



## MEMÓRIAS NO CHÃO – UM LABORATÓRIO DO CORPO EM CRISE

**Layana Brisa Gomes da Costa**

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

**Dora de Andrade Silva**

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

E-mail: [doradeandrade@uems.br](mailto:doradeandrade@uems.br)

ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0001-5106-3624>

### Resumo

Sustentada, principalmente, nos estudos de Miller (2005; 2010), Brasil (2014) e Vieira (2014) proponho uma reflexão sobre os locais de pertencimento do meu corpo de pessoa com epilepsia em conjunto com seus atravessamentos físicos, emocionais e psicológicos. Para enriquecer esta pesquisa trago minhas vivências corporais acumuladas durante a graduação em aulas, ensaios, nas próprias crises epilépticas e internações para conversarem com a literatura de duas áreas que me atravessam: das artes e da medicina. Ao traçar estes paralelos procuro encontrar o ponto de respiro para minha existência onde o “eu-paciente”, “eu-cotidiano”, “eu-pesquisadora”, “eu-dançante” convergem para o “eu-soma”. Com isso pretendo desmistificar as percepções do corpo com epilepsia e pensar espaços onde este corpo, em contínua reconstrução, pode experienciar os múltiplos “eus” que coabitam no corpo silenciado pela diferença.

**Palavras-chave:** Dança; Educação somática; corpo epiléptico.

### Abstract

Grounded primarily in the studies of Miller (2005; 2010), Brasil (2014), and Vieira (2014), I propose a reflection on the places of belonging of my body as a person with epilepsy, together with its physical, emotional, and psychological crossings. To enrich this research, I bring forth my bodily experiences accumulated during undergraduate studies—in classes, rehearsals, epileptic seizures, and hospitalizations—to engage in dialogue with literature from two fields that traverse me: the arts and medicine. By tracing these parallels, I seek to find the point of breath for my existence, where the “I-patient,” “I-everyday,” “I-researcher,” and “I-dancing” converge into the “I-soma”. Through this, I aim to demystify perceptions of the body with epilepsy and to contemplate spaces where this body, in continuous reconstruction, may experience the multiple “selves” that coexist within a body silenced by difference.

**Keywords:** Dance; Somatic education; Epileptic body.

### Resumen

Sustentada principalmente en los estudios de Miller (2005; 2010), Brasil (2014) y Vieira (2014), propongo una reflexión sobre los lugares de pertenencia de mi cuerpo como persona con epilepsia, junto con sus atravesamientos físicos, emocionales y psicológicos. Para enriquecer esta investigación, incorpojo mis vivencias corporales acumuladas durante la licenciatura —en clases, ensayos, crisis epilépticas y hospitalizaciones— para dialogar con la literatura de dos campos que me atraviesan: las artes y la medicina. Al trazar estos paralelos, busco encontrar el punto de respiro para mi existencia, donde el “yo-paciente”, “yo-cotidiano”, “yo-investigadora” y “yo-danzante” convergen en el yo-soma. Con ello, pretendo desmitificar las percepciones del cuerpo con epilepsia y reflexionar sobre los espacios donde este cuerpo, en continua reconstrucción, puede experimentar los múltiples “yo-s” que coabitan en un cuerpo silenciado por la diferencia.

**Palabras clave:** Danza; Educación somática; Cuerpo epiléptico.

## INTRODUÇÃO: DIVERSOS OLHARES SOBRE MIM

Traição. Esta era a palavra dominante em meus pensamentos durante as crises e todo o processo de diagnóstico da Epilepsia Mioclônica Juvenil<sup>1</sup> que ocorreu em 2016. Como uma pessoa que pretende dedicar o resto da sua vida ao trabalho corporal pode ter um corpo que desliga repentinamente? Um corpo construído no trabalho do sensível tornar-se uma jaula sem aviso prévio? Uma pessoa considerada irritantemente ativa não ter forças para sustentar o olhar? Só poderia ser uma brincadeira de muitíssimo mau gosto ou um gigantesco balde de má sorte. Ou nenhum dos dois, nunca saberemos, eu pensava. Hoje considero que isso talvez não importe.

Mas depois de muito encarar esta página em branco, penso que somente dois anos após o diagnóstico, a epilepsia deixou de ser puro sofrimento. Obviamente não é um deleite, mas apresento este trabalho no intuito de não só servir como reflexão e apoio a outras pessoas que se encontram nesta condição de saúde, auxiliando-as a não perderem as esperanças, mas também buscando olhar criticamente a possibilidade de acolhimento, no trabalho cênico, de corpos fora de um padrão de saúde esperado, não normatizados, conectando-se a eles e refletindo sobre realidades outras para estes contextos.

Trarei algumas visões da medicina moderna para dialogar com as propostas poéticas de Miller (2005; 2010), Vieira (2014), entre outros, visto que ambas visões de corpo me atravessam. Assim, utilizarei conceitos da educação somática, que consistem em “técnicas corporais em que o praticante tem uma relação ativa e consciente com o seu próprio corpo em seu processo de investigação somática, com um trabalho perceptivo que direciona para uma auto-regulação do sujeito” (Miller, 2010, p. 4), para pensar como este corpo se reconstruiu como artista, universitária e pesquisadora ao ser atravessado pela epilepsia. Encontro em Miller (2005; 2010) uma compreensão de corpo que sustenta o trabalho desenvolvido nestes quatro anos de graduação e amplamente utilizado nesta pesquisa: “A idéia de corpo que utilizo no presente trabalho remete à soma, ou seja, o ser corporal humano na sua integridade. Não o corpo cartesiano mecanicista, mas, ao contrário, o corpo holístico vestido pelas vivências e saberes de conhecimentos do século XXI” (Miller, 2010, p. 4).

Em contraste, Michel Foucault suscita uma percepção de corpo refletida na expressão sujeito-da-doença, na qual o indivíduo é tornado sujeito definido por algo que o limita, no caso, a doença. Segundo Herzog (1991) a percepção de si mesmo como sujeito-da-doença altera a relação do ser humano com a sociedade e com sua própria maneira de colocar-se no mundo.

Deste modo, o indivíduo concebe seu corpo como sua propriedade que deve satisfação às suas necessidades ao mesmo tempo em que entrega, de boa vontade, ao Estado o dever de cuidar deste corpo pois a relação indivíduo-corpo existe exclusivamente como “moeda de troca”: o corpo existe enquanto ferramenta de prazer, para o indivíduo, e de produção, para o Estado.

Herzog (1991) esclarece que “tornar-se doente” é um processo constituído em um estágio temporário “estou doente”, quando o sujeito começa a “sentir-se mal”. No caso deste “sentir-se mal” permanecer, o indivíduo nota-se incapaz de enquadrar-se na normalidade médica e declara “sou doente”. A confiança na verdade científica da medicina moderna torna o sujeito passível e através do diagnóstico determina o significado:

---

<sup>1</sup>A epilepsia é uma doença cerebral caracterizada pela presença de crises. Essas crises ocorrem porque os neurônios, que normalmente funcionam emitindo impulsos elétricos, efetuam descargas de maneira anormal causando sintomas.

[...] é um problema funcional causado pela ocorrência de descargas dos neurônios afetados (Velasco, 2014, p. 3). A Epilepsia Mioclônica Juvenil (EMJ) tem sido descrita como uma epilepsia idiopática generalizada caracterizada por uma predisposição genética, sem evidência de déficit neurológico ou intelectual. [...] Surge tipicamente por volta da puberdade (9 a 27 anos), caracterizada por mioclonias ao despertar associadas ou não a crises tônico-clônico generalizadas (CTCG) e/ou crises de ausência. [...] As crises são precipitadas pela privação do sono, uso irregular da medicação, fadiga, ingestão de álcool e estresse (Bastos et al, 2009, p. 66).

de "sentir-se mal" em categorias médicas: uma cardiopatia, uma nefropatia [uma epilepsia]... Situações que levam o indivíduo a dizer: sou cardíaco, sou renal, sou diabético [sou epilético] [...] A percepção de si próprio como sujeito-da-doença provoca uma série de mudanças para o indivíduo. Enquanto se percebe como 'homem normal', ele se sente inserido na sociedade, trabalha, produz, age. [...] Como sujeito-da-doença, a situação se modifica. O corpo não corresponde nem responde às imposições da sociedade em que está inserido. A constatação dessa diferença e o reconhecimento de uma impossibilidade (de produção/criação) estão, todavia, embutidas na própria situação anterior, ou seja, na condição de sujeito passível de ser sujeito-da-doença (Herzog, 1991, p. 151-152).

Percebo que, fora do âmbito universitário, sou considerada um sujeito-da-doença. Familiares, médicos e conhecidos, às vezes inconscientemente, me apresentam como epiléptica, mesmo que não haja necessidade de tal informação, o que já altera a minha relação com outras pessoas. Ainda é comum surgirem preocupações sobre minha participação em projetos artísticos por causa da epilepsia ou brincadeiras sobre "não ter uma crise no palco". Dito isto, fica claro que meu trabalho como atriz e dançarina continua apesar do diagnóstico "limitante".

Que limite é esse? Seria um limite que restringirá o meu desenvolvimento? Ou um limite que me impulsionará a buscar caminhos outros, compatíveis com minha situação? Ainda me questiono quanto artista-pesquisadora o quanto este novo olhar para meu corpo afeta e reverbera na cena e nos processos criativos. Esta pesquisa sustenta-se na motivação de encontrar ou (re)construir um caminho na arte para um corpo considerado inadequado, duvidoso.

Compreendo, então, que o olhar predominante sobre meu corpo é reflexivo, analítico e teorizado: a área da saúde me enxerga como a paciente com Epilepsia Mioclônica Juvenil; a família, como um membro frágil que necessita de cuidados constantes; e a sociedade como uma pessoa doente. Contudo, não me distancio dos "sujeitos saudáveis" que também apresentam momentos de fragilidade e podem, pela passagem do tempo ou acontecimento traumático, tornarem-se sujeitos "doentes", determinados e reduzidos a um CID<sup>2</sup>, com suas recomendações médicas generalistas e impessoais. Por estes motivos, Carmo (2023) considera o "corpo capaz" como um modelo inatingível de forma permanente visto a temporalidade da saúde do sujeito. Assim, ciente da mutabilidade e fragilidade humana, utilizo alguns preceitos desenvolvidos por Vieira (2014) que agregam ao ato criativo uma possibilidade de recriação de si.

O trabalho sobre si pode conduzir à processos criativos autorais, uma vez que proporciona que o sujeito, quando reconhece seus modos de apreensão da realidade, utilize suas próprias experiências de vida e visões de mundo como material para criação. [...] E essa característica pode ser vista como uma forma de superação, de improviso frente às situações e, logo, de extrema criatividade. [...] Recuperar a voz por meio da criação é trazer à tona a potência de vida, as particularidades de cada um diante do mundo. Renomear e dar sentido a eventos alegres ou dolorosos; renovar a capacidade de esperança, criando a partir de percepções e emoções profundas. Assumir, assim, a própria autoria. Nesse sentido, percebo aproximações possíveis entre autoria, performance e cura (Vieira, 2014, p. 239-240).

Vale ressaltar que a cura descrita por Vieira (2014) não é concebida como uma cura espiritual ou médica, mas como o alcance de uma vida mais equilibrada, plena e feliz. Estas colocações tornam os estudos de Vieira (2014) basilares para a proposta apresentada neste trabalho pois ao procurar espaços que permitam minha existência e resistência almejo a vida plena suscitada por esta autora.

<sup>2</sup> Classificação Internacional de Doenças, um sistema de codificação padronizado da Organização Mundial da Saúde (OMS) que classifica doenças, lesões e causas de morte.

Para tanto, emprego aqui elementos da etnografia ao buscar legitimar espaços para meu corpo diverso visto que Fortin (2009) apresenta

[...] uma nova tendência, ao menos aparente no meio da dança: a de considerar as reações somáticas do pesquisador como um tipo de dado etnográfico (Frosch, 1999). A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo, são reconhecidas como fontes de informação ao mesmo título que o pode ser uma fotografia de uma obra em curso. Para evitar certos obstáculos, eu estimo, entretanto, que as reações corporais devem ser relevadas pelo que elas são: uma fonte de informação parcial que, combinadas a outros tipos de dados, facilitarão a construção da reflexão do pesquisador (Fortin, 2009, pp. 80-81).

Observa-se, portanto, que a afirmativa desta autora se coaduna com a perspectiva de Gallo (2012), em que a etnografia disponibiliza, hoje, possibilidade de “enfatizar o olhar do pesquisador em relação ao seu objeto, que pode ser ele mesmo” (Gallo, 2012, p. 8).

## TRANSCEDENDO AOS LIMITES

Na dança entre os metacarpos, carpos, braços, escápulas, cérebro, cadeira, letras e ideias é que tudo se recria. Antes do agora, só antes. Agora, já é diferente. A dança que faço hoje, portanto, está contaminada. [...] A dança que faço hoje faz o hoje. Amanhã será outro parágrafo. Contaminado de tempo. Muitas pessoas e ideias moram em meus ossos e articulações; porém, a atualidade do processo já transformou todos em um. Hoje, restamos o desejo da coletividade do corpo e eu. Quais são os limites do corpo, então? A memória no corpo acentua, nesta pesquisa, a potência da imaginação como parte do processo. [...] Insisto em contar para me ver de fora (Brasil, 2014, p. 30).

Brasil (2014) questiona sobre os limites do corpo em sua pesquisa enquanto esta pergunta permanece ininterrupta em meu corpo. Desde meu diagnóstico convivo com incessantes recomendações e proibições que afetam meu modo de atuar no mundo, consciente ou não. De forma repentina tive liberdades e hábitos censurados, restando-me poucos lugares onde me é permitido ser e experimentar.

Logo percebi que pela medicina meu corpo era apenas a doença. Em diversas internações deixei de ser corpo vivo holístico para tornar-me objeto de estudo e exames, um corpo morto onde imperava a epilepsia e seus desdobramentos. As crises que me acometem são caracterizadas por “perda ou diminuição súbita do tônus muscular envolvendo a cabeça, tronco, mandíbula ou membros, as crises atônicas são decorrentes de perda do tônus postural, podendo promover queda lenta se o indivíduo estiver em pé” (Yacubian, 2002, pp. 52-53). Nelas a comunicação é impossibilitada mesmo estando consciente, assim meu corpo passa completamente para o cuidado médico que carrega minhas veias de sedativos e outras drogas. Influenciados pelo conhecimento médico, mais valorizado e confiável, familiares e alguns amigos assumem uma postura de restrição excessiva para fins de segurança.

Ao buscar espaços para experimentação e expressão do eu holístico percebo que encontro-os na dança durante as aulas acadêmicas, ensaios e pesquisas corporais. São nesses locais que posso “dançar com minhas limitações” e expressar-me livremente. Ao dançar, todos os “eus” desenvolvem-se em harmonia superando os limites impostos pelo diagnóstico. Minha parte sempre consciente da epilepsia põe à prova o meu “eu-dançarina-pesquisadora” no dançar, pois além de envolver-me com a dança preciso estar atenta para pequenos sinais de uma crise. Por tanto, habituei-me a notar cada reação do meu corpo antes, no decorrer e após cada crise para que possa em ocasiões futuras identificar sua aproximação e tentar evitá-las.

É a partir desta coletânea de vivências corporais que permito me experimentar em aulas, na companhia de colegas de turma e sob a supervisão das professoras de dança, nas quais investigamos, em conjunto, novos movimentos e possibilidades do corpo. São nestes momentos que readquiro confiança em minhas capacidades corporais e permito-me desenvolver trabalhos artísticos, sejam eles na dança ou no teatro. A cada laboratório corporal, ensaio ou apresentação aproximo-me do que Vieira (2014) nomeia de cura, pois retomo a responsabilidade sobre o meu corpo que múltiplas vezes me é retirada.

Desde meu diagnóstico posicionei-me contra algumas restrições excessivas e realizo várias atividades artísticas e acadêmicas, sempre consciente de minha situação, determinada a continuar minha busca pela plenitude e expressão de minha individualidade. Determinação esta que se sustenta na citação a seguir:

se a dança é um modo de existir, cada um de nós possui a sua dança e o seu movimento, original, singular e diferenciado, e a partir daí que essa dança e esse movimento evoluem para uma forma de expressão em que a busca da individualidade possa ser entendida pela coletividade humana (Vianna, 1990, p. 88).

Para melhor ilustrar minhas relações com as atividades a que me proponho realizar com os atravessamentos derivados da epilepsia, apresento três exercícios de criação, desenvolvidos durante a graduação, que mais forçaram meu corpo diverso: *Silêncio Afogado*, um solo em *site-specific* desenvolvido na disciplina de Composição Coreográfica<sup>3</sup> e apresentado na JART/2018<sup>4</sup>; a apresentação do trabalho final prático da disciplina de Danças Brasileiras<sup>5</sup> e minha atuação em *Entrelaces*, peça desenvolvida na disciplina de Teoria e Prática de Interpretação Teatral II<sup>6</sup> que ultrapassou os limites acadêmicos tornando-se profissional.

Explicito o que motivou estas escolhas entre as demais produções realizadas na academia. Primeiro, *Entrelaces*, uma obra primariamente teatral, que em um primeiro momento pode descharacterizar este estudo em dança, mas insisto em trazê-lo, pois enxergo na obra os reflexos da prática somática proporcionada pelas vivências acadêmicas.

A Educação Somática consiste em técnicas corporais em que o praticante tem uma relação ativa e consciente com o seu próprio corpo em seu processo de investigação somática, com um trabalho perceptivo que direciona para uma auto-regulação do sujeito em seus aspectos físico, psíquico e emocional (Miller, 2010, p. 4).

Ciente disto, percebo a possibilidade de aplicar estas técnicas em outras esferas da Arte, como o teatro e a performance. Também afirmo que os conhecimentos somáticos adquiridos são aplicados em todo trabalho corporal alterando a própria percepção de corpo, pois o conhecimento dos tópicos corporais sistematizado por Miller (2005; 2010) possibilita um enriquecimento da partitura corporal. Como uma criança míope que ao conviver com a paisagem embasada não sente estranhamento, mas quando toma consciência das formas distantes com o primeiro par de óculos não pode desfazer-se desta. Assim foi, e ainda é, minha relação com a abordagem somática.

---

<sup>3</sup> Disciplina ministrada pela Profª. Drª. Dora de Andrade, no Curso de Artes Cênicas da UEMS, no primeiro semestre de 2018.

<sup>4</sup> Jornada de Arte da UEMS, coordenada no ano de 2018 pelo Prof. Dr. Marcos Antonio de Bessa-Oliveira, e realizada durante os dias 29, 30 e 31 de agosto de 2025.

<sup>5</sup> Disciplina ministrada pela Profª. Drª. Gabriela Salvador, no Curso de Artes Cênicas da UEMS, no primeiro semestre de 2018.

<sup>6</sup> Disciplina ministrada pela Profª. Gláucia Pires, no Curso de Artes Cênicas da UEMS, no segundo semestre de 2017.

Outro trabalho que se relaciona ativa e consciente com meu corpo nesse processo de investigação é *Silêncio Afogado*<sup>7</sup>, pois além de considerá-lo como minha primeira criação coreográfica, pude estudar com maior profundidade meu corpo em diversas situações, como laboratório, criação e apresentação.

No mesmo período, desenvolvo na disciplina de Danças Brasileiras outro solo, no qual somos instigados à criação através de princípios do estado alterado de consciência. Este trabalho foi realizado em conjunto com pesquisas de campo através das quais pudemos conhecer culturas desconhecidas pela turma.

[É] importante ressaltar que quando me refiro aos estados alterados de consciência, não o faço em relação a estados “inconscientes”, ou de “estados de inconsciência”. Trata-se de um estado, em que acionamos, com mais facilidade, as imagens guardadas em nosso inconsciente e podemos usá-las de forma consciente na criação cênica (Salvador, 2009, p. 34).

O desenvolvimento deste solo foi conflitante, visto que o desejo de atirar-me em uma nova forma de trabalho corporal encontrava o receio de uma possível crise. Durante todo esse período procurava manter estes sentimentos em equilíbrio.

Os casos apresentados apesar de serem diferentes entre si, ainda possuem etapas em comum onde as relações entre corpo e a consciência da doença são similares. A união destes trabalhos pelas etapas que compartilham, tornam estas relações mais evidentes possibilitando uma discussão mais profunda sobre a percepção deste corpo outro e os lugares que lhes são permitidos reexistir. Assim, inicio a caracterização de cada período respeitando sua ordem de ocorrência nos três exercícios aqui citados.

## PRIMEIRO MOMENTO: COMPARTILHAR VIVÊNCIAS

Nos três trabalhos citados o processo de criação se iniciou na sala de dança, na qual pude compartilhar as vivências corporais com a turma, onde questões são levantadas para a melhor compreensão dos caminhos propostos, em que tivemos espaço para a experimentação, para o jogo com o outro e com nós mesmos. Mergulhada nas sensações, novos conhecimentos surgiram das ligações e reestruturações com os conhecimentos prévios e através destas permito-me imergir no espaço e em mim, entrego-me às percepções corporais internas e externas transformando saberes.

Destaco este período de estudo, pois percebo uma relação entre o corpo em movimento e a “consciência epiléptica”, que tende à repetição nas situações similares. Doravante, a fim de esclarecimento, tomarei o termo, “consciência epiléptica”, como um estado de atenção interior aplicado ao longo das práticas acadêmicas ou cotidianas, cuja função é perceber possíveis sinais de uma crise epiléptica. Consciência construída a princípio de forma involuntária e, posteriormente, intencional, catalogando pequenas ocorrências físicas e psicológicas como “um peso nos olhos”, “uma pressão na panturrilha”, “uma súbita sensação de profunda angústia”, “um peso no peito”, que precediam crises. Este termo foi inspirado no que Miller traz sobre a Técnica Klauss Vianna e adaptado de acordo com minhas necessidades.

---

<sup>7</sup> O site-specific potencializa o diálogo entre corpo e espaço, enriquecendo este corpo com suas informações socioeconômicas, históricas, simbólicas do espaço no qual se efetiva. Partindo deste princípio, Silêncio Afogado é uma cena coreográfica no banheiro da universidade, um espaço privado dentro do público. É nesse jogo com o espaço que mulher e água revelam-se, alimentam-se e se unem. Os sentimentos guardados no convívio social emergem no conforto da água. A mulher-água mostra-se selvagem, poderosa e, contudo, frágil. A água movimentada pelo corpo transmite o eterno borbulhar interior da mulher. A proposta apresentada busca lançar o espectador em uma reflexão: pode a mulher expressar-se como deseja? Ou o que lhe resta é despejar seu mar de angústias na privacidade do banheiro?

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha a consciência do corpo, de como ele é, como funciona, quais as suas limitações e possibilidades para, a partir desta consciência corporal, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação através da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um. Portanto, a Técnica Klauss Vianna propõe, antes de mais nada, uma disponibilidade corporal para o corpo que dança; o corpo que atua; o corpo que canta; o corpo que educa; o corpo que vive. (Miller, 2005, p. 59).

Aplico estes entendimentos de corpo na consciência epiléptica permitindo-me a expressão de minhas subjetividades na Arte. Ao longo desta pesquisa pude notar a configuração de dois momentos que colaboraram com a construção de meu conhecimento corporal. Na primeira vez fui impulsionada pela entrada no Curso e a busca pelo corpo mais sensível, presente e disponível ao cotidiano acadêmico de Artes Cênicas. Posteriormente, retomo esta auto-observação devido a necessidade de redescobrir este corpo atravessado pela epilepsia. É esta somatória de “escutas corporais” que considero a consciência epilética.

Neste período de introdução dos trabalhos citados, observei uma relação padrão com a epilepsia. Sem as pressões para a produção rápida, com o espaço para possíveis erros e o ambiente convidativo para a experimentação, a frequência de crises ou situações desagradáveis envolvendo meu quadro diminuíram consideravelmente. Associo empiricamente essa redução ao fato de encontrar no ambiente de estudo corporal igualdade no tratamento e a possibilidade de exercer minhas atividades tendo como limitante minha própria escuta corporal.

A maioria dos paciente epilépticos admite tentar evitar a ocorrência de crises de alguma maneira. Alguns relatam que conseguiram desenvolver alguma manobra para evitar uma crise assim que esta se inicia, ou quando a pressentem, e aplicam-na sempre que possível, com sucesso relativo. Relatos de vários casos demonstram a possibilidade de desenvolvimento de técnicas comportamentais específicas de controle de crises, baseadas nas manobras desenvolvidas pelos próprios pacientes. Vários métodos psicológicos foram desenvolvidos para o tratamento alternativo da epilepsia: utilização de reforço, estratégias de autocontrole e técnicas psicofisiológicas (Costa et al, 1998, p. 1299, grifo meu).

Aproximo do relato de Costa (1998) o desenvolvimento da consciência epiléptica citada anteriormente e considero seu sucesso durante esta fase inicial de estudo corporal, pois sem as interferências externas para lembrar-me de minha situação, da qual nunca esqueço, posso concentrar-me em meu desenvolvimento com calma e atenção necessária. Isto tornou-se claro na disciplina de Danças Brasileiras onde, apesar de meu receio inicial, as pesquisas corporais deram-se de maneira proveitosa e segura. Além disto, sua realização ampliou meus horizontes enquanto artista e professora ao superar preconceitos sobre minha própria participação, fato que em um futuro próximo me permitirá encorajar estudantes a se colocarem a prova e, possivelmente, superarem limitações autoimpostas.

## SEGUNDO MOMENTO: AFINAR AS PARTITURAS

A etapa de criação mais crítica, em termos de ocorrência das crises, é o período de organização do material recolhido no início do trabalho. Neste momento identifico que a cobrança e, principalmente, a autocobrança de um resultado satisfatório sobrecarregam-me e assim acabo por exceder minhas condições. Na fase onde a obra começa a ser delineada, preciso atentar-me para os acontecimentos simultâneos que me atravessam na criação: a consciência epilética; a exploração

sensível para continuar com a pesquisa corporal; a memorização<sup>8</sup> dos movimentos realizados; a percepção dos outros e do espaço. Esta aglutinação de atividades acabam exaurindo-me, por consequência noto que faltei com a prudência que Schöpke (2017) nos apresenta como peça fundamental do Corpo sem Órgãos:

A prudência, como sabemos, é o próprio agir deliberado, refletido, pensado. Ter prudência significa ter cautela, medida, e isso implica em saber avançar e recuar, em saber escolher o melhor para si, implica em expansão, mas também em contenção, ou seja, implica no governo de si. É por isso que defend[o] aqui que, ainda que se trate da produção do corpo, o corpo não pode ser pensado como algo desconectado do pensamento. Porque ter prudência, no fundo, consiste simplesmente em saber escolher o que nos fortalece e o que nos enfraquece (Schöpke, 2017, p. 302).

Trago este trecho do estudo de Schöpke (2017) pois a consciência epiléptica aproxima-se desta prudência defendida pela autora visto que preciso estar em contínua reflexão da reação causada pelo agir e o atraso desta percepção pode desencadear uma crise. Além destes fatores diretamente associados à criação, as crises epilépticas podem ocorrer por motivos diversos como stress, fadiga, má alimentação, inflamações, gripes, entre outro. Coisas que não teriam grande impacto na vida de uma pessoa sem epilepsia, mas podem acarretar mudanças significativas em pessoas com epilepsia. Tomo como exemplo os ensaios de Entrelaces.

A obra aborda temas de forte carga emocional e social, os quais possuem grande relação com a vida privada de nós, atrizes. Nossos ensaios comumente ocorriam durante à noite após as atividades diárias do elenco e produção. Era comum estarmos cansados, estressados e, diversas vezes, com fome. Inevitavelmente, com a junção de tantos elementos danosos, tive algumas crises durante os ensaios.

Já durante o solo de Danças Brasileiras, o estresse causado pela aflição em “fazer algo bom” ou que “prestasse” acabou acarretando em uma crise no último dia disponível para ensaio e delimitação da apresentação final. Com a experiência obtida com o solo de Danças Brasileiras, quando fui realizar a apresentação do solo *Silêncio Afogado* pude prevenir situações de risco. Ficou evidente durante o desenvolvimento das obras selecionadas que a consciência de até onde posso ir é aguçada com o tempo e a prática.

## **TERCEIRO MOMENTO: POR À PROVA**

Finalmente chegamos no período de apresentação das obras desenvolvidas. O coração acelerado por dualidades internas lutanto até a superfície: corpo em expectativa e desilusão, coragem e medo, curiosidade e abnegação, tranquilidade e alvoroço. É no momento de maior furor que começo a compreender o que é o Corpo sem Órgãos

[...] o CsO não é, propriamente falando, um conceito, mas um modo de ser, um modo de se produzir e de produzir a existência. [...] Em outras palavras, e num sentido bem estrito, trata-se da construção de um corpo mais pleno, mais vivo, mais intenso, um corpo de resistência para o desejo e para a própria vida. [...] O CsO é o corpo do devir, ou o corpo que devém, é o corpo intensivo que subjaz no corpo extenso como seu elemento genético, como sua esfera de potencialidades e forças. Desejo é vida. Vida é desejo. Isso quer dizer que desejo é produção, produção de vida, de mundos, de ideias, de valores, de corpos, de prazer (Schöpke, 2017, p. 287; 301).

<sup>8</sup> Ressalto que, ao utilizar o termo “memorização”, não falo da marcação exata e vazia de movimentos, mas da internalização de sentidos e caminhos dentro da obra a fim de acessá-los posteriormente.

É na iminência da apresentação, ao não ter como mudar detalhes ou consertar sequências, que sinto a unificação dos “eus” e o borramento das fronteiras. Sou eu no aqui e agora, sem espaço para dúvidas. Objetivos e intenções claros e bem definidos. Respiro e me atiro.

E o Corpo sem Órgãos do qual fala Artaud, é um corpo não anatômico, é um corpo imagético gerado por estados singulares de percepção do próprio corpo. É um corpo [...] que não tem fome, nem sede, é um corpo xamânico, em êxtase, um corpo que é decorrente da crença no sagrado, na operação da magia, porém este Corpo Sem Órgãos pode ser provocado por exercícios psicofísicos, e isto só pode ser totalmente compreendido em sua dimensão total por quem já o vivenciou corporalmente (Salles, 2010, p. 5).

Nunca me senti mal em apresentações.  
Nunca tive uma crise em apresentações.  
Sempre fui eu.  
Inteira.  
Livre.

## **SUBMERGINDO NA DANÇA**

Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. [...] Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte mas daquilo que talvez possa se tornar arte (Bausch, 2000, p. 11).

Não sei bem quando encontrei na Arte a única forma de comunicar a minha vida. É possível que tenha sido no primeiro dia que precisei sentar e sentir os ísquios contra o chão e então uma série de verdades foram quebradas, expandidas e já não haviam no dicionário palavras suficiente para expressar o que sentia. Ou talvez ao ler Miller (2005; 2010) e conhecer Vianna (1990) e mergulhar cada vez mais na pesquisa do eu...

A Técnica Klauss Vianna estimula o dançar de cada um — o que não limita a dança como privilégio de dançarinos —, estimula a expressividade do aluno e, principalmente, estimula o aluno a ser pesquisador do próprio corpo, tornando-se aluno-pesquisador de si mesmo com autonomia de ação investigativa em sala de aula e fora dela. Dessa forma, essa técnica não se restringe à aplicação apenas para a dança e as artes cênicas em geral, mas também se aplica às atividades da vida diária, como meio de prevenir tensões e estresses desnecessários para o corpo do cotidiano. Pesquisa-se, portanto, a fruição do corpo dançante na vida (Miller, 2010, p. 38).

Dancei para crescer, para apre(e)nder, para viver e para lembrar. Através dela conheci muitas pessoas importantes, inteligentes, inspiradoras e revolucionárias, que me inspiram na busca de pelo menos um dos adjetivos acima citados.

É a busca do corpo sensível que não se encontra a partir da imagem corporal refletida no espelho da sala de aula de dança, mas a partir da experiência do corpo próprio vivenciado com suas limitações, desejos e com todo o histórico do indivíduo em ação investigativa. Assim, o corpo cênico que se constrói para a cena contemporânea da dança pode ser preparado, diariamente, a partir do processo de acessar a dança de cada um com suas memórias, sentidos e experiências para reabitar e reconfigurar o corpo que dança (Miller, 2010, p. 55).

Dancei para mergulhar em mim. Dancei para minimizar as rachaduras abertas. Dancei por não ter mais o que fazer. Dancei para me entender, brigar comigo mesma e para fazer as pazes. Danço por pura teimosia e necessidade. Danço para esquecer e esquecendo lembrar.

O trabalho sobre si pode conduzir à processos criativos autorais, uma vez que proporciona que o sujeito, quando reconhece seus modos de apreensão da realidade, utilize suas próprias experiências de vida e visões de mundo como material para criação. A questão da autoria parece ser uma característica bastante presente nas práticas artísticas brasileiras, ainda que pouco teorizadas. E essa característica pode ser vista como uma forma de superação, de improviso frente às situações e, logo, de extrema criatividade (Vieira, 2014, p. 239).

Dancei entre os “loucos” mais lúcidos que muitos ditos “normais” e aprendi com eles a observar, a cuidar e a dançar a vida com todo fervor d’alma. Com eles no meu corpo-memória danço a loucura que me cerca. Danço sentido. “Artaud nos permitiu pensar o delírio, tanto quanto o sonho e a criação poética como meios de conhecimento. Assim como a linguagem científica abre campos de conhecimento, a linguagem não-instrumental, não-discursiva, abre outros campos de experiência do real” (Salles, 2010, p. 4).

A vistoria final da cena já foi feita  
Está tudo bem  
Tudo em seu lugar  
This is a man's world  
But it wouldn't be nothing, nothing without a woman or a girl<sup>9</sup>  
O início da temporada já está próximo.

## RENASCENDO PARA DANÇA

O fardo carregado penosamente não mudou sua massa, mas ficou mais leve. Agora já sei utilizar meus apoios e a gravidade em meu favor enquanto danço pela vida. Encontro nela a possibilidade de ser eu, o corpo em eterno movimento onde transitam as mais diversas classificações e tratamentos. É na dança que meu Universo interior se equilibra. Com ela posso reorganizar as mudanças diárias do meu sistema atravessado por medicamentos, exames e internações.

Entendo o chão da sala de dança como meu lugar de resistência e reexistência. É ao chão que me direciono durante uma crise. É a ele que retorno em busca de compreensão quando nada faz

<sup>9</sup> Este é o mundo dos homens/ Mas ele não seria nada, nada sem uma mulher ou garota (Tradução minha). Parte da música It's a Man's Man's World, de Tom Jones, executada na entrada do público em Entrelaces.

sentido. Nos nove anos vividos neste corpo atravessado pela epilepsia e em constante mudança, posso afirmar que os conhecimentos somáticos adquiridos na graduação e nesta pesquisa foram fundamentais para manter-me sã. Foi o olhar somático que me permitiu ter confiança, apesar das dificuldades. Me possibilitou criar durante o sofrimento.

Estes conhecimentos aprimoraram minha percepção do corpo e do ambiente, por meio deles pude perceber pequenos sinais corporais e me cuidar a tempo. Com a determinação de não limitar-me pelo diagnóstico, procurei dilatar esta percepção para poder utilizá-la enquanto realizo minhas pesquisas corporais.

O coração acelerado normaliza-se  
A respiração acompanha  
A mente fica branca  
O corpo sabe  
Lembra

A medicina transformou-me em doença. Minha dança diária concorda: doença, sim... Mas também pés, lombar, escápulas, cervical, pele, órgãos, boca, seios, tornozelos, punhos, nariz. Cada milímetro com suas memórias. Memórias e movimento. Memórias e chão.

Estou esperando no escuro.  
Primeiro sinal.  
Ouço pessoas se arrumando em seus lugares.  
Segundo sinal.  
Sou eu, o tudo e o nada  
Terceiro sinal

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA LONGA TEMPORADA**

Quase dez anos após o diagnóstico, sigo dançando.

Dancei no quarto com lágrimas nos olhos em meio ao luto da pandemia.

Dancei a Coreografia dos Injustiçados quando, em minha primeira oportunidade de emprego, fui aprovada na entrevista, aprovada na aula teste ministrada em inglês. E duas horas após o exame admissional, recebi uma ligação da instituição informando que “a vaga nunca existiu, foi um erro de comunicação com o setor”.

Dancei com novas amizades ao desenvolvemos uma coreografia fruto deste trabalho, com a qual compus a programação do IX Festival de Dança do Amazonas. E após a apresentação, recebi relatos emocionados de desconhecidos que dançaram comigo e juntos nos fortalecemos.

Danço com mais firmeza e alegria após ser liberada da medicação; agora vivo/danço tendo a consciência epiléptica para proteger-me e não mais para me limitar.

Aprendi a dançar apesar do medo.

## REFERÊNCIAS

Bastos, M. C., et al. (2009). Epilepsia mioclônica juvenil: Estudo clínico, epidemiológico, terapêutico e da qualidade de vida. *Journal of Epilepsy and Clinical Neurophysiology*, 15(2), 65–69. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/jecn/v15n2/a04v15n2.pdf>

Brasil, A. C. (2014). *Dança e imaginação*. Universidade Estadual de Campinas.

Carmo, C. E. O. do. (2023). Vocês, bípedes, me cansam! Modos de aleijar a dança como contranarrativa à bipédia compulsória. (Dissertação, Doutorado). Universidade do Estado da Bahia, Departamento de Ciências Humanas, Camaçari, BA.

Costa, J. C. da, et al. (1998). *Fundamentos neurobiológicos das epilepsias: Aspectos clínicos e cirúrgicos* (Vol. 2). Editora Lemo.

Fortin, S. (2009). Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, (7), 77. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.11961>

Gallo, F. D. (2012). A etnografia na pesquisa em artes cênicas. *Moringa – Artes do Espetáculo*, 3(2). Recuperado de <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/15350>

Herzog, R. (1991). A percepção de si como sujeito-da-doença. *Physis – Revista de Saúde Coletiva*, 1(2).

Jones, T. (1967). It's a man's man's man's world [Gravado por James Brown]. Letras por B. J. Newsome & J. Brown. © Warner/Chappell Music, Inc.

Miller, J. C. (2005). *A escuta do corpo: Abordagem da sistematização da técnica Klauss Vianna*. Summus Editorial.

Miller, J. C. (2010). *Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para a construção de um corpo cênico*. Summus Editorial.

Submitted date: July 12, 2025

Accepted date: September 17, 2025