UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

CAMILA DE MOURA VENTURELLI

CARTOGRAFIAR O COTIDIANO:
GESTOS PELO MANUSEIO DE TENSÃO

SÃO PAULO
2019

Camila de Moura Venturelli

Cartografar o cotidiano:
gestos pelo manuseio de tensão

Dissertação apresentada à
Escola de Comunicação e Artes
da Universidade de São Paulo,
para obtenção de título de
Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração
Texto e Cena

Orientadora
Profa. Dra. Maria Helena Franco de Araujo Bastos

São Paulo
2019

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

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pela autora

Venturelli, Camila de Moura
Cartografar o cotidiano: gestos pelo manuseio de tensão /
Camila de Moura Venturelli ; orientadora, Maria Helena
Franco de Araujo Bastos. -- São Paulo, 2019.
182 p.: il.

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

Bibliografia
Versão original

1. Tensão 2. Gesto 3. Dança 4. Coreografia 5. Manuseio de
tensão I. Bastos, Maria Helena Franco de Araujo II. Título.

CDD 21.ed. - 700

VENTURELLI, Camila de Moura

Cartografar o cotidiano: gestos pelo manuseio de tensão. 2019. 182 p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Banca Examinadora

Profa. Dra.:

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.:

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra.:

Instituição: _____

Julgamento: _____

Aprovada em ____/____/____

A minhas avós, bisavós e tataravós

*pelos preciosos ensinamentos,
vivos nas memórias de seus gestos.*

São muitas as mãos que ajudaram este trabalho a existir. Meus sinceros agradecimentos

À querida orientadora Helena Bastos, por ter sempre acreditado nesta pesquisa e apoiado seu desenvolvimento artístico e acadêmico. Sou muito grata à confiança e parceria na criação e desenvolvimento deste trabalho.

A meus queridos e amorosos pais, Mariza e Gabriel, por estarem sempre ao meu lado me dando coragem, força e apoio constantes, que foram fundamentais neste processo. É tão imensa a admiração e gratidão que sinto por vocês, que não cabe aqui.

A minha amada irmã Amanda Venturelli, por ser minha grande companheira e estar comigo em cada passo, vivendo juntas todos os afetos desta caminhada. Por criar comigo cada cor e cada gesto deste trabalho.

A meu amado companheiro Gregory Slivar, por todo o carinho, companhia, compreensão, amparo, incentivo e força a cada dia e noite desta escrita. Por ter cuidado desse trabalho comigo com o mesmo amor e zelo que empreende em seus fazeres, artifice que é.

À querida amiga Catarina São Martinho, pela presença fundamental em todas as etapas deste mestrado, compartilhando aprendizados, angústias e alegrias. Por toda a força e incentivo sempre. Pela sua amizade.

Ao Centro de Referência da Dança de São Paulo e todos os responsáveis por fazer com que esse espaço seja tão especial e de importância fundamental para a dança. Por ter sido sempre espaço fértil de desenvolvimento e fomento dos fazeres do Laboratório de Manuseio Coreográfico.

A todas as colaboradoras e colaboradores do Laboratório de Manuseio Coreográfico, que foram fundamentais para o desenvolvimento de tudo o que aqui se gesta. Em especial às colaboradoras que participaram da realização do ensaio fotográfico desta dissertação: Gabrielle Távora, Jaqueline Andrade, Letícia Trovijo, Natalia Yukie e Rebeca Tadiello. Um enorme agradecimento pela disponibilidade, confiança e parceria de vocês.

Aos amigos Valmiro Junior e Elaine Calux por terem sempre acreditado, apoiado e incentivado as pesquisas do Laboratório, desde seu início.

Ao querido amigo e parceiro Sérgio Basbaum, pelo incentivo e ajuda fundamentais para que essa pesquisa artística se tornasse uma pesquisa de mestrado. Pelo apoio, pelas parcerias e trocas sempre sensíveis e generosas.

À grande amiga e parceira Candice Didonet, pelo sopro que deu início a essa caminhada de tensões, afetos e coreografias e pelas trocas durante seu desenvolvimento. Pela presença sempre inspiradora e fortalecedora na vida e no trabalho.

À grande amiga e parceira Ana Risek Sheldon, por ter sido companheira em todas as etapas dessa pesquisa, com sua presença, sua escuta e olhar atentos, sua sensibilidade e generosidade que tive a sorte de ter perto.

Aos grandes amigos, parceiros da vida e do Núcleo de Garagem, Isabel Reis, Luciana Arcuri, Josefa Pereira, Julia Salem e Peti Costa, por serem companheiros e colaboradores,

cada um à sua maneira, desta etapa do meu caminhar. Pelas nossas experiências juntos, que são o lugar de inspiração e criação de muito do que aqui é gestado.

A Lu Favoreto pelos valiosos aprendizados e trocas de tantos anos, presentes nas raízes deste trabalho e em meu mover. Aos amigos da Cia Oito Nova Dança pelas trocas e pelo prazer de desenvolver parte desta pesquisa dançando juntos.

Aos colegas do LADCOR, Agnan Siqueira, Cristina Espírito Santo, Diego Marques, Diogo Francelin, Fernanda Machado, Flávia Scheye, Marcial Macome, Paulina Alves, Rebeca Tadiello, Tatiana Melitello, e também Ilana Elkis e Isis Akagi, pelas leituras atentas ao trabalho, provocações e contribuições ao seu desenvolvimento. Por terem sido um lugar de fortalecimento e crescimento neste percurso.

Aos colegas da comissão de organização do Seminário de Pesquisas em Andamento, Dáda Félix, Phelippe Celestino, Chris Martins, Danilo Corrêa, Danilo Silveira, Rodrigo Severo, Nadya Moretto, Conrado Dess, pelo apoio e compreensão nesta empreitada de finalização da dissertação e produção do SPA.

A todas as mulheres que compartilharam comigo histórias de suas receitas, com as quais desenvolvi parte da pesquisa, em especial Clarissa Oliveira, Luciana Hoppe e Priscila Jorge.

A Micaela Wernicke pelo primoroso trabalho fotográfico e pela parceria nesta etapa de finalização do trabalho.

A João Vaz pelo cuidadoso e dedicado trabalho de diagramação.

A Tarcila Lucena pela atenta e cuidadosa revisão.

A Ana Gabriela Andriani pela parceria de afeto e fortalecimento.

Às amigas e aos amigos que acompanharam este percurso com toda paciência, apoio e carinho.

Ao querido primo John Bento Gill, pelas atenciosas sugestões na tradução do resumo.

A Cleusa Santo e Cris Bertoluci pelos encontros que abrirão novos caminhos de pesquisa.

A Rosa Hercoles e Andreia Nhur pelos apontamentos na banca de qualificação que foram fundamentais para a construção da pesquisa que aqui se apresenta.

A Cibele Forjaz pela confiança e pela oportunidade de ingressar na Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP.

Ao professor Felisberto Sabino da Costa, à professora Sayonara Pereira e ao PPGAC por todo o apoio concedido para o desenvolvimento deste trabalho, sempre que solicitado. Ao funcionário Fernandes pela fundamental e carinhosa colaboração na produção do ensaio fotográfico nas dependências do Departamento de Artes Cênicas. Às funcionárias Bertha Heller pela colaboração na reserva das salas e Alê Vaz Machado pelo carinho e atenção sempre.

RESUMO

Essa pesquisa propõe uma cartografia do movimento pelo *manuseio de tensão*, traçada pelas relações que o corpo estabelece com o ambiente por meio de suas tensões musculares para a operação de processos de criação e composição coreográfica. Partimos do entendimento de que todo movimento que o corpo realiza é gesto e é realizado a partir do acionamento de tensões do corpo. Essa perspectiva implica relações entre gesto, memória e cotidiano, ancoradas em estudos das ciências cognitivas dos autores Francisco Varela, Evan Thompson, Tomas Rosch (1993), Alva Noë (2004), Berthoz (2000) e Damásio (2007; 2013), e se sustenta sobre o pressuposto de que corpo e ambiente estão em codependência, como nos indica a Teoria *Corpomídia* (Christine Greiner e Helena Katz, 2005). Compreendemos a experiência como produtora de conceitos durante a ação, em um entendimento que não distingue hierarquicamente a experiência de conceituação da experiência corpórea propriamente dita. Nesse sentido, propomos o fazer coreográfico como um fazer artesanal, em que fazer e pensar se dão na mesma escala temporal, a partir das reflexões de *O artífice*, de Richard Sennett (2015), relacionadas aos enunciados de *Corpo sem vontade*, de Helena Bastos (2017). Esta dissertação se apresenta, então, como uma pesquisa artístico-coreográfica e acadêmica que organiza conceitos da e pela experiência, por meio de procedimentos coreográficos, aprofundamento bibliográfico e relatos de experiência, os quais compõem o que propomos como *Caderno de manuseio coreográfico*. Esses procedimentos foram desenvolvidos no Laboratório de Manuseio Coreográfico, plataforma de pesquisa coreográfica proposta pela autora e que se desenvolve como residência artística continuada no Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRDSP), junto ao LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo.

Palavras-chave: Tensão. Gesto. Dança. Coreografia. Manuseio de Tensão.

ABSTRACT

This research proposes a cartography of movement through *tension handling*, traced by relationships the body establishes with its environment through muscular tensions for operations of choreographic creation and composition processes. The starting point is every movement the body makes is a gesture performed by activating body tension. This perspective implies relations between gesture, memory and daily life, anchored in studies of cognitive sciences such as those of Francisco Varela, Evan Thompson, Tomas Rosch (1993), Alva Noë (2004), Berthoz (2000) and Damásio (2007; 2013). And is grounded on Christine Greiner's and Helena Katz's *Teoria corpomídia* (2005), which establishes codependency between body and its environment. Here, experience is understood as a producer of concepts during the action, in an understanding that does not hierarchically distinguish the experience of conceptualization from the bodily experience itself. In this sense, we propose choreographic doing as an artisanal doing, in which doing and thinking take place on the same temporal scale, based on the reflections of Richard Sennett's *O artífice* (2015) related to that of Helena Bastos's *Corpo sem vontade* (2017). Therefore, this dissertation presents an artistic-choreographic and academic research that organizes concepts of and by experience, through choreographic procedures, bibliographic research and experience reports, producing a *Choreographic handling notebook*. These procedures were developed at the Laboratório de Manuseio Coreográfico, a choreographic, research platform proposed by the author, which develops as a continuing artistic residency at the Centro de Referência da Dança (CRDSP), and with LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo.

Keywords: Tension. Gesture. Dance. Choreography. Tension Handling.

CAPÍTULO 1 – A PERSPECTIVA DA TENSÃO	44
AÇÃO MUSCULAR	47
Elasticidade e sustentação	49
Intensidade: engajamento e necessidade	60
PERCEPÇÃO ORIENTA GESTO	72
Movimento e espacialidade	72
Conhecimento corporificado	82
TENSÃO E SITUAÇÃO	86
O que se sente	86
Modos de ser	92
CAPÍTULO 2 – COTIDIANO COMO CAMPO	98
SIGNIFICADO E COMUNICABILIDADE	99
GESTO COMO AÇÃO DE MEMÓRIA	112
MANUSEIO DE HÁBITOS	126
REPERTÓRIOS E CONTAMINAÇÕES	132
CAPÍTULO 3 – CARTOGRAFIA DE UM ARTÍFICE E O MANUSEIO DE TENSÃO	142
O FAZER COREOGRÁFICO E O COREÓGRAFO ARTÍFICE	145
A matéria sensível	147
Estratégias: desenvolvimento da técnica	150
Manuseio de sentidos	152
CRD – ATELIÊ PÚBLICO DE CRIAÇÃO	154
LABORATÓRIO DE MANUSEIO COREOGRÁFICO:	158
INVENTÁRIO DE EXPERIÊNCIAS E AFETOS	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	164
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	174

MANUSEIOS DE TENSÃO

As balas de leite eram feitas no tacho e, quando prontas, a massa era despejada na pia de pedra; então, as balas eram cortadas em losangos para esfriarem e serem colocadas em potes de vidro. Havia sempre três ou quatro deles, cheios e com doces de diferentes tipos, para quem fosse visitá-la. O corte era impecável, as balas tinham todas o mesmo tamanho. Seu corpo inteiro realizava o gesto de traçar linhas diagonais na massa, repetidas vezes; a mão mantendo-se como continuação do braço, com o punho sustentado e a força, suficiente para manter firme a faca sobre a maciez da massa ainda quente. As pernas se mantinham estáveis, uma levemente à frente da outra, para que o tronco criasse a torção necessária para auxiliar o movimento de vaivém do braço. O olhar acompanhando a direção da mão não a impedia de se manter atenta aos movimentos a seu redor, sem perder o engajamento na ação e a precisão do traço.

Um dia fui à casa dela e pedi que assasse o pão que fazia sempre para seus filhos e seus netos. Ela disse que já não se lembrava mais da receita, que já não fazia o pão há muito tempo e não sabia mais as medidas, recusando-se a fazê-lo. Depois de muita insistência, suas mãos começaram a manusear os ingredientes e, aos poucos, ela foi pedindo “um pouco mais de farinha”, “um pouco mais de água”, o fermento, o sal. Ela não se lembrava mais das quantidades, e nunca as tinha anotado, mas conforme ia acrescentando os ingredientes, sentia o ponto da massa e lá estavam as medidas, no saber de suas mãos. Para cada etapa do processo em que os ingredientes iam se tornando uma massa homogênea, fazia gestos de intensidades e amplitudes diferentes: o deslizar da mão espalhava a farinha sobre a superfície para a massa não grudar, as pontas dos dedos que ora estalavam polvilhando a farinha sobre a massa, ora afundavam nela, seguidos de gestos mais fortes e ágeis de pressão dos punhos, usando o peso de seu tronco por meio dos braços para garantir a homogeneidade e a maciez. Com a massa pronta (já tendo deixado seu esquecimento), as mãos e os dedos estendidos traçavam uma cruz sobre a massa, gesto que sempre fez para garantir uma feitura bem-sucedida. “Tem que descansar, tem que descansar”, frisava.

Pão de ló

Bate-se 12 ovos com 12 colheres de
sopa com açúcar; bate-se primeiro
as claras e depois mistura-se as
gemas e o açúcar, continua-se
a bater até engrossar e ficar bem
branco e põe-se 12 colheres rasas
de farinha de trigo. Leva-se ao
forno brando em formas untadas.

Pão de ló miúdo

12 ovos sendo 6 claras, 12 colheres de
sopa cheias com açúcar e 10 de
farinha de trigo. Bate-se até ficar
grosso e bem branco. Depois põe-se
em formas untadas. O forno brando.

Tipsquinhas

1 prato de polvilho azedo, 1 colher de sopa com assucar. Escalda-se o polvilho com 1 chicara de gordura bem quente e outra de agua fervendo até quanto bastê. Depois de escaaldado mistura-se bem; junta-se um ovo e acaba-se de amollecêr com leite moço. Roga-se com colher como suspiro e vão ao forno até tomarem. Forno quente.

Biscoutos brancos

Amassa-se o fermento com dois pratos de farinha de trigo, no dia seguinte quando estiver crescido, põe-se mais 2 pratos de farinha de trigo e amassa-se até misturar bem e toma-se cohir, deixa-se crescer; depois de bem crescido põe-se mais 4 pratos de farinha de trigo 5 chicanas e

Buscávamos a receita dos famosos “Sequilhos Ótimos da Felicidade”. Havia algumas receitas de sequilhos anotadas, mas não eram de Felicidade. Minha mãe, Mariza, conta que o sabor dos sequilhos de sua avó era muito diferente dos outros. Nós tínhamos o desejo de refazê-los com as medidas e do modo que sua avó fazia e como minha mãe se lembrava. Felicidade passou anos de sua vida para encontrar a medida dos ingredientes que chegasse ao “ponto ótimo” dos sequilhos: crocante por fora e macio por dentro. Enfim, encontramos as indicações anotadas no livro de receitas da mãe de Felicidade, Maria Januária, minha tataravó. O livro foi encontrado na casa de Maria Angélica, minha avó e filha de Felicidade. Com a receita em mãos, para se chegar ao “ponto ótimo”, eu e Mariza tivemos que atualizar as medidas, mudar alguns de seus ingredientes e supor algumas informações, como a medida de “um tanto” e a quantidade de araruta no pacote da marca “Amaral”. Durante o processo, eu observava minha mãe orientar seus gestos pelas informações descritas na receita, pela memória de sua avó preparando e pelo seu próprio sentir dos materiais que tateava. Aquele fazer também vinha acompanhado de histórias sobre Felicidade, e outras que ela contava, muitas escutadas em noites de conversas em seu quarto.

Sequilhos, Pão doce, Biscoitos doces, Marmelada, Sonhos, Bala de leite, Rosquinhas, Suspiros, Goiabada, Geleia de mocotó, Manjar do céu, Fitas de coco, Colchão de noiva, Bolo de fubá, Ninhos, Queijadinha, contas do mercado, anotações de trechos de músicas, receitas escritas por outras mãos e gerações. As grafias do livro contavam sobre fazeres cotidianos que perpassaram corporeidades que o manusearam.

mista de gordura, 1 ovos, 1 colher
de assucar e sal, amassa-se mu-
lto bem. Faz-se os biscoitos deixa-se
crescer para assar. Forno regular.

Biscoitos doces

Amassa-se o fermento com 1 porato
de farinha de trigo mal cheios;
com bastante antecedencia. A' noite
bate-se 20 ovos sendo 10 com clara
com 20 colheres de assucar, como
para pão de lot, mistura-se com
o fermento que já deve estar bem
crescido, cobre-se e deixa-se para
dia seguinte juntar-se 24 colheres
de gordura, vai-se pondo farinha
de trigo e amassando até ficar no
pronto de se fazer os biscoitos, divide-
em massinhas e passa-se no cylind
100 vezes. Faz-se os biscoitos e deixa-
bem coberto para crescer. Forno bran-

Tudo é tristeza!... Nem mesmo os
dourados raios do Rei Sol, que docu-
mente vieram descerrar-me as
palpebras, conseguem me tomar alegre.
Em torno de mim, só a tristeza
imperava... Às vezes quero cantar, ris-
brincar, para ver se consigo afugenta-
tar do meu infeliz coração essa
tristeza assustadora. Porém, ao tentar
cantar as primeiras linhas de uma
valsa lenta ou de um tango triste,
ai! minha voz, entre soluços, move-se
lentamente na garganta... Soffro...
e todos tormentos soffridos até hoje,
devo unicamente a ti, ao teu cruel
desprezo e feroz ingratidão.
E tu, sabendo que te amo com loucura,
que te sou fiel e que fiel permaneceréi
até a morte, retribues essa dedicação,
escarnecendo e desdenhando meu
pobre coração. Fazes isso na expectativa
de que em breve deixarei de te querer.
Fulgas-me volúvel, igual a muitas rapteiras.

que fazem do amor objecto vil de suas
 vaidades caprichos. Como me des-
 conduces! Se algum dia, Deus,
 com sua infinita bondade, che-
 gasse a te convencer do quão subli-
 me e desinteressado é o sentimento
 que nutro por ti, harias de te
 curvar arrependido, aos meus pés.
 Porém, infelizmente, creio ^{que} viverás
 sempre na ignorância do quanto
 és por mim amado. Penho soffri-
 do verdadeiras torturas proporciona-
 das pelo teu desdém, enquanto
 tu vives sempre alegre e despreocupado.
 Mas não faz mal, no meio de todo
 o meu soffrimento, sinto uma immen-
 sa alegria, que me torna menos infeliz.
 Sim, sinto-me alegre em soffrer,
 porque esse soffrimento contribuirá
 para a tua felicidade e do teu
 todos os dias, quando interna ^{me}
 a dor que me opprime ^{meu amargor} o coração
 a olhos nus diante de um grande

crucifixo, collocado junto á cabeceira
de minha cama, e, banhada em
lagrimas, offero ao meigo Nazareno
todos os meus martyrios e lagrimas,
em troca de tua eterna felicidade
e a dos teus.

Tudo é triste e sombrio!... No meio
da ~~monotonica~~ monotonia que envolve todo
o meu ser, sinto-me completamente
abstracto... De vez em quando, um
remor de frio percorre todo meu
corpo, para logo depois ser substitui-
do por uma febre violenta que
me deixa prostrada, como um cor-
po sem vida... E tu, sempre
indifferente ao meu soffrimento,
divertes-te, flirtando com outras,
completamente esquecido de mim
e do meu infeliz coração, victima
innocente da tua crueldade

Aquela grafia, que fluía suavemente sobre as folhas, com base reta como quando se apoia em uma régua para escrever, estava agora mais forte no papel, seus traços mais profundos e grossos, livres como quando se escreve sobre o que se sente. Em meio às receitas doces, feitas para o agrado dos outros, encontrei páginas com escritos de amor, tristeza, raiva, alegria e sofrimento de uma mulher em relação a um homem.

Escritas, tensões, variações de intensidades; açúcar, o quanto adoce; ovos, o quanto baste; manuseios delicados e brutos, a depender da densidade da massa; farinha; fermento; esperas; esmero; tristeza; raiva; angústia; alegria; desespero; dias; noites; prazer na repetição, nos inícios, meios e fins; o fazer constante.

A semelhança das letras desses escritos abriu, então, um imaginário sobre as tensões e os afetos dos gestos inscritos no livro, como um diário cotidiano escrito e transformado por gerações de mulheres que ali escreveram.

Modos de fazer: disparos coreográficos iniciais

O livro de receitas de Maria Januária, diário de tensões de seu cotidiano que foi transformado por gerações de mulheres, foi o disparador de uma investigação coreográfica interessada no gesto cotidiano como material de criação, que culminou na elaboração do espetáculo de dança *Segredo de Lindonéia*¹ (2015).

No processo de concepção do espetáculo, foi realizada uma busca arqueológica de gestos para a construção de uma composição coreográfica que deflagrasse histórias de gestos de corporeidades distintas, histórias de cotidianos de mulheres e seus afetos. Dos escritos de Maria Januária, fizemos relação com a vida de muitas mulheres que viveram no seu dia a dia contradições de sentimentos silenciados por uma sociedade machista e patriarcal. O livro de receita deflagrou uma história composta e transformada por várias mãos e suas variações de tensões e afetos.

Essa busca de uma memória em gestos se deu a partir do contato com fotos antigas de mulheres da família, do reconhecimento de suas posturas, das palavras inscritas nas grafias de suas receitas, bem como de conversas com outras parentes mulheres, de modo a imaginar uma corporeidade feminina construída e transformada através de gerações e de seus gestos, tendo em vista a ideia de gesto como todo movimento que o corpo realiza em relação a algo ou alguém, mesmo que seja em relação a si mesmo.

Inicia-se, então, um modo de abordar o movimento do corpo a partir das tensões musculares que este aciona para realizar todo tipo de gesto. A modulação de tensão da grafia no papel do livro de receitas é percebida no gesto, à medida que o corpo modula suas tensões de acordo com seu estado, sua necessidade, sua situação e seu contexto. A tensão torna-se uma perspectiva pela qual são reconhecidos e abordados os movimentos do corpo como repertórios pessoais de gestos, construídos pelas relações que cada corpo estabelece com o mundo: suas experiências, seu modo de perceber e as situações em que se insere – que envolvem aprendizados e contaminações – ao longo da vida. Essa perspectiva dá início ao desenvolvimento do *manuseio de tensão* como modo de abordar os gestos e que se estrutura nessa dissertação como uma *cartografia do movimento*, traçando relações entre tensão, memória e cotidiano para a operação de processos de criação coreográfica.

Nesse contexto, criou-se o Laboratório de Manuseio Coreográfico, ambiente de pesquisa acerca das implicações entre gesto, memória, cotidiano e coreografia. Nele teve início a investigação do manuseio de tensão como metodologia de abordagem do movimento em dança. Com início em 2015, o Laboratório teve como sede o Centro de Referência da Dança de São Paulo – CRDSP, desenvolvendo-se como residência artística continuada da pesquisadora com a parceria de colaboradores, por meio de laboratórios individuais e coletivos, oficinas, grupos de estudos, experimentos cênicos e performances. A partir

¹ Espetáculo solo de concepção e atuação da pesquisadora, com a colaboração de outros artistas, desenvolvido com o apoio do Programa de Apoio Cultural do Estado de São Paulo – ProAC Primeiras Obras de Dança, com estreia em São Paulo, em novembro de 2015. Mais informações em: www.segredodelindoneia.wordpress.com

de 2017, a pesquisa do Laboratório passa a ser desenvolvida no contexto de desenvolvimento desse mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo – PPGAC-USP, junto ao LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo, com coordenação da Profa. Dra. Helena Bastos, orientadora dessa pesquisa. O LADCOR fomenta um pensamento de dança como produção de conhecimento, que se dá entre o fazer e o conhecer e, dessa forma, vem constituindo ambiente fundamental de desenvolvimento do pensamento coreográfico que se organiza nesta pesquisa.

Foi no Laboratório de Manuseio Coreográfico que os experimentos desenvolvidos nesta pesquisa foram realizados. Desde seu início, o Laboratório se propõe como plataforma de estudos, que se desdobra em diferentes formatos para investigar estratégias de criação e composição do gesto a partir da perspectiva de suas tensões. Em 2015, teve foco no processo criativo de *Segredo de Lindonéia*, realizando oficinas com colaboradores que contribuíram para o desenvolvimento da pesquisa que estava sendo realizada, nomeados a partir de então como “cúmplices coreográficos”. Em 2016, o Laboratório teve continuidade com um grupo de pessoas por um período maior, o que possibilitou o compartilhamento e a verticalização de alguns procedimentos que foram experimentados individualmente até ali, como o reconhecimento de repertórios de gestos, as qualidades do manuseio de tensão como modo de abordá-los, a memória e a descrição da experiência como estratégia para levantamento de material e composição, e a escrita como recurso coreográfico. Esse processo coletivo desembocou em uma abertura de processo na Mostra dos Residentes do CRDSP e na produção de um zine com o título *Gestografias #1*² (2016), produzido pelos participantes a partir de anotações e desenhos realizados durante o processo de pesquisa. Nesse mesmo ano, foi criada uma parceria com o Centro de Referência do Idoso (CRI), localizado próximo ao CRDSP. Com um grupo formado por nove mulheres e um homem, frequentadores da oficina de “Contação de Histórias”, foi realizado um experimento coreográfico, a partir da temática do espetáculo *Segredo de Lindonéia*, intitulado *Receitas, relatos, retratos* (2016), apresentado no CRDSP.

Em 2017, o Laboratório volta a se desenvolver por meio de laboratórios individuais, pelo aprofundamento bibliográfico dessa pesquisa e seu desenvolvimento junto ao LADCOR. Com o interesse em continuar desenvolvendo uma pesquisa a partir dos gestos de diferentes corporeidades, da memória como estratégia de criação e composição e interessados em investigar as mediações de memórias presentes no fazer de receitas culinárias, foi desenvolvida a performance de rua *Café com elas* (2017) e o experimento coreográfico *Modos de fazer* (2017), ambos também apresentados na Mostra dos Residentes do CRDSP.

² Zine ou fanzine é uma publicação não profissional produzida por pessoas entusiastas de algum tema específico. O zine *Gestografias #1* foi idealizado, diagramado e encadernado pelos colaboradores do Laboratório de Manuseio Coreográfico no período de julho a dezembro de 2016 e teve o apoio do Centro de Referência da Dança de São Paulo, que custeou a impressão.

Em 2018, o Laboratório organiza e coordena o grupo de estudos “Manuseio do cotidiano: gesto e memória em tensão”, também no CRDSP. Direcionado para mulheres, nesse processo foram aprofundados procedimentos da cartografia do movimento pelo *manuseio de tensão* que envolveram aprimoramento técnico das qualidades de uso de tensão, mapeamentos de repertórios de gestos individuais e coletivos, a relação entre gestos e estados corporais, a observação do cotidiano como campo de material criativo e a escrita como estratégia para reconhecimento desse material com os “diários de tensão”. No ano seguinte, o Laboratório volta-se inteiramente para a produção desse *Caderno*, no aprofundamento bibliográfico e na organização dos procedimentos aqui propostos. Essa produção envolveu a realização de um ensaio fotográfico realizado com a finalidade de compor o *Caderno*, que consistiu em um processo criativo realizado em parceria com colaboradoras do Laboratório e com a fotógrafa Micaela Wernicke, nas dependências da USP.

Por meio desses formatos, o Laboratório vem buscando ativar um modo de produzir dança engajado no desenvolvimento de procedimentos que lidam com conceitos como materialidades que viabilizam e são produzidos em processos criativos. Seus fazeres permeiam um campo de interesses que foram desenvolvidos e aprofundados nessa pesquisa, por meio do que propomos como uma *cartografia do movimento pelo manuseio de tensão*, que traça relações entre tensão, memória e cotidiano no fazer coreográfico.

Caderno de manuseio coreográfico

Esta pesquisa se propõe a realizar uma cartografia do movimento para a criação coreográfica pela perspectiva do *manuseio de tensão*, traçada pelas relações que o corpo estabelece com o ambiente por meio de suas tensões musculares. Essa perspectiva implica relações entre tensão, memória e cotidiano, ancoradas principalmente em estudos ligados às ciências cognitivas, e a outros que com elas dialogam, para a operação de processos de criação e composição em dança.

A perspectiva do manuseio de tensão é que todo acionamento de tensão gera gestos. O manuseio das tensões é a possibilidade de perceber, criar e transformar gestos por uma das matérias que os acionam. O estudo sobre a materialidade da tensão muscular leva a relação com outros elementos que se relacionam à memória e ao cotidiano. As tensões geram gestos, estes são acionados na relação com o ambiente e mediados pelos sentidos. Essa relação provoca mudanças nos estados do corpo, que transformam seus gestos e também a imagem que se tem sobre o próprio corpo. Esses gestos estão relacionados a temporalidades distintas, ativados por mapeamentos neuronais através dos quais a memória opera e se atualizam sempre que são realizados. Os gestos, quando realizados, criam significados tanto para quem os realiza quanto para quem os observa e se transformam a cada contexto e situação. A tensão é a matéria pela qual relacionamos essas instâncias e acionamos transformações na relação do corpo com o ambiente. Esse entendimento sobre o gesto, que organizamos em uma cartografia ao longo dos capítulos, quando abordado no fazer coreográfico cria possibilidades pelas quais o movimento de dança pode ser laborado em seu desenvolvimento técnico, criativo e compositivo.

Essa cartografia é apresentada por meio do que nomeamos *Caderno de manuseio coreográfico*, constituído por três tipos diferentes de escrita: a análise bibliográfica, que elabora reflexões sobre conceitos a partir de autores que dialogam com esse estudo; procedimentos laboratoriais produzidos ao longo da pesquisa, junto a imagens relacionadas a esses fazeres; e anotações de cadernos de campo da pesquisadora e colaboradores, que nomeamos como “relatos de tensão”, elaborados durante seu desenvolvimento. Essas três escritas contribuem, cada uma a sua maneira, com a elaboração e a explanação dos conceitos que traçamos nessa cartografia.

Esse formato é fruto da metodologia desenvolvida durante a pesquisa, que se desenvolveu entre leituras, escritas e a realização de procedimentos laboratoriais, de maneira complementar e recíproca. Propomos uma abordagem que entende a experiência como produtora de conceitos durante a ação, em um entendimento que não distingue hierarquicamente a experiência de conceituação da experiência corpórea propriamente dita. Nesse sentido, a pesquisadora Christine Greiner, apoiada nos estudos de George Lakoff e Mark Johnson nos esclarece que “o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensorio-motor, não apenas com o cérebro”.³ Apoiados nessa compreensão,

³ Christine Greiner, *O corpo*, p. 17.

organizamos as escritas desse *Caderno* de modo que a análise bibliográfica, os procedimentos de laboratório coreográfico e os “relatos de tensão”, três escritas paralelas, criem reflexões e construam o entendimento sobre os conceitos organizados nessa cartografia.

Os procedimentos de laboratório coreográfico, apresentados ao longo dos dois primeiros capítulos do *Caderno*, são propostas de organização desses conceitos na operação de procedimentos coreográficos, que foram desenvolvidos durante a pesquisa como modo tanto de elaboração quanto de experimentação dos assuntos que percorremos. Esses procedimentos propõem o desenvolvimento técnico do movimento pela perspectiva de suas tensões e suas estratégias de criação e composição, estas estão relacionadas ao entendimento de memória e cotidiano que buscamos expor. As imagens dispostas ao longo do *Caderno* estão diretamente relacionadas aos procedimentos apresentados, bem como às reflexões desenvolvidos na escrita. Essas imagens foram produzidas para essa pesquisa, com colaboradoras do Laboratório de Manuseio Coreográfico, a partir da realização dos procedimentos dispostos no *Caderno*. Elas têm o objetivo de expor possibilidades de criação coreográfica pela cartografia do manuseio de tensões, bem como também falar por si mesmas, como objeto artístico.

Os “relatos de tensão”, termo ao qual nos referimos a anotações pessoais da pesquisadora e de colaboradores do Laboratório, são anotações geradas ao longo dos processos de pesquisa. Essas anotações provêm do uso da escrita como recurso de observação da experiência cotidiana e de levantamento de matéria criativa a partir dela. São escritas livres, em tom pessoal, vinculadas de maneira paralela ao restante o texto, dispostas ao longo das páginas de modo a compor um caderno escrito a várias mãos.

Nessas três escritas paralelas que se entrelaçam no *Caderno*, buscamos expor um conhecimento que se organiza na e pela experiência. Assim como um livro de receitas, o que aqui se escreve é material organizado pelo fazer, reativado (e continuamente transformado) por ele. O fazer das receitas empresta para a dança a especificidade do fazer das mãos, que manuseiam ingredientes guiadas por sua capacidade de sentir, reconhecer e transformar. Abordamos a qualidade do manuseio de tensão como uma mão que prepara um pão, percebe sua densidade, acrescenta e mistura os ingredientes conforme sente o ponto da massa. Assim como receitas culinárias, os procedimentos coreográficos são um ponto de partida para um fazer que se dá sempre com a “mão na massa”, com as eventuais adaptações de ingredientes, quantidades e tempo de preparo, conforme as necessidades e o contexto das mãos que os manuseiam. Cada procedimento é independente entre si, embora muitos deles partam ou se utilizem de informações que outros especificam. Isso se dá, pois a cartografia vai se ampliando e se complexificando ao longo dos capítulos.

Essa proposição de uma cartografia artística que organiza conceitos da e pela experiência está ancorada em uma abordagem do processo criativo em dança – o fazer coreográfico – como um fazer artesanal. Baseamo-nos nas reflexões do sociólogo Richard Sennett, em seu livro *O Artífice*, que descreve o artífice como aquele que estabelece uma relação em que fazer e conhecer se dão na mesma escala temporal. Segundo Sennett, o artífice é aquele que se dedica a fazer algo bem feito pelo ato de fazer, sem buscar uma instrumentalidade para tal, e desenvolve sua capacitação em algo através da repetição, própria do desenvolvimento de habilidades. Observamos no labor coreográfico muitas das características empregadas ao artífice a que Sennett se refere e, nesse sentido, propomos o *coreógrafo artífice* como aquele que manuseia as materialidades sensíveis do gesto em uma proposição artística em dança. Nos experimentos laboratoriais que desenvolvemos, experimentamos procedimentos que operam criação e composição em dança sem ter, necessariamente, o objetivo de construir um objeto cênico. Buscamos abordar o processo coreográfico por meio dessa circularidade constante e necessária entre o fazer e o pensar sobre o que se faz, na qual o coreógrafo artífice emprega suas estratégias, sejam elas técnicas ou intelectuais, em um *manuseio* constante de seus materiais. Esse manuseio envolve tatear, mover, observar, refletir, pegar, soltar, sentir, refazer, fletir, planejar, desviar, pesar, palpar, amarrar, separar, unir, ponderar, discernir, sacar, detalhar, esculpir, aproximar, distanciar etc. A fim de desenvolver um modo de fazer coreografia engajado na investigação da materialidade do que se produz, confiando a ela a ética e a temporalidade desse fazer.

Entendemos que cada corpo organiza constantemente suas estruturas na relação com a gravidade, ao longo de sua existência. Cada organização constitui uma realidade psicomotora específica, a qual é a base para o acionamento de seus gestos. Nessa pesquisa, a tensão muscular é a perspectiva por meio da qual abordamos o movimento e é o ponto de partida para desenvolvermos um mapeamento cartográfico das operações de tensão nas relações entre o corpo e o ambiente. Com essa perspectiva, entendemos que todo movimento que o corpo realiza é gesto e é realizado a partir do acionamento de tensões do corpo, seja para se comunicar, para dançar, para comer ou para realizar qualquer outra ação em relação a algo, a alguém ou a si mesmo. Assim, sempre que nos referirmos a gesto, estamos abordando uma não diferenciação dos movimentos que o corpo realiza, considerando-os parte de repertórios gestuais.

Reconhecemos no trabalho de diversos educadores do movimento, coreógrafos e bailarinos uma abordagem que envolve, de alguma maneira, a tensão como materialidade de investigação e composição do movimento. A pesquisadora e crítica de dança Laurence Louppe, em seu livro *Poética da dança contemporânea*, aborda as tensões como uma das matérias com as quais a dança lida e se refere a elas como “matéria essencial do campo poético contemporâneo”⁴. Ali traz alguns desses nomes da história da dança: Rudolf Laban, nas qualidades de fluxo e esforço e em suas combinações em escalas labanianas de sua complexa sistematização do movimento; Émile Jaques-Dalcroze e a relação entre as nuances de tensão e a musicalidade do movimento; Hubert Godard, que, mais recentemente, cria relação entre o

⁴ Laurence Louppe, *Poética da Dança Contemporânea*, p. 178.

“diálogo tônico” e a dança. Além de diferentes coreógrafos da dança ocidental como Trisha Brown, Ivonne Rainer, Dominique Bagouet, Mary Wigman, a citar alguns, aos quais podemos acrescentar o pesquisador do movimento e coreógrafo brasileiro Klauss Vianna, e tantos outros não citados aqui. No entanto, explanar ou desenvolver sobre cada um deles, ou ater-se à análise de um especificamente, não faz parte do escopo desta pesquisa. Embora possamos encontrar familiaridades com alguns aspectos dessas abordagens, não nos dedicamos a reconhecer e estreitar essas relações. Neste estudo, nos atemos a especificidade da tensão no acionamento dos gestos do corpo na relação com o ambiente para a operação de procedimentos de percepção e composição do movimento por meio dos aspectos a ela relacionados.

Outro conceito importante a ser esclarecido antes de percorrermos essa cartografia é a definição do que nos referimos por *corpo*. Entendemos corpo como um organismo constituído por estruturas biológicas, órgãos, sistemas e sentidos que inclui cérebro e mente. Mente aqui é entendida como as operações do sistema nervoso, que envolvem o corpo como um todo. Quando nos referimos a corpo, entendemos o organismo com todas as suas estruturas integradas.

Essa cartografia é um sistema que vai ganhando amplitude e complexidade conforme os conceitos vão sendo apresentados ao longo dos capítulos. Desenvolvemos, no primeiro capítulo, um estudo sobre como se dão as *tensões* no corpo, as estruturas anatômicas, neurofisiológicas e cognitivas que estão envolvidas em seus acionamentos, a fim de compreender o papel da tensão na organização do sistema musculoesquelético e os processos neuronais que envolvem seus acionamentos. Nesta cartografia, propomos a tensão como perspectiva de leitura do movimento, desenvolvimento técnico e composição coreográfica e, desse modo, organizamos o estudo em tópicos que diferenciam *qualidades de uso de tensão* e orientam procedimentos para um trabalho técnico e criativo sobre as tensões do corpo.

Esse embasamento nos leva a investigar os *processos perceptivos* que se dão na relação entre corpo e ambiente, a fim de compreender de que maneira os processos cognitivos configuram nossas ações, acionadas por nossos gestos. Dialogamos com estudos das ciências cognitivas que abordam os processos de cognição como ação corporificada (*embodied action*) e entendem que o mundo percebido não é dado *a priori*, mas é constituído por padrões complexos de atividade sensório-motora. Os autores que usamos como referência são: Francisco Varela, Evan Thompson, Tomas Rosch (1993), Alva Noë (2004) e Berthoz (2000).

Falamos em tensão estabelecendo um vínculo direto do corpo com a situação em que está. Embora seja uma propriedade do músculo, percebemos que a tensão sempre se dá em relação a um *ambiente* e a uma *situação*, os quais podemos abordar em diferentes níveis de descrição, tanto cognitivo quanto social. Os estudos do neurocientista António Damásio (2007; 2013) nos trazem um vocabulário para compreender esse processo de interação do corpo com objetos ou situações em termos cognitivos e contribui para a construção da cartografia do movimento que estamos propondo, expandindo o entendimento da tensão em relação às situações com as quais o corpo se engaja. Essa compreensão estabelece uma relação estreita entre gestos

e *estados corporais*, o que promove a ampliação de suas possibilidades de criação e composição coreográfica. Veremos o modo como essas tensões se relacionam com *emoções*, estados corporais e *sentimentos*, bem como com criação da própria *imagem corporal* e autobiográfica, elementos que envolvem o reconhecimento e a transformação de repertórios gestuais próprios.

No segundo capítulo, ampliamos esse entendimento sobre os processos fisiológicos e cognitivos da tensão para as relações das tensões do corpo com o ambiente em que se insere, abordando o *cotidiano como campo* de investigação de gestos. Quando falamos em gesto estamos nos referindo aos movimentos do corpo, que está inserido no mundo e é constituído por ele. Observar estes gestos é também observar os mecanismos pelos quais eles se fundam, na relação com o ambiente em que está implicado. Partimos do entendimento de que o corpo não é um processador ou um recipiente no qual as informações entram e saem, mas o resultado das trocas com o ambiente. Esse pensamento é desenvolvido na Teoria *Corpomídia* (2005), elaborada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, que compreende o corpo como trânsito permanente entre natureza e cultura, que organiza e atualiza constantemente sua relação com o mundo e é mídia de seus processos de transformação.

Quando entendemos o gesto como um movimento do corpo em relação a algo ou alguém, urge aprofundar o entendimento sobre a dimensão de seus *significados*. Abordamos os estudos de George Lakoff e Mark Johnson, que explicam que a linguagem verbal se baseia no mesmo sistema conceitual que pensamento e ação, ou seja, a experiência sensório-motora é a base do sistema conceitual e este se dá por meio de metáforas. Por meio de procedimentos coreográficos buscamos testar as possibilidades de transformação de significados geradas pelo manuseio de tensão e utilizar essa característica como estratégia coreográfica.

Ainda no segundo capítulo, desenvolve-se uma investigação de como o manuseio de tensão do gesto gera significados, como estes são compartilhados culturalmente, constituindo repertórios gestuais, e do modo como a memória opera esses processos. A *memória* surge, portanto, como um elemento fundamental neste estudo, que fundamentamos pela pesquisa de Gerald Edelman. Este autor, utilizando a Teoria de Seleção de Grupo Neuronal (TNGS), explica que a memória é um sistema de recategorizações que se modificam conforme as atividades sensório-motoras, não sendo, portanto, um sistema estanque de armazenamento de informações. Buscamos compreender os mecanismos pelos quais a memória se atualiza no gesto, a fim de encontrar em seu próprio funcionamento propriedades coreográficas de criação e composição do movimento.

Investigamos os modos como a memória opera no acionamento de gestos, que configuram ou não *hábitos* e *repertórios de movimento*, individuais e compartilhados. A partir disso, fazemos um entrelaçamento com as pesquisas sobre performance e memória cultural da pesquisadora Diana Taylor. A coreógrafa nos traz os conceitos de *arquivo* e *repertório* para abordar os modos como o conhecimento corporificado cria repertórios, que são acionados e compartilhados em sua realização. Essas pesquisas nos trazem ferramentas para abordar os gestos

como repertórios de movimentos que se compõem e se atualizam nos fazeres cotidianos, fazeres de dança, relações sociais e modos de vida.

Taylor entende ações cotidianas como performances graças às quais atualizamos e compartilhamos repertórios. A partir disso, traçamos relações com o modo como a memória é atualizada na escrita e no fazer das receitas culinárias, que impulsionou a criação desse *Caderno de manuseio coreográfico*. Ao fim do Capítulo 2, teremos traçado os conceitos que relacionamos ao acionamento de tensão no gesto, que iremos expor em um diagrama para ilustrar essa cartografia a ser manuseada pelo leitor.

Por fim, no Capítulo 3, discorreremos de maneira mais aprofundada sobre o processo coreográfico como um fazer artesanal, relação a partir da qual propomos o *coreógrafo artífice* e seu processo de manuseio coreográfico, relacionado às ideias presentes em *O artífice* (2015) do sociólogo Richard Sennett. Estabelecemos diálogo com a coreógrafa e pesquisadora Helena Bastos, que relaciona o pensamento de Sennett à criação em dança em seu livro *Corpo sem vontade*. Bastos propõe a qualificação da vontade do corpo, no sentido de provocar o artista do corpo a uma responsabilidade em relação a seus próprios atos e que mundo eles constroem, proposição esta que se encontra afinada com a qualidade do fazer do artífice a que Sennett se refere. Nessa análise sobre o processo coreográfico conduzido pelo engajamento do coreógrafo artífice, reconhecemos três principais aspectos interdependentes: a matéria sensível, como os materiais – gestos, estados, memórias, relatos etc. – com os quais o coreógrafo lida em seu processo criativo; as estratégias técnicas elaboradas e o desenvolvimento de habilidades a partir das necessidades do processo; e as relações entre os elementos que se dão na experiência da dança e produzem nexos de sentido. A esses três aspectos nos referimos como o *processo de manuseio coreográfico* que se dá no fazer do coreógrafo artífice.

Interessados ainda em aprofundar as reflexões sobre as tensões que se estabelecem entre corpo, ambiente e criação lançaremos uma reflexão a respeito do espaço como fomentador de encontros e de potência criativa. Refletir sobre o ambiente do Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRDSP) como ateliê público de criação, a partir dos modos como os artistas e gestores estabelecem seu uso, passando por reflexões de Richard Sennett (2008) a respeito da oficina do artífice e do geógrafo Milton Santos, que fornece um vocabulário para refletir sobre os aspectos que constroem espaços, lugares e paisagens.

Por fim, ainda nesse terceiro e último capítulo, fazemos um inventário de experiências e afetos percorridos pelo Laboratório de Manuseio Coreográfico desde seu início, em 2015, como campo que gera proximidades e fazeres que borram as separações entre arte e vida, processo e produto, gesto cotidiano e gesto dançado, de modo a expor os processos que desembocaram no desenvolvimento da pesquisa que apresentamos aqui. Focaremos também às características presentes no LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo, como ambiente que potencializa pesquisas que se desenvolvem entre o fazer e o conhecer.

Ao fim desses três capítulos, graças a reflexões, procedimentos, relatos de tensão e imagens, teremos traçado os conceitos dessa cartografia do movimento pelo manuseio de tensão como elementos que viabilizam processos de criação em dança, compondo o que chamamos de *Caderno de manuseio coreográfico*. Pretendemos organizar aspectos relacionados às tensões na relação do corpo com o ambiente que viabilizem estratégias de criação e composição em dança, propor e refletir sobre o fazer coreográfico como um fazer artesanal, em que o coreógrafo artífice se engaja no manuseio coreográfico de suas matérias sensíveis e desenvolve suas estratégias de desenvolvimento técnico e composição de sentidos a partir de suas materialidades.

O fazer manual das receitas, encontradas no livro de receitas de Maria Januária, nos inspirou a criar uma analogia dessa habilidade com o fazer coreográfico, que desenvolvemos nesta pesquisa. Esse fazer cotidiano amplia as possibilidades de entendimento e abordagem do fazer coreográfico, a partir das relações que traçamos com a sensibilidade dos materiais, seus modos de fazer, os saberes compartilhados pela escrita das receitas. Apresentamos neste *Caderno de manuseio coreográfico* uma cartografia do movimento pelo manuseio de tensão que dispõe de um campo de conceitos relacionados entre si, a partir do acionamento da tensão do corpo, que gera gestos. Essas informações traçam uma cartografia artístico-coreográfica e acadêmica, que se constrói por especificidades de diferentes naturezas. Sugerimos que este *Caderno de manuseio coreográfico* seja percorrido de maneira que as informações aqui dispostas – reflexões, procedimentos, relatos, imagens – sejam lidas como saberes não hierárquicos, mas complementares. Propomos que o leitor possa acessá-lo por diferentes “entradas”, manuseá-lo conforme sua necessidade e interesse, escolhendo por onde ir, onde permanecer por um tempo, para onde retornar, bem como ater-se aos modos como ele se apresenta, da maneira que a atenção de suas mãos, olhos e pensamento lhe conduzir.

CAPÍTULO 1

A PERSPECTIVA DA TENSÃO

Dançar é desvio

O corpo organiza suas estruturas na relação com a gravidade e é uma anatomia viva que vai sendo construída pelas experiências ao longo da vida. Para fazer todo e qualquer gesto, acionamos tensões no corpo como um todo, na relação com a gravidade. Por tensão, entendemos a ação dos músculos, junto aos tendões e ao tecido conjuntivo, na realização de todo e qualquer movimento do corpo, incluindo a manutenção da postura. Quando falamos em tensão, muitas vezes a associamos à dor, ao estresse, ao cansaço, à má postura, à rigidez. Porém, a tensão é inerente ao estar vivo, pois dependemos do tensionamento de diferentes camadas de nossa musculatura para ficar em pé, caminhar e fazer qualquer tipo de movimento.

A tensão é, neste estudo, a perspectiva por meio da qual abordamos todos os gestos do corpo, os quais deixam de ser uma modalidade específica de movimento e passam a ser todo movimento que o corpo humano realiza em relação a algo ou alguém, mesmo que seja em relação a si mesmo. Na observação do uso de tensão, percebemos as qualidades particulares que cada corpo aciona na realização de seu gesto. Uma tensão traz consigo um modo de ser, de fazer, de perceber e de se relacionar. O trabalho do gesto a partir das tensões diz respeito também a perceber e modificar hábitos, ampliar possibilidades de estar em relação e de perceber o mundo.

Trabalhamos a percepção da tensão numa proposição em dança, de modo a explorar qualidades que o corpo em movimento estabelece em relação ao ambiente, para, a partir dessa percepção, desenvolver estratégias de reconhecimento e investigação do gesto para a criação em dança. Neste capítulo, apresentamos os aspectos anatômicos, fisiológicos e cognitivos da tensão, desde seu âmbito celular até a constituição da imagem corporal, e, a partir deles, ao longo do capítulo, nomeamos qualidades e organizamos procedimentos que orientam estratégias para o trabalho do gesto em laboratório, como parte inicial de nossa cartografia do movimento pelo manuseio de tensão. Esses aspectos não acontecem sozinhos, eles coexistem na realização do movimento e um está diretamente relacionado ao outro, porém colocamos foco separadamente de modo a aprimorar a percepção de cada um deles.

Apresentamos os aspectos e qualidades em forma de procedimentos, que são sugestões de como abordá-los no laborar do gesto. Porém, não estão limitados apenas a esses procedimentos específicos. As possibilidades de organização das qualidades em exercícios são muitas, dependendo da necessidade e do trabalho que está sendo feito. Por isso os procedimentos expostos são sugestões que podem se desdobrar em outros formatos.

As qualidades de tensão podem ser trabalhadas na forma de procedimentos, com objetivos distintos: tanto como disparadores de movimentação em um aquecimento, de modo a introduzir qualidades e provocar a percepção de modos de se mover e criar gestos a partir de focos direcionados nas diferentes qualidades, ou aplicando-as na realização de gestos específicos (no segundo

capítulo, iremos propor procedimentos de seleção de gestos relacionados à memória e ao cotidiano).

Assim, por meio de reflexões e procedimentos viabilizados a partir de estudos das ciências cognitivas, pretendemos apresentar, ao longo do capítulo, alguns dos aspectos relacionados ao movimento pela perspectiva da tensão: qualidades de ação muscular, propriocepção, espacialidade, estados corporais, afeto e imagem corporal e as especificidades relacionadas a cada um deles.

AÇÃO MUSCULAR

*Tensionar-se é se diferenciar da morte.
O movimento é uma mudança na duração.*

Para iniciarmos este estudo sobre a tensão na configuração dos gestos do corpo faz-se necessário compreender também como esta acontece no corpo em termos anatômicos, biomecânicos, cinesiológicos e neurofisiológicos. Para isso, percorreremos estudos dessas áreas que nos forneçam bases para a compreensão de como se dá a tensão por essas perspectivas.

Os músculos são geradores de tensão por meio de uma rede de sinapses neuromecânicas. O corpo possui diferentes tipos de fibras musculares, presentes no sistema musculoesquelético, na musculatura cardíaca, em órgãos viscerais e paredes de vasos sanguíneos, sendo que apenas os músculos esqueléticos estão sob controle voluntário. Neste estudo, iremos nos ater às propriedades do tecido muscular esquelético, responsável pelo movimento dos membros, deslocamento do corpo, estabilização das articulações e da postura, que estão envolvidos diretamente no controle dos gestos, voluntários e reflexos.

O sistema musculoesquelético é formado por ossos, cartilagens, ligamentos, articulações, músculos, tendões e tecido conjuntivo. O esqueleto ósseo cria alavancas, sustentação, e fornece os eixos de rotação sobre os quais o tecido muscular gera a tensão que é transferida para os ossos por meio dos tendões, promovendo os movimentos articulares de tronco e membros, os deslocamentos e a sustentação do corpo. Para a manutenção da postura, são realizadas ações musculares de menor amplitude, uma atividade constante que “resulta em pequenos ajustes quando a cabeça é mantida em posição e o peso do corpo é equilibrado sobre os pés”.⁵

O tecido muscular tem a capacidade de responder a um estímulo neuronal, de contrair e encurtar-se ao receber estimulação suficiente, de alongar-se ou esticar além de seu comprimento (a partir da ação de outro músculo ou de uma força externa) e de ser elástico, ou seja, tem a capacidade, determinada pelo tecido conjuntivo que o circunda, de retornar ao seu comprimento de repouso após um alongamento. Na realização de qualquer gesto, o papel do músculo é estabelecido por sua posição (inserções ósseas e articulações envolvidas), direção e tipo de fibra (fibras de contração lenta, intermediária ou rápida) e sua interação com outros grupos musculares, sendo que estes

⁵ Joseph Hamill e Kathleen M. Knutzen, *Bases biomecânicas do movimento humano*, p. 72.

funcionam em conjunto, alternando papéis uns em relação aos outros para possibilitar os diferentes movimentos do corpo. Assim, a tensão irá provocar diferentes qualidades de ação muscular dependendo da especificidade do gesto e dos grupos musculares envolvidos.

A ação muscular acontece por meio da comunicação entre redes neuronais e as células musculares, que envolve sistema nervoso central, neurônios, motoneurônios, neurônios proprioceptores e fibras musculares. Em termos neurofisiológicos, uma contração muscular acontece por meio de uma *sinapse neuromuscular*: o encontro entre um neurônio motor e uma célula muscular. Neurônio é uma célula neural com três partes principais: o *soma* ou o *corpo* do neurônio, os *dendritos* e o *axônio*. Dendritos e corpo do neurônio são regiões em que as informações chegam e são integradas às informações dos outros neurônios, enquanto o *axônio* é a parte que realiza a transmissão dessas informações para outras células, através de suas ramificações terminais.⁶ São as ramificações terminais dos motoneurônios que inervam as células musculares e promovem o potencial de ação para a contração ser realizada nas fibras musculares. Os *motoneurônios* são um tipo específico de neurônio, localizado próximo à coluna espinal, e seus axônios transmitem informações para regiões periféricas do corpo, possibilitando a chegada de comando motor do Sistema Nervoso Central (SNC) aos músculos. Uma informação motora elaborada no córtex motor do SNC é transmitida pela medula espinal para os motoneurônios, que se comunicam às fibras musculares por meio de inervações, realizando, assim, uma sinapse neuromuscular.

As fibras musculares são as células do músculo esquelético. Cada músculo pode conter milhares de fibras musculares organizadas em compartimentos em seu interior.⁷ Decomposta no nível microscópico, uma célula muscular – ou fibra muscular – apresenta pequenos filamentos dispostos pelo comprimento total do músculo, as *miofibrilas*. Estas contêm os chamados *sarcômeros*, que, por fim, são as unidades contráteis do músculo que promovem a tensão.⁸ Isto se dá de maneira que a inervação neurológica do músculo resulta em uma neurotransmissão química nos sarcômeros que provoca a interação entre seus filamentos de *miosina* e *actina*, moléculas que deslizam uma sobre a outra criando as chamadas *pontes cruzadas*. Ou seja, quando os miofilamentos dos sarcômeros deslizam um em direção ao outro, encurtam-se e criam “a tensão que percorre o músculo e chega ao osso em ambas as extremidades para gerar um movimento”.⁹ Dispostos ao longo da extensão das miofibrilas, os sarcômeros criam unidades de forma parecida aos “elos de uma corrente”,¹⁰ uma metáfora eficiente para compreendermos o encadeamento de forças gerado em uma contração muscular.

A tensão do músculo provoca tensão nos tendões a que está ligado, que atravessa uma ou mais articulações e aplica tensão aos ossos, movimentando as articulações, gerando o movimento e dando sustentação a membros e tronco.

⁶ Mark Latash, *Base neurofisiológica do movimento*, p. 40.

⁷ J. Hamill e K. M. Knutsen, *Bases biomecânicas do movimento humano*, p. 67.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 68.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 81.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 68.

Os tecidos conjuntivos fibrosos têm papel fundamental nessa transferência de forças do músculo para os tendões e para os ossos, de um segmento ou do corpo todo. No nível microscópico, estão dispostos por entre as fibras musculares e seus compartimentos, promovendo a propagação de força gerada nos sarcômeros. No nível macroscópico, formam as fáscias, que estabelecem relação entre os músculos criando grupos funcionais, que trabalham juntos para gerar diferentes tipos e amplitudes de movimento. Assim, devemos considerar que a tensão é gerada inicialmente nas células musculares, porém “a ação da tensão muscular no movimento das articulações não depende apenas dos músculos, mas também das propriedades mecânicas dos tendões e ligamentos”,¹¹ bem como da característica elástica do tecido conjuntivo.

Elasticidade e sustentação

*O coração é um músculo
contrai
expande
e dói*

A qualidade de elasticidade está relacionada à capacidade do músculo de se contrair, diminuindo de tamanho, de ser estendido, retornar ao seu estado de repouso ou contrair novamente. Está ligada às ações musculares concêntricas e excêntricas, que trabalham em conjunto para a realização dos gestos.

A biomecânica diferencia três qualidades de ação muscular diferentes: ação concêntrica, ação excêntrica e ação isométrica, sendo que um mesmo músculo tem a capacidade de realizar as diferentes ações musculares, dependendo do movimento, e estas não acontecem isoladamente, mas de forma combinada. Para nós, cabe entendê-las a fim de que forneçam possibilidades de uso de tensão no estudo do gesto, porém não pretendemos fazer uma leitura do movimento que se limita a classificar o movimento nessas qualidades.

Uma ação muscular concêntrica realiza o encurtamento visível do músculo, responsável por gerar os movimentos articulares. É também a ação utilizada para gerar força contra alguma resistência externa, como dar um impulso contra o chão ou lançar um objeto. Na ação muscular excêntrica, o músculo é alongado a partir de uma força externa, que pode ser a gravidade ou a ação de outro músculo, pois o músculo por si só não tem a capacidade de alongar-se sozinho. Ações excêntricas também são geradas para retardar um movimento, criando resistência à força concêntrica de outro músculo. A ação muscular isométrica é uma tensão sem um encurtamento visível do músculo ou um deslocamento da articulação, é gerada quando se mantém uma posição do corpo ou a sustentação de algum membro. Falaremos mais sobre essa ação na qualidade de sustentação.

¹¹ M. Latash, *Base neurofisiológica do movimento*, p. 51

Afastamentos

Inicie pelo bocoço e o espreguiçar do corpo e, aos poucos, vá incluindo outras partes, afastando-as, distanciando-as, alcançando diferentes distâncias com as partes do corpo. Realize movimentos de extensão que vão se afastando e se aproximando do chão, criando transições no corpo.

Essa dinâmica de ações musculares faz com que certas musculaturas atuem como motores principais e outras realizem funções de auxílio, estabilização ou de neutralização de forças, na especificidade de cada gesto. Todo o corpo participa de todo movimento que realiza, tensionando mais ou menos determinadas partes e gerando, assim, diferentes formas do corpo em movimento. Dessa maneira, o corpo se mantém em um fluxo constante de relações entre ações musculares, responsáveis por todos os gestos, do caminhar ao salto, do acenar ao *por de bras*, do giro à queda, e tantos outros, assim como as diferentes posturas que assumimos ao longo do tempo.

Aproximações

Aproxime diferentes partes do corpo, mais próximas e mais distantes, dobrando-as, juntando-as, contendo-as. Se aproxime e se distancie do chão a partir dessas ações. Depois, combine as duas qualidades, contração e extensão.

A contração gera movimentos de aproximação, concentração, encolhimento, bem como cria a força necessária para suspender ou lançar um peso, empurrar o chão ou algum objeto. Enquanto a extensão gera movimentos de expansão, distanciamento, alcance, oposição, torção. Trabalhamos a qualidade de contração junto com a de extensão, pois são ações musculares complementares no movimento do corpo. Para uma região que se contrai, há outra em oposição que é estendida, possibilitando a contração ou oferecendo resistência para seu controle.

O trabalho nessas duas qualidades possibilita a criação de novos gestos, ao despertar partes do corpo pouco utilizadas ou novas combinações entre elas. Podem ser qualidades introdutórias ao trabalho, pois são acessadas facilmente nos movimentos do cotidiano. Acontecem juntas, mas, ao darmos foco em cada uma separadamente, ampliamos a percepção sobre elas e as possibilidades de criação de gestos a partir delas. Podem ser trabalhadas a partir de verbos como: *unir, juntar, aproximar, conter, concentrar, fechar, separar, opor, esticar, alcançar, abrir, afastar*.

Existe uma aranha que mora no meio das minhas costas, de pernas enormes, que abraça meu corpo e que me segura para não cair. Tem dias que sobrecarrego minha aranha, porque ela carrega o peso do meu corpo e dos meus medos. Ela vai tentando me abraçar com força e vai me espremendo, apertando e eu vou ficando cada vez mais encolhida e apertada – mas é só a minha aranha, coitada, preocupada em não me derrubar de vez.

A *sustentação* é uma qualidade que trabalha com a permanência em algum grau de intensidade de tensão, que possibilita a manutenção da postura ou a estabilidade necessária em determinadas partes do corpo para que um gesto seja realizado.

Nossa musculatura mantém um estado de tensão contínuo para a manutenção do equilíbrio, que promove a sustentação das articulações em relação à gravidade. Sem a força da gravidade não há tensão. Nosso sistema vestibular, um dos responsáveis pelo equilíbrio do corpo, faz com que a cabeça busque trazer o olhar para a horizontal, organizando as outras partes do corpo em função dessa horizontalidade, e nossa postura é moldada nessa relação de tensão com a gravidade. As fisioterapeutas Marie-Madeleine Beziérs e Suzanne Piret,¹² no livro *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem* (1992) falam sobre a presença de um estado de tensão contínuo do nosso corpo e o seu papel na manutenção do equilíbrio:

¹² Criadoras do método da coordenação motora, utilizado por fisioterapeutas, terapeutas corporais, bailarinos e preparadores corporais.

O corpo forma um volume dinâmico que encontra equilíbrio em sua própria organização. O caráter desse equilíbrio é ser instável, próximo ao desequilíbrio, como o fiel de uma balança. Os músculos estão em contínuo estado de tensão, para estarem prontos para um reequilíbrio. A instabilidade desse reequilíbrio mantém a atividade, o movimento. É estímulo para a vida, para a evolução.¹³

O corpo está em constante instabilidade e mantém-se em um estado contínuo de tensão que provoca suas ações de reequilíbrio. Segundo as autoras, isso acontece porque os ossos, quando desprovidos de ação muscular, possuem um direcionamento próprio e a gravidade acentua esse direcionamento. É a ação muscular que faz com que o corpo não ceda ao sentido do esqueleto: “Esqueleto e gravidade participam do tensionamento dos músculos entre si. O equilíbrio não resulta de um trabalho, mas de um modo de organização em sentido inverso”.¹⁴ Reconhecemos um movimento dialético entre a gravidade, que age sobre o corpo, e as tensões, que promovem sua contínua instabilidade, as quais geram o desequilíbrio fundamental para a continuidade de nossos movimentos e criam a forma que conhecemos de nosso corpo em movimento.

Diálogo com a gravidade

Fique em pé e reconheça as tensões que lhe sustentam nessa posição. Comece a cedê-las, por exemplo: soltar joelhos, quadril, tronco, ombros, pescoço. Abandone as tensões até que se deite no chão.

Faça o caminho inverso, opondo-se à gravidade a partir da pressão dos apoios do corpo em relação ao chão e da sustentação de outras partes. Crie um fluxo entre ceder e sustentar tensões percebidas de acordo com cada nova posição, provocando pequenas quedas, torções e desequilíbrios, de modo que o corpo não ceda completamente à força da gravidade, mas crie um diálogo de tensão com ela.

Esse diálogo também pode ser realizado com uma superfície de apoio reduzida de modo a criar um equilíbrio instável (sobre um dos pés ou outra parte do corpo, sobre uma superfície reduzida ou sobre um objeto instável) e promover um fluxo dinâmico de manuseio de tensões de equilíbrio e desequilíbrio.

Esse procedimento também pode ser realizado a partir da metáfora dos “galhos de árvore”, como se o corpo se sustentasse por galhos dentro e fora dele, com a possibilidade de criar ações como apoiar-se ou pendurar-se de galho em galho (mais próximas ou mais distantes), com várias partes do corpo; e abandonar galhos.

¹³ Marie-Madeleine Beziérs e Suzanne Piret, *A coordenação motora*, p. 123.

¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 124.

A sustentação é também uma qualidade bastante presente no que nomeamos como tensões secundárias, para possibilitar estabilidade para a ação das tensões primárias. A alteração na sustentação das tensões secundárias pode alterar a ação das tensões primárias, transformando o gesto. Essa qualidade pode ser trabalhada a partir de verbos como: *suspender, permanecer, apoiar, pendurar, soltar, transferir, ceder etc.*

A qualidade de elasticidade pode ser trabalhada em combinação com outras qualidades de tensão, como a intensidade (qualidade que veremos mais adiante). Uma contração, uma extensão ou uma sustentação podem ser realizadas com mais ou menos intensidade, e essa variação irá alterar a velocidade e a duração do movimento, bem como sua amplitude no espaço.

Caminhadas assimétricas

A partir da posição em pé, perceba as tensões que lhe sustentam nessa posição e aumente a intensidade das tensões percebidas, de modo a provocar pequenos desequilíbrios; crie um fluxo contínuo entre desequilibrar-se, deslocar-se, encontrar nova posição e ampliar tensões a partir dessa nova posição. Aos poucos, diminua a intensidade das tensões que causam os desequilíbrios, sustentando-as em menor intensidade, fazendo-as conduzir caminhadas "assimétricas".

Relacionada à sustentação, a qualidade de *resistência* se refere à possibilidade das tensões agirem, sustentarem ou cederem em relação a uma força contrária. Já vivemos em uma constante ação de resistência em relação à gravidade. Todo gesto que o corpo realiza, o faz em oposição a essa força incidente. Podemos considerar que a qualidade de sustentação que a musculatura aciona para a manutenção da postura é também um trabalho de resistência contra a gravidade.

Resistência entre

Em duplas: Unir-se pelo toque das palmas das mãos. Inicie com movimentos sutis de pressão em relação ao corpo do outro. Agir resistindo ou cedendo a essa pressão sem perder o contato entre as mãos. Depois, retire o contato das mãos e continue com a mesma relação entre os corpos. Deixe que surjam gestos a partir da gama de possibilidades entre resistir e ceder ao outro.

Esse procedimento também pode ser realizado com um objeto estabelecendo contato entre os dois corpos no início.

Uma pessoa se move e a outra oferece resistência a seus movimentos através do toque. Quem recebe o toque age com ações de resistência contra o toque do outro: resiste à força e à direção do toque, opondo-se a elas; cede gradativamente à força e à direção do toque; desvie do toque (não se deixe ser tocado). Depois, a pessoa que tocou se distancia e a pessoa tocada se move a partir da memória do toque do outro em seu corpo.

NÃO NÃO NÃO
ELE NÃO
É muito bom dizer não a certas
tensões.

Resistência ao meio

Mova-se como se o ar fosse ficando mais denso. Imagine-se dentro da água. Imagine-se dentro de uma matéria que vai ficando cada vez mais densa, dificultando o deslocamento de todo o corpo. Depois, imagine essa matéria amolecendo, permitindo com que o movimento aconteça com mais fluidez.

Ao colocar foco na qualidade de resistência do gesto, trabalhamos não apenas com a resistência total a uma força incidente, mas com a gama de possibilidades entre *resistir*, opondo uma força equivalente ou maior à força contrária, e o *ceder*, permitindo que a força contrária incida sobre o gesto, alterando-o. Nessa gama entre a resistência que se opõe à força, e o ceder à força, podemos reconhecer o *desviar* como uma qualidade de tensão que cria também outro tipo de ação de resistência.

O manuseio da qualidade de resistência altera o fluxo de continuidade do gesto, provocando mudanças em sua intensidade, duração e velocidade. É possível trabalhar com alguns verbos de ação que acionam qualidades relacionadas à resistência: *opor, pressionar, empurrar, recusar, desviar, ceder, permitir, aceitar*.

Também relacionada à sustentação, reconhecemos a *desistência* como uma qualidade fundamental para o manuseio de tensões dos gestos. A desistência é a possibilidade de abandonar as tensões que são percebidas e permitir que o corpo reestabeleça seu ponto de partida. Desistir é também descansar, repousar sobre o peso e sobre o tempo, e deixar que o encontro entre ambos promova o estado corporal que irá conduzir outros gestos ou fazer durar seu repouso.

Estamos sempre transitando entre tensões, sustentando, soltando, contraindo ou estendendo, de acordo com a necessidade postural e de movimento. Esse diálogo de forças, que cria a estabilidade e a mobilidade do corpo, faz com que a mudança de tensão em uma parte da estrutura altere a forma do todo, que irá adaptar-se em relação à tensão gerada. Esta comunicação sistêmica se dá pelo tecido conjuntivo que, como falamos anteriormente, é responsável pela comunicação de forças entre musculatura, tendões e ossos, que permite os deslizamentos dos tecidos, proporcionando a capacidade coordenativa entre as estruturas. Essa propriedade apresenta uma qualidade de *resiliência* dos tecidos do corpo, que o torna capaz de receber, adaptar-se às forças incidentes e manter-se em fluxo de movimento. No manuseio de tensão, a *resiliência* é trabalhada como a possibilidade de manter-se em fluxo de movimento, em que um gesto conduz à realização de outro a partir de suas tensões, que inclui as outras qualidades, como um diálogo de tensões.

Intensidade: engajamento e necessidade

*Descobri a lentidão do movimento,
da duração de cada gesto.*

*Eu,
que sempre tive gosto pelo muito
ou desconhecia a possibilidade
do menos.*

*Mudar a dança,
deixar o gesto acontecer,
dançar sua duração.*

Nomeamos como *intensidade* a qualidade que identifica o grau de tensão na realização de um movimento e o engajamento do corpo em sua realização.

Como vimos anteriormente, um gesto acontece por meio de diferentes ações musculares, que irão se utilizar de variados graus de tensão pelo corpo todo para acontecer. Essas variações dependem da especificidade do gesto (por exemplo, o quanto de tensão no braço é necessária para pegar um copo cheio de água), da singularidade do corpo que o realiza (uma pessoa pode ter o hábito de utilizar mais ou menos tensão nos movimentos do braço, ou ter um padrão de hipertoncidade ou hipotonicidade), e do estado do corpo (relacionado a suas emoções, como veremos ao final deste capítulo). Perceber a intensidade de um gesto envolve reconhecer os usos de tensão tanto nas partes do corpo que são principais para a realização de um gesto quanto no corpo todo. O manuseio de tensão com foco na qualidade de intensidade trabalha com a percepção desses usos e em sua variação, como modo de explorar possibilidades de transformação do gesto.

Alguns advérbios de intensidade podem servir como disparadores do manuseio do gesto pela intensidade: *mais, menos, pouco, bastante, demais, quanto, quão, tanto, quase*, dentre outros.

Gradação de tensão - ação com objeto

Mantenha-se em pé, com o olhar à frente. Uma das mãos seguram uma bola pequena com o mínimo de esforço necessário. Lance a bola de uma mão a outra, tentando pegá-la sem olhá-la. Observe a quantidade de esforço que faz para essa instrução. Faça a mesma ação com mais intensidade. Faça a mesma ação com menos intensidade. Encontre a tensão necessária para realizá-la. Utilize a numeração de 1 a 10, sendo 1 o mínimo esforço e 10 o máximo esforço, porém sem perder a intenção de realizar a tarefa.¹⁵ Esse procedimento pode ser realizado com outros objetos e ações.

O trabalho de intensidade a partir do uso de objetos promove a observação direta do quanto a mudança na quantidade de tensão altera o próprio gesto, pois é possível percebê-la imediatamente na ação provocada no objeto. Quando não há uso de objetos, essa variação pode promover uma alteração do caráter do gesto e transformar radicalmente seus sentidos.

Nomeamos a repetição de um gesto como *insistência*, por ser um importante recurso para reconhecer um gesto e as tensões envolvidas em sua realização, bem como para transformá-lo. Insistir na realização de um gesto, ou seja, trabalhar em sua repetição, com ou sem um objeto, pode provocar mudanças em sua qualidade, pois a cada realização o estado do corpo se transforma e afeta a realização do gesto.

¹⁵ Inspirado em exercício proposto pelo bailarino, coreógrafo e professor Humberto da Silva, na ocasião de aulas que lecionou no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP, entre 2006 e 2008.

Insistência e transformação

Escolha um gesto ou uma sequência de gestos e repita continuamente. Deixe que mudanças ocorram gradativamente e observe as mudanças de tensão, de partes do corpo envolvidas, do estado do corpo, do sentido dos gestos. Repita o procedimento a partir do material transformado.

Insistência e variação

Selecione um gesto e reconheça as partes do corpo primárias e secundárias envolvidas em sua realização; repita o gesto continuamente, variando o grau de tensão das partes primárias e deixe o gesto ser transformado; depois, repita o gesto variando o grau de intensidade de suas tensões secundárias e observe o gesto ser transformado a partir dessas mudanças.

No exercício de gradação de intensidade com objetos, podemos perceber que cada corpo possui um hábito de uso de tensão e aciona diferentes graus para a mesma ação. Menos intensidade pode resultar em uma afinação da quantidade de tensão necessária, diminuindo algum excesso de tensão que pode estar prejudicando a ação ou, ao contrário, dificultar a realização da ação por deixar o corpo relaxado demais. Mais intensidade para algumas pessoas pode trazer esforço em excesso e gerar estados como o de ansiedade, que podem dificultar a ação, enquanto para outras pode engajar mais o corpo como um todo na ação e também trazer o acionamento de tensão necessária para sua realização.

Percebemos aqui que o trabalho na qualidade de intensidade do gesto está relacionado tanto ao *grau de tensão necessária* para sua realização em partes específicas, quanto ao nível de *engajamento* do corpo em sua realização: o grau de envolvimento do corpo como um todo na realização de um gesto. Assim, o engajamento não tem a ver, necessariamente, com a gradação de tensão, mas com o envolvimento de mais ou menos partes do corpo, com seus diferentes graus de tensão. Nesse engajamento de tensões do corpo em um gesto, certas tensões são os condutores principais e outras criam a sustentação para que ele aconteça. Nomeamos essas tensões como *primárias* e *secundárias*, porém sabemos que ambas têm a mesma importância para a realização do gesto, pois a mudança na tensão de qualquer uma delas irá alterá-lo.

Como escrito anteriormente, o trabalho sobre a intensidade do uso de tensão no gesto pode ser direcionado para o ajuste do *grau de tensão* necessária para sua realização, seja para alcançar a boa realização de uma ação, como tomar uma xícara cheia de café sem derrubá-lo, colocar uma linha na agulha, cortar um legume em partes finas ou para o refinamento do sentido que se quer obter no gesto. Por exemplo, uma mão em tensão de contração com os dedos fechados comunica sentidos diferentes de uma mão com seus dedos abertos e soltos, com pouca tensão. Iremos aprofundar essa relação entre tensão, estados e sentidos que se criam no manuseio das tensões ao longo desta pesquisa.

Em relação a ações com objetos, o trabalho de intensidade está relacionado a uma das características a que Sennett¹⁶ se refere sobre o fazer do artífice: a “força mínima” como ponto de partida do controle físico. Segundo o autor, essa qualidade consiste em uma combinação entre o ajuste de tensão necessária para a ação e a capacidade de liberação dessa tensão no momento devido e, dependendo da ação, aproveitar esse impulso para o movimento seguinte. Cita como exemplo diferentes habilidades manuais, como a do cozinheiro picando alimentos, a do músico tocando as teclas de um piano e a do arqueiro zen, isso para explicar que, para realizar uma ação com precisão, é necessário “estabelecer um padrão de referência da mínima força necessária e aprender a soltar”.¹⁷ Sennett descreve ainda que essas qualidades estão relacionadas ao controle do movimento, mas também a implicações éticas e filosóficas do comportamento humano. Esse comportamento é encontrado na filosofia zen sobre a prática do arqueiro; aí, esta qualidade, segundo o autor, seria equivalente a uma “ausência de agressividade física, do espírito de tranquilidade que deve prevalecer nesse momento; esse estado de ânimo necessário para que o arqueiro atinja o alvo com precisão”.¹⁸

Na criação artística, não buscamos necessariamente um ajuste de tensão para obter uma qualidade de “gesto ideal”. Nosso foco são as nuances de sentido geradas por essa variação na realização dos gestos, e suas implicações na comunicação cênica.

¹⁶ Richard Sennet, *O artífice*.

¹⁷ *Idem*, *ibidem*, p. 189.

¹⁸ *Idem*, *ibidem*, p. 190.

Gradação de tensão - todo e partes

Escolha um gesto e realize pela qualidade de insistência. A cada repetição, intensifique ou diminua gradativamente as tensões do corpo todo ou de partes específicas, enumerando de 1 a 10 as variações de grau de tensão compreendidas, sendo 1 o mínimo de tensão, e 10 o máximo de tensão. Depois, a cada realização, varie os graus de tensão alternando entre intensidades contrastantes, utilizando a numeração de 1 a 10. A variação de intensidade de tensão também pode ser realizada durante o movimento. Por exemplo, comece o gesto em grau 10, continue em grau 5, mude para 8, finalize em grau 1.

Gradação de tensão entre

Trabalhe com variações de graus de tensão na combinação entre diferentes partes do corpo. Por exemplo, uma mão e a outra, mãos e cabeça, braços e quadril, tronco e pernas etc. Trabalhe com a numeração de 1 a 10 por igual em todas as partes, e depois com a diferenciação e contraste de graus de tensão entre cada parte, por exemplo mão em grau 2 e boca em grau 8.

Gradação de intensidade em fluxo

Realize uma sequência de movimentos alterando as qualidades de intensidade e sustentação das tensões. Altere a sequência inteira, repetindo-a de diferentes maneiras, ou durante o seu desenvolvimento, de modo que altere a duração e a qualidade dos gestos. Realize combinações entre mais ou menos intensidade e mais ou menos sustentação.

Assim, a qualidade de *intensidade* de tensão do gesto apresenta como características: 1) ajuste da tensão necessária para a realização do gesto; 2) mudança na amplitude do gesto, o quanto ele se expande em relação ao espaço; 3) alteração em sua velocidade, tornando o gesto mais rápido ou mais lento; 4) alteração na duração do gesto, pela mudança de velocidade; 5) alteração do engajamento do corpo na realização do gesto.

PERCEPÇÃO ORIENTA GESTO

Percebo meu corpo até o limite da minha imaginação

Compreendemos até aqui que a tensão consiste em uma ação muscular que acontece por meio de sinapses neuromotoras que geram todo e qualquer tipo de movimento do corpo. Porém, esses circuitos entre estruturas neurais centrais e periféricas não funcionam por meio de um mecanismo dualista de *input* e *output* de informações em que haveria um comando cerebral e uma simples execução muscular, mas graças a circuitos complexos em que o aparato sensorial tem papel fundamental, em especial, os receptores sensoriais do movimento.

A propriocepção dos gestos se dá por meio de receptores sensoriais, que são células especializadas localizadas em terminações sensoriais responsáveis por converter informações sobre a configuração relativa dos segmentos corporais em relação a estímulos externos e transmiti-las ao sistema nervoso central.¹⁹ O corpo possui receptores de força, alongamento, velocidade e vibração nos músculos e tendões, de rotação nas articulações, de pressão, fricção, temperatura e dor na pele (relacionados ao sentido do tato), além de receptores no ouvido interno que detectam especificamente o movimento da cabeça e do corpo em relação ao espaço, o chamado *sistema vestibular*.

Movimento e espacialidade

Minhas mãos me conduzem pelas mãos.

No caminho me preencho de estados.

As mãos, os ossos, o corpo como chave para estar em... estar.

Segue-se uma diversidade de possíveis estares. As mãos alcançam certo sentidomágico.

A repetição do gesto que ama, amaldiçoa, se cura ou se despede vira mantra que, sem amar, amaldiçoar, se curar ou se despedir me situa nas possibilidades.

Me situa em mim e aqui. As mãos relaxam. O espaço desaparece.

O neurofisiologista Alain Berthoz²⁰ propõe que os proprioceptores junto ao sistema vestibular compõem o sexto sentido do corpo: o sentido do movimento. Segundo Berthoz, a percepção tem um caráter multissensorial, em que os sentidos trabalham juntos para promover a percepção do corpo em relação ao seu ambiente. Os sentidos da visão e do tato também são importantes para perceber a movimentação que o corpo realiza no espaço, porém “não seriam capazes de nos dar uma sensação de espaço sem o ‘sentido muscular’”.²¹

Os *fusos musculares* são receptores localizados nas fibras musculares e informam ao SNC sobre o estado do músculo em relação a seu comprimento e sua velocidade. Os fusos estão dispostos paralelamente às fibras musculares, ligando-se a elas por suas extremidades, de modo que, quando o músculo é

¹⁹ M. Latash, *Base neurofisiológica do movimento*, p. 58.

²⁰ Alain Berthoz, *The Brain's Sense of Movement*.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 38, tradução nossa.

alongado, suas fibras e fusos são alongados também, os quais emitem descargas proporcionais a seu comprimento e sua velocidade. Na junção entre o músculo e o tendão estão localizados os *órgãos tendinosos de Golgi*, receptores que detectam a força exercida por um músculo em uma articulação. O tendão é uma estrutura elástica que responde à força muscular exercida. Os receptores, por estarem localizados justamente na intersecção do músculo com o tendão, transmitem para a medula sinais relacionados à força e às mudanças de força aplicadas no músculo. Além desses receptores, existem outras terminações sensoriais localizadas na junção entre o músculo e o tendão que são sensíveis à vibração de alta frequência e outras dispostas pelos músculos, sensíveis a estímulos mecânicos fortes. Outro grupo de proprioceptores está localizado nas articulações e são sensíveis à posição articular e a mudanças na tensão da cápsula articular, que se intensifica com a força muscular.²²

A pele também contém diversos receptores que são sensíveis a diferentes aspectos do ambiente, como pressão e duração da pressão, fricção, temperatura e dor. Segundo Berthoz, esses receptores táteis também contribuem para a percepção da força, junto a outros receptores, e estão em maior concentração em partes do corpo que são mais envolvidas com a percepção tátil, como as mãos, a boca, a sola do pé, os órgãos genitais, as coxas e outros.²³

Fusos musculares, órgãos tendinosos de Golgi, outros receptores musculares, receptores articulares e receptores sensíveis localizados na pele informam sobre a posição relativa dos segmentos do corpo, por exemplo uma perna cruzada, um braço estendido, um movimento de flexão do tronco, mas não detectam “movimentos complexos como andar, correr e pular”.²⁴

O *sistema vestibular* é o que promove o sentido de espacialidade do corpo, ou seja, consegue perceber sua posição e seu deslocamento em relação ao espaço. Seus receptores se localizam no ouvido interno e fornecem sinais relacionados à orientação da cabeça em relação à gravidade, sendo que suas estruturas mais importantes são os canais semicirculares e o labirinto.²⁵ Eles permitem fazer rotações da cabeça no espaço, informam sobre sua inclinação e aceleração e têm papel importante no controle reflexo dos movimentos oculares. Além de serem sensores de movimento, os receptores vestibulares têm papel fundamental no controle postural.

Proprioceptores e sistema vestibular, portanto, integram o que Berthoz propõe como o sentido do movimento. Fornecem informações que são combinadas no cérebro para interpretar as condições do corpo no espaço e contribuem para a percepção que se tem sobre a realização do próprio gesto, ou seja, permitem à pessoa que o realiza saber que movimento está fazendo e em relação ao que está fazendo. Berthoz explica que os receptores não são simples medidores da potência do músculo, pois “a percepção é uma função não tanto da intensidade de um estímulo, mas da concordância entre o estímulo e uma suposição que o cérebro faz”.²⁶ O córtex cerebral recebe informações sobre o estado dos receptores e as interpreta localizando o movimento em um contexto de ação do sujeito.

²² M. Latash, *Base neurofisiológica do movimento*.

²³ A. Berthoz, *The Brain's Sense of Movement*, p. 30.

²⁴ *Idem*, *ibidem*, p. 32.

²⁵ M. Latash, *Base neurofisiológica do movimento*.

²⁶ A. Berthoz, *The Brain's Sense of Movement*, p. 53, tradução nossa.

Dançar o desejo das mãos

Fecha os olhos e deixa seu corpo ser conduzido pelas movimentações de suas mãos. Deixa que elas sejam vertiginosas, curiosas e desajustadas. Ao finalizar, escreva sobre a experiência: "o que aconteceu?". Em seguida, reproduza a experiência com o corpo todo, no mesmo ambiente.

Em um segundo momento, leia a descrição de sua experiência para que outra pessoa dance essa memória.

Tensões entre

Inicie um fluxo de movimento a partir das qualidades de contração e extensão, aproximando e distanciando partes do corpo em relação a elas mesmas. Depois, inclua elementos do espaço (paredes, chão, teto, outras corpos, objetos), aproximando-se e distanciando-se deles. Perceba as várias relações que se estabelecem ao mesmo tempo. Imagine espaços de tensão entre partes do corpo e os elementos do ambiente e manuseie as tensões entre eles, incluindo outras qualidades: sustentação, resistência, insistência, desistência.

Compreendemos, assim, que a percepção do movimento acontece principalmente pelo sentido da propriocepção. Graças ao entendimento das diferenças entre os receptores, notamos que a percepção da tensão do movimento se dá por meio de uma combinação entre diferentes tipos de proprioceptores. Apesar de os *órgãos tendinosos de Golgi* serem considerados os sensores de força, vimos que todos os outros proprioceptores também contribuem para a percepção da tensão na realização do gesto, e que alterações no estado desses receptores podem se relacionar diretamente com o sistema vestibular, ou seja, com a percepção do corpo no espaço.

A percepção da tensão nos traz um entendimento das diversas qualidades de relação que o corpo estabelece tanto entre as próprias articulações, membros ou estruturas ósseas, quanto entre elementos do ambiente em que se encontra, ou seja, em relação a que ou a quem o gesto se posiciona ou se direciona. Assim, todo gesto propõe uma espacialidade, a qual se estabelece pelas *relações entre* o corpo e seu entorno. Diferentes qualidades de tensão do gesto envolvem diferentes formas de realizá-lo e cria, assim, diferentes espacialidades.

Nesse sentido, podemos compreender que a percepção da tensão na realização do próprio gesto envolve a percepção de diferentes aspectos implicados em sua realização: ação muscular (sustentação, contração, extensão), intensidade (mais ou menos força), velocidade e duração da força e principais regiões envolvidas (membros, articulações e musculatura), que por sua vez implicam diretamente na posição (estar em relação a que ou a quem) e direcionamento espacial (deslocamento no espaço, relação com a gravidade).

Gesto em trajeto

Defina um trajeto de deslocamento (ponto A ao ponto B).
Percorra esse trajeto algumas vezes, de maneira cotidiana.
Escolha um gesto para ser realizado no meio desse trajeto.
Percorra o trajeto construindo as tensões do gesto até que ele
seja realizado no meio do trajeto e continue até o ponto final
fazendo o caminho de desconstrução desse gesto. Deixe que
outros gestos surjam no caminho de construção e desconstrução
do gesto escolhido. Permita que os gestos realizados criem
outras espacialidades e transforme as possibilidades de
deslocamento entre A e B.

Manuseio de tensão em escala de distâncias

Escolha um gesto, uma sequência de gestos ou um estado de corpo. Repita continuamente (insistência), e transforme-o a partir da relação com diferentes escalas de distâncias: em si, perto de si, em relação ao outro (pessoa ou elemento do ambiente), ao que está fora do ambiente em que está, e continue até se relacionar com outras distâncias não visíveis, mas imaginadas: a rua, o bairro vizinho, outra cidade, outro país, outros planetas, as estrelas...

Conhecimento corporificado

Berthoz traz importantes contribuições a respeito das relações entre percepção e movimento pela perspectiva das ciências cognitivas. Em seu livro *The Sense of Movement* (2000), o autor afirma que os sentidos não são receptores passivos e a percepção é mais do que uma interpretação de mensagens sensoriais. Segundo Berthoz, os receptores sensoriais possuem uma sensibilidade moduladora do movimento, gerada por um mecanismo de antecipação, no qual se cria uma simulação interna do movimento: “A antecipação é uma característica essencial do funcionamento dos sentidos, e neste nível alguns mecanismos permitem simulação interna do movimento”.²⁷ A essa capacidade de antecipação, segundo o autor, soma-se uma habilidade cognitiva de reorganizar uma ação de acordo com eventos imprevistos. Ou seja, ao tomar uma decisão, o cérebro realiza uma ação simulada da ação prevista, relacionada com sua experiência prévia em relação a essa ação. Se a ação vivida não coincide com a ação prevista, o cérebro produz imediatamente uma reação orientada, e isso se dá pelos receptores sensoriais, que detectam as variações que incidem sobre eles, sendo que essas variações também contribuem para previsões futuras dessa mesma situação. Berthoz explica que esse mecanismo acontece devido a um tipo específico de motoneurônio (*motoneurônio γ*) conectado aos fusos musculares que possuem um sistema aferente ligado ao sistema nervoso central, capaz de antecipar o movimento, simulando-o no cérebro e modulando a maneira como a musculatura irá reagir: “Os fusos não são passivos. O cérebro pode modificar sua sensibilidade. Eles são acessíveis à intenção motora”.²⁸ Dessa forma, conclui que “o cérebro, portanto, utiliza os *motoneurônios γ* como uma ferramenta para modular a informação sensorial em sua origem, adaptá-la às exigências do movimento e simular o movimento”.²⁹ Esta simulação influencia o comando motor da próxima etapa do movimento, adaptando as necessidades do gesto a cada etapa de sua realização, de acordo com sua percepção: “Em cada fase do passo, o cérebro ajusta a sensibilidade de seus sensores”.³⁰

Notamos a capacidade do gesto se orientar, e isso acontece a cada instante de sua realização. Berthoz demonstra que a percepção é uma ação simulada, que participa ativamente na qualidade de realização do gesto: “o cérebro pode regular a rigidez dos músculos e, assim, a maneira como estes responderão a uma força aplicada a eles”.³¹ Essa capacidade de simulação do movimento por antecipação, a partir de informações dos receptores, aponta para uma perspectiva não dualista na realização de um gesto, em que a mente criaria um comando e a “máquina” corpo executaria. A percepção é ação que orienta o gesto.

Esse mecanismo de ação da percepção que ocorre na cognição é abordado também por outros autores das ciências cognitivas. Os autores Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch, em *The Embodied Mind: Cognitive*

²⁷ A. Berthoz, *The Brain's Sense of Movement*, p. 25, tradução nossa.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 28, tradução nossa.

²⁹ *Idem, ibidem*, p. 29, tradução nossa.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 29, tradução nossa.

³¹ *Idem, ibidem*, p. 32, tradução nossa.

Science and Human Experience (1993) propõem a noção de *embodiment* para abordar a corporificação³² do conhecimento, da cognição e da experiência, a partir da perspectiva do corpo como meio dos processos cognitivos. A questão central proposta pelos autores parte da negação de que a cognição teria uma mera função de representação do mundo pela mente. Para tal, propõem o termo enação³³ (*enaction*), para designar a noção de cognição como ação corporificada (*embodied action*), e expõem que a “cognição não é a representação de um mundo preconcebido por uma mente preconcebida, mas, ao contrário, é a atuação (enação) de um mundo e de uma mente com base em uma história da diversidade de ações desempenhadas por um ser no mundo”.³⁴

O termo enação é utilizado para sublinhar que processos sensoriais e motores, da percepção e da ação, ocorrem juntos na cognição, conforme também nos esclarece Berthoz. A noção de ação corporificada provém da compreensão de que a cognição depende tanto do fato de um corpo ter experiências decorrentes de suas capacidades sensório-motoras quanto do fato de que estas estão inseridas em um contexto biológico, psicológico e cultural mais amplo. Assim, enação (*enaction/embodied action*) compreende que: “(1) a percepção consiste em ação perceptivamente orientada e (2) as estruturas cognitivas emergem dos padrões sensório-motores recorrentes que possibilitam à ação ser perceptivamente orientada”.³⁵

O filósofo Alva Noë, em seu livro *Action in Perception* (2004), parte dessa abordagem enativa para aprofundar a noção de que perceber é uma ação e um processo realizados pelo corpo como um todo. Noë explica que adquirimos conhecimento por aquilo que cria experiência corporificada (*embodied experience*), e esse conhecimento depende de nossas atividades sensório-motoras. Movemo-nos por sensações, por coisas que percebemos: ouvimos um som e nos voltamos em sua direção para ouvi-lo melhor, tateamos um objeto para conhecer sua textura, seu peso, seu formato e sua temperatura, desviamos de um objeto que vem em nossa direção, entre outras ações, pois, segundo Noë, apenas as sensações não nos dão a informação do mundo. Estas provocam acionamentos sensoriais, mas é preciso se direcionar para o objeto, utilizar nossas capacidades sensório-motoras para reconhecê-lo e compreendê-lo: “para uma sensação perceptiva constituir uma experiência, isto é, para que tenha um conteúdo representacional genuíno”, como explica Noë, “o perceptor deve possuir e fazer uso de seu conhecimento sensório-motor”.³⁶

³² No livro traduzido para o português, utiliza-se a palavra *incorporação* para traduzir o conceito de *embodiment*. Porém, o termo em inglês, quando traduzido como *encarnado* ou *incorporado*, pode sugerir que algo de fora entra no corpo, entendimento a que o próprio conceito busca se contrapor. Por isso, optamos por utilizar as palavras *corporificação/corporificado* para os conceitos de *embodiment/embodied*, como é utilizado pela pesquisadora Christine Greiner em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005).

³³ Novamente, optamos por utilizar a tradução feita pela pesquisadora Christine Greiner, em *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*” (2005), que propõe a tradução do termo *enaction* como enação.

³⁴ Francisco J. Varela; Evan Thompson e Eleanor Rosch, *The Embodied Mind*, p. 26, tradução nossa.

³⁵ *Idem, ibidem*, p. 177, tradução nossa.

³⁶ Alva Noë, *Action in Perception*, p. 17, tradução nossa.

Assim, podemos compreender de maneira mais ampla o que nos apresenta Berthoz a respeito da importância da propriocepção nos processos de conhecimento. Os sentidos, incluindo o sentido do movimento, é o que nos permite ser afetado pelo mundo, compreendê-lo e transformá-lo. Nossos gestos são, portanto, um meio de acesso ao mundo, com o qual agimos e nos afetamos.

Na abordagem enativa, abordada tanto pelos autores Varela, Thompson e Rosch, quanto por Noë, a percepção é a estrutura sensório-motora que determina a maneira pela qual um indivíduo pode agir e, ao mesmo tempo, ser contaminado por eventos do ambiente. Ou seja, a percepção cria a possibilidade de realização do gesto por meio do qual o indivíduo age no mundo e, ao mesmo tempo, a maneira como esse mundo o afeta. A percepção é ação do corpo. Assim, compreendemos que nosso mundo percebido é constituído por padrões complexos de atividade sensório-motora, em outras palavras, nossas ações modificam o modo como sentimos o mundo e atuamos.

Pensamos o gesto como um movimento que age em relação a algo ou alguém, guiado pela percepção para buscar soluções adequadas em determinadas situações. Se o comportamento muda à medida que nos deparamos com novas situações e agimos (*enact*) em relação a elas, sugerimos que o gesto constitui uma ação de comunicação de um modo de ser que está em contínua remodelação. Cada corpo compreende modos diferentes de agir em relação. Esses modos acionam os gestos que se fazem a cada ação.

Toque ativo

Em duplas, toque o corpo do outro a partir de cinco diferentes qualidades de toque: 1) esfregar; 2) apertar; 3) dedilhar; 4) acariciar; 5) contornar. Depois, quem recebeu o toque, move-se a partir dessa memória.

Toque ativo - corpo todo

Experimente essas cinco qualidades de toque tocando os elementos do ambiente em que se está, com o corpo todo. Fique um tempo em cada qualidade. Toque com diferentes partes do corpo o chão, as paredes, os objetos, as pessoas. Experimente tocar de longe. Observe os gestos que surgem. Ao final da experiência, descreva-a em gestos.

Olhar que toca

Experimente as qualidades de toque no olhar, em relação a seu entorno. Permaneça um tempo em cada qualidade. Observe o que você percebe no ambiente e no seu corpo ao olhar esfregar, olhar apertar, olhar dedilhar, olhar acariciar, olhar contornar. Escreva sobre a experiência ao finalizá-la.

TENSÃO E SITUAÇÃO

*Tensão é um estado do coração.
Quero dizer,
quando o clima está tenso
são os corações que estão batendo estranho
são corações estirados
com câimbra ou fadigados.*

Falamos em tensão estabelecendo um vínculo direto do corpo com a situação em que está. Embora seja uma propriedade do músculo, percebemos que a tensão sempre se dá em relação a um ambiente e situação, os quais podemos abordar em diferentes níveis de descrição, tanto cognitivo quanto social. De maneira geral, descrevemos uma tensão junto com a situação em que foi ou costuma ser percebida, por exemplo: “eu contraio a boca quando estou nervosa”, “tenho sentido meus ombros tensos enquanto trabalho”, “estou mais relaxada hoje”, como pudemos reconhecer em nossos relatos de tensão e nos cadernos de campo realizados nos laboratórios. Veremos adiante que uma tensão percebida está relacionada a estados, emoções e sentimentos, ou seja, a toda emoção que reconhecemos em nós, como tristeza, alegria, medo, raiva etc., há tensões correspondentes no corpo.

O que se sente

*Certas tensões puxam outras
Elas se aglutinam
Nos fazem ressentir coisas
Afetos
Efetuem viradas temporais*

Os estudos do neurocientista António Damásio³⁷ nos trazem um vocabulário para compreender esse processo de interação do corpo com algum objeto ou situação em termos cognitivos e contribui para a construção da cartografia do movimento que estamos propondo, expandindo o entendimento da tensão na relação com o ambiente. Para Damásio, a interação do corpo com o ambiente – graças, como vimos, aos sentidos, que incluem o sentido do movimento – criam padrões neuronais em circuitos de células nervosas, que são convertidos em padrões mentais, aos quais ele nomeia *imagens*. Um objeto de qualquer natureza sensorial, seja uma música, um lugar, uma pessoa, um estado de alegria ou um gesto, constitui uma imagem correspondente no cérebro. Essas imagens, que não são apenas imagens visuais, possibilitam a interpretação das informações sensoriais e a organização e classificação

³⁷ António Damásio, *O erro de Descartes*; *idem*, *E o cérebro criou o Homem*.

dessas como conceitos, sendo que a manipulação dessas imagens se dá pelo processo do pensamento, e estas influenciam tanto o comportamento por meio de ações quanto o planejamento de ações futuras, como também nos expôs Berthoz. Damásio explica que:

Com base nessas imagens [...] podemos adquirir estratégias para raciocinar e tomar decisões; e podemos selecionar uma resposta motora a partir do elenco disponível no cérebro ou formular uma resposta motora nova, que é uma composição desejada e deliberada de ações que pode ir desde uma expressão de cólera até abraçar uma criança, desde escrever uma carta ao editor até tocar uma sonata de Mozart ao piano.³⁸

Segundo Damásio, essas imagens podem ser perceptivas – formadas pelas informações dos receptores sensoriais – ou evocativas – que ocorrem pela recordação de eventos do passado.³⁹ O que nos interessa compreender é que essas imagens – tanto perceptivas quanto evocativas – constituem mapas que correspondem à imagem corporal que fazemos de nós mesmos, que vai se transformando a cada experiência e a cada relação com as coisas.

Gesto síntese

Faça um mapeamento perceptivo das tensões do seu corpo nesse momento. A partir dessas tensões percebidas, crie um gesto que corresponda a seu estado de agora. Este exercício pode ser feito sem tempo de preparação, apenas sentir fazendo, ou ser realizado com durações preestabelecidas que vão diminuindo, exemplo: 1' / 30'' / 10'' / 5'' / 1''

³⁸ A. Damásio, *O erro de Descartes*, p. 120.

³⁹ Aprofundaremos o entendimento de memória e criação de mapas pelo cérebro no segundo capítulo, a partir dos estudos de Gerald Edelman.

Segundo Damásio, à medida que imagens correspondentes a um estímulo detectado são formadas, o cérebro reage a elas e provoca mudanças no que o autor nomeia como *estado* do corpo: “Os organismos vivos encontram-se em constante modificação, assumindo uma sucessão de ‘estados’ definidos por padrões variados de atividades em curso em cada um de seus componentes”.⁴⁰ Damásio exemplifica a noção de estados como retratos de paisagens do corpo que deflagram sua condição, que se modifica a cada instante. O conceito de estados corporais nos interessa à medida que evidencia as transformações do corpo decorrentes de suas experiências, que estão relacionadas a suas emoções, que envolvem e afetam a realização de seus gestos. Ou seja, um evento provoca a criação de imagens mentais correspondentes a ele, o que implica mudanças do estado do corpo, e essas mudanças se dão pelas *emoções* que o corpo experiencia. A mudança de um estado provocado por uma emoção corresponde a uma série de mudanças no corpo: “registram-se mudanças numa série de parâmetros relativos ao funcionamento das vísceras (coração, pulmões, intestinos, pele), musculatura esquelética (a que está ligada aos ossos) e glândulas endócrinas (como a pituitária e as suprarrenais)”.⁴¹ Além de mudanças na corrente sanguínea, no sistema imunológico e na atividade da musculatura lisa das paredes das artérias.⁴² Imediatamente após à emoção, seguem-se os sentimentos emocionais, que constituem as percepções do estado corporal durante um estado de emoção.⁴³

Os sentimentos emocionais constituem o passo seguinte (às emoções). Seguem-se rapidamente à emoção e constituem a legítima, consequente e definitiva realização do processo emocional: a percepção composta de tudo o que ocorreu durante a emoção, as ações, as ideias, o modo como as ideias fluem, devagar ou depressa, ligadas a uma imagem ou rapidamente trocando uma por outra.⁴⁴

Sublinhamos a diferenciação que Damásio faz a respeito das *emoções* e dos *sentimentos*. Para o autor, as emoções são um programa de reações inatas desencadeado por um determinado processo, que acontece “visivelmente” no corpo (nos músculos, no coração, nos pulmões, nas reações endócrinas etc.), e os sentimentos são a experiência mental que se segue imediatamente após aquilo que se passa no corpo mas não pode ser visto, necessariamente.⁴⁵ Os sentimentos podem originar das emoções, mas não só: “Todas as emoções originam sentimentos, se se estiver desperto e atento, mas nem todos os sentimentos provêm de emoções”.⁴⁶ Aos sentimentos que não têm origem nas emoções, Damásio nomeia *sentimentos de fundo*: “O sentimento de fundo é a imagem da paisagem do corpo quando essa não se encontra agitada pela emoção”.⁴⁷

Sentir, nomear, fazer

Pergunte-se: “Como estou me sentindo?”. Responda com uma palavra ou frase curta. Faça um gesto que corresponda a esse estado.

⁴⁰ A. Damásio, *O erro de Descartes*, p. 113.

⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 164.

⁴² *Idem, ibidem, loc. cit.*

⁴³ *Idem, E o cérebro criou o Homem*, p. 150.

⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 143.

⁴⁵ Para Damásio, somos organismos vivos constituídos por um corpo e uma mente, a qual compreende o cérebro e o sistema nervoso. O autor diferencia corpo e mente para descrever os processos mentais que se passam no cérebro, mesmo considerando-o parte do corpo. Ao longo deste estudo, usamos a palavra corpo para descrever o organismo como um todo, mas, aqui, nas citações de Damásio, corpo seria o organismo menos o sistema nervoso.

⁴⁶ *Idem, O erro de Descartes*, p. 172.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 181.

Podemos reconhecer a que estados corporais correspondem tensões musculares, relacionadas tanto a emoções específicas quanto às condições do corpo nos sentimentos de fundo, como um estado corporal relativamente constante, que nos permite reconhecer a condição do corpo em qualquer momento, não apenas na ocorrência de uma emoção específica. “Os sentimentos permitem-nos vislumbrar o que se passa na nossa carne, no momento em que a imagem desse estado se justapõe às imagens de outros objetos e situações; ao fazê-lo, os sentimentos alteram a noção que temos desses outros objetos e situações”.⁴⁸ Dessa forma, a tensão se apresenta como um nível de descrição do gesto a partir da percepção do estado do corpo em sua relação com o mundo, por meio de seu aparato sensorial. Os estados, como retratos que deflagram emoções e sentimentos, são acessados, nessa cartografia para procedimentos coreográficos, por meio das tensões musculares presentes no corpo na relação com a situação vivenciada. O reconhecimento de um estado envolve a conceituação de uma sensação, que seria nossa capacidade de reconhecer uma sensação e nomeá-la.⁴⁹

Relacionado ao processo de desencadeamento de uma emoção está o mecanismo da *atenção*. Esta está relacionada ao processamento de imagens que é afetado pela emoção corrente, em que se dá um “destaque” para determinado objeto de interação e em que ocorre “uma convergência de recursos de processamento para um objeto específico mais do que para outros”.⁵⁰ Assim, podemos dizer que, no processo da atenção, algo se *releva* à percepção.

Palavras estados gestos

Escreva em papéis algumas palavras referentes a estados corporais: alegria, tristeza, raiva, medo, nojo, desânimo, ansiedade, entusiasmo etc. Estes podem ser aleatórios ou relacionados a um assunto específico de interesse do processo criativo. Escolha um estado e crie um gesto a partir de sua memória de tensões relacionadas a esse estado. Procure criar um gesto a partir da especificidade das tensões que esse estado provoca em você. Procure não ser literal ou ilustrativo. Faça isso com alguns estados e crie combinações de estados em diferentes partes do corpo, experimentando movimentar-se com diferentes qualidades no corpo. Por exemplo: mover-se com braços entusiasmados e pernas medrosas.

A partir do estudo de Damásio, reconhecemos os processos que ocorrem na interação do corpo com o ambiente em diferentes situações; bem como, no nível da descrição de seus estados, emoções e sentimentos, reconhecemos: um estímulo potencialmente capaz de causar uma emoção e a atenção que o dá destaque; as emoções decorrentes desses estímulos e as mudanças geradas no estado do corpo; e, por fim, a percepção desse processo, qualificada pelo sentimento. As ativações do corpo correspondentes às emoções em relação a situações experienciadas demonstram sua capacidade de afetar e criar afetividade⁵¹ em relação às coisas de maneira singular.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 190.

⁴⁹ Iremos aprofundar o estudo sobre esse aspecto de significação no segundo capítulo.

⁵⁰ A. Damásio, *O erro de Descartes*, p. 251.

⁵¹ Muniz Sodré, sociólogo, jornalista e professor, em *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política* aborda o afeto como a “energia psíquica que se deixa ver nas diferentes modulações da tensão no corpo” (p. 25). Sodré traz as definições de Damásio a respeito das emoções relacionando-as ao conceito de afeto de Espinoza, sobre o qual descreve: “Afeto é nome recente para o que antes se designava como *afecção*, a exemplo da doutrina de Espinoza: ‘Entendo por paixões (*affectus*) as *afecções* (*affectiones*) do corpo que aumentam e diminuem a potência do agir’ (Ética III, def. 3). [...] O afeto supõe uma imagem ou uma ideia, mas a ela não se reduz, por ser puramente transitivo e não representativo” (*idem, ibidem*, p. 28).

eu começo movendo
minhas mãos

eu inclino meu tronco
eu olho para o outro lado

eu abro os braços

eu me suspendo
eu toco meu cotovelo

Fazer dizer

Mover-se a partir do manuseio de suas tensões. Descreva, em voz alta, as ações que você faz, enquanto faz. Procure falar sobre o que está fazendo no momento presente ("eu faço"), sem passado ("fiz"), ou futuro ("vou fazer").

eu intensifico
minhas tensões

eu deixo

eu deixo
um peso

eu abro mão

em me agachando

em salto explosivo

em pouso

em ando com pressa

*em toco a cabeça
em olho para o céu*

em toco o chão

em toco a grama do joelho

em olho para a câmera

Modos de ser

Essa capacidade de sentir e pensar sobre o que sentimos se dá, segundo Damásio, pela nossa consciência: “Sem a consciência – isto é, sem uma mente dotada de subjetividade –, você não teria como saber que existe, quanto mais saber quem você é e o que pensa”.⁵²

Compreendemos que as experiências envolvem adaptações do corpo no ambiente, as quais implicam em mudanças de estados, conforme exposto anteriormente. As informações percebidas pelos sentidos criam representações neurais que configuram imagens na mente. Algumas dessas imagens criam padrões sensoriais que constituem nossa *imagem corporal*, que produz nosso senso de identidade e é continuamente modificada a cada experiência. Nesse sentido, Damásio explica:

A ideia que cada um de nós forma de si mesmo, a imagem que aos poucos construímos de quem somos física e mentalmente, ou de como nos inserimos na sociedade, baseia-se na memória autobiográfica, em anos de experiência, e está sujeita a contínua remodelação.⁵³

Segundo Damásio: “Apesar de as relações entre tipo de situação e emoção serem em grande medida semelhantes entre diferentes indivíduos, a experiência pessoal e única personaliza o processo para cada indivíduo”.⁵⁴ Essa característica nos faz compreender que tanto aspectos singulares quanto compartilhados entre os corpos podem ser evidenciadas por meio de seus modos particulares de gerar tensão em determinadas situações, as quais deflagram modos de ser, estar, perceber e se relacionar. As tensões irrompem o modo como cada corpo percebe uma mesma situação e manifesta um estado com uma musculatura diferente, por exemplo, uma pessoa, em situação de medo contrai os ombros, outra contrai a barriga, outra fecha as mãos.

Tensão em situação

Escolha um ambiente com circulação de pessoas e permaneça em pé observando o entorno por um determinado período de tempo. Observe suas tensões nessa situação. Em um determinado momento, regreda a essas tensões com um gesto. Você pode escolher diferentes tipos de situações e se inserir nela de diferentes maneiras.

Por meio dessa compreensão, de que nossas ações são constituídas por uma rede de conexões particulares sujeitas a uma remodelação consciente e inconsciente do passado vivido e do futuro antevisto, sugerimos que cada corpo apresenta um modo de mover-se particular, constituído por experiências vividas, pré-disposições genéticas, contexto social e cultural e hábitos cotidianos, que constituem os movimentos de corporeidades em contínua transformação.

⁵² A. Damásio, *E o cérebro criou o Homem*, p. 16

⁵³ *Idem*, *O mistério da consciência*, p. 183.

⁵⁴ *Idem*, *O erro de Descartes*, p. 166.

Modelo - vivo

Em um grupo de pessoas, uma pessoa se coloca no centro e exerce uma posição para permanecer um tempo. As outras se deslocam em torno dela e a observam. A pessoa que está sendo observada percebe as tensões surgidas nessa situação e deixa que estas modifiquem sutilmente sua posição.

Abordamos o termo corporeidade como uma tentativa de nomeação de um corpo vivo em ação no mundo, como descreve a pesquisadora Christine Greiner, em seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* (2005). Greiner aponta para a dificuldade de se nomear o corpo, pois qualquer tentativa de classificação pode fragmentar o entendimento de seus processos de transformação. O termo corporeidade seria uma forma de abordá-lo “a partir de seus diferentes estados, sendo sempre ativo e nunca considerado como um instrumento ou objeto”.⁵⁵ Nesse sentido, explica que:

A corporeidade seria como uma rede de anticorpos para romper com a noção de corpo monolítico. Paradoxalmente, mais uma vez, não se escapa da tentativa de nomeação, embora mude o nível de descrição. A diferença entre discutir “o corpo” ou “as suas corporeidades” é a tentativa evidente de estudar “diferentes estados” de um corpo vivo, em ação no mundo.⁵⁶

Neste entendimento, portanto, cada corporeidade expõe um repertório de gestos, individuais e compartilhados, modos de se mover construídos e transformados continuamente por suas ações no mundo. Propomos que repertórios individuais e compartilhados podem ser acessados por meio de suas tensões, que estão relacionadas aos estados do corpo, suas emoções e sentimentos, e a situação em que está. Para todo estado corporal, desencadeado por emoções provocadas por diferentes situações do corpo e seu ambiente, haverá tensões correspondentes e essas irão configurar os gestos realizados. Na cartografia do movimento pelo manuseio de tensão buscamos modos de abordar os gestos do corpo por meio da observação, reconhecimento, transformação, composição, e outros, acreditando, desse modo, estar tocando em uma matéria construída por meio de seus processos sociais, culturais e biológicos.

⁵⁵ Christine Greiner, *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, p. 22.

⁵⁶ *Idem, ibidem, loc. cit.*

Estados e espacialidades

Para ser realizado em grupo. Uma pessoa caminha pelo ambiente, escolhe um lugar e movimentar-se a partir de um estado corporal.

Depois, continua caminhando e escolhe outro lugar e outro estado corporal para esse lugar e continua caminhando. Em seguida, outra pessoa realiza o mesmo procedimento de escolher lugares e estados corporais, e também visita os lugares criados pela pessoa anterior, buscando acionar o mesmo estado corporal observado. Continue nesse processo até que todas estejam caminhando, criando lugares de estados corporais e visitando as outras criados pelas outras pessoas. O ambiente como se fosse um mapa de estados corporais.⁵⁷

57 Esse procedimento é inspirado em exercício descrito pela coreógrafa Meg Stuart no livro *Are We Here Yet*, em que apresenta alguns procedimentos utilizados em seus processos de criação.

CAPÍTULO 2

COTIDIANO COMO CAMPO

No primeiro capítulo, desenvolvemos os aspectos fisiológicos e cognitivos da tensão, perspectiva por meio da qual abordamos os gestos do corpo, considerando estes todo o movimento que o corpo faz. Neste segundo capítulo, continuaremos a desenvolver nossa cartografia da tensão nos gestos do corpo no âmbito das relações que se dão entre corpo e ambiente, como: modos de significação dos gestos, as operações da memória nesses processos e o reconhecimento de hábitos de movimento que constituem repertórios individuais e compartilhados. Essas relações organizadas pela cartografia oferecem outras possibilidades de reconhecimento de movimento a partir da perspectiva da tensão, bem como procedimentos de manuseio coreográfico em laboratório. Por fim, nesse segundo capítulo, buscamos traçar um mapeamento de conceitos relacionados à ideia de tensão, de modo a apresentar uma cartografia que promova possibilidades de organização de um pensamento coreográfico.

O cotidiano apresenta uma variação constante de intensidades de uso de tensão, que se dá a cada ação realizada pelo corpo em diferentes situações. O cotidiano – “feito de unidades descontínuas ainda que em estrutura de repetição”⁵⁸ ou simplesmente “o que se passa todos os dias; o que é comum; conjunto de ações, geralmente pequenas, realizadas por alguém todos os dias de modo sucessivo e contínuo”⁵⁹ – torna-se campo de observação de gestos.

Nesse sentido, interessa-nos continuar aprofundando o entendimento dos processos cognitivos que se dão nas relações entre corpo e ambiente no que se refere aos processos de cognição, memória e comunicação.

SIGNIFICADO E COMUNICABILIDADE

*A palavra vem depois
e vai embora antes*

Quando falamos em gesto estamos nos referindo aos movimentos de um corpo que está inserido no mundo, o constitui e é constituído por ele. Observar esses gestos é também observar os mecanismos por meio dos quais eles se fundam, na relação com o ambiente em que está implicado. Como vimos no capítulo anterior, graças aos estudos sobre os processos da cognição na relação do corpo com o ambiente, o corpo não pode ser reduzido a um simples processador de informações ou um recipiente no qual elas entram e saem, mas entendido como o resultado das trocas com o ambiente. Esse pensamento é uma das bases da Teoria *Corpomídia* (2005), elaborada pelas pesquisadoras Christine Greiner e Helena Katz, a qual compreende o corpo como trânsito permanente entre natureza e cultura, que organiza e atualiza constantemente

58 Christian Dunker, *Reinvenção da intimidade*, p. 16.

59 Antonio Houaiss e Mauro de Salles Villar, “Cotidiano”, em *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 856.

sua relação com o mundo e é mídia de seus processos de transformação: “A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação”.⁶⁰ Corpo e ambiente estão implicados em um processo de troca de informações, em que:

Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo.⁶¹

Nessa perspectiva, compreendemos que todo corpo é um *corpomídia* de seu estado de existência, e o que se vê em um corpo é justamente uma coleção de informações selecionadas naquele momento por suas condições de existência. Vinculada à teoria *corpomídia*, a artista e professora Helena Bastos nos reforça o entendimento do corpo em sua qualidade processual, que negocia diferentes instâncias em seu ambiente, em determinada temporalidade. Bastos afirma que:

Cada corpo, do seu jeito, abriga uma maneira de pensar, de organizar, de se relacionar com o mundo que, no *espaçotempo*, de acordo com nossas vivências e experiências, vai modificando e especializando o próprio corpo. Vão sendo estabelecidos novos acordos a partir de cada experiência.⁶²

Esse entendimento parte de uma compreensão de corpo como um processo que se transforma por suas relações com o ambiente de maneira coevolutiva, concebendo uma ideia de *corpoambiente* como agente de elaborações cognitivas, pois “esta relação promove cruzamentos de informações nas situações vivenciadas cotidianamente no ambiente de existência”.⁶³ Nesse sentido, interessa-nos refletir sobre os processos por meio dos quais o movimento ganha significado no cotidiano e na criação coreográfica, para que esse entendimento promova estratégias para o manuseio coreográfico.

Para Katz e Greiner, cognição e comunicação não são sinônimos, nem estão relacionados por causa e consequência. Há diferentes níveis de comunicação no corpo sendo que esta não opera apenas por mensagens já codificadas. Ambas são processuais, as quais “têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensório-motor e nervoso. Quem dá início ao processo é o sentido do movimento. É o movimento que faz do corpo um corpomídia”.⁶⁴

Mark Johnson e George Lakoff, ambos filósofos que transitam pelas ciências cognitivas e linguísticas, no livro *Metáforas da vida cotidiana* (2003), desenvolvem esse entendimento e explicam que a experiência sensório-motora é a base do sistema conceitual, o qual se dá por meio de metáforas. Segundo os autores, os conceitos metafóricos não são apenas matéria do intelecto, eles estruturam o que fazemos diariamente e a maneira como compreendemos o que fazemos.

⁶⁰ Helena T. Katz e Christine Greiner, “Por uma Teoria do Corpomídia”, em Christine Greiner, *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, p. 131.

⁶¹ *Idem*, *ibidem*, p. 130.

⁶² Helena Bastos, *Corpo sem vontade*, p. 30.

⁶³ *Idem*, *ibidem*, loc. cit.

⁶⁴ Helena T. Katz e Christine Greiner, “Por uma Teoria do Corpomídia”, p. 133.

Os conceitos que regem nosso pensamento não são apenas questões do intelecto. Eles também regem nosso funcionamento diário, até os detalhes mais mundanos. Nossos conceitos estruturam o que percebemos, como nos movemos no mundo e como nos relacionamos com outras pessoas. Nosso sistema conceitual, portanto, desempenha um papel central na definição de nossas realidades cotidianas.⁶⁵

Para os autores, as expressões metafóricas da linguagem ajudam a estudar a natureza dos conceitos metafóricos e compreender a natureza metafórica de nossas atividades, pois a linguagem verbal se baseia no mesmo sistema conceitual que o pensamento e a ação. Explicam que as metáforas têm como essência “compreender e experienciar um tipo de coisa em termos de outra”⁶⁶ tendo como base nossa experiência física e cultural. Por exemplo, a ideia de que “feliz é para cima” e “triste é para baixo” (presente em expressões como “estou para cima” ou “estou para baixo”) teriam como base física o fato de, de modo geral, uma postura inclinada acompanhar a tristeza e uma postura sustentada acompanhar um estado emocional positivo.⁶⁷ Desse modo, as palavras que usamos para nos comunicar, o modo como compreendemos as coisas e agimos estão fundados em nossas experiências sensório-motoras.

Diário de tensões

Observe-se nas situações vivenciadas em seu dia a dia e registre em alguma mídia (caderno, papel, celular etc.) suas próprias tensões percebidas em diferentes situações. Utilize de preferência uma mídia que possa ser dedicada para diferentes situações ao longo do dia. Descreva-se em situação: o que acontece, em relação a que e como.

O que abordamos como significação é o processo de conceituar a experiência enquanto a está vivendo, compreendendo, portanto, o processo de conceituação também como uma experiência corpórea. A conceituação da experiência como um processo de significação próprio de nossa existência, que pode ser tanto consciente quanto inconsciente e pode configurar ou não a linguagem. Esses significados são passíveis de transformação, pois dependem justamente das relações estabelecidas entre o corpo e o *contexto* ao qual está implicado. Utilizamos o termo contexto para nos referir a um ambiente não estático, que ativa e é ativado pela experiência sensório-motora, a partir da qual ocorre o processo de significação, conforme expõe Katz e Greiner: “O ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo”.⁶⁸

⁶⁵ George Lakoff e Mark Johnson, *Metaforas de la vida cotidiana*, p. 4, tradução nossa.

⁶⁶ *Idem, ibidem*, p. 6, tradução nossa.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 15, tradução nossa.

⁶⁸ Helena T. Katz e Christine Greiner, “Por uma Teoria do Corpomídia”, 129

memori

Wahl 2022

10-11-1964

"A Reparação"

FIQUE PEQUENOS E GRANDES
LÁBIO NÃO PODEM
FICAR CALADOS POR
UM INSTANTE?

sin 2A = 1

BRUNNEN WOLFF
A SCHNITZ

deigo de

o coração é um músculo que trabalha

O.
CORACAO
E' UM
MUSCULO

de um estado do...

GLUTINAM

NOS FAZEM

RESSENTIMOS COISAS
AFECTOS

VIRADAS
TEMPORAIS

||

minha sustentação meu mover

uma alegria de viver

ANTACÃO MOVER ALEGRIA QUERER PRAZER

TENSÃO
NA BOCA
NOS LÁBIOS
VOCÊ TEM PEQUENAS
VOCÊ TEM GRANDES
MÉDIOS COISAS POR
LÁBIOS COISAS JÁ
MUITAS LÁBIOS QUE
ESSES LÁBIOS QUE
TE OCORRE QUE VOCÊ
QUEREM QUE CHEGA
NOS MÉ-

SORRISO DE MENINA?

QUANTOS TONS
LAUTA DEGRADAÇÃO
PRA O BEIJO DE
INGUA
EU ATE' DOZILHO
NOS MÚSCULOS
DO PESCOÇO?

AAAAAAAAAAAAAAAAAAAA

||

REVER OS MÓDOS
PREER OS CAMINHOS
ACEITAR OS CAMINHOS

contrai e se expande
mas é como a película de um filme
está lento
e o que é estar lento? é continuamente sentir o conceito

CONTROAR OS IMPULSOS

eu não

andando

Uem tá mas não

Tensionar o cotidiano

Escolha uma situação cotidiana observada que envolva mais do que uma pessoa. Perceba o modo como as corporeidades se comportam nessas situações e traduza-as em tensões. Junto a outras pessoas, reproduza essa situação em sala manipulando a intensidade de uso dessas tensões. Exemplos de situações: fila de banco, faixa de pedestre, corredor de shopping etc. Depois de manipulá-la, realize essa situação de tensão no mesmo contexto observado. O mesmo procedimento pode ser feito com memórias descritas no diário de tensões referente a alguma situação cotidiana.

Mark Johnson, em *The Meaning of the Body* (2007), evidencia o papel do movimento como o principal modo como apreendemos significados sobre nós e o mundo nas experiências que vivemos.

Não há movimento sem o espaço em que nos movemos, a coisa em que nos movemos e as qualidades de movimento, que são ao mesmo tempo as qualidades do mundo que experimentamos e as qualidades de nós mesmos como fazedores e experienciadores.⁶⁹

Segundo Johnson, as diferentes qualidades de movimento com que cada corpo age na relação com o ambiente são capazes de produzir diferentes significados da experiência. Explica que: “Nós aprendemos o que podemos fazer através dos mesmos movimentos pelos quais aprendemos como as coisas podem ser para nós”,⁷⁰ sendo que, segundo o autor, a maior parte desse processo acontece de maneira não consciente.⁷¹

Compreendemos, a partir da cartografia exposta no primeiro capítulo, que a tensão está envolvida no modo como o corpo estabelece sua relação com o mundo, pelos processos sensório-motores da cognição. Apresentamos as diversas qualidades de uso de tensão com as quais o corpo aciona seus gestos: elasticidade, sustentação, intensidade, resistência, insistência e desistência, e as possibilidades de utilização destas no manuseio coreográfico do gesto. Johnson identifica que as qualidades de relação do corpo com o ambiente, que descrevemos pelas qualidades de usos de tensão, influenciam a maneira como cada pessoa cria significados:

Quero sugerir que, mesmo em nível não consciente, essas características do movimento estão formando a base tanto para o significado de nossos movimentos quanto para o significado do mundo no qual nos movemos.⁷²

⁶⁹ Mark Johnson, *The Meaning of the Body*, p. 20, tradução nossa.

⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 21, tradução nossa.

⁷¹ Para desenvolver esse entendimento, Johnson utiliza a diferenciação de qualidades de movimento propostas pela filósofa e bailarina Maxine Sheets-Johnstone, que nomeia quatro qualidades envolvidas na realização de qualquer movimento, sendo elas: tensão, amplitude, linearidade e propulsão (M. Johnson, *The Meaning of the Body*, p. 22). Reconhecemos nessas qualidades semelhanças com as qualidades de tensão que estamos propondo ao longo deste estudo. Portanto, apresentamos os argumentos de Johnson sobre a relação entre a qualidade do gesto e os processos de significação, a partir das qualidades de tensão que descrevemos.

⁷² M. Johnson, *The Meaning of the Body*, p. 24, tradução nossa.

Para Johnson, essas qualidades estão tanto no corpo quanto no ambiente, pois, como vimos, ambos estão implicados:

Estas são qualidades no mundo tanto quanto são em nós. São qualidades de diferentes experiências, que envolvem tanto a estrutura do organismo quanto a estrutura de seus ambientes, inextricavelmente entrelaçados e em correspondência uns com os outros. Além disso, são qualidades experimentadas e compartilhadas por outras pessoas, que têm corpos como os nossos e que habitam os mesmos tipos de ambientes físicos que nós.⁷³

Reconhecemos a tensão como uma qualidade presente em todo movimento do corpo, a qual percebemos implicada em situações específicas ou como “estados de fundo” ou “sentimentos de fundo”,⁷⁴ conforme vimos no capítulo anterior. A percepção da tensão e seu manuseio nos permite abordar tanto a qualidade do corpo quanto do ambiente ao qual está implicado em sua ação. Mudanças na qualidade de tensão do gesto estão implicadas em mudanças na relação com seu entorno e em seu modo de criar significados, tanto para si quanto para quem observa. Tanto na dança quanto no cotidiano, todo movimento é gesto e vai significar alguma coisa para o outro. Nesse sentido, abordamos as tensões do corpo como perspectiva por meio da qual percebemos, reconhecemos e transformamos os gestos no estudo do movimento na criação coreográfica, envolvendo os aspectos de sua significação.

Palavras inventadas⁷⁵

A partir de seu diário de tensões cotidianas, crie um gesto a partir de uma ou mais tensões que sejam frequentes no seu dia a dia. Dê um nome que não existe para ele, uma palavra inventada. Escreva essa palavra em um papel para que outras pessoas realizem um gesto referente a essa palavra. Pode ser realizado também em alternância, em que uma palavra inventada gera um gesto, que gera uma palavra, que gera um gesto e assim continua com as pessoas do grupo.

Ao trabalharmos com a qualidade de intensidade, por exemplo, aumentando ou diminuindo a tensão de determinado gesto, transformamos o significado que ele pode ter. Uma mão com seus dedos estendidos em baixa tensão comunica algo muito diferente de uma mão em punho fechado com seus dedos em contração. Assim como com outras qualidades. O movimento de dobrar o tronco à frente, por exemplo, realizado com mais resistência, o que o deixa ralentado, é muito diferente de fazer o mesmo movimento com pouca resistência, criando um despencar do tronco ou um movimento abrupto de dobrar-se. O significado do gesto muda, assim como muda também a situação a que está relacionado.

⁷³ *Idem, ibidem*, p. 25, tradução nossa.

⁷⁴ Antonio Damásio, *O erro de Descartes*, p. 190.

⁷⁵ Procedimento inspirado em trabalho realizado em parceria com o pesquisador, músico, artista multimídia e professor Sérgio Roclaw Basbaum, colaborador do Laboratório de Manuseio Coreográfico e com quem a pesquisadora já desenvolveu parcerias em trabalhos artísticos e pedagógicos.

Tensão e significado

Realize um gesto pela insistência, ou seja, realize-o continuamente e manuseie suas tensões. A cada novo gesto e estado percebido, nomeie em voz alta o que percebe. As palavras não precisam ter sentido entre elas, apenas descreva o que você percebe de sua movimentação a cada instante. Realize esse mesmo procedimento com um observador externo, o qual vai nomeando o que percebe do gesto a cada instante.

Nesse sentido, entendemos o cotidiano como campo de observação e investigação do corpo em situação. Propomos a escrita como procedimento de atenção às tensões cotidianas e estratégia para observar o corpo inserido nas situações que vivencia cotidianamente, de modo a obter material para manuseio coreográfico em laboratório, bem como criar deslocamentos dessas ações. A escrita envolve a ideia de conceituação descrita por Lakoff e Johnson, que entendem que os conceitos são metafóricos e estruturam o que fazemos e a maneira como compreendemos o que fazemos. Desse modo, nessa escrita, há também particularidades no modo como cada pessoa se percebe em situações, o que vivencia e a maneira de nomeá-las e descrevê-las.

Sérgio Roelaw Basbaum, pesquisador, músico, artista multimídia e professor, vem traçando relações entre percepção, linguagem e comunicação em suas pesquisas e desenvolve uma perspectiva que nos evidencia a estreita relação entre percepção, gesto e produção de sentido. Entende a construção de sentido como um processo fundado na percepção, como expusemos anteriormente, e que por isso se transforma continuamente: “fazer sentido é encenar⁷⁶ um mundo numa tensão temporal que um ser, situado em sua circunstância, constitui não como cenário consumado, mas como tomada de posição em relação ao passado e como um performar no devir”.⁷⁷ O autor nos traz uma descrição precisa de uma perspectiva sobre o gesto que contribui para o entendimento que estamos buscando traçar:

Cada gesto com que meu corpo se dirige ao mundo partilhado – já que, em última análise, o gesto se configura como tal para um observador, um outro, que reconhece ali um sentido – é ao mesmo tempo *significação de mundo, tomada de posição perante o mundo e partilha de mundo*.⁷⁸

Assim, entendemos o gesto como criador de sentido, que “performa” no tempo, cria e partilha significados. Essa capacidade que temos de criar significados a partir de nossas ações em relação às coisas, e das ações que observamos, evidencia a plasticidade do gesto, pois, se corpo e ambiente estão em constante negociação, esses significados não são estanques, modificam-se a cada instante e contexto.

Essa perspectiva sublinha o entendimento de gesto não apenas como os gestos codificados da linguagem, mas como os variados movimentos de corporeidades diversas, que se dão em relação a distintos contextos, como descreve Greiner, em entrevista ao livro da coreógrafa Dani Lima *Gesto: práticas e discursos* (2013):

O gesto não é só aquilo que vemos como codificado, aquilo que tem um significado dado. Não é só o gesto dicionarizado. O gesto começa muito antes disso, este antes compõe o modo do gesto se dar naquele corpo especificamente, e naquele momento.⁷⁹

⁷⁶ A palavra *encenar* utilizada aqui vem do termo *enactive* (Alva Noë, *Action in Perception*), a qual o autor traduz como “encenar” justamente para sublinhar seu caráter dinâmico e inacabado, por estar em movimento.

⁷⁷ Sérgio R. Basbaum, “Esboço de uma teoria das relações entre percepção e linguagem, sob a determinação do sentido”, em Alexandre Quaresma (ed.). *Artificial Intelligences*, p. 240.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 230.

⁷⁹ Entrevista com Christine Greiner em Dani Lima, *Gesto: práticas e discursos*, p. 193.

Deslocamento de situação

Escolha uma ação cotidiana. Transforme pelo manuseio de suas tensões. Altere o seu contexto de realização, realizando-a transformada em outro ambiente. Por exemplo, uma ação de um ambiente íntimo realizada em um ambiente público.

Assim, nosso interesse em relação aos gestos, que aqui abordamos pela perspectiva de suas tensões, não está em definir significados, mas discutir suas especificidades, sua capacidade de transformação e criação de nexos de sentido e as possibilidades de criação coreográfica daí advindas. A dança, nesse sentido, testa situações realizadas pelo corpo e as desloca, de modo a ampliar suas possibilidades de conceituação, como explica Greiner: “Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação”..⁸⁰

A coreógrafa Dani Lima, em seu livro *Gesto: práticas e discursos*, aborda o gesto como matéria que apresenta uma plasticidade capaz de gerar diferentes nexos de sentidos de acordo com seus contextos. Entende os gestos como “estruturas abertas e plásticas, que se transformam e ganham novos sentidos de acordo com o contexto em que são inseridos”.⁸¹ Reconhece o gesto como visibilidade de singularidades construídas em sua relação com o mundo ao longo de sua existência; assim, o movimento de dança é entendido como discurso, conforme evidencia seu pensamento coreográfico:

Buscar dar visibilidade ao complexo emaranhado de memórias pessoais, aprendizado social e contaminações que tecem a expressão de cada sujeito desde a mais tenra infância e que são uma forma de ser-corpo no mundo. Procurar desvendar universos gestuais particulares a partir das relações que o corpo tece com o peso, com o espaço, com o tempo, com o movimento, com os outros corpos, com o público, com a representação etc., revelando o movimento dançado como um discurso.⁸²

Esse entendimento se relaciona com o conceito de corpomídia, que encara o corpo como mídia de si mesmo e encontra sentido no que o filósofo Giorgio Agamben, em *Notas sobre o gesto*, propõe ao falar de gesto como uma *medialidade*. Para ele, o gesto expõe uma mediação, uma “comunicação de uma comunicabilidade. Ele não tem especificamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade”.⁸³ Sendo um movimento que tem um fim em si mesmo, e não um veículo para uma informação, Agamben apresenta a dança, em sua dimensão estética, como gesto:

⁸⁰ Helena T. Katz e Christine Greiner, “Por uma Teoria do Corpomídia”, p. 132.

⁸¹ D. Lima, *Gesto: práticas e discursos*, p. 10.

⁸² *Idem*, *ibidem*, p. 10.

⁸³ Giorgio Agamben, “Notas sobre o gesto”, *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan.2008, p. 13.

Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal.⁸⁴

Esses entendimentos trazem para nossa discussão a ideia de dança, sendo organizada em gesto, como algo que possibilita uma visibilidade. Eles nos ajudam a abordar a matéria coreográfica como movimentos próprios de distintas corporeidades e a verificar as possibilidades de criação a partir desses movimentos, os quais acessamos pela perspectiva de suas tensões e dos conceitos relacionados, que são apresentados nessa cartografia.

Torna-se necessário, então, aprofundar o entendimento das relações que constituem o gesto no que se refere às temporalidades distintas envolvidas em sua realização, que entendemos como a memória que se atualiza em gesto.

84 *Idem, ibidem, loc. cit.*

GESTO COMO AÇÃO DE MEMÓRIA

Observá-la
é como assistir cenas vindas de um passado
que eu nunca poderia ver
e vejo.

Na gama de olhares, nos toques precisos, em seus manuseios,
nos pequenos passeios, nos cantos e em seus humores, em nossas danças...
assim conheço suas histórias.

De modo a aprofundar o entendimento desses processos cognitivos que se dão nas relações entre corpo e ambiente no cotidiano e de como as informações criam mais ou menos estabilidade ao longo do tempo, a memória é abordada, nesse estudo, como elemento fundamental para construir uma cartografia do movimento pela perspectiva da tensão, uma vez que constitui um sistema dinâmico ativado e transformado pela contínua atividade motora. Conforme desenvolvemos anteriormente, os processos de conceituação ocorrem por meio da percepção, a partir de experiências de percepção. Esses processos de conceituação integram o mapeamento dinâmico pelo qual a memória opera.

Gerald Edelman, médico, biólogo molecular e físico-químico explica, por meio da Teoria de Seleção do Grupo Neuronal (TNGS) ou Darwinismo Neural,⁸⁵ que a memória consiste em uma propriedade do sistema neuronal muito mais complexa que um sistema de representação ou computacional, no qual informações entram, são armazenadas e saem quando solicitadas. No lugar dessas concepções, o pesquisador expõe a propriedade da memória de realizar recategorizações dinâmicas de grupos neuronais que formam mapas globais que abrangem grandes porções do sistema nervoso. A formação desses mapas, o *mapeamento global*, é um sistema dinâmico constituído por conjuntos de sinapses neurais conectadas pelo mecanismo de reentrada, que permite interações entre diferentes mapas que conectam informações sensoriais e motoras para criar as representações de objetos e eventos.⁸⁶ As conexões sinápticas que formam os mapas são reforçadas ou alteradas por meio de contínua atividade sensório-motora, em que certas sinapses são fortalecidas e outras enfraquecidas de acordo com as experiências ao longo da vida. As conexões sinápticas mais reforçadas têm mais probabilidade de serem selecionadas pelo mecanismo de reentrada. Essa dinâmica é o que permite a repetição, a transformação ou o esquecimento de uma ação. Segundo Edelman, esse mecanismo é uma habilidade evolutiva da consciência e é a base para a existência da memória:

Não há um conjunto anterior de códigos determinantes que governem as categorias de memória, apenas a estrutura populacional anterior da rede, o estado dos sistemas de valores e os atos físicos realizados em um dado momento. As mudanças dinâmicas que ligam um conjunto de circuitos a outro dentro dos repertórios neuroanatômicos enormemente variados do cérebro permitem que ele crie uma memória.⁸⁷

⁸⁵ A TNGS, desenvolvida por Edelman, entende o cérebro como um sistema seletivo baseado em três princípios que descrevem o processo dinâmico de seleção neural ao longo de uma vida, sendo (1) Seleção de Desenvolvimento, as primeiras conexões sinápticas que os neurônios realizam no desenvolvimento do cérebro; (2) Seleção Experiencial, em que, conforme as experiências ao longo da vida, certas conexões sinápticas são fortalecidas e outras enfraquecidas, ocorrendo assim um processo de seleção sináptica; e (3) Reentrada, mecanismo que conecta diferentes mapas de conexões neuronais, fazendo com que os mapas criem associações entre si (Gerald Edelman, *A Universe of Consciousness*).

⁸⁶ *Idem*, *Neural Darwinism*, p. 227.

⁸⁷ *Idem*, *A Universe of Consciousness*, p. 98, tradução nossa.

As alterações sinápticas que ocorrem pelas atividades neuronais provenientes das ações do corpo no mundo afetam as futuras respostas do cérebro a estímulos semelhantes ou diferentes. Essas mudanças refletem a capacidade de repetir uma mesma ação em outro contexto, entendendo por ação “qualquer sequência ordenada de atividades do cérebro no domínio da percepção, do movimento ou da fala que, com o tempo, leva a um dado neuronal particular”.⁸⁸ Assim, uma memória não é uma representação, mas o resultado de um processo de recategorização contínua, que, “por sua natureza, deve ser processual e envolve atividade motora contínua, levando à capacidade de repetir um desempenho”.⁸⁹

Como exposto até aqui, esse processo de recategorização constante não acontece apenas no cérebro. Os mapeamentos globais são formados a partir de informações sensoriais e motoras, conectadas pelo mecanismo de *reentrada*, os quais evidenciam a relação entre percepção e ação, exposta no capítulo anterior. O que pretendemos ressaltar na visão de Edelman é que a memória é um sistema de recategorizações constantes que se modificam conforme as atividades sensório-motoras:

A atividade de um mapeamento global reflete o fato de que a percepção, geralmente, depende e leva à ação [...]. A seleção de grupos neuronais em mapeamentos globais ocorre em um ciclo dinâmico que combina continuamente o gesto e a postura com vários tipos de sinais sensoriais. Em outras palavras, a estrutura dinâmica de um mapeamento global é mantida, atualizada e alterada pela contínua ação e repetição motora.⁹⁰

A realização de um gesto conhecido envolve o acionamento de determinados mapas neuronais, correlacionados pelo mecanismo de *reentrada*. Tal mecanismo faz com que sua realização possa ser acionada a partir de diferentes entradas e, assim, diferentes mapeamentos podem acionar uma mesma informação. Essa característica, nomeada *degenerativa*, permite que diversos subconjuntos de circuitos gerem uma mesma saída, o que faz com que, mesmo com uma perda ou mudança de algum elemento de um ou mais circuitos, uma memória possa continuar existindo. O fato de diferentes circuitos estarem interconectados pelo mecanismo de *reentrada* faz emergir a característica *associativa* da memória, que estabelece conexões com informações de mapeamentos de diferentes naturezas. Como existem vários circuitos que podem levar a uma mesma ação, a ativação de um deles pode levar a conexão com outros conjuntos de circuitos, que criam associações com redes alternativas. Tal característica indica que “um ato pode desencadear outro ato, uma palavra pode desencadear outras palavras, ou uma imagem pode provocar uma narrativa”,⁹¹ o que faz com que a memória seja “uma forma de recategorização construtiva durante a experiência contínua, em vez de uma replicação precisa de uma sequência anterior de eventos”.⁹²

⁸⁸ *Idem, ibidem*, p. 95, tradução nossa.

⁸⁹ *Idem, ibidem*, p. 97, tradução nossa.

⁹⁰ *Idem, ibidem*, p. 95, tradução nossa.

⁹¹ *Idem, ibidem*, p. 98, tradução nossa.

⁹² *Idem, ibidem*, p. 95, tradução nossa.

Fluxo de associação em movimento

Realize um gesto. Repita esse gesto e realize outro a partir dessa repetição. Continue em fluxo de movimento, repetindo os anteriores e criando novos. Em caso de esquecimento, continue o fluxo de movimento e deixe que a memória se ative no fazer.

Realize o mesmo procedimento, incluindo associações com gestos e palavras.

A memória não sendo replicativa, mas um sistema “robusto, dinâmico, associativo e adaptativo”,⁹³ apresenta-se como um processo constante de reconfigurações e reorganizações de mapeamentos que correlacionam entradas sensoriais e atividade motora para representar objetos e eventos. As mudanças dinâmicas entre as condições anteriores junto às ações realizadas permitem que se crie uma memória: “O mapeamento global resulta em uma interação coordenada desses grupos corticais representando um gesto”.⁹⁴

Fica evidente, portanto, a relação entre a memória, a atividade motora e as informações sensoriais na criação e ativação dos mapas globais. A realização de um gesto se dá pela ativação de mapas, que, ao mesmo tempo, recriam e provêm de relações associativas com outros circuitos neuronais. Estes estão sujeitos a modificações a cada novo contexto. Sua ativação irá acionar conjuntos de circuitos relacionados ao gesto realizado anteriormente, mas a cada momento, devido às conexões entre os mapas pelas reentradas, os elementos que contribuíram para seu acionamento serão diferentes, sendo alterados pelo comportamento contínuo.⁹⁵ Segundo Edelman, esse processo nos leva a compreender a realização de um movimento como uma ação de criação, pois nenhuma ação é realizada pela ativação total dos mesmos circuitos neurais. Um gesto será sempre um novo gesto, transformado pelas condições do momento presente, gerado a partir de um arranjo sempre novo.

Tal memória tem propriedades que permitem que a percepção altere a recordação e a recordação altere a percepção. Não tem limite de capacidade fixa, pois gera “informação” por construção. Todo ato de percepção é, em algum grau, um ato de criação, e todo ato de memória é, em algum grau, um ato de imaginação.⁹⁶

Percepção e ação constroem juntos a base para a memória acontecer. Um gesto envolve um mapeamento de informações sensoriais e motoras, baseado em referenciais anteriores e atualizado no momento em que é realizado. Para Edelman, assim como a realização de um gesto é sempre atualizada conforme seu contexto e sua realização, estes também são sempre únicos entre os indivíduos, pois estão sujeitos a processos irreversíveis na percepção e na memória.⁹⁷

Gesto comentário

Com um grupo, realize um gesto. Em seguida, as outras pessoas realizem um gesto “comentário” do gesto inicial, criando sua versão, sua memória a partir desse gesto, de modo a criar um campo de gestos relacionados. O mesmo procedimento pode ser feito individualmente.

⁹³ *Idem, ibidem*, p. 101, tradução nossa.

⁹⁴ *Idem, Neural Darwinism*, p. 227, tradução nossa.

⁹⁵ *Idem, Bright Air, Brilliant Fire*, p. 102, tradução nossa.

⁹⁶ *Idem, A Universe of Consciousness*, p. 101, tradução nossa.

⁹⁷ *Idem, Bright Air, Brilliant Fire*, p. 168, tradução nossa

Evidenciamos, aqui, a relação entre a ação motora e a percepção na construção de memórias relacionadas a uma corporeidade. A memória se apresenta, assim, como elemento fundamental na cartografia do movimento pelo manuseio de tensão, uma vez que se relaciona diretamente com a realização do movimento, relacionado a repertórios individuais e compartilhados.

Sabemos que a memória é um complexo processo ligado à existência e à sobrevivência das espécies, o qual não pretendemos descrever em toda sua complexidade. Neste estudo, trazemos elementos relacionados ao modo como a memória opera no movimento humano pela perspectiva cognitivista, a qual propomos acessar pela materialidade da tensão. Nesse sentido, é importante salientar que apenas os mapas globais criados pela seleção dos grupos neuronais não asseguram a relação entre memórias de curto e longo prazo. Cerebelo, gânglio basal e hipocampo trabalham juntos para o planejamento e coordenação de sequências de movimento no tempo, ao combinar informações sensoriais e motoras. O cerebelo recebe informações do córtex cerebral e da medula espinal e tem um papel importante no controle do movimento no tempo e em sua realização. O gânglio basal está envolvido no planejamento do movimento e na sucessão de comandos motores. O hipocampo é o maior responsável por relacionar a memória de curto prazo ao estabelecimento da memória de longo prazo. Ele ajuda a ordenar eventos categorizados pelo córtex cerebral e faz com que essas categorizações provoquem mudanças sinápticas adicionais que permitem as memórias de longo prazo.⁹⁸

Fluxo de imaginação

Imagine um gesto e realize em seguida. Repita esse procedimento algumas vezes, de modo a criar gestos diferentes. Aos poucos, diminua o tempo entre a imaginação e a realização e passe a mover-se imaginando. Um observador, em um dado momento, começa a falar palavras, ou um texto, durante a movimentação, de modo que estas influenciem na criação dos gestos. Experimente realizar esse exercício em sala e também em ambientes com mais informações visuais, sonoras e olfativas. Mover-se nesse fluxo sobreposto de percepção, imaginação e ação.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 107, tradução nossa.

Relato em tensão

Cante a um observador a memória de uma experiência.

Procure descrever o ambiente, os estados, os sentimentos relacionados. O observador percebe suas tensões enquanto cante e depois reproduz seu depoimento em tensões.

Depois, experimente cantar essa mesma memória em tensões.

O acesso a determinadas tensões no corpo pela abordagem do manuseio de tensão é capaz de acessar memórias de temporalidades distintas que integram mapeamentos mais amplos. A tensão, relacionada ao sentido da propriocepção, como um dos elementos relacionados ao movimento, é percebida como um aspecto sensório- motor.⁹⁹ No entanto, como vimos, a percepção da tensão não acontece sozinha. Segundo a TNGS, nos mapas globais, as informações sensoriais dos músculos e tendões se combinam com outras informações sensoriais, como as visuais e táteis, o que faz com que nossa habilidade de perceber elementos diferentes integrados em uma mesma “cena perceptual coerente” venha justamente da capacidade de ligação entre os mapas.¹⁰⁰ A tensão – sua percepção e manuseio – está envolvida nas conexões sinápticas que constroem o comportamento de um indivíduo e pelo qual podemos acessar estados, emoções, sentimentos, evocações e associações que constituem os repertórios de cada corporeidade. Evocar uma memória pelo acionamento de tensão implica uma evocação de memória no fazer do gesto que, por estar relacionado a contextos, estados e sentimentos específicos, pode promover associações enquanto acontece. Assim como quando se lembra o modo de fazer uma receita enquanto se manuseiam seus ingredientes. Como lembrar um canto durante o gaguejar de suas palavras ou uma dança que se desenha na lembrança e no esquecimento de seus movimentos.

Memória de dança

Feche os olhos. Descreva uma memória antiga de dança.

Imagine-se no ambiente onde ela ocorreu e descreva o ambiente, as ações, os sentimentos envolvidos, evocando a memória enquanto realiza os gestos. Exemplos: alguma coreografia que dançou, a primeira aula de dança, o modo como dançava suas músicas preferidas etc.

⁹⁹ Ver Capítulo 1.

¹⁰⁰ G. Edelman, *A Universe of Consciousness*, p. 106.

A partir do entendimento da relação entre a memória e o movimento exposto pela TNGS, reconhecemos propriedades de seleção e organização de movimentos próprios do processo de categorizações dinâmicas da memória, que podemos utilizar em procedimentos de manuseio coreográfico. Na cartografia do movimento pelo manuseio de tensão, propomos trabalhar com procedimentos de categorização de gestos e estados, e elementos relacionados a estes, a partir da observação do corpo em situação e suas significações. Esses gestos e estados podem ser reconhecidos, selecionados e organizados por suas características, de modo a criar organizações temporárias que constituem agrupamentos por semelhança, também transitórios, sendo que um gesto pode pertencer a várias categorias distintas. A partir da categorização dos gestos e elementos relacionados, criam-se *mapas de memória* provisórios, individuais ou coletivos, pela seleção, repetição e associação, organizados na escrita, como procedimento de manuseio coreográfico, que organiza e dispõe o material criativo do processo.

Entendemos o processo de categorização dos gestos como uma estratégia de seleção, memorização e associação, como mapeamentos temporários de matéria criativa conforme determinado contexto de criação. O procedimento coreográfico de criação de mapas envolve um fortalecimento das conexões neuronais relacionadas a determinadas informações, bem como possibilita a associação com conteúdos até então desconhecidos. A característica associativa da memória proveniente de conexões de redes neuronais dos mapas globais estabelece relações com outros elementos que criam nexos de sentido não lineares. A repetição não como replicação, mas como fortalecimento de determinados mapas de conexões neuronais e as variações a partir destes.

A esse agrupamento de materiais selecionados a partir de contextos relacionados à memória, referimo-nos como *massa coreográfica*. Massa não como uma matéria amorfa e anterior à ação, mas como um amalgamar de elementos, no qual as tensões de memórias são sua liga. Massa coreográfica como o mapeamento temporário da matéria sensível, feita de gestos, relatos, evocações, imagens, palavras, associações, e seu manuseio como processo que ativa reorganizações e constitui um fluxo contínuo e sobreposto de ações de reconhecimento, observação, feitura, repetição e rearranjo desses materiais. Um sistema que ativa continuamente os mapas globais, que desencadeiam associações entre gestos, estados, evocações e imaginações, reconhecendo-os como formas de significação por meio da escrita ou do desenho.

O que podemos reconhecer é que o gesto evoca, transmite, transforma, transpõe memórias de temporalidades e contextos distintos, e que, ao ser realizado, constitui repertório corporificado no momento presente e explícita no corpo suas condições de existência naquele instante.

DAVCARINA
DO
FAUSTÃO

HÁBITOS
DE
DANÇA

KLÓXi - KLÓXi

HÁBITOS
POSTURAIS

Apertada e
cheia de
vincos

TENSÕES
COTIDIANAS

QUE TE
CALAM

QUE TE
LIBERTAM

EM RELAÇÃO
AO OLHAR
DO OUTRO

DESCULPA,
TENHO
BUNDA

ARROCHA

Mapas de memória

Escreva gestos, tensões, imagens, palavras evocadas, ambientes, sentimentos e estados que vão sendo gerados em determinado contexto criativo em um papel, de modo que todas as pessoas envolvidas no processo tenham acesso a ele. Organize em categorias de interesse do processo e a partir delas crie associações. O mapa dispõe a massa coreográfica do processo criativo, a ser manuseada a cada procedimento. Utilize como uma organização temporária, transitória e coletiva de materiais para manuseio coreográfico. Sendo um mapa, seu acesso pode se dar por lugares distintos, manuseie tensões a partir de algum elemento como entrada e deixe vir outros elementos associativos.

MANUSEIO DE HÁBITOS

A partir desses estudos, assumimos o pressuposto de que um movimento realizado por um indivíduo nunca é uma ação puramente mecânica, e nem idêntica à anterior, mesmo que seja um movimento conhecido. Ele é constituído pelas relações que se dão entre o corpo e o ambiente em temporalidades distintas, e é afetado pela percepção.

Segundo Edelman, um gesto é representado por um grupo neuronal selecionado adequadamente para determinado corpo em determinado ambiente.¹⁰¹ A característica degenerativa faz com que diversas conexões neurais gerem uma mesma ação, e, como vimos, as conexões que são frequentemente acionadas são fortalecidas e têm mais probabilidade de ocorrerem pelas reentradas. Desse modo, podemos compreender que os movimentos que constituem nossos hábitos cotidianos, fazeres e modos de fazer que realizamos com frequência, mesmo que nunca sejam idênticos aos realizados anteriormente, possuem um grau de variação que assegura que certas ações sejam realizadas e certos modos preservados.

Isso é meu

Inicie um fluxo de movimento a partir do manuseio de suas tensões, nas diversas qualidades propostas na cartografia. Durante o manuseio, conforme você for identificando gestos conhecidos, nomeie-os dizendo "isso é meu". Esse é um disparo inicial para que quando outros gestos, identificados como sendo de hábito de outra pessoa, de uma cultura ou de um contexto específico, sejam reconhecidos e verbalizados também, durante o movimento.

Compreendemos que os hábitos constituem ações pelas quais um corpo se engaja em seu cotidiano. A partir da teoria *corpomídia*, que entende que, quanto maior o contato com determinada informação, maior é sua recorrência no corpo, junto aos conceitos fundamentados pela TNGS a respeito de como se dão esses processos dinâmicos da memória, podemos abordar os hábitos como conjuntos de preferências, em que o corpo prioriza determinadas ações de determinados modos. Os gestos que são sempre repetidos se tornam hábitos por meio da criação de padrões neuronais correspondentes ao movimento recorrente. Os hábitos dão a ver padrões que acionam movimentos de determinado modo. Nesse sentido, retomando Helena Bastos, os hábitos são resultado das ações conduzidas pelo sujeito; essas ações, por sua vez, constroem o mundo e modulam cognitivamente o corpo.¹⁰² Em *Corpo sem vontade* (2017), Bastos propõe que o corpo "está sempre se aprontando. São em

¹⁰¹ G. Edelman, *Neural Darwinism*, p. 227.

¹⁰² H. Bastos, *Corpo sem vontade*.

ações que vamos definindo provisoriamente quem somos e onde estamos”¹⁰³
Entendemos que essas ações vão constituindo o corpo e moldando nossos gestos, que se dão nas relações que esse corpo estabelece. Essas ações se tornam hábitos, que dão a ver qualidades próprias de uso de tensão em seus modos de fazer. A partir deles, cada corpo constrói um modo de se organizar em relação ao seu entorno e configura corporeidades distintas.

Na dança, os hábitos podem ser abordados como os fazeres em que o bailarino se engaja, os quais constituem seu treinamento, sua criação de linguagem e seu pensamento coreográfico. Como evidencia Bastos:

No cotidiano, a partir de seus hábitos, o dançarino focado em um plano que transcorre entre desejo e pensamento técnico, vai reconhecendo seu corpo e descobrindo sua dança. Na verdade, um processo de aprendizado que se formaliza no reconhecimento de códigos do corpo que se dá em movimento. Este treino diário formata uma ideia de mundo e um modo de se articular no mundo. Por isso, não existe técnica sem pensamento. Nessa perspectiva, o pensamento se dá no corpo e em movimento.¹⁰⁴

Uma técnica de dança compreende um repertório de gestos que acionam usos de tensão e espacialidades específicos. Sua repetição ao longo de um determinado período de tempo irá constituir esse corpo, como um hábito de movimento, e afetar o modo como seus gestos são realizados, assim como o modo como esse corpo percebe o mundo.

O mesmo processo ocorre com nossas ações cotidianas, que repetimos dia após dia. Essa característica nos faz reconhecer que gestos de ações cotidianas e gestos relacionados a uma técnica de dança ou a um treinamento específico constituem nossa corporeidade pelo mesmo processo cognitivo. Aulas de dança, deslocamentos na cidade, fazeres do dia a dia, leituras, modos de ser, de se relacionar, conversas, gestos consigo mesmo, gestos com o outro, são as nossas atividades sensório-motoras, que repetimos com frequência, cada qual relacionada a situações específicas, que modulam cognitivamente o corpo. Tudo é no/do corpo, criando corpo: uma ação contínua e ininterrupta entre presente, passado e futuro.

Os hábitos constroem e são construídos por relações entre corpo e ambiente ao longo de diferentes temporalidades. Eles modulam cognitivamente o corpo e produzem o comportamento do corpo em relação ao mundo. Essas qualidades de movimento de cada corpo estão relacionadas a categorizações dos mapas globais e estão relacionadas ao comportamento do indivíduo. A cartografia do manuseio de tensão busca criar um caminho de entendimento do movimento por meio dos conceitos relacionados à ideia de tensão. Um dos objetivos é acessar repertórios de movimentos e qualidades de corporeidades como material de criação por meio de seu reconhecimento, ampliação, visibilidade, transformação ou desvio, bem como operar procedimentos que promovam a criação de novos hábitos de movimento, qualidades e situações.

¹⁰³ *Idem, ibidem*, p. 47.

¹⁰⁴ *Idem, ibidem*, p. 41.

Compreendemos que as diferentes qualidades de movimento de cada corporeidade estão relacionadas a seus hábitos. Desse modo, a realização do gesto com a atenção a seu uso de tensões leva à percepção de modos de fazer particulares, ou seja, ao jeito como cada corpo habitualmente empreende suas tensões para a realização de determinado movimento. Assim como reconhecer hábitos de tensão compartilhados por determinado grupo pode evidenciar situações de tensão cotidianas vivenciadas coletivamente. Voltar a atenção a modos de fazer cotidianos envolve uma reorganização da percepção em relação a uma ação específica, que possibilita transformação, reconhecimento ou aperfeiçoamento de seu modo de fazer. O manuseio de tensão dos hábitos traz consigo uma dinâmica de transformação pela própria ação, de modo a abordar a criação do movimento não como a expressão de uma subjetividade interna, mas como visibilidade de modos de ser em contínua transformação.

Hábitos de dança

Ao som de uma música, dance-a a sua maneira (cada estilo de música pode acionar um tipo de repertório de movimento). Um observador nomeia gestos e/ou qualidades que reconhece como hábitos, ou seja, que se repetem com frequência. Ao mesmo tempo, quem dança também vai percebendo seus hábitos. Estes gestos e qualidades observadas podem ser trabalhadas como categoria: "gestos habituais de dança", por exemplo.

Gestos para manuseio de tensões cotidianas

Crie uma sequência de gestos que acionam a qualidade de uso de tensão que se quer trabalhar e realize-a todos os dias, por algumas semanas. Essa qualidade pode ser referente ao interesse específico de um processo criativo e/ou para o manuseio de tensões percebidas no cotidiano. Exemplo: "gestos para liberar tensões", "gestos para acionar a atenção", "gestos explosivos". Em grupo, essa sequência pode ser criada com um ou mais gestos de cada pessoa, e todas aprendem a mesma sequência. Observe como você se sente nas situações do seu dia a dia ou no processo de criação e anote transformações percebidas.

Ralentar o cotidiano

Realize uma ação cotidiana ou uma sequência coreográfica já existente, muito lentamente. Observe seus usos de tensão durante a realização do movimento.

Experimente realizar ações muito lentas durante um dia inteiro. Observe seus impulsos, sentimentos e desejos.

Registre suas impressões ao longo do dia. Observe como é voltar ao ritmo habitual.

REPERTÓRIOS E CONTAMINAÇÕES

Mulheres, é urgente
fazermos corpos firmes
gestos de atenção, de manuseio
das tensões que nos paralisam
criar repetição, performar
no cotidiano os que nos fortalecem

Cada corporeidade organiza seus gestos, acionados pelas suas tensões, que estão relacionados a sua imagem corporal, à memória autobiográfica e aos hábitos, e criam significados que são atualizados em seus contextos e relações, de modo que essas características também são compartilhadas por culturas, classes sociais, identificações de gênero e idade, ou seja, grupos com os quais interagimos e construímos nossos hábitos cotidianos. Nesse sentido, buscamos refletir sobre características envolvidas na realização e na contaminação de repertórios de movimento, a partir dos estudos da pesquisadora da performance Diana Taylor.

Taylor, em *O arquivo e o repertório: Performance e memória cultural nas Américas* (2013), reflete sobre os processos de transmissão da memória cultural e sobre os modos como abordamos e priorizamos certos materiais culturais em detrimento de outros ao longo do tempo. Segundo Taylor, o desenvolvimento da cultura ocidental priorizou a cultura escrita como forma de conhecimento, substituindo a importância dada às práticas corporificadas,¹⁰⁵ que requerem a presença de corpos para a produção de conhecimento. Para a autora, os estudos da performance permitem “levar a sério o repertório de práticas corporificadas como um importante sistema de conhecer e de transmitir conhecimento”.¹⁰⁶ A autora refere-se à performance como um campo expandido que envolve também os fazeres convencionais por meio dos quais ensaiam-se papéis sociais, reiteram-se códigos culturais, que podem variar de uma sociedade à outra: “As performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social”.¹⁰⁷ Compreendemos essas práticas como ações de uma cultura ou sociedade, relacionadas tanto a fazeres simples do dia a dia, como tomar um café, quanto a outros rituais sociais, como casamentos, funerais etc.

Nos “atos de transferência”, a que Taylor se refere, estão presentes valores, modos de ser, de se relacionar, hábitos culturais que vão sendo transmitidos por suas performances:

Formas múltiplas de atos corporificados estão sempre presentes, embora em estado constante de “agoridade”. Eles se constituem – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para outro. Os atos corporificados e performatizados geram, gravam e transmitem conhecimento.¹⁰⁸

¹⁰⁵ A tradução em português que utilizamos nesse estudo utiliza o termo “incorporada” para traduzir a palavra *embodied*. Assim como no primeiro capítulo, optamos por utilizar “corporificada” para manter a coerência dos termos nesse estudo.

¹⁰⁶ Diana Taylor, *O arquivo e o repertório*, p. 57.

¹⁰⁷ *Idem, ibidem*, p. 27.

¹⁰⁸ *Idem, ibidem*, p. 51.

Interessada na revalorização das práticas corporificadas como campo de conhecimento, Taylor analisa materiais culturais propondo uma distinção entre *arquivo* – os materiais que são produzidos culturalmente tidos como duradouros, como livros, documentos, edificações, objetos – e *repertório*, como os saberes e práticas corporificadas que requerem a presença de um corpo que o realiza, como a língua falada, danças, rituais, gestos, performance. Taylor explica que os *arquivos* são supostamente considerados resistentes a mudanças ao longo do tempo, o que faz com que se sustente a crença de que garantem uma veracidade em relação a acontecimentos passados. Já os saberes corporificados que constituem o *repertório* dependem da presença de alguém que realize a experiência para serem transmitidos e são tidos como efêmeros:

O repertório requer presença – pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao “estar lá”, sendo parte da transmissão. Em oposição aos objetos do arquivo, supostamente estáveis, as ações do repertório não permanecem as mesmas. O repertório ao mesmo tempo guarda e transforma as coreografias de sentido.¹⁰⁹

Assim, compreendemos que ocorrem processos de contaminação cultural e geracional de repertórios individuais e coletivos por meio de nossas ações e que compõem diferentes corporeidades. Os repertórios, sendo ativados por performances, atualizam gestos e sentidos, os quais, ao longo do tempo, são transformados conforme os contextos e a mediação daqueles que os ativam. Não iremos nos aprofundar aqui na discussão sobre as implicações históricas e culturais que são geradas a partir dessa análise, como Taylor desenvolve, mas vale a pena trazer esse estudo para lançar um olhar para as atualizações de repertórios de tensões em fazeres cotidianos por meio dos gestos.

Gestos intergestos

Em duas ou mais pessoas, escolhem um gesto para cada um. Juntos, escolhem qualidades específicas de tensão (ou deixam que elas surjam no fazer) para manusearem os gestos ao mesmo tempo. Realizam pela insistência (qualidade de repetição), deixando que um seja afetado pelo outro e surjam novos gestos pelas contaminações entre eles.

¹⁰⁹ *Idem, ibidem*, p. 50.

Como modo de analisar essas questões, criamos um recorte nos gestos de receitas realizadas por mulheres, como campo de análise sobre os aspectos de atualização e contaminação de repertórios, de modo a desenvolver reflexões sobre os aspectos do gesto que se dão em processos de interação.

Criamos o que nomeamos como “estratégias de aproximação” que consistiram em encontros da pesquisadora com mulheres que aprenderam receitas culinárias com outras mulheres, em suas respectivas casas, onde realizaram a respectiva receita. Narramos essas aproximações em primeira pessoa. Os trechos entre aspas são transcrições das falas dessas mulheres.

O bolo da Luciana

A receita de bolo de chocolate foi feita por Luciana. Segundo ela, aprendeu esta receita com a mãe, mas era a avó que gostava de comer o bolo e dizia “é melhor que o da padaria!”. Era o bolo que alimentava as crianças depois da tarde de brincadeiras no quintal. A casa do bolo, a casa em que ela cresceu, era do lado da casa da avó, que costumava passar guloseimas para as crianças por cima do muro. Avó alemã gostava de ficar no quintal tirando os “inços” (como se chama no Sul as pragas das plantas). Para Luciana, cozinhar “não tem graça se não for para compartilhar”. Esse costume ela acredita ter herdado da tradição dos imigrantes no Sul.

O bolo é uma receita que Luciana faz frequentemente, não só em ocasiões especiais. Sua mãe a anotou para ela, em papel arrancado de uma agenda, que Luciana ainda consulta na porta da geladeira durante o preparo, para confirmar as medidas. Ficamos conversando na cozinha enquanto ela preparava o bolo. Muitas histórias permearam esse fazer, relacionadas ao contexto da casa de infância, da avó que se dedicava a cozinhar bem para que o avô não reclamasse, do avô que tratava de separar bem as atividades dos homens e das mulheres, indo pescar com os homens e as mulheres ficando para cuidar da casa. Ela tem forte a presença das memórias relacionadas a sua avó, que gostava de seu bolo. Narrou muitas vezes frases e histórias que ela costumava contar ou dizer, como se trouxesse um pouco sua presença naquele fazer do bolo. A ponto de eu, às vezes, confundir quem era o sujeito da fala, Luciana, sua avó, suas tias ou sua mãe.

De sua mãe e de sua casa de infância e adolescência tem muitas memórias também. Quando já estávamos nos deliciando com o bolo e com o leite achocolatado – ela fez questão de servir da maneira que comia quando criança, “chocolate com chocolate” – pegou meu caderno de anotações e começou a desenhar e a descrever detalhadamente os cômodos da casa em que morava. Em seguida, Luciana começou a me contar histórias sobre a imigração, os imigrantes, os sofrimentos, os hábitos e as relações que se estabeleciam a partir disso, de tal maneira que, nesse momento, pareceu realmente assumir a fala de sua avó, tão vivos e verdadeiros eram os sentimentos e o modo de falar sobre coisas que ela não viveu. Tão frequentes devem ter sido os relatos e tão atenta deve ter sido sua escuta.

O Pão das Meninas (antigo pão de Jesus)

A conversa com Clarissa se iniciou pelo telefone, pelo qual me contou sobre o pão que a tia-avó aprendeu a fazer na igreja, quando eles costumavam distribuir fermento para os moradores da cidade para fazer o pão de Jesus. Ela contou que sua tia-avó não gostava de fazer o pão, mas ensinou as filhas, que ensinaram para a irmã, sua mãe, que por sua vez a ensinou. Fazer o pão sempre foi um hábito frequente na família, ela sempre o tem em casa. Quando uma faz, distribui para as outras. O fermento é caseiro, uma mistura de açúcar, farinha e um pouco de sal, que fica durante semanas curtindo até fermentar. Por isso, disse-me, que o pão demora pelo menos três dias para fazer: um para fazer o fermento (algumas semanas antes), um para sovar a massa e o outro para assar. Disse que, recentemente, quando estava estudando, aprendeu a fazer o pão e passou a vendê-lo, para ajudá-la no custeio dos estudos.

Fui a sua casa num domingo fim de tarde. “Sovar a massa é uma parte de muito amor”, narrou Clarissa enquanto passava a misturar os ingredientes com a mão, quando não é mais possível com a colher. A colher de pau, dizem suas tias, deve ser uma só para o pão, e deve ser de madeira, nunca metal, regras que Clarissa logo adaptou a seu modo mais prático: usa a colher que estiver mais à mão. O sovar da massa foi permeado por conversas sobre trabalho, relacionamentos, astrologia, histórias de família, de avós e avós. Então a massa ficou no ponto de deixar crescer. Como isso leva, pelo menos um ou dois dias, não tínhamos como comer o pão logo em seguida. Por isso, Clarissa, gentilmente, planejara fazer a receita de um outro pão mais rápido, um pão de liquidificador, o “Pão pra nós comer agora”, como chamou. Clarissa nos colocou a mesa farta, com o pão quentinho, de massa macia, leite quente e café fresco para o café com leite que ela gosta, e uma pasta de queijo muito boa. (Tomei nota: deixar o iogurte escorrer o soro em um pano, de um dia para o outro. No dia seguinte temperar com sal e azeite.) Comemos o “Pão pra nós comer agora”, na companhia de sua mãe, Cida, que nos contou um pouco mais sobre o pão que aprendeu com as irmãs há doze anos, segundo ela, há trinta segundo Clarissa, o qual deixou de ser de Jesus e passou a ser das meninas. Mesmo o pão das meninas, tias da Clarissa, já sofrera adaptações também. Ela e sua mãe trocaram alguns ingredientes, como a farinha branca pela integral e incluíram a farinha de semolina.

Na conversa com Cida, eu esperava, à princípio, ouvir histórias antigas, sobre as irmãs, sobre a tia-avó. Entretanto, a conversa foi sendo conduzida principalmente por histórias de hoje, sobre hoje, sobre nós. Sobre o pão e suas transformações, Cida comentou que o sabor nunca é o mesmo. Cada mão que faz, cada jeito de fazer, cada tempo que a massa descansa, faz um pão. Saí de lá e esperei o tempo da massa descansar e crescer. Dois dias depois, o pão já estava assado e fui convidada novamente a ir para a casa de Clarissa. Lá fui eu tomar novamente o café com pão, o das meninas, mas desta vez um pouco mais breve, no ritmo da terça-feira.

Pudim de aniversário

O pudim era a sobremesa predileta de Priscila quando criança. Pedia sempre para a mãe fazer o “pudinho”, como chamava. Quando se mudou para São Paulo, disse que uma das coisas que imediatamente resolveu fazer foi o pudim, pois trazia um conforto emocional, como se estivesse na casa da mãe. Não precisou de grandes instruções para fazê-lo, pois sempre a observou fazer. “Fui lá e fiz”, disse. Seu pudim não é feito no forno e nem no banho maria, faz “meio no vapor”. E assim fez. Primeiro, fez a mistura do leite condensado, leite e ovos, que passou na peneira para homogeneizar e reservou. Em seguida, para fazer a calda, pegou uma assadeira na qual colocou o açúcar, levou-a direto à boca do fogão para derretê-lo, tomando cuidado para não queimar. “Tem que ter o ponto certo, o ideal é o caramelo mais escuro, mas não tanto, porque o açúcar queimado fica amargo.” Enquanto manuseava a assadeira direto no fogo, segurando-a com um pano – uma forma bastante rústica, como ela se referiu – foi me contando que esse pudim é um clássico entre seus amigos. Alguns pedem de aniversário, o que a fez começar a presentear-los com um “vale pudim”. Depois, acrescenta sobre a calda a mistura que reservou e deixa a panela em fogo brando.

Enquanto o pudim ia lentamente chegando a seu ponto, que deve ser sentido pelo dedo – “uma dedadinha de leve assim” –, continuava a me contar sobre sua relação com a comida, com a família e com a família de amigos que criou depois. Disse que pudim é uma receita que está sempre envolvida numa “atmosfera de amor”. Saboreamos o pudim, depois dos aproximadamente cinquenta minutos necessários para chegar no ponto certo, enquanto Priscila começou a lembrar das comidas que deixaram de ser feitas quando as pessoas de sua família que a faziam morreram. O “arroz de Braga”, o “cuscuz de camarão do natal” e o “manjar de coco” que morreram com sua avó, o “filé mignon com cogumelos” que morreu com sua irmã. Notou que alguns sabores são transformados por outras mãos, mas certos sabores “abandonam a gente”.

*

Consideremos a receita culinária escrita como uma espécie de *arquivo*: um conteúdo escrito, em uma folha de papel ou outra mídia, que serve como recurso de memória para uma pessoa cozinhar algo. Ali se registram os ingredientes que serão utilizados, as quantidades necessárias e a maneira de se fazer, que envolve a ordem das ações e o modo de realizá-las. Para Taylor, “o que torna um objeto arquivado é o processo pelo qual é selecionado para análise”,¹¹⁰ por isso, tanto o *arquivo* quanto o *repertório* são passíveis de mediação. O objeto não carrega significados por si só, pois depende de uma mediação e, dessa forma, “o que muda ao longo do tempo é o valor, relevância ou significado do arquivo, como os itens que ele contém são interpretados ou mesmo corporificados”.¹¹¹ Nesse sentido, a receita seria um arquivo mediado pela pessoa que a realiza, por meio da ativação de um repertório: seu modo de manusear os ingredientes e os gestos realizados, seu conhecimento prévio sobre a maneira de fazê-la, as estratégias tomadas em relação à sensibilidade dos materiais e sua compreensão sobre as instruções escritas, assim como a memória de gestos observados.

Em todas as aproximações, pudemos perceber que o que foi apropriado na receita não foram apenas os ingredientes, as medidas e o modo de fazer. Estes, muitas vezes, já estavam quase totalmente adaptados pela mão que a manuseia hoje. Para a receita dar certo, nenhum relato demonstra uma fixação em um jeito de fazer que já deu certo, mas desenvolve seu jeito de fazer, com conhecimentos que foram adquiridos por meio da pessoa que a ensinou, mas principalmente aqueles adquiridos pelo próprio fazer, pelo próprio “colocar a mão na massa”. A memória do gesto de outras pessoas é presente, mas só copiá-los não deixa a receita igual. É preciso desenvolver a sabedoria da mão, do tato com os ingredientes, tendo em vista – ou em mãos – a textura que se quer com eles. Nesse sentido, interessam os conteúdos desse “contar cozinando” e desse “cozinhar contando”.

A receita se atualiza e seu contexto também, como o repertório. As histórias carregadas junto com as receitas, como parte desses repertórios, envolveram também a relação que a pessoa criou com essa comida, com esse fazer, os encontros que foram gerados a partir dele. Seu modo de fazer, de adaptar, de comer e de compartilhar.

Pudemos perceber, nos experimentos realizados, que na realização de um gesto não estão envolvidos apenas seus aspectos mecânicos, mas modos de perceber, relacionar-se, de criar significados, associações e evocações de memórias. Nesse campo pesquisado, os ingredientes comuns de todas as receitas eram também de matéria sensível. Pudemos entrar em contato com histórias pessoais de cada uma, por meio das receitas aprendidas por outras mulheres da família. As receitas, ao serem narradas, trouxeram memórias de afetos e encontros. Cada vez que elas são feitas, repertórios são atualizados, a cada experiência e com cada corpo que os atualiza. Se não há o fazer, o repertório não se atualiza.

¹¹⁰ D. Taylor, *O arquivo e o repertório*, p. 49.

¹¹¹ *Idem, ibidem, loc. cit.*

A fim de ampliar o entendimento sobre repertórios, Taylor traz ainda a ideia de *roteiro* como forma de contaminação cultural, organizando comportamentos e ações que se repetem em determinados contextos e funcionando como “paradigma para se entender as estruturas e os comportamentos sociais”.¹¹² Assim como o roteiro de um filme ou de uma peça, esses roteiros seriam também estruturados com narrativa, enredo, montagem e ação, por meio dos quais “moldam e ativam os dramas sociais”;¹¹³ por exemplo, o roteiro de processos de colonização que, segundo a autora, possuem estruturas semelhantes, embora com algumas variações: “Os roteiros, ao condensarem tanto a montagem quanto a ação/comportamentos, são estruturas que seguem certas fórmulas e que predispõem para certos resultados, mas deixam margem para inversão, paródia e mudança”.¹¹⁴

Para a autora, os roteiros organizam narrativas culturais que estruturam nossa compreensão, dando visibilidade a certas coisas e invisibilidade a outras. Eles envolvem “comportamentos corporais como gestos, atitude e tom”,¹¹⁵ o que nos permite ampliar o vocabulário para abordar as ativações de tensões relacionadas a situações que, por sua vez, estruturam narrativas sociais mais amplas. A partir disso, compreendemos que o cotidiano é também composto por situações organizadas em roteiros que estruturam comportamentos sociais e são compartilhados por meio dos arquivos e repertórios:

A transmissão de um roteiro reflete os sistemas multifacetados em funcionamento no próprio roteiro: ao passá-lo adiante, podemos nos inspirar em modelos variados que vem do arquivo e/ou repertório – a escrita, a narração oral, a reencenação, a mímica, o gesto, a dança.¹¹⁶

Como vimos, nosso modo de perceber está relacionado ao modo como nos organizamos socialmente e estabelecemos relações, sendo que nossas tensões refletem e ao mesmo tempo estabelecem as relações que criamos com o mundo. O que propomos é perceber o gesto como ato de realização e atualização de repertórios, que ao serem “gestados” perdem seu atestado de origem e propriedade: por acontecer por meio de mediações, o gesto realizado torna-se do outro e o afeta, e este, por sua vez, também não está imune ao furto de seus gestos.

ser o outro

Escolha um gesto seu, referente a um hábito ou uma habilidade. Descreva para que outra pessoa o realize por meio dos elementos da cartografia: usos de tensão, espacialidade, estado, memória, significado, situação, metáfora. Aprenda também o gesto de outra pessoa. Realize e descreva o que sente.

¹¹² *Idem, ibidem*, p. 62.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 61.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 64.

¹¹⁵ *Idem, ibidem*, p. 61.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 65.

Traduzir gestos

Gestos relacionados a ações objetivas ou que se utilizem de objetos para serem realizadas podem ser traduzidos por outro gesto a partir de elementos da cartografia. Por exemplo: percebe os usos de tensão e estado(s) que a ação aciona e cria um gesto a partir desses elementos como tradução do gesto anterior.

Nesse sentido, nossa cartografia do manuseio de tensão se amplia ao estabelecermos uma relação entre as tensões do corpo e os repertórios individuais e compartilhados que organizam os roteiros como estruturas de comportamentos e ações cotidianas compartilhadas culturalmente.

Roteiros de tensão coletivos

Em grupo, reconhecer tensões de situações cotidianas em comum, anotadas em diários de tensões ou reconhecidas em relatos. Escrevam no mapa essas tensões como categorias de gestos. Em seguida, todos aprendem os gestos um do outro, criando uma massa coreográfica comum que pode ser manuseada pelos procedimentos de manuseio de tensões.

De modo a finalizar esse recorte da cartografia, colocamos foco no modo como alguns repertórios são aprendidos e transformados. Para tal, trazemos o que Sennett observa a respeito da descrição de modos de fazer determinada coisa. Sennett observa que há diferenças entre mostrar e dizer instruções sobre modos de fazer: “A linguagem encontra dificuldade para descrever as ações físicas, o que fica mais claro no caso da linguagem destinada a nos dizer o que fazer”.¹¹⁷ Para exemplificar tal afirmação, utiliza como exemplo três receitas de um mesmo prato escritas de maneiras distintas. No primeiro, a autora da receita cria uma narrativa com início, meio e fim, como se contasse uma história ambientada no lugar de onde a receita se origina, transpondo o leitor para esse contexto, pois considera importante imaginar-se no local onde a receita é feita. Sobre esse aspecto, Sennett considera uma ferramenta importante na descrição de uma habilidade: a mudança de posição, em que o “onde monta o cenário para o como”.¹¹⁸ Na segunda receita sobre o mesmo prato, Sennett ressalta a característica de empatia do instrutor, que é capaz de se colocar no lugar de vulnerabilidade do aprendiz e prever possíveis erros que este possa ter, adiantando-os em sua instrução. A terceira é composta por uma linguagem imaginativa, em que as ações e os ingredientes são

¹¹⁷ Richard Sennett, *O artífice*, p. 202.

¹¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 210.

substituídos por metáforas e personagens de uma história. Esses três modos, na perspectiva do autor, são eficientes, pois mostram mais do que dizem.

Para Sennett, diferentes maneiras de elaborar essas instruções podem criar diferentes compreensões sobre o fazer, característica que está relacionada a nossa propriedade cognitiva de elaborar metáforas de acordo com nosso conhecimento sensório-motor, como vimos nos estudos de Lakoff e Johnson anteriormente. Sennett expõe que, para que instruções se comuniquem mais efetivamente, deve-se “desmontar o conhecimento tácito, sendo para isto necessário trazer à superfície da consciência o conhecimento que se tornou tão óbvio e habitual que simplesmente parece natural”.¹¹⁹

Este é o ponto que nos interessa na reflexão de Sennett a respeito dos diferentes modos de escrever uma receita. Observar, na narrativa de uma descrição, os conteúdos que emergem sobre os aspectos desse fazer. Na análise dos três exemplos de receitas apontados por Sennett, reconhecemos alguns dos aspectos relacionados aos que estamos propondo em nossa cartografia do movimento: *ambiente, situação, estado, sentimento, metáfora, associação, evocação, imaginação*. Esses elementos apresentados até aqui compõem o mapeamento que reúne os aspectos envolvidos no movimento pela perspectiva da tensão.

Assim, traçamos, nesta segunda parte do trabalho, conceitos relacionados à tensão, tendo o cotidiano como campo de observação dos gestos. Apresentamos o gesto como movimento do corpo acionado pela tensão, desde seus processos de significação, a memória que se atualiza em sua realização, os hábitos que constituem repertórios de corporeidades, até o modo como alguns desses repertórios estão relacionados a roteiros estruturados culturalmente. Buscamos expor nessa cartografia elementos relacionados ao gesto pela perspectiva das tensões que o acionam, de modo a viabilizar procedimentos de manuseio coreográfico. Olhar para a tensão é olhar para as especificidades entre corporeidades e situações, descritas por processos cognitivos das relações entre corpo e ambiente. Desse modo, a tensão torna-se estratégia para apreensão e manuseio dos afetos de si em relação.

¹¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 206.

CARTOGRAFIA DO MOVIMENTO PELA PERSPECTIVA DA TENSÃO

CAPÍTULO 3

CARTOGRAFIA DE UM ARTÍFICE E O MANUSEIO DE TENSÃO

Desenvolvemos até aqui uma abordagem do movimento pela perspectiva da tensão que se propõe como uma cartografia de conceitos para o trabalho do gesto na criação coreográfica. Essa cartografia organiza elementos relacionados à interação do corpo com o ambiente no âmbito dos processos cognitivos que se dão no movimento, tendo a tensão como foco central a partir do qual se criam relações com outros conceitos, de modo que estes viabilizem a produção de material criativo e estratégias coreográficas.

No primeiro capítulo, voltamo-nos aos aspectos fisiológicos e cognitivos do gesto pela perspectiva da tensão, desde seu acionamento muscular, seu papel nos processos cognitivos, a suas implicações nas mudanças de estados do corpo. No segundo capítulo, abordamos o cotidiano como campo em que observamos as relações que corpo e ambiente estabelecem continuamente, trazendo à luz os aspectos de significação, memória, hábitos e repertórios que se ativam na realização do gesto.

Nesse terceiro capítulo, abordaremos os aspectos éticos e estéticos do fazer coreográfico, a partir do que propomos como o *coreógrafo artífice*: aquele que empreende no fazer coreográfico a qualidade do fazer artesanal do artífice – processo em que fazer e pensar se dão na mesma escala temporal, como expõe o sociólogo Richard Sennett (2015). O coreógrafo artífice que abordamos aqui é tanto o coreógrafo – profissional que desenvolve o pensamento de movimento envolvido na criação – quanto o bailarino – coreógrafo do seu gesto, quando houver essa separação. Esse realiza o manuseio de sua matéria sensível pelo tatear, observar, sentir, reconhecer, refletir e compor das relações de tensão que envolvem todos os elementos do processo de criação, o qual nomeamos como manuseio coreográfico. Nesse processo de manuseio, reconhecemos três aspectos sobre os quais desenvolvemos reflexões: a matéria sensível do processo criativo, as estratégias técnicas elaboradas a partir das necessidades do processo e as relações entre os elementos que produzem nexos de sentido que se dão na experiência da dança.

Em um segundo momento, voltamo-nos ao espaço do Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRDSP) como ateliê público que tem viabilizado ambiente fértil para desenvolvimento das mais diversas pesquisas em dança, a partir dos conceitos apresentados pelo geógrafo Milton Santos sobre os aspectos que configuram espaços, lugares e paisagens.

Por fim, iremos expor o percurso pelo qual o Laboratório de Manuseio Coreográfico vem desenvolvendo suas pesquisas nesses dois ambientes que viabilizam a verticalização de um pensamento de dança: o CRDSP e o LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo, de modo a convergir as discussões anteriormente levantadas.

Apresentamos o esquema abaixo, que organiza a cartografia do gesto pelo manuseio de tensão que buscamos traçar ao longo dessa dissertação, no qual se dispõem os elementos que buscamos sublinhar até aqui e suas respectivas relações:

O FAZER COREOGRÁFICO E O COREÓGRAFO ARTÍFICE

O sociólogo e historiador Richard Sennett, em seu livro *O artífice* (2015), reflete sobre a habilidade artesanal e a capacidade humana de fazer bem as coisas, próprias do fazer de um artífice, e sobre sua relevância na sociedade. Considera que a “habilidade artesanal designa um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo”.¹²⁰ Esse trabalho pode ser desde o ato de cozinhar, tocar um instrumento, construir uma casa, até o ato de ser um bom cidadão. Segundo Sennett, a relevância do modo de trabalhar do artífice está na relação de dependência que este cria entre o fazer e o pensar sobre o que se faz, e o engajamento nesse fazer que pode ser técnico, mas não necessariamente instrumental. O sociólogo inicia a obra trazendo uma distinção criada pela filósofa Hanna Arendt no livro *A condição humana* e que define duas dimensões do homem relacionadas ao trabalho: *Animal laborens* e *Homo faber*. O primeiro seria aquele que está condicionado à rotina, o trabalhador braçal que se preocupa em fazer algo funcionar. O segundo, aquele que faz outro tipo de trabalho, que é juiz do labor e do fazer. Na visão de Arendt, vivemos nessas duas dimensões, sendo que na primeira nos entregamos a uma tarefa, fazemos coisas, e o pensamento se ativa uma vez realizado o trabalho; a segunda compreende uma forma na qual se deixa de produzir e se empreende a discussão e o julgamento sobre o que é produzido. Assim, o *Animal laborens* estaria empenhado na pergunta “Como?” e o *Homo faber* em “Por quê?”.¹²¹ Sennett reconhece essa distinção em nossa cultura ocidental e os perigos desse distanciamento entre o que se faz e o que se pensa sobre o que se faz. No entanto, enquanto Arendt acredita na capacidade do *Homo faber* de discernimento e reflexão sobre o que se produz *a posteriori*, Sennett propõe a qualidade do fazer do artífice, que tem um maior envolvimento nos processos pelos quais as coisas são produzidas, desenvolvendo a reflexão no próprio fazer.

Sennett acredita que podemos ter uma vida material mais humana se entendermos o modo como são feitas as coisas. Sugere, então, que precisamos ter um envolvimento mais materialista com o que produzimos como seres humanos. Não um materialismo consumista, no sentido de possuir ou produzir coisas sem refletir sobre as consequências, mas um “materialismo cultural mais vigoroso”,¹²² que implicaria um maior envolvimento nos processos de feitura das coisas, desde o início, promovendo uma melhor compreensão deles. O estudioso acredita que essa consciência material do que produzimos como cultura – artes, artefatos, objetos, máquinas, ritos, vestimentas, alimentos, leis etc. – pode trazer mais conhecimento sobre nós mesmos. Para isso, aborda a técnica não como um procedimento maquinal, de execução, mas como uma questão cultural, que envolve processos destinados a estilos específicos de vida. O bom artífice não é apenas aquele que faz algo funcionar, mas aquele que, no seu processo de feitura, sustenta um diálogo entre fazeres concretos e ideias, característica que, para Sennett, cria uma relação mais estreita entre problemas e soluções:

¹²⁰ Richard Sennett, *O artífice*, p. 19.

¹²¹ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 17.

Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas.¹²³

Assim, podemos supor que a consciência material vigorosa a que o autor se refere diz respeito a mais do que apenas uma aproximação, mas uma coimplicação entre o plano e a execução, o projeto e a necessidade, o produto e o processo, a coreografia e a técnica, o intérprete e o coreógrafo, tornando esses elementos partes necessariamente imbricadas na feitura de algo, sendo essa codependência responsável por sua boa realização.

Essa questão, colocada por Sennett e que diz respeito aos hábitos criados nesse diálogo entre os fazeres concretos e as ideias do artífice, é abordada pela artista da dança e professora Helena Bastos em seu livro *Corpo sem vontade*, no qual direciona essa reflexão ao artista do corpo. Bastos evidencia que seu foco é “levar um artista do corpo a experienciar o que está fazendo enquanto faz”¹²⁴ e propõe uma qualificação da vontade do corpo, no sentido de despertar uma responsabilidade com os próprios hábitos, pois eles modulam cognitivamente o corpo – conforme o entendimento sobre hábito desenvolvido no capítulo anterior. Bastos observa o modo como os discursos de poder impõem aos corpos uma pressão para que operem sob uma “vontade produtivista”¹²⁵ que provoca ações de reação desprovidas muitas vezes do senso crítico necessário para reconhecer padronizações coletivas e agir de maneira que provoque outros deslocamentos. Compreende que nossas ações estão envolvidas em um contexto sociocultural e constroem mundo, e, assim, propõe uma qualificação da vontade do corpo, que diz respeito a uma responsabilidade política em relação aos próprios atos, um estado de atenção e percepção do estado corporal com que o artista constrói seus hábitos em seus processos de criação. A autora esclarece que:

A proposta de corpo sem vontade é também provocar um estado corporal entre escuta e ação – mover com um determinado propósito – que venha exigir do sujeito, que aqui é um artista do corpo, a estar atento sobre as possibilidades de escolhas que se conectam no momento em que ele precisa tomar decisões com o/no corpo e no/do ambiente que o circunscreve.¹²⁶

O enunciado *Corpo sem vontade* propõe um modo crítico de estar no mundo, para além dos jogos de poder que nos modulam cognitivamente, sendo que esse posicionamento se dá a partir do *engajamento* em suas ações. Para Bastos, todas as ações com as quais o artista se engaja vão constituindo o corpo.

A ideia de engajar é a de estabelecer vínculos entre uma ação, objeto e toda a circunstância que envolve esse praticar. Engajamento surge a partir dos nossos hábitos, que vão modulando cognitivamente o nosso corpo de forma codependente com seu entorno. Um engajamento nos envolve na capacidade de vínculos. Estabelecer vínculos é me importar com aquilo que é desejo meu, além de perceber também um compromisso com o que está à minha volta.¹²⁷

¹²³ *Idem, ibidem*, p. 20.

¹²⁴ Helena Bastos, *Corpo sem vontade*, p. 47.

¹²⁵ *Idem, ibidem*, p. 80.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 80.

¹²⁷ *Idem, ibidem*, p. 38.

Procuramos abordar o engajamento como o modo pelo qual o coreógrafo se envolve com sua matéria coreográfica e sua relação com o mundo. Sobre esse aspecto, retornamos a Sennett, que afirma que é possível realizar tarefas sem dedicação, mas o engajamento é uma “condição humana especial”¹²⁸ do artífice, pois ele se envolve de maneira prática no processo de feitura das coisas, mas não, necessariamente, instrumental.

Sublinhamos aqui que, segundo Sennett, o artífice – e para nós, o coreógrafo artífice – não nega a necessidade de uma instrumentalidade no fazer das coisas, mas qualifica o modo de fazê-las para além de um funcionalismo. Ele é aquele que se engaja em algo não apenas para que a coisa seja feita, mas busca fazê-la bem feita, de maneira que passa a operar em uma temporalidade e em uma lógica diferentes de uma funcionalidade produtivista. Tanto para Sennett quanto para Bastos, esse engajamento no processo de feitura de algo está ligado a um posicionamento crítico em relação ao que está sendo feito enquanto se faz. Nesse sentido, sublinhamos a afirmação de Sennett de que “pensar como um artífice é mais que um estado de espírito: representa uma aguda posição crítica na sociedade”.¹²⁹

Propomos abordar o processo coreográfico por meio dessa circularidade constante e necessária entre o fazer e o pensar sobre o que se faz, na qual o coreógrafo artífice desenvolve suas estratégias, sejam elas técnicas ou intelectuais, em um *manuseio* constante de seus materiais. Abordaremos, então, aspectos relacionados à matéria sensível com a qual o coreógrafo se engaja no desenvolvimento de estratégias coerentes com um projeto poético, tanto no que diz respeito a procedimentos técnicos quanto ao manuseio dos sentidos que se elaboram dramaturgias do corpo.

A matéria sensível

A pesquisadora Cecília Almeida Salles, em seu livro *Gesto inacabado*, dedica-se a analisar os processos envolvidos na criação artística. Desenvolve uma perspectiva que entende o processo de criação como um percurso complexo e não linear graças aos quais algo passa a existir e que envolve múltiplas transformações e ajustes na relação do artista com sua matéria-prima. Aborda a arte sob o ponto de vista do fazer – “um trabalho sensível e intelectual executado por um artesão”¹³⁰ – e apresenta, portanto, uma grande confluência com as ideias expostas por Sennett, ajudando-nos a aprofundar a perspectiva do fazer artesanal envolvido na criação artística e, mais especificamente, no fazer coreográfico.

Para Salles, o ato criador é “um contínuo processo de formalizar a matéria-prima, com um determinado significado e de uma determinada maneira, no âmbito de um projeto estético e ético”.¹³¹ Explica que, movido por esse projeto, o artista manuseia as materialidades sensíveis por uma “rede de operações

¹²⁸ R. Sennett, *O artífice*, p. 30.

¹²⁹ *Idem, ibidem*, p. 56.

¹³⁰ Cecília Almeida Salles, *Gesto inacabado*, p. 34.

¹³¹ *Idem, ibidem*, p. 91.

lógicas e sensíveis”¹³² e graças a recursos criativos que desenvolve ao longo do percurso, de acordo com as especificidades dessa matéria. Segundo a autora, esse processo é um movimento contínuo e inacabado, “um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tensivo”.¹³³ Nesse sentido, explica: “O tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, assim como se fosse sua musculatura. Polos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação”.¹³⁴ Essas *relações de tensão* que ocorrem entre elementos no fluxo de continuidade do processo, como propósito e imprevisto, acaso e desígnio, conflitos e apaziguamentos, estabilidade e instabilidade, consciente e inconsciente, artista e matéria-prima, o que se quer dizer e o que se está dizendo, entre outros,¹³⁵ criam a tensão dialética do processo criativo e deflagram a qualidade processual do fazer artístico.

A qualidade do manuseio coreográfico a partir da cartografia do manuseio de tensão que propomos envolve essa qualidade processual e dialética a que Salles se refere. A tensão como qualificação do gesto do corpo em sua relação com o ambiente ganha amplitude no contexto do processo de criação, o qual se desenvolve por meio de relações tensivas entre elementos do processo. Manusear, nesse sentido, envolve um engajamento do coreógrafo e do bailarino, coreógrafo do seu gesto, aos diversos elementos envolvidos no processo do fazer coreográfico: as corporeidades e suas singularidades, os procedimentos técnicos adequados ao pensamento de corpo que se pretende organizar, as discussões que se deseja elaborar, sendo esses processos codependentes e implicados um ao outro. Manusear como uma ação constante de reconhecimento e estabelecimento de relações entre esses processos e entre as especificidades relacionadas a cada um deles.

Para Sennett, o manuseio da matéria depende da curiosidade com que o artífice lida com seu material, o que nomeia como uma “consciência material engajada”.¹³⁶ “É o terreno consciente do artífice; seus esforços no sentido de realizar um trabalho de boa qualidade dependem da curiosidade frente ao material de que dispõe”.¹³⁷ Podemos relacionar o engajamento com o qual o artífice manuseia sua matéria com uma das qualidades de uso de tensão que descrevemos no primeiro capítulo. A *intensidade* é a possibilidade de aumentar ou diminuir as tensões em partes específicas ou no corpo como um todo. Vimos que suas mudanças estão relacionadas à necessidade da ação, ao engajamento do corpo, e ao sentido do gesto, transformando seus significados pela sua variação. A partir disso, podemos compreender que a qualificação da vontade do corpo, como um “estado entre escuta e ação”, proposta por Bastos, envolve também uma qualificação dos seus usos de tensão, relacionados aos estados corporais que criam os hábitos do artífice em relação ao seu processo, bem como ao seu engajamento com a matéria.

¹³² *Idem, ibidem*, p. 59.

¹³³ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹³⁴ *Idem, ibidem*, p. 67.

¹³⁵ *Idem, ibidem*.

¹³⁶ R. Sennett, *O artífice*, p. 138.

¹³⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

Segundo Salles, é por meio do processo de manuseio dos materiais sensíveis que o artista se aproxima de seu projeto, apreende suas características, realiza escolhas e modificações, reconhece as necessidades e especificidades de seus materiais e o torna visível. Ela entende a matéria-prima como “tudo aquilo a que o artista recorre para concretização de sua obra: o que ele escolhe, manipula e transforma em nome de sua necessidade. Matéria-prima é tudo aquilo do que a obra é feita; aquilo que auxilia o artista a dar corpo a sua obra”.¹³⁸

Salles reconhece que a criação propõe novas organizações possíveis da realidade a partir de seus elementos. O artista seria “um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade”¹³⁹ que, por meio de diários, anotações, cartas, desenhos e esboços, materiais recorrentes em processos criativos, são flagrados e arquivados como registros da percepção: “são as reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo como aquele artista percebe o mundo”.¹⁴⁰

A cartografia do movimento pelo manuseio de tensão oferece um mapeamento de elementos por onde abordar o movimento e reconhecer as corporeidades e seus modos de estar cotidianos, material para criação, tendo as tensões que os acionam como perspectiva central. A memória como um sistema de categorizações dinâmicas de informações perceptivas de temporalidades distintas é fonte de reconhecimento de materialidades sensíveis para o manuseio coreográfico. Salles aborda o caráter imaginativo e criativo da memória e a reconhece como matéria-prima de processos de criação artística: “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. Memória é ação. A imaginação não opera sobre o vazio, mas com a sustentação da memória”.¹⁴¹

Nesse sentido, além dos procedimentos que propomos ao longo do Caderno, relacionados às qualidades de tensão, às operações da memória no gesto, ao reconhecimento de repertórios individuais e compartilhados, os diários de tensão como procedimento de reconhecimento das próprias tensões por meio da observação de situações cotidianas são também estratégias para reconhecimento de memória de temporalidades distintas como matéria sensível.

Conhecemos, assim, uma grande diversidade de suportes, como diários, cadernos de anotações ou notas esparsas que acolhem essas formas sensíveis que carregam futuras obras, ideias em desenvolvimento ou possíveis soluções para problemas. Registros feitos na linguagem mais acessível no momento, que ficam à espera de futura tradução.¹⁴²

Diários, relatos, escritas cotidianas são estratégias para acolher as percepções do corpo em situação, e, segundo Salles, esses materiais pessoais, quando passam a “fazer parte da realidade artística, ganham natureza ficcional, ou seja, artística”.¹⁴³ Quando esses materiais são manuseados, tornam-se a

¹³⁸ C. A. Salles, *Gesto inacabado*, p. 72.

¹³⁹ *Idem, ibidem*, p. 102.

¹⁴⁰ *Idem, ibidem*, p. 96.

¹⁴¹ *Idem, ibidem*, p. 105.

¹⁴² *Idem, ibidem*, p. 119.

¹⁴³ *Idem, ibidem*, p. 106.

matéria sensível do processo criativo e ganham novos contextos e significados. O que ressaltamos neste estudo é a abordagem do cotidiano como matéria-prima para a criação e os procedimentos para transformá-lo em material artístico.

Nomeamos como *massa coreográfica* a organização de um tipo de matéria sensível composta por gestos reconhecidos em procedimentos que partem da relação entre tensão e memória. Por meio de procedimentos que expomos como *Caderno de manuseio coreográfico* ou outros que forem pertinentes a partir da cartografia, são reconhecidos e organizados gestos, qualidades e estados de temporalidades distintas que se tornam material para manuseio coreográfico. Uma vez reconhecidos, esses materiais ganham significações próprias – nomes, imagens, figuras, desenhos – e são dispostos em *mapas* que os dispõem como organizações temporárias para manuseio durante o processo. Assim, no manuseio coreográfico do coreógrafo artífice, a partir dessa cartografia, a matéria sensível é feita de tensões e vai sendo reconhecida, mapeada e manuseada por meio de estratégias desenvolvidas no processo.

Estratégias: desenvolvimento da técnica

Do manuseio das matérias sensíveis, o trabalho artístico vai se formando e criando sentidos. A mão como metáfora do trabalho evidencia a qualidade de um fazer sensível, dinâmico e processual na relação com a matéria. Salles aponta que cada matéria tem propriedades singulares e indica os modos de manuseá-la no processo de conhecimento de suas propriedades envolvido na experimentação:

É por meio dos recursos criativos que o projeto poético se concretiza e se manifesta. Quando definimos recurso, enfatizamos como aquele artista específico faz a concretização de sua ação manipuladora da matéria-prima chegar mais próxima de seu projeto poético, ou seja, o mais próximo daquilo que ele busca.¹⁴⁴

Como vimos, o fluxo de continuidade do processo criativo é composto pela criação de estratégias em tensões dialéticas para construir o projeto poético. Salles sublinha que o artista vai criando e recriando estratégias entre seu propósito e os imprevistos que ocorrem no processo para construir seu projeto poético.

Essa mesma característica é abordada por Sennett quando se refere ao aprimoramento técnico para o desenvolvimento de uma habilidade. Para o autor, cometer erros e acertos são dois momentos essenciais para o desenvolvimento de uma habilidade e estes são gerados por meio da repetição. A esse respeito, sublinha a importância da não separação entre mão e cabeça na realização das coisas. Segundo ele, isso acontece em nossa sociedade quando, por exemplo, fazemos mau uso da tecnologia e utilizamos as máquinas de maneira que estas impedem que as pessoas aprendam com a própria repetição, risco que passamos a correr a partir da Revolução Industrial do século XVIII, perdendo a dimensão da experiência tátil e da incompletude, que permite revisões, desvios e desdobramentos. Sennett enfatiza a importância da repetição na

¹⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 111.

realização de algo, assim como no desenvolvimento de uma habilidade, pois “à medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete”.¹⁴⁵

Fazendo alguma coisa acontecer mais de uma vez, temos um objeto de reflexão; as variações nesse ato propiciador permitem explorar a uniformidade e a diferença; a prática deixa de ser mera repetição digital para se transformar numa narrativa; movimentos adquiridos com dificuldade ficam cada vez mais impregnados no corpo; o instrumentista avança em direção a maior habilidade.¹⁴⁶

Sennett enfatiza o quanto o desenvolvimento da técnica deve estar ligado à capacidade de lidar com os erros, e que um está ligado ao outro: “A técnica desenvolve-se, assim, numa dialética entre a maneira correta de fazer algo e a disposição de experimentar através do erro. Os dois lados não podem ser separados”.¹⁴⁷ Nesse entendimento, a técnica é abordada não como um processo maquinal preestabelecido desvinculado da especificidade do que se produz e que detém a maneira certa de executar algo, mas como os processos pelos quais o corpo se engaja pela necessidade de fazer algo e fazê-lo bem feito.

Quando analisado no contexto da dança, torna-se necessário abordar o trabalho técnico não como uma mera repetição de códigos e formas de técnicas de dança, mas como um trabalho voltado às necessidades específicas do corpo que dança. Em muitos contextos, educacionais e artísticos, ainda se aposta em um entendimento de que existem técnicas de dança que habilitam o corpo a dançar qualquer dança. No entanto, tal compreensão enrijece uma dualidade que separa a técnica da estética que se pretende construir. Quando se entende que o corpo é o resultado das informações com as quais entra em contato, conforme a *Teoria corpomídia* de Helena Katz e Christine Greiner expõe, compreende-se que é necessário desenvolver a habilidade em função do que se pretende comunicar. Dessa forma, a dança contemporânea nos pede outro olhar para o conceito de técnica, por um viés que nos permita ampliar o sentido do termo. É preciso entender que o treinamento técnico deve atender às necessidades de comunicação do processo, pois ele irá criar hábitos que constituirão gestos e comporão um pensamento de corpo, conforme desenvolvemos no capítulo anterior sobre o manuseio de hábitos. Assim, engajado em seu projeto poético, o coreógrafo artifice cria e seleciona, ao longo do percurso criativo, as estratégias técnicas necessárias para fazer bem sua dança.

Ao longo dos dois primeiros capítulos desta dissertação, desenvolvemos procedimentos que enunciam os conceitos apresentados na cartografia do movimento pelo manuseio de tensão. A cartografia se propõe como uma metodologia de abordagem do gesto, de modo a viabilizar a criação de estratégias de criação e composição em dança. No entanto, os procedimentos propostos no que nomeamos *Caderno de manuseio coreográfico* não têm a pretensão de ser uma cartilha a se seguir. Apresentam-se como uma organização dos próprios conceitos no formato de procedimentos, de modo a integrar o

¹⁴⁵ R. Sennett, *O artífice*, p. 49.

¹⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 181.

¹⁴⁷ *Idem, ibidem, loc. cit.*

desenvolvimento das reflexões propostas. O manuseio de tensão como modo de abordar os gestos implica em um treinamento cognitivo, no sentido de provocar a percepção do corpo aos elementos presentes na cartografia e, a partir deles, abordar o movimento e elaborar estratégias coreográficas. Porém, o modo como estas podem ser abordadas é aberto e dependem das necessidades daquele que o manuseia. Sendo assim, são muitas as possibilidades de criação de procedimentos a partir dessa metodologia de abordagem do gesto organizada pela cartografia.

Retomando Salles, entendemos que uma obra artística é o resultado de um “longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações”¹⁴⁸, que, por sua vez, se dão por meio de procedimentos, estratégias e escolhas que vão construindo conhecimento a partir dos fazeres:

O percurso criador deixa transparecer o conhecimento guiando o fazer, ações impregnadas de reflexões e de intenções de significado [...]. A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. O processo criador revela diferentes procedimentos cognitivos, envolvendo gestos os mais diversos para se alcançar esse conhecimento.¹⁴⁹

Assim, compreendemos o percurso criador como um longo processo de construção de um projeto poético a partir das escolhas realizadas durante o processo, em que *o que se faz* e o *modo* como o faz são codependentes. Entender o processo de criação como um caminho de instabilidades e incertezas que gera conhecimento no seu próprio fazer.

Manuseio de sentidos

Propusemos até aqui uma cartografia do movimento para viabilizar o reconhecimento de uma materialidade sensível a partir da observação dos gestos do corpo em seu cotidiano, por meio do modo como modula suas tensões a cada ação em relação a distintas situações, hábitos, evocações e imaginações referentes a experiências de temporalidades distintas, para o trabalho coreográfico em laboratório. O manuseio desses materiais envolve a criação de estratégias, de modo a construir um projeto poético. Salles descreve, a respeito das ações envolvidas no processo criativo:

Uma atividade ampla que se caracteriza por uma sequência de gestos, que geram transformações múltiplas na busca pela formatação da matéria-prima de uma determinada maneira, e com um determinado significado. Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções.¹⁵⁰

Nesse sentido, reconhecemos que o processo de manuseio coreográfico envolve também um importante processo de análise, seleção, experimentação e apropriação das relações de sentidos que são materializados na obra

¹⁴⁸ C. A. Salles, *Gesto inacabado*, p. 33.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*, p. 127.

¹⁵⁰ *Idem, ibidem*, p. 35.

coreográfica. Compreendemos, a partir dos estudos de Lakoff e Johnson e, posteriormente, nos estudos sobre memória de Edelman, que os processos de significação constituem nosso modo de perceber o mundo e que essa categorização perceptual integra os mapeamentos neuronais que são o mecanismo principal do funcionamento de nossa memória. Todo movimento irá criar significados para aquele que o percebe e, no contexto de criação em dança, esses significados adquirem uma dimensão simbólica. O manuseio coreográfico em laboratório envolve uma qualificação do gesto por meio do reconhecimento e do deslocamento de seu contexto e de sua funcionalidade para o manuseio dos *nexos de sentido* que se criam entre seus elementos. Sobre esse aspecto do movimento na criação em dança, a crítica e pesquisadora Helena Katz, em seu livro *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo* (2005) explica:

Acionado em um fluxo de dança, o movimento deixa de ser descascável como unidade. Não há o que buscar nele como primeira essência. Passa a fazer parte de um contexto. O movimento faz o contexto e, ao mesmo tempo, dele depende.¹⁵¹

Nesse sentido, a dramaturgia do corpo que dança é pensada como uma instância relacionada ao processo coreográfico e, portanto, elemento a ser manuseado durante seu processo de feitura. Para isso, torna-se necessário criar um entendimento sobre sua especificidade. Rosa Hercoles, dramaturgista da dança, pesquisadora e professora, explica que, na linguagem da dança, a ação dramática acontece por meio do movimento, diferentemente da linguagem teatral, que possui o texto como suporte dramático.¹⁵² Os movimentos não estão como legenda ou como veículo de alguma informação, mas são a materialização dos significados e conceitos mediados pelo corpo, ou seja, o corpo é o próprio produtor de sentidos.

Uma composição coreográfica não se restringe à mera junção de passos. Ao contrário, trata-se da construção de um pensamento que tem seus significados materializados na ação, carregada de propósitos, do corpo que dança. Rompe-se, assim, todo e qualquer contrato que entenda o corpo como legenda de algo que se passa além dos limites de sua materialidade.¹⁵³

O manuseio de tensão do gesto está diretamente implicado nas possibilidades de sentido que se criam no movimento, assim, o trabalho sobre as tensões do corpo envolve também um manuseio de seus sentidos - um manuseio dramático. Como vimos no segundo capítulo, a mudança na qualidade de tensão do movimento altera o seu significado. As possibilidades de variação e combinação entre as qualidades de uso de tensão podem promover diversas nuances de sentido em um mesmo gesto. O corpo como produtor de sentidos nos leva a abordar as tensões como materialidade capaz de promover diferentes relações de sentido entre seus movimentos. Em uma coreografia, os corpos que se movimentam em um fluxo contínuo de uso de tensão ou que estabelecem

¹⁵¹ Helena T. Katz, *Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo*, p. 41.

¹⁵² Rosa Maria Hercoles, *Formas de comunicação no corpo*.

¹⁵³ *Idem, ibidem*, p. 128.

cortes abruptos entre esses usos, por exemplo, irá comunicar estados corporais diferentes ao espectador, que cria diferentes significados a partir deles.

A dramaturgia em dança envolve as conexões que se estabelecem entre os elementos que compõem seu fazer, como também descreve a pesquisadora e professora Sandra Meyer: “Uma dramaturgia implicada com o que emana e imana nas relações. O sentido deixa de ser fixado demasiado *a priori* para fluir no âmbito performativo, envolvendo numa mesma aventura dramatológica múltiplos interlocutores”.¹⁵⁴ A produção de sentidos se dá, portanto, na própria materialidade do movimento e nas relações que estabelece. “A obra coreográfica emerge de um conjunto coerente de relações”,¹⁵⁵ que se dão tanto no movimento quanto no ambiente cênico. Sobre a composição de relações coerentes entre propriedades heterogêneas, Hercoles descreve:

Trata-se da criação de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada, e não simplesmente agrupada. Podendo-se entender a dramaturgia, dentro de seu aspecto mais geral, como sendo a instância responsável pelo estabelecimento de tais conexões.¹⁵⁶

Assim, a cartografia do manuseio de tensão não pretende estabelecer uma temática única, mas mapear um campo de elementos a partir dos quais possam emergir relações de tensão na duração da experiência.

CRDSP – ATELÊ PÚBLICO DE CRIAÇÃO

Abordaremos aqui o manuseio coreográfico na dimensão da relação entre criação e ambiente de pesquisa a partir da experiência do Laboratório de Manuseio Coreográfico no Centro de Referência da Dança de São Paulo – CRDSP, de modo a criar uma reflexão a partir de uma relação entre a oficina do artífice, a que Sennett se refere, e o que caracteriza a natureza do espaço, descrita pelo geógrafo Milton Santos, colocando foco no espaço do CRDSP como um ateliê público de criação.

O CRDSP está localizado no centro da cidade de São Paulo e se configura, até o momento, como um importante espaço de fomento à pesquisa, criação, difusão, circulação e formação da dança contemporânea na cidade. Desde 2014, viabiliza as mais diversas ações artístico-pedagógicas apoiadas nesses pilares, como residências artísticas, orientações de processos criativos, apresentações de espetáculos, cursos regulares, oficinas livres, aberturas de processos de criação, fóruns, encontros, mostras, festivais nacionais e internacionais, acervo de publicações de dança e outras ações.¹⁵⁷

¹⁵⁴ Sandra Meyer, “Dramatologias da dança”, em Paulo Caldas e Ernesto Gadelha (orgs.), *Dança e dramaturgia(s)*, p. 237.

¹⁵⁵ R. M. Hercoles, *Formas de comunicação no corpo*, p. 19.

¹⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁵⁷ Desde seu início até o primeiro semestre de 2019, a gestão do espaço se deu por meio de convênios de gestão compartilhada entre a Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo e associações sem fins lucrativos, sendo elas a Cooperativa Paulista de Dança (primeira gestão: agosto de 2014 a dezembro de 2015; segunda gestão: janeiro de 2016 a agosto de 2017) e a Associação Corpo Rastreado (setembro de 2017 a maio de 2019). Atualmente, no período de escrita deste texto, o CRDSP está em transição para funcionar sob gestão direta da Prefeitura de São Paulo.

Foi iniciado a partir de um projeto piloto apresentado pela Cooperativa Paulista de Dança, junto a Secretaria Municipal de Cultura, que foi sendo continuado e aprimorado ao longo dos anos pelas equipes de gestão que se seguiram e deram continuidade às principais características construídas ao longo dos anos, como relata Claudia de Souza, coordenadora geral e artístico-pedagógica da segunda gestão da CPD (2016-2017):

Quando a gente chegou aqui já tinha muita coisa acontecendo. Então a nossa proposta foi olhar o que estava acontecendo, entender e, a partir daí, fazer o desenho artístico-pedagógico, administrativo e de produção também. A gente teve uma clareza no nosso combinado inicial, que foi trabalhar em equipe, não só nós três (o produtor Valmiro Junior e a coordenadora artístico-pedagógica Elaine Calux, ambos da mesma gestão), mas todo mundo que estivesse envolvido na organização aqui do CRD.¹⁵⁸

Uma das principais características do espaço é sua diversidade, dada pela frequência de artistas e coletivos de diferentes linguagens de dança e com distintas experiências. No início de 2019, contou-se mais de noventa artistas e coletivos contemplados por chamamento público, distribuídos por oito salas de ensaio, além da utilização dos corredores e adjacências, onde realizam suas pesquisas de linguagem, ensaiam, montam e circulam seus espetáculos. Além das ações dos artistas residentes, o espaço contempla uma ampla programação gratuita de espetáculos de dança, nacionais e internacionais, em suas duas salas cênicas e entorno. Seus programas de formação buscam cumprir a demanda grande que há na cidade por cursos de dança gratuitos e variados, de curta e longa duração, que não correspondem a apenas um estilo de dança hegemônico, mas que buscam atender à diversidade de corpos e linguagens, além de orientações de processos artísticos. Sobre o caráter da formação, Paula Salles, uma das coordenadoras artístico-pedagógicas da gestão da Associação Corpo Rastreado (2017-2018), descreve: “Nós tivemos essa preocupação de pensar formação em dança. Eu acho que essa foi a maior contribuição, de como nós podemos ver a abrangência que ela tem e, então, tentar trazer ao máximo essa diversidade de linguagens que a dança tem”.¹⁵⁹ Todas as atividades, inclusive as cessões de salas para ensaios e residências, são gratuitas. Esse caráter diverso e democrático, dificilmente encontrado em outros espaços destinados à dança e que vem sendo continuado, o rendeu o prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes) de Espaço de Difusão da Dança, em 2016.

Reconhecemos assim, o espaço do CRDSP como esse ambiente que estabelece um “movimento de coesão entre as pessoas”, um ateliê público que viabiliza o desenvolvimento da criação de diversos processos criativos de artistas e coletivos da dança de toda a cidade, bem como processos formativos de novos criadores, numa aproximação com Sennett e sua abordagem das oficinas de artífices. O autor destaca como características principais das oficinas dos ourives medievais, que usa como exemplo, o trabalho coletivo, a

¹⁵⁸ Claudia Souza, entrevista, em Cooperativa Paulista de Dança, “Centro de Referência da Dança – para além da consolidação”, Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/RM6jOXQC60k>>. Acesso em: 18 jul.

¹⁵⁹ Paula Salles, entrevista, em Portal MUD, “Dos bastidores à cena – retrospectiva CRD 2018”, Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/Gi5AuGQv5q8>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

formação que se dá pelo fazer, pela observação e pelo fazer junto de aprendizes e mestres, a importância da sensibilidade tátil nos experimentos e o caráter “sociável”. A partir dessa análise, propõe:

Não devemos abrir mão da oficina como espaço social. No passado como no presente, as oficinas estabelecem um movimento de coesão entre as pessoas através dos rituais do trabalho, seja um cafezinho tomado no corredor ou uma parada urbana; através do ensino e orientação [...] através da troca direta de informações.¹⁶⁰

Para o geógrafo Milton Santos, um espaço é considerado um híbrido entre sua condição social e física e é formado por um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, que interagem e configuram uma unidade sobre a qual a história se dá: “de um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma”.¹⁶¹ Para compreender essa interação, Santos explica que “o objeto é um testemunho atual da ação”,¹⁶² pois sua criação responde às condições sociais e técnicas de um momento histórico. A ação é um processo realizado por um agente, que muda o objeto e a si próprio.

Para Santos, considerar um espaço pelo seu conjunto de sistemas de objetos e ações permite analisá-lo como *processo e resultado* de uma interação. Esse entendimento resulta em uma abordagem do espaço como um conjunto de fixos e fluxos, que definem a especificidade de um lugar:

Os elementos fixos, fixados em cada lugar, permitem ações que modificam o próprio lugar, fluxos novos ou renovados que recriam as condições ambientais e as condições sociais, e redefinem cada lugar. Os fluxos são um resultado direto ou indireto das ações e atravessam ou se instalam nos fixos, modificando a sua significação e o seu valor, ao mesmo tempo em que, também, se modificam.¹⁶³

Nesses termos, podemos analisar o espaço do CRD como um lugar de fixos e fluxos, onde circulam fluxos de ações que constroem continuamente seu valor e são também modificadas por ele. O espaço vai se modificando, adquirindo um valor e uma significação na sociedade a partir das ações que vão sendo realizadas, em contínua transformação, desde sua criação até hoje. Ressaltamos a diversidade e a sociabilidade como principais características presentes na construção contínua do espaço do CRD e das relações que se estabelecem ali. É, portanto, como processo e resultado da interação das ações dos artistas, formadores, gestores, produtores, coordenadores, técnicos, funcionários e público que ali atuam, que o Centro de Referência da Dança vai se construindo, assim como a oficina do artífice, a que Sennett se refere.

¹⁶⁰ R. Sennett, *O artífice*, p. 88.

¹⁶¹ Milton Santos, *A natureza do espaço*, p. 63.

¹⁶² *Idem, ibidem*, p. 74.

¹⁶³ *Idem, ibidem*, p. 61.

A construção em que está localizado o CRDSP abriga parte importante da história da dança, desde 1944. Desse ano até 2013, foi sede da Escola Municipal de Bailados de São Paulo.¹⁶⁴ A escola tinha o propósito de atender à demanda de formação específica em dança clássica, com propostas pedagógicas que foram sendo reformuladas conforme as necessidades da classe e dos profissionais que ali atuavam, passando pela direção e pela administração de diversas gerações de profissionais da dança, bem como proporcionando a formação de gerações de bailarinos e professores. Sobre esse aspecto histórico, Yaskara Manzini descreve: “Ao longo de sua existência, (a escola) passou por várias reformulações pedagógicas, ampliando disciplinas e procedimentos para dialogar com as necessidades artístico-culturais da classe, do mercado de trabalho e da cidade”.¹⁶⁵

Nesse sentido, retornamos a Santos, que explica que “o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente”¹⁶⁶ e, em cada período histórico, mudam-se as formas de ação no espaço:

Há, em cada momento, uma relação entre valor da ação e o valor do lugar onde ela se realiza; sem isso, todos os lugares teriam o mesmo valor de uso e o mesmo valor de troca, valores que não seriam afetados pelo movimento da história. [...] o valor do espaço não é independente das ações que ele é suscetível de acolher.¹⁶⁷

A partir dessa breve incursão histórica, reconhecemos que um espaço é criado pelas ações que se dão em determinada paisagem e que se transformam ao longo do tempo conforme o contexto histórico e as demandas da sociedade. Para Santos, espaço e paisagem se diferenciam justamente pelas ações que dão vida a determinadas formas. Define paisagem como a configuração territorial, o conjunto de formas criadas em momentos históricos distintos que coexistem no presente, enquanto o espaço são as formas da paisagem mais a vida que as anima, “a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas”.¹⁶⁸

No âmbito de sua atuação, o que antes constituía uma escola pública de ensino da linguagem do balé clássico, mantém seu caráter público, mas expande a abrangência de linguagens da dança, artistas e público. Relacionamos essa

¹⁶⁴ A escola foi fundada em 1940, no momento chamada Escola Experimental de Dança Clássica, com o objetivo de formar bailarinos para o apoio de temporadas líricas e internacionais realizadas no Teatro Municipal, localizada inicialmente em salas do próprio teatro. Em 1944, foi então transferida para o Baixo do Viaduto do Chá, no imóvel que hoje é o CRD, e, por decreto de lei em 1957, passou a constituir uma escola municipal com a finalidade específica de formação de bailarinos clássicos. A partir de 2012, passa para a gestão da Fundação Theatro Municipal de São Paulo, deixando a sede do Baixo do Viaduto do Chá e passando a funcionar em outra localização, no fim de 2013. No período que se deu após a saída da escola, houve uma ocupação do movimento nomeado “Laboratório Compartilhado Todo Mundo 13”, que reivindicava o espaço por estar ocioso. Depois de alguns diálogos entre o movimento e a Secretaria de Cultura, a Secretaria considerou a ocupação ilegítima declarando não haver uma proposta de gestão compartilhada, e o movimento foi retirado do imóvel (Yaskara Donizeti Manzini (org.), *Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo*, p. 18).

¹⁶⁵ *Idem, ibidem*, p. 17.

¹⁶⁶ M. Santos, *A natureza do espaço*, p. 103.

¹⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 86.

¹⁶⁸ *Idem, ibidem*, p. 104.

característica com a relação dialética que Santos descreve entre a sociedade e o espaço: “Em cada momento, em última análise, a sociedade está agindo sobre ela própria, e jamais sobre a materialidade exclusivamente. A dialética, pois, não é entre sociedade e paisagem, mas entre sociedade e espaço. E vice-versa”.¹⁶⁹ Por fim, essa dialética cria um lugar que “ganha sentido por ser esse objeto comum, alcançado através das relações de reciprocidade que, ao mesmo tempo, produzem a alteridade e a comunicação”.¹⁷⁰

Entendemos, assim, o CRD como um lugar produzido por relações de reciprocidade, que viabiliza a criação de alteridades. Espaço que possibilita o desenvolvimento de pesquisas em constante processo de teste e reflexão, indo ao encontro dos modos de produção que propomos para o manuseio coreográfico, a partir das características do fazer do artífice. A existência de espaços como este fomentam processos criativos que não se limitam a um produto final, e permitem que a duração deles seja determinada pela sua própria materialidade. Viabiliza uma produção em dança mais abrangente e diversa, uma vez que possibilita também o desenvolvimento de projetos que não possuam subsídios para o aluguel de espaços para trabalho. Cria um ambiente de formação tanto em seus cursos quanto nos fluxos de troca e convivência que se dão pelo compartilhamento do espaço comum. Pensamos o Centro de Referência da Dança de São Paulo como um ateliê público de pesquisa, criação, formação e difusão da dança, oficina que possibilita o engajamento de coreógrafos artífices na materialidade de seus processos.

LABORATÓRIO DE MANUSEIO COREOGRÁFICO: INVENTÁRIO DE EXPERIÊNCIAS E AFETOS

Começamos por tentar definir o que é o Laboratório de Manuseio Coreográfico. O LMC não é um grupo, um coletivo, uma companhia. Tampouco é um grupo de estudos, uma oficina ou um curso. Nem é uma linha de pesquisa, uma instituição ou uma técnica. O LMC se organiza como uma plataforma móvel de saberes movida pela curiosidade do gesto.

Teve início em 2015, no contexto do processo criativo do espetáculo *Segredo de Lindonéia*.¹⁷¹ O processo de criação partiu de uma matéria sensível que resultou da convergência de dois objetos: o quadro-objeto do artista plástico Rubens Gerchman *A bela Lindonéia ou Gioconda do Subúrbio* (1966) e o livro de receitas da tataravó da pesquisadora. A partir desses dois objetos, o processo lançou-se na imaginação de uma corporeidade feminina anônima, criada pela sobreposição dessas duas mulheres desconhecidas. Nessa imaginação, criou-se procedimentos de relação do corpo com a imagem, a partir da tradução em gesto de seus traços, suas assimetrias, suas cores, como também pela ação de emoldurar-se, colocando-se em retrato. Essa relação de

¹⁶⁹ *Idem, ibidem*, p. 110.

¹⁷⁰ *Idem, ibidem*, p. 316.

¹⁷¹ Espetáculo solo de concepção e atuação da pesquisadora, desenvolvido com a colaboração de outros artistas, por meio do Programa de Apoio Cultural do Estado de São Paulo – ProAC Primeiras Obras de Dança, com estreia em novembro de 2015. Mais informações em: www.segredodelindoneia.wordpress.com.

espelhamento provocou a investigação de gestos pessoais para a criação da dança, por meio do reconhecimento de hábitos de movimento e de posturas próprios, relacionados tanto ao cotidiano quanto a vocabulários de dança. Também fez parte do procedimento criativo uma “busca arqueológica” de corporeidades de mulheres antepassadas próximas, que se deu pela investigação de possíveis gestos e estados que atravessaram gerações e estavam impressos no antigo livro de receitas.

O processo desenvolveu-se em residência artística no CRDSP, junto aos colaboradores do processo. Entre eles, a bailarina, coreógrafa, pesquisadora e professora Candice Didonet, com a qual desenvolveu o eixo central da pesquisa do espetáculo: a abordagem do gesto pelo manuseio de tensão. Tal abordagem apontou para possibilidades de investigação para além da criação do espetáculo e, sobretudo, o desejo de trabalhar com outras corporeidades. Foi criado e conduzido, desde então, pela pesquisadora, o Laboratório de Manuseio Coreográfico, como residência artística no Centro de Referência da Dança de São Paulo (CRDSP).

Conforme exposto no item anterior, as residências artísticas do CRDSP possibilitam que os artistas desenvolvam suas pesquisas independentemente de haver um produto cênico previsto. O Laboratório pôde surgir e se desenvolver, assim, como um ambiente de investigações a partir do interesse pelas relações entre gesto, memória, cotidiano e coreografia, com diversos colaboradores. Esses são nomeados “cúmplices coreográficos”, que são artistas, professores, pesquisadores, estudantes, frequentadores do CRD, transeuntes, pessoas interessadas, que se tornam parceiros que colaboram no desenvolvimento e no compartilhamento dos saberes, e se alternam conforme seus interesses e o formato em que o Laboratório se dá. Assim, foi se desenvolvendo em investigações individuais e coletivas, por meio de diferentes formatos: laboratórios individuais, oficinas de diferentes durações, grupo de estudos, aberturas cênicas de processo, performances e publicação. Ações desenvolvidas de modo a estabelecer uma pesquisa de linguagem continuada.

Inicialmente, ainda no processo de criação do espetáculo, em 2015, o Laboratório propôs uma curta oficina de dois dias que consistiu no compartilhamento de procedimentos que estavam sendo desenvolvidos no processo de criação do espetáculo. No ano seguinte, continuou suas pesquisas, não mais vinculado ao espetáculo, configurando-se primeiro em um formato de oficina de uma semana e depois como residência artística com um grupo de pessoas ao longo de todo o segundo semestre do ano de 2016. Participaram dessa etapa Caroline Amaral, Gabriela Branco, Felipe Stucchi, Pietro Morgado e Vivian Cardozo. Nesse período, diversos procedimentos puderam ser realizados em colaboração com os cúmplices coreográficos: o desenvolvimento da ideia de massa coreográfica pelo reconhecimento de repertórios pessoais; a criação de categorias de gestos e palavras; a criação de mapas coreográficos a partir de categorias; e a exploração de relações entre palavra, gesto e imagem em procedimentos de escrita e descrição de gestos, bem como as possibilidades criativas daí advindas. Ao fim desse ano, foi realizada uma abertura do processo na Mostra dos Residentes do CRDSP. As mostras

dos residentes aconteciam todo fim de semestre, de modo a dar visibilidade aos processos que estavam sendo desenvolvidos, em seus diferentes estágios.

Com esses mesmos cúmplices, foi realizada a produção do zine *Gestografias* #1, feito a partir de anotações e grafias do processo criativo, de modo que as palavras e os desenhos compartilhassem, em linguagem visual, as perspectivas e os modos de significação de cada um. O caráter artesanal e a feitura manual dos processos foram, desde o início, o modo operante das ações realizadas pelo Laboratório. A encadernação do zine, realizada pelos próprios participantes, também refletiu esse processo artesanal.

Nesse período, firma-se uma parceria com o professor, pesquisador, músico e artista multimídia Sérgio Roclaw Basbaum, que convida a pesquisadora para colaborar com a disciplina “Fundamentos da Comunicação Humana”, do curso de graduação em Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP. Juntos propuseram para os alunos a criação de um “glossário” de gestos, no qual, para cada gesto, indicado por uma foto e uma palavra inventada, deveriam ser descritos nos seguintes aspectos: o que se faz, o que se sente em termos de fisicalidade, o que se sente em termos de sentimento e sensação, uma linha e uma cor correspondentes ao gesto. Ao final, cada aluno desenvolveu seu glossário de gestos observados no cotidiano. Esse processo também influenciou o desenvolvimento das pesquisas do Laboratório nesse período.

Nesse mesmo ano, outra parceria criativa de estabeleceu, com o Centro de Referência do Idoso (CRI), vizinho ao CRDSP. O CRI desenvolve diversas atividades com a terceira idade, entre elas a oficina de “Contação de Histórias” com a professora, cordelista e contadora de histórias Cleusa Santo. Com eles foi desenvolvido o experimento cênico *Receitas*, relatos, retratos, apresentado no CRDSP em dezembro de 2016, na Mostra dos Residentes. O processo se desenvolveu a partir da seleção de gestos próprios relacionados à ação de mostrar ou esconder algo de si. O espaço cênico foi composto por molduras penduradas que aparentavam flutuar no espaço, de modo a emoldurar partes do corpo em alturas diferentes: cabeça, tronco, quadril, pernas, pés. Um dos procedimentos coreográficos proposto foi transitar entre as molduras realizando os gestos selecionados, emoldurando-os ou não, de modo que os enquadramentos gerados ora contornavam gestos escolhidos, ora deflagravam gestos até então despercebidos.

Em 2017, a pesquisadora ingressa no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAC-USP), e as pesquisas do Laboratório de Manuseio Coreográfico integram o LADCOR – Laboratório de Dramaturgia do Corpo, grupo de pesquisa ligado ao PPGAC, coordenado pela profa. dra. Helena Bastos, orientadora desta pesquisa. O LADCOR tem início em 2006 e a hipótese principal de suas pesquisas é de que a dança produz conhecimento a partir do fazer. Aborda uma ideia de dramaturgia que se cria por meio das ações do corpo, não fazendo uma distinção entre teoria e prática. Os campos teóricos estão conectados às ações e delas emergem. As atividades do grupo de pesquisa envolvem leituras, ações performáticas, compartilhamento de pesquisas e outras atividades, e seus integrantes são, de modo geral, pesquisadores de graduação e pós-graduação, entre os quais, muitos artistas que buscam construir suas

pesquisas no vínculo artístico-acadêmico. As pesquisas do LMC passam a ter, a partir de então, um campo teórico ampliado, o desenvolvimento de seu viés artístico, pedagógico e acadêmico aprofundado, bem como fortalecido o vínculo entre o fazer e a reflexão sobre o que se faz, em confluência com as pesquisas de Helena Bastos. Nessa parceria com o LADCOR e a partir das orientações direcionadas à pesquisa, a investigação do gesto pela perspectiva de suas tensões é fomentada como um estudo artístico-acadêmico, e passa então a ser desenvolvida como uma cartografia do movimento pelo manuseio de tensão.

Nesse primeiro ano de desenvolvimento de pesquisa junto ao LADCOR, em 2017, e ainda em residência artística no CRDSP, o Laboratório se concentra no aprofundamento de seu campo teórico, no vínculo contínuo entre ler, fazer, observar, escrever e refletir. Realiza a performance de rua *Café com elas*: uma ação no Viaduto do Chá, no centro da cidade, em que a pesquisadora convida mulheres a sentar, tomar um café e trocar uma receita. Nessa conversa, são também trocadas memórias em relação a essas receitas, atualizando essas escritas. Para além da receita culinária, escutam-se histórias ao redor delas, com gestos e palavras, os quais vão criando uma escrita de saberes sensíveis que vão sendo compartilhados com outras mulheres, também por meio de gestos e palavras. Essa performance também se desdobrou em um processo criativo de apropriação coreográfica desses materiais acessados em cada encontro. Coleções de histórias, gestos e posturas corporais impressas nas fotografias e nos escritos das receitas passaram a constituir uma massa coreográfica pelo manuseio de suas tensões em fluxo. Dessa maneira, foi criado o experimento *Modos de fazer* (2017). Tanto *Café com elas* como *Modos de fazer* foram realizados no contexto da Mostra dos Artistas Residentes do CRDSP. Esses trabalhos vieram aprofundando os conceitos de tensão, gesto, percepção, estados, memória, repertório e cotidiano, assim como os conceitos de massa coreográfica, mapas de memória, escrita como procedimento de criação por meio de relatos, instruções e descrições.

Em 2018, o Laboratório propôs e conduziu o grupo de estudos “Manuseio do Cotidiano: gesto e memória em tensão”, no CRDSP, com duração de sete semanas, no qual convidou mulheres para trabalhar em torno de gestos relacionados a memórias de temporalidades distintas como matéria sensível. A partir disso, seu foco foi abordar materiais pessoais acionados por memórias, como gestos aprendidos por outras mulheres, relatos de tensões relacionadas a situações cotidianas anotadas em “diário de tensões”, o compartilhamento no grupo desses materiais como repertórios coletivos e o aprofundamento de procedimentos técnicos para manuseio coreográfico, relacionados à cartografia do movimento pelo manuseio de tensão, expostos nesse Caderno de manuseio coreográfico.

A partir de então, a pesquisa do Laboratório se voltou inteiramente para o desenvolvimento e o aprofundamento conceitual que propomos por meio da cartografia, tendo em vista que esse processo se dá tanto pela elaboração reflexiva quanto pelo fazer de procedimentos e experimentos artísticos. Nesse aprofundamento, além da escrita, foram organizados os procedimentos que compõem esse Caderno e realizado o ensaio fotográfico para as imagens que o compõem. Esse ensaio foi feito com colaboradoras do Laboratório, nas dependências da USP, a partir da realização dos procedimentos apresentados

no Caderno. Fizeram parte dessa etapa: Gabrielle Távora, Jaqueline Andrade, Letícia Trovijo, Natalia Yukie (participantes do grupo de estudos realizado em 2018) e Rebeca Tadiello (integrante do LADCOR). Tivemos também a colaboração da fotógrafa Micaela Wernicke, responsável por todo o trabalho fotográfico dessa publicação.

A partir desse inventário de experiências e afetos criados junto a tantas parcerias que construíram os fazeres do Laboratório de Manuseio Coreográfico, observamos os aspectos de experiências anteriores que apontam para possibilidades porvir. Notamos que a insistência e a permanência em certos aspectos vão promovendo desdobramentos, aprofundamentos e vínculos no engajamento com a materialidade. A tensão como perspectiva central na abordagem do gesto foi desdobrando conceitos afins, que possibilitaram a construção do que apresentamos aqui como a cartografia do movimento pelo manuseio de tensão, por meio desse *Caderno de manuseio coreográfico*. Como o conhecimento do artífice, esses saberes são construídos e conhecidos pelo fazer, pelo demorar das mãos que manuseiam a matéria, pelo observar de seus processos e transformações, visíveis na materialidade dos corpos que performam seus gestos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa que aqui se desenvolve nasce de um interesse inicial: o gesto cotidiano como material coreográfico. Esse interesse se moldou como uma pergunta no contexto de atuação da pesquisadora junto ao coletivo Núcleo de Garagem.¹⁷² “Como coreografar o gesto cotidiano?”. Durante alguns anos, parte da atuação artística do coletivo se deu pelo que nomeavam “Habitações Poéticas”, em que criavam ações coreográficas no espaço cotidiano a partir da observação dos gestos e fluxos de deslocamento e da permanência dos corpos que ali circulam. Perceber os hábitos, torná-los visíveis, desviá-los, transformá-los e deslocá-los foram alguns modos de lidar com os materiais observados. A rotina de trabalho do coletivo se iniciava com café e conversa na cozinha, onde compartilhavam as mais diversas experiências e interesses, em seguida realizavam a limpeza da garagem, exercícios de aquecimento e, então, abriam os portões e partiam para a ação na rua. Os portões eram vazados, o que permitia a visão do que acontecia fora e a visão de dentro por quem ali passava. Em pouco tempo, mantê-los fechados durante os exercícios que os artistas faziam como aquecimento deixou de fazer sentido, e o entendimento que separava o que era a preparação para a performance da performance propriamente dita foi se transformando. Até mesmo o ritual do café passou a fazer parte dessa dança.

Esses fazeres junto ao coletivo abrem o interesse à poética do gesto e impulsionam muito do fazer coreográfico que veio a se desenvolver posteriormente no Laboratório de Manuseio Coreográfico que aqui descrevemos. Além de julgarmos pertinente trazer a experiência do coletivo como disparadora de alguns interesses que tratamos nesta pesquisa, trazemos nessas considerações finais a memória dos portões vazados como uma metáfora para a perspectiva que desenvolvemos aqui, por onde relacionamos gesto cotidiano e gesto de dança, cotidiano e coreografia.

O livro de receitas de Maria Januária irrompeu as diversas camadas envolvidas na realização de um gesto: o gesto faz, expressa, descreve, manuseia, recorda, revela. O gesto performa a si mesmo. A perspectiva da tensão surge quando nos atentamos às especificidades da produção dos gestos do corpo, sejam eles de situações cotidianas, de vocabulários de dança, ou relacionados à linguagem, a hábitos e memórias. São os diversos gestos, relacionados a diferentes situações – desde aulas de dança, deslocamentos na cidade até ações cotidianas –, que constituem cada corporeidade.

O estudo sobre a tensão nos levou a reconhecer todo tipo de movimento que o corpo realiza como gesto. Um gesto que indica uma direção, um gesto que cobre o próprio rosto, um gesto de sentar na cadeira, um gesto de subir na ponta dos pés, um gesto de girar a cabeça, um gesto de tocar o corpo do outro, um gesto de ser conduzido pelo toque do outro, um gesto de olhar, um gesto de conter o riso, um gesto de fechar os olhos... Vimos que todos esses gestos compõem corporeidades. Alguns deles constituem hábitos de

¹⁷² Coletivo criado em 2010 pelos artistas Camila Venturelli, Isabel Reis, Josefa Pereira, Julia Salem, Luciana Arcuri e Peti Costa. Desde então, o coletivo atua em diversos formatos, no limiar entre a dança e a performance, espaço público e espaço privado. Atualmente suas ações se dão na forma de residências artísticas, oficinas e performances nas cidades onde seus integrantes residem. Mais informações em <http://nucleodegaragem.blogspot.com/>.

movimento, criados pela recorrência com a qual é realizado por determinado corpo. A perspectiva da tensão nos traz um vocabulário para abordar esses repertórios de movimento de maneira não hierárquica – todo movimento acontece por meio de um acionamento de tensão, que está relacionado a seu modo de perceber, de significar, a sua imagem corporal, a suas memórias autobiográficas. Compreendemos que tudo é repertório de um corpo. Abordar os gestos por suas tensões nos leva a reconhecer um elemento em comum a todos os movimentos que o corpo realiza em relação a si mesmo, ao outro e às coisas. A especificidade de se abordar a tensão como elemento do gesto é que ela cria relações com outros aspectos por meios dos quais compreendemos os gestos do corpo por uma perspectiva mais ampla. E como esses aspectos criam dança?

Movidos sempre por esse questionamento, propusemos as estratégias coreográficas viabilizadas pelos aspectos reconhecidos na cartografia por meio dos procedimentos coreográficos. As análises bibliográficas e os procedimentos coreográficos criaram juntos, cada um à sua maneira, a apresentação dos conceitos que aqui organizamos. Nessas considerações finais, percorreremos os conceitos expostos na cartografia arriscando traçar algumas análises coreográficas a partir do que eles próprios sugerem.

Vimos que a tensão tem relação direta com a percepção que temos de nosso corpo em movimento. Os processos cognitivos que envolvem a tensão evidenciam a tese de alguns autores das ciências cognitivas de que a percepção acontece em movimento e enquanto ação. Por meio dos estudos sobre a propriocepção como o sentido do movimento, que apresentam os processos pelos quais os receptores sensoriais e o sistema vestibular informam as condições de movimento do corpo em relação a si mesmo e em relação ao ambiente em que está, compreendemos que essa percepção se dá como uma composição de informações sensoriais que o sistema nervoso organiza e o cérebro interpreta, localizando o corpo em um contexto e em uma situação. Ou seja, ao percebermos a tensão, percebemos também o movimento do corpo como um todo, seu deslocamento e sua espacialidade. Aqui já se evidencia a relação entre a tensão e a situação do corpo, no nível de descrição de suas condições de movimento e localização espacial. Abordamos esses aspectos como a base para a criação e a composição em dança.

Ir a fundo no acionamento da tensão nas células musculares, compreendendo como ela acontece pela aproximação de moléculas nos sarcômeros, desencadeou o reconhecimento de uma série de elementos com os quais ela está relacionada e por meio dos quais podemos acessar os gestos do corpo. Dos estudos sobre seu acionamento no nível celular até seu nível social e cultural, na sua atualização de repertórios cotidianos que estruturam roteiros, reconhecemos que a tensão é uma lente através da qual podemos abordar o corpo e o ambiente em relação, bem como outras relações dicotômicas como corpo e mente, gesto cotidiano e gesto de dança. Aí o manuseio de tensão deixa de ser um trabalho apenas sobre os músculos ou membros que o corpo utiliza para realizar determinados gestos e passa a ser abordado pela perspectiva do corpo em relação: ao outro, a objetos, a si mesmo. A tensão como materialidade envolvida nas relações que os corpos estabelecem entre: objetos, situações e corporeidades.

Quando se entende que a tensão muscular está relacionada à situação em que o corpo está, o cotidiano se torna campo de observação de gestos e estados, que criam e são criados por situações de diferentes naturezas. O entendimento de corporeidades como um modo de abordar o corpo por meio de seus estados, e não como condições fixas e estanques, viabiliza uma observação das corporeidades em situação por meio de seus estados e gestos. Os gestos deixam de ser apenas figuras ou desenhos no espaço que ocorrem a partir do acionamento de partes do corpo e passam a ser entendidos como movimentos relacionados ao contexto e à situação em que o corpo se insere, seja um contexto simbólico da dança ou uma situação cotidiana. No caso da dança, o gesto ganha uma dimensão simbólica.

O estudo da tensão do gesto está inserido em um pensamento de corpo e ambiente em codependência. A teoria corpomídia nos ajuda a compreender que todo gesto comunica a si mesmo, independente de ser um movimento relacionado a uma linguagem específica. Assim como o entendimento do gesto como uma medialidade, como descreve Agamben. A dança como gesto é essa comunicação do movimento em si mesmo, na criação de sentidos que sua própria materialidade produz. É por essa perspectiva que construímos esse pensamento coreográfico no qual a tensão é o material por meio do qual criamos a poética do movimento. Olhar para os repertórios de movimentos dos corpos pela materialidade que lhes é comum e que nos possibilita observá-los como um fluxo contínuo de movimento do corpo, que se dá em diferentes situações, com suas devidas variações de qualidade.

Observamos que uma tensão traz consigo um modo de ser, de estar, de perceber e de se relacionar. Por meio dela podemos reconhecer os diferentes modos com que cada corporeidade realiza ações específicas. A percepção da tensão envolve, assim, uma possibilidade de ser “espectadora de si mesma”, como descreveu uma das colaboradoras do laboratório em um de nossos encontros, e não de julgar uma maneira certa ou errada de se fazer algo. A percepção da tensão e a investigação do gesto a partir dela abrem para a perspectiva de criar repertórios de movimento a partir dos próprios hábitos e modos de mover. Percebemos nos laboratórios que esse modo de criar a partir das próprias corporeidades amplia as possibilidades de investigação de movimento.

Colocamos uma lente em suas diferentes nuances de qualidade, para que essa percepção promova possibilidades de investigação e composição de movimento. Movemo-nos acionando tensões e criando gestos que, de acordo com cada situação, envolve estados específicos, altera sua qualidade e cria diferentes significados. Fazemos mais um exercício de coreografar movimentos pela imaginação: imagine o movimento de esticar os braços, um para o lado direito, o outro para o lado esquerdo. Quando realizado com uma qualidade de extensão e sustentação, em um estado de preguiça, desencadeando talvez um bocejo, irá comunicar que esse corpo está se espreguiçando. Se abertos e sustentados por alguns instantes, acompanhados de um estado de alegria ou compaixão, que se poderia ver nas expressões faciais, pode ser um futuro abraço. Seu suspender e descer insistentemente pode ser uma criança imitando as asas de um pássaro. Ou o mover de seus ombros, cotovelos e mãos em ondas de sustentação e resistência pode ser a dança da morte do cisne do repertório

do balé clássico. Enquanto um suspender e descer com mais intensidade pode ser um soldado batendo continência. E tantas outras possibilidades. A tensão está envolvida em todos esses gestos e a dança traz a possibilidade de transitar por seus significados e abordá-los em seu campo simbólico.

Embora tenhamos traçado um mapeamento de aspectos envolvidos no movimento, com os quais podemos criar descrições, como o fizemos acima, não buscamos, e nem alcançaríamos em uma pesquisa de mestrado, criar uma sistematização para uma análise precisa do movimento. A especificidade desse trabalho está no cartografar das relações que o movimento estabelece a partir do seu acionamento de tensão, e que traça, assim, relações com estados, memórias, situações e contextos. O manuseio de tensão é o tocar em uma materialidade que envolve músculos, membros, ações, espacialidade, sentimentos, situações, contextos, significados, memórias, e sua abordagem cria material criativo e possibilita estratégias de composição.

Uma tensão se atualiza a cada situação e pode trazer consigo um sentimento por uma evocação de memória. Os estudos sobre as operações cognitivas da memória na realização dos movimentos também ampliam o entendimento sobre a complexidade do gesto. O gesto não é apenas um movimento do corpo em determinado ambiente, ele está envolvido em operações dos mapas globais relacionados a memórias de temporalidades distintas que, ao serem evocadas, se atualizam. Os estudos de Edelman nos evidenciaram que um gesto é ao mesmo tempo uma evocação e uma criação. Abordar o gesto como ação de memória em uma perspectiva coreográfica viabiliza procedimentos que investigam materiais gestuais de temporalidades distintas, ou seja, que podem estar relacionadas a experiências recentes e antigas, bem como cria estratégias de criação e composição que partem de seus mecanismos, como nos procedimentos “Fluxo de associação em movimento” e “Fluxo de imaginação”.

O estudo da memória também nos direciona à reflexão sobre os hábitos do corpo, que reconhecemos tanto nas qualidades de uso de tensão que geram movimentos e posturas recorrentes, quanto nos hábitos de comportamento que envolvem aspectos culturais, escolhas e modos de fazer o que se faz. A noção de engajamento do artífice, aliada ao pensamento de Corpo sem vontade, faz-nos direcionar a atenção aos hábitos tanto em seu aspecto muscular quanto social. Essa perspectiva provoca também reflexões a respeito do treinamento em dança. Se as corporeidades são constituídas nas situações com as quais o corpo se insere, é pertinente refletir sobre quais são os fazeres que constituem os gestos desse corpo que dança.

Em grande parte das pesquisas do Laboratório, optamos por trabalhar principalmente com colaboradoras mulheres, para delimitar um campo de observação de hábitos que se dão a ver em gestos e tensões que constroem culturalmente a ideia de um corpo feminino. Para tal, no entanto, não abordamos nenhum estudo bibliográfico que desenvolvesse reflexões sobre questões de gênero ou teorias feministas, por serem esses outros campos vastos e merecem um maior tempo de aprofundamento. Apesar do interesse e da recorrência de questões a esse respeito, tais reflexões se mantiveram como delimitação temática para o desenvolvimento das estratégias de criação e composição do movimento. A perspectiva da tensão nesse direcionamento promoveu entre as

participantes dos laboratórios reflexões sobre a construção de hábitos culturais tidos como femininos, a partir de suas observações sobre situações, estados e tensões vivenciadas cotidianamente. A partir dessas observações, foram gerados relatos de tensão, categorização e mapeamento de gestos, estados e tensões que se tornaram material para manuseio coreográfico. Foram reconhecidos diversos hábitos que eram compartilhados por todas, bem como diversas situações em comum relacionadas a um machismo estrutural e cotidiano.

Quando entendemos que gestos constituem repertórios relacionados a hábitos culturais, que ao serem realizados atualizam repertórios, que por sua vez integram roteiros relacionados a questões culturais e sociais mais amplas, aumenta-se novamente o entendimento sobre tensão. Manusear as tensões dos corpos passa a ser também observar as situações com as quais se constrói hábitos e repertórios, e que envolvem relações entre os corpos e a sociedade, seus valores, seus hábitos culturais, que são atualizados – transformando-se mais ou menos – por meio de gestos. O fazer coreográfico é uma possibilidade de evidenciar essas relações, que podem se desdobrar por diferentes assuntos. O cotidiano como campo viabiliza o reconhecimento de outros repertórios de tensões e gestos que constroem corporeidades como o material a ser abordado no fazer coreográfico. Essa cartografia, desde as qualidades de uso de tensão aos roteiros atualizados em repertórios, tem o objetivo de evidenciar relações e torná-las material para criação.

O gesto entendido por meio das relações entre tensão, estados e situações cria a possibilidade de pensar a composição dos gestos a partir das situações em que estão envolvidos. Um olhar sobre o gesto que se amplia para as relações com as quais está envolvido e entende que ele está implicado em situações e contextos que se dão entre corpo e ambiente. Nesse sentido, a indagação inicial sobre as possibilidades de se coreografar o gesto cotidiano muda de ponto de vista e se reformula para: “Que gestos o cotidiano coreografa?”.

Um dos caminhos que nos levaram a essa indagação foram os procedimentos laboratoriais que deslocam situações de seus contextos ou cria ações que provocam mudanças no comportamento. A partir do procedimento “Tensionar o cotidiano”, por exemplo, criamos a ação de estender um lençol em ambiente público. Relacionado aos conceitos do segundo capítulo, um gesto de estender um lençol sobre uma superfície, que configura uma situação realizada geralmente em espaço privado, cotidianamente, é deslocada de contexto e realizada em espaço público. Assim como procedimentos que criam situações que dão visibilidade às relações entre gestos e situações. Em “Modelo-vivo”, por exemplo, cria-se uma situação de ver e ser vista. Essa situação gera estados específicos nos corpos envolvidos, e estes estados produzem gestos – movimentos, deslocamentos etc.

Entendemos essa possibilidade de criar situações nas quais as corporeidades agem em relação, bem como os deslocamentos dessas situações de contextos, como criação de situações coreográficas. Essa reflexão vem do entendimento das relações intrínsecas entre tensão, gesto, estado e situação, abordadas pela cartografia. Tal entendimento parece abrir outra perspectiva

a ser aprofundada: a reflexão sobre as relações entre corpos e coisas que coreografam situações e sentidos, que se distancia de uma perspectiva centrada nas ações do sujeito e aborda as situações por uma perspectiva ecológica¹⁷³.

Nessa cartografia, os caminhos podem ser percorridos em várias direções: gestos criam situações que criam estados; situações geram estados que criam gestos que acionam memórias e repertórios; atualizações de repertórios criam situações que compõem roteiros. O manuseio coreográfico busca cartografar esses aspectos, dar visibilidade a essas relações e compor com eles.

O fazer manual das receitas provocou uma investigação sobre as especificidades envolvidas nesse fazer e suas possíveis analogias com o fazer coreográfico. A habilidade do escrever, fazer e mostrar das receitas nos permitiu refletir sobre as diversas qualidades que se pode desenvolver no manuseio de uma matéria, suas etapas, os sentidos envolvidos, a atenção à especificidade de seus elementos, na ordem, duração e quantidade que a própria matéria necessita. O desenvolvimento desta pesquisa também nos sugere a investigação de outros fazeres manuais de artífices que se engajam na materialidade de seus processos, para continuar desenvolvendo um fazer coreográfico que busca aliar o fazer e o pensar sobre o que se faz nos processos de criação.

Buscamos formar um pensamento que entende o fazer coreográfico como produção de conhecimento, que se dá por meio das experiências que realiza. Abordar o fazer do coreógrafo como o fazer de um artífice nos leva a compreender as diferentes experiências que envolvem esse fazer coreográfico como parte da criação do método. Assim foi se mapeando essa cartografia coreográfica. O caminho de aprofundamento na especificidade da tensão foi sendo traçado no próprio caminhar. A compreensão da especificidade de cada elemento conduziu ao seguinte, como vias que levam a outras e se relacionam entre si. No desenvolvimento da pesquisa, notamos que se referir a essa especificidade como uma pesquisa que busca aliar “teoria e prática” já tratava de separar essas instâncias. Suspender os termos fez com que compreendêssemos a natureza da pesquisa no próprio desenvolvimento de seu método. O processo de criação dos procedimentos evidenciou a relação estreita entre a experiência corpórea e a experiência conceitual. Compreender que a criação de conceitos tem como base a experiência corpórea nos leva a perceber a nossa elaboração de conceitos por meio tanto das experiências laboratoriais quanto por meio das experiências de leitura. Os procedimentos coreográficos foram sendo criados ao mesmo tempo que as leituras teóricas foram sendo realizadas, e as duas se desenvolveram de maneira complementar e recíproca: o entendimento de um conceito teórico exposto em um material bibliográfico sugeria a elaboração de procedimentos laboratoriais com as ideias ali expostas. Enquanto os fazeres laboratoriais, engajados na investigação

¹⁷³ A filósofa Erin Manning, em seu livro *The minor gesture* [O gesto menor] (2016, p.127), propõe o pensamento coreográfico como um modo de operar que abre a percepção para a “coletividade emergente”: “O que move coreograficamente não é, antes de tudo, um corpo. É ritmo, um corte na duração, um campo de ressonância, um intervalo”.

das materialidades envolvidas no manuseio de tensão, testaram hipóteses, sugeriram caminhos de reflexão e criaram eles próprios conceitos pelos quais construímos nosso raciocínio. Assim se erigiu a metodologia por meio da qual desenvolvemos esta pesquisa artístico-acadêmica, que se constrói pela relação estreita e continua entre o fazer e o pensar sobre o que se faz.

Tensão envolve o engajamento do corpo em uma ação; atualiza repertórios de memória, pessoais e compartilhados; pode estar relacionada a um hábito de movimento; está envolvida em uma situação do corpo em relação a algo; envolve um jeito específico de se fazer determinado movimento e também modos compartilhados culturalmente; acontece em um contexto no qual se compartilham significados; pode integrar roteiros que envolvem situações que se repetem culturalmente. Por fim, reconhecemos que essa cartografia apresenta um campo de conceitos amplos que não podem ser inteiramente aprofundados aqui. Por ora, optamos por evidenciar suas relações, que nos dão um panorama sobre a complexidade envolvida na realização de um gesto. Colocar uma lente nos aspectos envolvidos no acionamento da tensão, para organizar um vocabulário para o manuseio coreográfico das minúcias dos gestos e dos encontros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.4, jan. 2008, p. 9-14.

BASBAUM, Sérgio R. “Esboço de uma teoria das relações entre percepção e linguagem, sob a determinação do sentido”. In: QUARESMA, Alexandre (ed.). *Artificial Intelligences: Essays on Inorganic and Nonbiological Systems*. Madri: Global Knowledge Academics, 2018.

BASTOS, Helena. *Corpo sem vontade*. Rev. e trad. Martina Altaief. São Paulo: ECA-USP/Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

BERTHOZ, Alain. *The Brain's Sense of Movement*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BÉZIER, Marie-Madeleine; PIET, Suzanne. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. Trad. Ângela Santos. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

CALDAS, Paulo & GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo, Nexus: 2016.

DAMÁSIO, António. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *E o cérebro criou o Homem*. Trad. Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DUNKER, Christian. *Reinvenção da intimidade – políticas do sofrimento*. São Paulo: Ubu, 2017.

EDELMAN, Gerald. *A Universe of Consciousness: How Matter Becomes Imagination*. Nova York: Basic Books, 2000.

_____. *Bright Air, Brilliant Fire: On the Matter of the Mind*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Neural Darwinism: The Theory of Neuronal Group Selection*. USA: BasicBooks, 1987.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HAMILL, Joseph & KNUTZEN, Kathleen M. *Bases biomecânicas do movimento humano*. 2ª ed. Barueri, SP: Manole, 2008.

HERCOLES, Rosa Maria. *Formas de comunicação no corpo – novas cartas sobre a dança*. São Paulo, 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Departamento de Comunicação.

HOUAISS, Antonio & VILLAR, Mauro de Salles. “Cotidiano”. In: *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Mark. *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2007.

KATZ, Helena T. *Um, Dois, Três*. A dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

_____. & GREINER, Christine. “Por uma Teoria do Corpomídia”. In: GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Metaforas de la vida cotidiana*. Trad. Carmen González Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, 1980.

LATASH, L. Mark. *Base neurofisiológica do movimento*. Trad. Grace Kawali. 1ª ed. São Paulo: Phorte, 2015.

LIMA, Dani. *Gesto: práticas e discursos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

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

MANNING, Erin. *The minor gesture*. Durham: Duke University Press, 2016.

MANZINI, Yaskara Donizeti (org.). *Centro de Referência da Dança da Cidade de São Paulo: a tradição e o cotidiano dançante do Bale do Anhangabaú*. Relatório de Gestão. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo/Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

MEYER, Sandra. “Dramatologias da dança”. In: CALDAS, Paulo & GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e Dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo, Nexus: 2016.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2004.

SALLES, Paula. Entrevista [audiovisual on-line]. PORTAL MUD. “Dos bastidores à cena – retrospectiva CRD 2018”. Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/Gi5AuGQv5q8>>. Acesso em: 18 jul. 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2014.

SENNETT, Richard. *O artífice*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

SOUZA, Claudia. Entrevista [audiovisual on-line]. CENTRO PAULISTA DE DANÇA, “Centro de Referência da Dança – para além da consolidação”, Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/RM6jOXQC60k>>. Acesso em: 18 jul.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan & ROSCH, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Londres/Cambridge: The MIT Press, 1993.

FOTOGRAFIAS
Micaela Wernicke

COLABORADORAS
(ENSAIO FOTOGRÁFICO)
Gabrielle Távora
Jaqueline Andrade
Letícia Trovijo
Natalia Yukie
Rebeca Tadiello

REVISÃO
Tarcila Lucena

DIAGRAMAÇÃO
João Vaz