e praticando um *saber intensivo* (Rolnik, 2018, p. 40). A corrida, então, exercia um modo-bicho de aparecer e desaparecer: entre coreografias, desalinhos, saltos e inversões, recortava aquela rede calma e simultaneamente caótica de sal e mar, nutrindo-se dos seres infinitos – pessoas, animais, conchas, objetos, lixo – que se revelavam como vetores de uma força mitológica do ínfimo.

Essa operação exige o que Suely Rolnik chama de corpo-pulsional. Para "despersonalizar-me" e favorecer o ordenamento das coisas (Navarro, 2012), preciso sair da função de "sujeito" que apenas atravessa a cidade. Segundo Rolnik: "A pulsação desses mundos larvares em nosso corpo nos lança num estado de estranhamento. [...] O mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmenes de outros mundos em estado virtual." (2018, p. 41). A corrida desenhada é, portanto, uma *performance camaleoa*. Nela, o território fica para trás a cada passada, e o "saber-do-vivo" assume a autoria. Entre o suor e o satélite, a arquiteta que corre não busca apenas a forma, mas a força: a invenção de um espaço que só existe enquanto o corpo se move, respirando com o universo e redesenhando, a cada curva na areia, a sua própria liberdade.

Foi justamente nesse território de redesenhos e derivas que uma experiência específica começou a ganhar contorno: o que denomino **Oráculo do Corpo Inventor**. Gestada no contexto da disciplina *Experiência, Multissensorialidade e Interatividade*, no primeiro semestre de 2025, dentro do programa de pós-graduação. O objetivo era experimentar, na prática, o que poderia se configurar como uma ação de extensão, mas a proposta inicial ainda tateava o escuro. Eu já frequentava a praia regularmente, habitando o entorno com pequenas práticas corporais e observações silenciosas, mas faltava uma forma de intervenção. Foi nesse entre-lugar, na insistência da permanência e na abertura radical ao imprevisível, que a ideia das perguntas começou a ganhar corpo e voz.

---

<sup>27</sup> Perceptos e afetos: Conceitos centrais na obra de Deleuze e Guattari, articulados por Suely Rolnik em *Esferas da Insurreição* (2018) para descrever a atividade do "corpo vibrátil". Diferente da percepção (que organiza o mundo em objetos e formas conhecidas) e do sentimento (que é uma resposta psicológica individual), os perceptos e afetos operam em uma dimensão extracognitiva. São forças e vibrações do mundo que atravessam o corpo antes de qualquer racionalização, permitindo que o sujeito se desloque de identidades fixas para inventar novos modos de existência e expressão.



A praia, no Rio de Janeiro, é um território curioso. As conversas acontecem com facilidade inesperada: alguém comenta o tempo, pergunta as horas, oferece mate, observa o mar. Pequenos diálogos se formam sem planejamento, dissolvem-se rapidamente e deixam rastros de presença e sonoridade. Michel de Certeau (2014, p.49) descreve a conversa cotidiana como uma prática coletiva sem proprietários individuais, uma criação provisória que emerge do entrelaçamento das posições dos interlocutores:

...as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras “de situações de palavra”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis”. (Certeau, 2014, p.49)

Essa percepção ajudou a compreender que o campo já existia antes de qualquer proposta metodológica. Eu não precisava levar algo pronto; bastava entrar no fluxo relacional que já acontecia ali.

O *oráculo* nasceu dessa constatação simples. Cartas com perguntas abertas, escolhidas intuitivamente pelas pessoas, funcionavam como disparadores de conversa sobre corpo, vida cotidiana, memória e desejo. Não havia roteiro rígido. Algumas respostas eram breves, outras se desdobravam em narrativas longas. O que se produzia não era coleta de dados no sentido tradicional, mas um espaço de atenção compartilhada, uma espécie de pausa dentro da rotina de trabalho ou lazer.

Esse processo se situava em uma zona que não era totalmente aula, nem totalmente conversa informal, nem terapia, nem pesquisa clássica. Uma *interzona*. Um território relacional provisório, onde fronteiras entre pesquisadora e participantes ficavam mais porosas. Certeau (2014, p.184) afirma que “o espaço é um lugar praticado”; ali, a praia deixava de ser apenas cenário e se tornava campo de experiência porque era atravessada por relações, histórias e deslocamentos perceptivos. Essa dimensão espacial vivida também aparece em Certeau quando ele afirma que:

Essa experiência é relação com o mundo; no sonho e na percepção, e por assim dizer anterior à sua diferenciação, ela exprime “a mesma estrutura essencial do nosso ser como ser situado em relação com um meio” – um ser situado por um desejo, indissociável de uma “direção da existência” e plantado no espaço de uma paisagem. Deste ponto de

vista, “existem tantos espaços quantas experiências espaciais distintas”. A perspectiva é determinada por uma “fenomenologia” do existir no mundo. (Certeau, 2014, p. 184)

Um dos encontros mais marcantes aconteceu com Cícero, responsável por uma barraca. Após responder às perguntas, ele começou a refletir espontaneamente sobre a relação entre corpo, trabalho e natureza. Falava da importância de se movimentar, da perda de massa muscular quando ficou parado, da conexão entre mente e ambiente. Em certo momento disse algo próximo de: pessoas pensam muito com a cabeça, mas o corpo fica sentado, desconectado do chão. Havia ali uma filosofia encarnada, construída na experiência cotidiana e não em livros. O oráculo não produziu esse pensamento; apenas abriu espaço para que ele emergisse e fosse reconhecido.

Outros encontros tinham tonalidades diferentes. Um jovem vendedor associava o mar ao lugar onde descarregava tensões. Uma trabalhadora falava do olhar como estratégia para economizar energia no atendimento ao público. Turistas comentavam mudanças na relação com o próprio corpo após alterações de hábitos de vida. Em comum, havia sempre um pequeno deslocamento: pessoas percebiam que estavam falando de si mesmas de um modo pouco habitual.

Do meu lado, a experiência também deslocava percepções. Eu chegava com cartas improvisadas, sem saber exatamente o que aconteceria. Havia algo de levemente absurdo, uma pesquisadora oferecendo um “oráculo do corpo” entre barracas de milho e cadeiras de praia, e talvez justamente por isso funcionasse. O humor implícito quebrava formalidades e criava aproximação. Não era um ritual solene; era quase uma brincadeira séria.



Figura 23 – Repositório audiovisual da prática "Oráculo do Corpo Inventor": encontros com Jaime, Marco Antônio, Cícero, Cassiane e Guilherme. Série de registros que documentam a mediação entre gesto, memória e território, onde a fala de cada colaborador se torna parte da cartografia sensível desta pesquisa. Link para a playlist completa da ação em extensão: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLq1LC\\_hVOh11WKZkDYOaoPugtpwxA5b8J](https://www.youtube.com/playlist?list=PLq1LC_hVOh11WKZkDYOaoPugtpwxA5b8J) . Acesso em: 24 mar. 2026. Fonte: Elaborada pela autora (2026).

Certeau descreve o cotidiano como invenção produzida por mil maneiras de fazer, táticas discretas que operam dentro das estruturas existentes sem necessariamente confrontá-las diretamente. O oráculo pode ser compreendido como uma dessas pequenas táticas: uma intervenção mínima que reconfigura temporariamente a experiência do espaço e das relações. Nada monumental, mas suficientemente potente para produzir brechas perceptivas.

A experiência confirmou uma intuição central da pesquisa: o corpo pensa, mas nem sempre encontra condições para que esse pensamento seja escutado. Quando surge um espaço de atenção, mesmo breve, algo se reorganiza. Não se trata de transformação espetacular, e sim de micro-movimentos: um riso, uma pausa reflexiva, uma frase que a pessoa não esperava dizer. Ao final, compreendi que o mais importante não era o objeto “oráculo” em si, mas o modo de presença que ele possibilitava. Um modo de pesquisa que se constrói na relação, no imprevisto e na disponibilidade para o encontro. Nesse sentido, a experiência aproxima-se do que Donald Schön (2000) descreve como reflexão-na-ação: um conhecimento que se produz enquanto se faz, no próprio fluxo da prática, e não apenas como etapa posterior de análise. A praia continuava sendo praia – sol, trabalho, barulho, areia – mas, por alguns minutos, tornava-se também laboratório sensível, espaço de pensamento compartilhado e invenção cotidiana.

### 3.3.

#### **Pedagogias do desvio: fabular como forma de ensinar**

A primeira aparição pública desta pesquisa ocorreu no primeiro semestre de 2024, na disciplina *Design e Desafios Complexos*, ministrada pelas professoras Roberta Portas e Jackeline Farbiarz no PPGDesign da PUC-Rio. Esta disciplina funciona como um mergulho nas diversas formas de atuação do design contemporâneo – do social ao co-design – e propõe uma decodificação dos desafios globais frequentemente balizados pelos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS). É aqui que a pesquisa encontra um solo fértil na linhagem metodológica do departamento, consolidada por nomes como Ana Branco e José Luiz Mendes

Ripper. Essa tradição do Design em Parceria fundamenta um fazer “com” o outro, onde o projeto nasce da convivência e da responsabilidade compartilhada. Como anotei em meus registros de aula, ecoando Bakhtin: “Ser significa ser para o outro e, através dele, para si”. Sob essa ótica, o design deixa de ser uma imposição técnica para se tornar um gesto de presença e relação. Minha proposta para a turma, realizada na “florestinha” do campus, não foi uma apresentação expositiva, mas uma provocação encarnada. Para dialogar com a complexidade dos temas tratados, entendi que não bastava falar sobre o Corpo Inventor; era preciso propô-lo como experiência de deslocamento. Em vez de slides, utilizei o corpo como suporte de investigação. Ali, a pesquisa se revelou enquanto prática e campo de acontecimento. O que se colocava em jogo era menos a transmissão de um conteúdo e mais a criação de uma zona de experimentação, onde algo pudesse emergir da experiência compartilhada. Foi ali que comecei a reconhecer, na prática, o que mais tarde nomearia como *interzonas corporais*: microterritórios de experiência em que a percepção habitual se desloca e o corpo passa a operar em outra frequência de atenção.

Esse gesto ativa a dimensão metodológica/crítica: a escolha de deslocar o espaço da aula, de retirar os corpos da sala e lançá-los à imprevisibilidade do ambiente aberto, já tensiona a lógica disciplinar tradicional. A presença dos livros: *Trilhos Anatômicos*, *Dynamic Space*, *O Corpo em Movimento*, funcionava como isca sensível, não para serem explicados, mas para disparar sensações. A condução, aqui, se dava como trama de vetores: gravidade, deslocamento, hesitação, riso.

Com a pergunta “O que faz esse corpo ficar de pé?”, introduzi o pensamento das fâscias. Ao desconstruir a ideia de um corpo estruturado apenas por ossos e músculos, propus um corpo-vivo em rede, plasticamente suspenso por tecidos conectivos. Essa noção ativou o eixo epistemológico: conhecimento que emerge do próprio corpo em escuta, em vibração. Não como teoria aplicada, mas como sensação que pensa.

A prática do sacudir, seguida pelas caminhadas não habituais e pela nomeação da pesquisa em movimento, abriu espaço para o eixo fenomenológico. A percepção do próprio corpo em desequilíbrio, os tropeços na fala ao explicar suas pesquisas, o riso que irrompe sem controle, tudo isso compôs um ambiente onde o conhecimento não era previsível, mas afetável. Pequenas *interzonas* surgiam ali, nos momentos em que o automatismo se suspendia e algo novo passava a organizar

a experiência. Esses momentos serviram também causar uma desordem bem vinda e dispersa, a descompressão virou mistura de falas, por estímulos não previstos, e nesse momento, nada que eu falasse serviria a organizar, ou trazer atenção, a euforia era nítida. Então só comecei um novo jogo com bolas, o qual eles mesmos se prontificaram na curiosidade surgida, e se organizaram em atenção e concentração.



Figura 24 – Dinâmica de aula na "florestinha" da PUC-Rio: a bola como eixo de atenção plena e centro gravitacional do jogo coletivo. O exercício revela o instante em que o corpo inventor se organiza a partir de um foco compartilhado, onde o objeto dita o ritmo da percepção e da presença. Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

Num momento de improviso, propus que pensassem sua relação com os planos de Laban: o frontal (porta), o horizontal (mesa), o vertical (sagital). Perguntei: “Como você quer estar na sua pesquisa?” A simples formulação corporalizada dessa questão gerou deslocamentos visíveis. O corpo passou a ser operador de escolha, não só objeto de estudo.





Figura 25 – Dinâmica de aula na "florestinha" da PUC-Rio. O exercício propõe a observação da tensão e da confiança necessárias para se entregar ao jogo de peso e contrapeso entre os corpos. Fonte: Arquivo pessoal da autora, 2024.

A prática de peso e contrapeso entre duplas, e a breve intervenção com uma aluna que hesitava em se entregar ao movimento, evidenciaram a potência de um facilitador que escuta mais do que conduz, que sustenta o campo sem moldá-lo. O campo emergente não era coreografado, mas *coreoafetado*. O imprevisto das duplas que criavam novas formas sem que fossem solicitadas reforçou a dimensão micropolítica da prática: a invenção que brota pelas bordas.

Antes de finalizar, compartilhei em voz alta a frase de Larrosa, escrita numa folha grande: “Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. A informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência.” (Larrosa, 2002). A experiência terminou com olhos brilhosos, corpos tocados. Uma aluna comentou: “A aula de metodologia deveria ser assim.” Outra

me procurou para falar sobre sua doença crônica, sugerindo que talvez ali estivesse uma linha de pesquisa. Outra disse que saiu pensando sobre o próprio projeto de um jeito novo.

A apresentação se deu como corpo, como acontecimento, e ali compreendi que esse gesto inicial de pôr a pesquisa em jogo já dizia muito sobre seu campo de atuação. Um campo que cruza arte, design, corpo, cognição, sensação, geometrias e afeto. Um modo de pesquisar em que o corpo aparece não como objeto, mas como operador inventivo, político e sensível.

O trabalho final prático da disciplina externa Corpo-Palavra, realizada no departamento de Pós-Graduação de Letras, com a professora Ana Kfoury, representou uma oportunidade de integrar, de forma mais deliberada, os caminhos que vinham se delineando silenciosamente ao longo do processo, uma espécie de retorno ao desejo inaugural, à motivação pulsante que se mantinha ali, latente, buscando vazão. Foi também nesse contexto que comecei a reconhecer, com maior clareza, a emergência das *interzonas corporais* – zonas de passagem em que o gesto deixa de obedecer ao automatismo e passa a operar como campo de invenção. Se por um lado minha pesquisa já vinha tratando de propostas metodológicas baseadas no movimento e na expressão corporal como catalisadores em processos criativos no Design, por outro, sentia que ainda havia algo poroso, transbordante, a ser explorado com mais nitidez.

Na estrutura da aula, integrei elementos da minha prática com o Sistema Laban, especialmente no uso das qualidades de movimento, e das abordagens fascial e somática. Levei para a aula uma mala vermelha, cheia de objetos táteis: elásticos, bolas, bambus, cordas, livros. Esses materiais funcionavam como elementos de aterramento, mas também de deslocamento sensorial. No início, propus que os alunos explorassem seus próprios textos de pesquisa, tocando-os com os olhos, a fala e o corpo. Em seguida, fomos despertando o corpo: espreguiçamentos, movimentos de tração, percepção das tensões elásticas internas.





Figura 26 – Apresentação da maleta com objetos sensoriais durante a aula-performance no Teatro Domingos Oliveira (Planetário da Gávea). O dispositivo atua como disparador para a experimentação e a invenção do corpo no espaço cênico. Fonte: Arquivo pessoal da autora (2024).

Pedi que criassem um movimento simples, mínimo, e que repetissem esse gesto em diferentes qualidades. A repetição foi usada como chave de transformação: o gesto inicial, ainda tímido, começava a se expandir à medida que a escuta corporal se aprofundava. Num segundo momento, reorganizei o grupo em uma fileira com bancos. Cada pessoa executava seu gesto de forma contínua. Enquanto isso, caminhei por entre eles, lendo meu próprio texto em voz alta, brincando com as palavras, explorando sua vibração, seu som, sua imagem. O espaço ganhou densidade. A fala se tornou campo de contágio. Alguns alunos começaram a vocalizar pequenos trechos dos seus textos, ora em palavras inteiras, ora em sons.

Essa coreografia improvisada instaurou uma cena entre dança e performance, corpo e palavra, gesto e som. Foi nesse ponto que compreendi com mais nitidez a importância da condução vocal, da palavra como frequência e matéria de criação. A presença da fala ali – viva, incorporada, ressoada – mobilizava camadas expressivas e perceptivas que transpassavam a racionalidade. Era uma escuta de dentro, como diz Novarina, não uma linguagem de troca, mas uma dança misteriosa entre o espírito e a carne. Kfoury, em "Forças de um Corpo Vazado", descreve essa vibração da palavra como uma energia plástica que atravessa o corpo e o campo, criando frestas, respiros, cintilações. "As palavras vibram em direção a uma exterioridade, imbuídas de um frescor contagiante, nascente, celebrando uma

alegria incontida. Elas não cabem em si, estilhaçam o espaço, cintilam o ar com sua energia plástica-sonora" (Kfoury, p. 11).



Figura 27 – Aula-performance realizada na disciplina externa *Práticas Artísticas (Corpo-Palavra)*. Vídeos da experiência disponíveis em: <https://www.youtube.com/shorts/GKYB41myXwE> ; <https://www.youtube.com/shorts/QX4Kz5VnU8g> . Acesso em: 24 mar. 2026.

Essa ideia de uma fala encarnada, que afeta o outro não apenas pelo sentido, mas pela vibração, é chave para compreender o papel da palavra nesse trabalho. A fala, aqui, é corpo. É gesto. É impulso plástico que reverbera, que toca, que modela. Por isso, a aula performativa do trabalho final consolidou não apenas um método,

mas uma ontologia do gesto em expansão. Uma compreensão de que as fâscias, e suas metáforas, sustentam um campo de conhecimento poroso, sensível e potente para a criação. O corpo não é apenas forma ou estrutura. É fluxo. É tensão que se reorganiza. É campo de invenção.



Figura 28 – Aula de introdução ao corpo com objetos sensoriais, realizada na disciplina *Docência*, no PPGDesign. Vídeo da prática disponível em: <https://youtube.com/shorts/DC7BsMtC-as>. Acesso em: 24 mar. 2026.

A Figura 28, por sua vez, apresenta um experimento conduzido na disciplina *Docência*, no PPGDesign, realizado no mesmo dia da Aula-performance. Ambas as atividades foram iniciadas a partir de uma mala com objetos sensoriais, utilizados como disparadores para romper com automatismos e convocar o corpo à atenção. Essa aula introdutória buscou explorar a relação sensível com materiais e texturas como forma de ativar a presença corporal no contexto pedagógico.

As aulas que conduzi como professora colaboradora na disciplina *O Corpo Humano como Questão no Design* (PUC-Rio), ministrada pela professora Nathália Cavalcante, no primeiro e segundo semestre de 2025, constituíram um território privilegiado para experimentar, em situação real de ensino, a metodologia que vinha sendo elaborada nesta pesquisa. A estrutura da disciplina previa a presença de convidados responsáveis por proposições práticas ao longo do semestre, articuladas às investigações conduzidas pela professora titular e por outros colaboradores. Nesse contexto, acompanhei também os demais encontros, compreendendo o campo pedagógico em que minha participação se inseria: práticas de desenho

sensível, exercícios de percepção, modelo vivo, discussões sobre corpo e território e abordagens críticas sobre corporeidade no mundo contemporâneo.

Essa convivência foi importante porque evidenciava que o corpo já atravessava a disciplina por diferentes vias. Minhas aulas não surgiam como um elemento isolado, mas como uma inflexão específica dentro de um ecossistema de investigações corporais. O que se buscava ali não era ensinar movimento como técnica, mas instaurar condições para que o corpo pudesse operar como campo de percepção, decisão e criação – uma dimensão fundamental para o próprio fazer em Design. Cada encontro funcionava, nesse sentido, como uma espécie de interzona corporal: um território provisório em que o corpo suspendia automatismos e passava a experimentar outras formas de organização sensório-motora, relacional e imaginativa. O que se produzia não era apenas aprendizado, mas deslocamento.

No primeiro encontro, o objetivo era abrir o campo. Sentir a turma, perceber ritmos, resistências e curiosidades. Inspirei-me nas abordagens da metodologia Angel Vianna, privilegiando práticas de percepção interna, texturas corporais e soltura do movimento. Materiais simples: bolinhas, bambus, objetos táteis; funcionavam como mediadores sensoriais, deslocando a atenção do controle para o sentir. As caminhadas coletivas revelavam um grupo ainda em estado de alerta: risadas nervosas, hesitações, tentativas de coordenação. Aos poucos, a atenção ao próprio corpo e ao coletivo começava a emergir. O conhecimento aparecia como experiência, não como explicação.

No segundo encontro, o gesto simples tornou-se ponto de articulação entre o eu e o outro. Trabalhamos próximos ao chão, numa atmosfera de deshierarquização espacial. Pequenos comandos verbais provocavam respostas corporais espontâneas, instaurando um campo onde presença se construía por camadas. Os elásticos distribuídos em duplas tornaram-se rapidamente metáforas vivas de relação: tensão, cedência, negociação, apoio. O corpo operava ali como instrumento micropolítico, revelando que cada gesto contém fronteira, pacto e imprevisto. Quando propus que o grupo tentasse sincronizar movimentos individuais até formar uma composição coletiva, surgiram tanto descompassos quanto momentos de rara sintonia. O grupo começava a se perceber como sistema.

Na terceira aula, o ponto de partida foi o gesto banal, aquilo que normalmente passa despercebido pela repetição cotidiana. Cada aluno escolheu um gesto do seu dia a dia. O trabalho começou com práticas de soltura corporal e



sacudir, seguidas da investigação dos gestos individuais e de sua transmissão em duplas. Um mesmo gesto transformava-se ao atravessar outro corpo. Com os olhos fechados, a repetição tornava o gesto campo de sensação. Estranhamento, riso e introspecção coexistiam. Em pequenos grupos, surgiram as chamadas “máquinas de gesto”: composições em que movimentos se organizavam como engrenagens vivas. O banal expandia-se em fabulação coletiva.



Figura 29 – Colaboração na disciplina da graduação em Design *O Corpo Humano como questão no Design* (2025). As imagens apresentam a prática de “máquina de gestos” realizada pelos estudantes, enquanto o vídeo reúne registros ampliados das experiências desenvolvidas ao longo das aulas: <https://youtu.be/kyAwXzZZTug>. Acesso em: 24 mar. 2026.

Para alimentar esse estado de invenção e dar contorno às percepções que emergiam na prática, buscamos o diálogo com um repertório de *corpos inventores* que operam na fronteira entre o real e o onírico. Através de registros em vídeo, fomos atravessados pela repetição ritualística de Pina Bausch e pelo tempo suspenso do Teatro Nô. Mergulhamos no universo fabuloso do Peeping Tom, onde o cotidiano ganha contornos de pesadelo e sonho em cenas de um surrealismo físico avassalador. Somaram-se a essa cartografia a liberdade processual de Anna Halprin, a prontidão vibrante do Cavalo Marinho e a porosidade do Corpo-Praia. São referências que, assim como os gestos resgatados pelos alunos, transformam o ordinário em poética visual (Figuras 30 a 35).



Figura 30 – Referência: Pina Bausch – Repetição e Transformação  
 Acima – Espetáculo *Vollmond*, Imagens: Laurent Philippe (Vollmond), disponíveis em: [https://www.pinabausch.org/en/archives/photo/voll\\_30025189\\_44\\_0000](https://www.pinabausch.org/en/archives/photo/voll_30025189_44_0000)  
 Abaixo – Espetáculo *Nefés*. Fonte: disponível em <https://theartsdesk.com/dance/nefes-tanztheater-wuppertal-pina-bausch-sadlers-wells> .



Figura 31 – Referências: Teatro Nô (Noh). Drama clássico japonês (séc. XIV). Através de movimentos lentos e máscaras, busca uma experiência espiritual e introspectiva entre deuses e humanos. Fonte: Playlist CORPO INVENTOR\_AULA\_Corporalidades. Disponível em: [https://youtube.com/playlist?list=PLGQil7fdp\\_VANG6e12nlDHi3G7pvyC\\_mh&si=LWjG-2RujBd3nhx](https://youtube.com/playlist?list=PLGQil7fdp_VANG6e12nlDHi3G7pvyC_mh&si=LWjG-2RujBd3nhx) . Acesso em: 24 mar. 2026.





Figura 32 – Referências: Peeping Tom. Espetáculo 32 rue Vandenbranden. Um mundo instável onde o real e o absurdo colidem em uma paisagem de isolamento. Através de uma fisicalidade extrema e cinematográfica, a obra explora o "lado sombrio" e as fragilidades das relações humanas. Fonte: Acima: Foto © Herman Sorgeloos (via Critical Dance), disponível em <https://criticaldance.org/peeping-tom-32-rue-vandenbranden/>. Abaixo: Foto via Pinterest: <https://br.pinterest.com/pin/211809988709335806/>. Acesso em: mar. 2026.



Figura 33 – Referências: Anna Halprin. Acima: *Seniors Rocking* (2005), a dança com idosos focada na consciência e na honestidade do movimento. Abaixo: *Parades and Changes* (1965), obra que utiliza o despir-se e vestir-se como um processo contínuo de autodescoberta e ruptura cênica. Fonte: Frames do vídeo KQED Spark - Anna Halprin. Disponível em: <https://youtu.be/aWxpn8wOj70>. Acesso em: 24 mar. 2026.





Figura 34 – Referências: Cavalo Marinho. Acima: Registro da "brincadeira" que funde dança, teatro e música em um estado de prontidão e improvisação. Abaixo: Cavalo Marinho Boi Matuto (Cidade Tabajara – Olinda/PE), evidenciando a plasticidade e o vigor do corpo em performance. Fontes: Acima: Cena nas Encruzilhadas (2014). Disponível em: <https://cenanasencruzilhadas.blogspot.com/>. Abaixo: Corpo em Fluxo. Disponível em: <https://corpoemfluxo.com/>. Acesso em: 24 mar. 2026

Não tinham função explicativa, mas reverberante. Alimentavam o imaginário em construção e tensionavam a passagem do gesto cotidiano ao gesto expandido.

No quarto encontro, a escuta ganhou protagonismo. A turma espontaneamente se organizou em posição de cócoras, gesto que abriu reflexões culturais e corporais. Trabalhamos liberações de coluna e caminhadas com variações de velocidade. Em determinado momento, uma aluna permaneceu lenta enquanto o grupo acelerava ao redor. Ela comentou: “parece a minha vida.” O gesto tornava-se metáfora encarnada de experiência social.

Introduzi então princípios dos Viewpoints<sup>28</sup>, explorando espaço, tempo e composição coletiva.



Figura 35 – Prática pedagógica: Aula *O Corpo Humano como Questão no Design*. Alunos em exercício de Viewpoints, explorando as caminhadas em escuta, a percepção espacial e a prontidão coletiva. Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

Após a prática das caminhadas em escuta, propus o uso de tecidos para cobrir os rostos, neutralizando a expressão facial e redirecionando a atenção para a escuta interna e a percepção do tônus muscular. Nesse estado de anonimato visual, os alunos resgataram seus gestos banais e cotidianos, transpondo-os para uma composição coreográfica. Sob estímulos sonoros e comandos pontuais, o gesto mundano foi repetido e transformado em rito, permitindo que imagens e sentidos compartilhados emergissem na atmosfera do grupo.

<sup>28</sup> Viewpoints: Técnica de composição cênica sistematizada por Mary Overlie e expandida por Anne Bogart. O método propõe um vocabulário de elementos de Tempo (Tempo, Duração, Resposta Cinestésica, Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial, Topografia). Nas caminhadas em escuta, o foco desloca-se da ação motora para a percepção sensorial, onde o corpo "escuta" o ambiente e os outros corpos, gerando uma resposta orgânica ao espaço habitado.



Figura 36 – Prática pedagógica: O rosto oculto e o gesto resgatado  
Alunos em duplas, com os rostos cobertos, compondo e repetindo gestos cotidianos sob diferentes estímulos sonoros. O ocultamento intensifica a escuta interna e a plasticidade do corpo. Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

Ao longo do semestre, tornou-se perceptível que essas experiências não permaneciam restritas às aulas de corpo. Elas atravessavam o processo criativo dos alunos. Nos trabalhos finais, surgiam escolhas mais arriscadas, abordagens mais sensoriais, investigações que incorporavam movimento, performance, narrativa corporal e exploração material. Em alguns casos, a própria pesquisa parecia ganhar



uma dimensão encarnada que antes não estava presente. Essa percepção foi confirmada também nas conversas com a professora titular: o corpo havia se tornado operador projetual para parte da turma, influenciando decisões formais, conceituais e processuais. O que estava em jogo não era apenas aprender sobre corpo, mas pensar através dele.

Essas aulas configuraram, portanto, um campo de ativação metodológica viva da pesquisa. Em vez de uma linearidade didática, cada encontro operava como acontecimento, capaz de produzir desacomodações, pequenas transformações e lampejos de invenção. Sustentado como território de investigação, o corpo permitia tensionar formas tradicionais de ensino e instaurar uma abordagem em que aprender, criar e escutar se entrelaçam.

Nesse contexto, o corpo deixava de ser objeto de representação para tornar-se operador projetual, capaz de gerar decisões, composições e relações, uma dimensão fundamental para o campo do Design. Aprender passava a significar reorganizar percepções, negociar forças, experimentar possibilidades e produzir sentido em ato. Ao invés de uma linearidade didática, cada aula operava como acontecimento, capaz de produzir desacomodações, pequenas transformações e lampejos de invenção.

A continuidade das aulas colaborativas na disciplina *O Corpo Humano como Questão no Design* ao longo do segundo semestre de 2025 apresentou um campo bastante distinto do primeiro. Se anteriormente havia uma certa coesão temporal e espacial, desta vez a experiência foi marcada por descontinuidades: mudanças frequentes de sala, intervalos longos entre os encontros corporais e uma turma composta por estudantes em momentos muito diferentes da graduação. Esse conjunto de fatores produziu uma dinâmica mais fragmentada, que afetou diretamente a possibilidade de aprofundamento das práticas.

A primeira aula ocorreu em um espaço emblemático do design na universidade, conhecido como *Barraca*, associado a práticas experimentais e à cultura material viva. O ambiente, embora simbólico, impunha limitações físicas: chão de terra, ausência de superfície contínua para deslocamentos e necessidade constante de adaptação. Ainda assim, foi possível iniciar o trabalho com estímulos táteis, solturas e explorações de peso em duplas, ativando a percepção do corpo como rede tensionada e relacional. O percurso improvisado pelos corredores externos da universidade, explorando tração entre corpos, produziu momentos de

jogo e curiosidade, revelando a potência de criação mesmo em condições espaciais adversas.



Figura 37 – Prática pedagógica: Disciplina *O Corpo Humano como Questão no Design* (2º semestre). Aula inaugural de colaboração realizada na Barraca (PUC-Rio). Fonte: Acervo pessoal da autora (2025).

Nos encontros seguintes, realizados em uma sala multiuso, foi possível desenvolver caminhadas, variações de planos espaciais inspiradas em Laban e jogos de atenção coletiva. Dinâmicas simples, como a disputa por uma bola ao sinal sonoro, despertaram estados de presença mais agudos, evidenciando como pequenas alterações de foco podem reorganizar o tônus corporal e a energia grupal. O clima de grupo, composto majoritariamente por mulheres, favoreceu uma atmosfera de maior disponibilidade e experimentação.

Entretanto, à medida que o semestre avançava, tornou-se evidente um limite estrutural. A distância temporal entre as aulas corporais e as demandas acadêmicas crescentes dos estudantes reduziram a continuidade do processo. Algumas propostas, como o trabalho com gestos cotidianos e composições coletivas, não alcançaram a densidade pretendida no momento da aula, embora registros posteriores em vídeo revelassem que certos deslocamentos haviam ocorrido. Essa discrepância entre percepção imediata e efeito real reforçou uma compreensão importante: processos corporais nem sempre se tornam visíveis no instante em que acontecem.

O semestre evidenciou, portanto, que a eficácia das interzonas corporais depende menos da qualidade isolada das propostas e mais das condições de continuidade, estabilidade espacial e construção progressiva de confiança grupal. Ainda assim, mesmo em um campo fragmentado, surgiram momentos de abertura perceptiva e pequenas reorganizações de presença, confirmando a hipótese de que o corpo pode operar como dispositivo inventivo mesmo em contextos pedagógicos instáveis.

A oficina *Laboratório de Desvios e Pequenos Delírios*, realizada na escola de movimento Impulso em novembro de 2025, surgiu como um desdobramento autônomo da pesquisa, fora do contexto universitário. Depois das experiências na praia, nas aulas particulares e na universidade, tratava-se de investigar como a metodologia operaria em um ambiente composto por praticantes regulares de movimento, corpos treinados, mas não necessariamente habituados a processos de autoescuta prolongada.

Iniciei a oficina no chão, prolongando deliberadamente o tempo de percepção antes de qualquer deslocamento mais dinâmico. Microajustes da bacia, espreguiçamentos progressivos, contatos com o peso e pequenas ativações fasciais criaram um campo de desaceleração incomum para aquele contexto. A permanência nesse tempo revelou algo importante: mesmo corpos habituados ao movimento podem estranhar a pausa quando ela não está orientada por desempenho, mas por sensação.





Figura 38 – Oficina do Corpo Inventor: *Laboratório de Desvios e Pequenos Delírios*. Realizada em novembro de 2025 na Escola de Movimento Impulso (Rio de Janeiro). O foco na investigação do desvio e do gesto imaginário. Foto: Luiza Godoy. Fonte: Acervo pessoal da autora.

Aos poucos, emergiram estados de conforto, expansão e soltura. Quando o grupo passou para deslocamentos em pé, caminhadas e relações de peso em duplas, era visível uma qualidade diferente de presença: corpos mais disponíveis, menos tensos, sem sinais de dor ou sobrecarga. A experiência confirmou empiricamente



um princípio fundamental das abordagens somáticas e fasciais: o tempo de autoescuta reorganiza o tônus e melhora a eficiência do movimento subsequente.

Outro aspecto relevante foi a percepção da ausência de um hábito institucional de prática pessoal naquele ambiente. Embora a escola incentive o treinamento corporal, não há necessariamente a cultura de chegar, investigar o próprio corpo e construir autonomia perceptiva antes da condução do professor. A oficina evidenciou que esse tempo inicial, comum em metodologias como a de Angel Vianna, constitui um elemento pedagógico essencial para o desenvolvimento da consciência corporal.

Ao longo do encontro, foram exploradas conexões cruzadas, vetores de força, caminhadas em diferentes planos espaciais e ativações da linha lateral, articulando referências do Sistema Laban com a compreensão contemporânea da rede fascial. Apesar do interesse do grupo, ficou evidente que um encontro único produz mais abertura de campo do que consolidação perceptiva. A metodologia demanda continuidade temporal para maturação.

Ainda assim, surgiram momentos claros de suspensão do automatismo, pequenas interzonas, em que o corpo deixava de executar para investigar. A experiência reforçou uma hipótese central desta pesquisa: a potência do Corpo Inventor não depende do nível técnico dos participantes, mas das condições de tempo, continuidade e confiança necessárias para que o corpo atravesse do fazer automático para a escuta inventiva.

Ao invés de uma linearidade didática, cada encontro operou como acontecimento, capaz de produzir desconfortos e pequenos deslocamentos perceptivos. O corpo, sustentado como campo de investigação, permitiu desestabilizar formas tradicionais de ensino e colocar em cena uma abordagem onde aprender, criar e escutar se misturam sem garantias, mas com uma pulsação vital que busca sua “prova dos nove” (Rolnik, 2022).

Dentre todos esses territórios investigados, o que ficou em mim não foi uma conclusão, mas uma espécie de trama viva, um jogo orgânico de uma teia muito maior do que eu poderia imaginar, caso não tivesse me metido, com alguma coragem (e certa teimosia), nessa investigação direta. Ao jorrar reflexões e “caçar” as maneiras que me habitam de ver o mundo, acabei sendo também caçada por outras formas de regar a vida e a arte, vindas do meu próprio laboratório de pesquisa, o LINDA. Sob a orientação, que mais parecia um convite insistente a sujar

as mãos, fui abrindo arquivos: os pessoais, os acadêmicos, os que doem, os que escapam. No meio disso tudo: diários de bordo, pequenas crises (algumas nem tão pequenas assim), dilemas na facilitação, atravessamentos corporais intensos e aquela sensação recorrente de “o que exatamente estou fazendo aqui?”, que, curiosamente, era também um bom sinal.

Chego ao final desse capítulo, mas não ao fim das práticas, e que bom. Porque elas continuam, meio indisciplinadas, decodificando passagens, atravessando o corpo, escapando de qualquer tentativa de fechamento elegante. Essas passagens, tantas vezes apontadas, tensionadas e conversadas em grupo, foram fundamentais para transformar minhas práticas em algo mais denso, mais encarnado. Tornar matéria aquilo que insiste em parecer invisível: a tal da linguagem corporal. Subjetiva, sim, mas nem por isso etérea. Ela se infiltra nos gestos, nas atitudes, nas pequenas escolhas do cotidiano, às vezes sem pedir licença.

Extraír poesia de cada momento, seja ela escancarada ou discretamente camuflada, me fez perceber que eu já vinha, há tempos, cartografando, arquitetando e projetando essas passagens. Ou seja: o “arquivo” já estava em curso, só não tinha sido oficialmente declarado. E talvez nunca seja. Porque ele não pára. Ele se escreve no agora, a cada passo dado na direção do que move, ou do que nos desestabiliza o suficiente para mover. E aí entra o outro. Sempre ele. Não como público, mas como cúmplice involuntário. Cada pessoa atravessada por essas práticas traz consigo seu próprio arquivo: de histórias, memórias, resistências, de bichos e invenções. E é nesse cruzamento que o projeto realmente acontece. Um desenho corporal em parceria, onde barreiras se desmancham, tempos se embaralham e os tecidos – físicos e simbólicos – ganham uma boa dose de oxigênio.

As práticas, nesse cenário, funcionam quase como hidratações do existir. Não resolvem a vida (ainda bem), mas deslocam, irrigam, conectam. Precisam de tempo, um tempo que nem sempre cabe na agenda, mas operam em camadas mais profundas, acionando memórias pulsionais, desviando rotas, abrindo pequenas fendas no corpo. Às vezes parecem mínimas. Mas não são. São pequenas explosões silenciosas. E talvez o mais curioso: falar do óbvio – o corpo encarnado – continua não sendo nada óbvio. Quanto mais se olha, mais ele escapa. Quanto mais simples parece, mais complexo se revela. Pequenas atmosferas, microterritórios, gestos banais: tudo pode virar um lugar espantoso, se houver tempo (e alguma disponibilidade) para perceber.

Essas práticas pedem um outro tempo – de absorção, de pulsação, de escuta. Não são grandiosas no sentido clássico, mas são precisas: são flechas. Ou, talvez mais honestamente, são como o diafragma quando resolve funcionar bem: deixam o ar passar, reorganizam o ritmo e, de repente, a vida ganha um pouco mais de espaço para acontecer. Com suas geometrias meio tortas, suas alquimias brincantes e suas invenções que ninguém planejou, mas que, ainda assim, insistem em surgir.

## 4

### Considerações finais – Ainda é o corpo que move

A sapiência está na artimanha de, quando se bota um pé, se tira o outro; se coloca o pé, tira a mão e vice-versa, daí nasce o jogo de corpo, a ginga, o rolê, o drible e a negaça. Assim, fingindo que vai para um lado, corre para o outro, o jogo de corpo é sanfonado, quando se quer, fica grande, quando não, se amiúda. (Rufino, 2019, p.143)

Chegar ao fim desta pesquisa não produz a sensação de conclusão, mas de continuidade. Talvez porque o próprio objeto investigado, o corpo em experiência, não permita fechamento estável. O que se move continua movendo. O que foi descoberto ainda está em processo de se tornar compreensível. E isso não é uma falha metodológica; é parte da natureza do campo que se abriu.

O Corpo Inventor começou como uma intuição difusa: a percepção de que algo no ensino e na prática das ciências aplicadas permanecia excessivamente apoiado na abstração racional, enquanto o corpo aparecia apenas como suporte silencioso, raramente reconhecido como produtor de conhecimento. Ao longo do percurso, essa intuição ganhou densidade. Não se tratava de inserir exercícios corporais em contextos projetuais, mas de deslocar o próprio lugar de onde o projeto emerge. O foco passou a ser o corpo que projeta, o corpo designer, suas percepções, tensões, hábitos, bloqueios, imaginação e modos de relação com o mundo.

Nesse sentido, a pesquisa operou como uma espécie de investigação antropofágica. Não no sentido metafórico superficial, mas como prática concreta de incorporação. Referências teóricas, experiências pedagógicas, encontros na praia, aulas, oficinas, improvisações e até situações que “não deram certo” foram sendo devoradas, digeridas e transformadas em matéria de pensamento. A antropofagia aparece aqui como método vivo: absorver alteridades – pessoas, contextos, ruídos, fracassos – para produzir outra configuração de si. O Corpo Inventor não busca pureza metodológica; ele se constrói justamente na mistura.

Essa perspectiva dialoga com o que Suely Rolnik descreve como modo antropofágico de subjetivação: uma plasticidade que permite misturar repertórios,

improvisar linguagens e criar consistência existencial a partir das forças que atravessam o corpo. Construir um “em casa”, nesse contexto, não depende mais de identidades fixas, mas da capacidade de perceber as transfigurações sensíveis provocadas pelos encontros e de inventar arranjos de vida que encarnem essas mutações. Trata-se de desenvolver intimidade com o corpo como superfície vibrátil, capaz de detectar ondas antes mesmo de sua formulação consciente. A pesquisa revelou, na prática, que esse tipo de escuta não é abstrato: ela se constrói em experiências situadas, em atenção ao cotidiano, em disponibilidade ao encontro.

Essa mistura inclui o imprevisto. Nem todas as propostas funcionaram como imaginado. Algumas aulas perderam continuidade, certos dispositivos não produziram a densidade esperada, contextos institucionais limitaram possibilidades. Houve momentos de dúvida, de cansaço e de sensação de dispersão. Paradoxalmente, foram nesses pontos que a pesquisa revelou algo essencial: processos corporais não obedecem à lógica linear de eficiência. Eles operam por aproximações, desvios, retomadas e pequenas reorganizações internas que nem sempre são visíveis imediatamente. O tropeço também produz conhecimento. O riso diante do que falha também reorganiza percepções. E está tudo bem.

Olhar para esse rastro agora exige a sensibilidade de quem revisita um mapa de intensidades que virou coreografia. Se esta escrita começou como um transbordo de memórias na Introdução, foi porque eu precisava processar o asfalto e o enquadramento dos escritórios para reencontrar o pulsar. Ali, o texto foi uma costura de vida: a arquitetura que me desafiou, a escalada que me alçou ao ar novo e ao vento das alturas, e a dança que me devolveu a curva e o espanto. Foi o momento de assumir que a minha pesquisa não nascia de uma dúvida abstrata, mas de uma urgência da pele; um resgate do que estava submerso sob a poeira de uma produtividade anestesiante.

Ao avançar para o Capítulo 2, a investigação buscou uma organização interna, uma espécie de *biotensegridade*<sup>29</sup> teórica. Convoquei Laban, Bausch e os estudos sobre as fâscias não para aprisionar o movimento em conceitos, mas para oferecer solo fértil às minhas intuições. Percebemos que as Ciências Aplicadas podem encontrar um fôlego renovado quando se permitem a escuta da "Região do

---

<sup>29</sup> Conceito que traduz a arquitetura da vida não como um empilhamento rígido de ossos, mas como uma rede de tensões fluidas e contínuas. É o equilíbrio elástico onde cada parte sustenta o todo e o todo ressoa em cada parte, permitindo que a estrutura se mova sem romper, sustentada pela própria conectividade.

Silêncio" e o reconhecimento da inteligência dos tecidos conjuntivos. A teoria não funcionou como uma moldura rígida, mas como um suporte elástico que validou essa busca por uma prática que abraça a inteireza do ser, inclusive suas sombras e estranhezas.

No Capítulo 3, o pensamento-corpo ganhou o chão, o suor e o encontro. O "Corpo Inventor" deixou de ser hipótese para se tornar acontecimento partilhado. Nas deriva-aulas entre o movimento das marés e o imprevisto das ruas, constatei a emergência de presenças vibráteis e modos disruptivos de estar em processo criativo. Não houve a busca por uma "prova" científica tradicional, mas a constatação sensível de que, quando o corpo se coloca em risco e em jogo, a relação com a vida e com o projetar se transforma radicalmente.

Esse percurso inteiro, da memória à teoria e da teoria à prática, foi o que me permitiu, finalmente, suavizar as defesas. Foi essa longa travessia por estados de esforço e invenção que me conduziu a um lugar de escuta tão refinado que pude, enfim, notar o que o silêncio guardava.

Este processo de dissertação foi um exercício de sístole e diástole<sup>30</sup>. Ora longo como o tempo geológico dos fósseis, ora rápido demais, como se a entrega fosse um precipício. No meio desse caminho, vi-me analisando intelectualmente a prática de uma vida inteira, enquanto o corpo, esse "acúmulo de conchas" de que fala Bachelard, resolvia expurgar o que já não servia. Escrever foi, para mim, o gesto de emanar saídas da concha – um esforço para validar e tornar matéria o que antes habitava apenas o meu mundo interno, esse lugar criativo e hipersensível que, por anos, funcionou em modo de sobrevivência.

Como pesquiso o que vivo, comprometi-me a ser um corpo em movimento ininterrupto. Corri na areia, alonguei as fâscias até sentir o desenho das geometrias internas, brinquei, dancei, treinei. Mas a grande anedota dessa jornada, a chave que destravou a fechadura mais emperrada, não veio do esforço hercúleo, mas do ato mais simples e subestimado da nossa espécie: uma sesta de vinte minutos após o almoço.

---

<sup>30</sup> Sístole e diástole: Movimentos alternados de contração (sístole) e expansão/relaxamento (diástole) do coração e das artérias, responsáveis pela circulação do sangue. Nesta pesquisa, os termos são transpostos para a dimensão fenomenológica e criativa, representando o ritmo pulsante entre o esforço de síntese teórica (contração) e a abertura para a experiência sensível e o devaneio (expansão). É o ritmo vital que rege tanto a biologia das fâscias quanto o fluxo da escrita inventiva.



Descobri, entre um parágrafo e outro, que a minha mente em hipervigilância<sup>31</sup> constante precisava menos de chicotes e mais de uma "pausa biológica". Ao estender o corpo no chão (em modo *shavasana*<sup>32</sup>, com música de relaxamento e tapa-olho), encontrei uma paz que eu não sabia que tinha registro no meu inventário. Foi ali que entendi a sapiência de Manoel de Barros: eu estava, finalmente, aprendendo a "amarrar o tempo no poste".

Eu tinha o preconceito clássico da produtividade: dormir à tarde era "ficar fora de área". Mas o mestrado me ensinou que o meu sistema nervoso parassimpático era um fóssil adormecido esperando o aporte de águas novas. Ao praticar a pausa, percebi que as coisas mais simples são, de fato, psicologicamente complexas. Notava o pico de cortisol das 10h às 12h, a armadura da sobrevivente de guerra se contraindo, e entendia que a "siesta" era o meu "polimento do nácar".

Aqui, Bachelard (2005) me dá a mão. Se, como propõe Robinet, o homem é um acúmulo de órgãos que foram testados em moluscos ao longo de milênios, talvez a minha necessidade de pausar seja a memória de um "animal adormecido" que ainda vive em mim. Bachelard sugere que:

Seria necessária uma psicanálise cósmica, uma psicanálise que abandonasse por um instante as preocupações humanas para se inquietar com as contradições do Cosmos. Seria necessária também uma psicanálise da matéria que, aceitando o acompanhamento humano da imaginação da matéria, seguisse mais perto o jogo profundo das imagens da matéria. (Bachelard, 2005, p.126)

A "siesta" tornou-se, então, a minha psicanálise da matéria. Ao deitar, eu não estava apenas "cochilando"; eu estava permitindo que a minha economia vital se reorganizasse a partir do atrito suave de um "ser mole" (minha subjetividade) com a dureza da rotina acadêmica. Não virei a melhor pesquisadora da pós-graduação, nem me tornei um relógio suíço com os prazos, mas conquistei um "desbloqueio biológico" que me devolveu o fôlego.

<sup>31</sup> Hipervigilância: Estado de alerta sensorial exacerbado, frequentemente acompanhado por uma busca contínua por ameaças ou estímulos no ambiente. No contexto desta pesquisa, refere-se ao esgotamento mental e corporal decorrente da autocritica e da produtividade acadêmica, que impedem o corpo de acessar estados de repouso e entrega.

<sup>32</sup> Shavasana (ou Postura do Cadáver): Tradicional postura do Yoga voltada ao relaxamento profundo e à integração dos benefícios da prática. Consiste em deitar-se de costas, com braços e pernas relaxados e olhos fechados, buscando a imobilidade consciente e o desprendimento das tensões musculares e mentais. É considerada uma das posturas mais desafiadoras por exigir a interrupção do fluxo de produtividade e a aceitação do vazio e do silêncio.

O encantamento dessa paz trouxe-me devaneios que agora transbordam para a vigília. A hipervigilância deu lugar a uma fenomenologia do repouso que hoje aplico até na corrida. O que antes era apenas regulação mecânica, agora é uma atenção contínua de imagens e devaneios baseados também no sistema fascial. Correr na areia virou uma extensão da sesta: uma deriva-corrida onde as geometrias internas vibram em novas atmosferas. Navarro (2011) transpõe nessa direção de descobertas, quando toca no exacerbo de uma deriva: "A deriva última é quietude sem fim."

Descobri que a concha, por mais rude que seja no exterior, guarda uma intimidade suave. O meu "conclave da siesta" foi o laboratório onde preparei a minha própria saída: um retorno ao mundo mais amaciada, respirando com o universo e pronta para imaginar os grandes espantos que o Design, quando encarnado, nos permite formular. Embora a insistência em trabalhar com o corpo dentro deste campo pareça deslocada à primeira vista, é justamente esse deslocamento que abre potência. O vínculo entre Corpo Inventor e Design não é instrumental. Não se trata de desenvolver um novo método para projetar objetos, interfaces ou serviços. Trata-se de uma aposta micropolítica: transformar o corpo que projeta. A hipótese que sustenta a pesquisa é simples e radical ao mesmo tempo – um corpo mais poroso, atento e vibrátil altera inevitavelmente a qualidade dos gestos criativos que produz no mundo.

Essa perspectiva aproxima-se do que Luiz Rufino (2019) descreve como pedagogia das encruzilhadas: um campo onde o conhecimento emerge da capacidade de mover-se entre caminhos, negociar com o imprevisível e inventar estratégias no próprio ato de viver. O corpo, nesse contexto, não é apenas alvo de disciplina, mas território de inteligência. É o corpo que “nega, dissimula, faz a finta, enfeitiça, joga, finge que vai, mas não vai”. Há nessa lógica uma sabedoria que não se organiza por linearidade, mas por jogo, um saber que nasce do movimento, da relação e da criação de possibilidades onde antes havia apenas repetição.

Nesse ponto, a prática tensiona a narrativa tradicional do Design. O conhecimento não emerge apenas da análise de problemas, mas da experiência situada. A percepção não é etapa preliminar, mas parte constitutiva do pensamento. O projeto deixa de ser exclusivamente resolução e passa a ser também relação. Ao cultivar estados de presença, escuta e improvisação, algo se reorganiza na própria

maneira de pensar. Não é um acréscimo ao processo projetual; é uma mudança de raiz.

As experiências pedagógicas mostraram que estudantes reconhecem rapidamente essa dimensão quando encontram espaço para vivê-la. Ao perceberem o corpo como campo de investigação, muitos acessaram formas de compreensão que não estavam disponíveis apenas pela linguagem conceitual. Houve surpresa, estranhamento, entusiasmo e, às vezes, resistência. Tudo isso faz parte. O que ficou evidente é que o pensamento corporal não é ausência de rigor; é outro tipo de rigor, sustentado pela atenção e pela experiência.

A prática de deriva-aula e os dispositivos experimentados ao longo da pesquisa operaram como exercícios de subjetividade antropofágica. Não se tratava de observar contextos para extrair dados, mas de se deixar atravessar por eles: sons, encontros, atmosferas, imprevistos, permitindo que essas forças reorganizassem a percepção. Pequenas improvisações, conversas, caminhadas ou pausas tornaram-se atos de criação de si. A fronteira entre pesquisa e vida se tornou mais porosa, revelando que o conhecimento também se produz no cotidiano.

Nesse percurso, tornou-se evidente que a metodologia do Corpo Inventor não pode ser reduzida a um conjunto fixo de procedimentos. Ela se sustenta em alguns princípios operativos: presença, escuta, improvisação situada, abertura ao encontro e disponibilidade para o desconhecido. São princípios simples de enunciar, mas exigentes de praticar, pois implicam abandonar a ilusão de controle total do processo.

Outro aspecto importante revelado pela pesquisa é que práticas corporais não produzem necessariamente transformações espetaculares. Muitas vezes, o que ocorre são microdeslocamentos: uma percepção nova, um gesto mais disponível, uma respiração que muda, uma compreensão inesperada. Essas mudanças sutis têm potência acumulativa. Elas reorganizam a relação da pessoa consigo mesma e com o ambiente, influenciando modos de criação e de relação no mundo.

Os limites encontrados também oferecem pistas para futuros desdobramentos. Processos corporais demandam continuidade, tempo e confiança, condições nem sempre compatíveis com estruturas acadêmicas tradicionais. Isso indica a importância de expandir o Corpo Inventor para outros contextos: oficinas independentes, redes colaborativas, práticas comunitárias e espaços híbridos entre

arte, educação e pesquisa. A universidade pode ser um ponto de partida, mas não precisa ser o único território.

Ao olhar para trás, percebo que investigar o corpo implicou também investigar minhas próprias formas de pensar, ensinar e criar. A pesquisa não produziu apenas conhecimento sobre práticas corporais; ela reorganizou modos de estar no mundo. Talvez esse seja um dos resultados mais honestos que uma investigação pode gerar.

Ainda é o corpo que move. Move quando improvisa, quando erra, quando insiste, quando escuta. Move quando encontra outros corpos e quando se transforma no encontro. Move também esta pesquisa, que não termina aqui. A escrita encerra um ciclo, mas o processo continua, nas aulas futuras, nas práticas que ainda virão, nos encontros que ainda não aconteceram e na dança pela vida.

O corpo segue.

## 5

### Referências bibliográficas

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. **Laban e o corpo intenso**. 2013. 211 f. Relatório (Pós-Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus duplos: Máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BEY, Hakim. **TAZ: zona autônoma temporária**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Veneta, 2018. (Coleção Baderna).

\_\_\_\_\_. **Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad, 2001.

BERTOLUCCI, Luiz Fernando. Pandiculation: nature's way of maintaining the functional integrity of the myofascial system? **Journal of Bodywork and Movement Therapies**, v. 15, n. 3, p. 268–280, jul. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.jbmt.2010.12.006>. Acesso em: 28 jun. 2025.

BORGES, Hélia. O trabalho de Angel Vianna como campo do possível. In: SALDANHA, Saldanha (Org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009. p. 36-38. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz11318524036.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2025.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Tradução Carmem Vera Cirne Lima. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.

BRICKMAN, Lola. **A linguagem do movimento corporal**. São Paulo: Summus, 1984.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer**. 22. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

CHIA, Mantak. **A energia curativa através do Tao**. São Paulo: Pensamento, 2002.

DANTO, A. O mundo como armazém: Fluxus e filosofia. In: HENDRICKS, Jon (Ed). **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: **Kafka: Por uma literatura menor**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 25-42.

DOCZI, Gyorgy. **O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura**. São Paulo: Mercuryo, 1990.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. **Anais ABRACE**, v. 13, n. 1, 2012. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/2546.html>. Acesso em: 28 jun. 2025.

\_\_\_\_\_. Pela câmera somática: a Dança-Teatro e o vídeo-documentário como performance. **Contemporanea**, v. 8, n. 2, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/4840>. Acesso em: 28 jun. 2025.

\_\_\_\_\_. Transgressões em harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 62–83, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14706>. Acesso em: 28 jul. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FULLER, R. Buckminster. **Manual de Instruções para a Nave Espacial Terra**. Tradução de Luís Torres Fontes. 1. ed. Porto: Exclamação, 2020.

GIL, José. **Monstros**. Lisboa: Quetzal, 1994.

\_\_\_\_\_. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GUIMARÃES, Maria Claudia Alves. **Vestígios da dança expressionista no Brasil: Yanka Rudzka e Aurel von Milloss**. 1998. 257 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/130099>. Acesso em: 28 jun. 2025.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos no mundo de materiais. **Visualidades**, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 20-41, 2015.

KATZ, Helena. O Corpo e o Meme Laban: Uma trajetória evolutiva. In: MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban: o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006. p. 51-59. Disponível em: <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101318520353.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2025.

KELEMAN, Stanley. **Anatomia Emocional**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

KFOURI, Ana. A palavra como potência de abertura. In: BERNARDI, Aline; TOURINHO, Lígia (Org.). **LAB Corpo Palavra: chão para uma prática de escritas dançadas**. São Paulo: Editora Circuito, 2023.

\_\_\_\_\_. **Forças de um corpo vazado**. Rio de Janeiro: 7Letras: PUC-Rio, 2019.

KRAUSS, Rosalind. A Escultura no campo ampliado. **Gávea: Revista Semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

\_\_\_\_\_. **A vision of dynamic space**. London and Philadelphia: The Falmer Press, 1984.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

LARROSA, Bondía Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n. 2, p. 4-27, 2011.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

MARQUES, Priscila Giselda; SANTO, Fábio Lopes de Souza. Lygia Clark e Hélio Oiticica: arte, desenho industrial e design. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 9, p. 303–308, 2013. DOI: 10.20396/eha.9.2013.4458. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/4458>. Acesso em: 28 jun. 2025.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945).

MOMMENSOHN, Maria; PETRELLA, Paulo (Org.). **Reflexões sobre Laban: o Mestre do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

MOTA, Júlio. A Coreologia e os Estudos Coreológicos. In: FERNANDES, Ciane (Org.). **O Corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. p. 46-49.

MYERS, Thomas W. **Trilhos Anatômicos: meridianos miofasciais para terapeutas manuais e do movimento**. 3. ed. Barueri, SP: Manole, 2016.

NAVARRO, Santiago García. 73 notas sobre a deriva (fragmentos). In: PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA, 32., 2011, São Paulo. **Catálogo...** São Paulo: MAM, 2011.

NOVARINA, Valère. **Diante da Palavra**. Tradução de Angela Leite Lopes. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

PAPANEK, Victor. **Arquitetura e Design – Ecologia e ética**. Lisboa: Edições 70, 1998.



PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Rudolf Laban: an extraordinary life**. 2. ed. Hampshire: Dance Books, 2008.

\_\_\_\_\_. SANCHEZ-COLBERG, A. **Dance and the performative: a choreological perspective: Laban and beyond**. London: Dance Books, 2010.

PUCHEU, Alberto. Manoel de Barros: em que acreditar senão no riso? **Estudos Avançados**, v. 29, p. 281–293, dez. 2015.

ROLNIK, Suely. ARQUIVO-MANIA. **Cadernos de Estudos Culturais**, v. 3, n. 5, 2011.

\_\_\_\_\_. “Esquizoanálise e Antropofagia”. In: ENCONTROS INTERNACIONAIS GILLES DELEUZE, 1996, Brasil. **Anais...** Brasil, 1996.

\_\_\_\_\_. Subjetividade Antropofágica. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 44, p. 132-149, dez. 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SALDANHA, Suzana (Org.). **Angel Vianna: Sistema, método ou técnica?** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Tradução de Marcos Aarão Reis. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHÖN, Donald A. **Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2008.