

Universidade de São Paulo  
Escola de Comunicações e Artes

Danilo Silveira

**CORPO TATEADO: PRÁTICAS ARTÍSTICO PEDAGÓGICAS EM  
ESTADOS CORPORAIS NA CRIAÇÃO EM DANÇA**

São Paulo  
2023

Danilo Silveira

**Corpo tateado: práticas artístico pedagógicas em estados corporais na criação em dança**

**Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro  
Orientadora: Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira

São Paulo  
2023

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 Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Silveira, Danilo

Corpo Tateado: práticas artístico pedagógicas em estados corporais na criação em dança / Danilo Silveira; orientadora, Sayonara Sousa Pereira. - São Paulo, 2023. 207 p.: il.

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

Bibliografia  
Versão corrigida

1. estados corporais. 2. presentidade. 3. estados tônicos. 4. singularidade. 5. criação em dança. I. Sousa Pereira, Sayonara. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: Danilo Silveira

Título: Corpo tateado: práticas artístico pedagógicas em estados corporais na criação em dança

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Profa. Dra.: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Ao meu querido pai, Geraldo Silveira, falecido em maio de 2021, que me ensinou que tocar a terra e as demais coisas da natureza é também tocar a si.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, minha mãe, meu pai e meu irmão pelo suporte que sempre me deram em minha trajetória artística e acadêmica.

Ao meu companheiro, Juliano, pela parceria, amor e carinho no compartilhamento da vida.

À minha querida orientadora Profa. Dra. Sayonara Pereira, pela confiança, paciência, acolhimento e incentivo.

Ao PPGAC USP, pela morada acadêmica que tenho habitado desde 2014.

Aos professores e professoras do PPGAC USP, em especial Eduardo Tessari Coutinho, Prof. Dr. Marcelo Denny de Toledo Leite, Prof. Dr. Marcos Aurélio Bulhões Martins e à Profa. Dra. convidada Andrea Caruso Saturnino pelos saberes partilhados em suas aulas.

Às Profas. Dras. Ana Terra e Silvia Geraldi por toda a atenção e carinho nas sugestões encaminhadas no Exame de Qualificação.

À toda a Banca da defesa da Tese de Doutorado pela generosidade no aceite em participar da etapa de conclusão do processo de pesquisa.

Aos integrantes do LAPETT, por ouvir, partilhar e sugerir.

Aos colegas do PPGAC USP, em especial as pessoas que integraram junto a mim as comissões do Seminário de Pesquisa em Andamento, SPA da USP e a comissão editorial da Revista Aspas por contribuir com um entendimento de pós-graduação que se amplia para além das práticas singulares.

À Rosemeri Rocha pela amizade e parceria que se estendem desde o período em que ainda cursava graduação em dança.

A todas as pessoas que integraram o UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná.

Ao elenco das versões do espetáculo **Rasuras** e entre eles Eliza, Isabela, Jean, Joanes, Karina, Giulia, Oberdam, Renata e Tayná.

À Gladis das Santas por toda amizade, confiança e labor em partilha, além da parceria em tatear estados corporais em nossos projetos vivos na vida e na arte.

Às artistas Cinthia Kunifas e Mônica Infante, por me permitirem adentrar em suas vidas artísticas e compartilhar suas histórias e suas danças nas páginas que seguem.

Ao corpo docente dos colegiados dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná.

Ao elenco e equipe do espetáculo **Paisagens Invisíveis** e aos integrantes do coletivo Olho D' Água: Proposições Artísticas, por todos os moveres em coletivo que ganharam versos escritos nas páginas desta Tese.

A todos os envolvidos nos trabalhos artísticos de **Garoa, Contornos Particulares e Invisível**.

Ao amigo Rodrigo Cavalheiro, por sua colaboração com questões operacionais da pesquisa.

Aos familiares, amigos e amores, que sempre me incentivaram no fazer artístico em que acredito.

*"Sou guardador de rebanhos  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a boca.  
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E Comer um fruto é saber-lhe o sentido."*

*Alberto Caeiro*



## RESUMO EM LÍNGUA VERNÁCULA

SILVEIRA, Danilo. **Corpo tateado:** práticas artístico pedagógicas em estados corporais na criação em dança. 2023. 208f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

O argumento, apresentado aqui nesta Tese, se edifica apoiado no interesse de investigação em dança que se constrói a partir da lógica dos estados corporais, considerando seus aspectos artísticos e estratégias metodológicas. O grande objetivo está na construção de uma reflexão que se apresenta a partir das experiências do autor desta Tese, bem como dizeres sobre experiências artísticas e pedagógicas, com base no estudo e análise dos métodos, características e estratégias de criação de artistas da cena contemporânea que se utilizam desta poética para a criação de seus trabalhos como Cinthia Kunifas, Mônica Infante, Marta Soares, Rosemeri Rocha, Eduardo Fukushima, entre outras. Para isso, a Tese estuda também os processos criativos e metodológicos de alguns artistas da cena mundial que tem lidado com esta estratégia de criação. Igualmente, se apresenta no escopo do estudo, um compartilhamento de aspectos pedagógicos e metodológicos vividos nas disciplinas, cursos e oficinas ministrados pelo autor desta Tese na Universidade Estadual do Paraná, UNESPAR, em que se pensa os estados de corpo como proposição em dança. Como aparato referencial, a pesquisa se apoiará teoricamente nos pensamentos de Hubert Godard (1995), Jussara Setenta (2008), Adriana Bittencourt Machado (2001) e (2012), Mário Bunge (2004) e António Damásio (2004), entre outros, a fim de ampliar a discussão referente ao fazer do corpo como estados corporais, objetivando arquitetar uma discussão sobre as relações entre corpo, movimento e estratégias metodológicas de criação artística.

**Palavras-chave:** singularidade, presentidade, estados tônicos, estados corporais, criação em dança

## RESUMO EM LÍNGUA ESTRANGEIRA

SILVEIRA, Daniel. Touched body: pedagogical artistic practices in body states in dance creation. 2023. 208f. Thesis (Doctorate in Performing Arts) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2023.

The argument, presented here in this Thesis, builds itself supported by the research interest in dance that is built from the logic of bodily states, considering its artistic aspects and methodological strategies. The main objective is the construction of a reflection that is presented from the experiences of the author of this Thesis, as well as sayings about artistic and pedagogical experiences, based on the study and analysis of the methods, characteristics and strategies of creation of artists of the contemporary scene that use this poetics to create their works, such as Cinthia Kunifas, Mônica Infante, Marta Soares, Rosemeri Rocha, Eduardo Fukushima, among others. For this, the Thesis also studies the creative and methodological processes of some artists on the world scene who have been dealing with this creative strategy. Likewise, in the scope of the study, a sharing of pedagogical and methodological aspects experienced in the disciplines, courses and workshops taught by the author of this Thesis at the State University of Paraná, UNESPAR, in which body states are thought of as a proposition in dance. As a reference point, the research will be theoretically based on the thoughts of Hubert Godard (1995), Jussara Setenta (2008), Adriana Bittencourt Machado (2001) and (2012), Mário Bunge (2004) and António Damásio (2004), among others, in order to broaden the discussion regarding the making of the body as bodily states, aiming to build a discussion on the relationships between body, movement and methodological strategies of artistic creation.

**Keywords:** uniqueness, presentness, tonic states, body states, creation in dance

# SUMÁRIO

TATO, TOQUE, CONTATO .....	12
<b>PRIMEIRO MOVIMENTO – Toçar com a Pele .....</b>	<b>25</b>
CADERNO I - Estados de Corpo, Estados de Dança .....	26
1.1 O terreno dos estados .....	26
1.2 Contornos, estados e singularidades .....	33
1.3 Estados de presença ou o que podemos pensar sobre <i>presentidade</i> .....	42
1.4 Intensidades, forças e micro forças .....	48
<b>SEGUNDO MOVIMENTO – Mastigar com o Músculo .....</b>	<b>56</b>
CADERNO II - Rasuras: os estados corporais como o que abriga enunciados performativos em dança .....	57
2.1 Rasuras .....	57
2.2 UM .....	60
2.3 O Corpo Propositor no UM ou também aquilo que o corpo está .....	64
2.4 Os dizeres do corpo que tateiam estados de dança .....	78
2.5 Estados corporais como ambiências inventivas em dança .....	87
2.6 Rasuras e os mapas de criação .....	90
2.7 Rasuras, uma obra de dança em estados de corpos .....	100
CADERNO III - O Emergir, O Insistir e O Transformar .....	114

3.1 Palpites empíricos sobre processos pedagógicos na abordagem de estados corporais em dança .....	114
3.2 Uma conversa sobre estados corporais, por Gladis das Santas e Danilo Ventania Silveira .....	117
<b>TERCEIRO MOVIMENTO – Adentrar o Osso .....</b>	<b>151</b>
CADERNO IV - Gesto Mínimo .....	152
4.1 Paisagens Invisíveis: do invisível do corpo para um estado de dança .....	152
4.2 O Simples como possibilidade .....	163
4.2.1 O minucioso do gesto .....	163
4.2.2 <i>Zoom In</i> .....	166
4.3 Por entre as fibras .....	180
4.3.1 O que há de minucioso no gesto? .....	180
4.3.2 O pré-movimento .....	186
SUSSUROS DERRADEIROS SOBRE UM POSSÍVEL TOQUE DO ENTRE.....	190
REFERÊNCIAS .....	195
ANEXOS .....	203

## TATO, TOQUE, CONTATO

Tato.

Toque.

Contato.

Um corpo que toca e encosta. Toca o que está fora, o que está dentro, o que vê e também o que os olhos não alcançam. Um corpo que encosta aquilo que sabe e o que lhe é possível. Um corpo que encosta nas miudezas, nos entre espaços dos dedos, nas singelas dobras da pele, nos vãos emaranhados dos cabelos e nos mini canyons entre a pele e a unha. Um corpo que toca aquilo que sabe e no que também é, para si, desconhecido. Encosta em possibilidades e no impossível. Encosta e toca memórias reais e inventadas. Toca, encosta e tateia.

*Um corpo que toca a si mesmo, toca em quê, afinal?*

O tato é um dos cinco sentidos do corpo humano. Enquanto que os demais sentidos - visão, audição, olfato e paladar -, se localizam concentrados em uma única região do corpo - a cabeça -, o tato se abrange por todas as regiões de nós. É, ainda, o primeiro sentido a se manifestar em nossa existência. No útero materno o tato é o sentido disparador. É desenvolvido entre a 5ª e a 6ª semana de gestação, aproximadamente, e após o nascimento é um dos primeiros sentidos que afloram a nossa relação com o mundo. Por conta do tato temos a possibilidade de perceber temperaturas, texturas, sensações de prazer e de dor.

Pelo senso comum, as sensações permitidas pelo tato estão, em grande maioria, relacionadas com a imagem do toque das mãos em um outro corpo, mas na realidade o sentido do tato pode ser percebido sempre que há contato físico da pele, independentemente da parte do corpo que ela reveste, com corpos outros. O tato é, assim, o sentido que contribui para a relação do corpo com os demais corpos. Neste sentido, o tato não é o que traça uma barreira ou fronteira, mas sim, no âmbito físico, aquilo que estreita nossa relação com as demais existências do universo.

*Um corpo que toca a si mesmo, encosta em quê, afinal?*

Em tempos em que a distância se torna estratégia para prevenir mazelas, tocar, cada vez mais, também se torna saudade. Tocar, tatear e encostar se fazem como desejos salivantes e succulentos. Tatear, logo, pode ter a ver com um corpo que toca a si e ao espaço. Tatear pode estar relacionado também com uma ação de encostar que pode apresentar um corpo e suas camadas. *Corpo Tateado*, pois, está aqui como uma proposição de um corpo que conecta questões em si; questões de si que passam a habitar o mundo. *Corpo Tateado*, nesta Tese, é apresentado como o que se faz a partir de estados de si, por forças múltiplas no instante do agora.

*Corpo Tateado* pode ter a ver, então, com o que se cria a partir de estados presentes no corpo que elabora e cria questões provenientes dele mesmo, em que o corpo é a própria questão. Questão, ação, poética que se aprofunda no fazer e estar que é o próprio corpo.

Pensar em um *Corpo Tateado*, que encosta e toca questões de si, me aproxima de uma lógica de dança em que o corpo toca o mundo e, assim, cria o mundo também em si. Cria possibilidades para além do que sua pele alcança. Cria em si seu mesmo corpo.

*Um corpo que toca a si mesmo, tateia o quê, afinal?*

Minha trajetória artística se dá ainda na infância através da linguagem teatral. Na adolescência minha formação artística, em teatro e em dança, se deu através de cursos livres e oficinas culturais. Aos 18 anos, após terminar o Ensino Médio, me matriculo no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade de Sorocaba - UNISO. Dois anos após concluir a graduação em Teatro, decido adentrar uma segunda graduação e, assim, em 2010, inicio como discente no curso de graduação em Bacharelado em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR.

No segundo ano da graduação em dança, escrevi um trabalho para a extinta disciplina de Conscientização Corporal, ministrada pela Profa. Me. Cinthia Kunifas<sup>1</sup>. O

---

<sup>1</sup>Bailarina e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Cinthia Kunifas nasceu em Curitiba (PR), em 1969. Bacharelou-se e licenciou-se em dança na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC/PR) e especializou-se em consciência corporal-dança na Faculdade de Artes do Paraná. Recebeu bolsa de estudos para o American Dance Festival em Durham, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, participando de oficinas e performances. Em Curitiba, foi diretora e coreógrafa da

trabalho tinha a proposição específica de convidar os alunos e alunas a construir um texto argumentativo refletindo sobre as experiências na disciplina em questão, relacionando-a com as demais práticas que estávamos vivendo no curso de dança e/ou ambientes criativos para além dos muros da universidade.

Na extinta disciplina de Conscientização Corporal, bem como em outras disciplinas presentes na grade curricular do curso, a prática de mapeamento pelo toque era, e ainda é, uma ação recorrente nas estratégias metodológicas das disciplinas voltadas aos fazeres artísticos e investigativos do curso de dança da UNESPAR. Antes de cursar a graduação em Dança, tais práticas não me eram estranhas, mas ao longo do tempo fui percebendo que esse fazer - o do toque - sempre aparecia com grande presença nas aulas. Ao constatar isso percebi também que tocar e ser tocado nas aulas de dança, sendo o toque vindo de outra pessoa ou mesmo a ação do auto toque, ativava em meu corpo uma percepção diferente. Notei que, nas aulas práticas de investigação, mover após a realização de um toque era distinto do mover sem antes ser tocado. O toque me dava uma ativação viva, como se ao ser tocado, um corpo específico emergisse. Um corpo que tinha uma ativação intensa nos seus entre espaços, sendo eles externos e/ou internos. Mover após ser tocado ativava em mim um corpo poroso que acionava sensações mais intensas. Após o toque, o mover brotava de um interesse que se reconhecia como um mover de relações, como um mover vivo.

Ao constatar essa minha percepção sobre a relação do toque e do movimento me fez criar uma escrita sobre essa percepção em si. No entanto, o processo de reflexão que pairava em meu corpo nos dias em que me dedicava a essa escrita, me fez olhar para o toque não apenas como esse toque físico de mão no corpo, ou na sensação do toque da pele na pele. O que foi ativando em minha percepção foi pensar em um toque que não se prendia na relação de sentido do tato direto. Assim, comecei a me perguntar: quais toques para além da relação pele com pele eu poderia ativar em meu corpo? Como poderia pensar um toque que fosse pela percepção? Como atualizar esse entendimento de um corpo que toca e é tocado? Como se dava esse toque enquanto proposição viva? E, ainda, como o toque ativava em mim um estado de corpo para o movimento?

Na escrita do trabalho para a disciplina ministrada por Kunifas fui desenvolvendo, então, uma reflexão que partia de tais indagações e que provocava um discurso sobre um corpo que se toca pela relação das constatações que este mesmo tem de si e de seu processo. Assim, fui elaborando a ideia de um toque que se organiza como uma ambiência de conexões. Destarte, o título que dei ao trabalho escrito foi *Corpo Tateado*. Título, que pela memória e pela atualização de seu próprio sentido, adoto também como título desta Tese de Doutorado.

*Um Corpo Tateado tem a ver com o quê, afinal?*

Ao revisitar essa memória do processo de escrita de um trabalho acadêmico para uma disciplina da graduação em dança que ocorreu a mais de dez anos, me faz mastigar uma indagação. O que pode significar tatear? Como posso atualizar tal entendimento? Como pensar o toque do e no corpo como ação de relação? E como tocar pode fomentar estados de corpo que ganham vida a partir de ações perceptivas. Nas escritas que adentram esta Tese de Doutorado, irei usar o termo “tatear”, como um convite para construções de relações possíveis para pensar um corpo que cria estados de dança em que o enfoque esteja no próprio corpo, em que as questões que emergem em processos de criação em dança estejam relacionadas com questões que são corporais. Quando tatear a si gera um estado corporal? E se pensamos em estados corporais, quais entendimentos podemos traçar sobre este modo de fazer dança que parte dessa relação com corpo com suas próprias questões? E, ainda, o que podemos pressupor por estados corporais em dança?

*Como um Corpo Tateado pode emergir em si danças pela lógica dos estados corporais?*

Antes de adentrar a universidade no curso de Licenciatura em Teatro, na cidade de Sorocaba, participei de grupos e companhias artísticas variando entre os fazeres em dança e em teatro. Minha vivência na dança, nesse período de minha adolescência, estava mais destinada às práticas vividas em academias tecnicistas. Nessa época, as referências de dança que tinha vinham de uma lógica em que o



sequenciamento de passos era o que configurava um fazer coreográfico em dança. Neste período, quando tinha entre 16 e 17 anos, aproximadamente, assisti um espetáculo de dança na unidade do SESC Sorocaba. O espetáculo era **Obrigado Por Vir**, da Keyzetta e Cia<sup>2</sup>. Nesta obra, houve um momento em que a bailarina Key Sawao dançava um solo específico. Me surpreendi ao ver Key Sawao dançando seu solo, neste trabalho em que a lógica, ali apresentada, era de uma outra categoria da que estava habituado a ver em trabalhos artísticos de dança. O corpo de Key atravessava o espaço do palco, sem obedecer, aparentemente, uma lógica sequencial. Algo que foi, para mim, a priori relacionado com um fazer improvisado. Mas que, ao pensar um pouco mais sobre o que tinha visto, vi que dançar livremente não era a única questão envolvida naquele trabalho. O corpo de Key atravessa uma outra temporalidade, onde os acontecimentos nos entre meios da dança era o que temperava a própria dança. Key se contorcia, descia ao chão, saltava. Variava entre ritmos lentos e acelerados. Entre tantos fazerés, havia uma tensão que escorria pelos movimentos e, assim, vazava para além do corpo. Sua respiração fazia parte da dança, assim como seu olhar que passeava por si mesma, ao redor do corpo e mais além. Key invadia o espaço da cena de uma maneira que o corpo estava sendo ele mesmo a sua existência.

A partir disso, comecei a buscar mais referências de dança que se aproximavam do que tinha visto no corpo de Key Sawao. Neste mesmo período vi um solo de dança chamado **Tasogare** do artista japonês Tadashi Endo<sup>3</sup>, também apresentado na unidade do SESC Sorocaba. Neste período já estava mais familiarizado com lógicas, para mim, ainda distintas de dança; mas ali foi a primeira vez que vi um trabalho que era declarado pelo artista com um trabalho de Dança Butô<sup>4</sup>. Nas minhas pesquisas particulares, já tinha conhecimento desta linguagem, por

---

<sup>2</sup> Grupo artístico de dança da cidade de São Paulo. A Keyzetta e Cia – KZC, é dirigida pelos artistas Key Sawao e Ricardo Iazzetta desde 1996 e desenvolvem sua pesquisa em dança focada na pesquisa de linguagens e suas inter-relações. A partir do desejo de construir um espaço que possa agregar dançarinos, artistas colaboradores, comumente a KZC convida artistas colaboradores para suas criações. Mais informações sobre a KZC podem ser encontradas nas plataformas oficiais da cia disponíveis em: <<https://www.facebook.com/keyzetta.cia/mentions>> e em: <<https://www.youtube.com/@kzc569>>

<sup>3</sup> Dançarino de butoh, coreógrafo, diretor do Butoh-Centre MAMU e diretor artístico dos Butoh-Festivals MAMU Butoh & Jazz em Göttingen.

<sup>4</sup> Dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Criada por Tatsumi Hijikata (1928 - 1986) na década de 1950 o butô é também inspirado nos movimentos de vanguarda: expressionismo, surrealismo, construtivismo. Juntamente com Hijikata, Kazuo Ohno (1906 - 2010) divide a criação desta dança.

parte de leituras que fiz e de vídeos que vi. Mas o primeiro trabalho de Butô ao vivo, vi no corpo de Tadashi Endo. O trabalho lidava com uma memória pessoal do artista. O que me tocou ao apreciar a obra de Endo, foi a força física presente em seu corpo. As forças iam e vinham, como se houvesse por parte do bailarino um processo de sintonizar as densidades de forças musculares. Como, do mesmo modo, que sintonizamos estações de rádio transitando de um canal para o outro. As forças e micro forças nos músculos do bailarino entraram em minha visibilidade como um mastigar a si mesmo. Ver Tadashi Endo no palco me revirou por dentro. Me fiz milhares de perguntas internas. E a vontade por acessar outras lógicas de dança foi sendo ampliada. Nesse percurso me esforcei para ver cada vez mais trabalhos artísticos que operavam por uma lógica próxima às que pude notar no trabalho da Keyzetta e Cia, mais precisamente no corpo de Key Sawao. Nesse período contemplei, então, obras de dança de artistas da cena contemporânea paulistana como Eliana de Santana<sup>5</sup>, Juliana Moraes<sup>6</sup>, Eduardo Fukushima<sup>7</sup>, entre outros. As provocações ativadas em mim, ao apreciar tais obras, me trouxeram esse interesse em mover meu corpo por acionamentos internos que não se relacionavam com o que eu, até então, entendia por dança. Ao entrar na UNISO, participei de grupos de extensão em dança, estudando com Theda Cabrera<sup>8</sup>, Andréia Nhur<sup>9</sup>, e Clayton Leme<sup>10</sup>. Fui olhando para fazeres em dança que operavam por essa lógica em que o movimento era elaborado por uma ativação de ações a partir de sensações internas.

Ao adentrar na graduação em dança, mais referências artísticas me foram apresentadas. E no segundo ano do curso, na Mostra de Dança da UNESPAR<sup>11</sup>, pude apreciar pela primeira vez um trabalho artístico que me provocaria até a presente data.

---

<sup>5</sup> Bailarina, atriz e coreógrafa. É integrante, diretora e fundadora da E<sup>2</sup> Cia de Teatro e Dança, atuante na cidade de São Paulo.

<sup>6</sup> Professora do Departamento de Artes Corporais e da Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Frequentemente se engaja em projetos colaborativos com músicos, atores e performers, criando espetáculos, site specific, instalações coreográficas, improvisações cênicas e performances.

<sup>7</sup> Coreógrafo, bailarino e professor em São Paulo. Graduado em Comunicação e Artes do Corpo pela PUC-SP. Cria solos de dança deste 2007.

<sup>8</sup> Foi professora do curso de Licenciatura em Teatro da UNISO entre 2004 a 2009. É atriz e pesquisadora das artes da cena e do corpo.

<sup>9</sup> Atriz, bailarina e coreógrafa. Atualmente é professora do curso de Artes Cênicas da USP. Atuou como proponente e coordenadora do projeto extensionista KDança da UNISO entre os anos de 2005 a 2010.

<sup>10</sup> Artista da dança. Graduado em dança pela UNESPAR. Coordenou o projeto de extensão Núcleo de Dança da UNISO entre os anos de 2005 e 2006.

<sup>11</sup> Evento pertencente e realizado nas dependências do curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). O evento de caráter anual, que contempla uma mostra de dança, também oferece oficinas, apresentações de trabalhos acadêmicos e palestras direcionadas a esta linguagem artística.

O trabalho é o solo de dança **Corpo Desconhecido** das artistas Cinthia Kunifas e Mônica Infante<sup>12</sup>. **Corpo Desconhecido** apresenta um corpo em pausa e que permanece assim por mais de trinta minutos, permitindo que micro acontecimentos fossem, em cena, transformando o corpo da artista. Ao me sentir provocado por isto, nos dias seguintes fui conversar com Cinthia Kunifas, que era minha professora na graduação. Ao contar um pouco sobre a pesquisa que ela desenvolvia com Mônica Infante ela tocou em um termo que até então eu não havia ouvido falar. O termo era “estados corporais” ou estados de corpo. Cinthia Kunifas estava fazendo uma dança que operava pela lógica dos estados corporais. Após essa chamada de atenção, revisei os trabalhos anteriores que já havia visto e comecei a relacionar tais fazeres com esse termo apresentado por Cinthia Kunifas. E nesses anos estudando e trabalhando com dança, esse termo não me abandonou mais. Um termo que inclusive fui assumindo para pensar sobre meus próprios fazeres e interesse em dança.

Ainda em 2011, no meu segundo ano de graduação em dança, na cidade de Curitiba, vi a apresentação do solo de dança **Como Superar o Grande Cansaço?** do artista paulistano Eduardo Fukushima<sup>13</sup>. Neste trabalho o artista lida com a pergunta título do solo de dança. Aqui Fukushima dança de um modo mais frenético e com movimentos quebradiços ao som intenso de um instrumento que potencializa suas ações. Os moveres do bailarino estão quase sempre no nível baixo, flexionando e estendendo os membros inferiores e superiores. A dança vai existindo pelo espaço cênico sem pausas aparentes, lidando com o cansaço e existindo em proposições insistentes a partir do mesmo. Ao apreciar o trabalho de Fukushima, penso sobre essa existência em dança que se dá pela proposição de um corpo que lida com as ações do próprio corpo. Fukushima não simula uma ação de cansaço, mas vive um estado em que habita o cansaço de sua dança. Viver o que está sendo é o que podemos pensar sobre uma dança que opera pela vertente dos estados de corpo, então?

Estados corporais em dança, para mim, portanto, está relacionado com um corpo em estado cênico que provoca um fazer corporal singular e que não se prende, tão somente, a uma lógica pré-estabelecida de sequenciamento de passos. Um fazer

---

<sup>12</sup> O trabalho aqui referenciado é melhor descrito no Caderno I desta Tese. **Corpo Desconhecido** também ganha mais espaço de análise e discussão na Dissertação de Mestrado intitulada **Entre o Orto e o Ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência da criação em dança**, defendida por mim em 2017 no PPGAC USP, sob orientação da Profa. Dra. Sayonara Pereira. A Dissertação de Mestrado está disponível em: <https://www.teses.usp.br/>

<sup>13</sup> Trechos do trabalho artístico citado podem ser vistos no site pessoal do artista disponível em: <https://eduardofukushima.com/113-2/>

corporal cênico singular que se organiza como algo que provoca sensações, no artista que vive a cena e no espectador que a aprecia. Um estado cênico em que o corpo está sendo em tempo real as questões emergentes de si.

As descrições até agora dadas neste último parágrafo, na verdade, não dão conta de categorizar o entendimento de uma dança que se dá a partir da lógica dos estados corporais, já que tais descrições poderiam ser direcionadas também a muitos outros fazeres de dança. Também podemos já, de antemão, afirmar que o objetivo desta Tese não está em elaborar uma definição específica do que seria uma dança de estados corporais. Mas revisitando o parágrafo anterior, o que podemos nos apegar é que o entendimento de estados corporais, independentemente de entendimentos sobre outros fazeres de dança, podem estar relacionados com uma dança que se dá sim pela sensação de um corpo singular, uma dança que opera sim por constatações que acontecem no tempo presente e, também, por uma dança que cria acionamentos de forças internas, podendo elas emergir de distintas frentes.

Desta forma, iremos partir da ideia de que uma dança de estados corporais está para uma dança que lida com um corpo que está sendo. Um corpo que está no tempo presente. Um corpo que está tateando-se enquanto materialidade propositiva. Um corpo que está, enquanto corpo, habitando o que dele pode se tornar potencialidade. Um corpo que está. Desta forma, ao pensar sobre uma dança em estados corporais, me provoço a pensar que essa lógica específica de dança tem a ver também com o que vibra do corpo interno. Vibrações emergentes que querem se dar a ver. Vibrações que provocam micro ações internas a um estado de existência maior.

Como dito, a construção de uma definição de estados corporais não é o objetivo desta Tese, mas nas páginas que seguem estão apresentados palpites de possíveis questões, entendimentos e ponderações do que poderiam estar relacionados com o entendimento de uma dança em estados corporais. Por isso, este não é um trabalho de comparação com a dança de estados e danças de outras lógicas. Mas sim uma percepção que se dá no corpo da experiência vivida. No corpo de quem está a cada instante de tempo se interessando e investigando uma presença em estados de seu corpo e, assim, compondo sua dança.

Dessa maneira, talvez esta Tese busque levantar perguntas que estejam pela ordem daquilo que vai se construindo no durante, a partir das constatações provenientes de leituras, reflexões e dos fazeres artísticos e pedagógicos que me

tateiam enquanto meu corpo singular. Por conseguinte, os dizeres aqui organizados estão colaborando para um ambiente que se assume não como um saber categorizado, mas sim como um saber empírico que está no agrupamento de constatações de um corpo que tateia em si questões e fazeres que ambientam um dizer sobre estados corporais em dança. Com um corpo que assume sua subjetividade como saber legítimo.

Para o professor e pensador do campo da comunicação *Ciro Marcondes Filho* (2010), o fazer acadêmico pode estar para a existência das incertezas. Ou seja, as perguntas e dizeres no saber científico se relacionam, também, com aquilo que ainda não se sabe, mesmo no âmbito do discurso conclusivo. Segundo o autor, tecer um silogismo não significa chegar a uma conclusão, no entanto, a reflexão que se apronta pode sim estar como um disparador do que ainda irá elaborar um enunciado ou um fazer no mundo para além do argumento que se conclui. Tendo isto em vista, o que se discorre nas páginas desta Tese, está para um pretexto que se assume como um não saber e, portanto, como palpites que provém de fazeres múltiplos que se direcionam para ideias entrecruzadas sobre criação em movimento, sobretudo, para o entendimento que aqui está posto sobre estados corporais em dança.

*Marcondes Filho* (2010) contribui para o pensamento da Nova Teoria da Comunicação ao sugerir que olhemos para a comunicação como aquilo que brota dos poros, provenientes de nosso interior. Tal provocação tece em sua obra uma discussão sobre a comunicação que se distancia do senso comum de que: ao comunicar-se estamos explicando algo. Assim, o que *Marcondes Filho* (2010) escreve sobre comunicação está posto como aquilo que não precisa ser explicado. Na obra do autor, tais ideias se constroem a partir do que ele mesmo delineou em decorrência dos argumentos presentes em obras de alguns pensadores da filosofia e das ciências humanas sociais, tais quais: Nietzsche, Heidegger, Merleau-Ponty, entre outros. Assim, *Marcondes Filho* (2010), olha para a fenomenologia da razão abrindo espaços nos pensamentos sobre o campo das teorias da comunicação em prol do que ele chama de um “quase-método” nos processos acadêmicos investigativos.

De modo geral, durante todo o desenvolvimento da pesquisa da Tese, está inspirado nos procedimentos da Epistemologia Metapórica (ou Metáporo), assim apresentado por *Ciro Marcondes Filho* (2010, p. 263):

Pesquisar aquilo que não se conhece, o que está sempre em movimento, um objeto que nos foge a todo momento, que nos escapa pelos dedos, pesquisar o transitório, essa é a estratégia metapórica. É um novo olhar ao evento comunicacional, é igualar-se em sua velocidade, é sentir e pensar, viver e trabalhar o vivido, ter a experiência no próprio corpo e dela extrair descrições, relatos, exposições, textos; transformar o vivido em depoimento, em testemunho vivencial.

Traçar dizeres sobre estados corporais em dança nas linhas e páginas que seguem, me estremecem ao pensar que posso estar caindo na armadilha de traçar verbetes incisivos e afirmativos sobre o que pode ser ou não considerado um estado de corpo em dança. Por isso, o que se assume aqui é que tais compartilhamentos partem das referências (teóricas e artísticas) que tenho e que me inspiram a pensar sobre estados corporais em dança. Tecer ideias provenientes do que se faz e se pratica está, nesta Tese, como aquilo que se organiza com um palpite sensível, subjetivo e empírico e, como o que sugere Marcondes Filho, como um “caminho do meio”. Caminho do meio em que se evidencia um pensar a partir de processos. Ainda de acordo com o autor (2010, p. 266):

O instrumento é a intuição sensível, através do qual permanecemos atentos à apreensão instantânea, à captura do(s) momento(s) decisivo(s), tendo plena consciência de que há uma intuição intelectual anterior ou posterior a essa intuição sensível, marco prioritário na identificação do acontecimento.

Tendo em vista que a pesquisa já se organizou a partir de um diálogo com as questões provenientes, tanto pelas referências trabalhos de artistas diversos, quanto pelos processos criativos vividos por mim, é possível identificarmos um caráter teórico-artístico que, possivelmente, se instaura na realização de tal investigação, de modo que o que se buscou nesta escrita está inserido, tanto como um assumir-se, como um observador de sua própria experiência na sua vivência criativa e pedagógica, quanto se fortalecendo nas referências artísticas em questão. Assim, pensar estados corporais está como uma ação de estabelecer um diálogo crítico-reflexivo, embasando-se no entendimento de que o corpo está para as relações que são vividas por ele.

Nesta Tese, pensar estados corporais como lógicas de fazeres em dança, sendo elas criativas ou pedagógicas, foi uma organização que está sendo considerada pelos cinco passos da Epistemologia Metapórica, da maneira como são apresentados por Ciro Marcondes Filho (2010, p. 276), em que:



Metáforo: 1. Considera o movimento do mundo, que é permanente, e nossa inserção nele (a contingência, a transitoriedade); 2. Considera o território na investigação: espaço liso (espécie de corpo pleno sem órgãos), suporte para o emaranhado de fios, vetores, linhas, cruzamentos; 3. Considera nosso deslocamento nele: nômade, errático, em rodeio; 4. Quanto ao olhar, à observação: dá precedência à intuição sensível, considera a atmosfera circundante; está focado na captura do processo gerador, nas relações que constituem objetos. Está à espreita do Acontecimento que pode surgir; 5. Faz um registro ou um relato como forma de efetuação, mas aspirando, como *télos*, que este se torne contra efetuação, portanto, saber.

Tendo em vista as sugestões de Marcondes Filho (2010), a Tese está organizada o que chamo de Movimentos. Tais Movimentos não organizam considerações categorizantes sobre lógicas de dança que se reconhecem como estados corporais, mas como o que se agrupa como estrutura escrita e reflexiva que propõe uma ambiência de saber sobre tal assunto. Assim, na Tese, não há uma lógica de capítulos, objetivando o sequenciamento de ideias, mas está dada aqui a proposições de cadernos, que mesmo pensando uma leitura linear, agrupam ideias postas que não se fecham em si mesmas. A escolha por trazer os cadernos como aquilo que dá linearidade aos pensamentos apresentados, também propõe pensar que as ideias, aqui agrupadas, provém de um corpo que arquiteta suas ponderações a partir das experiências vividas em suas práticas, sendo elas artísticas, acadêmicas e pedagógicas. Assim sendo, a Tese apresenta quatro Cadernos que estão divididos em três Movimentos. Os movimentos são:

- **Primeiro Movimento: Tocar com a Pele;**
- **Segundo Movimento: Mastigar com o Músculo;**
- **Terceiro Movimento: Adentrar o Osso.**

Os cadernos, por sua vez são:

O Caderno I. Neste Caderno, que integra o **Primeiro Movimento: tocar com a pele** será dada a apresentação e contextualização sobre criações em dança que contribuíram, historicamente, para um possível entendimento de estados corporais que habitam a linguagem da dança na atualidade. Além disso, encontram-se, também neste Caderno, discussões sobre o entendimento de estados corporais na dança a

partir de três categorias que proponho para pensar a construção de tal argumento nesta pesquisa. As três categorias escolhidas são a singularidade, a *presentidade* e as forças e micro forças do corpo.

Em seguida, no Caderno II, que integra o **Segundo Movimento: mastigar com o músculo**, a discussão presente busca abordar os processos de criação do projeto de extensão UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, em específico o espetáculo de dança **Rasuras** (2019), dirigido por mim em parceria com as Profas. Dras. Rosemeri Rocha e Milene Lopes Duenha. Essa escrita se dá por uma construção do entendimento de estados de corpo relacionados com a questão dos atos de fala e os enunciados performativos discutidos por Jussara Setenta (2009).

Já no Caderno III, também parte do **Segundo Movimento: mastigar com o músculo**, o que está compartilhado são questões a respeito do entendimento de estados corporais a partir da noção do corpo como centro da experiência a partir do conceito de emergência da Teoria Geral dos Sistemas. Para isso, se compartilha neste Caderno uma transcrição de uma conversa minha com a Profa. Dra. Gladis das Santas, professora do curso de Dança da UNESPAR. O intuito da conversa compartilhada foi discutir a lógica dos estados de corpo a partir de interesses metodológicos de criação em dança. Para isso, tem-se como base o compartilhamento de dizeres inspirados nas práticas pedagógicas das disciplinas, Laboratório de Investigação do Movimento V e VI, ministrada por Gladis e por mim no curso de Graduação em Dança da UNESPAR em que, nas disciplinas em questão, abordamos, entre outras coisas, a lógica dos estados corporais.

Por fim, no Caderno IV, que integra o **Terceiro Movimento: adentrar o osso**, se apresenta uma discussão do que estou chamando de Gesto Mínimo, para pensar lógicas de estados corporais em dança. Para isso, estão sendo abordados, neste caderno, os fazeres artísticos que venho desenvolvendo nos últimos anos, relacionando-os com outros artistas e seus respectivos trabalhos no intuito de abordar o entendimento de estados corporais a partir da perspectiva da criação.

Ao longo de toda a Tese, estão disponibilizados alguns links de acesso à vídeos de trabalhos artísticos aqui citados. Os links de acesso aos vídeos, mesmo disponibilizados em notas de rodapés, podem ter grande importância para a leitura do texto e para um tatear as discussões que seguem. Portanto, deixo o convite para o acesso dos vídeos dos trabalhos artísticos que venho desenvolvendo nos últimos



anos, bem como o convite para acesso aos vídeos dos trabalhos artísticos referenciados nesta Tese.

*Corpo Tateado* não pretende ser entendido, nesta Tese, como conceito, mas sim está sendo visto aqui como ambiência. Uma ambiência criativa e investigativa que potencializa questões de si de um corpo que lida com a lógica dos estados corporais. Pensar em um *Corpo Tateado* é elaborar um estado perceptivo que me faz olhar para o entendimento de estados corporais a partir das práticas. *Corpo Tateado* é a elaboração de um depoimento sobre como experiências viram testemunhos reflexivos sobre a dança que brota dos poros da pele. *Corpo Tateado* como um toque de mapeamento poético que ativa um corpo vivo a partir de uma perspectiva singular.

Tatear estados corporais em dança, então, está posto nas páginas derradeiras como uma ambiência subjetiva que se instaura como saber, a partir do que se organiza e se tateia enquanto corpo. Traçar um discurso sobre os estados corporais está para assumir posicionamentos artísticos e pedagógicos que se reconhecem como proximidades epistemológicas, considerando o que está sendo posto na história da dança como acontecimento vivo.

Em suma, tatear estados corporais é uma ação de cavar as lógicas de si em relação com as lógicas do mundo que me são próximas. Deste modo, as discussões que serão aqui apresentadas, estão no intuito de lançar questões sobre esse entendimento - os estados corporais - pela ótica de um corpo que se interessa, entre outras coisas, por tocar a própria pele e o que existe para além dela - no externo e no interno -, por tatear a si e as questões de si, por mastigar com os músculos percepções que são corporais, por vibrar nos ossos as dúvidas e incertezas que emergem dos entre respiros de práticas e pensares em dança e, por fim, pelo que pode, também, haver de vivo nos saberes em dança que é olhar para o corpo em ação de estar.

# PRIMEIRO MOVIMENTO: TOCAR COM A PELE

TOCAR O QUE É EXTERNO.

PERCEBER AS TEXTURAS DE ACONTECIMENTOS ANTERIORES.

TRAÇAR PALPITES SOBRE O QUE TE CHAMA A ATENÇÃO NAS  
TENSÕES DE SI

# CADERNO I

## ESTADOS DE CORPO, ESTADOS DE DANÇA

*“O que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo.”*

Hubert Godard

### 1.1. O terreno dos estados

Em cena, um corpo está em pausa. Uma pausa aparentemente visível aos olhos. No invisível da ação a pausa se torna questão e, por conta dela, o corpo se transforma. A pausa viva, não anulada, não estagnada permanece por mais de trinta minutos. E neste tempo de existência e insistência na escolha por pausar a dança acontece. Essa breve descrição busca compartilhar os acontecimentos presentes no espetáculo de dança **Corpo Desconhecido**<sup>14</sup> (2002) das bailarinas e coreógrafas curitibanas Cinthia Kunifas e Mônica Infante<sup>15</sup>.

Como trabalho colaborativo, Kunifas e Infante desenvolveram a pesquisa de linguagem artística configurada no espetáculo **Corpo Desconhecido** que pertence a um processo criativo que durou mais de dezessete anos e partiu de uma inquietação

---

<sup>14</sup> **Corpo Desconhecido** foi aprovado pelo edital Rumos Itaú Cultural - edição 2002. Teve sua estreia oficial 3ª edição do Conexão Sul - Encontro de Artistas Contemporâneos da Região Sul - versão Santa Catarina - Florianópolis/SC em 2003. Em 2004 foi apresentado Rumos Itaú Cultural - Itaú Cultural - São Paulo/SP. Nos anos seguintes até 2017, também foi apresentado em diversos eventos e mostras de dança pelo Brasil. As filmagens de **Corpo Desconhecido** podem ser vistas em algumas versões. Compartilho aqui a versão de 2003 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dXoHjvX7GuE&t=181s>, bem como a versão de 2014 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0LflhQ89iUM>

<sup>15</sup> Residente da cidade de Curitiba, Mônica Infante é dançarina, professora e pesquisadora de dança. Trabalhou na “Tempo Companhia de Dança”. É praticante e pertencente ao grau de mestre da arte marcial japonesa Aikidô. É formada na Técnica de Alexander desde 1999 e estudiosa do Método de Respiração de Nishino. Desde 2002, atua ao lado de Cinthia Kunifas como parceira artística.

sobre a reflexão de um corpo em crise que buscou construir um vocabulário cuja fonte é o próprio corpo. O trabalho é de autoria das duas artistas, mas na organização cênica escolhida, a obra acontece no corpo de Kunifas. Na configuração artística (espetáculo) deste processo de criação, está posto um corpo em pausa que permanece assim por mais de trinta minutos. Neste tempo de pausa decide-se abandonar organizações naturais como, por exemplo, o piscar dos olhos e o engolir das salivas. Simplesmente as ações também pausam permitindo que outras ações existam. Assim, a trajetória de uma vida inteira está inscrita nesse corpo, inserido num fluxo de transformação em que a dança se realiza no trânsito entre ele e o ambiente. Os *micromovimentos* são explorados com cuidado e o espetáculo, desta forma, estuda as sensações e as mudanças de estado do corpo.





16

A pausa em **Corpo Desconhecido** surge como inquietação sobre a produção em dança existente na cidade de Curitiba daquela época e, principalmente, com o modo com que o corpo de Kunifas vinha se relacionando com a dança. Por não saber ainda qual o movimento que queria conquistar e por não querer seguir movendo do modo que conhecia, a pausa se tornou uma escolha para habitar a dança. Portanto, a pausa em **Corpo Desconhecido** está como uma indagação corporal que questiona o não saber mover de um modo já habitual e conhecido. Desta forma, para não seguir movendo do mesmo modo, a pausa emerge como investigação e pulsação criativa para o trabalho artístico.

No trabalho de Kunifas e Infante, então, a pausa torna-se questão. Não o passo, não o deslocamento, não uma lógica reconhecida comumente como dança, mas sim a pausa. Aqui, a dança acontece em pausa e, por conta da pausa, constrói-se um corpo de questões provenientes de sua carne. De tal modo, essa dança de pausas é aqui, nesta Tese, trazida como entendimento de estados corporais, como composição, como criação em dança.

---

<sup>16</sup> Cinthia Kunifas em apresentação do espetáculo **Corpo Desconhecido** no Rumos Dança, Itaú Cultural, São Paulo, 2003. Foto: Gil Grossi.

A pausa, neste espetáculo, está como uma proposição que dá a ver o que não está sendo visto de início. Como pode ser visto no vídeo através do link disponibilizado nota de rodapé número 14, em cena, o corpo da artista se transforma a partir de acionamentos que revelam acontecimentos mínimos presentes no instante da dança. Acionamentos que tateiam e revelam questões presentes no corpo. Assim, **Corpo Desconhecido**, ao se dedicar às *microexistências* corporais, lida com um tatear de acontecimentos que emergem em movimentos, movimento que se potencializa como ato de dança. Partindo desta lógica que opera por conta de existências tateadas, convidamos nesta escrita a olhar para esse possível modo de criação em dança que existe a partir daquilo que o corpo encosta e do que estamos chamando aqui de *Corpo Tateado*.

Em **Corpo Desconhecido**, portanto, Kunifas e Infante, colocam no mundo uma pesquisa de linguagem que dá a ver outros modos de mover, contribuindo com a construção de um terreno da criação em dança em que o movimento vem por uma outra lógica. Aqui, a pausa, a paragem e o querer ficar, tocam um entendimento que desdobra as possibilidades do que pode ser tateado como dança.

Ao constatar as possibilidades apresentadas em **Corpo Desconhecido**, bem como em muitas outras configurações em dança, podemos pensar que a criação é um amplo terreno em que múltiplas perspectivas e existências podem brotar. Pode-se criar e pensar a dança a partir de muitos modos, de muitos corpos e formas de olhares. Assim, a criação pode ser individual ou coletiva, pode se dar pela presença ou até mesmo pela ausência. Pode-se pensar a criação em dança por conta de infinitas possibilidades. Portanto, já há bastante tempo que a criação em dança não pode ser entendida apenas com uma elaboração ou junção de passos compondo uma célula coreográfica. As criações em dança têm, a cada instante, se atualizado e se preocupado em existir também a partir de outras formas de organização.

Proposições como a de Kunifas e Infante estão cada vez mais presentes na cena da dança nacional e mundial. Mas antes disso, se olharmos para nomes na história da dança poderemos constatar que o pensamento sobre o movimento foi sendo aprofundado e atualizado a partir de outras lógicas de organização que não aquelas já habituais como a da junção de passos puramente. Essa lógica outra de organização do movimento não parte do nada, não se origina sem uma trajetória evolutiva. Ao olhar para os corpos da história da dança, podemos constatar que as atualizações do entendimento da lógica de organização de dança já vinham sido



repensadas por muitos artistas e, por conta disso, veremos que o entendimento do lugar de onde nasce o movimento foi uma questão trabalhada e lapidada ao longo do tempo.

No ocidente nomes como Ruth Saint-Denis (1878-1968)<sup>17</sup> e Ted Shawn (1891-1972)<sup>18</sup>, com grandes inspirações orientais, se mostraram interessados na dança que provém da intensidade interior, olhando para o humano e as questões que ele apresenta em relação a si mesmo e ao mundo. Se olharmos para a obra de Martha Graham (1894-1991)<sup>19</sup>, por exemplo, iremos nos deparar com temas em que o humano se conflita com questões de seu tempo. Na obra de Graham a expressividade abraçada por tensões e torções evocam uma dança em que o humano é a finalidade da ação coreográfica. Já na obra da coreógrafa germânica Mary Wigman (1886-1973)<sup>20</sup> podemos constatar um fazer em dança que dialogava com a intensidade expressionista em que o que está em questão é o destino da humanidade.

Neste breve escaneamento sobre pontuais lógicas de organização e investigação do movimento da história da dança moderna ocidental, nos aproximamos do entendimento de que a dança já há algum tempo vem sendo pensada e produzida a partir de questionamentos que estão no próprio corpo, na própria carne. Ao olhar o que já foi pensado e, principalmente dançado, chegaremos ao entendimento de que o corpo vem a cada percurso de tempo, sendo a questão protagonista nos processos de criação. Estes questionamentos se relacionam com o ambiente ao se potencializar

---

<sup>17</sup> Foi bailarina, coreógrafa e pedagoga Americana, nascida em New Jersey. Ruth Saint Denis se destacou por suas apresentações orientais e pelo seu interesse pelo exotismo, misticismo e a espiritualidade presente em seus estudos. Em suas coreografias misturava os conceitos do físico e da divindade, isso fez com que ela estudasse inúmeras religiões ao longo de sua vida.

<sup>18</sup> Foi um pioneiro masculino da dança moderna americana. Ele criou a Denishawn School junto com sua esposa Ruth St. Denis. Após a separação, ele criou a companhia masculina Ted Shawn and His Men Dancers. Com suas ideias inovadoras de movimento masculino, ele foi um dos coreógrafos e dançarinos mais influentes de sua época. Ele também foi o fundador e criador do Jacob's Pillow Dance Festival em Massachusetts.

<sup>19</sup>Bailarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna. As suas contribuições transformaram essa forma de arte, revitalizando e difundindo a dança ao redor do mundo. Na sua busca por uma forma de expressar-se mais honesta e livremente, ela fundou a Martha Graham Dance Company, uma das mais conceituadas e antigas companhias de dança nos Estados Unidos. Como professora, Graham treinou e inspirou gerações de grandes bailarinos e coreógrafos. Entre seus discípulos estão Alvin Ailey, Twyla Tharp, Paul Taylor, Merce Cunningham e incontáveis outros atores e dançarinos.

<sup>20</sup> Foi uma das principais representantes da corrente expressionista, partidária da dança livre. Discípula e colaboradora de Rudolf von Laban, em 1920 fundou em Dresden uma escola e, em 1949, inaugurou outra em Berlim Ocidental. Contrária à técnica convencional do balé clássico, de movimentos padronizados, para Wigman o mais importante eram as emoções do bailarino. Os movimentos livres e improvisados transformavam-se em séries rítmicas e expressivas, acompanhadas em geral apenas de um instrumento de percussão.

no próprio corpo. Para a professora e pesquisadora Christine Greiner (2010, p. 71 - 72) “um ponto de partida fundamental para compreender estes trânsitos entre corpo e ambiente é o estudo da percepção que nada mais é do que o princípio de toda e qualquer experiência”. Olhar para si, a partir do que acontece com si mesmo e como o que te acontece te faz criar uma relação com seu entorno vem, em muitos processos criativos, sendo o disparador para a dança, isto, nesta escrita, estamos chamando, também de *Corpo Tateado*.

Ao pensar sobre essa provocação de um corpo que habita a lógica de tocar-se, tocar suas questões da carne, estamos convidando aqui a olhar para processos criativos em dança em que a questão não necessariamente se externaliza do próprio corpo, ou seja, é no corpo que a questão se apresenta e é nele que ela sobrevive. Mas o que estamos chamando a atenção quando falamos de uma questão que é corporal? Afinal, é possível pensar em uma dança em que a questão não esteja no corpo?

Se direcionarmos nosso olhar para o oriente, a dança de Tatsumi Hijikata (1928-1986)<sup>21</sup>, nos convida a olhar sobre o que estamos chamando de *Corpo Tateado*. Hijikata não se preocupava em olhar para um corpo que constrói apenas uma narrativa linear. A dança de Hijikata estava direcionada para um desafiar os mais puros sentidos do humano. As questões que Hijikata propunha se preocupavam em olhar para a própria existência do ser. Para Maura Baiocchi (1995), Hijikata estava interessado que os movimentos emergissem naturalmente do corpo tendo como busca o gesto essencial que compõe a cena a partir de elementos como o tempo, o espaço e a expressão. A dança de Hijikata é um acontecimento que antes de ser uma dança entendida como obra é uma dança entendida como corpo.

Outro nome que olha para o corpo antes mesmo de olhar para a obra é Kazuo Ohno (1906-2010)<sup>22</sup>. Ao entender que o que interessa Kazuo Ohno são as questões da existência do ser, podemos entender que a obra deste artista é a decorrência de sua própria vida. Isso é o que estamos tentando abordar como uma dança que acontece a partir das questões do próprio corpo e que existem anterior à pele, uma dança que se dá por conta de encostar em si, tocar a si, tatear-se.

---

<sup>21</sup> Dançarino e coreógrafo japonês, criador do butô após a Segunda Guerra Mundial. No final dos anos 1960, começou a estabelecer essa forma de dança, que é altamente coreografada com gestos estilizados extraídos de suas memórias de infância no norte do Japão e também dos mortos da guerra.

<sup>22</sup> Dançarino e coreógrafo japonês, considerado um mestre do teatro butô, arte que mistura dança e artes dramáticas. Foi discípulo e fez parceria com Tatsumi Hijikata.



Ao considerarmos tais nomes como potências no quesito do olhar o micro movimento que existe na carne e entender isso como materialidade para a dança, podemos constatar que quando falamos de estados corporais, é preciso considerar o que permanece na memória do terreno criativo. O entendimento sobre as lógicas de composição que se prendem aos estados e que se afunilam para um direcionamento de uma dança que é construída por questionamentos que nascem e se desenvolvem na própria carne. Retornando ao trabalho de Kunifas e Infante, a dança se origina por um interesse em pausar. A pausa se apresenta por uma questão sobre não conseguir dançar de outro modo. Aqui chegaremos à uma questão corporal que nasce do tatear-se o próprio corpo.

Pensando que a dança construída por estados foi sendo abordada nos percursos históricos como um modo de olhar para o que acontece no interior e de onde parte essa dança e o interesse de mover, veremos que este não se desprende de uma vontade de pensar a própria vida. No Brasil, assim como as artistas já apresentadas Cinthia Kunifas e Mônica Infante, nomes como Marta Soares<sup>23</sup>, Vera Sala<sup>24</sup> e Rosemeri Rocha<sup>25</sup>, entre outros, desenvolvem seus trabalhos também a partir deste modo outro de pensar e viver a dança como uma dança que se dá anterior ao movimento amplificado, ao movimento que se origina como auto toque das questões da carne e, principalmente, por um nexa da não urgência em que a paragem habita uma construção de estados de corpo. Desta forma, criações que se ocupam em olhar para os *micromovimentos*, para a tonicidade do corpo e para o que acontece sob pele, estão cada vez mais presentes na cena. A partir disto, essa escrita está debruçada em um interesse investigativo em pensar a dança de um *Corpo Tateado* que emerge das questões da própria carne, se preocupando em abordar a dança que é construída e habitada a partir da lógica dos estados corporais e como esta lógica se torna materialidade para a criação. Isto posto, no terreno dos estados de corpo em que pode se pensar um *Corpo Tateado*, iremos nos apegar em três possibilidades para especular sobre uma dança que se dá por estados. São elas a singularidade, a *presentidade* e as forças e micro forças do corpo. Estes três aspectos estarão também

---

<sup>23</sup> Bailarina e coreógrafa residente da cidade de São Paulo. Estudou os princípios de análise de movimento Laban com Maria Duschennes e a abordagem somática da dança com Klauss Vianna (nas escolas de Rutch Rachou e Renée Gumiel) e Ivaldo Bertazzo.

<sup>24</sup> Criadora e intérprete, a artista desenvolve pesquisas na área da dança desde 1987. Seu trabalho desenvolve uma concepção de corpo em dança como variações de configurações de estados corporais. O movimento como um processo contínuo de alterações e atualizações.

<sup>25</sup> A pesquisa e o trabalho da artista em questão serão apresentados no Caderno II desta Tese.

nas entrelinhas e nos entre espaços das discussões que se desdobraram nos demais cadernos desta Tese.

## 1.2. Contornos, estados e singularidades

Sui generis, distinto dos demais, único. Ser em si a seu modo. Ao pensar no corpo singular me direciono para aquilo que é específico do ser que vive em sua distinção e que se diferencia dos demais seres ao seu redor. Aquele que pertence a um grupo ou coletivo, mas apresenta em si o novo e próprio como característica. O modo de estar é seu. O modo de olhar é seu. Escuta-se ao seu jeito próprio. Vive-se ao seu modo. Ser um modo entre tantos outros, e entre tantos modos um é o seu. Este seu modo que te atravessa em micro instantes para um alcance da eternidade. E ao meu modo, de repente pergunto: singularidade na criação em estados, o que pode ser?

O entendimento de estados corporais é bastante diverso e, em muitas vezes, uma construção empírica artística que pode partir de lógicas singulares e específicas, ou seja, a cada proposição artística, performativa e/ou coreográfica, esse entendimento apresenta uma vertente de concepção particular. Assim, quando falamos de estados corporais, devemos considerar que essa é uma lógica específica e que pode ter a ver com as questões próprias de criação do artista, se pautando em técnicas, práticas, vivências e referências que irão desenhar uma estética única no gênero de sua dança. O entendimento de estados corporais, para a pesquisadora de dança Carolina Dias Laranjeira (2015, p. 597) “antes de ser um conceito a ser definido teoricamente, é uma experiência vivida e experimentada de forma particular”. Desta forma, irei entender aqui que uma dança de estados está direcionada para uma particularidade de poéticas que operam a partir de um fazer inerente.

Diogo Bogéa (2020), pesquisador e professor de filosofia e psicanálise, tece um olhar para a questão da singularidade humana a partir da obra de Nietzsche, quando diz que a cada um de nós é absolutamente singular, uma vez que cada ser humano nasce em um tempo específico, em um local específico e em uma cultura específica. Assim, esse e outros conjuntos de relações específicas irão estabelecer e atravessar o ser humano compondo uma trajetória única e singular. Para o autor, nós,

seres humanos, somos rebentos de acontecimentos entrelaçados de circunstâncias múltiplas e diversas que podem ser biológicas, químicas, eletroquímicas, físicas, materiais, políticas, sociais, familiares, emocionais e afetivas, e todas elas oriundas de qualquer tipo de relação que estabelecemos na nossa existência.

A singularidade, sob o ponto de vista nietzschiano, é diferente do que se entende por individualidade e do que se assume por identidade, diz Bogéa (2020). A ideia de indivíduo, explica ele, transporta-se do liberalismo clássico com o entendimento de que ser humano é indivisível, assim dizendo, nesta escola entende-se que cada um de nós apresenta uma alma criada por Deus que permanece idêntica ao longo de toda a nossa vida, não importando quaisquer circunstâncias de mundo que nos seja atravessada. Singularidade se distancia, então, de identidade ou individualidade justamente porque na singularidade se olha para ser humano como divisível, no sentido de que somos compostos por profusas circunstâncias, como uma rede singular que perfaz a existência de cada um de nós, diz o autor. Portanto, enquanto existimos, e para além de nossa existência, nossa singularidade está em construção.

O modo de estar é seu. O modo de olhar é seu. Ser um modo entre tantos outros. Criar de um jeito específico que tem a ver com o que está em você, com aquilo que você mesmo toca em seu corpo. Assim, entre tantos possíveis modos de criar, na dança dos estados cria-se a seu modo, encontra-se modos de colocar e potencializar a questão no mundo. Um *Corpo Tateado* é um corpo singular que toca em si questões de si. Questões, ações e indagações de seus desejos, histórias e de muitas outras coisas que partem de seu modo específico de ver. A singularidade na criação em dança de estados corporais pode estar relacionada com o que se toca, então?

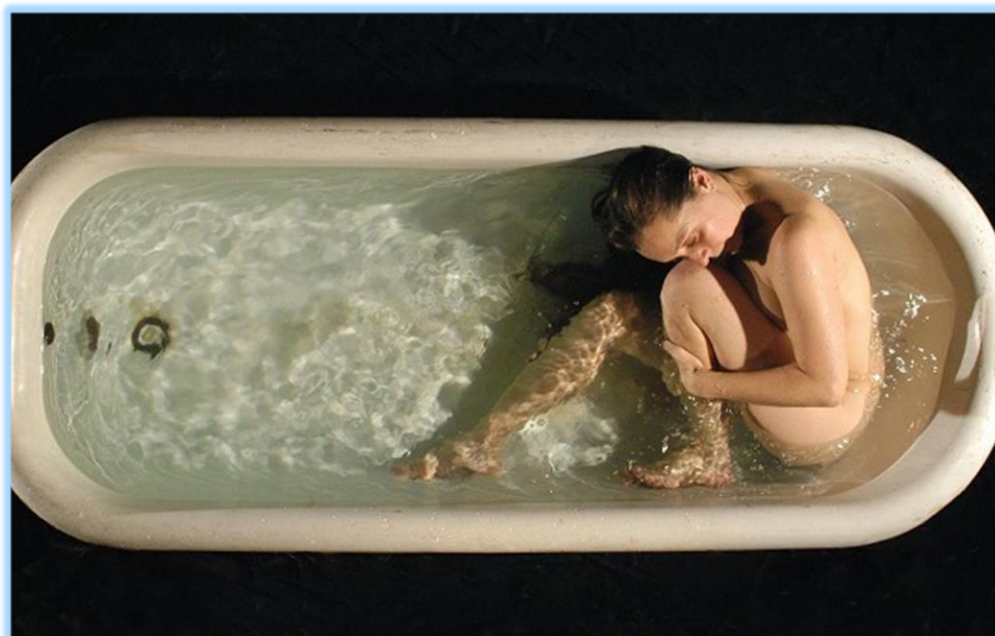
Se olharmos para a obra da artista Marta Soares, por exemplo, poderemos constatar uma dança de estados que responde a questões biográficas que influenciam suas escolhas temáticas. Em entrevista para a MITsp<sup>26</sup>, a artista compartilha que “o processo de criação funciona no presente como uma via para trabalhar traumas passados e ressignificá-los” (SOARES, 2019, p. 01). Neste sentido, na obra de Soares, as questões biográficas se relacionam com o entendimento do conceito de informe, que para a artista, este se apresenta em seu trabalho por conta de ações que

---

<sup>26</sup> 6ª Mostra Internacional de Teatro de São Paulo que aconteceu entre 14 e 24 de março de 2019.

vão além de uma lógica formal na criação, pensando um estado de corpo que está no entre lugar das distinções de oposições categóricas.

Na instalação coreográfica **O Banho** (2004) de Marta Soares, obra em que o mote criativo parte na inspiração da história de Sebastiana de Mello Freire (1919-1961) ou Dona Yayá, personalidade da elite paulistana que recebeu o diagnóstico de doente mental, temos o entendimento de informe que está sendo explorado, segundo a artista, a partir da não distinção entre os estados animado e inanimado.



27

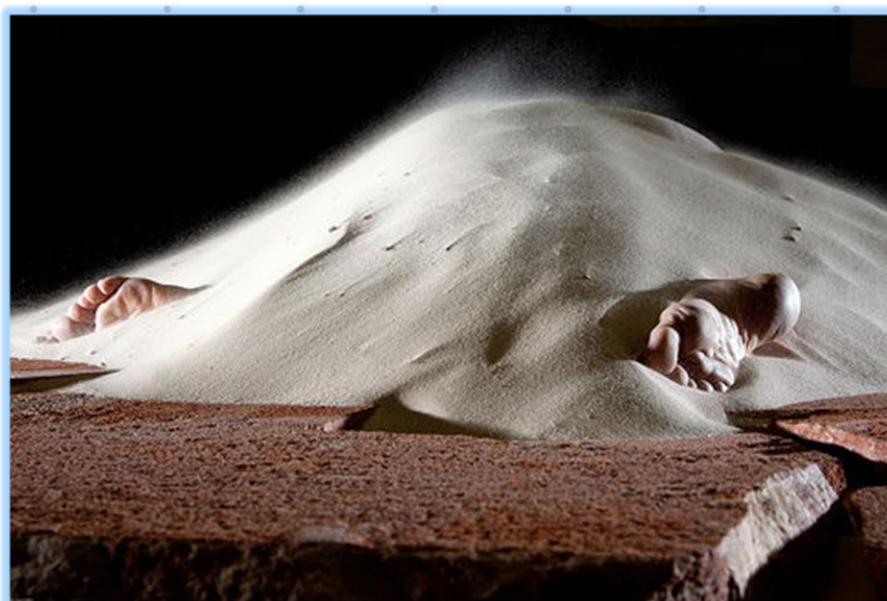
Em **O Banho**, Marta Soares se encontra em uma banheira com água, transitando entre estados ativos e passivos ao mover-se e deixar-se mover no interior da banheira, vivendo uma dança no ponto de suspensão no qual nos encontramos entre a vida e a morte. Ao mesmo tempo em que o corpo da artista habita em estados corporais o interior da banheira, imagens são projetadas durante a ação remetendo à dissolvência do corpo e à passagem do tempo. Sobre isso, a artista diz que as imagens projetadas “exploram o informe através do mimetismo, ou seja, da dissolução da distinção entre figura e fundo” (SOARES, 2019. p. 02). Assim, segundo a coreógrafa, a obra **O Banho**, lida com um estado de corpo a partir de uma referência

---

<sup>27</sup> Marta Soares em apresentação de **O Banho**, 2004. Foto: João Caldas.

ao evento de despersonalização por associação do espaço ocasionado por crises esquizofrênicas. Estes estados foram pensados e construídos pela artista tendo como inspiração nas imagens fotográficas das históricas do hospital Salpêtrière, em Paris, imagens que foram realizadas durante os experimentos médicos dirigidos pelo psiquiatra Jean Michel Charcot (1825-1893).

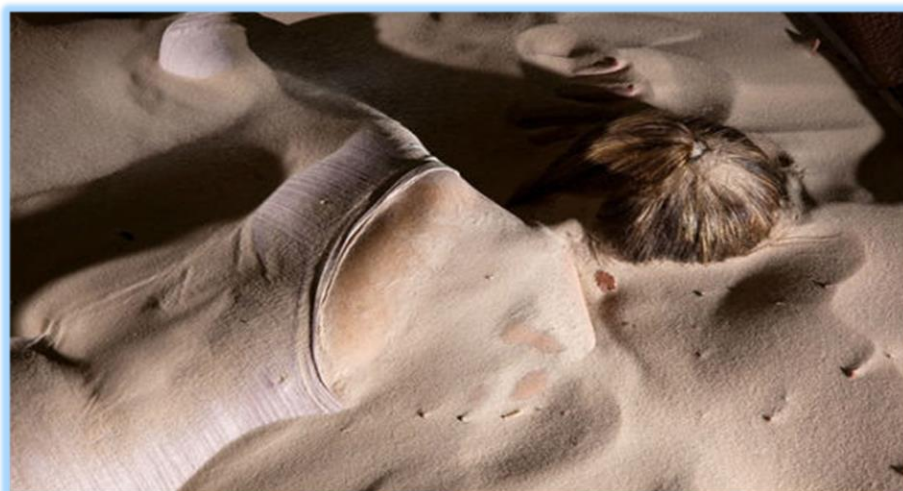
Outra obra de referência da artista para se pensar os estados de corpo que operam pela lógica do informe, é a instalação coreográfica **Vestígios** (2010)<sup>28</sup>. Aqui, Soares tem como referência criativa os sambaquis - cemitérios indígenas pré-históricos encontrados no litoral da região sul do país -. Em **Vestígios**, Soares está deitada sobre uma plataforma que se apresenta como um recorte de um sambaqui. Na plataforma, o hirto corpo da artista, totalmente submerso por uma areia fina, é revelado lentamente por conta do vento que é soprado por um ventilador. Assim, a instalação coreográfica **Vestígios**, segundo Soares (2019. p. 02) “explora tanto a dissolução da diferença entre vivo/morto, via imobilidade, quanto o mimetismo, através da relação de indistinção entre o corpo da performer e o meio no qual está”.



---

<sup>28</sup> Segue aqui compartilhado um vídeo teaser do trabalho **Vestígios** apresentado no Festival Panorama, na cidade de São Paulo (2010), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UWbG7jYE-n8>





29

Ao observar a obra de Marta Soares, me apego diretamente em como pensar estados de corpo pela ótica do necessário tempo das coisas. Esse tempo em que a areia fina desliza pela resultância do toque do vento e que dá a ver uma presença posta entre um estado de vida e morte. Um tempo que, ao deslizar da areia fina, vai construindo em mim - aquele que vê e compartilha da obra - um estado de toque interno que nota o que já está sendo ali.

Essa questão do tempo, para Soares (2019), é um acontecimento que, antes de mais nada, se dá no corpo da própria artista que performa as suas obras. Pensando sobre os dois trabalhos aqui citados - **O Banho** e **Vestígios** - a coreógrafa compartilha que a ação do tempo é pensada a partir dos acontecimentos que perpassam o corpo ao mesmo tempo que o transforma. O tempo, nessas duas obras, também tem uma intenção que dialoga com questões biográficas, diz Soares (2019), seja ele provocado por conta de uma memória ou por um estado de corpo e presença que se mescla em constatações sobre o que pode ser a vida e a morte, por exemplo. Sobre isso, Soares (2019. p. 02) diz que: “consequentemente, sobre uma das principais questões abordadas nessas obras, é que: como dançar o ponto de suspensão do corpo que se encontra entre vida e morte?”.

Ao encostar nas sensações que me provoca a obra de Marta Soares encosto na compreensão de *Corpo Tateado*, em que as efervescências submersas à pele ganham vida de modos que possíveis contornos de corpo podem habitar um entre

---

<sup>29</sup> Marta Soares em apresentação de **Vestígios**, 2010. Foto: João Caldas.

lugar. Este instante do entre o que é singular ao corpo que cria sua dança e o que é a própria dança. Um espaço borrado do que é vida e do que se aprecia como obra. Sobre isso, Soares (2019, p. 03), diz que “para mim, não há separação entre pesquisa de campo e obra. Pois tudo está interligado em um único corpo, o da performer”.

Em 2014 fui contemplado pelo Edital de Pesquisa em Dança da Fundação Cultural de Curitiba<sup>30</sup>. A partir deste prêmio produzi um solo de dança chamado **Contornos Particulares** que passou por um processo de compartilhamento público através de pequenas mostras artísticas na Casa Hoffmann<sup>31</sup>, na cidade de Curitiba. Mais tarde este solo se desdobraria em um outro trabalho solo coreográfico de nome **Garoa**<sup>32</sup> em que a questão estaria relacionada com a insistência em micro ações. Mas em **Contornos Particulares** estava uma ação que agora revisita minha sensação ao pensar sobre a singularidade na criação. Ali, em **Contornos Particulares**, lidava com o que pode ser entendido como traçado de si e do mundo, ou como o mover iria desenhando esses traços de corpo no espaço de dança. Traços que se borravam entre corpo, espaço, memória e a presença de outros corpos. Um corpo que iria criando um novo traçado pelo estado da dança, um traçado compartilhado. **Contornos Particulares** então abraça uma ideia de que o corpo pode desenhar a si no espaço e esse desenho tem a ver com modelar o próprio corpo, abrindo possibilidades de formas, pesos e tamanhos.

---

<sup>30</sup> A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), - instituição pertencente à Prefeitura Municipal de Curitiba - é a responsável pela política pública de cultura da cidade. A FCC foi a organizadora das edições do Edital de Pesquisa em Dança da cidade de Curitiba, subsidiando criações e pesquisas em dança aprovadas em seu Programa de Apoio e Incentivo à Cultura na cidade. Informações tiradas de <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br>>. Nesta categoria em que o referido projeto foi aprovado, não se previa a produção de um espetáculo de dança, mas sim se objetivava propor um espaço para o desenvolvimento de uma pesquisa artística.

<sup>31</sup> A Casa Hoffmann é a sede do Centro de Estudos do Movimento de Curitiba, que se destina à exploração de novas estéticas do movimento, sendo um local de referência para artistas e outros profissionais com atuação nas áreas de dança, teatro, artes plásticas e educação. É neste espaço que as atividades do Edital de Pesquisa em Dança da FCC aconteceram. Informações tiradas de <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais>.

<sup>32</sup> Espetáculo aprovado no Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (PROAC) - “Edital PROAC nº 20/2014 - Concurso de Apoio à Projetos de Primeiras Obras de Produção de Espetáculo de Dança”. Criação: Danilo Silveira / Colaboração: Andréia Nhur, Gladis das Santas e Paola Bertolini / Luz e cenografia: Érika Mityko / Figutino: Elaine Pierre / Música: Mika Rodrigues / Produção: Juliano Sawa.



33

Quando olho para as proposições de Marta Soares ao lidar com um corpo nesse entre lugar ao se relacionar com o conceito de informe, essa ideia de tatear o corpo evoca em mim uma provocação de pensar um corpo que se modela em desenhos, ou mesmo, contornos particulares daquilo que já é enquanto corpo, dando potência para o que está no copo, desenhando possibilidades no espaço. Vamos nos apegar nessa imagem de modelar contornos, bem próximo da ideia de modelar formas na argila. Tateando o barro úmido sem a necessidade de antecipar a forma que virá, pois a forma já está. O que vem com a ação é a percepção da forma/desenho existente no espaço. Pensar em contornos particulares, então, pode ser pensar em desenhos que o corpo dá a ver no espaço, desenhos que se colorem com sua singularidade.

---

<sup>33</sup> Imagens do solo de dança **Contornos Particulares**, 2014. Foto: Ane Pacola.



A pesquisadora e artista da dança Carolina Camargo de Nadai (2011), que elabora um argumento sobre as singularidades nos fazeres criativos em dança, expõe uma hipótese em que as danças são fazeres que desenvolvem um *design* referente às relações compostas pela estrutura e funcionalidade presentes em cada singularidade organizativa. Assim, para a pesquisadora, todas as danças do mundo são *designs*, pensando o *design* como modos de relação que podem afigurar danças enquanto elas acontecem, já que “fazeres em dança são singularidades organizativas, organizações típicas da ação do corpo na *presentidade*”. (NADAI, 2011, p. 02).

Nessa discussão sobre estados de dança que se fazem por singularidades, estamos propondo olhar para os contornos de corpo que propõem um desenho vivo no espaço que surge das coisas que o corpo traz consigo. A singularidade está relacionada, então, com o que aquele corpo viveu e até mesmo com as memórias e histórias anteriores ao próprio corpo em questão. A história atravessada que se apresenta no presente desenha um corpo vivo. Pode ser que na dança dos estados, tatear o corpo tem a ver com modelar esse desenho de corpo. Uma silhueta que se dá a ver em presença e em dança.

Esse entendimento de *design* é abordado por Nadai assumindo que os meios de organização de dança são *designs* que necessitam de um outro critério de assimilação, se distanciando das noções de origem e de resultante, afinal, o corpo, para Nadai (2011), co-implica suas ações na circunstancialidade das relações com o ambiente, já que é produto e produtor de suas ações. Na criação que se dá por estados, a singularidade está, então, relacionada com o modo que o corpo molda suas questões dando a ver os desenhos que delas aparecem. “Configurações desenhadas sob propósitos e sempre em processo enunciam que: o modo como o corpo se organiza em dança, resulta em um *design*” (NADAI, 2011, p. 06).

Quando penso nessa ideia dos contornos particulares, distancio-me da ideia de desenhos fixos. Inspirado nas questões de Nadai, convido aqui a pensar sobre esses contornos como aquilo que se molda enquanto existência viva, como desenhos vivos e móveis que se borram no espaço. Desenhos que geram possibilidades no agora e no que virá.

Para Nadai (2011), o meio de organização de um *design* já implica a presença de um projeto, pensando na elaboração de esboços e modelos, como um planejamento do que pode ser possível e os meios pelos quais os *designs* irão se configurar. Para a pesquisadora, a partir da necessidade de cada dança, um *design* é

construído, pois cada dança tem uma especificidade que se relaciona com as necessidades particulares de cada trabalho e, principalmente, de cada artista.

Nadai (2011) defende que na dança em geral os modos organizativos singulares resultam um *design* próprio de cada corpo, pois ao pensar a dança pensamos singularidades organizativas, uma vez que, nesta linguagem, infinitos e distintos *designs* existem e coexistem entre si. Nadai (2011, p. 12) ainda diz que na dança, a singularidade está na possibilidade de que cada dança de cada corpo pode ser desenhada a partir dos acordos e circunstâncias das informações que habitam o instante presente de um momento específico já que “diferentes formulações são organizadas nos corpos e esses distintos *designs* se apresentam como singularidades”. A singularidade, diz a autora inspirada em Katz (2017), existe em cada um de nós, assim diferentes corpos produzem diferentes danças e essas danças podem ir se reconfigurando e se modificando ao longo do tempo de vida dos corpos, já que singularidade é também o que se organiza e se atualiza no tempo.

Importante destacar que não estamos pensando a singularidade como fator exclusivo de danças de estados. O que queremos aqui pensar é que a singularidade neste modo específico de dança atua como fator de grande importância para a construção de um contorno de corpo que é particular, uma vez que *designs* são modos relacionais que podem configurar danças, diz Nadai (2011). Se para a autora o entendimento de *design* corrobora com um olhar para a singularidade, nesta Tese, estamos assumindo que tocar o corpo próprio desenha um corpo singular que se mostra por seus contornos. Contornos não como o que dá limite de corpo, mas como o que dá a ver as possibilidades do corpo e suas singularidades.

Uma entre tantas. Aquilo que a seu modo você experimenta e esparrama pelo espaço. Questões de sua vida ou da vida ao redor, propondo um espaço borrado de vida e obra. Singularidade na criação em estados, o que pode ser? Parece, então, que a singularidade pode se relacionar não apenas com “ser” aquilo que se é, mas também com o “criar” - aquilo que você organiza enquanto questão e/ou o modo como você organiza as suas questões em dança -.

Para Laranjeira (2015) sendo em termos estéticos, técnicos, empíricos, entre outros, há distintos modos de encontrar-se em cena e na cena lidar com a produção das qualidades e particularidades deste modo de se encontrar. A dança dos estados corporais está relacionada com a variedade de experiência pela qual passou o sujeito artista que cria a sua dança, diz a autora. Na dança dos estados, singularidade tem a

ver com ser e com criar, ou seja, como o jeito de ser pode organizar aquilo que se cria em cena. Assim, penso que um corpo que se desdobra em questões suas, também desdobra questões do mundo, mas é no corpo singular que tudo se dá. É neste corpo que o mundo se apresenta.

Me apego em uma sensação sobre pensar que na dança que se dá pela lógica dos estados corporais a singularidade pode ser uma precisão indispensável. O artista é em si mesmo ao seu próprio modo. Lida com aquilo que é específico e vive em sua distinção e, portanto, cria e dança sua dança em sua distinção. Talvez não haja como habitar um estado de dança sem se desapegar da ação de ser, sem assumir-se como distinto dos demais. Já que, dançar um estado tem a ver com tocar a si mesmo - tatear-se-, tem a ver com tornar-se estado no estado de dança. E o que "tornar-se" pode significar a não ser outra coisa que ser o que se é?

### **1.3. Estados de presença ou o que podemos pensar sobre *presentidade***

Sim, falávamos sobre modos de ser e de criar. E como ser e criar na lógica dos estados não se dissocia de lidar com questões singulares, ou pelo menos lidar com questões plurais a partir de uma ótica particular. E em seguimento do que já estamos pensando aqui, ser e criar podem abrir uma outra possibilidade que é a do estar. "Estar" aqui se apresenta como aquilo que se dá no instante. "Estar" como uma lógica de presença, como habitar o agora. Ao lapidar sobre estados corporais me questiono, então, se estes não são, de fato, acontecimentos que operam no tempo da presença. E ao pensar sobre isso, de pronto me pergunto: existe alguma dança que não opera pela lógica da presença?

O filósofo, pesquisador e professor José Gil (2004), apresenta um pensamento ontológico da dança instituída em um "plano de imanência". O nexos da dança, para o autor, está justamente na ideia do que se manifesta e se apresenta de modo legítimo e, por decorrência, do próprio movimento de dança que se dá na sua *presentidade*. Para José Gil (2004) os sentidos e as lógicas que a coreografia apresenta no espaço de dança ocorrem por conta do que ele chama de "fluxos de energia dos movimentos"; isso pensando o autor, a partir do entendimento daquilo que condiciona um modo de

continuidade do movimento pertencente ao corpo que dança e que se dá no instante presente. Nesse sentido, para Gil (2004), *presentidade* do movimento dançado se relaciona com uma ideia de que o corpo e o pensamento se fundem no instante da dança, sendo uma única coisa. *Presentidade* do movimento dançado está também para a ideia de que o movimento apresenta uma infinitude, gerando-se, assim, uma possibilidade de um agenciamento com outros corpos dançantes. Deste modo, para Gil (2004), o corpo falaria verdadeiramente na dança.

A diretora artística e coreógrafa de dança Adriana Banana (2011), ao dissertar sobre questões perante dramaturgia da dança como semiose e na investigação que tem como um ponto de vista a dança como linguagem, explica que quando Gil (2004) se refere aos processos de comunicação do corpo em dança, a questão sobre o corpo falar “verdadeiramente”, está relacionada com o entendimento da dança como uma *presentidade*, ou seja, segundo Banana (2011. p. 170), este entendimento de *presentidade* em José Gil seria “como se a dança, ao ser dançada, estivesse sempre se afirmando intransitivamente, um tipo de ‘coca-cola, é isso aí’. É porque é”.

Não me arriscarei a desenvolver tal debate, mas o que me fica é a percepção de que a dança que se dá pela lógica dos estados corporais está diretamente ligada com a lógica daquilo que se dá por uma *presentidade*. A pretensão aqui não está em classificar o modo de operar ou não operar dos fazeres de dança em geral, mas sim pensar que questões, assuntos, interesses e embasamentos que estão na órbita do entendimento da dança que se dá por estados. Visto que a dança dos estados pode estar relacionada com o que se é em especificidade e como a ação de “ser” se apresenta no modo de “criar”, o que se pode então pensar sobre o estar? O que podemos tatear sobre “estar” como habitar o agora?

Segundo Laranjeira (2015) a partir do ponto de vista de quem vê e compartilha de uma obra de dança, os estados corporais poderiam estar relacionados, no discurso cotidiano, com aquilo que chamamos de expressividade de um corpo em performance. Expressividade, neste caso, está para um entendimento do que se dá a ver pela expressão relacionado com uma forma de irradiação de um corpo ou daquilo que o corpo manifesta, entoa ou extrai e, neste sentido, a expressão está atrelada ao que chamamos de presença, diz Laranjeira. E ao pensar a presença, iremos destacá-la “aqui não no sentido de estar presente, mas no de ter presença ou estar no presente” (LARANJEIRA, 2015, p. 598).

Ao pensar sobre o que propõe Laranjeira, revisito agora **Corpo Desconhecido**, e proponho a pensarmos que a obra de Kunifas e Infante, lida com o que está no decorrer de uma ação em tempo real. Neste espetáculo, o assunto da dança é o corpo no presente, lidando com decisões instantâneas. O corpo, em **Corpo Desconhecido**, é a si mesmo. Em pé, se assume que a respiração circula por espaços internos, se assume que lágrimas se derretem na face. A saliva desenha um trajeto externo ao corpo em direção ao chão. O corpo, em **Corpo Desconhecido**, está. “Trata-se, portanto, de uma dança que não se restringe à presença do corpo em cena, mas que está, também, na cena da dança como um todo” (KUNIFAS, 2008, p. 01). O estar ganha o tempo em um tempo sem pressa ou mesmo atraso. Acontece no tempo em que precisa. Assume-se a vida como fenômeno. O corpo, em **Corpo Desconhecido**, vive no agora.

Para Laranjeira (2015), expressividade e presença são palavras que, na fala e escrita de teóricos, são por muitas vezes entendidas como sinônimos e usadas para destacar a atuação, no sentido performático, de um artista. Assim, para a autora, pensar uma dança de estados corporais é identificar modos próprios de estar em cena; modos estes que elaboram estado de presença. Deste modo, para Laranjeira (2015) “é possível afirmar que danças de estados corporais vêm sendo praticadas e pensadas de diversas maneiras na dança contemporânea, estando ligadas aos estados de presença”. Insistindo na imagem da obra das artistas Kunifas e Infante, ao apreciar o trabalho no vídeo de 2014 que pode ser conferido no link compartilhado em nota de rodapé de número 14, vejo a imagem dos galhos de árvores ao fundo se moverem com o vento, ao mesmo tempo também vejo o corpo da artista se movendo ao acontecer da respiração. Insetos voadores pousam e tocam o corpo de Kunifas. Tudo é acontecimento instantâneo. Tudo é. Esse tudo que toca meus olhos me direciona ao que Laranjeira defende quando diz que uma dança de estados é destacada por aquilo que está no presente. Assim podemos pensar que estados corporais têm a ver com uma relação que existe no instante e com o que estou propondo aqui como *presentidade*.

*Presentidade* vem do pensamento da filosofia da semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914), quando aborda ordens totais em que todos os fenômenos tendem a convergir. Para a pesquisadora Maria de Lourdes Bacha (1997, p. 25), a Filosofia *peirceana* é uma filosofia científica que, por sua vez, se utiliza de métodos de observação, hipótese e experimento, assim como qualquer outra ciência, em que “a

Filosofia tem um caráter observacional porque visa examinar e compreender tudo o que se oferece à nossa experiência”. Assim, segundo Bacha, a Filosofia *peirceana* tem três grandes divisões: 1 - Fenomenologia; 2 - Ciências Normativas; 3 - Metafísica.

Lembrando que falamos aqui de estados de corpo, em que a pretensão seria pensar estados como acontecimentos em *presentidade*. Assim, nos prenderemos por um instante no entendimento da primeira grande divisão que é o da Fenomenologia.

A Fenomenologia de Peirce vem do entendimento que ele tinha da ideia de fenômeno (*fenomenon*). Bacha (1997), diz que este entendimento na obra de Peirce entende o fenômeno podendo ser tudo o que está à frente da nossa mente, podendo ser uma sensação, uma presença física, um pensamento e, até mesmo, um sonho. Portanto, fenômeno não se limita a alguma coisa ou acontecimento que no senso comum pode-se classificar ou identificar como sendo apenas o mundo real.

Para Lúcia Santaella (2017), nas ciências que pretendem olhar para o mundo, não há nada mais aberto à observação do que os fenômenos, podendo ser eles qualquer coisa que esteja de alguma forma e em qualquer sentido presente à mente humana. Qualquer coisa externa, interna ou visceral que esteja na mente será um fenômeno, equivalente a algo real ou não. Assim, o entendimento de fenômeno na Filosofia *peirceana* é, então, aquilo que é constatado e classificado pela Fenomenologia, ou seja, “a fenomenologia seria, segundo Peirce, a descrição e análise das experiências que estão em aberto para todo homem, cada dia e hora, em cada canto e esquina de nosso cotidiano” (SANTAELLA, 2017, p. 07)

A Fenomenologia não é, portanto, uma ciência da realidade, e não pretende categorizar o que se é ou o que pode ser, diz Bacha (1997), e mesmo que Peirce enfatize que a Fenomenologia deva se valer da lógica conclusiva da Matemática, este saber não se prende à uma necessidade de definir o objeto de estudo como correspondência do real, ou seja, “a Fenomenologia trata das qualidades universais dos fenômenos em seu caráter fenomenal imediato, neles mesmos como fenômenos” (PEIRCE, CP 5.122). A Fenomenologia institui, então, a base primordial de toda a Filosofia *peirceana*, defende Bacha (1997), e tem como objetivo observar os fenômenos, analisando-os e postulando as formas ou propriedades universais dos mesmos. Peirce expõe seu entendimento de *presentidade* quando propõe categorias universais que estão relacionadas com os modos em que todas as coisas do mundo são apresentadas. É por meio da Fenomenologia que nos deparamos com as três



categorias *peirceanas*. Essas três categorias são: a *Primeiridade*, a *Secundidade* e *Terceiridade*.

*Primeiridade* é o modo de ser da possibilidade qualitativa positiva, podendo ou não se atualizar, qualidade, “é tal como é sem relação a nenhum outro”; “*secundidade*” é modo de ser do fato real, é reação, “é tal como é em respeito a um segundo mas em relação a qualquer terceiro”; “*terceiridade*” é lei, generalidade, “é tal como é, em relacionar um segundo e um terceiro” (CP 1.26; 2.242; 5.469; 8.328).

Segundo Peirce, nosso pensamento interpreta a realidade por meio destas três categorias, onde podemos adotar como associação em que a *Primeiridade* está para a impressão, a *Secundidade* para a distinção e a *Terceiridade*, por sua vez, para a compreensão. A *Primeiridade* é a impressão inicial e mais imediata que temos em relação à realidade. Ela dá a sentença e a sensação da realidade, já que quando essa impressão começa a ser racionalizada, tal informação passa a fazer parte do plano da *Secundidade*. Já a *Secundidade* está no âmbito da distinção, pois no momento em que começamos a decifrar aquela impressão inicial, damos forma a essa impressão, diferenciando-a de outras coisas. Por fim, a *Terceiridade* é a compreensão das coisas, pois após dar forma a um determinado objeto, ou seja, fazendo a distinção deste objeto da realidade, podemos chegar a uma conclusão do que ele representa, isto é, o que daquela primeira impressão da realidade é real ou o que ela realmente significa.

Importante ressaltar que o entendimento de *presentidade* de Peirce não está sendo traduzido nesta Tese como o que estamos chamando a atenção por estados de presença. O que aqui se pretende é considerar o entendimento de Peirce como presença legítima para poder partir do entendimento de uma dança que se dá por acontecimentos presentes.

Logo, estamos a falar de *presentidade*, daquilo que acontece no imediatismo do tempo. Este entendimento parte da primeira categoria, ou categoria do Primeiro - *Primeiridade* -. A *Primeiridade* ou também “qualidade do sentimento” está relacionada com as ideias de acaso e se associa ao que Peirce (CP 5.43) chama de *Presentidade*, ou também, aquilo que é indeterminado, que é como um frescor, que se apresenta como originalidade, espontaneidade. A *Primeiridade* é, então, potencialidade, qualidade e mônada. Neste sentido, *Primeiridade* está como a categoria do primeiro sendo que “a categoria do Primeiro é a Ideia daquilo que é tal como é desconsiderando-se tudo mais. Isto é, é uma Qualidade de Sentimento” (CP 5.66).

Pois bem, a *presentidade*, dentro da categoria da *Primeiridade*, é o instante imediato de percepção de um acontecimento. Uma percepção que se dá no exato momento do presente, sem que antes haja qualquer racionalização. Segundo Santaella (2017), a *presentidade* refere-se a uma consciência momentânea e presente “tal qual é”, apresentando-se como nada além senão estreme qualidade de ser e sentir. Para a pesquisadora, a propriedade da consciência momentânea e presente é um sentimento ou impressão não analisável, inocente, frágil e indivisível. *Presentidade* é, portanto, uma consciência imediata e instantânea do instante presente.

Se fosse possível parar, para examinar, num determinado instante, de que consiste o todo de uma consciência, qualquer consciência, a minha ou a sua, isto é, de que consiste esse labiríntico "lago sem fundo", num instante qualquer em que é o que é, por que é tudo ao mesmo tempo, repito, se fosse possível parar essa consciência no instante presente, ela não seria senão *presentidade* como está presente (SANTAELLA, 2017, p. 09).

Banana (2011), interessada nas questões abordadas por Peirce a fim de pensar dramaturgia, diz sobre *presentidade* que quando a experiência de determinada pessoa se molda como uma qualidade de sentimento, essa pessoa não reconhece o início, o fim ou mesmo a continuidade, isto se configura como uma experiência não inteligível, e nela não se obtém uma consciência direta. Para Banana (2011, p. 170) inspirada em Peirce (1978), “a *presentidade*, experienciada como qualidade de sentimento, pode ser entendida como uma singularidade”. Assim, *presentidade*, neste ponto de vista, não tem início, fim ou continuidade, pois simplesmente acontece, já que sem qualquer ocorrência ou mesmo realização, pode-se imaginar uma qualidade de sentimento, diz Banana (2010).

Ao pensar sobre *presentidade*, nessa lógica da qualidade de sentimento, me vem à memória aqueles momentos em que algo te chama a atenção te conectando com um acontecimento específico. Como quando seu olhar perdido pelo espaço encontra aquela poeirinha flutuando pelo ar. Você se conecta com este acontecimento. Seu olhar persegue o percurso da poeira. Ali existe um instante de proximidade consigo mesmo e com o próprio acontecimento, nem a necessidade ou ocorrência de uma racionalização ou reflexão sobre o acontecimento. Quando penso em uma dança de estados, tenho isso em meu corpo, o instante de conexão com o acontecimento, sem antes ir para outro estágio, sem antes construir um raciocínio. O que importa é o que acontece no agora.



O agora, ou melhor, aquilo que acontece no agora é o sabor protagonista desta discussão. “Estar” é o verbo de suficiência neste entendimento. Segundo Santaella (2017), tudo o que está presente de imediato à consciência de uma pessoa é, também, tudo aquilo que no instante presente está na mente dela. Assim, *presentidade* tem a ver com o que é imediato, súbito e instantâneo. *Presentidade* é o momento urgente em que a vida acontece em nós, já que “nossa vida inteira está no presente” (SANTAELLA, 2017, p. 09). Assim, a vida acontece no presente e o sentimento com qualidade é o que nos dá sabor à nossa instantânea consciência, diz Santaella. No entanto, para a autora, este mesmo sentimento de qualidade também se oculta em nosso pensamento, já que ao pensar sobre os acontecimentos do presente, já criamos um deslocamento no tempo. Esse deslocamento nos tira do sentimento sendo que “a qualidade da consciência, na sua imediaticidade, é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la” (SANTAELLA, 2017, p. 09). O presente é tal qual como é, pois, *Primeiridade* é aquilo que é imediato, é *presentidade*. A representação ou reflexão do primeiro já é o segundo, uma vez que para isso é preciso tempo. Na obra de dança **Corpo Desconhecido**, o corpo habita a si mesmo no instante imediato do agora. O agora é o que abriga o acontecimento, é o que dá movimento ao discurso dessa dança. A vida, em **Corpo Desconhecido**, acontece no presente.

#### 1.4. Intensidades, forças e micro forças

Um corpo em pausa. Uma dança que acontece na pausa. Ao fixar o olhar no corpo da artista no instante da dança, notar-se-á acontecimentos vivos e presentes, existindo no agora. Não se trata de dançar uma sequência de movimento, mas acionar intensidades moventes em pausa. **Corpo Desconhecido**, de Kunifas e Infante, aciona forças que perpassam por lógicas como: o foco pré-motor (percepção) e decisões de não mover e mover. Este conjunto organizacional deste trabalho artístico esbarra no que falávamos no início dos escritos deste caderno. Uma dança por estados pode acontecer por outras lógicas que não a da junção de passos. E neste instante, iremos pensar aqui que nos estados corporais, moldar-se em intensidades pode ser uma ação possível.

Kunifas (2008), sobre **Corpo Desconhecido**, diz que nesta obra o que está à vista é a relação entre mover e pausar, pensando que o que já se move no corpo é explicitado por conta da ação da pausa. Assim, para a artista, esta obra não se trata de reproduzir movimentos, mas perceber o que já está como vida no corpo em pausa e como a ação de perceber-se pode ser considerado como dança. “Portanto, o que normalmente entenderíamos por ausência de movimento manifesta-se, justamente, pelo contrário, com a presença de muitos movimentos, embora estes possam ser quase invisíveis ao olhar”, diz Kunifas (2008, p. 43) sobre **Corpo Desconhecido**.

Dar a ver movimentos pela pausa ou assumir a ação de perceber-se enquanto possibilidade de dança se aproxima do que estamos construindo como *Corpo Tateado*. Assim, iremos pensar o tatear também como moldar-se, no sentido de um toque interno, como aquilo que acontece não pela forma ou junção de passos, mas por tocar a si mesmo. Nesta perspectiva, uma dança de estados pode ter a ver com forças no sentido de intensidades, de tocar as intensidades presentes no corpo. Forças e micro forças que operam pela lógica de estados tônicos.

O educador somático, professor e pesquisador de dança Hubert Godard<sup>34</sup>, vem desenvolvendo um trabalho de grande importância no campo prático da dança, se dedicando a abordar o gesto humano a partir de campos de conhecimento cinestésicos, psicológicos, estéticos e culturais. Ao tecer um olhar sobre a expressão e a presença nos processos de investigação do movimento, o pesquisador, pensa o gesto em decorrência do que podemos entender sobre uma teoria da função tônica.

Para adentrar um pouco sobre a questão dos estados tônicos a partir do que propõe Godard, convoco aqui o primeiro trecho de um dos escritos do autor quando ele diz que: “a percepção de um gesto se dá de forma global e dificilmente permite que o ator ou o observador distingam os elementos e as etapas que fundam a carga expressiva desse gesto” (GODARD, 1995, p. 11). O autor, então, vem se dedicar a uma análise sobre a operação e a percepção do gesto. Assim, o processo perceptivo de quem observa o gesto, não se dá completamente ou apenas pela forma do mesmo, pois, neste caso, seria necessário ponderar as informações internas do gesto que são responsáveis por seu sentido expresso, não sendo propriamente intencionado ou racional.

---

<sup>34</sup> Professor da *Université Paris VIII*

No trabalho de dança, **Corpo Desconhecido**, que lida com a lógica dos estados corporais, pensar o gesto está relacionado com o que se toca de maneira interna. Tocar a si mesmo enquanto um corpo, que por sua vez, molda um estado. O estado é reconhecido por tocar a si e não pela forma do movimento posto no espaço. Kunifas (2008), defendendo que em **Corpo Desconhecido**, o modo como seu corpo se organiza para a dança lida com a seguinte indagação: “antes de se fazer alguma coisa, o que já está acontecendo?”. A artista ainda completa que esse entendimento de “fazer” na pergunta em questão, está para a lógica do fazer intencional ou a intenção consciente de mover. O ato de não mover abre espaço para a percepção do movimento que já existe no corpo e que é normalmente ignorado por nós. Assim, o que ganha protagonismo é “o corpo vivo e seu movimento inerente, mesmo na aparente imobilidade” (KUNIFAS, 2008, p. 44).

Para Godard (1995), a produção de sentido do gesto se relaciona entre as instâncias do processo de sua operação e de sua percepção, ou seja, existe uma relação entre o indivíduo e seu próprio corpo - sua história, seu grupo social, suas referências pessoais, as relações políticas ali implicadas, entre outras coisas - e entre seu corpo e o espaço - seu ambiente de existência e convívio -. Essas relações são responsáveis por elaborar o que o autor chama de “quadros de referências variáveis da percepção”. Estes quadros a todo momento encontram-se ativos, sendo eles conscientes ou inconscientes. Segundo Godard (1995), os aspectos psicológicos, expressivos e singulares do gesto são dados pela relação que nosso corpo tem com a gravidade, juntamente com a operacionalização própria que cada um de nós temos sobre ela, isto na postura verticalizada ou, também, ao longo do movimento. Para Godard, alterar a percepção ocasiona haver uma reorganização da função tônica, isso associado aos mecanismos de sustentação e coordenação que operam a nossa relação com a gravidade.

Pensar sobre essas forças e micro forças no gesto na dança de estados corporais, me direciona para **Corpo Desconhecido** quando no acontecimento da dança, pode-se suspender a expectativa e, assim, poder realizar pequenos mergulhos nos entre espaços da dança. Ao pausar, nosso olhar é também convidado a notar acontecimentos micros que em si, carregam segredos que dão tom para essa mescla de intensidades. Intensidades como recorrências do que se molda, se toca dando a ver o que existe no anterior ao gesto.

Para Godard (1990), os estados tônicos corporais se relacionam com a função gravitacional, onde Godard afirma que a qualidade do movimento é dada por seu estado tônico. Segundo Godard, todo movimento está integrado na função tônica e gravitacional, assim, para observar alguma ordem de movimento, é preciso ponderar rotinas de coordenação e controle. Tais rotinas são da ordem do que o autor chama de *pré-movimento*. Deste modo, *pré-movimento*, segundo Godard, é entendido como o fundo tônico em que cada movimento é efetuado. O *pré-movimento* pode ser compreendido como o *micromovimento* gerado pelos músculos tônicos. Assim, anterior ao acontecimento de todo movimento reconhecível, há, segundo Godard, uma “atitude” divergente à gravidade que daria a carga expressiva do movimento. Isto Godard chama de *pré-movimento*<sup>35</sup>.

Os músculos tônicos ou músculos posturais, não somente nos mantém na posição ereta e em equilíbrio, mas também prenunciam e gerenciam a força dos demais músculos implicados no movimento. Segundo Godard (1995), a atividade dos músculos tônicos atende pela coordenação de todo o nosso corpo em relação com a gravidade respondendo de modo oposto ao peso que recai constantemente sobre nós, assim, a ação dos músculos tônicos se dá de modo impensado e involuntário. Não é preciso que nós planejemos nada para que nosso corpo sustente seu peso, já que estes músculos são acionados sem que precisemos nos dar conta de sua ação.

O que organiza o gesto é essa função dos músculos tônicos que portam o traço e a memória de todo o diálogo e de toda a ontologia da relação do indivíduo com o objeto, mas também, de um ponto de vista muito fisiológico, de toda a história da coordenação (GODARD, 1994, p. 72)

Não há, portanto, o planejamento prévio para o acionamento dessa musculatura, no entanto, existe a todo momento um reajuste do corpo para que este permaneça em equilíbrio, assim, a operação destes músculos tônicos é antecipada aos gestos. Para Godard (1995), isso é o que ele chama de ajuste tônico e é ele também o incumbido por dar o tom e a qualidade do gesto.

Kunifas e Infante criam estados ao assumir e potencializar os acontecimentos existentes no corpo. As intensidades que surgem no invisível da ação são as forças potencializadas do que está e que é tateado pela artista enquanto proposição. Para

---

<sup>35</sup> Importante destacar que no Caderno IV - Gesto Mínimo, desta Tese, o entendimento de pré-movimento, abordado por Godard está sendo abordado de modo mais aprofundado.

Laranjeira (2015), que aborda a questão dos estados tônicos como o que fundamenta os estados corporais em dança e ao se basear nos dizeres de Godard e nas questões apresentadas por Aline Newton, os músculos tônicos em conjunto com outras musculaturas formam o sistema tônico. Esse sistema não se separa do sistema da expressão e, assim, também opera por uma lógica da função sensorial.

Laranjeira (2015) explica que os músculos tônicos ou músculos posturais se distinguem dos músculos fásicos<sup>36</sup> pois usam como combustível mais oxigênio e também apresentam uma maior quantidade de fibras vermelhas, além de maior densidade de fusos e maior proporção de fásia. Os músculos fásicos, por outro lado, se distinguem dos músculos tônicos ou posturais por ter em si fibras mais brancas e fazer uso de mais açúcar como combustível, além de que estes músculos são empregados em movimentos extensos e ações reduzidas e intensas, diz a autora. Os fusos dos músculos tônicos podem ser considerados como recursos sensórios fundamentais, diz Laranjeira (2015), pois eles são responsáveis por trazer as informações sensoriais de volta para o sistema nervoso central. Estas informações sensoriais irão determinar o tom dos demais músculos, diz a autora.

Kunifas e Infante potencializam acontecimentos por forças e micro forças criando estados de dança. Assim, moldar, tocar e tatear também se relacionam com potencializar estados. Tatear as forças e micro forças do corpo estão para uma lógica de degustação minuciosa e delicada dos micro acontecimentos do corpo. Olhar para destacar o que já é. Tatear forças ao existir em intensidades produzindo estados de presença.

No processo de investigação e criação de **Corpo Desconhecido**, Kunifas e Infante se direcionaram para lógicas de pensar o corpo como um sistema vivo e, assim, assumindo que toda vida existe em movimento. Ao pensar sobre isso, se aproximaram de alguns procedimentos para pensar o corpo movente a partir de outras lógicas de ação. Entre esses procedimentos está o foco pré-motor (percepção). Este procedimento foi vivido em **Corpo Desconhecido** a partir do que Bonnie Cohen (1993) propõe quando diz que a ação de perceber também é uma ação de mover. Para a autora, a percepção, ou o que também podemos entender por interpretação de movimento, sujeita-se à nossas vivências, práticas e experiências anteriores ao movimento. A partir dessa proposição de Cohen, as artistas Kunifas e Infante, então,

---

<sup>36</sup> Os músculos fásicos são os chamados músculos de contração rápida, fibras tipo II e com a produção de energia que ocorre de forma aeróbica.

assumem que em **Corpo Desconhecido** o primeiro movimento que se dá é o movimento da percepção, já que em cena, Kunifas não produz movimentos intencionais, mas sim dá a ver o que já está quando pausa e amplia sua percepção. “Escolho olhar, o quê olhar e quando olhar. Direciono minha atenção para o momento presente pelos meus sentidos. (...). Movo, portanto, minha atenção, minha mente, meu *CorpoMente*” (KUNIFAS, 2008, p. 46).

Godard (1995) alerta que o alcance sensível a estes músculos tônicos, se daria unicamente na realização de um trabalho muito cuidadoso a partir da percepção alinhada com a imaginação, uma vez que esses músculos tônicos não reagem aos comandos voluntários.

Pensar o movimento existente e assumir essa condição como dança, pode ser tatear as intensidades, forças e micro forças do corpo. Dar a ver e assumir o que ali vive como potencialidade. O movimento que surge em **Corpo Desconhecido** é um mover vivo e preenchido em que se nota que “as resistências internas ao desequilíbrio, organizadas pelos músculos do sistema gravitacional, vão induzir a qualidade e a carga afetiva do gesto” (GODARD, 1995, p. 225). Este cuidadoso trabalho poderia desenvolver uma dominação específica perante o gerenciamento da gravidade ocorrendo nuances de tensões desenvolvidas no distanciamento entre o centro de gravidade e o centro do movimento, assim a potência da carga expressiva e afetiva do gesto poderia ser ampliada, já que “o aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções” (Idem, ibidem).

Ao discutir sobre estados tônicos como possibilidade para a criação em dança, a docente e pesquisadora de dança Eloisa Domenici (2010) considera que este olhar de dança se expande para além dos termos das práticas (pedagógicas e criativas) recorrentes e tradicionais do movimento. Esses entendimentos abordados pela autora, dizem respeito ao pensamento de dança que vem sendo desenvolvido na história como uma produção de conhecimento que busca outros caminhos de investigação e criação, e que existem não se prendendo na epistemologia clássica mecanicista em que se pauta o treinamento convencional corporal.

Uma dança de estados de corpo, então, cria suas lógicas de composição. Pensar a potencialização das forças e micro forças como intensidades do corpo pode ser uma possibilidade de olhar para essa lógica de dança específica. Assim, para Domenici (2010), a modulação do esforço e dos estados tônicos ganham importância



no entendimento sobre o que se entende como qualidade de movimento. Considerando a perspectiva histórica, nas aulas, práticas e entendimentos teóricos de dança não apenas os padrões de movimento ganham importância nas investigações artísticas, diz Domenici (2010), mas também as qualidades tônicas do corpo se tornam interesse de criação e pesquisa em dança. Portanto, as qualidades tônicas do corpo são tidas, nesta perspectiva, como um fator relevante das estratégias apresentadas em que um corpo lida com suas questões no seu processo de apresentação e comunicação cênica, diz a autora.

Segundo Dominici (2010), na perspectiva do entendimento de estados tônicos como potencialidade para a criação, a dança é o que se manifesta como um processo estratégico de um corpo que busca comunicar-se, ao passo em que se elevam experimentos objetivando promover alguma alteração no corpo, ao mesmo tempo em que percebe de que modo este próprio corpo se comunica nessa outra circunstância. Forças e micro forças, nesta lógica, podem ser acontecimentos que denotam estados corporais. O que está em questão não é a narrativa de uma ação, mas a própria ação em si como existência potente. Assim, Dominici (2010) se embasando nas questões sobre estados tônicos apresentadas por Godard (1990), diz que o corpo, nesta perspectiva dos estados tônicos como possibilidade de criação em dança, não mais representa algo e sim apresenta estados corporais que criam afinidades, assim o corpo se comunica em razão das próprias particularidades materiais e corporais instituindo uma espécie de diálogos tônicos.

Tatear a si. Mastigar seu interno. Tatear o que está em si e como aquilo que se é apresenta-se como desenho no espaço. Criar contornos borrados de uma ação de ser. Estado corporal em dança, então, pode se relacionar com “ser” e “criar”, mas também com “estar”. Estar no tempo em que se vive. Estar no agora. Não apenas estar presente, mas estar no presente. Respirar o instante preciso e imediato. Não o que virá depois, mas o agora, sem pestanejar. Estar. Estar e deixar vir o que se é como intensidade. Dar a ver forças de variáveis algumas e copiosas. Revelar os acontecimentos íntimos e internos do corpo. Estados corporais em dança tem a ver com o quê?

Quando falamos de estados em dança, é preciso assumir a vasta possibilidade de caminhos, argumentos, estratégias e configurações que esta lógica específica pode apresentar. As danças de estados de corpo não se enquadram em formas, em escolas em modelos. Não se pode localizar uma lógica única dada. Pensar sobre

estados corporais na dança está mais relacionado com assumir que este é um terreno em processo de plantio. E o cultivo está não em reconhecer um produto, mas se permitir saborear as casualidades do que pode ser tateado neste campo. O que podemos especular sobre estados de corpo na dança? Talvez, possamos propor aqui, como disparo para as próximas discussões nos Cadernos que virão, é que estados de corpo pode ter a ver com existências que se dão pelo mover.



# SEGUNDO MOVIMENTO: MASTIGAR COM O MÚSCULO

CAVAR ESPAÇOS NOS FAZERES.

RASURAR POSSIBILIDADES DE CORPOS QUE SINGULARIZAM EM  
SI ESTADOS EMERGENTES DE RELAÇÕES COLETIVAS.

DAR AR E TREMOR NAS VOZES ECOADAS DE ESTADOS DE  
MUNDO.

## CADERNO II

### RASURAS: OS ESTADOS CORPORAIS COMO O QUE ABRIGA ENUNCIADOS PERFORMATIVOS EM DANÇA

*“Enquanto a investigação corporal acontece, ela pode ser material para criação de movimento, abrindo possibilidades de criação a partir das organizações corporais que potencializam o movimento.”*

Rosemeri Rocha

#### 2.1. Rasuras

A escuridão e o silêncio habitam o espaço por alguns instantes. O público já ocupa a plateia do teatro. Angelo, o músico, está presente na lateral direita ao fundo do palco, sentado no chão com uma Tabla Indiana, instrumento musical tocado por ele em cena. Neste instante, Angelo é iluminado por uma luz baixa vinda de um foco da vara de luz. Após alguns instantes na escuridão ouvindo o som da música, os refletores de contra luz ao fundo do palco vão acendendo aos poucos e, assim, revelando as silhuetas dos corpos das bailarinas(os)(es). Os corpos estão enfileirados lateralmente ao fundo do palco. São seis: Oberdan, Giulia, Jean, Renata, Eliza e Joanes. Lado a lado e de frente para a plateia, as silhuetas dos corpos se movem, cada qual a seu modo, cada qual sua dança. Silhuetas dançantes ao som dos instrumentos que invadem o teatro.

Os refletores de frente também se acendem revelando agora o espaço do palco. Os corpos sendo iluminados pelos refletores de contra, estão à beirada da luz que é dada pelos refletores de frente, como se estivessem à margem de uma piscina de luz. Lado a lado, à beira da piscina, os corpos habitam, cada qual, uma raia divisória

invisível; assumindo essa divisão como território paralelo particular e intransferível. No entanto, a raia invisível do meio desta piscina de luz está vazia, como se faltasse alguém em cena ou como se esse vazio fosse, também, ali uma presença. Com a luz vinda de frente agora também se observa as cores dos figurinos e as tonalidades, ainda que leves, das peles e dos cabelos. A luz de frente ganha mais força e agora se pode ver os corpos das pessoas em cena de forma nítida. As danças seguem em existência. Cada um(a)(e) em seu lugar na raia paralela invisível, cada um(a)(e) dança seu enunciado performativo.

As danças ganham desenhos no espaço. As singularidades assinam uma estada. Os moveres insistentes tornam-se recorrências e, assim, os corpos invadem o palco. A invasão se dá aos poucos. A fila lateral avança, cada corpo respeitando seu lugar na raia. Indo para a frente, encharcando o palco com as danças singulares. Tudo, neste primeiro momento, acontece sem pressa, de forma lenta e detalhada. As luzes se amplificam e agora todo o espaço cênico é iluminado.

Os corpos dançam vindo para a frente até chegarem juntos à boca de cena. Uma lateral de luz se acende no piso. A dança acontece por alguns instantes frente a frente à plateia. Pausas são habitadas aleatoriamente até que se chega a uma pausa coletiva em suspensão. Aos poucos os corpos voltam a se mover, desta vez se deslocando lentamente para o fundo do palco. Ao chegar ao lugar de origem, a lógica das raias paralelas se repete, com os corpos dançantes indo e vindo para frente e para trás. O ritmo vai se acelerando e os corpos já não se preocupam em se deslocar juntos. O que permanece é a lógica da fila e das raias paralelas. Os corpos vão e vem. Pausam e se movem, cada um de acordo com sua lógica e necessidade.

Bons instantes são dedicados para esse primeiro momento até que chega o segundo momento do trabalho. Os corpos, ainda em fila nas raias, se consideram. As presenças e enunciados performativos estão em relação e, por conta disso, há interações entre os corpos. Formam duplas e trios, sempre em fila nas raias, sempre indo e vindo em seus territórios paralelos e intransferíveis. As raias são mantidas, porém, as danças, construídas em tempo real, se entrecruzam na relação.

Os corpos trocam entre si. Os enunciados performativos se borram no espaço rasurando estados corporais. O espetáculo se dá entre os espaços de ida e vinda, entre as escolhas de dançar só ou dançar com. **Rasuras**, assim, acontece. Na insistência das idas e vindas, as imagens das danças se diluem com o apagar lento das luzes. Antes do apagão geral de luz, os corpos permanecem dançando na

penumbra por breves instantes. A luz se apaga, a música ainda toca no breu. Mais um pouco ainda de som pelo espaço escuro até que a música se cessa. **Rasuras** chega ao fim.

**Rasuras**<sup>37</sup> é um espetáculo de dança que lida com a lógica dos estados corporais, e que existe como resultado de um processo investigativo vivido no projeto de extensão UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). O espetáculo que conta com proposição minha, bem como das Professoras. Dras. Rosemeri Rocha da Silva<sup>38</sup> e Milene Lopes Duenha<sup>39</sup>, teve sua estreia em julho de 2019 no TELAB da UNESPAR<sup>40</sup> e seguiu com inúmeras apresentações por demais espaços da cidade de Curitiba e, também, com uma apresentação na cidade de Itajaí/SC.



41

<sup>37</sup> Elenco: Eliza Pratavieira, Giulia Bieler, Jean Alembro, Joanes Barauna, Oberdan Piantino e Renata Pellizzoni da Cruz. Proposição e Dramaturgia Colaborativa: Danilo Ventania Silveira, Milene Duenha e Rosemeri Rocha. Ambiente Sonoro: Angelo Esmanhotto. Luz: Danilo Ventania Silveira. Estagiárias: Isabela Andrade e Karina Merêncio. Fotografia: Cayo Vieira.

<sup>38</sup> Artista/pesquisadora. Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo PPGAC/ UFBA; atualmente é Diretora do Centro de Artes da Universidade Estadual do Paraná- Campus Curitiba II, onde atua como docente no Curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996. Coordena do Projeto de extensão UM - Núcleo de pesquisa artística em Dança.

<sup>39</sup> Artista da dança, professora colaboradora nos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.

<sup>40</sup> Teatro Laboratório da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), que tem como objetivo atender as demandas artístico-acadêmicas dos Cursos Superiores de Bacharelado em Artes Cênicas, Licenciatura em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança desta instituição.

<sup>41</sup> Arte gráfica do espetáculo Rasuras. Fotos: Cayo Vieira.

Em **Rasuras**<sup>42</sup>, dialogamos com um entendimento de enunciados performativos em dança<sup>43</sup>, em que cada bailarina(o)(e), a partir do processo de criação vivido, organizou uma dança que diz sobre seus interesses artísticos, suas escolhas e desejos, baseados em questões desabrochadas e lapidadas no decorrer do processo de criação. O que estamos chamando de enunciados performativos se apresenta como uma lógica dançante que não segue uma linha ou formato, mas sim se constitui como uma organização corporal proveniente do processo criativo vivido no UM, em que buscamos fomentar os interesses em dança de cada bailarina(o)(e), advindo de proposições objetivando um olhar para a singularidade dos corpos e de seus interesses artísticos. Portanto, os enunciados performativos são organizações de lógicas de movimento que se configuram a partir de um assunto que cada corpo escolhe assumir como dança.

O entendimento de enunciados performativos será abordado mais à frente neste Caderno, por hora, dar-se-á como importância destacar que o espetáculo de dança **Rasuras** teve a ver com tatear questões vindas de si, da estrutura corporal singular e daquilo que a afeta. Deste modo, o que nos cabe, agora, é assumir que em **Rasuras** o corpo singular, para lidar com uma dança que habita a lógica dos estados corporais, precisou olhar para os corpos e como estes tatearam questões de si. Por conta disso, me dedico aqui a compartilhar brevemente a história do ambiente artístico e investigativo que acolheu esta pesquisa.

## 2.2. UM

Aquilo que está como criador, como propositor. Algo como um princípio ativo de coisa ou alguém e, também, como a fonte e, ao mesmo tempo, fim de todas as possibilidades. O que pode ser visto e entendido como centro ou mesmo como ponto

---

<sup>42</sup> Não existe uma filmagem profissional na íntegra do espetáculo **Rasuras**, no entanto, segue aqui compartilhado um link de acesso de um breve registro amador realizado dos primeiros instantes do espetáculo. <https://www.youtube.com/watch?v=rXoxwXTnVA0&feature=youtu.be>.

<sup>43</sup> O entendimento de enunciados performativos apresentado pela pesquisadora e professora de dança Jussara Sobreira Setenta (2009), será abordado nas páginas deste caderno.

de partida ou chegada. Um em si e para si. Um em muitos e com muitos. Um e o que pode vir a ser dele mesmo para onde este quiser que seja. Um enquanto singularidade. Um. A definição de *Um* parte do Dicionário dos Símbolos e segundo Jean Chevalier (1906/2003, p. 918), “é dele que emana toda manifestação e é a ele que ela retorna”.





O UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, é um projeto de extensão vinculado aos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR<sup>45</sup>. O núcleo de pesquisa teve sua origem no ano de 1987 e anteriormente adotava o nome de Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná - FAP. Desde sua origem, o UM passou por distintos diretores e diretoras, coordenadores e coordenadoras, além de vários formatos de existência, encontrando-se por vezes a lógica de companhias e grupos de dança, participando de festivais competitivos, por exemplo. Mas a partir do ano 2000, o direcionamento das práticas do UM como pensamento artístico passou a ser o foco no entendimento criativo e investigativo que se dá pela presença de criadoras(es)-intérpretes. Este modo de organização é presente até a atualidade e, nesse entendimento, os processos artísticos do UM estão dedicados a protagonizar a autonomia das pessoas integrantes do núcleo e, a partir disso, organizar práticas investigativas e criativas em que as(os) artistas/pesquisadoras(es) atuam como sujeitas(os)(es) e, principalmente, objetos de estudo de seus próprios processos criativos.<sup>46</sup>

O corpo singular no UM é o que fomenta as questões e interesses em dança do núcleo. Nesse processo em que as proposições do UM partem dos corpos das(os)(es) integrantes do núcleo, estão presentes uma articulação entre teoria e prática, assumindo um processo de retroalimentação dos discursos epistêmicos e questões artísticas que fomentam a pesquisa do núcleo. As(os)(es) integrantes do UM são compostos, geralmente, por discentes e egressas(os)(es) do curso de dança da UNESPAR, além de discentes de outros cursos da instituição e, também, pessoas da comunidade em geral que estão interessadas em processos artísticos em dança.

Me tornei integrante do UM no ano de 2012, no exato momento em que cursava o terceiro ano da graduação em dança na UNESPAR e nele permaneci por dois anos. Nesse período participei de duas obras artísticas, resultantes de processos investigativos que o núcleo desenvolvia naquela época, sendo as obras **Dança**

---

<sup>45</sup> O UM conta como sede atual o Campus Curitiba II da UNESPAR. Está localizado no Bairro do Cabral, da cidade de Curitiba/PR.

<sup>46</sup> Mais detalhes sobre a história do UM podem ser encontrados em Silva (2013). Outras informações sobre o núcleo também estão disponíveis em: <https://docsend.com/view/3q5xedp> . acessado em: 07 de out. 2022.

**Performativa** (2012)<sup>47</sup> e **Co-Nexo: Proposições Transitórias** (2013)<sup>48</sup>, ambas assinaladas por Rosemeri Rocha como proponente e articuladora dramaturga. No ano de 2019 ao retornar à UNESPAR na função de docente no colegiado do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, também retorno ao UM, desta vez como proponente junto à Rosemeri Rocha e, nesta função, atuo até a presente data.

Neste período de tempo em que habito o UM na função de artista proponente, juntamente com Rose Rocha, pude contribuir com a criação de algumas obras coreográficas, sendo elas **Rasuras** (2019), **Rasuras**, versão *online*<sup>49</sup>, (2020). **Intempéries** (2020)<sup>50</sup>, além do vídeo dança **Intempéries in Quadro** (2020)<sup>51</sup> e atualmente uma obra coreográfica recém estreada de título **Por Vir** (2022). Também pertencem às proposições do UM as ações **Arquipélagos** (2021)<sup>52</sup> e **Improviso Dança e Música**<sup>53</sup>.

Atualmente, por conta da junção dos interesses de pesquisa entre Rosemeri Rocha da Silva e eu, o UM apresenta como proposta, desenvolver uma pesquisa artística fundamentada pelo viés dos estudos do corpo, focalizando a pesquisa a partir das ideias de *Corpo Proponente* abordado por Silva (2013)<sup>54</sup>, da percepção corporal, da dramaturgia do corpo, do discurso performativo e da memória envolvidos em um projeto coreográfico poético. O direcionamento do núcleo está, portanto, na pesquisa do movimento e nas estratégias metodológicas, atrelados aos processos criativos que partem de questões singulares e que se complexificam em criações coletivas e colaborativas/compartilhadas.

---

<sup>47</sup> Elenco: Amelu Clarindo, Bruno Ribas, Carolina Beltrame, Danilo Ventania Silveira, Diego Baffi, Juan Silva, Patrícia Zarske, Priscila Morais e Ryan Lebrão. Proposição: Rosemeri Rocha. Música: Damien Garcia. Colaboração: Bia Figueiredo.

<sup>48</sup> Elenco: Bruno Ribas, Carolina Beltrame, Danilo Ventania Silveira e Patrícia Zarske. Proposição: Rosemeri Rocha. Música: Eliane Campeli. Luz: Erica Mityko.

<sup>49</sup> Elenco: Eliza Pratavieira, Isabela Andrade, Jean Alembo, Joanes Barauna e Tayná Stocco Renisz. Proposição e Dramaturgia Colaborativa: Danilo Ventania Silveira e Rosemeri Rocha.

<sup>50</sup> Elenco: Eliza Pratavieira, Jean Alembo, Joanes Barauna, Indianara de Andrade, Isabela Andrade, Joana Trautwein e Tayná Stocco Renisz. Proposição: Danilo Ventania Silveira e Rosemeri Rocha. Música: Marcelo Zarske. Colaboração: Peter Abudi e Mariana Batista.

<sup>51</sup> Elenco: Eliza Pratavieira, Jean Alembo, Joanes Barauna, Indianara de Andrade, Isabela Andrade, Joana Trautwein e Tayná Stocco Renisz. Proposição: Arícia Machado, Danilo Ventania Silveira e Rosemeri Rocha. Música: Marcelo Zarske. Colaboração: Peter Abudi e Mariana Batista.

<sup>52</sup> Tal ação se configura como uma ramificação de subnúcleos investigativos propostos e coordenados por integrantes do UM.

<sup>53</sup> Ação que se organiza de modo mensal em parceria com o coletivo artístico de contato e improvisação Summus e com a Casa Hoffmann, regido pela Fundação Cultural de Curitiba.

<sup>54</sup> Nesta Tese, o nome de Rosemeri Rocha da Silva é referenciado tanto no formato artístico quanto no formato acadêmico. No formato artístico, quando se trata das questões do processo criativo das obras do UM, estará posto a grafia de seu nome artístico: Rosemeri Rocha. Já no formato acadêmico o nome da pesquisadora estará referenciado como Rosemeri Rocha da Silva.



Ao dar início a minha colaboração no núcleo como artista propositor, se ativou um interesse, em minha parte, de acionar como provocação o entendimento do que seria tatear questões singulares para pensar uma lógica de dança a partir dos estados corporais. Assim, algumas questões, a partir da prática empírica, foram ganhando corpo, entre elas: como pensar um corpo em dança que habita um estado de corpo em que as questões são corporais? Desta forma, as pesquisas de Rosemeri Rocha e minha foram encontrando modos de se relacionar e ativar um entendimento que estava atento à questão do toque e o que poderíamos esmiuçar dessa ação. Por conta disso, desde minha entrada no núcleo como propositor, pensar o toque passa a não ser apenas um interesse coadjuvante, mas como uma proposição investigativa em dança. Como a ação de tocar pode gerar um estado de corpo? Para isso, em parceria com Rosemeri Rocha, assumi que o pensamento de *Corpo Tateato* aterrado a uma dança de estados, deveria abrigar a presença de algumas estratégias metodológicas para a criação. Para pensar nestas estratégias metodológicas, me apeguei em dois conceitos e ou entendimentos de dança sendo eles o entendimento de *Corpo Propositor* de Rosemeri Rocha da Silva (2013) e o argumento do *Fazer-Dizer* de Jussara Setenta (2009).

### **2.3. O Corpo Propositor no UM ou também aquilo que o corpo está**

Em abril de 2019, ao assumir o cargo de professor temporário no curso de graduação em dança da UNESPAR, assumi também o cargo de propositor do UM, juntamente com Rose Rocha e Milene Duenha. No primeiro semestre daquele ano, objetivamos um processo investigativo em dança que tinha como proposta pensar lógicas de danças singulares para os diversos corpos que habitavam o UM naquele momento. Assim, no início do processo de criação de **Rasuras**, assumimos que os entendimentos aqui destacados seriam os respaldos teóricos já presentes no entendimento do grupo. Tal entendimento parte da lógica de que o corpo já apresenta um contexto que é seu. Seria por conta desse contexto que as criações se dariam. Para isso, partimos de propostas investigativas que se originaram do interesse de pensar o corpo de cada pessoa como assunto de sua dança.



55

A dança que iria emergir nesta proposição seria a dança que cada corpo faz, pensando e assumindo a sua estrutura anatômica. Importante destacar que o processo e as decisões tomadas foram acontecendo no percurso investigativo. Assim, o processo foi também sendo construído em decorrência dos interesses de pesquisa de nós, propositores do núcleo, bem como das pessoas que estavam participando do processo. O que tínhamos como objetivo seria lidar com a singularidade focando no entendimento do ser singular, que está sendo entendido não como aquele que se exclui em sua especificidade, mas aquele que se singulariza a partir das relações com o ambiente e com as demais relações do mundo que são próximas a ele. Deste modo, ao olhar para o processo que estava sendo ativado nos encontros que seguiam, assumimos como terreno teórico o entendimento de *Corpo Propositor*, abordado por Silva (2013). Tal abordagem abraça as investigações do UM desde a entrada Silva (2013) em 2000 como coordenadora e propositora do núcleo.

No UM, assumimos, portanto, o entendimento de corpo, entendendo que o mesmo pertence a um contexto que é específico. Essa especificidade se dá por muitos fatores, sendo eles históricos, culturais, sociais, regionais, temporais entre muitas outras possibilidades. Por conta da gama de perspectivas no desenho desse corpo

---

<sup>55</sup> Imagem do ensaio do espetáculo **Rasuras** (2019). Foto: Cayo Vieira.

singular, o mesmo apresenta informações variadas, sejam elas provenientes da sua lógica particular de vida e/ou de dança. Mas ao falar de dança, o ser singular carrega suas memórias, interesses e experiências. Assim, as ideias de dança formuladas no processo de criação são distintas entre os corpos, mas que podem ser convergidas durante o processo, sem precisar instaurar a imposição de uma verdade. Há aqui um processo de acordos e negociações. Portanto, os corpos singulares e distintos entre si operam dentro de um contexto que é comum a todas(os)(es), o processo criativo da obra em questão. O que cabe nessa conjuntura é assumir que cada corpo é um corpo e que no contexto do encontro coletivo uma lógica está dada. A lógica do *Corpo Propositor*.

A respeito da definição de *Corpo Propositor*, Silva afirma que:

(...) parte inicialmente das potencialidades que são inerentes a sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motoras, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança. (SILVA, 2013, p. 37)

O entendimento de *Corpo Propositor* está presente nos processos do UM pensando justamente na compreensão de que cada corpo produz uma dança localizada por entre o seu contexto em que esse mesmo corpo vive e no mesmo tempo em que ele está situado.

Para Rosemeri Rocha da Silva (2013), o entendimento de corpo, na abordagem tratada nos processos criativos do UM, está relacionado ao entendimento de que esse, o corpo, seja o ponto de partida para a criação, assim, corpo, nessa perspectiva, está para a ideia daquele que propõe, construindo assim o *Corpo Propositor*, que aqui, irá organizar um entendimento singular na sua ideia de dança, diz Silva (2013). Para traçar a apreensão de corpo propositor, a autora, categoriza essa concepção a partir de alguns aspectos, entre eles:

- a cognição, sendo este corpo o agente investigativo de si mesmo, a partir do seu processo perceptivo;
- o estudo da Educação Somática como pensamento investigativo para uma organização corporal;
- o biotipo, entendido como uma organização da forma humana;

- a enação, como sugestão de proposição em dança<sup>56</sup>;
- o movimento, sendo esse o que a autora nomeia como sexto sentido do corpo, tendo como inspiração as questões abordadas por Alain Berthoz (2001).

O *Corpo Propositor*, então, é um entendimento que se dá em trânsito de uma experiência sensorial, acessando aspectos de si que irão compor sua dança. Esses aspectos não estão apenas direcionados à percepção de questões anatomofisiológicas, mas também aspectos que estejam relacionados às muitas outras percepções do seu mover como reflexões que emergem da relação do corpo em movimento, por exemplo, ou também os desejos que mantêm o corpo em movimento e, ainda, a memória que se aflora no instante presente da dança. Esse processo opera para a instauração de nexos de entendimento do seu mover e que, por conseguinte, vão estabelecendo nexos de sentido. Para Silva (2013) esses nexos de sentido fazem com que o mover seja uma ação geradora de conhecimento na área da dança, no campo das artes e da ciência. O conhecer-se gera conhecimento, o corpo é ideia/proposição e pensamento em dança, diz Silva (2013).



<sup>56</sup> Segundo Silva (2013), a *enação*, termo cunhado pelos biólogos chilenos Maturana e Varela (apud VARELA *et al.*, 1993), proveniente da expressão espanhola *en acción* pode ser entendida a partir dois pontos: a ação é guiada pela percepção e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensoriais motores. A ideia de *enativo*, de contínuo, presente da cognição é algo performativo, situado no presente, pois a performatividade, como conceito, é um modo de operar que torna mais maleável a identidade enquanto referencial do passado, por trazer o sujeito para o ambiente presente.

<sup>57</sup> Imagem do ensaio do espetáculo **Rasuras** (2019). Foto: Cayo Vieira.

Nas práticas cotidianas no UM, sempre, ou quase sempre, damos início às proposições a partir de um toque de mapeamento, sendo esse toque uma ação que possa ocorrer em duplas, trios ou mais pessoas, mas também, recorrentemente, lidamos com o auto toque. O toque que pode partir de um interesse na investigação óssea, muscular e/ou tegumentar a fim de contribuir com um interesse de movimento. Mas a ação do toque, no caso do UM, não está apenas para uma lógica de ativação, mas também como um processo perceptivo de um corpo que lida com um mover. Ativar o mover a partir do toque é algo que abraçamos nas nossas práticas como preciosidade, mas também estamos assumindo o toque como a própria ação, o toque não apenas como disparador de algo, mas como o próprio algo que se apresenta enquanto singularidade. Para Rocha, essa experiência é um modo de acionar e articular a fisicalidade da(o) criadora(or)(re)-intérprete, pois ela possibilita que a(o) artista atualize suas sensorialidades, subjetividades e corporalidades, construindo configurações artísticas diferenciadas.

O *Corpo Propositor*, nos processos do UM, inventa a sua fala ao mesmo tempo em que investiga os acordos viáveis que surgem das potências do próprio corpo, isto é, tateia por entre alguns vestígios de movimento que já estão no corpo como existência viva no momento que opera pela experiência da percepção, instaurando no instante presente aquilo que o corpo está tecendo em moveres e em ideias nesse espaço-tempo vivido, em *presentidade*. Assim, o corpo no UM é um corpo tátil que aciona em si o que nele pode estar. O que existe no corpo como possibilidade que se apresenta enquanto toque, enquanto contato com o que pode vir a ser dança, uma vez que “o corpo é aquilo que ele se percebe, se sustenta a partir das sensações e emoldurações construídas por meio da sua propriocepção e de outros inúmeros processos que são parte do seu modo de atuar no mundo” (SILVA, 2013, p. 27).

A metodologia periódica de aulas do UM está inspirada em algumas práticas de interesse e estudo de Silva e eu, entre elas as práticas de Educação Somática, além do estudo da embriologia; tais práticas geralmente trazidas e abordadas por Silva, em soma com algumas práticas corporais e de saberes ancestrais trazidas e



abordadas por mim, entre elas o Kemetic Yoga<sup>58</sup>, o Seitai-Ho<sup>59</sup> e o Butoh. Importante ressaltar que no UM não propomos o estudo aprofundado de tais práticas, elas aparecem como familiaridade de pensamento e como sugestão para traçar um ambiente investigativo de movimento.

Como dito anteriormente, o entendimento de *Corpo Propositor* passa por algumas ações, entre elas está o olhar para a estrutura corporal. Assim, no início do processo, escolhemos como proposição tatear o corpo como possibilidade de criação e investigação. Das muitas possibilidades dentro desta lógica escolhemos o sistema ósseo como acesso, e dele, destacamos três potencialidades. São elas as cavidades ósseas (crânio, a cintura escapular e a bacia), os membros superiores e inferiores (com destaque nos espaços articulares) e a coluna vertebral. Para pensar uma lógica investigativa a partir da estrutura corporal, organizamos no processo algumas proposições poéticas em que as potencialidades ósseas fossem estudadas a partir do movimento. A seguir, compartilho algumas destas proposições que integraram o processo de criação do espetáculo **Rasuras**.

### Proposição Poética – Coluna Vertebral

A proposição tem início com o acesso visual a um modelo sintético do esqueleto humano, objetivando a observação da composição estrutural da coluna vertebral. Neste instante nos dedicamos a propor não somente a observação do modelo sintético do esqueleto, mas também propor uma breve conversa sobre a

---

<sup>58</sup> A **Yoga Kemética, loga Africana**, ou **loga Egípcia** é um antigo sistema egípcio de iluminação baseado nas práticas de movimentos físicos combinados com respiração profunda controlada e meditação.

<sup>59</sup> Técnica em educação corporal japonesa elaborada por Haruchita Noguchi na primeira metade do século XX, com o objetivo de sensibilizar os corpos para que sejam capazes por si mesmo de resgatar a força intuitiva, ordenar seus corpos e viver plenamente o processo do crescimento natural.

organização óssea da coluna vertebral, explanando sobre sua estrutura, funcionalidade e curiosidades.

Na segunda etapa, nos dedicamos à proposta de um mapeamento da coluna pelo toque. O exercício se dá em duplas, sendo que uma das pessoas aplica o toque enquanto que a outra pessoa o recebe. A pessoa da dupla que recebe o toque está deitada sobre os joelhos com a testa apoiada no chão, como o que podemos também chamar de postura da criança na prática do Yoga. A pessoa que irá aplicar o toque tem como objetivo mapear com as mãos os espaços entre as vértebras da coluna, partindo da primeira vértebra do atlas da cervical seguindo sequencialmente até o osso do cóccix. Após o toque sequencial, a pessoa que aplica o toque acomoda uma das mãos na região do atlas e a outra na região do cóccix, permanecendo assim por alguns instantes, dando à pessoa receptora a sensação de tamanho da sua coluna.

Em seguida, a pessoa que aplicou o toque se afasta, deixando a pessoa que recebeu o toque deitada no chão. Após alguns instantes a pessoa que recebeu o toque é convidada a se mover pensando em movimentar os espaços entre as vértebras da coluna. O mover vai ganhando amplitude, a pessoa que investiga os movimentos explora possibilidades de movimento acessando os níveis: baixo, médio e alto. Durante o processo de investigação do movimento, alguns convites são disparados como:

- O que existe de possibilidade entre os espaços que você move?
- Como o seu mover também age como um toque interno?
- O que a sua coluna toca durante o seu mover?
- Além de outros convites que vão surgindo em tempo real.

Em decorrência, a investigação de movimento é assumida como dança. A pessoa que recebeu o toque dança a partir da sensação do toque e de demais sensações que vão emergindo em tempo real. Após alguns minutos o exercício se encerra. A dupla conversa brevemente sobre a experiência vivida e em seguida a dupla troca de lugar.

A proposição poética da coluna vertebral, assim como as demais proposições poéticas compartilhadas nesta Tese, pertencem ao processo de criação de **Rasuras** de modo recorrente, isto significa que tais práticas habitaram os encontros de outros modos possíveis, mas sempre partindo da relação com o toque e como esse toque se expande enquanto sensação de movimento. Os trabalhos em duplas, trios e até mesmo pequenos grupos, também são estratégias presentes no percurso criativo e investigativo do trabalho artístico. O que fomos assumindo no processo foi essa relação do toque que direciona a investigação por estados possíveis de corpo. Pensar o toque no processo de criação de **Rasuras** esteve, então, relacionado com habitar espaços possíveis de si e do que este corpo percebe nas lacunas das relações. Pensar o toque em **Rasuras** também relacionado com o que esse corpo tateia enquanto sensação. O tatear as sensações no processo criativo deste espetáculo, está nos micro gestos, nas ações simples de lógicas rotineiras de um mover que emerge na investigação como, por exemplo, a visita por diferentes níveis, o



deslocamento pelo espaço da sala, um olhar dedicado à relação entre os corpos e entre as coisas do espaço.

Importante destacar que há nesse processo uma rotina de anotações nos cadernos particulares, além das conversas e compartilhamentos nos finais de cada exercício ou, a depender da dinâmica do dia, no final do encontro. Os moveres singulares de cada bailarina(o)(e) são organizações que foram sendo construídos e lapidados pela lógica do encontro entre os demais corpos. **Rasuras** trata, portanto, não apenas do que se percebe enquanto seu, mas sim o que assumimos como nosso.

### Proposição Poética – Cavidades Ósseas

Nesta proposição, assumimos como cavidades as estruturas ósseas do crânio, da cintura escapular e da bacia. Assim como na proposição da coluna vertebral, este também tem início com o contato visual com o modelo sintético do esqueleto humano. Aqui se aplica a mesma lógica, isto é, há uma breve explanação sobre as cavidades abordando questões sobre sua estrutura anatômica, funcionalidades e curiosidades.

Para a segunda parte, o coletivo se divide em pequenos grupos de três pessoas para a realização de um toque de mapeamento das cavidades, sendo que uma das pessoas receberá o toque e as outras duas pessoas irão aplicar o toque de mapeamento. O toque que acontece nas três cavidades é dividido em três etapas.

1. Na primeira etapa o toque tem o objetivo de direcionar a atenção ao tamanho, volume e dimensão das cavidades;
2. Na segunda etapa o toque está para propor movimento das cavidades. Então, as pessoas que tocam propõem movimentos possíveis em cada uma das cavidades. Já a pessoa tocada move as cavidades a partir do toque que recebe;
3. Já na terceira etapa há um toque de convite direcionando o movimento das cavidades. Tocam-se as cavidades por um breve momento e após o toque deixa-se a pessoa tocada a mover só após o convite do toque.

Passadas as três etapas, a pessoa que foi tocada agora move a partir das sensações ativadas com os toques das etapas anteriores. A investigação de movimento em seguida é assumida como dança. Durante o processo de investigação do movimento e do instante de dança os convites realizados são:

- como você convida a pessoa a mover pelo toque?
- como o toque altera ou mesmo compõe o seu mover?
- o que surge a partir da sensação do toque?
- que mover é esse que vai ganhando vida a partir da relação de tocar e ser tocada(o) (e)?
- Além de outros convites que vão surgindo em tempo real.

A proposição só é concluída quando cada participante passar pela investigação do movimento.

A insistência em abordar exercícios que partem da lógica inicial do toque como mapeamento não foi, a princípio, trazido como questão investigativa no processo de criação de **Rasuras**. Mas ao constatar as questões provenientes do processo vivido, se chega à percepção de que em **Rasuras** tocar esteve, não apenas para ativar, mas para estar em estado de dança. A presença do toque em **Rasuras** foi sendo assumida como dança ao constatar que estávamos lidando com uma questão que é singular. Tocar a si, então também pode ser abordado, neste processo, como sentido literal, e a partir disso, fomos lapidando o que o tocar estava se tornando enquanto proposição artística.

### Proposição Poética – Espaços Articulares

Seguindo a lógica recorrente do acesso inicial à proposição, a prática, uma vez mais, tem como disparador o contato visual do com o modelo sintético do esqueleto humano, contemplando, neste momento, dizeres sobre as articulações sinoviais. As articulações escolhidas para essa proposição são:

- atlanto-occipital e atlanto-axial, destacando as duas primeiras vértebras da coluna cervical (atlas e eixo);
- glenoumeral ou articulação do ombro;

- cotovelos, contemplado as articulações úmero-ulnar, úmero-radial e radioulnar;
- radiocárpica ou articulação do pulso;
- coxofemoral ou articulação do quadril;
- tibiofemoral e patelofemoral, compondo as articulações dos joelhos;
- talocrural ou articulação do tornozelo.

Em seguida ao primeiro momento, damos início ao toque de mapeamento que se desdobra em três etapas.

1. A primeira etapa consiste em tatear as articulações sinoviais elencadas para o exercício, pensando nas possibilidades de volumes, densidades e dimensões da cápsula sinovial das articulações;
2. A segunda etapa do toque de mapeamento está para uma intenção de dar espaços para as articulações, alargando os entre espaços dos ossos, ou seja, o toque está na intenção de distanciar os ossos que compõem as articulações estudadas;
3. Já na terceira etapa, a pessoa que é tocada recebe convites, pelo toque, com a intenção de disparar, na pessoa que é tocada, um mover pelas articulações.

Dadas as etapas do toque de mapeamento, a pessoa começa a se mover, primeiramente, a partir da sensação do toque. Convites direcionados para essa ação são:

- Como mover pensando em alargar os espaços entre as articulações?
- Como os espaços articulares invadem os espaços da sala?
- Quais outros espaços possíveis podem ser habitados?

A pessoa insiste no mover pelas articulações ganhando deslocamento pelo espaço, invadindo espaços outros. Mais alguns convites são lançados:

- que corpo é esse que se desdobra em múltiplos espaços?
- que dança é essa que emerge a partir dos espaços articulares?
- Além de outros convites que vão surgindo em tempo real.

Após o processo de investigação, a pessoa suspende o movimento. As duplas trocam algumas informações sobre o que viveram no exercício e, em seguida, as duplas trocam de lugar.

Insistindo em explicitar que tais proposições poéticas aqui compartilhadas, foram sendo revisitadas e atualizadas no decorrer do processo, e sempre em relação com o que vinha sendo construído nas etapas do processo de criação dos enunciados performativos, percebe-se que o toque, então, assumidamente aparece em **Rasuras**, também como questão. Olhar para essa relação do toque como o que se assume como dança esteve em **Rasuras** fortalecido pela intenção de olhar para o corpo como o que este está. Assim, olhar o corpo em estado tateado, no processo criativo deste espetáculo, esbarra na ambiência da singularidade enquanto potencialidade, ou mesmo, pensar o corpo a partir do que ele propõe no mundo, ou seja, estamos aqui a nos deparar com o pensamento sobre *Corpo Propositor*.

Para Silva (2013), *Corpo Propositor* se relaciona com o fato daquele que apresenta uma proposição, ou mesmo, uma ideia. Tal entendimento é organizado pela autora, tendo em vista algumas perspectivas conceituais que provêm do parecer de forma humana proposta por Stanley Kelleman (1992), em que a forma está relacionada com o mote de sistematização da vida e da existência. Nesse sentido, para Kelleman (1992), o ser singular, se orienta pelos ímpetus do uso de sua própria estrutura corporal em relação com aspectos de si e de sua relação com o mundo, aprendendo assim suas próprias lógicas de sistematização. Nesse sentido, o ser singular organiza sua própria linguagem tendo em vista o seu espaço interior que se conecta e se movimenta apresentando ao mundo as suas conexões internas. A partir desse olhar, entende-se o ser singular como aquele que se assume como algo vivo e que existe também por meio do corpo materializado, e esse corpo biológico se relaciona com o mundo por conta de distintas linguagens organizando, a partir das interações com os grupos sociais que habita, estratégias de sobrevivência para estar.

Outro entendimento que contribui para traçar a ideia de *Corpo Propositor* de Silva (2013) é o conceito de imagem corporal discutido por Maturana e Varela (2001). Para os autores, imagem corporal é a percepção que o próprio corpo tem de si, no sentido de figura, que se estrutura na mente do ser singular. Nesse olhar, tem-se um coletivo de sensações cinestésicas edificadas pelos sentidos (visão, audição, paladar, olfato e tato), provenientes do que esse corpo vive enquanto experiência criando, assim, uma perspectiva alusiva de seu corpo. Um entendimento que se dá para seu próprio corpo e para o corpo da(o)(e) outra(o)(e).

No entendimento de *Corpo Propositor* nos processos criativos do UM, o que se pensa sobre a forma corporal está para um disparador das questões criativas e

investigativas do movimento singular, em que cada integrante do núcleo tateia suas próprias especificidades de corpo bem como do mover deste mesmo corpo. Assim, o mover singular se apresenta como proposição de um corpo que é específico, e esse mesmo corpo está, nesta perspectiva, como ponto de partida para a criação. Deste modo, “a experiência pelo, e no, corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente” (SILVA, 2013. p. 29).



60

#### 2.4. Os dizeres do corpo que tateiam estados de dança

O corpo também existe por conta da sua anatomia e fisiologia específica da natureza humana. A partir disso, o corpo que dança em **Rasuras** traça uma organização que está relacionada com sua característica biológica, com sua biomecânica, com as relações e retroalimentações de seus sistemas. A partir desse agrupamento de questões, o corpo se move. No mover, na perspectiva do *Corpo*

---

<sup>60</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Rasuras** em Itajaí/SC, (2019). Arquivo do UM.



*Propositor*, a percepção e o sentir a si e ao entorno são ações que podem operar para a formulação de um modo específico de dança.

No entendimento de *Corpo Propositor*, nas ações e criações do UM, sobretudo no espetáculo **Rasuras**, o corpo opera uma poética própria e, por conseguinte, um entendimento singular em dança.

Um indivíduo segue os impulsos da funcionalidade da sua própria forma e aprende suas regras de organização, construindo sua linguagem única a partir do espaço interno em que se conecta, se move e informa ao mundo suas integrações somáticas. O ser humano é vida e existência através da materialização, e o corpo biológico, que estabelece relação com o mundo através de diferentes linguagens, cria grupos e comunidades com autonomia e estratégias de sobrevivência (SILVA, 2013, p. 3).

Ao pensar nos dizeres sobre *Corpo Propositor* abordados por Silva (2013), esbarramos na intelecção sobre *Corpo Tateado* como aquilo que está em múltiplos toques possíveis de si, pensando em como o toque pode alargar espaços internos e externos, e em como olhamos para o que surge nos *entre* espaços do corpo. O que aqui é proposto como entre espaço se desdobra não apenas na lógica da fisicalidade, mas principalmente no sentido da percepção. A singularidade degustada nos processos do UM tem a ver não apenas com aquilo que o corpo mostra, mas como o mesmo percebe sua dança em sua própria estrutura, e no que ela - a singularidade - pode construir como discurso em movimento.

Para Silva (2013), ao pensar sobre a experiência do corpo singular, o entendimento de *Corpo Propositor* também se refere à indissociabilidade no corpo, uma vez que, para a autora, baseando-se em entendimentos das ciências cognitivas, o corpo é um sistema em que subsistemas se integram. As relações do e no corpo, no entendimento de *Corpo Propositor*, estão o tempo todo em negociação. O corpo negocia em si o que emerge de si. O corpo em dança no espetáculo **Rasuras**, assim, é o que dá vida às suas questões internas e externas.

Ao pensar, portanto, em singularidades, nos processos do UM, o que está em questão é olhar para o entendimento de *Corpo Propositor* como um estado criativo e reflexivo. Olha-se para si, para as questões que emergem de si como corpo e, a partir desse olhar, se organiza uma questão que é corporal. Um enunciado performativo do corpo singular emerge em experiência, já que no UM “o corpo já é uma proposição, porque apresenta, sugere e propõe modos de mover o corpo, a partir das investigações *anatomofisiológicas*, produzindo uma dança da sua própria natureza

biológica da existência humana” (SILVA, 2013, p 13). Desta forma, *Corpo Propositor* é uma ação criativa e reflexiva.

Após os primeiros encontros do processo criativo de **Rasuras**, em que o estudo partia do que o corpo tem como potencialidade, a próxima etapa de criação foi se atentar para o que essa singularidade estava apresentando enquanto discurso de dança. Assumimos, então, que os corpos moventes do UM estariam discursando algo, estariam lidando com enunciados performativos em dança. Enunciados que estariam relacionados com o que o corpo diz. Esse dizer não estava, para nós, no entendimento de um discurso oral ou narrativo, mas como uma proposição corporal.

Para isso, sugerimos no processo algumas proposições em que as(os) artistas dançassem a si para as outras pessoas. Como dito, as proposições em que estavam em questão a investigação das estruturas ósseas, foram sendo revisitadas e atualizadas. Nesta etapa de construção dos enunciados performativos o que estava em questão era olhar para os possíveis assuntos provenientes do próprio mover singular.

Importante aqui expor que os processos de investigação e criação de movimento, nas práticas do UM, estão sempre pensados a partir da lógica da improvisação ou o que também chamamos, em nossos processos, de composição em tempo real. No UM raramente, ou quase nunca, trabalhamos com proposições que lidam com sequências coreográficas pré-estabelecidas. Embora, constatando o potencial que provém deste modo organizativo, optamos por deixar o desenho coreográfico emergir, também, da relação dos corpos com seus processos particulares e coletivos. Dito isto, aqui se compartilha uma das proposições que objetivou tatear as existências nos moveres singulares.

### **Proposição Poética – O que o Corpo Move?**

A proposta aqui surge a partir de um acionamento de corpo específico no início da aula/ensaio. Após uma proposição de

acionamento que, no caso do processo de **Rasuras** como já afirmado anteriormente, em grande maioria se dá pelo toque de mapeamento, seguido de investigação de movimento, tem-se a proposição poética de adentrar às questões que emergem da própria ação de mover.

Para esta proposição, realizamos trabalhos em duplas. Cada dupla inicia essa proposta já tendo organizado um mover próprio. A proposição consiste em uma pessoa da dupla movendo o que já estava sendo investigado por ela individualmente. A outra pessoa apenas assiste e anota o que percebe no mover, ou seja, anota-se o que o corpo move. O direcionamento do exercício é dado sempre pensando na lógica do não julgamento e também daquilo que o movimento poderia ter ou acontecer. Assim, estamos lidando com o que há no mover. Como exemplos podemos pensar em:

- Quais os níveis recorrentes do mover?
- Que partes do corpo estão sendo exaltadas pelo movimento?
- Existe trabalho de torções, extensões, flexões?
- Como o olhar se relaciona com o mover e com o espaço ao redor?
- Se percebe a construção de formas, posturas, entre outras coisas?
- Se pode construir uma relação com alguma imagem visual ou com o que o movimento te faz lembrar, tendo como

exemplo a movimentação de um animal, de uma planta ou de um elemento da natureza, entre outras coisas?

- Como o mover vai se instaurando no tempo?

Após um tempo considerável de investigação, a pessoa que dançava agora suspende a ação. As duplas conversam trocando informações do que foi visto e dançado, além das sensações que emergiram tanto de quem dançou como de quem assistiu. Dado esse momento, as duplas trocam de lugar.

Proposições como as compartilhadas acima, foram vividas no processo de criação para chegar em breves entendimentos, por parte de cada bailarina(o)(e), que lapidaram os dizeres singulares de suas danças. Esses dizeres foram abordados no processo como discursos dançantes. Tais discursos, de cada bailarina(o)(e), foram, portanto, o que surge de ações insistentemente pensadas como tatear questões de seu corpo singular. Assim, chegamos ao que, em **Rasuras**, assumimos como enunciados performativos em dança.

Para a professora e pesquisadora de dança Jussara Sobreira Setenta (2009), o corpo, objeto de estudo de muitas ciências, pode ser visto na dança como assunto e, o corpo que dança, destaca-se como recorte do entendimento do próprio corpo. Assim, nesta perspectiva, a dança que se organiza em um corpo específico é dada como um modo de fala do mesmo corpo que vive a dança, que para a autora é entendida como *Fazer-Dizer*. Setenta (2009) constrói seu argumento a partir da teoria dos atos de fala de Austin<sup>61</sup> (1990), em que supõe a linguagem como um modo de ação, considerando, nesta ótica, as questões relativas aos falantes, como conjunturas, intuítos, objetivos e convenções. Na teoria traçada por Austin (1990) estudada por Setenta, está dado o entendimento de fala como aquilo que se enuncia para além da

---

<sup>61</sup> O filósofo da linguagem John Langshaw Austin (1911-1960) explanou a teoria dos atos de fala. É estudado por Setenta (2009) para abordar o que a autora desenvolve por fazer-dizer.

lógica verbal ou narrativa. Para Setenta (2009), importa saber que o falar, como ação de comunicação, se distancia do único entendimento referente à apenas uma mera propagação, difusão e veiculação de informação, já que, no que é comunicado há um modo outro de concessão de importância e significação nesta ação. Assim, “manifesta-se, no ato de fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro a partir do reconhecimento da intenção do primeiro” (SETENTA, 2009, p 18).

Importante aqui dizer que o estudo de Setenta (2009) está pautado em Austin (1990), Butler (1997), Greiner e Katz (2005). Ainda que não nos aprofundaremos nas teorias de Austin e Butler, iremos brevemente nos aproximar da teoria *corpomídia* não estudando-a a fundo, mas considerando que tal teoria inspira os pensamentos aqui presentes, tanto em Silva (2013) quanto em Setenta (2009). Desta forma, seria importante abrir um breve espaço, nesta Tese, para considerar tal entendimento, a fim de contribuir com o que estamos pensando sobre *Corpo Tateado*, nessa pesquisa que lida com uma dança de estados de corpo, em que a singularidade se torna um fazer de grande importância.

Para Greiner e Katz (2005), corpo e ambiente são organizações que estão em uma constante relação de envolvimento nos fluxos contínuos de informações entre si. No entanto, mesmo com esta condição, por conta das permanentes transformações que são específicas dos sistemas vivos, existe, nessa relação entre corpo e ambiente, um grau de preservação que assegura a singularidade e a supervivência dos organismos e dos seres vivos do nosso planeta. Existimos em relação e é essa relação que irá impulsionar a singularidade de cada ser vivo. Por conta da relação entre corpo e meio, a singularidade existe em constante transformação. O que potencializa a vida e acentua as possibilidades de autonomia é a relação que é fomentada entre corpo e meio, uma vez que “as relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais” (GREINER e KATZ, 2005, p. 130). Assim, a relação entre corpo e mundo é o que também instaura a possibilidade de vida, em que o corpo não apenas abriga um ambiente como sendo este um objeto de estada, quando o mesmo se coloca unicamente como observador do seu entorno, mas sim integra um sistema relacional implicado na lógica da co-evolução, defendem as autoras.

As informações presentes no ambiente são capturadas pelo nosso processo perceptivo, compartilham Greiner e Katz (2005). Assim, as informações oriundas do ambiente passam a integrar este corpo que está em incessante relação com o entorno.

Nesse sentido, as informações do meio, segundo as autoras, tornam-se corpo de maneira singular. Cada corpo se relaciona com as informações do entorno à sua maneira, ao seu modo específico de existir. Por isso, o corpo não é um recipiente ou mesmo um local em que as informações são armazenadas, mas sim um sistema que se move em relação.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo - processo sempre condicionado pelo entendimento de que corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente (GREINER e KATZ, 2005, p. 130).

O curso da vida é algo que não dá possibilidades de suspensão e, por isso, segundo Greiner e Katz (2005), o corpo é um sistema que se encontra no tempo presente, existindo nos entre espaços pela *presentidade*. Justamente por conta disto, para as autoras, não podemos entender o corpo como recipiente ou como um espaço onde as informações provenientes do ambiente são processadas para em seguida serem reconduzidas ao mundo. O corpo é o que existe na relação e na negociação com o meio. Greiner e Katz (2005), ainda lembram que o corpo também não é um meio por onde as informações transitam apenas, já que, toda a informação que toca o corpo entra em negociação com as informações ali já presentes. Neste sentido, “o corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas” (GREINER e KATZ, 2005, p. 131).

O entendimento de *corpomídia*, portanto, está nessa relação de assumir o corpo como mídia de si mesmo e não como o entendimento de mídia como um veículo de transmissão de informações, dizem Greiner e Katz (2005). A mídia, nessa perspectiva, é lida pelo processo evolutivo quando seleciona as informações que se tornam corpo, afirmam as autoras, dado que “a informação se transmite em processo de contaminação” (GREINER e KATZ, 2005, p. 131).

Como dito, não nos aprofundaremos em tal questão, mas o entendimento da teoria *corpomídia* é aqui trazida, para assumir que estamos a falar de corpo a partir de uma abordagem em que o corpo não é um sistema fechado, mas sim está em constante processo de negociação com o meio. Em **Rasuras**, esse meio se apresenta a partir das múltiplas relações criadas no processo de criação. Tais relações que se apresentam não tão somente entre artista e as demais pessoas, mas também entre o artista e suas questões que formam sua singularidade.

No UM, olhar para o que o corpo tem se dá de modo processual. Doravante à cada proposição trazida nos encontros; às relações de troca e compartilhamentos; às ideias e retornos dados por nós - artistas propositores - e às questões que vão sendo organizadas também pelo processo de escrita nos cadernos particulares.

### Proposição – Mudar e Aprofundar

Aqui está uma intenção que é bastante próxima da proposição **O que o Corpo Move?** Desta forma, ao dar início à proposição, considera-se que em aula/ensaio, no dia da proposição em questão, já houveram momentos de aquecimento, bem como uma investigação de movimento baseada em exercícios que propõe olhar para a estrutura corporal como potencialidade de criação. Também se considera nesta proposição o trabalho singular que cada integrante desenvolve no processo, ou seja, os moveres estudados nesta proposição já estão, neste momento do processo, mais lapidados e instaurados nas lógicas de cada integrante.

Para essa proposição, formam-se pequenos grupos de três pessoas. Uma das pessoas dança a sua questão. As outras duas pessoas observam a dança por alguns instantes. Após esse momento inicial as duas pessoas que observam podem dar dois convites de forma oral, sendo eles: mudar ou aprofundar.

O comando para mudar lança um convite para que a pessoa que dança, altere, instantaneamente, a lógica de sua movimentação



que está sendo realizada naquele momento. Essa mudança se dá a partir do entendimento que a pessoa que dança tem, em tempo real, sobre o que pode significar mudança. Mudar pode estar relacionado com alterar a velocidade, o fluxo, a densidade do movimento, entre outras múltiplas possibilidades de entendimento. Já o comando de aprofundar, por sua vez, propõe que a pessoa que dança insista no mover que já acontece. Insistir, aqui, não se relaciona apenas com permanecer fazendo a mesma coisa, mas sim intensificar o que já acontece. Nesse processo de aprofundar o mover, pode estar em questão, também, o que a pessoa que dança entende deste comando.

Após um tempo considerável, as pessoas trocam de lugar até que todas as pessoas do grupo tenham passado pela experiência, tanto de dançar, quanto de lançar os convites orais.

Em **Rasuras** lidamos, então, com os modos de fala de cada bailarina(o)(e). As proposições poéticas estiveram no processo criativo, também, como estratégias de organização destes *modos de fala* de cada integrante do núcleo, pensando o corpo como assunto da dança de cada pessoa. Observa-se, portanto, que distintos *modos de fala* existem no corpo, e que entre eles pode inventar o modo de dizer-se, defende Setenta (2009). Este modo torna-se específico justamente por não se tratar de uma fala sobre algo para além da fala e sim por elaborar a própria fala a partir do que está sendo dito, elaborar no próprio corpo o meio de dizer-se. O corpo em dança, deste modo, pode dizer sobre si e se apresenta enquanto discurso dançado, pensando uma elaboração de fala que se dá pelo corpo e no corpo.

Tratar do corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa/efeito e da moldura fato/prova. Vai então sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar ideias no corpo (SETENTA, 2009. p 18).

No processo vivido em **Rasuras**, a ação de assumir que os discursos se davam de uma outra categoria que não a da lógica narrativa, foi de extrema importância para adentrar nas proposições que estavam sendo organizadas. Neste processo criativo, discursar em dança teve a ver com uma intenção de cavar dizeres outros, dizeres que se apresentam pelo modo em que o corpo está sendo em tempo real, mas fomentando interesses que se desdobravam encontro a encontro. Para Setenta (2009) existe um ponto de conexão com as proposições de Austin e o olhar para o movimento, sobretudo aos aspectos a respeito de pensar a dança como um *Fazer-Dizer*. Este ponto de conexão se dá quando a autora argumenta sobre as lógicas que Austin propõe, se atentando às ações que ocorrem em tempo real e que são constituídas sempre em primeira pessoa e que também são para ela um verbo de ação. Para Setenta (2009), no caso da dança, os verbos de ação são os que se organizam como atos de fala, ou seja, que não se apoiam na linguagem para retratar o que está fora da própria dança. Dança-se o que se é. Diz-se sobre si do modo que se é.

## **2.5. Estados corporais como ambiências inventivas em dança**

Para as criações recentes do UM a pesquisa deste núcleo está dedicada a testar e argumentar sobre outros modos de formular discursos em dança, discursos que se apresentam no e pelo corpo de cada intérprete. Essa lógica dos discursos dançados está sendo pensada no UM pela lógica dos estados corporais a partir do que estamos assumindo por enunciados performativos. Para isso, o UM se atenta aos processos investigativos, perceptivos e cognitivos do corpo, atados aos saberes das singularidades das(os)(es) artistas participantes do projeto de extensão. Desta forma, se almeja neste processo uma investigação que se origina da relação com as abordagens de corpo, com a percepção e com a criação. O corpo e suas questões são o foco de estudo do UM. Assim, o objetivo do processo aponta para as

elaboraões de discursos performativos escritos, a partir de enunciados performativos dançados que são desenvolvidos em processos de criação.

Para Setenta (2009), elencar proposições que operam sobre um *Fazer-Dizer* tem a ver com alguns elementos provenientes da proposição de Austin (1990). Esses elementos podem ser destacados por algumas questões, são elas: a importância de pensar na distinção entre proferimento *constatativo* e *performatividade*. No primeiro, está dada a ideia do sujeito que descreve e afirma sua ação, já no segundo, se refere ao sujeito que organiza sua produção na qualidade de ação de linguagem.

Ainda nessa proposição de Setenta (2009), outros elementos que colaboram para pensar o *Fazer-Dizer* estão na ação do sujeito dançante que em seu processo criativo busca elaborar o seu enunciado performativo, não visando uma descrição da ação, e sim realizar a própria ação. E também, nessa perspectiva, pensar a linguagem como uma articulação produtiva e não mais reprodutiva, tão somente, diz Setenta (2009). Esses elementos, para a autora, podem ser utilizados para compreender melhor o que está em questão quando um corpo que dança diz ao mesmo tempo em que está dançando. O corpo que dança, nessa ordem de constatação, não é visto como o que abriga e reproduz passos sequenciais, mas sim aquele que produz questões enquanto dança, não se preocupando em resolver respostas categóricas e sim habitar a investigação das suas próprias questões, apurando-as no próprio corpo no instante da dança, defende Setenta (2009).

No UM, ao pensar sobre o que estamos chamando de enunciados performativos, foi de extrema importância reconhecer as proposições poéticas como estratégias metodológicas para a criação ao perceber que, nas nossas investigações, estávamos querendo nos distanciar da lógica do discurso narrativo. Para isso, em **Rasuras** o que nos fomenta é, não olhar para o que o movimento narra para fora de si, mas sim o que ele está sendo em *presentidade* enquanto corpo.

Para Setenta (2009), a linguagem verbal se une à linguagem corporal a partir da distinção entre a descrição e a ação dos enunciados *constatativos* e *performativos*. Assim, para a autora, o enfoque no agir ao invés de priorizar um feito descritivo, pode propor uma forma de organização de fala que se refere a uma configuração específica do corpo. No caso do ato *constatativo*, ou seja, o ato da descrição, as informações se afastam do corpo uma vez que são referenciadas exteriormente a ele. A referência, informação, tema, vem de fora do corpo, neste caso.

No ato de realização da ação, no ato do enunciado *performativo*, o enunciado se dá exatamente pelo que se aproxima do corpo. Aqui, diz Setenta, "a ação deixa de ser sobre e passa a ser um enunciar-se" (2009, p. 22). O que está em questão não é o que o corpo conta para fora dele, mas sim como o corpo se conta em movimento. No *constatativo* o corpo em ação de dança está para uma lógica relato. O corpo relata seus assuntos em dança. Assuntos que são salientados a partir de uma linguagem que já é pronta antes mesmo dos assuntos. No *performativo*, o artista dá a importância ao relato do argumento nesta linguagem já pronta. Aqui se realiza e performatiza os moveres do corpo, no corpo.

Setenta (2009), chama a atenção para um olhar não polarizado ao que se refere aos modos *constatativos* e *performativos*. Um não significa, exclusivamente, a anulação do outro, e também não significa que um ocorra isoladamente do outro. Esses dois podem ocorrer concomitantemente. No entanto, Setenta (2009) alerta que na teoria de Austin (1990), existem falas que se diferenciam umas das outras, tendo aquelas que descrevem e aquelas que agem. Nesse sentido, os enunciados do corpo em dança, podem ser organizados em corpos que produzem e corpos que reproduzem seus dizeres.

O corpo que produz, para a autora, está fomentando seu fazer ao pensar na lógica do verbo que se dá no presente. Já o corpo que reproduz, por sua vez, se conecta com um fazer de algo que já está posto no mundo, um assunto, fala, pensamento que já está dado e constituído, e que em dança é reproduzido, reaprontado. Ao produzir, está se organizando em *presentidade* seu *Fazer-Dizer* que não acontece para além do corpo. O que existe, existe no corpo por conta do mover que se organiza em *presentidade*.

Para Setenta (2009) as ações performativas, então, instauram relações comunicativas, e mesmo a depender da situação específica desse ato, elas sempre visam dar uma informação, ou seja, nos enunciados performativos o que está em questão é o ato de comunicar algum conteúdo ao passo em que se realiza uma ação. Para a autora, a intenção comunicativa do enunciado performativo é uma ação que parte do sujeito falante (neste caso o corpo dançante) para o sujeito ouvinte (o corpo apreciador da dança), e esta relação se dá pelo meio de emissão do enunciado e o foco dessa ação se organiza como uma resultância de significado.

Nesta relação de comunicação está a intenção e o efeito comunicativo. A intenção do corpo dançante está direcionada para uma relação com o corpo que

aprecia e recebe o enunciado performativo, ocorrendo o efeito comunicativo. Para Setenta (2009), nessa relação de comunicação a intenção e o efeito comunicativo estão vinculados um ao outro. “A compreensão aqui proposta para a relação corpo-ação-comunicação, onde o corpo não apenas comunica uma ideia, tem como prioridade apresentar o corpo como o realizador da ideia que comunica” (SETENTA, 2009, p. 26). Nesta lógica da intenção e efeito comunicativo, o que está em questão é a comunicação que é modelada em corpo, diz a autora. O corpo, aqui, não é mero veículo de transmissão da informação, mas sim, já é a própria informação constituída enquanto corpo, uma vez que “ele (o corpo) está todo o tempo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo - um estado de coleção de informações que somos, cada um de nós, a cada instante de nossas vidas” (SETENTA, 2009, p. 28).

## 2.6. Rasuras e os mapas de criação

**Rasuras** é uma proposta em constante construção. A estratégia do trabalho é examinar os processos investigativos e perceptivos do corpo da(o)(e) propositora(or)(re) em relação às peculiaridades desse corpo e ao desenvolvimento de enunciados performativos. Dentre as estratégias metodológicas presentes no processo de criação, está a elaboração de mapas de criação.

Os mapas de criação, procedimento proposto no UM por Rosemeri Rocha, são abordagens metodológicas que visam identificar as etapas do processo de criação, enfatizando o desenvolvimento de conceitos que o sustentam. Eles também propõem um discurso em dança ao considerar as questões vividas nos procedimentos investigativos do trabalho artístico. Essa proposta de compreensão do mapa de criação trazida no processo de **Rasuras** por Rosemeri Rocha, foi primeiramente derivada da relação com o conceito de mapa mental da área da Neurolinguística, atrelada aos entendimentos de mapa cognitivo, abordado pelas Ciências Cognitivas.

A proposição de mapa mental foi elaborada pelo autor britânico Tony Buzan (2009). Ele descreve mapas mentais como um método para armazenar, organizar e priorizar informações, usando palavras-chave e imagens-chave que ativam memórias

e inspiram novos pensamentos e ideias. De acordo com Buzan (2012), “um mapa mental é um diagrama que se elabora para representar ideias, tarefas ou outros conceitos que se encontram relacionados à palavra-chave ou uma ideia central, cujas informações relacionadas em si são irradiadas”.

Essa proposta de construção de um mapa de criação, a partir da ideia de mapa mental é uma estratégia que dará à criadora(or)(re)-intérprete um foco no processo, enfatizando alguns princípios disparadores para seu estado corporal, oferecendo possibilidades de estruturação do mesmo. Segundo Silva (2013), a presença dos mapas no processo de criação de **Rasuras**, estimula na criadora(or)(re)-intérprete a expansão e a atividade no funcionamento do cérebro. O mapa, então, é traduzido enquanto materialidade para ativar os movimentos do corpo, traduzindo as ideias propostas e pelas inúmeras imagens que o cérebro humano é capaz de produzir enquanto gera tais ações. Para Silva (2013), esse modelo de mapa de criação proporciona ao artista ativar a produção de mapas neurais.

Segundo o neurocientista português António Damásio (2011), a produção de mapas pelo cérebro tem o efeito de promover e aprimorar ações, que frequentemente ocorrem em contextos onde já existe ação. Logo, articulando com as ideias de Damásio, a pesquisadora Christine Greiner (2013) aborda os diferentes espaços da memória como:

(...): o espaço imagético, que é esse que cria os mapas e as imagens; e o espaço disposicional, que é o mais antigo em termos evolutivos. O imagético se alimenta de todas as percepções do nosso corpo, tato, olfato, audição, não só a percepção visual. O disposicional é aquele em que as disposições mantêm a base do conhecimento, é o responsável pela recordação. O que está em jogo no espaço disposicional não são as percepções, mas a imaginação e o raciocínio (GREINER, 2013, p. 192).

Portanto, **Rasuras** envolve a criação de narrativas singulares baseadas em experiências corpo-mente-ambiente. O processo de síntese desta etapa está relacionado aos estados corporais que marcam imagens ou fluxos de imagens, uma espécie de mapeamento que o cérebro faz constantemente do que está acontecendo no corpo<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> No Caderno IV desta Tese, as discussões sobre o entendimento de *imagens* abordados por Damásio serão novamente trazidos e abordados.



Neste sentido, o processo de criação do **Rasuras** parte das singularidades dos criadores, identificando as palavras e imagens-chaves que surgem das práticas investigativas, as quais são atravessadas por diversas propostas de criação, produzindo materiais e alimentando o repertório do movimento individual. Cada criadora(or)(re)-intérprete possui seu mapa de criação, bem como suas anotações particulares onde relatam suas percepções desde a primeira etapa do processo. As anotações (mapas de criação e escritas pessoais) das(os)(es) criadoras(res)-intérpretes tornam-se, portanto, materialidade para a lapidação dos estados corporais no processo de criação de **Rasuras**.

No próximo subtítulo de número 2.7 deste Caderno, as questões dos enunciados performativos do elenco estão sendo trazidas como discussão. No entanto, compartilho aqui alguns dos mapas de criação e/ou mesmo anotações e dizeres pessoais de parte do elenco de **Rasuras**. Nas anotações que seguem, de autoria de parte do elenco, estão as questões trabalhadas por cada pessoa em seu enunciado performativo.

### **Jean Alembó<sup>63</sup>**

*Que corpo é esse que se desdobra em múltiplos espaços?*

*O Rasuras foi construído e pré-construído ao longo do tempo por encontros semanais. Dançávamos todos juntos e também separados nesses encontros. Nos observamos e escrevemos sobre os próprios movimentos e das pessoas observadas. Recorremos outras vezes a práticas de toque provenientes das somáticas. No reconhecimento das cavidades cabeça, tórax e quadril, Rose insistiu. Bem como na camada de pele e na camada muscular.*

---

<sup>63</sup> Ander Jean Alembó Christofolli, atualmente integrante do UM desde 2018, formado em Ciências Sociais (UFRJ) e Dança (Unespar), tem pós-graduação em Jogos corporais e Conscientização do Movimento (FAV/RJ). Atua no campo das Artes, Educação e Ativismos.



Quando escrevemos sobre os movimentos as palavras podem cobrir diferentes dimensões e misturar essas. Por exemplo, a ação do corpo, as partes que se movem, como se deslocam no espaço em qualidade, etc...

Quem dança pode lidar com o sentimento que se tem por dançar. As aulas de conhecer-se anatômica e cinesiologicamente, fisiologia e movimento, de maneira que também acolhe no ambiente pedagógico o viver, que são fenômenos... Um mover que busca a linguagem do corpo e depois torna-se gesto e pega ritmo. Repete caminhos ou sensações que correspondem a um enunciado performativo, e assim em coletivo, investiga-se e criam-se múltiplos padrões de dança.

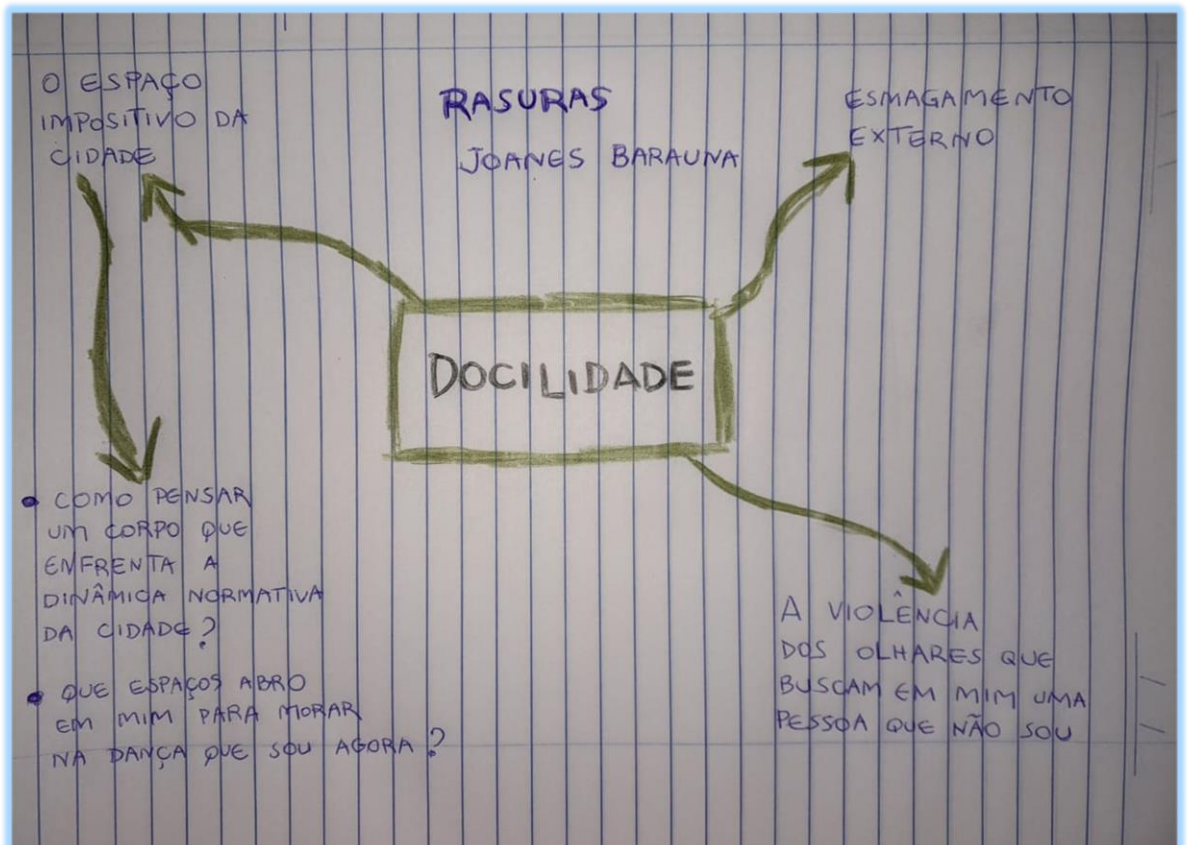
Antes do Rasuras se configurar, meus movimentos, a partir de diários das práticas, eram: "pressionar descontínuo e deslizar leve assimétrico" em solo. Nas duplas, o ir e vir, com Isa, a transferência de peso e as espirais no espaço. Nessa época nas notas de dança resquícios de temáticas sócio-ambientais: "aquecimento global"; "sociedade escolheu o caminho do petróleo"; "ideias sustentáveis ficam insustentáveis se inscritas no individualismo neoliberal".

No contexto das aulas fala-se também sobre acessar discursos do corpo.

No Rasuras, organizado em raia, eu movo, tem algo nos pés e nas mãos. Relação de peso com o chão. Piso e chega na cabeça. Em meu estado corporal, evoco a imagem do pano de chão, trazida por Danilo e pelo grupo movida, esfrego o ar. Fazer e desfazer torções dos braços, começando a partir dos ombros. Como isso chega em outras partes? Integrar o corpo. Integrar um estado de corpo. Micro sensações nas pontas dos dedos das mãos. Escorregar de perna. Distribuir os pesos dos lugares comuns com quatro apoios, a perna alcança e traz, no ar. De pé, um monstro bípede pisoteando avançando na raia

e destrói uma cidade. "brincar visionário de um todo" (enunciado performativo de um estado corporal).<sup>64</sup>

### Joanes Barauna<sup>65</sup>



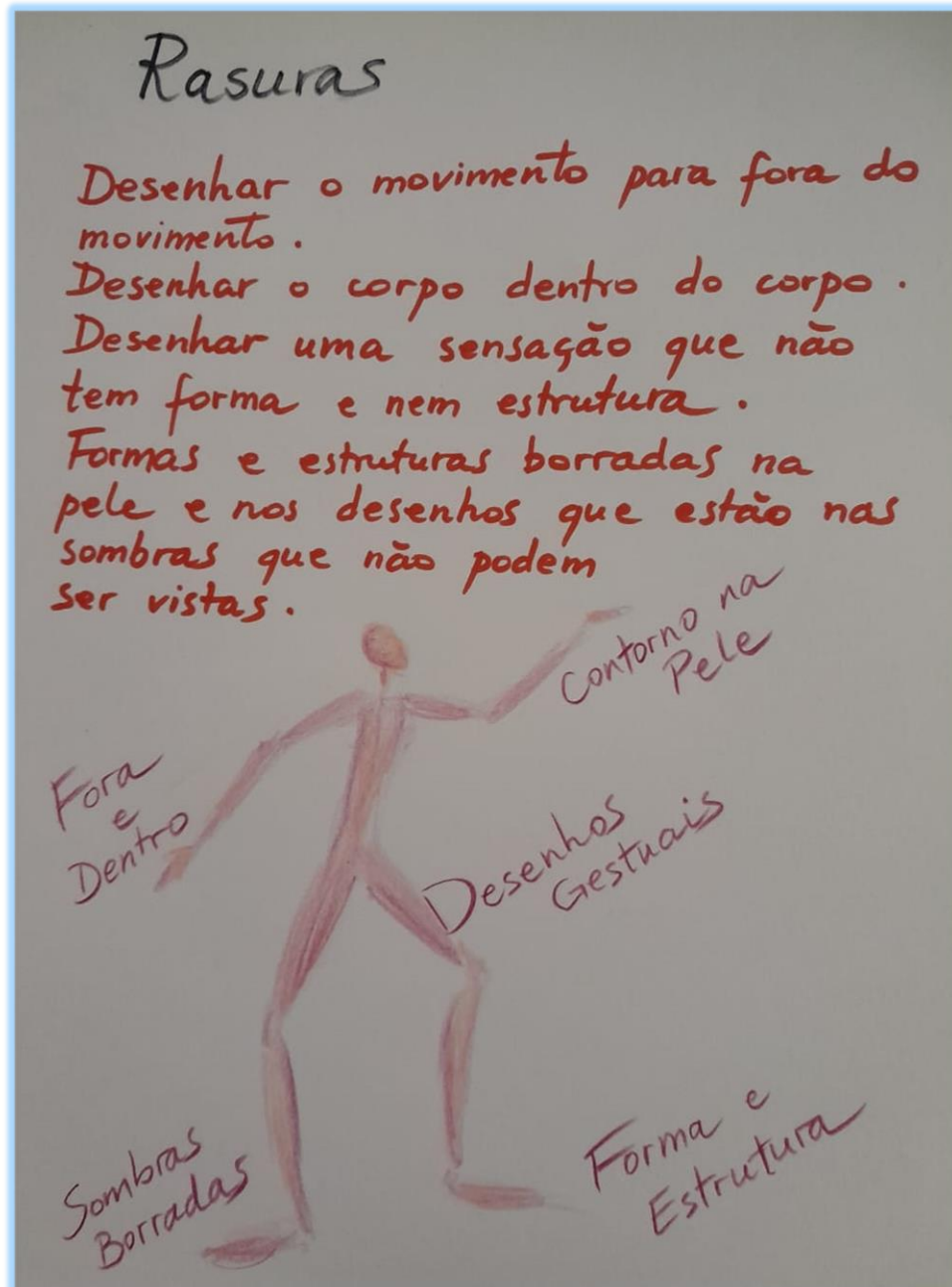
66

<sup>64</sup> Escritas pessoais de Jean Alembro sobre o processo criativo de **Rasuras**.

<sup>65</sup> Artista da cena. Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná. Atualmente integra a equipe do Museu de Arte Contemporânea do Paraná. Foi integrante do UM entre os anos de 2019 a 2021.

<sup>66</sup> Mapa de criação de Jones Barauna sobre o processo criativo de **Rasuras**.

Renata Pellizzoni da Cruz<sup>67</sup>



68

<sup>67</sup> Graduada em psicologia pela Universidade Federal do Paraná. Graduada em bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Estadual do Paraná. Foi integrante do UM no ano de 2019 pertencendo ao elenco do espetáculo Rasuras.

<sup>68</sup> Mapa de criação de Renata Pellizzoni da Cruz sobre o processo criativo de **Rasuras**.

**Isabela Andrade<sup>69</sup>**

*Que estado corporal é esse que danço nessa performance?*

*Que corpo é esse que se configura no UM?*

*Saliência?*

*Corpo escorrendo, em dimensões (várias dimensões);*

*Corpo que apalpa o movimento. Como me aproprio dessa capa envoltória?*

*Agonia – Rastro – Pausas*

*Sensibilidade – Palavra chave: Saliência Interna*

*Começo movendo no chão, criando saliências com o cotovelo, mãos, joelhos, pés. Depois desenvolveu para uma abertura do corpo no chão, como todo o tecido que se abre, expande.*

*Movendo com restrições (não sacudir as pernas e não conter os braços): Senti fluir entre as entranhas do corpo, fiz parte dos movimentos das células, das entradas e saídas das funções do organismo. Movi como espermatozoide, como sangue, como comida, como saliva, como o ar.*

*Movimentos de meia ponta, dobra de joelhos, ombros, fluxo com a barriga.*

*Movimentos GRADATIVOS*

*Espirais GRADATIVAS*  
*que já está!*

*Buscar a saliência daquilo*

*Braços, mostrar mais o esterno, giros*

---

<sup>69</sup> Isabela Andrade é artista da dança e graduada no curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da UNESPAR. Foi integrante do UM entre os anos de 2018 a 2021. Na versão de estreia do espetáculo **Rasuras**, Andrade atuou como estagiária e passou a integrar o elenco do espetáculo nas próximas versões que seriam apresentadas no final do ano de 2019 e na versão online do trabalho artístico desenvolvido durante a pandemia do COVID 19 no ano de 2020. No entanto, como a artista esteve envolvida com o processo de criação desde o início, deixo aqui, também compartilhado suas escritas e seus mapas de criação.

*Olhar o espaço para além da tela/ Ajustar a luz / Explorar o espaço  
Mover com saliências internas\**

*O interno de vários corpos e vários ritmos, fluídos, transferência,  
condução.*

*A rugosidade do cérebro, o inflar do pulmão/ Contato com o corpo  
função: saliva, sangue, urina.*

*Movimentos muito em si mesmados, ceder, amolecer, desfigurar.*

*O mover da vida na célula maior – Saliência – Botar pra superfície.*

*Identificação sonora, caminhadas, segurança (debruçar e expandir).*

*Jogo de composição: cinza, preto e branco*

*Para as saliências – Formas*

*Pontas, furos, curvas, retas, volume, oco, craquelado.*

*Cantos das paredes: divisão, quebras, tubos, jatos, caminhos*

*Componentes qualitativos, separam, classificam – Sair e voltar – Ir e  
vir*

*Cantos das paredes*

*VÃO*

*A importância da escrita subjetiva na coleta de dados ajuda o  
recordar/rememorar/relembrar a parte científica da dança (Rosemeire  
Rocha)*

*Há uma construção e uma destruição ligada as necessidades, conflitos,  
energia da personalidade.*

*Eu existo em dança quando sinto, produzo e me mantenho em  
movimento. Formulo, formatos do meu ser, sentido em movimento, não é cópia  
ou validação do outro que não eu. Descobrir-se em existência é assumir que o  
corpo é capaz de conduzir.*

*A individualidade não pode ser contrariada na dança!*

*Mover sistema digestório da boca até o reto\**

*Sinto meu centro como o de uma almofada, minhas mãos abraçam o meio fofo da minha barriga. Vou para trás e para frente como um longo bambu que não quebra. Pés pontuam o chão, pernas como andaimes, canos que cedem.*

*O caminho faz curvas suaves, é suave, olha como é suave, de formas que se modificam suavemente.*

*Palavras do dia: movo o que sinto, canal de alimentos, saliências, selecionador, excretor.*

*Ideias chave: Saliente, suave.*

*Saliência do alimento dentro do estômago, caminha para a digestão, movido por água, parede limita e move lentamente.*

*Aquário???*

*Dentro do quarto*

*Barreira*

*Proteção de tela do notebook*

*Visceras: O que acontece na pausa?*

*O que vem com a pausa?*

*Escolher uma parte que não chama a atenção, o que vem da restrição?*

*Corpo e suas relações – Mercadoria e signos – Princípio da autoconstrução*

*Entendendo as relações como o objeto de salvação que substitui a alma, nesta função moral e ideológica.<sup>70</sup>*

---

<sup>70</sup> Escritas pessoais de Isabela Andrade sobre o processo criativo de **Rasuras**.



# MOVER COM SALIÊNCIAS INTERNAS

Saliva  
Sangue  
Líquido amniótico  
Urina

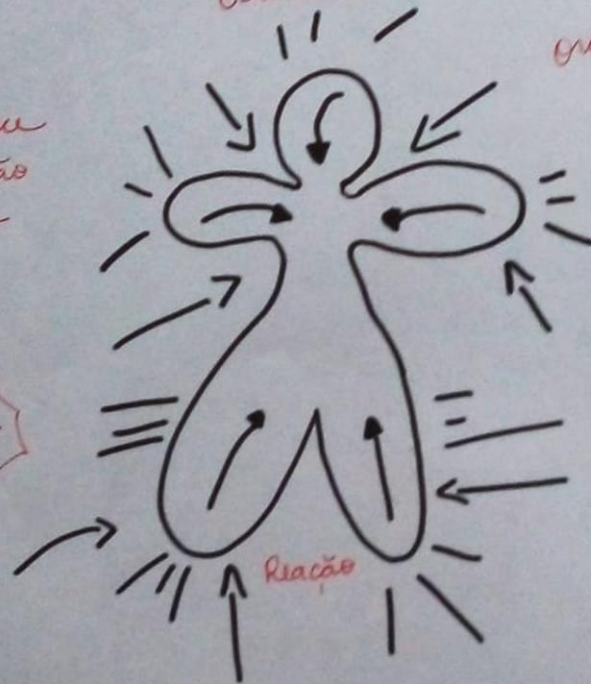
oração  
ondas  
transferência  
condução  
pulso  
ESTIMULOS

articulações  
células

sobe e desce  
circulação  
dentro

Síntese  
de  
movimento

relação com  
a porta  
L<sub>0</sub> coluna



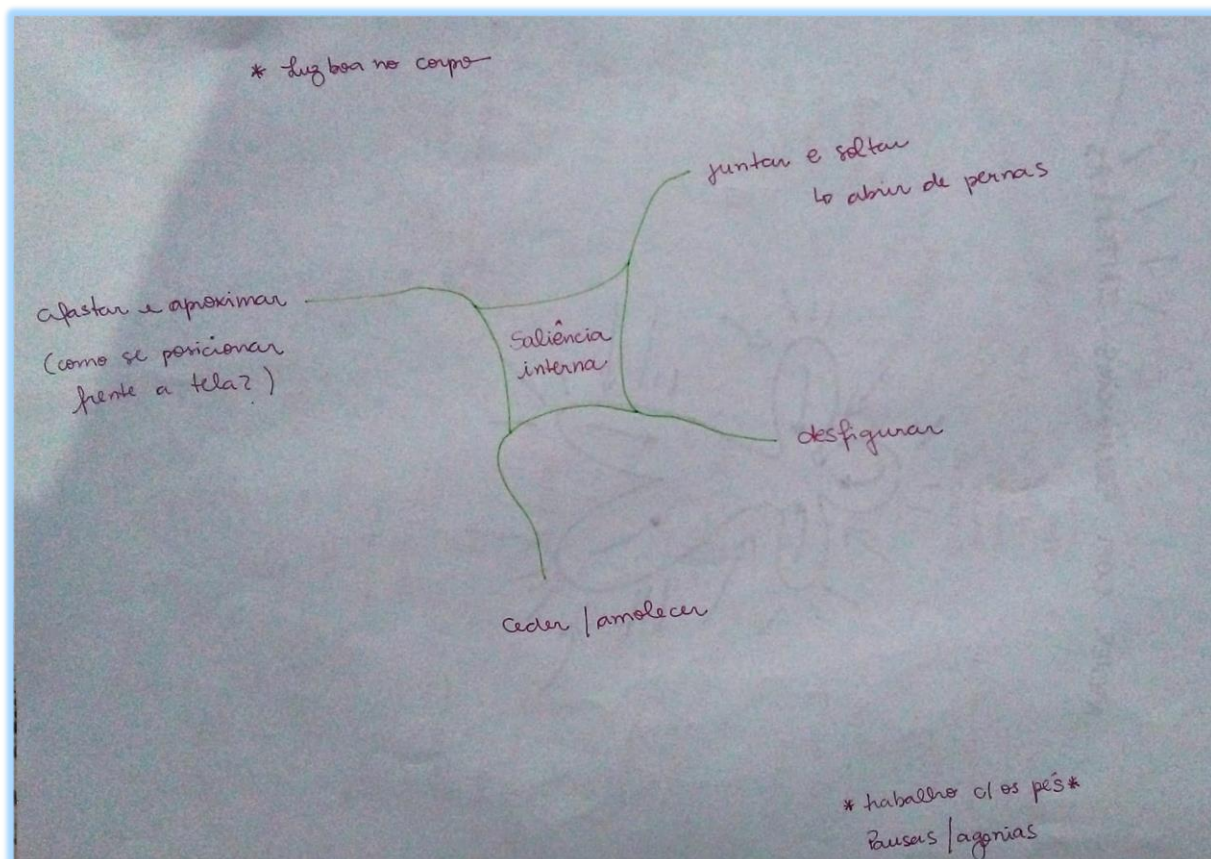
cráneos

CÉREBRO  
I Rugoso  
II Saliente  
III Sinuoso

De que se  
trata o  
anunciado?

\* lógica dramaturgica \*  
menos acaros





71

## 2.7. Rasuras, uma obra de dança em estados de corpos

Lado a lado nas raias divisórias invisíveis, os corpos ocupam espacialidades distintas no espetáculo **Rasuras**. Como pode ser visto no vídeo compartilhado através do link disponibilizado na nota de rodapé de número 42, no espetáculo, tendo como referência a vista de quem senta na plateia, se posicionam da esquerda para a direita Oberdan, Giulia, Jean, Renata, Eliza e Joanes. Oberdan<sup>72</sup> dança a partir dos membros superiores e inferiores. Ele está lidando, em seu enunciado performativo, com uma ideia de distanciamento e proximidades das partes do corpo com elas mesmas e, por conseguintes, elaborando proximidades e distâncias para além da sua estrutura

<sup>71</sup> Mapa de criação de Isabela Andrade sobre o processo criativo de **Rasuras**.

<sup>72</sup> Oberdan Piantino (1988 - 2022), foi artista, professor e pesquisador da dança. Bacharel e Licenciado em Dança pela UNESPAR, atuou como integrante do UM entre 2015 à 2020.

corporal. Seus braços se alargam em torções, propondo curvas ao redor do corpo e acima da cabeça. O apoio de seus pés é intercalado criando, assim, também leves torções com o tronco. Ao mesmo tempo, Eliza<sup>73</sup> lida com seu enunciado performativo pensando nos volumes do corpo e do que existe ao redor do mesmo, trabalhando, por conta disto, com torções que se protagonizam nos membros. Há, nos desenhos traçados por seu corpo, uma lógica movente serpenteada. Entre Eliza e Oberdan, estão outras duas pessoas, mesmo assim, na lógica das raias, a conexão é estabelecida. Eliza e Oberdan dançam em conexão proposital. Cada qual sua dança, mas assumindo que no decorrer do espetáculo, há uma proposição em dupla que se cria pela intenção de estar em relação. Essa relação de dois corpos parte do contexto singular, parte do que o corpo cria em si enquanto discurso performativo. Em **Rasuras**, a singularidade é o que fomenta o discurso performativo em dança. Em si, questões que emergem assumem-se como dança, não necessariamente traduzindo um discurso representativo. Assim, a mover já é a questão posta em cena.



74

---

<sup>73</sup> Artista da cena. Mestre em Artes pela UNESPAR. Atua como Professora de Artes na Secretaria de Estado da Educação de Santa Catarina. É integrante do UM desde 2015.

<sup>74</sup> Imagem do ensaio do espetáculo *Rasuras* (2019). Foto: Cayo Vieira.

No processo de criação do espetáculo **Rasuras**, e a partir dos estudos que embasam o percurso compositivo, pudemos notar que fomos considerando os corpos em dança como o que se apresenta enquanto coletivo de informações. Assim, fomos olhando para as distintas maneiras que cada artista elabora seu fazer dentro da mesma proposta criativa que as(os)(es) demais artistas. Por conta disto, no processo de criação de **Rasuras** fomos dando maior importância aos exercícios em que cada pessoa, em alguma medida, entraria em contato com a ação de descrever (de forma escrita ou oral) os estados emergentes de seu processo. Assim, pensar estados corporais em **Rasuras**, também tem a ver com pensar sobre as lógicas e fazeres que emergem de si. Olhar para si, neste espetáculo, é a ação que se organiza enquanto performativo.

Em **Rasuras**, na ideia de performativo, as ações se exprimem em si mesmas, não se configurando para além do corpo. O corpo dança a si, sem se descolar de si mesmo. O movimento é a ação por ele mesmo, não desejando traduzir ou simbolizar uma ideia que está fora daquele mover específico. No performativo, no que se restringe ao corpo em movimento, o que está em voga é “observá-lo no seu fazer, sem deixá-lo em segundo plano, a partir do corpo que, em sua produção, constitui sua fala” (SETENTA, 2009. p. 29). Assim, o termo performativo está para uma ideia em que o corpo que dança produz um *Fazer-Dizer*, e essa ideia pode se aprofundar em compreensão do próprio termo *performativo*, aproximando-o do conceito de *performatividade*.

No conceito de *performatividade* abordado por Setenta (2009, iremos pensar os feitos de disposição e organização de fala como ações que se configuram também de outros modos que não apenas fonéticas, assim dizendo, o ato de fala, como apresenta a autora, desloca-se para a compreensão de um ato corpóreo e, por conta disto, se apresenta como uma intersecção sintática da fala com a linguística, fala essa que é assumida aqui como corpo, diz Setenta (2009).

Todo corpo apresenta consigo um contexto. Não podemos ler o corpo de modo isolado. É preciso considerar que este tem uma história e, no seu processo de desenvolvimento, este corpo esteve a todo instante em estado de troca com seu meio. Giulia<sup>75</sup>, ao organizar seu enunciado performativo, considerou seu histórico corporal. A artista começou a vivenciar a linguagem da dança dentro do projeto de extensão do

---

<sup>75</sup> Natural da cidade de Curitiba, atualmente é Estudante de psicologia pela Universidade Federal do Paraná. É artista da dança e integrante do UM desde 2015.

UM, dois anos antes da criação de **Rasuras**. Pertencente a outra área de atuação profissional, Giulia se interessou por uma característica que, ela mesma, identificou como estranhamento do que poderia ser um mover em dança. Assim, durante o processo de criação, a artista se apegou a uma sensação de tatear com leveza um mover que, para ela, estava na lógica do conhecer-se a si mesma em dança de modo leve. Por conta disto, leveza, para Giulia, estava relacionando com tocar um modo de dança que ainda não lhe era conhecido. O mover de Giulia é, portanto, parte dessa insegurança de mover. Assim, a dança de Giulia está por uma intenção de toques leves, como quem testa a temperatura da água, antes de se lançar em um possível mergulho.

O enunciado performativo de Renata diz respeito aos desenhos que o corpo borra no espaço. Renata também é artista visual e, em seu movimento, propõe atualizar o entendimento de desenho como sendo uma decorrência de traçados lineares. Por isso, o que está em questão para Renata é pensar esse corpo que se borra pelo espaço a partir do mover. Neste enunciado performativo em questão, se desgarrar da ideia narrativa do que poderia ser borrar ou desenhar linhas no espaço com o corpo, foi um desafio para a bailarina. Mas com este enunciado, podemos pensar sobre como encarar o acontecimento em tempo real como um *Fazer-Dizer*. Assim, a dança de Renata pode ser considerada como um estado que se atualiza em *presentidade* a partir do que o próprio corpo atualiza em si enquanto entendimento do que ele mesmo dança. Desta forma, a dança opera a partir de seu *Fazer-Dizer* enquanto dança e não como algo que traduz uma ideia para fora do corpo, já que “a força do ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer. Um *Fazer-Dizer* que não ‘comunica’ apenas uma ideia, mas ‘realiza’ a própria mensagem que comunica” (SETENTA, 2009, p. 31).





76

O corpo é um sistema em existência viva. Estar vivo exprime um estado de trânsito contínuo. Estamos em trânsito nas relações entre corpo e ambiente. Joanes, por exemplo, criou seu enunciado a partir de seu processo de transicionamento de sua identidade de gênero. Ao se deparar com essa questão, seu mover foi o que surgiu dessa inquietação sobre como as docilidades presentes no ambiente externo, enquanto contexto social, podem esmagar sua singularidade. Assim, no início do processo, acessar a lógica pela narrativa foi algo vivido por ela. Mas o que se organizou enquanto dança veio pela sensação de esmagamento do externo para o interno e, como esse esmagamento abre espaços em si para provocar existências outras. Desta forma, o mover de Joanes parte da lógica de contração e relaxamento singular. O enunciado da bailarina, que está na escolha de contrair e alargar as fibras musculares, veio de uma lógica narrativa para além do corpo, mas no processo, o que esteve em questão para ela, foi pensar em como essa sensação está no corpo e o que ele pode gerar enquanto estado de dança.

O corpo que dança, em **Rasuras**, em sua especificidade, processa lógicas singulares que são percebidas, transformadas e, também, potencializadas nesse

---

<sup>76</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Rasuras** em Itajaí/SC, (2019). Arquivo do UM.

contínuo nexos de negociações de informações entre o corpo e suas questões, e o ambiente ao redor, no caso o processo criativo e investigativo da obra em questão. Processar *performatividade* em **Rasuras**, tem a ver, portanto, com assumir uma *presentidade* na relação corpo mundo. *Performatividade*, neste espetáculo, tem a ver não apenas com o modo de organização, mas também com invenção deste modo e de outros modos singulares e coletivos.

O corpo que dança pela lógica dos estados de corpo está em estado de invenção. De descobrir e rascunhar propostas e trajetos para o seu mover que habita o espaço. Inventar está na lógica do assumir que sua dança é o que vem de sua singularidade. Jean foi uma das últimas pessoas no processo de *Rasuras* que organizou seu enunciado. Isso porque, mover, para ele, estava exatamente na relação com os demais moveres das outras pessoas. O que provém do ambiente externo como contaminação se tornou seu enunciado performativo. O corpo movente contaminado foi o que acabou se configurando, para ele, como discurso em dança. Segundo Setenta (2009), quando o corpo faz algo, ele está, sincronicamente, dizendo algo. Se por algum modo seu fazer necessitar de um modo específico de dizer, há no corpo essa capacidade de inventar seu fazer. Inventar modos de organizar as ideias no mundo. O *Fazer-Dizer* está nessa necessidade de invenção, nessa necessidade de criar lógicas próprias de colocar suas ideias no mundo. Pensar sobre o que Setenta (2009) aborda como *Fazer-Dizer* a partir da lógica da invenção, me conecta com a dança de Jean, sendo essa uma dança de deriva. Mas não como um corpo derivante de forma passiva. Jean propõe em movimento aquilo que ele mesmo é na relação com os demais corpos e com o espaço ao entorno.



Organizar ideias e colocá-las no mundo é um processo que está na insistente relação corpo-ambiente. No UM, baseando-se no olhar para o *Fazer-Dizer*, o corpo está, pois está em um meio. O que surgirá dessa invenção, é relativo às lógicas que esse corpo tem, a partir do meio em que está. Invenção é o que surge por uma necessidade, mas ela também está condicionada ao que se propõe enquanto contexto. A *performatividade*, em **Rasuras**, não opera apenas na lógica da organização, mas também pela constituição de saberes desse tipo de mundo que o corpo habita. Inventar está para encontrar meios próprios, assumindo que tais meios operam a partir de um contexto.

No espetáculo **Rasuras**, a construção da fala é corpo, assim, os processos organizativos dos atos performativos de cada intérprete é, em dança, aquilo que atua na interação entre suas ações que estão em câmbio constante com o entorno. Nos processos investigativos do Um, as informações internas ao corpo singular trocam constantemente com as informações que estão no ambiente. O corpo opera, mesmo que na invenção, a partir de um contexto.



78

O contexto, está sendo aqui pensado como os acordos e informações presentes no ambiente. Esse ambiente é composto pelo espaço físico e pelas relações nele estabelecidas. As relações do espaço e das pessoas e ideias que abrigam esse espaço. Em **Rasuras**, na estruturação das danças singulares, as trocas

---

<sup>78</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Rasuras** em Itajaí/SC, (2019). Arquivo do UM.



de informações entre corpo e meio são o que possibilitam a permanência das lógicas que os corpos traçam no espaço, possibilitando assim, a produção de distintas percepções.



79

Em **Rasuras** o processo se deu muito pela lógica do contexto, mas também por uma lógica da exclusão. **Rasuras**, nesse sentido, teve mais a ver com tirar coisas do processo do que acrescentar ideias. Para nós, artistas propositores do espetáculo, esse procedimento de escolher o que fica ou escolher o que sai, propõe o que é determinante no discurso em dança de **Rasuras**. Assim, a dança no espetáculo em questão, se organiza a partir de uma coerência com o ambiente em que essa dança foi originada. Deste modo, um novo contexto emerge. Esse novo contexto emerge justamente por conta dessa retroalimentação de corpo e meio. Um corpo que diz algo em relação com o meio e que, assim, dá possibilidades de atualização no próprio contexto do meio.

Para Setenta (2009), o corpo que dança, a partir do entendimento de provisoriedade, ou seja, da ideia de que o corpo em constante processo de transformação, é visto aqui como enunciador de ideias e de conceitos. Assim, o corpo em provisoriedade enuncia ideias que são emergências da carne, sem se preocupar

---

<sup>79</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Rasuras** em Itajaí/SC, (2019). Arquivo do UM.

com a noção de tradução e narração de uma ideia de outra natureza que não o próprio corpo. Tem-se aqui a noção de uma ideia-carne, um corpo carne, diz a autora.

Dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o senso comum atribui a esse termo, mas sim, trabalhada pela percepção como uma coleção de ideias que arranhou um certo modo de se organizar no corpo. (SETENTA, 2009, p. 41).

Assim, tais ações se mostram como pistas de informações que estão no corpo e que são cambiadas com o ambiente. Assim, tem-se um corpo-mundo, um corpo que existe em relação com o ambiente. Desta forma, as informações estão em processo de atualização e reorganização, produzindo informações outras. O discurso de dança no *fazer-dizer* é um ocorrido em negociação constante com o entorno.

Nos espetáculos do UM, sobretudo em **Rasuras**, os estados corporais são acontecimentos que operam pela lógica da *presentidade*. A relação de quem dança e de quem assiste a dança é uma relação transitória entre esses dois corpos. Em *presentidade*, a dança dos estados é um fazer que se dá nos entre espaços do tempo.

Dançar estados corporais em **Rasuras** está relacionado, então, com a lógica de dança e com a lógica de mundo que este corpo abriga. As ideias-carne que são organizadas em dança tem a ver com as referências que esse corpo tem. Assim sendo, a ação dos estados corporais, neste espetáculo, é uma ação de singularidade. O corpo formula sua dança em processo de *presentidade*, lidando com seu jeito específico de enfrentar as questões internas e externas ao seu corpo. A singularidade de um corpo também está relacionada com o que existe de peculiar em seu mover. O mover de cada corpo é único e específico, assim, seu estado corporal será, ao mesmo tempo, peculiar em si.

Jussara Setenta (2009), aponta que nem sempre o *Fazer-Dizer* de um corpo será levado em questão para uma ação de levantar perguntas sobre sua fala, no entanto, nesta escrita, estamos olhando para o processo de criação de **Rasuras**, como um ambiente que formula questões e se depara com as mesmas, não com o intuito de respondê-las, mas como proposição de encará-las e, assim, assumi-las como o que também abriga a dança.

O entendimento deste corpo, enquanto aquele que produz estados corporais, está, também, nessa relação entre corpo e os demais corpos, além da relação de corpo e mundo, corpo e contexto em que este corpo está inserido. Deste modo,

assumir-se como corpo que habita um estado corporal em dança está na constatação de que esse corpo pertence a um contexto.

**Rasuras** se organizou, como vimos no vídeo compartilhado através do link disponível na nota de rodapé de número 42, a partir do que chamamos de raias invisíveis. Nesta lógica o desafio foi pensar em como os enunciados performativos, poderiam se entrelaçar uns nos outros, sem que as lógicas singulares se diluíssem no tempo. Para tanto, o que esteve em voga foi justamente olhar para a questão do que se encara como negociação. Nas filas, os corpos dançam a si, mas em negociação e em relação com os demais corpos. No entanto, há aqui a escolha de com quem e como se relacionar. Assim, duplas e trios eram criados em tempo real a partir do que, justamente, emerge na relação. Se, como compartilhado anteriormente, Oberdan e Eliza criam lógicas próximas a partir de seus discursos singulares, Joanes e Giulia se conectam por conta de entendimentos que estão pela operacionalização do mover. O contrair e alargar de Jones abraça a lógica do espaço de leveza de Giulia e, assim, se cria um discurso entrecruzado que aparece e desaparece a partir do que estes corpos vão negociando em tempo real.

Para pensar em um mover que se dá pelas lógicas singulares e considerando o contexto, esteve presente no processo proposições que lidavam com o que o corpo cria na relação. A proposição que se compartilha a seguir esteve para fomentar o que se dá no entorno do corpo singular e que colabora para o que surge de si em negociação com os demais acontecimentos ao redor.

### **Proposição – Aproximar e Afastar<sup>80</sup>**

Após os momentos de aquecimento e investigação do movimento as pessoas são divididas em grupos de três pessoas. Nesta proposição duas pessoas dançam suas questões singulares e uma

---

<sup>80</sup> A proposição poética em questão é uma ação inspirada nos procedimentos metodológicos artístico-pedagógicos da pesquisadora, professora e artista de dança Gladis das Santas.

pessoa observa e lança convites verbais. Os convites são *aproximar* e *afastar*.

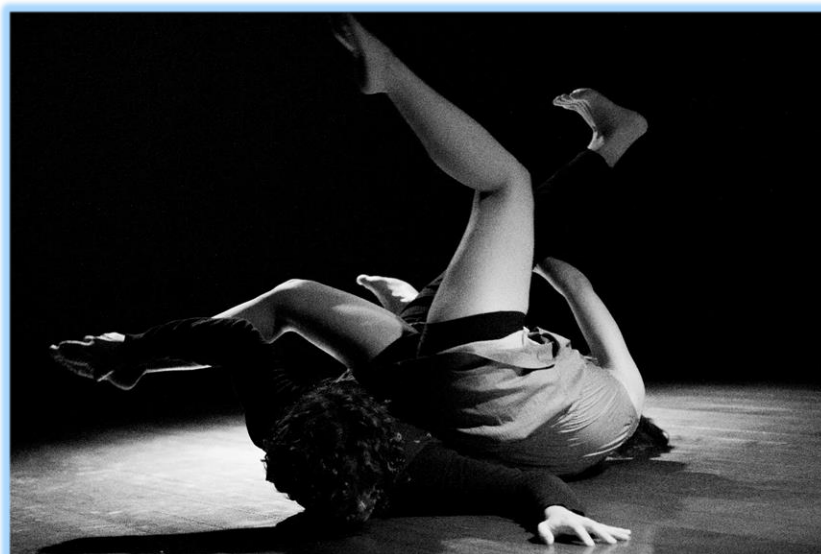
*Aproximar* convida cada uma das pessoas que dançam a considerarem o mover uma da outra e acionar em seu movimento algo que a conecte com a dança da outra pessoa. Aqui o entendimento de *aproximar* é pessoal, podendo estar relacionado com a forma do movimento, com a intenção, com a velocidade entre outras possibilidades. No entanto, sempre pensando que o *aproximar* não quer dizer deixar de dançar a sua dança para dançar a dança da outra pessoa. *Aproximar* está na proposição de criar um diálogo dançante em que cada singularidade esteja em questão.

*Afastar*, por sua vez, está para uma lógica de oposição. Se afasta da lógica do mover, pensando em se aprofundar no movimento que é pertencente a si. Deste modo, como o convite de *aproximar*, *afastar* traz um entendimento de cada pessoa.

A proposta termina quando todas as pessoas tiverem transitado por todas as ações de dançar e lançar os convites verbais.

*Aproximar* e *afastar* em tal proposição poética, foi o que potencializou as ações das relações e negociações presentes na lógica das raias invisíveis. Estar nas raias dançando seus enunciados performativos não se resume a dançar apenas a si, mas dançar uma relação coletiva que parte de si. A negociação com o que existe no contexto é, também, o que fomenta a discussão presente em **Rasuras**. Assim, tatear questões singulares, neste trabalho artístico, não pode ser entendido como um processo de solidão, uma vez que, nesta perspectiva, *Corpo Tateado* é o que se dá,

também, pela relação. Desta forma, podemos assumir que na dança dos estados corporais, sobretudo em **Rasuras**, o corpo está aberto para as possíveis reorganizações propícias no processo de criação, tal qual, no instante de existência da obra artística. O corpo, em **Rasuras**, se reorganiza constantemente para enunciar-se em dança a partir do que acontece no ambiente, considerando-o como um coletivo de proposições entre si e o mundo.



81

Os enunciados performativos, em **Rasuras**, portanto, tem a ver com o que está em *presentidade*. Com as organizações, reorganizações e relações estabelecidas entre os artistas, entre os corpos que enunciam suas questões. Para Setenta (2009), o corpo de dança performativa na perspectiva do *Fazer-Dizer*, está, em seu processo, se inventando como corpo ao modo em que inventa seu modo próprio de dizer-se e que emerge de seu fazer. Assim, no espetáculo **Rasuras**, criar dança tem a ver com invenção. Invenção de corpo, invenção de mundo e invenção de relações. Se inventa sua dança em *presentidade* a partir do que emerge nos espaços entre proposições e demais corpos. Inventa-se a si mesma(o)(e).

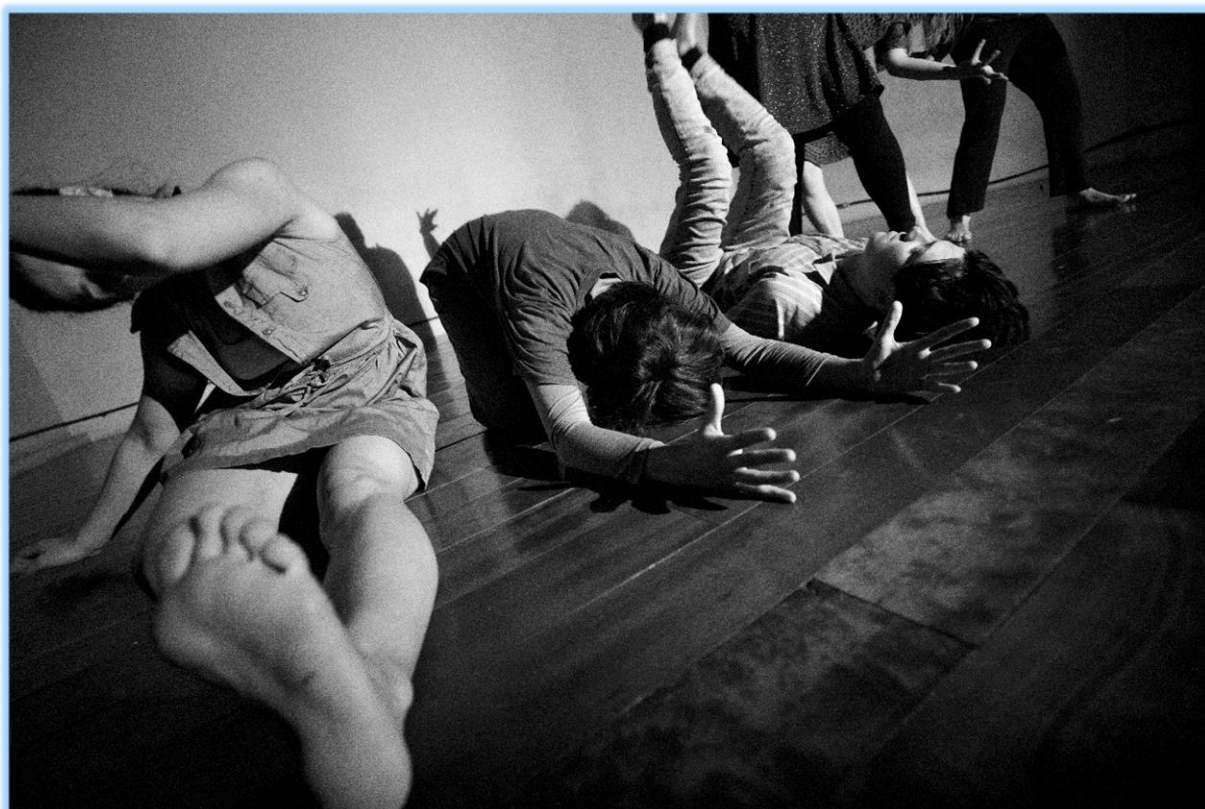
*Corpo Tateado* tem a ver não apenas com o que se percebe de si, mas com o que se pode inventar de si mesmo. Que possibilidades o corpo pode descobrir em

---

<sup>81</sup> Imagem do ensaio do espetáculo *Rasuras* (2019). Foto: Cayo Vieira.



dança? Tatetar-se está não apenas para a lógica do toque como constatação, mas também como aquilo que te pode levar para uma possibilidade do que você já havia constatado. Está para criar um mundo todo em um instante de tempo presente. Criar uma existência de si em movimento.



82

Dado o que estamos discutindo em relação com as questões das ciências cognitivas, o mover, no que se refere ao *Corpo Propositor*, segundo Silva (2013), é entendido como o sexto sentido do corpo. Percebemos enquanto nos movemos e movemos o que aflora da percepção. O mover está como uma relação de tatear não apenas de si, mas do mundo. “O *Corpo Propositor* e seus impulsos geradores de movimento potencializam a forma humana, fazendo dela uma proposição de corpo, de ideia, de dança e de vida” (SILVA, 2013, p. 13). Dançar **Rasuras**, na lógica do

---

<sup>82</sup> Imagem do ensaio do espetáculo **Rasuras** (2019). Foto: Cayo Vieira.

*Corpo Propositor*, tem a ver, então, com tatear proposições vivas oriundas do humano enquanto ser de carne e ideias.

De acordo com Silva (2013), *Corpo Propositor* é uma organização da(o) intérprete-criadora(o)(e) que se dá ao passo que esta(e) corporaliza ações que ganham vida em decorrência do olhar poético para seu corpo anatômico e fisiológico, considerando seu contexto corporal-biológico-cultural. Desta maneira, para a autora, o biotipo, aqui, é entendido também como experiência de vida em que não apenas está em questão a organização dos órgãos, ossos, músculos, tecidos e líquidos, mas principalmente a compreensão dos mesmos relacionado com o olhar poético e criativo.

A partir das experiências no processo de criação do espetáculo **Rasuras**, olho para a ambiência dos estados corporais também como ações da percepção e da ação que ocorrem de modo compartilhado e sem hierarquias. O corpo, na lógica dos estados corporais, elabora um processo relacional entre o dentro e o fora, entre a existência singular e as existências outras presentes do entorno. Pensar sobre estados corporais em dança, sobretudo a partir das inquietações vividas em **Rasuras**, está para a ideia de olhar o corpo vivo que dá pulso para a existência humana, a partir de uma ideia de criação artística em que o que está de fato em questão é o fazer que emerge da própria carne. Quando em **Rasuras** pensamos em uma dança de singularidades, nesta perspectiva do *Corpo Tateado*, dançar estados corporais pode estar relacionado, também, com dançar a vida.



## CADERNO III

### ○ EMERGIR, ○ INSISTIR E ○ TRANSFORMAR

*“O não saber junto do que você já sabe desses estados empurrando o mover. A dúvida não paralisa. Move se perguntando, saboreando o estar buscando aquilo que ainda você não sabe por inteiro. E de antemão, aviso que nunca será inteiro.”*

*Gladis das Santas*

#### **3.1. Palpites empíricos sobre processos pedagógicos na abordagem de estados corporais em dança**

Estamos, nesta Tese, olhando para a lógica dos estados corporais a partir de uma ambiência de constatações que chamamos aqui de *Corpo Tateado*. Tatear como possibilidade de adentrar as questões que emergem da carne e dos fazeres em dança. Se a questão aqui é olhar para os modos de pensar o corpo e a dança por uma ótica que provém de questões singulares, como podemos partir de uma possibilidade de olhar para o corpo como aquilo que emerge possibilidades de si para a criação de um estado de corpo?

Ao falar dessas questões, me provoca pensar nas práticas que desenvolvo enquanto artista e professor universitário. Nos últimos quatro anos, tenho trabalhado no ensino superior, principalmente, com disciplinas de criação e investigação em dança. Neste ambiente, tenho provocado proposições que transitam a partir do entendimento de estados corporais. Assim, no presente Caderno, iremos nos aproximar dos dizeres e pensares sobre estados corporais tendo como fundamento reflexões que provém da prática pedagógica no ensino superior em dança, a fim de

pensar estados corporais como aquilo que abre espaços de atravessamentos e emergências.

Em 2019, ao adentrar o colegiado do curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, como professor colaborador, assumo as disciplinas Laboratório de Investigação do Movimento V e VI<sup>83</sup> ou, como informalmente chamamos tais disciplinas no curso, LAB V e VI<sup>84</sup>. As disciplinas são ofertadas para os alunos e alunas que cursam o 5º e 6º período da graduação de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR, sendo localizadas no terceiro ano do curso, em que LAB V é ofertada no primeiro semestre de cada ano e LAB VI, por sua vez, é ofertada no segundo semestre. Ambas as disciplinas são semestrais e não exigem pré-requisito, sendo que em média comportam um total de 40 alunos. Segundo o Projeto Pedagógico do Curso de Dança - PPC, as disciplinas de LAB são ministradas por dois professores(as). Portanto, ministro as disciplinas de LAB V e VI em parceria com a Profa. Dra. Gladis das Santas.

Gladis das Santas, artista contemporânea, é docente no curso de dança da UNESPAR desde 2005 e trabalha como artista proponente/criadora no Entretantas Conexão em Dança, residente na cidade de Curitiba. Gladis dialoga com suas práticas artísticas em seus múltiplos fazeres e, por isso, está interessada nos revezamentos entre criação/composição artística e educação, olhando para a singularidade do artista da dança como potencialidade. Assim, Gladis vem pensar a dança no contexto do corpo de quem dança. O artista que é também pesquisador e que sobrevive, tanto no ambiente da produção artística, quanto no ambiente da pesquisa acadêmica, portanto, pode refletir sobre suas relações tecendo um modo de organizar sua dança.

O encontro com Gladis, se deu ainda no meu período de discente no curso de dança, em que ela já atuava como docente e, portanto, minha professora. Atualmente, como colegas do colegiado e parceiros ministrantes das disciplinas de LAB V e VI, a relação de pesquisa se fortalece na comunhão de interesses em olhar para fazeres em dança que se organizam pela lógica dos estados corporais.

---

<sup>83</sup> Os planos de ensino e ementas das respectivas disciplinas podem ser encontrados nos anexos desta Tese.

<sup>84</sup> As disciplinas de Laboratório de Investigação do Movimento V e VI surgem no PPC ou Projeto Pedagógico para o Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR com a reformulação do novo currículo ofertado em 2011. Assim, em 2013, ambas as disciplinas foram ofertadas pela primeira vez no curso de dança. Nos anos posteriores novas mudanças no PPC foram realizadas. No entanto, as duas disciplinas permanecem no PPC até a presente data. O PPC do curso de dança pode ser encontrado em: <https://fap.curitiba2.unespar.edu.br/>.

Em LAB V e VI, está previsto o desenvolvimento do estudo prático do ciclo percepção-ação em movimentos de dança. A partir da ementa proposta do PPC, Gladis e eu, desde 2019 temos sugerido lidar, nestas disciplinas, com questões teórico-práticas em que se objetiva o aprofundamento de perspectivas de investigação do movimento, a fim de instigar a produção de estados corporais, a partir de noções de permanência, insistência, e mudança, segundo os parâmetros da Teoria Geral dos Sistemas<sup>85</sup>, além de fomentar a produção de autonomia nos processos de pesquisa e criação em dança por parte dos discentes do curso. Enquanto que em LAB V as questões referentes aos entendimentos de estados corporais são trazidas de modo introdutório, dando prioridade para os aspectos investigativos e perceptivos, em LAB VI, os estudos são aprofundados e abordados a partir de fazeres que organizem estratégias compositivas.

Estados corporais têm, então, se tornado assunto protagonista de tais disciplinas nos últimos anos. Para isso, Gladis e eu estamos abordando entendimentos atrelados aos fazeres em dança que se organizam pela lógica dos estados corporais, objetivando discutir processos de investigação do movimento como ação que se dá, também, pela singularidade. Os conteúdos e proposições de LAB V e VI ganham algumas camadas de discussões. Aqui, um assunto presente nas disciplinas e que integra os entendimentos abordados e que se relaciona com o que estamos olhando, nesta Tese, sobre *Corpo Tateado*, está o dizer sobre *insistência*.

Entre 2015 e 2017, estive matriculado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, como aluno de mestrado. Na Dissertação defendida em setembro de 2017, trago como discussão o entendimento de *insistência* na criação em dança<sup>86</sup>. Tal termo é discutido na Dissertação, a partir do conceito de *permanência* pertencente à escola de saber da Teoria Geral dos Sistemas. Insistir, na perspectiva abordada na Dissertação de Mestrado defendida por mim, está relacionado com a ação de pensar estratégias para a continuidade da vida, a partir da ambiência de processos de criação em dança. Assim, *insistência* tem a ver, não com perpetuar ações imutáveis, mas com assumir mudanças em prol da supervivência. Insistir, portanto, está como um desejo de não

---

<sup>85</sup> Tais entendimentos serão abordados nas páginas seguintes deste caderno.

<sup>86</sup> A Dissertação de Mestrado intitulada **Entre o Orto e o Ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência da criação em dança** foi defendida em setembro de 2017 no PPGAC USP, sob orientação da Profa. Dra. Sayonara Pereira. A dissertação pode ser encontrada no banco de teste da USP, disponível em: <https://www.teses.usp.br/>.

deixar morrer. *Insistência* como aquilo que propõe o alargar o término de algo ou coisa. *Insistência*, nos fazeres e pensares presentes das abordagens de LAB V e VI propõe, também, fomentar olhares para o que emerge no processo de criação em dança e o que surge, a partir da emergência, por conta das relações postas e organizadas no ambiente.

Nas disciplinas de LAB V e VI, então, a *insistência* torna-se um dos conteúdos em relação com saberes sistêmicos, provocando reflexões sobre a investigação do movimento que se organiza por conta de fazeres singulares. As proposições existentes na disciplina estão sendo trazidas a partir daquilo que o corpo discente tem em seu repertório e, a partir disso, desenvolver um processo que se organiza pelo nexo de sentido proveniente do movimento, esbarrando em questões que operam para a complexidade. Assim, olhamos para a *insistência* como o que está como atividade de deixar dar corpo para as questões que emergem do próprio corpo.

Após três anos de parceria nas proposições desta disciplina, começamos, Gladis e eu, a sistematizar um olhar reflexivo sobre as questões levantadas nas aulas nesses últimos anos. Para isso, organizamos algumas séries de conversas que foram gravadas para uso pessoal de nossas pesquisas. No entanto, no desenvolver deste Caderno, está posto uma das conversas entre Gladis e eu em que as questões provenientes de nossos interesses artísticos, pedagógicos e acadêmicos estão no entrelaçamento de compartilhamentos de ações da disciplina, bem como um entrecruzamento do que compõe o entendimento de estados corporais traçados nesta Tese. Assim, o presente Caderno dá como continuidade o compartilhamento desta conversa.

### **3.2. Uma conversa sobre estados corporais, por Gladis das Santas e Danilo Ventania Silveira<sup>87</sup>**

---

<sup>87</sup> A conversa aqui transcrita e apresentada foi uma iniciativa minha e de Gladis das Santas a fim de articular questões provenientes das disciplinas mencionadas. A conversa foi realizada em outubro de 2021, via plataforma online do Google Meet no período da pandemia da COVID 19. Embora as questões articuladas na conversa sejam referentes ao período anterior ao da pandemia do COVID 19, impossível não assumir tal acontecimento mundial como fator atualizador para as questões aqui tratadas.

**Gladis** – Se você fosse pensar em teorias e/ou livros que embasam o seu pensamento sobre estados corporais, quais seriam?

**Danilo** – Desde algum tempo eu comecei a me interessar por essas questões no pensamento acadêmico. Lá na primeira graduação que cursei, que foi uma Licenciatura em Teatro<sup>88</sup>, tive aulas com o professor Roberto Gill Camargo<sup>89</sup> que me apresentou a Teoria do Caos e a Teoria Geral dos Sistemas. Nesse meio tempo, essas teorias sistêmicas têm me acompanhado e estado em órbita no meu corpo que me provoca a pensar as minhas práticas artísticas, meus interesses acadêmicos e, também, pensar o mundo. Então quando comecei a me interessar por essa questão de estados, fui olhando para essa lógica dos estados a partir dessas teorias sistêmicas. Para mim estado tem a ver com o que emerge do corpo, e pensar *emergência* a partir das lógicas e das teorias sistêmicas me faz muito sentido, porque quando eu penso a teoria sistêmica me parece que ela tem a ver com essa questão da emergência, no sentido de acontecimento da vida, daquilo que ganha vida, que dá vida e que tem a ver

---

<sup>88</sup> Curso de graduação em Licenciatura em Teatro realizado na Universidade de Sorocaba (UNISO), realizado entre os anos de 2004 a 2008.

<sup>89</sup> Roberto Gill Camargo é professor da UNISO e diretor do Grupo Katharsis de Teatro, residente na cidade de Sorocaba. Na UNISO ministrou as disciplinas de Códigos Corporais, Iluminação Cênica e História do Teatro Brasileiro.

com o percurso vivo de desenvolvimento, de aprofundamento e fim. Então, eu gosto muito de pensar “estado” a partir desta perspectiva sistêmica. Por conta disso, para mim, “estado” tem a ver com isso que aflora, com isso que emerge, com isso que ganha uma força, seja ela qual for. E essa força vai durar um tempo específico.

Ao escrever a Dissertação de Mestrado, me propus a discutir entendimentos referentes à Teoria Geral do Sistemas e sobre um de seus principais parâmetros que é o entendimento de *permanência*. Desta forma, não irei me alongar em tais definições neste momento, mas como proposta contextualizadora vale saber que a Teoria Geral do Sistemas ou TGS, é uma organização de pensamento que se oficializa no século XX a partir da publicação do livro *General Systems Theory* pelo biólogo belga Luidwig Von Bertalanffy na década de 1930. Tal obra torna-se um disparador de questões que abordam os estudos da complexidade e ponderações sobre a composição de sistemas vivos que podem ser lidos e pensados a partir de distintas disciplinas de conhecimento.

No Brasil, o astrofísico Jorge de Albuquerque Vieira (2006), aborda tais questões e contribui com tal escola de conhecimento ao dar a definição de sistema em que diz que: “um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades” (VIEIRA, 2006, p. 88). Assim, segundo Vieira (2006), inspirado nas abordagens da escola russa do físico Avenir Uyemov, seja uma coleção de coisas ou componentes, essa coleção será um sistema quando existir um conjunto de relações entre esses componentes tais que, desse relacionamento surjam particularidades coletivas ou partilhadas. Deste modo, a definição de sistema pode ser entendida como um conjunto de órgãos funcionais, partes ou elementos que interagem entre si e, portanto, será a relação ou estado de comunicação que definirá um sistema.



Na Teoria Geral dos Sistemas, está a presença de três parâmetros fundamentais ou básicos de um sistema, sendo eles a *Permanência*, o *Meio Ambiente* e a *Autonomia*<sup>90</sup>. A *Permanência*, o primeiro parâmetro fundamental ou básico de um sistema vivo, não é o que se mantém como estagnação. *Permanência* é apreendida como reconhecimento de informações, como reconhecimento de lógicas sistêmicas, como emergências e, por conseguinte, a potencialização das mesmas, assim as lógicas sistêmicas evoluem. Para a professora e pesquisadora de dança Adriana Bittencourt Machado (2001), *permanência* é continuum, e esta atua na distinção dos particulares, das diferenças, assim, a existência de um sistema está submetida às relações que, por sua vez, geram dissipação. Desta forma, a *permanência*, já que falamos de processo de criação que se reconhece em uma continuidade de informações, torna-se um parâmetro responsável para a sobrevivência do sistema. Segundo Machado (2001), *permanência* é movimento, se distinguindo de equilíbrio, não há como permanecer e manter-se igual.

Nas disciplinas Laboratório de Investigação do Movimento V e VI do curso de dança da UNESPAR, lidamos com o entendimento de estados de corpo relacionando-os com o as discussões sobre o conceito de *permanência* da TGS. Aqui, tais estudos estão para pensar a criação em dança pela lógica dos estados de corpo como o que se organiza como uma existência viva, uma vez que, o entendimento de sistema aqui está sendo olhado como uma organização sofisticada do que surge como relação das questões provenientes dos moveres. Para Machado (2001), a *permanência* é um processo evolutivo, que se desenvolve em sua continuidade, no entanto, não é um processo que se diminui a uma estagnação, de tal modo que assim, o sistema morreria. A *permanência* acontece porque há mudança.

Os processos das disciplinas Laboratório de Investigação do Movimento V e VI, são vistos como sistemas que apontam o olhar para si, exigindo-lhe a olhar para o seu modo operativo, seus fazeres e para seus mecanismos e lógicas de manutenção, o que ali sobrevive e gera corpo. A lógica sistêmica trata o Universo como acordo de diversidade, como composição de informação. Esses acordos constroem um sentido de continuidade, e as informações são cruciais para que esse processo seja possível. Machado (2001) discute informação como grandeza física presente na natureza, como

---

<sup>90</sup> Tais discussões podem ser conferidas com mais aprofundamento na Dissertação de Mestrado **Entre o Orto e o Ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência da criação em dança** disponível em: <https://www.teses.usp.br/>.

vínculo entre a matéria e a representação; informação como grandeza torna-se responsável por distinguir os particulares, entendendo a informação como substrato de um fato, já que falamos aqui de estados corporais considerando os saberes sobre sistemas vivos e como o que se revela enquanto continuum, transcorrendo do fenômeno para o real. A informação, neste caso, se apresenta como contribuição potente para a *permanência*. Informação que forma padrões, replicação, o faz por uma estratégia de penetração em ambientes; “a informação singulariza ou particulariza o que existe” (MACHADO, 2001. P 11). Por conta disto, a informação constitui sistemas, designa códigos, replica procedimentos, consente uma existência permanente. Para Machado (2001) a informação aufere oportunidades de *permanência* quando é replicada.

O entendimento de estados corporais em Lab V e VI, se aproxima das lógicas dos sistemas vivos, a partir daquilo que emergem deles próprios - os estados - enquanto informações. As informações estão em trânsito gerando comunicação, replicando-se, ou seja, estados de corpo podem ser vistos como sistemas em evolução e, neste sistema evolutivo, um fenômeno existente é o da *emergência*. Assim, para entender criação e investigação em dança no contexto das disciplinas Laboratório de Investigação do Movimento V e VI, Gladis e eu nos apegamos a alguns dos muitos entendimentos da TGS, entre eles, além do conceito de *permanência*, também está o de *emergência*.

Podendo ser uma consequência, um acidente ou algo que ocorre de um determinado planejamento, *emergências* são fatores existentes, e tem fundamental atuação na evolução de qualquer sistema vivo. Para o físico, filósofo cientista e humanista argentino Mário Augusto Bunge (2004), o termo *emergência* alude à origem de novidades. *Emergência*, aqui, entra como sentido de aparição de uma inovação qualitativa que há pouco era esquecida ou despercebida.

De acordo com Bunge (2004), em um sistema vivo, *emergências* são transações urgentes que nascem por proposições do próprio sistema, a fim de contribuir para uma ideia. O que emerge se torna precioso, único, pelo simples fato de existir e tem importância exata para o momento em que nasce. Tudo o que emerge vem a partir de algo, de interações, ou seja, “não há *emergências* em si mesma” (Bunge, 2004. p. 35). No entanto, as *emergências* não são processos somatórios, elas entram em negociação com o que já existe e podem, por muitas vezes, se esvaír por não conectar sentidos com o sistema. O que emerge nem sempre sobrevive, pois

*emergências* estão a todo tempo em negociação com o ambiente, através de *convergências*. Do mesmo modo, *emergência* tem a ver com ganho, porém, depende de perdas. Todavia, segundo Bunge (2004), esses processos podem ser descontínuos em outros aspectos, em virtude do nascimento e desaparecimento de novidades qualitativas. Sua importância vem do momento de sua origem, contudo, assim como uma erva que brota de uma semente depende de condições precisas para se desenvolver, a *emergência* precisa ser convergida, ser potencializada.

Em LAB VI, certa vez, Gladis e eu lançamos um convite à turma. O convite era: “dance o que em você é vontade”. Esse convite foi dado logo no início da aula. E cabe aqui apresentar um pouco do contexto. O curso de dança da UNESPAR, atualmente, é matutino. As disciplinas de LAB variam de dias e horários a cada semestre. Esse convite específico, foi direcionado para uma turma que tivemos no segundo semestre de 2019. Na época estávamos saindo do inverno em Curitiba, uma das cidades mais frias do país. Naquele instante, estávamos no início da aula às nove horas e trinta minutos da manhã de uma segunda-feira, com temperatura de aproximadamente 10º. “Dance em você o que é vontade”. Mesmo com a aula já preparada, Gladis e eu, minutos antes de começar a aula, nos indagamos: que vontade alguém tem em se mover nessas condições? No entanto, insistimos no convite. A dança que surgiu, quase que generalizada, foi um derramar-se ao chão. No chão, as pessoas ainda sonolentas e com o frio tocando o corpo, insistiram no mover derramado. Outros convites foram sendo lançados, como: quais sensações você reconhece no seu querer mover? Como você se interessa por isso que acontece? O que emerge do seu interesse em mover?

Os alunos e alunas ao insistirem no mover suas vontades, foram entrando em estados de dança a partir do que já estava acontecendo. As danças foram ganhando densidade. Outros convites foram lançados a fim de potencializar tais fazeres. As danças, assim, foram ganhando vida, a partir dos interesses singulares. O exercício terminou com as pessoas se movendo pelo espaço da sala de modos distintos, habitando diferentes níveis e dançando em múltiplas velocidades. Esse exercício simples nos fez olhar para o que estávamos nos interessando sobre o entendimento de *emergência*. Como sendo um acontecimento que vai se atualizando na insistência da ação. Ao insistir, o que pode vir, ou mesmo, ganhar corpo?

O entendimento de *emergência* segundo Bunge (2004), foi e continua sendo uma referência para o pensamento que Gladis e eu estamos construindo nas duas

disciplinas. No entanto, não temos a pretensão de traduzir o conceito nos convites ou nos fazeres em dança presentes na disciplina. O que estamos pensando como *emergência*, e mesmo como *permanência*, em nossas proposições, tornam-se inspirações poéticas a partir de múltiplas relações que fazemos em nossas práticas pedagógicas. Ou seja, em LAB V e VI lidamos com um pensar estados de dança que se organizam a partir da inspiração do que podemos entender por *emergência*. O que emerge de um fazer que já acontece? Que corpo surge quando insistimos em uma ação? Que camadas o movimento ganha quando se faz o que se percebe e o que se percebe ao insistir no fazer? Por isso, em nossas aulas, olhamos para o entendimento de *emergência* segundo a TGS, sobretudo o que apresenta Bunge (2004), como proposição artística.

Em LAB V e VI, emergir, como um olhar poético, está para uma relação de assumir que a dança pode se tornar dança ao constatar as *presentidades* do fazer. Constatar é o que ocorre no tempo insistente das ações e, assim, deixar o que se constata ganhar vida na relação do que já ocorre como potencialidade. Emergir, em LAB, se relaciona como criar relações consigo, com seu mover e com o entorno. Emergir em LAB torna-se, também, criar possibilidades de convergência com o meio.

Cada ambiente exige uma prática que é construída por lógicas particulares. Cada ambiente porta suas lógicas e modos de operação que são independentes. Para tanto, não estamos interessados em uma prática processual que habite ambientes investigativos estáticos, mas sim estamos interessados em processos de criação que existam construindo uma conexão entre os mesmos e que se dê a partir dos acordos entre os corpos e espaços. Isso, para nós, é uma existência que se dá pela *emergência*. E aqui nos cabe compreender o que faz com que esses ambientes se conectem. Para Gladis das Santas (2008)<sup>91</sup>, o corpo que move, não move só, não produz só. Junto a ele está um mundo de relações que se estabelecem, construindo informações/movimentos, tecendo acordos entre o corpo e os ambientes onde esse sobrevive. Assim, o corpo opera com investigação. Para Gladis das Santas, é no acordo de um partilhar de informações de distintos ambientes que o conhecimento em dança acontece.

---

<sup>91</sup> Na época da publicação de sua Dissertação de Mestrado, Gladis das Santas assumia o sobrenome Tridapalli. Em respeito à autora, atualizo o seu sobrenome na escrita deste texto contemplando seu nome artístico, porém, na citação direta seu texto estará referenciado com o sobrenome Tridapalli.

A concepção de acordo como compartilhamento é também formulada a partir da aproximação com a visão sistêmica, principalmente no entendimento das propriedades partilhadas/emergentes e também de alguns parâmetros sistêmicos como permanência e organização. (TRIDAPALLI, 2008, p. 13)

Na Teoria Geral dos Sistemas, assumimos que os acontecimentos da vida estão, também, na relação com o mundo ao redor. É de grande importância entender as *emergências* como acontecimentos não solitários. *Emergências* são mantidas por *convergências*. Essas duas categorias estão intimamente relacionadas. Segundo Bunge (2004), certas novidades são consequência da auto-organização de uma compilação de entidades. “Ao geral, *emergência* requer *convergência* e, por sua vez, *convergência* requer a *emergência* de novos conceitos” (Bunge, 2004. p. 19). Nas experiências vividas LAB V e VI, os estados de corpo que se originam das proposições para manutenção dos mesmos, ou seja, estados corporais em LAB V e VI emergem a partir do que já ocorre no processo. Os conceitos provenientes se afinam em novas necessidades e, é aí que se dá o processo de potencialização de *emergências*. Da mesma forma que há informação na *permanência*, também há a potencialização de *emergências* e que, por sua vez, podem gerar modos operativos existentes no processo de criação.

Desta forma, o processo de criação, aqui, entendido como um sistema está todo tempo passivo a *emergências*. Para Gladis das Santas (2008) as *emergências* do processo de criação são ocorrências da experiência investigativa. Tornando-se, assim, possível reconhecer a emergência de uma lógica de organização e sua funcionalidade devido às conexões entre informações que emergem dos experimentos particulares do corpo quando formula questões, problematiza estratégias, elabora sínteses provisórias, promovendo um contexto investigativo.

As propriedades partilhadas são emergentes, são propriedades globais, comuns a todos os elementos do sistema. São ocorrências interdependentes de determinadas relações. Os acordos investigativos são resultados de relações que permanecem em conexão, sejam como redes de movimentos, sejam como regras gerais e coletivas de funcionamento do processo investigativo. (TRIDAPALLI, 2008, p. 30)

*Emergências* se dão a todo tempo, porém, o tempo de existência do que emerge nunca é o mesmo. O que faz uma *emergência* existir é a coerência com o sistema que habita. Essa coerência nada mais é do que relação que evolui para uma

potencialização. “A compreensão de uma totalidade só pode ser lograda submergindo-se até o fundo das coisas” (BUNGE, 2004. p. 167). As *emergências* só existem por conta das *convergências*, ou relações. Sem essa importância que é dada, por conta das *convergências*, as *emergências* se diluem e perdem sua existência. Convergir, se torna potencializar, dar vida à.

Corpo e ambiente são sistemas informacionais. *Emergências* são fenômenos que surgem da relação de informações dos dois sistemas que aqui falamos. Para tanto, nas disciplinas de LAB V e VI, o entendimento de estados de corpo está relacionado com o conceito de *emergências* quando olhamos para estados corporais como aquilo que está em negociação de fazeres que se dão em *insistência*. Assim, insistir é permanecer no que vive enquanto força poética. “Para permanecer, os sistemas devem ser abertos, trocar com outros sistemas ou com ambientes que os envolvam”. (MACHADO, 2001. P 41). Conseqüentemente, pensar em *insistência* pela lógica dos estados corporais, também está para o modo como o corpo lida com *emergências* de um sistema vivo - o corpo em negociação com si e com o que vai Tateando de seu próprio processo.

A criação que se configura como compartilhada emerge de um continuum de informações que resultam de trocas relacionais entre corpo e ambiente. (...) Essa é uma condição de permanência que possibilita que o corpo busque soluções de outros modos (TRIDAPALLI, 2008, p. 32).

A *insistência* nos estados corporais atua como organismo de conexões, gerando complexidade, assim as relações se tornam permanentes. A partir da *insistência*, novas informações podem se tornar provenientes e, de tal modo, novas *emergências* originadas. Isso se caracteriza como um sistema vivo em constante mudança. “Permanecer, então, consiste em transitar em processos de regulação e crises apresentando-se como um trânsito gerador de complexidade, conseqüentemente, mostra-se imprescindível para a continuidade de processos” (MACHADO, 2001. p. 22).

Por fim, a *insistência* nos estados corporais pode ser um processo evolutivo que se fortalece a cada instante. E, para isso, é preciso ter ciência que os meios são os fatores importantes para a percepção do estado de permanência. No entanto, nos fazeres em LAB V e VI, o que se fortalece nesse processo são as relações, as



conexões entre as *emergências*. Afinal, conexão não deve ser entendida isolada da percepção.

**Gladis** – Fiquei aqui pensando sobre em o quê, além da teoria sistêmica, andei me aproximando desde o meu Mestrado até aqui. Pois, acho que no Mestrado eu me aprofundei mais nisso do “movimento como um sistema”, na “dança como um sistema”, muito inspirada na Adriana Bittencourt Machado, e na questão da *Permanência*<sup>92</sup>, que acho que é uma questão que nós (enquanto professores dessas disciplinas<sup>93</sup>) trabalhamos nos estados, e pensando que você falou tão sabiamente, desse lugar daquilo que aflora como vida e tem uma missão de sobrevivência, já que sobrevive porque permanece, porque muda, porque continua estabelecendo relações para sobreviver. Nesse ano e no ano passado, em que a gente começou trabalhar junto, eu tenho pensado muito nessa questão dos estados e nessas teorias que tenho lido como um conjunto de forças no corpo e nessa relação corpo mundo. Conjunto de forças e conjunto de tensões, e nisso penso na Suely Rolnik<sup>94</sup> que fala disso que vibra,

---

<sup>92</sup> Tais discussões sobre o conceito de Permanência da TGS podem ser conferido com mais aprofundamento na Dissertação de Mestrado **Entre o Orto e o Ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência da criação em dança** disponível em: <https://www.teses.usp.br/>.

<sup>93</sup> As disciplinas mencionadas são Laboratório de Investigação do Movimento V e VI do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR.

<sup>94</sup> ROLNIK, (1998).

desses estados vibráteis como conjunto de forças. E, nesse caminho, eu penso na leitura do José Gil<sup>95</sup>, relacionando isso que você fala do “brotar da vida” e que, para mim, tem a ver com o “brotar do sentido”. José Gil fala muito do movimento que conecta consciência e corpo, que olha para o pensamento como corpo e “brota o sentido”. Isso, para mim, tem a ver quando pensamos sobre estados corporais como *permanência*, como tentativa de existência. Aqui vai brotando um sentido. Ele fala também da atmosfera e do *plano de imanência*. Pensar sobre isso que trago, parece que conecta de alguma forma com as coisas que você vem trazendo na sua fala.

**Daniilo** – Te ouvindo, fico pensando naquela frase: “o que pode um corpo?” E sobre essa questão que você trás do corpo que vibra, me sinto provocado em pensar: de onde vem e o que faz o corpo vibrar? Parece que a gente vive o mundo sempre a partir de um impulso. Um impulso de querer continuar vivo ou de ir contra algum tipo de violência. Pode ser que essa vibração também aconteça como resistência. Mas pensando nessa questão da vibração e nessa frase “o que pode um corpo?”, te pergunto: o que pode um corpo nessa lógica dos

---

<sup>95</sup> GIL, (2004).

estados corporais? Para onde um corpo pode ir dentro de uma lógica de estados corporais? Para onde você pode levar esse corpo?



96

**Gladis** – Outro dia fiquei pensando em um título para nosso artigo<sup>97</sup> sobre estados de corpo, e me veio “Estados de Corpo, Estados de Mundo”. E cheguei nisso pela pergunta sobre: como libertar o futuro dançando? E dessa ideia, também, de que futuro é uma

---

<sup>96</sup> Imagens das aulas de LAB VI, 2022. Acervo pessoal.

<sup>97</sup> No instante de escrita desta Tese, Gladis e eu estamos em processo de elaboração de uma escrita futura que se pretende desdobrar em um artigo acadêmico a fim de compartilhar e problematizar as questões provenientes dos processos vividos nas disciplinas de LAB V e VI.

ideia de mundo, de o que você deseja e quer deste mundo. Eu acho que quando você fala dessa vibração, pra mim, tem muito a ver com estar exposto, estar vulnerável nesse mundo, sentindo-o. Acho que muito dessa vibração vem por estarmos nos relacionando, mas também de estar consciente do que está acontecendo. Do que acontece em seu corpo em relação aos acontecimentos do mundo. E isso não está muito separado, mas quando a Sueli Rolnik<sup>98</sup> fala da vibração, do corpo vibrátil, ela fala em oposição ao corpo anestesiado. Um corpo que já não sente mais essas forças e tensões do mundo. E, às vezes, vem essa coisa da tensão ser uma força intensa ou uma revolta, e não. É muito menos. Às vezes isso se dá no sentir de uma maneira menor até. Então, acho que os estados, quando são estados de mundo, me vem uma pergunta, que vem disso que você provoca: “o que pode um corpo?” Mas de onde partem esses estados, também? Porque penso que um corpo pode muito, mas acho que temos um corpo que muitas vezes não está desbloqueado para saber o que ele pode. E isso me vem uma inquietação sobre um desbloqueio contínuo. E gostaria de te fazer uma pergunta sobre isso. Será que os estados corporais têm a ver com abrir para descobrir e para conseguir

---

<sup>98</sup> ROLNIK, (1998).

existir com essas outras possibilidades? Por que me parece que o jeito que o nosso corpo vive nesse sistema capitalista, nesse sistema cada vez mais apertado, esse desbloqueio contínuo, tem a ver com o espaço entre, para o corpo começar a “poder coisas”. Não que o desbloqueio precise vir antes para poder existir enquanto estados, mas acho que esse desbloquear contínuo faz parte de um jeito de mover estados. Pois tem muita coisa sólida, endurecida para esses “entres” começarem a ser possibilidades.

Em LAB VI, uma ação que Gladis e eu estamos, insistentemente, provocamos como estratégia metodológica da disciplina é a proposição de estados corporais que surgem de imagens poéticas dançadas. Estes estados estão divididos em **Estado da Vibração** e **Estado da Respiração**. Antes de dar seguimento à conversa, gostaria de aqui compartilhar um destes dois estados de corpo que costumamos desenvolver na disciplina de LAB VI que é o **Estado da Vibração**<sup>99</sup>.

Os corpos estão espalhados pelo espaço da sala. Em pé, braços ao longo do corpo e olhos fechados. Sentir os pés esparramando o chão. Sentir o pulsar do coração. Pés que tocam o chão e o pulso do coração que habita o corpo. De olhos fechados deixa-se vir um tremor. Um tremor que se inspira, poeticamente, nos batimentos cardíacos.

Deixa tremer, tremer e tremer. Treme o corpo por dentro. Um tremor que esparrama pelos pés e se espalha pela terra. Deixa tremer.

Treme os ossos, a carne, os líquidos e a pele.

---

<sup>99</sup> O Estado da Vibração, inicialmente surgiu em nossos planejamentos a partir de uma estratégia metodológica organizada em um solo de dança que criei anos antes de assumir as disciplinas em parceria com Gladis. O solo de dança que me refiro leva o nome de **Invisível** e está melhor apresentado no Caderno IV desta Tese.

Treme por dentro até esparramar pelos poros. Esparrama pelos poros a água que vem do tremer.

Insiste-se na ação. Treme, treme e treme até o que está dentro passa a ser visto por fora.

A respiração participa. Os membros inferiores participam. Os membros superiores participam. O tremor reverbera.

O corpo vibra em si. Corpo que vibra pelo espaço.

Os olhos cerrados aos poucos amanhecem. Olhares podem ser ou não trocados.

O tremor emerge. E emergem, também, paisagens internas que escorrem para o espaço. E escorrem ainda as águas do corpo, como rios internos que se desenham no suor. Suor, que vira rio e que vira cachoeira.

O corpo treme, e do tremor um estado se assume como vibração.

Lança-se um convite:

“Como o corpo habita o espaço em estado de vibração?”

O corpo que vibra, acolhe o vibrar enquanto dança.

E, assim, danças se emaranham pelo espaço.

O estado da vibração é uma ação poética da disciplina de LAB VI que é trabalhada a partir de proposições recorrentes. Este estado geralmente, junto com o **Estado da Respiração**, torna-se em LAB VI um procedimento investigativo que irá disparar fazeres compositivos pelos alunos e alunas da disciplina. Geralmente, os fazeres compositivos são apresentados nos processos avaliativos nos encerramentos dos bimestres segundo o calendário acadêmico vigente no campus universitário.

**Danilo** – “Abrir espaços e continuar existindo como possibilidades”. Penso que estado pode vir de qualquer tipo de provocação, mesmo uma provocação mais elaborada, como uma provocação mais simples. Porém, mesmo que dentro da simplicidade, parece que o estado vai se desenvolvendo e vai se desdobrando a partir de uma complexidade. Eu acho que isso se relaciona com o



que você fala desse “desdobramento” que o estado vai ganhando e vai se desenvolvendo. Acho que esse desdobramento se relaciona com o que estou pensando como complexidade, muito inspirado na complexidade segundo a TGS. Como aquilo que dá um certo tipo de camada para esse mover em que o mover não se limite dentro daquilo mesmo. Se você sobrevoa e olha aquele mover, mesmo que simples, aquilo pode ter uma complexidade que está em uma camada “no debaixo”, alguma coisa no “entre”, que tem alguma coisa para além disso que se vê. Essa minha fala vem, não para categorizar o simples ou para diminuir o entendimento de simples, porque eu acredito muito no simples como possibilidade, como potencialidade, mas o que eu estou pensando é que dentro, mesmo da lógica do simples, existe uma camada de complexidade. E nisso, acho que podemos diferenciar o “simples” do “simplório”, porque, por exemplo, se a gente olhar para o trabalho **Vestígios** da Marta Soares<sup>100</sup>, quando a areia vai saindo por conta do vento do ventilador e o corpo dela vai aparecendo no tempo 40 ou 50 minutos, é uma ação, que escrevi aqui agora em alguns segundos; é super simples, mas o teor que está por debaixo disso, é de complexidade, de camada. Tem camada nesse acontecer.

---

<sup>100</sup> O trabalho artístico aqui citado está referenciado no Caderno I desta Tese.

que é simples. Tem uma camada na relação da materialidade da areia e do vento, da relação do corpo e do próprio trabalho, da minha relação que estou me debruçando, e de como isso me provoca e, para além das relações que a gente não consegue nomear e tatear. Isso tem uma questão que é a da complexidade. Então, parece que o entendimento de estado corporal se relaciona com o que estou pensando aqui como “camadas” que você pode não notar a princípio, mas é preciso um tempo para que essas camadas vão aparecendo e vão ganhando forças dentro do estado<sup>101</sup>.



---

<sup>101</sup> No Caderno IV desta Tese, a relação que abordo aqui sobre o simples e simplório está mais detalhada.



102

**Gladis** – Isso me lembra muito o **Corpo Desconhecido**, trabalho da Cinthia Kunifas e da Mônica Infante<sup>103</sup>, que fica um bom tempo, aparentemente, em uma única postura e depois começa cair as lágrimas dos olhos, quando começa cair a saliva, se vê que antes disso também tem muitas camadas, tem muita coisa acontecendo para um fato mais externo acontecer. Tem uma coisa que você fala do “para além do que se vê”. Para mim, o estado corporal contém o infinito. Mas perto do que isso pareça, contém algo que ali não se apresenta. Para mim o estado corporal, quando dançado, ele contém o infinito e o invisível. Mas porque algo é visível e algo existe naquele momento. Pra mim, é aí que está a complexidade. Você fala das camadas, teve uma época da minha vida que, nas minhas aulas, eu falava muito

---

<sup>102</sup> Imagens das aulas de LAB VI, 2022. Acervo pessoal.

<sup>103</sup> O trabalho artístico de Kunifas e Infante está apresentado no Caderno I desta Tese.

dessa transposição de sensação e de movimento conscientes e inconscientes, de intenções e necessidades, daquilo que você escolhe mais do que aparece e já se coloca. Tem aí uma ideia de transposição, ao invés de uma dualidade competindo. Pra mim essas camadas são uma espécie de transposição em que se dá essa complexidade. E isso também tem a ver com *permanência*, eu acho.

**Daniilo** – Isso que você fala do infinito, de que estado contém o infinito, convida a gente a pensar o estado, se relacionando com a Teoria Sistêmica, que é o não se limitar naquele espaço territorial em que ele que ele está. O estado corporal propõe reverberações. Pensando no trabalho da Cinthia Kunifas e da Mônica Infante, parece que esse acontecimento que está ali no corpo em cena, não se limita a esse espaço físico que o corpo está conquistando. Parece que ele propõe ondas que reverberam. Quando você fala que estado contém o infinito, penso isso como uma possibilidade de olhar para esse estado nesse acontecimento. Pensando o estado como aquilo que não se prende a uma territorialidade precisa. Como um estado que ganha outros espaços possíveis, que se dá e que reverbera. Nos últimos 3 ou 4 anos também tenho me aproximado muito de um interesse nas práticas e lógicas

orientais. Tenho aproximado também desse modo de olhar o mundo outro a partir das lógicas do Butô a partir de uma prática que é o Seitai-Ho<sup>104</sup>, que estou me aproximando ainda timidamente por conta do contato que tive e tenho com algumas pessoas que pensam isso, e essas práticas (o Butô, o Seitai-Ho, e recentemente também comecei a me aproximar do Yoga e do Tai Chi), tem uma coisa aí que me interessa que é esse pensar a vida e pensar, também, os espaços entre as possibilidades de vida. Isso tem provocado bastante, que é não apenas olhar para esse entendimento de vida e do que é vivo, mas olhar para aquilo que está entre os espaços que se alargam e que propõe uma existência viva.

Como dito anteriormente, na disciplina de LAB VI lidamos, entre outras ações, com o estudo de dois estados que objetivam potencializar imagens poéticas dançadas. Neste instante, compartilho o segundo estado que é o **Estado da Respiração**.

Inspirado nas práticas de Hatha Yoga, para a construção deste estado, propomos exercícios de respiração que, posteriormente, vão habitar o processo como materialidade investigativa. Geralmente, esse estado de respiração vem, então, em decorrência da inspiração de exercícios de Pránáyáma.

No Yoga, o Pránáyáma é entendido como o controle da energia vital. Segundo o médico, professor e pesquisador de Hatha Yoga Guilherme Pozzolo (2018), *Prana* refere-se a força vital do universo e *Ayama* significa regular ou alongar. *Prana* é a energia vital necessária para as nossas camadas físicas, sem a qual o corpo morreria.

---

<sup>104</sup> Prática de educação corporal japonesa.

É o que nos mantém vivos. Pranayama é, portanto, o controle do *Prana* através da respiração, a condução da energia vital para a mente e o corpo, os mantendo em funcionamento correto.

Em LAB VI, então, alguns exercícios de Pránáyáma são compartilhados com os alunos e alunas como ativação de um fazer que posteriormente se dará como criação. Portanto, no entremeio dos exercícios e da ação compositiva, está um disparador de movimento que assumimos como o **Estado da Respiração**.

Os olhos no início estão cerrados. Se escuta a respiração. Um escutar que se traduz como perceber os tempos.

Qual o tempo da respiração?

Qual o caminho do ar?

Como percebe-se o ar escorrendo pelas narinas, faringe, laringe, traqueia, brônquios e pulmões?

Como sente-se o ar te tocando por dentro?

E se dissolvermos a imagem do sistema respiratório e ampliarmos a presença do ar para outros espaços? Quais outros espaços o ar pode escorrer? Até onde o ar pode chegar?

Que regiões de si, o ar pode tocar?

Como mover pela sensação do ar que escorre pelo corpo interno?

Como mover a partir da imagem do ar tocando regiões outras do corpo?

A partir dos convites, insiste-se na ação de mover por essa sensação da imagem da respiração que escorre e que toca lugares possíveis do corpo. A proposição adentra um tempo dilatado. Convites outros são lançados doravante o que vai emergindo em tempo real. Danças respiratórias adentram o espaço da sala. Os olhares vão amanhecendo. Os corpos se consideram. A proposta se assume enquanto ação poética. Aqui se instaura o estado da respiração.

**Gladis** – E agora me vem uma coisa que penso sobre o que está para além da borda. E para mim tem uma coisa que pensei agora enquanto te ouvia. É óbvio o que ou falar. O estado corporal se dá na relação com quem



está junto. Uma relação que se dá por quem está junto em dança ou com quem está ali vendo a dança. Quando você ensaia um estado corporal, ele é um; quando você vai compartilhar esse estado com alguém, ele é outro. E ele é outro nesse sentido de tempo, no sentido de comunicação, no sentido de partilha daquilo. Então, por si só, o estado corporal se dá na relação. E isso é lindo de pensar. Por isso que são estados de mundo, porque o estado inclui as relações. Olha o que diz José Gil: “que o pensamento e o corpo façam um só no movimento”<sup>105</sup>. E isso a gente sabe o que ele tá falando, que quando o pensamento e o corpo estão juntos, a gente não pensa mais racionalmente sobre o que a gente está fazendo enquanto dança. Está junto. É tudo junto, pensamento e movimento. E outra coisa aqui: “que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos dançantes”. Então esse infinito está no agenciamento com o outro. Pois, quando você fala de **Corpo Desconhecido**, você fala de uma relação que foi construída entre vocês e que cria esse estado que é além. Não é só ela, entende? Só se dá mesmo na relação com o outro, tanto na sua edição da coisa, quanto na apresentação dessa coisa, na partilha desse estado. Me lembro na época em que a

---

<sup>105</sup> GIL (2004).

gente ensaiava o seu espetáculo<sup>106</sup>, eu e você construímos uma relação, mas a gente já falava que na hora da apresentação, pode ser que algo dure menos ou mais, pois o outro pode te fazer cansar mais, ou não, pode ser que o outro te ajude a pular mais e mais. Qual é essa relação que produz o além da coisa?

**Danilo** – E sobre essa coisa da obviedade, é difícil de perceber o óbvio também, né? E o óbvio, para se perceber, leva tempo. Perceber que nessa obviedade de que o estado se dá pela relação, também se precisa de um tempo para poder entender isso. Precisa ser dito para a gente poder entender. Sim, o estado se dá a partir da relação. Penso muito sobre a lógica do comum. O que é comum no corpo da pessoa que dança? Eu aqui olhando para algum trabalho específico de estado tenho que, de alguma forma, abrir espaços em mim para poder participar desse comum. Para que esse comum seja comum aos dois, comum para as outras pessoas, enfim. Penso que para você participar desse estado é acontecimento, já que, talvez, você precise participar desse acontecimento de alguma maneira, se você abrir espaço em você para que também faça parte daquilo.

---

<sup>106</sup> O espetáculo aqui referenciado tem o nome de **Invisível** e é o resultado do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em dança da UNESPAR, sob orientação de Gradis das Santas. O espetáculo de dança **Invisível** teve estreia em novembro de 2013 no Teatro Laboratório da UNESPAR, Curitiba/PR. Abordo com mais detalhes as questões deste solo de dança no Caderno VI desta Tese.

Para ver **Corpo Desconhecido**, por exemplo, preciso abrir espaço em mim para me sentir provocado, do contrário, eu não faço parte daquilo, não posso pertencer aquele acontecimento e, assim, não vou poder contribuir com ele.



107

**Gladis** – Acho que muitas danças que caminham nessa lógica de estados participam disso que você diz. Me

---

<sup>107</sup> Imagens das aulas de LAB VI, 2022. Acervo pessoal.

veio agora o trabalho do Marcelo Evelin<sup>108</sup> e outras danças também, em que esse “abrir espaços” é um convite contínuo. Quando vêm falas como: “não consegui me relacionar”, “não entendi nada”, e assim vai, na verdade, isso também está em uma outra lógica de busca do que se entende por dança. E se o corpo está em uma outra lógica de dança, que lógica é essa que cria uma outra relação da partilha dessa dança? Essa coisa de “abrir espaços” me toca em ir percebendo que nós (Danilo e Gladis) estamos criando uma estratégia metodológica de viver estados nesse contexto em que estamos lidando com aprendizado no ensino em dança na Universidade. E pensar sobre estratégia metodológica me provoca, pois ao se referir a estados, estamos sempre tateando um entendimento que vem da experiência. No nosso caso, o que a gente já faz. Estamos tateando na prática. E nas nossas aulas, penso que estamos nessa busca por “abrir espaços” o tempo todo, para que as coisas vão existindo e se complexificando, pensando no entendimento de estados mesmo. A complexidade vem também do aprofundamento dessa relação (nossa) de abertura.

Estava organizando pensamentos aqui no papel, me indagando sobre o que é essa estratégia metodológica

---

<sup>108</sup> Marcelo Evelin é bailarino, coreógrafo, diretor, pesquisador e um dos gestores do Campo-Gestão Criação em Arte Contemporânea (Teresina - PI).

para viver estados corporais, que é o que estamos desenvolvendo nas nossas aulas. Isso se relaciona sim com o que fazemos e vivemos nos nossos trabalhos artísticos, mas que tem algo de específico nas nossas aulas em um ambiente de aprendizagem na Universidade. Ao pensar sobre isso, me vem um desbloquear contínuo e abertura de espaços. Esses espaços que se abrem, nós vivemos no nosso trabalho há muito tempo. São espaços internos sim, mas também são espaços no entre. Entre pessoas, entre espaços, entre fora e dentro. O que são essas aberturas tão necessárias para que a gente possa perceber o que pode um corpo dançando? E mais uma vez eu digo: isso não se dá antes, como se fosse um aquecimento para algo ou uma preparação para os estados corporais acontecerem. Para mim, isso é um dispositivo que se dá no contínuo. Porque muitas vezes quando estamos lá dançando um momento bem profundo, em que você já desenhou um estado de corpo e que já percebemos ele produzindo sentido. Esses espaços podem fechar por diversas maneiras. E daí, você corre atrás de estratégias para continuar aberto ou, pelo menos, em algum nível de abertura para continuar aprofundando.

**Danilo** – E sobre essa questão das estratégias metodológicas, tem uma coisa relacionada à: “mova

aquilo que em você é vontade” . Então, esta pergunta, em algum momento, irá se tornar um estado. E aí, há um ponto de mudança, uma chave de mudança. Uma chave que não acredito ser concreta, e sim um pouco borrada. A chave de mudança é quando você percebe que já não está simplesmente movendo “o que é vontade” , e sim movendo um estado corporal. Você está dançando um estado corporal. Então penso: o que que faz a gente pular desse momento que é apenas uma investigação daquilo que é vontade para um estado de corpo? Quando muda de uma coisa e passa a ser esse acontecimento em estados?

**Gladis** – Por exemplo: “dance em você o que é vontade” . Esse ano o que está acontecendo? Nem estamos aqui definindo a ideia de acontecimento, mas nesse ano estamos nos perguntando muito, sobre esse início da aula, sobre o que está acontecendo? É ainda diferente do que pensar sobre a vontade, pois se formos nos apegar na vontade, andamos meio sem vontade nesses tempos. Então, o que acontece no corpo? “Mova o que já está acontecendo” . E a pergunta não é pra definir. Como por exemplo: estou cansada e vou mover a canseira. Acho que não é por aí. Esse acontecimento pode ter um nome, mas pode ser que ele não tenha nada. Pode ser que seja uma sensação. Ou até a sensação de



vazio. Mas como você move o que está acontecendo no corpo? Essa nossa pergunta mudou do ano passado pra cá, por conta da pandemia. Pra mim, uma possível resposta pra ti: por exemplo, a gente começa a mover em um estado investigativo, e quando sinto que começo a passar pelo estado, ou quando eu poderia dizer que é um estado, é quando eu produzo outras relações com isso que está acontecendo. O corpo começa a produzir outras camadas de relações. Umas eu consigo definir, ou pelo menos ter consciência delas. E outras que não são conscientes, mas o corpo vai produzindo como relações. Isso tem a ver com a sua fala no início, pois isso se trata de pensar sobre uma complexidade. Na Teoria Geral dos Sistemas, se fala que a complexidade tem a ver, não com a quantidade, mas com a qualidade das conexões que vamos estabelecendo. Mais relações estabelecidas, mais camadas. E quando olhamos, percebemos que tem alguma coisa ali que dá pra gerar um estado dançante.

**Danilo** – Isso é muito lindo! É quando você produz outras camadas de relações. Eu acho que isso tem muito a ver com nosso processo nas disciplinas que se relacionam com isso que estamos chamando de camadas, complexidade, que é quando você percebe que você está fazendo aquilo que você está fazendo. Mas na verdade,

aquilo está acontecendo de um outro jeito. Você está pensando aquilo de outro modo. Pensar a mesma coisa de um outro modo, produzindo outras relações com você mesmo, com o espaço, como os outros corpos. Acho que isso está muito dentro da nossa estratégia metodológica. Quanto seu corpo está em um outro estado e tem alguma coisa que muda. Tem alguma coisa ali que a gente percebe que mudou. Eu lembro muito de uma aula nossa de 2019 em que a gente estava fazendo um exercício de respiração. Os alunos estavam fazendo o exercício e nós observando em silêncio. Convidamos as pessoas para invadirem o espaço fazendo esse exercício. De repente a sala ganhou uma outra cor. Alguma coisa ali tinha mudado. E não mudou a ação, mas mudou a relação na ação. A relação muda. A ação é reconhecida como a mesma. Adriana Bittencourt Machado fala disso, que a *permanência* se dá pelo reconhecimento da coisa. Você reconhece que a ação é a mesma, mas ela não está se dando do mesmo modo. Ela está diferente do início e se reconhece que é uma outra coisa dentro da mesma ação. Então, isso de produzir outras camadas de relações dentro desse mesmo fazer, tem a ver com o que a gente está pensando, metodologicamente, sobre a construção de um estado.

**Gladis** – E, às vezes isso, mesmo sem querer, muda o movimento. Ele pode se diferenciar. Mas às vezes não. Como se aquela coisa que está acontecendo, mostra, na verdade, uma outra coisa, mas sendo a mesma coisa. Isso enquanto movimento externo. Isso me vem muito a questão da relação. Pensando em uma coisa que é uma travessia de descoberta particular, de uma descoberta de autonomia na dança. A gente fala muito disso, mas como que a gente cria estratégias metodológicas nesse lugar mais personalizado de criar o próprio modo de fazer. Que não é fácil esse modo de fazer, pois depende sim de você gerenciar isso. Você está percebendo qual o tempo de ficar mais, quanto tempo tem que ficar menos. Quanto tempo você continua investindo na relação com alguém ou não.





109

**Danilo** – Me lembro de um momento no final de uma de nossas aulas em 2019, em que nós dois e mais dois alunos ficamos ali dançando. As pessoas foram saindo. Mas nós quatro ficamos ali no acontecimento. Ali tem uma coisa de uma chave que vira, que passa de algo investigativo para, também, performativo. Isso me fez pensar em uma pequena explosão. Como uma pequena bomba lançada no espaço e um desencadeamento da coisa. Para mim, aquilo foi uma certa explosão desses corpos dançando no espaço, um estado que tinha algo de coletivo.

---

<sup>109</sup> Imagens das aulas de LAB VI, 2022. Acervo pessoal.

**Gladis** – Me vem muito essa coisa da criação e do aprendizado estarem juntos. Na pedagogia de uma criação a partir de estados, você não diz o que uma pessoa tem que aprender. Nisso que você está apontando, o corpo aprende e se organiza para explodir junto com o outro, do jeito que ele dá conta. Ninguém precisa parar e dar indicações. Você aprende enquanto dança, porque está em uma camada de criação. Você aprende o que é necessário, pois você está indo além. Isso é um estado criativo, performativo. Não tem separação. Se dá junto.

**Danilo** – Penso muito nessa palavra “acontecimento” como algo que se dá na *presentidade*. Pensando nessa lógica da explosão. A gente até tem como prever, mas ela não se dá pela previsão ou planejamento, mas no tempo do acontecimento, de fato quando ela explode. É ali que você sente, que o seu corpo sente um baque, que os prédios caem, que os corpos vivem. Ali que alguma coisa surge. O acontecimento, nesse sentido, se dá por uma coerência de fatores, por uma coerência de presenças de corpos.

**Gladis** – Não tem recuo. Tem a ver também com engajamento e como as coisas foram se dando a partir das presenças e proposições. Na pandemia, penso que

ainda estamos descobrindo como essa relação se dá no virtual. No presencial, daquele jeito, não tem como recuar.

**Danilo** – Acho que estamos rascunhando como os estados acontecem nesse momento da virtualidade, mas acho que temos algumas pistas. Novamente me apegando nas memórias, lembro da gente propondo um exercício em que alguém dança seu estado e depois um outro alguém dançará aquilo em seu corpo. Penso que aqui, fomos olhando para possibilidades de como você, de fato, se permite explodir dentro de um acontecimento que, de início, parte do outro. Como você se permite explodir naquilo que veio de um outro corpo. Isso é uma estratégia de pensar relação de estados de corpo. Como se apegar em algo apenas visual, pois não há a proximidade, cheiros, toques, calor. Como se relacionar com aquilo que é visual e transformar em seu?

Em LAB V e VI, pensar estados corporais tem se tornado um espaço de degustação do que estamos a cada aula e a cada finalização de disciplina refletindo sobre tal questão. Tatear as práticas relacionadas aos estados corporais acontece pela perspectiva de um corpo que busca em si mesmo possíveis questões táteis e como tais questões se tornam materialidade criativa. A partir das teorias sistêmicas, estamos entendendo - Gladis e eu - que ao olhar para estados de corpo em dança, estamos encarando um fazer que se dá pelas relações que se organizam a partir do



que o processo deixa emergir. Tal modo de organizar torna-se uma estratégia de fomentação dos estados de corpo e essas estratégias são dadas muito pelo fazer diário.

Em LAB V e VI vive-se um estado de corpo dia após dia nas aulas. Assim, as constatações se dão de modo recorrente ao insistir nos fazeres propostos. Essa deriva insistente em um ambiente que propõe emergências, que entra em negociação como o ambiente que habita a dança, é um processo de organização de entendimentos de estados de corpo, que está em constante construção. Deste modo, tatear estados corporais em dança, pode ter a ver, também, com criar novas estratégias de existência em que o que existe emerge a partir do que o corpo mesmo está.

# TERCEIRO MOVIMENTO: ADENTRAR O OSSO

TOCAR O QUE NÃO SE VÊ.

DEIXAR SER O MÍNIMO ENQUANTO PERSPECTIVA POTENTE DE  
EXISTÊNCIA VIVIDA.

TATEAR ESTADOS NOS ESPAÇOS ENTRE VIBRAS E VIDAS.

DANÇAR AS FORÇAS E MICRO FORÇAS NAQUILO EM QUE PULSA O  
SINGELO.

# CADERNO IV

## GESTO MÍNIMO

*“Se há um elemento próprio do homem, e de todo ser vivo em geral, é o movimento”*

Christine Roquet

### 4.1. Paisagens Invisíveis: do invisível do corpo para um estado de dança

No momento atual, perguntas tem me habitado e me provocado a refletir sobre: como um corpo tateia seu fazer singular, que também se problematiza no que emerge de si? Como um corpo pode sustentar uma dança que, por muitas vezes, é construída a partir da proximidade com suas próprias questões? Como posso pensar estados corporais em dança dentro um fazer de múltiplas possibilidades?

No intuito de pensar sobre *Corpo Tateado* que elabora em si estados de corpo, esta Tese, também se interessa por estados corporais que se apresentam pelas lógicas internas do corpo, ou por lógicas simples que se desdobram em complexidade. Se interessa aqui em estados que se fortalecem enquanto visibilidade daquilo que antes não era visível. Se interessa, aqui, pela invisibilidade das questões corporais. E se estamos a falar de invisibilidade, lançamos aqui um convite: pensar-sentir o que pode estar além do que se vê a princípio, rastrear relevos e contornos, saboreando uma pergunta que toma conta deste ato compositivo: como o invisível se revela?

Em 2011 fui contemplado no Edital de Pesquisa em Dança da Fundação Cultural de Curitiba - FCC<sup>110</sup>. Este prêmio me permitiu vivenciar uma residência de

---

<sup>110</sup> A Fundação Cultural de Curitiba (FCC), - instituição pertencente à Prefeitura Municipal de Curitiba - é a responsável pela política pública de cultura da cidade. A FCC foi a organizadora das edições do Edital de Pesquisa em Dança da cidade de Curitiba, subsidiando criações e pesquisas em dança

criação em dança na Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento de Curitiba<sup>111</sup>, onde desenvolvi uma pesquisa artística que, dois anos depois, se tornaria o meu solo artístico apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso na graduação em Dança da UNESPAR. Assim, em 2013 estreou o solo de dança intitulado **Invisível**<sup>112</sup>, sob orientação das professoras Cinthia Kunifas e Gladis das Santas. Em **Invisível**, estava lidando com uma ação simples que era a ação de saltar.

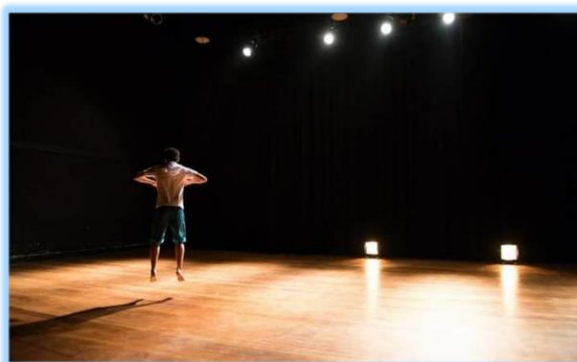
O espetáculo se inicia com meu corpo em pausa. Uma pausa que aos poucos assume uma ação interna de vibração. A vibração se alarga e se expande até que outra ação se assume como protagonista. Assim, o vibrar leva o corpo a saltar. Os saltos vão insistentemente construindo camadas. Os desenhos dos saltos se transformam na ação insistente de saltar. A cabeça e os membros superiores e inferiores participam da ação construindo imagens do decorrer da dança. O corpo, que por alguns momentos saltava no mesmo lugar, vai aos poucos ganhando o espaço do palco. Os saltos insistentes habitam estados corporais que vão sendo lapidados a partir do que emerge na ação dos saltos. Hora salta-se com amplitude, tentando alcançar o céu. Hora os saltos diminuem, como se o espaço ao redor fosse comprimindo-se. Salta-se por um tempo de, aproximadamente, vinte minutos ininterruptos. E, minutos antes do final da dança, as luzes se apagam. Salta-se, assim, por um tempo ainda na penumbra. Os saltos são apenas ouvidos, pelas sonoridades dos pés tocando o chão e no som que ecoa por conta da respiração. Os saltos desaparecem e o espetáculo se encerra.

---

aprovadas em seu Programa de Apoio e Incentivo à Cultura na cidade. Informações tiradas de <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br>.

<sup>111</sup> A Casa Hoffmann é a sede do Centro de Estudos do Movimento de Curitiba, que se destina à exploração de novas estéticas do movimento, sendo um local de referência para artistas e outros profissionais com atuação nas áreas de dança, teatro, artes plásticas e educação. É neste espaço que as atividades do Edital de Pesquisa em Dança da FCC aconteceram. Informações tiradas de <http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais>.

<sup>112</sup> Não existe uma gravação em vídeo oficial do espetáculo de dança **Invisível**, mas o um trecho do espetáculo pode ser visto em um vídeo amador disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_pPOUr7edk&list=UU4du0Gsu0n1WRdfcqiRyO-A&index=8](https://www.youtube.com/watch?v=z_pPOUr7edk&list=UU4du0Gsu0n1WRdfcqiRyO-A&index=8).



113

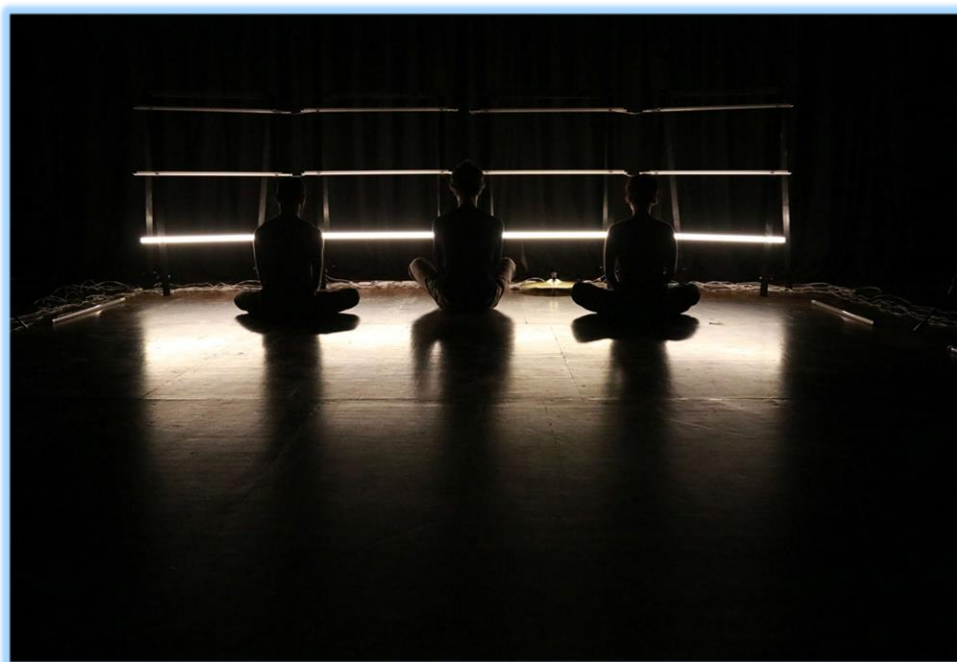
A ação de saltar no espetáculo **Invisível**, está como proposição que busca construir estados de corpo a partir do fazer insistente. Assim, insistir nos saltos em **Invisível** propõe olhar para as emergências que dão vida ao próprio mover. O espetáculo de dança **Invisível** foi um fazer artístico que disparou inúmeras questões e desdobramentos dos assuntos que dele emergiram, entre eles, as indagações presentes nesta Tese do Doutorado. Este solo de dança também se assume como um disparador para outro espetáculo que criei, em parceria com outros artistas, alguns anos depois, estou a falar do espetáculo **Paisagens Invisíveis**.

Em 2017, então, com o desejo de fundar uma parceria artística, a bailarina Bruna Campanhari, o músico Felipe Fraga e eu, fundamos o coletivo de dança Olho d' Água: proposições artísticas. Neste ano, com o surgimento do coletivo, fomos contemplados pelo Edital PROAC Nº 04/2017 – “Concurso de apoio a Projetos de Produção de Espetáculo Inédito e Temporada de Dança no Estado de São Paulo”, em que, entre as ações do projeto aprovado, criamos o espetáculo de dança **Paisagens Invisíveis**<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Invisível**, (2013). Foto: Lucas Ferreira.

<sup>114</sup> Ficha técnica do espetáculo: **Criação e Cena**: Bruna Campanhari, Danilo Silveira e Felipe Fraga; **Desenho de Corpo**: Cacá Nadai; **Residências de Criação**: Cinthia Kunifas e Gladis Tridapalli;

Neste espetáculo, estamos ativando ações corporais que enfrentam fazeres a fim de potencializar estados de corpo provenientes do que chamamos de paisagens internas. Desta forma, o interesse, que abrigou o processo criativo da obra, esteve em arquitetar uma investigação artística dos *micromovimentos* existentes no corpo e como estes podem ser revelados a partir da escuta e percepção da conexão entre o fluxo de acontecimentos minuciosos. Assim, o espetáculo lida com os seguintes questionamentos: como o *invisível* se permite ser percebido, potencializado e, por conseguinte, revelado? E também: como o *invisível* pode ser acessado como coletivo de *paisagens poéticas* possíveis de serem tateadas? Desta forma, estamos entendendo o invisível, não como anulação do que é visto, mas sim o que está para além da visão.



115

**Mediação:** Andréia Nhur; **Figurino:** Sandra Pestana; **Luz:** Guilherme Furtado; **Cenografia, Montagem e Operação de Luz:** Juliano Sawa; **Produção Executiva:** Paola Bertolini; **Fotos:** Juliana Kase; **Vídeos e Arte Gráfica:** Rodrigo Cavalheiro; **Assessoria de Imprensa:** Cris Almeida - **Parceria:** Departamento de Cultura de Araçoiaba da Serra, Oficina Cultural Paulo Betti, Secretaria de Cultura de Mogi Guaçu, Secretaria de Cultura de Mogi Mirim, Associação Brasil, Grupo Kátharsis, Grupo de Teatro Escarafunchar e Cia de Teatro Parafernália. O espetáculo **Paisagens Invisíveis** pode ser visto no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=eRlw63tNZMs&feature=youtu.be>. Além do link de acesso para o vídeo do espetáculo, deixo aqui também link de acesso para o vídeo com entrevistas com os artistas envolvidos e bastidores de montagem: [https://www.youtube.com/watch?v=IAdUodxHJ\\_0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=IAdUodxHJ_0&feature=youtu.be).

<sup>115</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Paisagens Invisíveis**, (2018). Foto: Juliana Kase.

Em **Paisagens Invisíveis**, como pode ser visto no vídeo compartilhado através do link presente na nota de rodapé de número 114, convida-se a compartilhar singularidades de *micromovimentos*, ou paisagens dançadas. Estas paisagens compõem ações coletivas de três corpos (dois bailarinos e um músico) que arquitetam a seu modo um olhar sobre uma única ação propositora: permitir revelar o invisível aos olhos; indo além do visível e do praticável. No entendimento desta proposta artística os *micromovimentos*, ganham corpo, ganham vida, são percebidos e tateados. Assim, o espetáculo se apresenta como encontro que visa transformação perceptiva.

A concepção do espetáculo se deu a partir da investigação artística iniciada por mim, pela bailarina Bruna Campanhari e pelo músico Felipe Fraga. Tal concepção deu-se início nas vivências de residências artísticas com as bailarinas e professoras Cinthia Kunifas e Gladis das Santas em que se cultivou o estudo sobre a percepção dos *micromovimentos* e sobre o corpo em estado de prontidão. A partir deste estudo aconteceu o processo de criação do espetáculo, direcionado pela potencialização dos *micromovimentos*.

Para a concepção da obra, se objetivou a construção de uma partitura coreográfica codificando esse jogo relacional e poético entre os três corpos na cena, em que as emergências de *micromovimentos* conduziram a dança que existiu por meio de estados corporais. Para isso, com a colaboração da artista e pesquisadora corporal Carolina De Nadai, se organizou uma dramaturgia que foi trabalhada como uma dança que acontece na *presentidade* de ações pré-elaboradas, permitindo-se “dar a ver o invisível”.

Idealizamos como organização cênica em que o público pudesse apreciar a obra com proximidade, criando uma relação intimista. A cenografia de Juliano Sawa e a luz, do iluminador Guilherme Furtado, foram pensadas como uma unidade relacional em que vem propor uma provocação estética delimitando o espaço e destacando a existência da “invisibilidade” que o trabalho busca, como as luzes do dia que vão se originando conforme o passar do tempo, por exemplo, ou as luzes do ano que variam de acordo com as estações. No chão e no teto desta “caixa cênica” estão dispostas lâmpadas incandescentes que se acendem e apagam de modo variado e sutil. A escolha do figurino se baseia em uma movimentação intensa e articulada que passeia pelo espaço deixando rastros sensoriais, para isso, se buscou dar início a colaboração artística com a figurinista Sandra Pestana a partir da proposição de uma veste que



dialogue com as singularidades dos corpos. Tendo o clarinete como instrumento principal para a criação da música, Felipe Fraga, o artista criador de sonoplastia está em cena, juntamente com os dois bailarinos e, deste modo, busca construir um estado poético de existência potente por via da relação dos corpos com a música.



116

O interesse da obra de dança esteve em estudar a invisibilidade. Para isso, entendendo o invisível, não como anulação, mas como possibilidade interior ao visível, ou seja, queremos olhar para como se dá a ver o que por muitas vezes é despercebido. Desta forma, o espetáculo se pautou na criação que partiu da investigação e potencialização dos *micromovimentos*, ou ações invisíveis, direcionando o interesse na vibratibilidade das articulações e do fluxo da respiração em busca de uma composição coreográfica que partiu da construção de estados corporais.

A proposta de pesquisa do espetáculo se apegou no entendimento de *micromovimentos* pertencentes à prática de origem chinesa *Yiquan*. Nesta prática os *micromovimentos* são entendidos como movimentos vitais imperceptíveis a olho nu, em que são percebidos antes que o corpo produza o movimento visivelmente. No

---

<sup>116</sup> Imagem de apresentação do espetáculo **Paisagens Invisíveis**, (2018). Foto: Juliana Kase.

*Yiquan* a ativação desses *micromovimentos* gera uma sensação de movimento pelo corpo todo, denominada movimento interno.

Para a concepção do espetáculo, a metodologia de criação foi organizada através de duas Residências Artísticas. A primeira delas chamamos de **Residência Artística – Uma dança construída por micromovimentos**. Nesta residência, proposta por Cinthia Kunifas, esteve organizada uma vivência em cinco encontros de oito horas cada encontro. Kunifas, que por anos estuda os *micromovimentos* em sua criação artística, tem como referência as práticas orientais, por isso, essa vivência destinou o estudo de exercícios que se aproximam de práticas como o *Yiquan* e *Nishino-ryu Kokyuho*. Ambas as práticas estão ligadas às artes marciais orientais (japonesa e chinesa, respectivamente), e lidam com a vitalidade ou energia vital como constituinte do suporte para os sentidos, direcionando o praticante a tornar-se consciente da sua musculatura estabilizadora, adquirindo, assim, maior acesso a ela. Aqui não se objetivou o estudo aprofundado de tais práticas, mas sim uma aproximação das mesmas almejando a contribuição de Kunifas com o entendimento de *micromovimentos* designando o que acontece no momento da preparação do movimento.

A segunda residência artística recebeu o nome de **O Corpo em Estado de Prontidão**. Aqui também contando com cinco encontros de oito horas cada encontro, tivemos a participação de Gladis das Santas como ministrante. Nesta vivência com Gladis objetivamos o estudo de composição que se deu por uma lógica de ação em que o corpo é entendido como agente de informações que se relacionam com o espaço e com os corpos outros que ele abriga. Para isso, Das Santas se utilizou de jogos e exercícios praticados em grupo, buscando uma construção do corpo que se permite afetar e ser afetado.

Durante todo o processo de criação do espetáculo tivemos como artista colaboradora a presença de Carolina De Nadai. Tal participação da artista se destinou à colaboração poética com o espetáculo, assim, a artista presenciou os ensaios direcionando um olhar sensível sobre a criação a fim de contribuir com a maturação da obra artística. De maneira esporádica, os artistas responsáveis pela criação de luz e figurino também frequentaram os encontros nos ensaios do espetáculo. Em um dos vídeos compartilhados via link disponível da nota de rodapé de número 103, podem ser conferidos entrevistas com todos os profissionais envolvidos no espetáculo.

Nestas entrevistas algumas constatações aqui trazidas estão dadas nas vozes de tais profissionais.



117

Em cena, três corpos direcionam o olhar para a percepção de *microações*. Um deles (Ventania Silveira) se atenta às possibilidades de escuta de *micromovimentos* existentes nas articulações; o outro corpo (Campanhari) leva sua atenção para o fluxo contínuo livre e lento da respiração; já o terceiro corpo (Fraga) está preocupado como uma construção musical proveniente do toque do clarinete em que se dê uma

---

<sup>117</sup> Imagens de apresentação do espetáculo **Paisagens Invisíveis**, (2018). Foto: Juliana Kase.

composição entre música e dança, sendo um processo de retroalimentação, como se a investigação dos *micromovimentos* dos bailarinos sirvam como disparos para a criação da música em cena. A problemática da investigação se deu assim que os artistas criadores entram em contato com sua movimentação emergente do estado de percepção para estas *microações* e posteriormente como os três corpos se percebem em relação com a movimentação/provocação do outro. Ou seja, os artistas estão em busca que seus movimentos (paisagens) evoluam em termos de potência vital do corpo (invisível), permitindo que o que emerge construa uma relação cênica entre os artistas no ato da dança. **Paisagens Invisíveis** é, portanto, um espetáculo que tateia práticas de escuta corporal que contribuam com a percepção do que emerge da conexão entre as possibilidades interiores ao visível.

O termo *invisível* pode ser visto como antônimo de *percepção*. No entanto, aqui eles não surgem como oposições e, por isso, tratamos o invisível como uma possibilidade interior ao visível, ao possível, ao material e ao temporal. O que não se vê, não se exclui, necessariamente, da existência ou da percepção. Bem como certas estrelas são invisíveis a olho nu, os modos de operação presentes em muitos espetáculos de dança também podem parecer invisíveis, contudo, existentes. Experimenta-se, neste trabalho, a ação de pensar o invisível não como uma anulação do que pode ser visto, mas sim como uma possibilidade interna do olhar, estendendo a visibilidade para um estado corporal perceptivo de relevos potentes e relações singelas entre os corpos. Propõe-se trazer à tona o invisível como ato ou efeito de desenhar os relevos. Desta forma, esta Tese está interessada em olhar para espetáculos de dança criados, sobretudo o espetáculo **Paisagens Invisíveis**, a partir desta lógica que estamos chamando de invisibilidade e que, por conta dela, ocasiona um estado corporal apresentando relevos de corpos potentes, permitindo e confidenciando o invisível aos olhos.

Ao abrir o dicionário na palavra *invisível*, encontraremos como significado: o que, por sua natureza, sua distância ou sua pequenez, escapa à vista humana; o que se esconde e não quer ser visto. Alguns dicionários trazem como antônimo ao termo *invisível*, a palavra *percepção*. Porém, aqui não entendemos essas duas palavras como antônimas, mas sim tratamos o *invisível* como uma possibilidade interior ao visível, ao praticável, ao palpável e ao temporal. Afinal, o que não se vê, não se exclui, necessariamente, da existência ou da percepção.

Assim como certas estrelas são invisíveis a olho nu, os modos de operação do artista também podem ser invisíveis, contudo, existentes. Como vimos anteriormente no Caderno III desta Tese, o processo de *permanência*, abriga percepções das *emergências*. Assim, a percepção torna-se um fator importante nesse processo, que aqui a relacionamos com o conceito de imagens.

O termo imagem, inicialmente, baseia-se na teoria discutida pelo neurocientista português António Damásio (2004), em que se entende o movimento como agente de sensações e percepções corporais. Esse processo, Damásio chama de fluxo de imagens e segundo ele, imagem não é somente visual, ela se apresenta em todas as formas sensitivas corporais, ou seja, “qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem, e pode haver pouco resíduo mental que não se componha de imagens” (DAMÁSIO, 2004, p. 403). Deste modo, esse conceito não se torna representativo, e sim um conceito físico. Toda ação realizada pelo corpo é composta por inúmeras imagens presentes no histórico corporal. Igualmente, as evidências externas da consciência são facilmente apresentadas e o corpo sempre existirá em movimento a partir de estímulos do ambiente. Sendo assim, o fluxo de imagens é a correspondência interior e cognitiva das ações observadas e realizadas por nós. Certas imagens irão ocorrer no corpo momentos antes de tais ações, porém, também existem imagens que serão criadas após a realização de determinado fato ou ação (DAMÁSIO, 2004).

Adriana Bittencourt Machado (2009), que se baseia fortemente nas questões apontadas na obra de António Damásio, apresenta o conceito de imagem enquanto mecanismo de comunicação entre corpo e ambiente, ressaltando que esse não se aconselha ser entendido como objeto representativo, e sim como acontecimento, e/ou, informação física. Assim, como Damásio, Machado rediscute o entendimento desse conceito como modo de informação de reprodução visual. “Corpo” e “Imagem” são dois conceitos que se correlacionam interruptamente. As imagens, portanto, são vistas como informações configuradas em corpo e apresentando, desta forma, seus estados que, por sua vez, ocorrem a partir da organização singular de cada corpo e sua relação com o ambiente. Para Machado (2009, p. 2), “imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma *presentidade*”.

Toda imagem surge correlacionada com o ambiente e como auto-organização das múltiplas informações presentes no corpo. O corpo é coletivo de informações transitórias que se constroem e se revelam através das interferências de seu meio



circundante e, por conseguinte, apresentado através de imagens. As múltiplas imagens, de que falamos aqui, são e se apresentam de diferentes modos no corpo. O termo *invisível*, nesta ocasião, entra justamente como reforço de uma percepção não somente visual, mas sim corporal, uma vez que, para Machado (2009, p. 3) “as imagens são formas de percepção do corpo”. Entender este pensamento nos faz refletir sobre o processo criativo da obra **Paisagens Invisíveis**, onde constatamos que a imagem, aqui, se torna um mecanismo de percepção relacional, a fim de atualizar o entendimento do próprio processo gerando, logo, sua modificação. As imagens são acontecimentos únicos e sempre se baseiam no histórico presente de cada corpo, uma vez que “o corpo opera em sua *presentidade*, sua ação de perceber é sempre modificada; imagens não copiam outras imagens nem tampouco os fenômenos aos quais elas se referem”. (MACHADO, 2009, p. 4)

O corpo está em constante transformação, e evidenciamos que essa se dá pela ininterrupta atualização de informação entre corpo e ambiente e a relação entre os mesmos. Assim sendo, o modo de percepção é, por consequência, atualizado da mesma forma. O ato de perceber determinada coisa nunca acontece do mesmo modo que antes, tornando-se um ato efêmero, assim como as imagens. Constatamos no processo de criação que o corpo está continuamente em processo de atualização. As imagens são acontecimentos temporários do corpo que é feito de acontecimentos, segundo afirma Machado (2009). Compreendemos que sua operação é realizada entre informações organizadas e representadas como ideias. Desta forma, no processo de criação da obra **Paisagens Invisíveis**, compreendemos que a *permanência* está ligada ao processo perceptivo, ou seja, “a percepção implica uma ação de modificação” (MACHADO, 2009, p. 6).

Diferente da língua portuguesa em que o *in* quer dizer negação à, a língua inglesa traz o *in* como uma possibilidade que se deixa pertencer como indicação de que existe algo, de que algo está *para*. **Paisagens Invisíveis**, portanto, entra com o entrosamento da possibilidade e não da negação. **Paisagens Invisíveis** é o que está, é outra forma de existir; que vai de encontro ao que Machado (2009) e Damásio (2004) defendem sobre o entendimento de imagem. Assim como imagem não quer dizer, necessariamente, o acordo de uma percepção visual, **Paisagens Invisíveis** defende que a existência é sensorial.

Em **Paisagens Invisíveis** os conceitos de imagem, informação e emergência se corporificam ao mesmo tempo em que o entendimento destes conceitos é

atualizado gerando, por conseguinte, uma existência na *permanência*. Constatamos, desta forma, que o corpo atua por meio de imagens enquanto acontecimento físico, destarte, a percepção é uma possibilidade interior ao visível, mas não uma condição. Pensar um *Corpo Tateado* como ambiência para estados corporais em dança aponta para uma possível possibilidade de relações construídas no próprio corpo, fazendo que o mesmo possa ser percebido, e assim reconhecendo-se em estado de mudança, ou seja, aqui estamos propondo que no almejo da invisibilidade, no que vai além do visível, o que está em jogo é a percepção. A partir destas percepções se traça um mecanismo de ação que se faz permanente e arquiteta o processo de criação de que aqui falamos, ou seja, à medida que o processo de criação evolui, por consequência da percepção, as necessidades apresentadas por ele vão construindo fazeres e assim, reconhecendo-se como um *Corpo Tateado*.

## **4.2. O Simples como possibilidade**

### **4.2.1. O minucioso do gesto**

Uma gota de água. Um elemento simples e singelo. No entanto, mesmo sendo simples e singelo como possa parecer, esse elemento não é tão simplório assim. Não se resume apenas a isso. Uma gota de água é um espaço de possibilidades e existências. Nela há acontecimentos, há vida. Uma vida de pequenos detalhes e, por assim dizer, intensas presenças. Neste elemento simples - a gota de água - seres diminutos existem em um micromundo de acontecimentos. Microrganismos habitam esse elemento simples e singelo. Assim como em uma gota de água, os microrganismos ocupam pouco menos de todas as regiões do planeta, inclusive ambientes extremos como, por exemplo, os polos e as profundezas do oceano. Estes micros seres nascem, se desenvolvem, se alimentam, se reproduzem e morrem. No simples a presença se dá. No simples, a vitalidade se manifesta o tempo todo. A vida também acontece no mínimo.



O mínimo aqui é visto, então, não como o que é inferior ou insignificante. Entenderemos o mínimo não como o que é reduzido e insuficiente. Iremos nos direcionar para o mínimo assim como a ação do microscópio que busca enxergar a microvida em um ambiente singelo, que observa a existência dos seres diminutos, se aventurando por um amplo espaço de perspectivas. Olharemos o mínimo pela lógica do que está além do que pode ser visto. O mínimo aqui estará como um disparador do invisível. Portanto, pensaremos o mínimo como potencialidade.

O mínimo está, neste momento, sendo discutido a partir do gesto, de um gesto mínimo que “está sendo” mesmo antes de acontecer, mesmo antes de ser visto a olho nu. Estamos encarando o gesto mínimo como pergunta: de onde parte? Estamos abordando-o como provocação: para onde vai? Ao olhar para o acontecimento cênico em que a questão entremeia a invisibilidade, estamos nos argumentando sobre o gesto mínimo e, assim, a pergunta que permanece é: como reconhecer o mínimo como movimento? Como assumir o mínimo enquanto dança?

O gesto é uma ação humana. É, entre outras coisas, o que nos coloca no mundo. A partir do gesto as questões são originalizadas, as problematizações são fundadas e as relações se compõem. Se o gesto está aqui sendo pensado como campo de existência, como podemos pensar o gesto, então, a partir daquilo que está no início da ação, no início do acontecimento? Por isso iremos nos apegar no que compõe o gesto e, por conseguinte, o movimento. Estamos aqui a falar das estratégias do corpo para abrigar-se em movimentos singelos, para existir-se em gesto mínimo.

Heinrich von Kleist (2005) apresenta em sua obra uma apreciada reflexão sobre o movimento do corpo na arte em relação aos pontos de gravidade que este apresenta. Em seu texto, o autor constrói uma narrativa acerca da manipulação de marionetes a fim de pensar sobre o papel do corpo e a integração de suas partes. O argumento de Kleist gera uma provocação sobre o entendimento da lógica corporal quando, sobre a movimentação articular da marionete, diz que: “cada movimento tinha um centro de gravidade; era suficiente comandar este centro, no interior da figura; os membros, que não eram mais do que pêndulos, acompanhavam por si mesmos qualquer intervenção de maneira mecânica” (KLEIST, 2005. p. 13).

Para Kleist (2005), não devemos entender os movimentos isoladamente, já que o corpo que se move dialoga e troca o tempo todo informações com as diferentes partes que integram o mesmo. Segundo o autor, cada movimento tem o seu ponto gravitacional e este ponto influencia o restante do corpo aleatoriamente. Assim, no

gesto, nada parte do nada. O que acontece se dá por conta de acordos e relações. O movimento acontece por uma negociação de forças mínimas que se relacionam e se integram.

Se estávamos a falar sobre o minucioso que não é visto, no caso dos seres diminutos do micromundo, no corpo e, principalmente, no gesto que ele realiza, pensaremos as possibilidades de ativação do micro, do reduzido e potente. Quando, neste estudo, direcionamos nossa atenção para o gesto mínimo na dança, teremos como ciência que esta força é um acontecimento de acordos. Acordos singelos, porém, ativos. Se no micromundo habitam seres que nascem, vivem, se reproduzem e morrem, no corpo, o que nos interessa, são os acordos mínimos que ocasionam uma possibilidade movente, uma existência do movimento por conta do miniatural.

Kleist (2005) nos fala da linha de gravidade do corpo que gera movimento nas extremidades a partir das articulações. Ação esta que é gerada sem esforço aparente. Porém, o autor afirma que esta linha, mesmo sendo tão misteriosa é, para ele, o caminho da alma do bailarino. Dançar torna-se, portanto, o empoderamento do controle gravitacional consciente de seu corpo. O autor defende ainda a ideia de que uma possível afetação do corpo do bailarino seria se a alma deste, não se encontrasse no centro da gravidade do movimento.

O corpo é um conjunto de acontecimentos. Acontecimentos que contribuem com a existência deste corpo no mundo. Entre eles estão os gestos mínimos, os movimentos invisíveis. O mínimo que, como visto em Kleist (2005), gera movimento antes mesmo do deslocamento visível, antes mesmo do gesto extenso. O mínimo que está na alma, no desejo, no querer mover. Se para Kleist cada movimento tem seu ponto gravitacional e o ponto gravitacional de cada parte do corpo interage com as demais, estamos entendendo a invisibilidade como um acordo de acontecimentos mínimos.

Quando abordamos a dança da invisibilidade, estamos problematizando a questão da existência além do que é visto. Por isso, a lógica aqui é pensar a dança de **Paisagens Invisíveis** como um lugar onde o movimento pode estar no minucioso, no pequeno e, principalmente, naquilo que não é, necessariamente, visto. Se o interesse está no que não é visto de antemão, como podemos pensar o movimento da invisibilidade? E se a invisibilidade é o que está em questão, de onde se origina o que não é visto? E, também, o que dela pretende ser vista?

No percurso de sua narrativa, Kleist (2005) nos dá exemplos ilustrativos no intuito de defender sua ideia central. Um deles é a do jovem que perde o encanto natural por conta de sua vaidade e, a partir deste ocorrido, seus gestos se tornam pertencentes a essa nova lógica de atuação no mundo. Outro exemplo vem com a apresentação do conto do urso. Nele, este animal se defende de uma batalha sem sair do equilíbrio. Ao subir nas patas traseiras e dar golpes de ataque com as patas dianteiras, os centros gravitacionais do urso se organizam e se atualizam para uma nova ação em movimento. Desta forma, o gesto pode também ser pensado como uma estratégia de atuação do corpo em relação com algo ou, mesmo, consigo próprio. O gesto pode ser entendido como uma reorganização corporal que se dá por alguma necessidade ou intenção anterior ao movimento.

Na perspectiva de uma dança que se dá pela lógica dos estados corporais, ao cogitar sobre a lógica do gesto mínimo, lidaremos com o fato de que os gestos não estão vazios, não podem ser entendidos de modo deslocado. Cada gesto emerge por conta de algum acontecimento. Desta forma, Kleist (2005) está sempre nos convidando a retornar ao início de nosso instinto, para o ponto de partida da essência do movimento, redescobrimos nossa consciência. Assim, como lindamente descreve o autor, “teríamos que comer de novo da árvore do conhecimento, para voltarmos ao estado de inocência” (KLEIST, 2005. p. 35).

Em **Paisagens Invisíveis** estamos considerando um entendimento de corpo em que este está sendo pensado como um todo indivisível, onde seus centros gravitacionais se organizam em acordo. Em **Paisagens Invisíveis** estes acordos mínimos dão vida ao gesto. As pequenas existências no corpo habitadas pertencem a uma organização que constrói o próprio corpo, que desenha possibilidades latentes de existências. Assim, o gesto mínimo, não se prende ao próprio corpo. Ele se esvai, se desloca para o externo e adentra o espaço.

#### 4.2.2. *Zoom In*

Retornemos para a lógica do micromundo. Um espaço oculto e potente para ser explorado. Um território profundo que apresenta enigmas e segredos pela sua própria lógica de profundidade. Para adentrar o micromundo do movimento,

utilizaremos a lógica proposta da aproximação para uma possível visita nessa ambiência. Como pensar uma aproximação do que é micro? Como propor um *zoom in* para o gesto mínimo?

Na área da fotografia o *zoom* é um termo utilizado para descrever um tipo de lente fotográfica e cinematográfica de alcance focal variável. Este mecanismo possibilita uma alteração do enquadramento das fotos sem a precisão de reposicionamento do fotógrafo ou troca de lentes. O fator de *zoom* é operado pelo quociente do limite máximo da distância focal possível para o limite mínimo da distância focal possível. Pode-se ir e vir do foco ampliando e diminuindo o campo da visão. A variação do *zoom* pode ser aplicada pelo distanciamento e diminuição do foco da imagem em questão, neste caso, teremos o *zoom out*. Mas se o interesse está na aproximação e ampliação do foco da imagem, o que será aplicado é o *zoom in*.

O *zoom in* é, então, a possibilidade de aumentar instantaneamente o foco da imagem que se observa. Esse mecanismo de aproximação e ampliação do foco, será aqui apropriado para a discussão sobre o aproximar do que é mínimo. Pensaremos poeticamente o *zoom in* como direcionador do foco de atenção para o singular, para o simples e minucioso do gesto. Assumiremos o *zoom in* como estratégia de aproximação do foco de atenção para possibilidades mínimas e usuais.

Como compartilhado anteriormente, Em Invisível, solo de dança originado em 2011, lidava com a ação usual de saltar. Uma ação simples que se desdobrava em fazeres complexos e que, por suposto, potencializava estados corporais. Em **Paisagens Invisíveis**, espetáculo de dança de 2018 em parceria com Bruna Campanhari e Felipe Fraga, a ação dos saltos retorna. Aqui os saltos aparecem na cena final do espetáculo, em que revisito tal fazer, insistindo ainda nos saltos como ação simples que se complexifica para uma ambiência em estados de corpo. Ao pensar sobre o *zoom in* olho para essa aproximação do mínimo, neste caso a ação simples que gera um estado maior, não no sentido de ampliação, mas como interesse em dar vida ao que a princípio poderia ser visto como gesto cotidiano trivial.



118

Como pode ser visto no vídeo do espetáculo **Paisagens Invisíveis**, compartilhado no link disponível na nota de rodapé de número 114, neste espetáculo, principalmente na cena final em que os saltos do solo de dança **Invisível** retornam como ação poética, poderemos pensar sobre essa estratégia de pensar o foco de atenção para as sutilezas do gesto dando potência para o mesmo e olhando para essa sutileza como acontecimento possível. Para isso, convidamos, neste instante, a nos direcionarmos para as lógicas e poéticas específicas de uma artista em questão, que cria suas obras a partir do que é mínimo, tanto na questão criativa como no modo de organização cênica de sua dança.

---

<sup>118</sup> Imagem da apresentação do espetáculo **Paisagens Invisíveis**, 2018. Foto: Juliana Kase.

Christine Brunel (1951-2017), artista nascida em Gabão, na África Central, estudou dança na Schola Cantorum in Paris e na Folkwang-Hochschule em Essen, Alemanha. Viveu e trabalhou como bailarina, coreógrafa e professora de dança na cidade de Essen desde 1985. No entanto, sua obra, sendo em formatos de apresentações de espetáculos, cursos pontuais e participações em eventos, circulou por muitas regiões do mundo, entre elas: EUA, Japão, países da América do Sul, Rússia, Polônia e França. Seu trabalho geralmente era organizado no modelo de pequenos formatos de dança, em breves miniaturas coreográficas. Para Tonja Wiebracht (2019) a obra de Brunel pode ser entendida como miniaturas caracterizadas por interioridade e concentração.

Nas criações coreográficas da artista, o movimento preciso, simples e mínimo se torna o que há de forte e de grandioso. Segundo Wiebracht (2019) a dança de Brunel é assinalada pelo manuseio associativo de personagens deliberados, proposital e moderadamente usados. Nesta dança a clareza e redução ao essencial são características de sua linguagem corporal. Assim, o corpo é visto e entendido como instrumento e o movimento trazido como um tipo de música. A obra de Brunel é, para Wiebracht, um acontecimento que depende do tempo e do espaço, em que essas características se tornam essenciais para a composição de sua dança.

Entre as muitas peças coreográficas desta artista está o espetáculo **Unterwegs** (1988). Na língua alemã, *unterwegs* significa estar no caminho. Assim, neste espetáculo, em um trecho em particular, um corpo em cena caminha<sup>119</sup>. Caminha sem urgência. Caminha em lentidão. O andar deste corpo apresenta um modo de estar em cena em que o caminhar é o que importa. Não o chegar, não o deslocar, não o distanciar-se, mas o caminhar. Um caminhar que propõe espacialidade e convida para a aproximação. Neste espetáculo Brunel desenvolveu um trabalho coreográfico em que a ação de caminhar se apresentava como a questão da dança. Aqui o gesto mínimo do caminhar se amplifica para uma ação latente e dilatada. O simples é apreciado em sua própria natureza e a caminhada como suficiência é o alvo do olhar. Em **Unterwegs** o mínimo é visto através do *zoom in*.

---

<sup>119</sup> O trecho específico referenciado nesta Tese pode ser conferido da filmagem aqui compartilhada. A caminhada em **Unterwegs** se encontra entre os instantes de 0 a 06 minutos do vídeo em questão. A filmagem de *Unterwegs* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SdNATMzQSpM>.





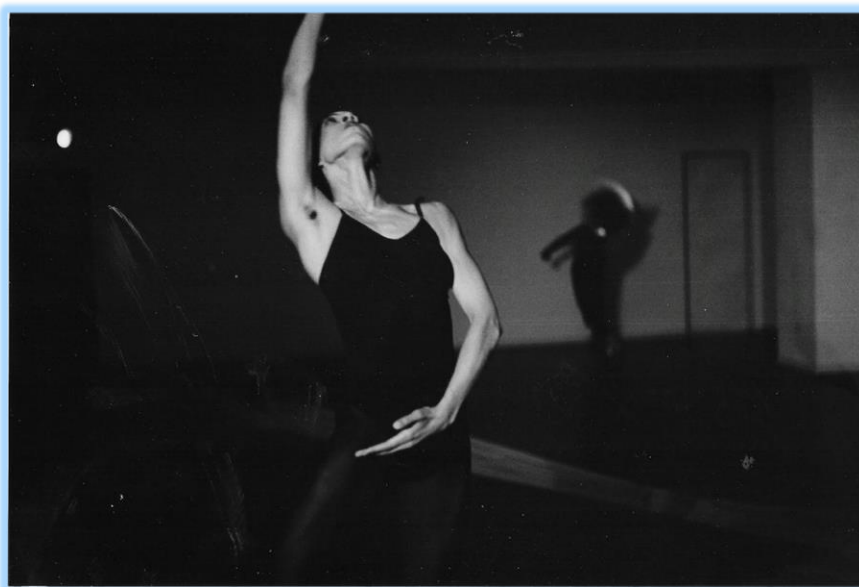
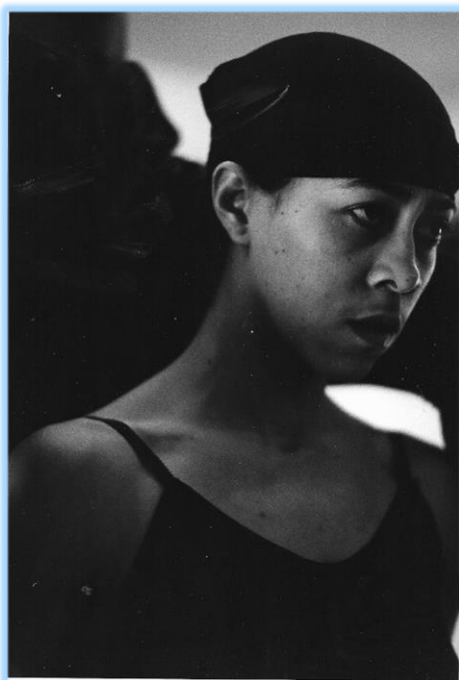
120

No espetáculo em questão o caminhar vai se apresentando através de intenções mínimas que se ampliam por conta da potência da intenção desta ação usual e cotidiana. Brunel ao coreografar **Unterwegs**, lidou com a ação simples e minimalista do caminhar, transformando essa ação em um estado potente de existência. Em **Unterwegs** o caminhar é a dança, é o ponto de questão em que o gesto mínimo da caminhada se instaura poeticamente. O caminhar em **Unterwegs** constrói uma existência dilatada em que o simples e o mínimo são ações potencializadas.

---

<sup>120</sup> Christine Brunel e Sayonara Pereira no instante dos agradecimentos após a apresentação de espetáculo em turnê pelo Brasil, 1988. Foto: Claudio Etges (1959-2021).





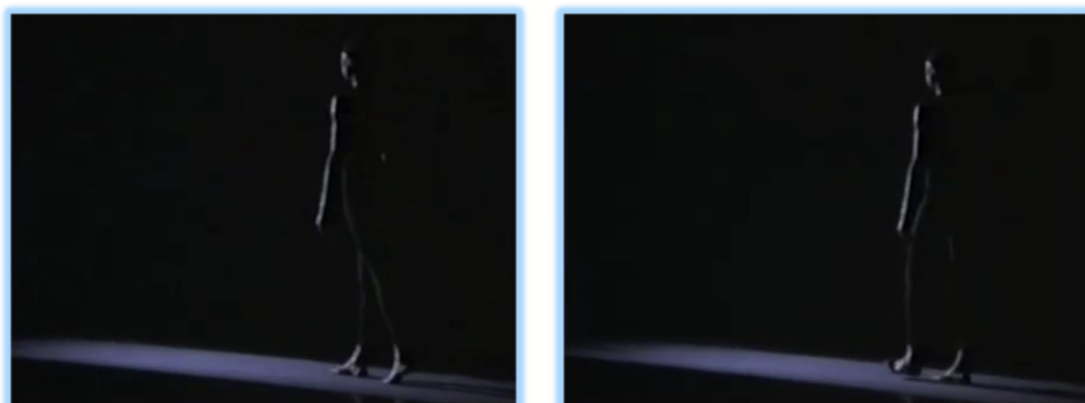
121

Uma ação usual e cotidiana presente em muitos corpos é a ação do caminhar. Uma ação que está relacionada ao deslocamento do corpo e que pode ter a ver com a intenção de sair de um lugar para chegar a outro. Uma ação que provoca movimento e alternância espacial. O caminhar, mesmo sendo um acontecimento que, em algum aspecto, pode impactar uma ampla intensidade, também apresenta múltiplas lógicas de sutileza, de pequenezas que são possíveis de potencialização. O caminhar como

---

<sup>121</sup> Imagens do espetáculo **Unterwegs**, 1990. Foto: Gerno Michalke.

gesto cotidiano, como gesto mínimo, foi em **Unterwegs** intensificado como acontecimento, foi visto como possibilidade. A minuciosa ação da caminhada em **Unterwegs** propõe olhar para esse gesto como força poética. Ao pensar sobre a caminhada em **Unterwegs** ativa em meu corpo um entendimento sobre como pensar os saltos em **Paisagens Invisíveis** como o que pode estar para essa potencialização da ação mínima como estado de corpo.



122

A pesquisadora do movimento Marie Bardet (2014), tem provocado um argumento sobre a caminhada como ação de possibilidade de existências e compartilhamentos. Assim, a autora se dedica a construir tal discussão a partir do concerto **Praxy** (1961) do coletivo de artistas da Judson Church. Neste concerto, se apresenta momentos de caminhada como movimento não especialista. Bardet explica que os artistas da Judson estavam interessados, neste concerto, em compartilhar a ideia de que uma ação simples, como a caminhada, poderia apresentar um valor estético potente sem a necessidade de alterar sua dinâmica. Assim, em **Praxy** a caminhada simples está presente não como uma ação de virtuosismo, mas sim como uma ação comum. A partir das ações em **Praxy**, Bardet (2014) propõe pensar como a ação cotidiana do caminhar rompe com a lógica do virtuosismo fazendo refletir sobre uma luta contra uma artificialidade no palco. Assim, iremos olhar para essa ação, que é reconhecida por ação cotidiana, como ação poética.

<sup>122</sup> Sayonara Pereira em cena do espetáculo **Unterwegs**, 1990. Foto: acervo pessoal.

No espetáculo **Unterwegs**, entre outras coisas, está posta a ação simples da caminhada. No espetáculo **Paisagens Invisíveis** tem-se a ação simples dos saltos como acontecimento insistente. Deste modo, convidamos aqui a relacionar o que Marie Bardet (2014) provoca a pensar sobre a caminhada, entrecruzando tal entendimento também com a ação cotidiana de saltar. Se a caminhada é uma ação comum a muitos corpos em que a lógica usual do deslocamento pode estar em questão, ao pensar sobre **Paisagens Invisíveis** estamos interessados em nos aproximar da ação de saltar, justamente pelo que ela mesma apresenta como ação simples.

Estamos por muito a falar do simples como potência, por isso, importante, neste instante, diferenciar o entendimento de simples e simplório. Enquanto o último está apontando para uma configuração de algo que é ignorante e tolo, o simples está alinhado para o antônimo de complexo ou composto. Simples é entendido aqui como singelo, como mínimo. Portanto, a simplicidade da ação de saltar no espetáculo **Paisagens Invisíveis**, também está sendo vista como gesto mínimo.

Os saltos de **Paisagens Invisíveis** como gesto simples, esbarra no interesse desta pesquisa em pensar a ação de saltar como gesto mínimo, justamente por sua simplicidade da ação. Uma simplicidade profunda de mergulhar no simples sem a tentativa de lidar com a virtuose. Bardet (2014), discute sobre a caminhada cênica como quebra de um virtuosismo cênico, em que coloca o bailarino no estado de “um corpo todo poderoso”. Assim, pensar nessa quebra do virtuosismo, chegaremos mais próximo de um entendimento não de “um corpo todo poderoso” mas sim de “um corpo competente”, diz a autora.

Se em **Paisagens Invisíveis** estamos a olhar para os saltos como potencialidade, tal qual podemos, deste mesmo modo, olhar para a caminhada no espetáculo Brunel, para Marie Bardet (2014), mais do que uma ação que se objetiva o deslocamento, o caminhar é um acontecimento do estar, do achar-se. Assim, para Bardet o “caminhar é um rastro que abre um terreno compartilhado, é o movimento comum, banal, comum, a partilhar, comum, a vários” (BARDET, 2014, p. 75). A ação de saltar em **Paisagens Invisíveis** pode não ser, necessariamente, um gesto mínimo, no sentido do tamanho - amplitude - do gesto, do que ele alcança ou esconde, mas possivelmente, uma ação que acontece por conta de um grupo de ações minimalistas. Um acordo de ações mínimas que alteram a intenção do gesto e realoca seu estado. Assim, o mínimo se apresenta em tempo real e contribui para uma *presentidade*.

Se estamos pensando sobre a aproximação do que é mínimo, em **Paisagens Invisíveis** estamos interessados no saltar como gesto mínimo, ou seja, em como um gesto singelo e simples se torna latente, potente, forte. Como uma ação cotidiana é olhada por outro ângulo, por outra lógica. E, principalmente, em como esse gesto singelo é visto pela lógica do *zoom in*.

Como visto, na coreografia composta por Brunel, o caminhar não está na ambiência da virtuosidade, mas sim no compartilhamento da *presentidade* que este gesto propõe. Assim, Brunel propõe um andar não representativo, não ilustrativo. O andar em **Unterwegs** se desapega da lógica do virtuosismo e se aproxima do compartilhamento sensível. O andar está assumindo a ação como questão que provém dela mesma. O andar não está tentando traduzir nada. Esse andar é a poética, é o argumento, é a cena. Para Bardet (2014), “incluir o andar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que transforma a dança de uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência sensível: o andar”. Em **Unterwegs** caminha-se não como desejo de querer chegar, mas como uma necessidade de habitar. Em **Paisagens Invisíveis**, por sua vez, salta-se como anseio em esgarçar. O saltar cria uma temporalidade que existe, pois os saltos em **Paisagens Invisíveis** podem ser vistos como existência suficiente.

No *zoom in* o interesse está em entender como lidar com uma aproximação do mínimo e do simples. Se falávamos, então, do simples como o que se opõe ao que é complexo sem se direcionar para a lógica do banal - simplório -, iremos também nos aproximar da ideia de simplicidade como o que se relaciona com uma ordem do comum. Se pela lógica da simplicidade o comum pode se apresentar como o não composto, pela lógica da aproximação o comum também é entendido aqui como aquilo que é partilhado.

Na ação do *zoom in* - que busca aproximar-se do mínimo -, se a questão, neste instante, está em olhar para o saltar em **Paisagens Invisíveis** como gesto mínimo, como o que provém do simples e comum, iremos também encarar o saltar, neste espetáculo, como um movimento comum, como uma ação de compartilhamento daquilo que é comum a muitos. Para Bardet (2014), o andar como movimento comum propõe uma continuidade da relação entre corpo, solo e o tempo. Tempo que, para Bardet, não está para o entendimento da lógica cotidiana. O tempo da caminhada cênica, é um tempo outro, um tempo sensível e não cronológico. Segundo Bardet, esse andar como movimento comum propõe uma relação singular gravitacional e

temporal. Por isso, o andar como movimento comum em cena não se relaciona com a lógica da representação do caminhar cotidiano, mas sim torna perceptível algumas temporalidades, dá a ver um *contínuum* de múltiplas variações pequenas. Variações que em nenhum momento são totalizadas, diz a autora.

O *zoom in* ou a aproximação do gesto que é comum a muitos pode colocar a ação de saltar nesse lugar de possibilidade de existências, possibilidade de acontecimentos grandiosos a partir do que é minucioso. O gesto mínimo, então, pode estar nesse interesse de olhar para o que é próximo entre aquilo que nos conecta. Para Bardet (2014), a inclusão do andar na dança como lógica coletiva de compartilhamento de corpos desenha uma relação entre o político e o estético no campo do sensível. O comum está, logo, nessa lógica de aproximação daquilo que se vê, neste caso, o saltar. Um corpo anônimo, como diz a autora, que anda a partir de sua singularidade, porém, mesmo em sua singularidade, anda como os demais que também andam. Assim, o lugar do comum, para Bardet (2014), não está no lugar da representação do andar, nem tão pouco no lugar da imitação ou identificação, uma vez que cada um anda a partir de sua singularidade. O andar como movimento comum está na lógica do reconhecimento de um “como”, ou seja, no como cada um poderia andar a partir de sua singularidade. Assim, o andar como movimento comum é um encontro entre singular e comum, é um encontro que propõe aproximação. “O andar é, nesse sentido, um *movimento comum*, ao mesmo tempo ‘banal’ e que traça linhas de divisão rerepresentando, sem resolvê-las, as questões das repartições das funções no comum. Anda-se” (BARDET, 2014, p. 91).

Em **Paisagens Invisíveis** salta-se. Salta-se como transbordando vibrações internas. Salta-se como o que se revela as invisibilidades do fazer. Em **Unterwegs** anda-se. Anda-se habitando. Anda-se dilatando o espaço. Anda-se em *presentidade*. O andar como movimento comum defendido por Bardet (2014), não coloca como verdade um entendimento em que todos os movimentos de dança precisem ser executados de modo universal por todos. O que está em questão neste pensamento, diz a autora, é um deslocamento, ou melhor, uma aproximação do gesto entre quem dança e quem compartilha da dança - o espectador -. “O caráter coletivo dessas experiências de andar insiste sobre a repartição dos gestos que fazem a dança, na junção do artístico e do político” (BARDET, 2014, p. 87). Deste modo, em **Paisagens Invisíveis**, não está em jogo um corpo que sabe saltar de modos variados, mas um corpo que a partir dos saltos propõe dilatação ao lidar com uma existência simples e

comum. A partir dos saltos insistentes, propõe-se em **Paisagens Invisíveis** a existência de estados corporais.

O saltar insistente em **Paisagens Invisíveis** convida a pensar sobre instantes de resistência. Já que resiste na ação mínima de saltar apenas. No intervalo da ação existe um meio de tensões. Neste meio está a presença dos pés que tocam o chão ao mesmo tempo em que está a expectativa do voo que virá a partir do salto. Os saltos em **Paisagens Invisíveis** propõem um olhar para o que está sendo naquele instante. E este “está sendo” se relaciona com o que veio e com o que virá. A cada salto o tempo é atualizado e renovado, a cada salto o estado de corpo se instaura no tempo e, por isso, propõe a *presentidade*. Segundo Bardet (2014), o andar cênico, que aqui relacionamos com a ação dos saltos cênicos, é um acontecimento que existe no tempo e, igualmente, transforma a lógica já dada de tempo cronológico. Cria-se uma temporalidade outra.

O andar tece, assim, singularmente a relação gravitatoria e o tempo. Mas do que representar um gesto que se tornaria o ícone de qualquer reivindicação programática da aplicação política para a dança, andar torna perceptível algumas temporalidades que formam um continuum enxameado de mil pequenas variações que não se totalizam em nenhum momento (BARDET, 2014, p. 96).

Os pés se desprendem do chão levando o corpo a existir, por segundos, em suspensão. Este corpo em suspensão sobrevoa o piso em existência dilatada. O voo do corpo suspenso mergulha em um nebuloso trajeto de possibilidades não ditas, não vistas, não entendidas. O voo cria um outro tempo. Após esse tempo anacrônico o voo chega ao seu término. Os pés encontram o piso. Um acordo de equilíbrios é dado. Os pés que antes estavam na suspensão agora partirão para o contato com o piso até que, em instantes depois, irão em busca de um novo voo. No invisível da ação, em **Paisagens Invisíveis**, a dança acontece. Salta-se.

No mecanismo de aproximação focal o *zoom in* propicia a visão para aquilo que estava escondido no todo. Na lógica poética de aproximação do gesto o *zoom in* é assumido como o que pode gerar uma relação com o invisível. Assim, quando pensamos sobre o gesto mínimo também estamos pensando nas lógicas de aproximação do micro. Em como apreciar o que está na sutileza da ação, em como saborear o simples. Os saltos cênicos em **Paisagens Invisíveis** nos convidam a



pensar o que de belo pode estar nessa ação singela que é o saltar. Como o *zoom in* pode ser aplicado neste caso?

Para Marie Bardet (2014), o andar é uma ação cotidiana e, por isso, pode ser o ponto de aproximação entre o bailarino e o espectador. No caso do trabalho de Christine Brunel, a invisibilidade está justamente no que existe na caminhada, em um estado perceptivo e dilatado, tal qual os saltos estão no espetáculo **Paisagens Invisíveis**. O *zoom in* neste caso, pode se dar, então pela aproximação do gesto, ou mesmo, no convite de apenas observar um corpo que se salta insistentemente. O *zoom in* pode, também, estar relacionado com essa atenção que é dada ao gesto simples. A atenção que potencializa o mínimo. A atenção que gera um convite para a relação. “No caso de uma dança, o trabalho sensível modifica certamente a percepção de sua marcha; talvez se trate de uma diferença na atenção dada ao movimento, mais do que uma tecnicidade ou um virtuosismo, valor então rejeitado como constitutivo da dança” (BARDET, 2014, p. 78).

Pode ser, então, que ao pensar sobre o *zoom in*, chegaremos naquilo que talvez esteja no âmbito deste estado de atenção proposto em **Paisagens Invisíveis**. Um estado de atenção que gera um convite, um olhar direcionado para a ação simples. Esse simples não se prende à virtuosidade, não está relacionado na lógica do saber fazer, mas sim na lógica da exaltação da ação mínima. Segundo Bardet (2014), a não especialização do virtuosismo, sobretudo na caminhada cênica, se direciona para um trabalho que o que está em questão é a atenção. Essa atenção, segundo Bardet, está relacionada com a gravidade e o contato do corpo com o solo. “Tal atenção não é um virtuosismo técnico, mas um esforço particular de atenção, preciso, em um ponto que imediatamente irradia uma multiplicidade” (BARDET, 2014, p. 79). Desta forma, o que a autora problematiza como rompimento com o virtuosismo não quer dizer a anulação de conhecimento aprofundado de um fazer, mas sim a proposição de um estado de atenção em que o corpo do artista está a todo tempo na possibilidade do não saber.

Quando discutimos sobre a invisibilidade parece que a diferença, ao nos depararmos com a estratégia do *zoom in*, está no câmbio de intenção, está no direcionamento do acontecimento. Se em Praxy da Judson Church a caminhada está para o rompimento do virtuosismo, em **Paisagens Invisíveis**, a ação de saltar já é o acontecimento poético da existência cênica.

As transformações conjuntas no terreno na representação e do sensível se redistribuem entre a dualidade que separam arte e vida em transbordamentos transversais, assumindo incessantemente, ao sair das ordens definitivas, o risco permanente do paradoxal de sua evanescência grosseira (BARDET, 2014, p. 84).

A dança que se coloca como lugar do sensível a partir desta relação gravitacional que se apresenta em uma afinidade de tensões entre o corpo do bailarino e do público. Assim se dá o compartilhamento entre artista e espectador, diz Bardet (2014). O *zoom in* pode atuar neste compartilhamento através desse convite para o movimento, dessa atenção que está sendo dada ao gesto mínimo. Deste modo, o gesto mínimo no *zoom in* não é apenas exaltado, mas principalmente, compartilhado. “É a interrogação da partilha da dança e de seus gestos com seu contexto. Inserir-se na tensão da binaridades e torcê-las seria a ação da partilha do sensível” (BARDET, 2014, p. 85).

O saltar como ação cotidiana pode propor múltiplas intenções sendo elas de funcionalidade prática ou não. O andar cênico para Bardet (2014) está na ambiência do compartilhamento de possibilidades sensíveis. O saltar cênico em **Paisagens Invisíveis** gera um convite para também olhar o que não está dado. O gesto comum do salto pode ser, na cena, uma ação de compartilhamento do que é simples, já que “alguns gestos desclassificados, mais que unificados por uma comoção gravitatoria das ordens naturalizadas, tornam sensível a heterogeneidade dos gestos na dança” (BARDET, 2014, p. 93).

O gesto mínimo, quando falamos de danças da invisibilidade, opera a partir de uma lógica do instante. De uma lógica em que o minucioso exalta a vista. De uma lógica que engrandece o que está oculto. Nesta perspectiva, os saltos de **Paisagens Invisíveis** dilatam o tempo entre um salto após o outro. Após os pés saírem do chão, existe um universo de possibilidades e tensões até que os pés novamente encontrem o piso. Assim, o saltar em **Paisagens Invisíveis**, que estamos relacionando com o andar segundo Bardet, “opera um deslocamento radical da relação com o tempo igualmente pelo fato de que nele se dá o jogo sempre cambiante da sensação do passo se efetuando” (BARDET, 2014, p. 97).

O andar abordado por Bardet (2014), está para a escuta do que é incerto na ação, ao mesmo tempo em que esse andar também propõe outras possibilidades de olhar para esta mesma ação - o andar -. Esta escuta, implica na percepção não apenas do corpo em relação como o solo e a terra, mas principalmente a escuta dos

relevos da percepção do próprio gesto. Relevos como conflitos, como tensões que são constantemente atualizadas. Esse andar, diz Bardet, apresenta uma escuta de sensações, lida com uma temporalidade singular, um tempo qualitativo que mescla ação e sensação. Portanto, “o andar constitui para a dança um terreno de exploração das sensações renovadas a cada passo, outra heterogeneidade da dança” (BARDET, 2014, p. 97).

Em **Unterwegs** o andar não está relacionado com precisar, mas sim com o tornar-se imperceptível, com exaltar o invisível. Em **Paisagens Invisíveis** o saltar existe a partir de uma relação com deixar-se estar e, assim, habitar o que pode existir no comum. Se na dança de **Paisagens Invisíveis** se instaura uma *presentidade*, para Bardet (2011) o andar cênico está para a lógica do instante suficiente. Assim o saltar em **Paisagens Invisíveis** opera a partir do “por e se pôr em movimento no momento, torna-se imperceptível, a gente se torna todo mundo, e o mundo se torna, incessantemente, outro e a gente” (BARDET, 2014, p. 105). Desta forma, o saltar no espetáculo **Paisagens Invisíveis** cria uma lógica de habitar o simples, o simples que estamos aqui pensando como possibilidade potente, justamente pela lógica do comum. O simples que pode se configurar com estado corporal.

O *zoom in* não está apenas no lugar a ampliação, mas sim no lugar de dar existência para o mínimo. *Zoom in* como aproximação da atenção do corpo. *Zoom in* como um olhar direcionado para a pequenez. *Zoom in* para saborear o que não é visto de antemão e que existe no micromundo da ação. *Zoom in* como proposta de aproximação através da atenção e encarar o belo do que é mínimo justamente pela sua pequenez.

O gesto mínimo em criações de dança, sobretudo as que estamos estudando nesta Tese, podem estar no entendimento do olhar para o acontecimento singelo como potência a partir da sua lógica de existência. O andar de Christine Brunel, por exemplo, nos provoca a expandir nosso olhar para múltiplas possibilidades de questionamentos sobre a arte, sobre a política, sobre a sociedade, mas principalmente, pode nos provocar a simplesmente olhar para a ação tal qual sua existência, neste caso, olhar para o caminhar como o caminhar. Por sua vez, em **Paisagens Invisíveis**, saltar como ação usual se organiza como estado corporal justamente pela intenção da insistência no fazer, e como essa insistência aciona um estado extra cotidiano deste fazer. O gesto mínimo, portanto, pode ser visto pelo o que ele mesmo provoca enquanto acontecimento poético de si próprio.

### 4.3. Por entre as fibras

#### 4.3.1. O que há de minucioso no gesto?

O mínimo está sendo discutido, neste caderno, a partir do gesto. Tendo este pressuposto como enunciado em que o gesto pode ser olhado através da pequenez, insistiremos na provocação anteriormente apresentada através da pergunta: como assumir o mínimo enquanto estado de dança? Já que estamos interessados no gesto mínimo na dança, podemos pensar neste instante, em como o gesto mínimo potencializa uma questão em dança, ou, como o gesto mínimo aciona um estado corporal. O coreógrafo e bailarino dinamarquês-alemão Jefta van Dinther<sup>123</sup> cria suas obras a partir do interesse na fisicalidade do corpo e como esta fisicalidade propõe um movimento. Segundo Helmut Ploebst (2019), a obra de Dinther se dá a partir de estruturas experimentais corporais que estão imbricadas em um desejo de provocar uma dúvida sobre o que há de real na cena. Entre suas obras está o espetáculo **Kneeding** (2010). Nesta obra coreográfica três corpos em cena lidam com uma ação mínima que se propagam pelo espaço. A ação é o amassar.

Em **Kneeding**, três corpos invadem o espaço e ocupam lugares distintos do palco formando um enorme triângulo. Pausa. Uma tensão entre os corpos é gerada. Pausa. Cada um deles aponta para uma direção. Pausa ainda. A tensão entre os corpos cresce e provoca um movimento de tensões nos próprios corpos. As tensões dos corpos passam por muitas partes, amassam os músculos e fazem mover os ossos. Os corpos em tensões visitam diferentes níveis. As pernas escorrem pelo piso e os braços se esticam em lados opostos. As cabeças sobrevoam por cima dos pescoços. E assim, os corpos vão viajando pelo espaço. Encontros acontecem. Desencontros emergem. Hora juntos, hora separados. Em **Kneeding** o amassar é a questão, é o jogo, é a intencionalidade do gesto. O amassar para Jefta van Dinther é algo que surge da relação com o “precisar”. Assim, por entre as fibras, **Kneeding** explora as relações entre o dentro e o fora do corpo, pensando em como os processos internos se apresentam externamente ao mesmo tempo em que as interferências

---

<sup>123</sup> Registros dos trabalhos artísticos de Jefta van Dinther, bem como outras informações sobre seus interesses em dança, podem ser encontrados em: <https://jeftavandinther.com/>.

externas influenciam o que está dentro do corpo, diz Dinther. Desta forma, para o coreógrafo, **Kneeding** é um encontro de forças centrípetas e centrífugas.



124

Se em **Kneeding** as forças da origem do movimento estão na relação entre o dentro e o fora, nesta tese estamos interessados nessa força motriz do gesto como o que pode potencializar um estado corporal em dança. Jefta van Dinther em sua obra nos provoca a pensar não apenas sobre de onde parte o gesto, mas também que relações estão implicadas na existência do mesmo. Se o gesto existe, ele existe por quê? Por quanto tempo? Por conta de quê? Pensar sobre essas relações estão na camada do questionamento de: o que existe no gesto? E ao pensar sobre o que existe, convidamos aqui a pensar também sobre: o que existe de minucioso no gesto?

---

<sup>124</sup> Imagens do espetáculo **Kneeding**, (2010). Foto: Javier Vaquero Ollero.



Para o pesquisador Hubert Godard (1995) o gesto é um processo que engloba distintas camadas que o compõem. Ele acontece em relação com as provocações do corpo ao mesmo tempo em que este corpo cria relação com o ambiente. Consciente ou não, o gesto pode provocar percepções e carga de expressividade. Para Godard (1995), a percepção de um gesto ocorre de modo global e custosamente possibilita que aquele que realiza, ou mesmo aquele que observa determinado gesto discrimine os elementos e os estágios que instituem a carga expressiva do próprio. Assim, cada um de nós existe em relação com nosso grupo social e a percepção desse gesto ocorre em decorrência desta relação, tanto para quem age quanto para quem observa o gesto. Para o autor, os gestos se apresentam a partir de atitudes de expressão de si e de impressão do outro. Segundo Godard (1995), o gesto se ancora na possibilidade de infinitas variedades e, assim, não se restringe à possibilidade de reprodução idêntica. Para o autor, a dança é um território em que a expressividade do gesto se revela, ou seja, na dança as atitudes de expressão dão a ver um emaranhado de existências históricas, políticas e culturais presentes no gesto e, assim, podem possibilitar impressões, produções e problematizações. Desta forma, no território da criação em dança, pode se dar a ver o confronto com questões que estão presentes no gesto, sendo elas de diferentes frentes. E essas questões poderão gerar ou não uma percepção e uma impressão do próprio corpo, do corpo do outro ou desses corpos no mundo.

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma 'musicalidade postural' que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GORDARD, 1995, p. 15).

O gesto compõe relações entre o corpo com ele mesmo, com outros corpos e com o mundo. O gesto é desejo, mas não somente isso. No entremeio das fibras abrigam-se disparadores preenchidos de existências variadas que irão contribuir para como esse gesto se desenhará no espaço ao redor já que “é no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 1995, p. 32). Assim, o gesto é desejo e também é muitas outras coisas presentes na existência do corpo que existe em gesto. O percurso que o corpo desenha pelo espaço, sendo ele consideravelmente extenso ou



provido de uma propagação mínima, é carregado de presenças que dão uma cor a esse gesto e que situam a existência do mesmo.

A docente e pesquisadora de dança Christine Roquet (2011), ao articular sobre a palavra 'gesto', em que gesto vem do latim "gero" que quer dizer "carregar", defende que o movimento do bailarino é sim carregado, em algum aspecto. Para a pesquisadora, o movimento do bailarino é carregado pelo espaço e pelo olhar que ele tem de si, do outro e do mundo. "Aprender o gesto não é uma coisa simples; o gesto dançado, percebido globalmente, é formado por micro-acontecimentos que ecoam, uns com os outros, em sucessão ou em simultaneidade" (ROQUET, 2011, p. 04). O gesto, sendo ele amplo ou mínimo, está passível de apresentar uma leitura sobre ele mesmo, pois este não existe por conta de nada. Antes do gesto existir, existe um "pré". Antes de ir para algum lugar, o gesto traz consigo existências.

Um argumento bastante presente no discurso de Godard (1995) é a questão do pré-movimento. Falamos sobre essa questão de modo introdutório no Caderno I desta Tese, mas seguiremos aqui a pensar sobre o pré-movimento para insistir nessa relação do gesto mínimo. Retomando: para o pesquisador, anterior ao intento do movimento ou da expressão habitam camadas, fatores e elementos que são psicológicos e expressivos, isto é, antes mesmo do intuito de mover o movimento carrega uma intencionalidade. Assim "chamaremos de pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estar em pé" (GODARD, 1995, p. 13). Para o autor, a carga expressiva do movimento que será efetuada irá ser produzida pelo pré-movimento. O pré-movimento é o responsável por indicar o estado de tensão do corpo e assentará, por sua vez, a particularidade e singularidade de cada gesto. Em **Kneeding** o amassar como disparador do gesto apresenta um modo de mover que desenha a presença de três corpos no espaço. Esse amassar carrega uma ação propositora que coloca o gesto no ambiente. Assim, ao amassar o corpo diz algo, não algo no âmbito da tradução de sentido, mas algo como existência movente.

Segundo Roquet (2011), o gesto humano pode ser observado a partir de diferentes objetivos e eixos, ou seja, os modos de análise podem diferenciar em decorrência das maneiras de tratar o ponto do sentido do gesto. Roquet nos lembra que os estudos de significação do gesto podem ser muitos, sobretudo os estudos da perspectiva semiológica que encaram o gesto como um signo, referindo-se à análise do discurso. Assim, o entendimento de gesto, nesta perspectiva do discurso, está

direcionado para o gesto como substituo da palavra. Mas a autora nos convida a pensar sobre o gesto não apenas como tradução de significado, mas principalmente como sentido. A autora exemplifica o gesto do aperto de mão. Se pela ótica da significação observaremos esse gesto como cumprimento, pela ótica do sentido, o mesmo gesto está inserido dentro de um contexto de sentidos, ou seja, o aperto de mãos de um cumprimento não é o mesmo do aperto de mãos de desejo de pêsames, diz a autora.

Estávamos anteriormente a falar dos saltos no espetáculo **Paisagens Invisíveis** em que a ação dos saltos é trazida como acontecimento por ela própria. Em **Paisagens Invisíveis** a ação de saltar é convidada a ser apreciada pelo que a mesma ação apresenta enquanto potência. Não se almeja traduzir a ação ou preenche-la de alguma significação ulterior. O saltar é, em **Paisagens Invisíveis**, suficiência.

Para Roquet (2011) os gestos, tanto os que habitam a vida cotidiana quanto os gestos produzidos pelo artista do movimento, não podem ser exprimidos pela lógica da significação literal. O gesto não se resume a uma tradução decifrável. Na dança, o gesto não é lido como um signo isolado, nem tão pouco é percebido como um contorno definido. Para a autora, quando lidamos em distanciamento desta lógica de leitura traduzida e isolada, pode se propor que o espectador componha juntamente com o bailarino o gesto que está sendo dançado. Esta ação de compartilhamento do gesto vai, entretanto, na contramão da ideia de significação literal, já que mesmo que aquele que observa a dança possa, em algum aspecto, descrever ou nomear e, até mesmo, reproduzir com exatidão tal gesto, mesmo assim, ainda existirá algo de indescritível e ilegível neste gesto. Desta forma, o gesto é singular tanto para quem executa quanto para quem compartilha desta ação.

Segundo Roquet (2017), o sentido do gesto também pode ser apreendido como sua projeção no espaço. O gesto é um acontecimento singular e existe em acordo com os desejos, necessidades, expectativas e frustrações singulares. O gesto é o que nos coloca em contato com o mundo. É o que nos faz seres singulares. É o que nos faz estar em relação. Se o gesto e a existência do mesmo estão condicionados à uma existência cultural, é ele uma forma de, também, criar uma relação familiar com o seu contexto temporal.

O modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época à outra. Uma variação mínima da parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que o bailarino tem de antecipar e de visualizar o movimento que irá produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura não produza um mesmo sentido (GODARD, 1995, p. 12).

A classificação do gesto, por muitas vezes, fez parte de um princípio de categorizar sua existência a partir de acordo como contextos históricos, territoriais e sociais, como diz Godard (1995). No entanto, para o autor, embora esses critérios classificatórios desenhem o limite externo no gesto no campo da dança, eles não dão conta da profundidade interna do gesto. Porém, através desses critérios classificatórios é sim possível perceber recorrências do movimento.

Roquet (2011) alega que mesmo sendo difícil de entrever as informações e as etapas que constituem a carga expressiva de cada gesto, é justamente na expressividade do gesto que habita o cerne de nossos questionamentos. Para a autora, se por um lado o movimento define tudo o que é vivo, por outro lado, se dá a pergunta: o que é que coloca um corpo em movimento? Nas danças da invisibilidade o que está em questão é, justamente, o gesto mínimo preenchido de uma necessidade do fazer. Mesmo que essa necessidade não seja, necessariamente, a necessidade da lógica produtiva, do precisar. Mas sim uma necessidade em estar, em habitar.

Na dança o gesto olhado, o gesto que nos atravessa e nos provoca e, mesmo, o gesto que almeja ser reproduzido, esse gesto está sempre apto à leitura, sugere Roquet (2011). O gesto mínimo, nosso objeto de interesse neste instante, pode provocar probabilidades de apreciação ao ser lido pelo que ele mesmo pode carregar por entre as suas fibras. O gesto mínimo, assim como os gestos outros, apresenta um “algo” em seu entre. Por entre as fibras, o gesto mínimo também carrega humores que contribuirão com a sua existência no espaço, que contribuirão para o corpo habitar posturas possíveis em que serão construídas a partir deste humor do miniatural.

Godard (1995) defende que a própria postura ereta já apresenta um humor, ou seja, antes mesmo da locomoção a postura ereta já apresenta elementos expressivos e um modo de estar no mundo. O peso do corpo em relação com a gravidade é apresentado e podendo ser reconhecida pela singularidade. Para o autor, o pré-movimento pode ser reconhecido por conta do peso em relação com a gravidade “que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé” (GODARD, 1995, p.13). Assim, para o autor o pré-movimento, de que falamos aqui,

atua em decorrência da composição gravitacional e a partir disso irá configurar a carga expressiva do movimento que no futuro próximo será executado. Desta forma, um gesto, seja ele qual for, estará preenchido por significações distintas e isso se dará em decorrência da qualidade do pré-movimento.

#### 4.3.2. O pré-movimento

O corpo humano é também um coletivo de sistemas que atuam em acordos e relações. Essa relação contribui para a nossa existência. Por entre os muitos sistemas corporais está o sistema dos músculos gravitacionais. É esse sistema que também opera para a contribuição da ação de assegurar a postura corporal. Tais músculos, segundo Godard (1995), conservam o equilíbrio do corpo, permitindo que fiquemos em pé para além da interferência proposital do pensamento. Para Godard, são esses músculos que assentam as alterações em nossos estados emocionais e afetivos. “Assim, toda modificação de nossa postura terá uma incidência em nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva provocará uma modificação, mesmo que imperceptível, em nossa postura” (GODARD, 1995, p. 14). O gesto é, neste caso, um acontecimento resultante de uma organização muscular que ocorre em decorrência de uma negociação entre os sistemas do corpo.

Para Godard (1995), o gesto ocorre após uma antecipação muscular gravitacional, isto é, para que um membro superior se alongue, antes disso existirá uma ação do músculo inferior. Assim, existirá um acordo muscular para que o gesto aconteça. Isto para Godard é o que ele chama de pré-movimento. Assim, como propõe o autor, de modo invisível e imperceptível o gesto já acontece antes de se tornar visível. É aí que está o fator da invisibilidade. O gesto é gesto mesmo antes de se apresentar como tal. O gesto já existe além do que é visto. Por isso, para Godard (1995), o gesto já apresenta um humor que influenciará a significação percebida.

Ao notar as questões defendidas por Godard, poderemos notar que o gesto não parte do nada, não se perde para nada. O acontecimento do gesto propõe uma potencialidade significativa que existe além do olhar. O gesto transita no corpo por um acontecimento da carne. Na invisibilidade o gesto é uma ocorrência não isolada. Por isso, “os fluxos de organização do movimento gravitacional que acontecem antes do

ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colorir-lo de nuances que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão” (GODARD, 1995, p. 17).

Se por um lado para que o corpo se desloque no espaço ele precisa produzir movimento, por outro, essa não é uma ação exclusivamente humana, como diz Godard. Para o autor é possível distinguir movimento de gesto. O gesto está inscrito entre a distância do movimento e o que o autor chama de fundo tônico-gravitacional do indivíduo. É aí que o pré-movimento habita e é aí que se dá a expressividade do gesto humano. Assim, uma máquina, por exemplo, pode produzir movimento, mas o gesto é uma propriedade humana, diz Godard.

Godard (1995) ao olhar para as proposições de Heinrich von Kleist, diz que a marionete não possui o hesito destinado da afetividade, o que se passa diferentemente no homem, por exemplo. Esse hesito que ocorre por conta da gravidade é responsável por criar uma distância entre o centro gravitacional e o centro do movimento, percebe o autor. Assim, ao olhar para as discussões apresentadas por Kleist, Godard (1995, p. 18), diz que “é na distância entre o centro motor do movimento e o centro de gravidade, é nessa tensão que reside a carga expressiva do gesto”.

Para Godard (1995), a qualidade e a carga afetiva do gesto são uma resultante da indução das resistências ao desequilíbrio. Estas resistências, por sua vez, são organizadas pelos músculos do sistema gravitacional. Desta forma, “o aparelho psíquico se exprime através do sistema gravitacional e é por seu intermédio que carrega de sentido o movimento, modulando-o e colorindo-o de desejo, de inibições, de emoções” (GODARD, 1995, p. 19). Assim, a qualidade do gesto, para Godard, está relacionada com a aproximação de suas dimensões, sobretudo o pré-movimento. Assim, o pré-movimento está diretamente relacionado com a qualidade do gesto.

Para Godard (1995), o indivíduo se organiza gravitacionalmente por conta de uma determinação da complexa mescla de parâmetros culturais, singulares e filogenéticos. “Como a gravidade organiza o que vem antes do movimento, organiza também o que vem antes da percepção do mundo exterior” (GODARD, 1995, p. 24 e 25). Isto é, a organização gravitacional está relacionada por uma ordem de fatores que contribuem para uma atitude postural. Portanto, para o autor, essa organização gravitacional que o indivíduo sofre, está condicionada tanto para a relação evolutiva – em que o ser humano sai da posição quadrúpede para a posição nos dois apoios -, quanto para uma lógica que está dada na relação do ambiente cultural em que este

mesmo indivíduo está inserido. São coisas que caminham juntas. A relação evolutiva, a relação cultural e a relação ambiental. “Todos esses elementos contribuem para tecer a relação simbólica que vai vincular, no indivíduo, atitude corporal, afetividade e expressividade, sob a pressão flutuante do meio em que está inserido” (GODARD, 1995, p. 20). O gesto é um acontecimento de acordos. O gesto acontece em acordo não somente entre os sistemas do próprio corpo, mas também entre o acordo dos sistemas ao redor do corpo. Para Godard (1995), a atitude postural está diretamente relacionada para as questões de ordem evolutiva, cultural e ambiental. Caso haja alguma modificação nesse meio, levará para uma outra lógica, para uma outra organização gravitacional deste indivíduo. Esta lógica tem total questão com o meio ou com o grupo em que ele vive, diz o autor.

A partir disto que discutimos Godard (1995) apresenta uma ideia de uma mitologia do corpo. Para o autor, essa mitologia se insere em um grupo social que se inscreve neste sistema postural de que falamos aqui. Essa aproximação dupla entre uma atitude corporal dos indivíduos contribui para uma noção desta mitologia do corpo. Ao mesmo tempo em que a mitologia corporal de um certo grupo contribui para a postura gravitacional, para a atitude postural desse indivíduo. Para Godard (1995) as representações do corpo surgem a partir de uma relação direta com os meios midiáticos, como a TV, a indústria cinematográfica, a industrial publicitária, etc. E também essa construção postural se dá por uma lógica da arquitetura, do urbanismo, das relações espaciais desse ambiente em que o indivíduo se insere. Todas essas interferências contribuem para essa lógica da mitologia do corpo.

A dança como ambiência de existência humana também tem importância nessa mitologia do corpo apresentada por Godard (1995). Dentro desta, lógica a organização vertical - no pensamento em dança - também está condicionada às relações com o entorno e, sobretudo, com seu período histórico de existência. Assim, um pensamento em dança pode ser construído a partir de um questionamento de experiência, como diz Godard. Desta forma, “o sentido ligado às modulações do peso que se exerce sobre o eixo gravitacional permite o reconhecimento de evoluções profundas da história da dança” (GODARD, 1995, p. 22). No entanto, ao mesmo tempo em que o autor compartilha o entendimento de que o contexto histórico pode estar relacionado com o modo de olhar e questionar as atitudes posturais, não existe regra concreta e linear que nos possa ditar que as alterações sociais irão alterar também as lógicas de composição coreográficas. O que se pode perceber é que não é possível separar o



modo de pensar e agir com o corpo sem se despegar de múltiplos fatores que contribuem com a existência do gesto.

Por entre as fibras transitam um coletivo de acordos que participam da composição do gesto. Assim, o gesto existe de maneira não isolada, uma vez que “podemos considerar a atitude postural e o pré-movimento, que antecipam inevitavelmente o gesto, como um plano de fundo sobre o qual se desenha o movimento aparente: a figura” (GODARD, 1995, p. 27). Na invisibilidade, o gesto mínimo está em relação com o entorno ao mesmo tempo em que se relaciona com as outras camadas do corpo. Na dança da invisibilidade, o gesto mínimo, que existe em relação com o antes e com o que virá, pode ser, então, um disparador ativo para uma potencialidade da pequenez, da ação minimalista que existirá em cena.

No micromundo os seres habitam, se relacionam e compõe um sistema. O corpo na multiplicidade dos gestos mínimos cria possibilidades de existências em que o mínimo é o que faz questão, é o que importa e é entendido como forte. Olhar para o mínimo como potência traduz um interesse em lidar com o belo pela sua própria característica, por sua própria singularidade. O olhar para o mínimo é assumir que na vida o pequeno, assim como tudo, também pode ser uma possibilidade.

## SUSSUROS DERRADEIROS SOBRE UM POSSÍVEL TOQUE DO ENTRE

Tato.

Toque.

Contato.

Um corpo que toca e encosta no que está fora e dentro. Um corpo que encosta nas miudezas dos micromundos de si. Um corpo que toca e que encosta em memórias de seus fazeres e pensares. Um corpo que toca a si mesmo, toca em quê, afinal?

Os dizeres presentes nesta Tese se deram no início a partir de um disparo:

*Como um Corpo Tateado pode emergir em si danças pela lógica dos estados corporais?*

Logo no início do processo de escrita desta Tese, precisei entender que esse disparo me fez ver não o que poderia surgir a partir dali, mas como eu poderia me conectar com questões que já estavam em meu corpo e em meus fazeres em dança. Olhei, portanto, para processos artísticos e pedagógicos que venho tecendo nos últimos anos, indo em busca do entendimento sobre como pode se dar uma dança que acontece pela lógica dos estados corporais. No processo de doutoramento, cursei uma disciplina no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP chamada Arquiteturas do Corpo, ministrada pelos Profs. Drs. Marcelo Denny e Marcos Bulhões. Nesta disciplina, entre muitas coisas discutidas e estudadas, o que me tocou foi a proposição de Denny sobre as paisagens poéticas do corpo, e sobre como olhar para essa paisagem como um grito atravessado, como um espinho de peixe preso na garganta e logo de cara olhei para uma questão que hoje se configura em:

*Como pensar estados corporais pela perspectiva de um corpo que organiza múltiplos fazeres e questões?*

O entendimento de *Corpo Tateado* esteve, então, nesta Tese, como uma possibilidade de tocar, em meu corpo, entendimentos que podem ser traçados e mastigados, sobre o que pode estar em questão lidar com estados corporais em dança. Assim, tatear esteve como uma pergunta viva no corpo. Uma pergunta que talvez não objetiva respostas, mas palpites do que poderia ser dançar danças pela lógica dos estados corporais. Essa questão sobre assumir o entendimento de *Corpo Tateado* como uma proposição para olhar para as lógicas de dança que existem por conta dos estados de corpo, me remeteu a olhar para minha estrutura corporal. Esse corpo magro, pequeno, frágil. Isso me fez pensar sobre como estou acessando a força que existe em mim.

*Que força é essa?*

*Que intensidade ela tem?*

*Até onde ela chega e como que se dá essa força?*

*Como posso tirar potencialidades de existência?*

*Como que dessa força eu posso pensar um provocar algo, não para além do que essa mesma força pode propor?*

Então tenho tocado meu corpo do modo que posso, com as forças que tenho e encontro no espaço. Em espaços externos, espaços internos e os espaços entre essas duas coisas. Ao olhar para o corpo e a dança, sobretudo na lógica dos estados corporais, como um espaço de possibilidades de emergências. Tenho pensado que tatear-me pode ser um acontecimento de mobilidade de caminhos díspares, de caminhos de multiplicidade. Nesse processo de compartilhamento das escritas desta

Tese, vivi um momento de revisitar propostas criativas. No entanto, em que tenho tateado atualmente? Assim, emerge em meu corpo entendimentos que dizem sobre uma dança que está nas entre fibras de um corpo que pisa em um chão de relevo inconstante, no chão de lama. Toco, então, nesse corpo que é indagação, que é memória, que é presença de si e de corpos outros que me habitam. No que toco? Onde deposito e reorganizo minhas forças?

O entendimento do corpo vem se atualizando e se reinventando constantemente. O que chamamos de corpo hoje não, necessariamente, pode estar no mesmo entendimento do que era chamado o corpo há tempos atrás. E esse entendimento acompanha o sentido de um mundo que o próprio corpo habita. Então, o que pensamos sobre corpo e dança no ano atual, se relaciona diretamente com como se vive o mundo no agora.

Os entendimentos sobre estados corporais que foram traçados nesta Tese, estão organizando um saber que visa uma contribuição para os entendimentos que vem sendo traçados no mundo sobre os estados corporais. Tais saberes estão em construção. O que se pretende com esta Tese, não é amarrar um entendimento categórico de estados de corpo, mas assumir que tal entendimento se molda no tempo a partir das proposições que estão neste momento sendo postas no mundo. E existe algo de belo nisso tudo, algo de precioso. Já que as referências de corpo e dança pela perspectiva dos estados corporais estão sendo pensadas e legitimadas dia após dia. Os entendimentos estão sendo medidos a cada processo criativo vivido, a cada espetáculo dançado, a cada proposta pedagógica problematizada. Estados corporais, logo é o que emerge do agora, tanto no fazer quanto no pensar possibilidades outras de dança.

Após tantas perguntas lançadas no espaço, o que me vem como resposta é que para começar a pensar em estados corporais em dança é entender, exatamente, que essa prática de dança que eu tenho vivido, proposto e pensado em meus fazeres artísticos, pedagógicos e acadêmicos se dá, de fato, de um modo distinto, de um modo que é singular. E mesmo na obviedade desta constatação, noto que se me prender na comparação entre um tempo e outro, entre um modo e outro, entre uma dança e outra, o que me virá, quase que certamente, será a frustração. Então me convido para, verdadeiramente, me debruçar na obviedade da coisa e assumir que entendo atualmente uma dança de estados corporais como um acontecimento da emergência que se dá no agora e no que pode vir a ser a partir disto tudo. E é neste acontecimento

diverso que quero tatear-me. Quero me prender na possibilidade desse outro modo de pensar corpo e dança que pode emergir do agora. Olhar para esse modo pode estar relacionado, então, com assumir que novos paradigmas estão e serão pensados a partir do que o corpo é enquanto proposição.

Na perspectiva do *Corpo Tateado*, isso me provoca a pensar formas diferenciadas de construir relações com as demais questões presentes em meu corpo, com meu próprio corpo, com esse espaço de interconexões que tateia em si possibilidades em dança, já que dele - o corpo -, muito pode emergir. Tudo isso se direciona em assumir formas ulteriores de estar e propor relações em um processo que se reconhece em permanência de questões corporais. O que tenho convidado a pensar aqui sobre o *Corpo Tateado*, não está na direção de um entendimento de anulação, mas sim como o que se desprende de expectativas ou comparações. *Corpo Tateado* está para uma ideia de deixar vir o possível e o impossível, como um corpo que se lança em mar aberto e entrega-se para a deriva do que vier.

Na introdução da Tese, nos aproximamos dos dizeres de Marcondes Filho (2010), sobre a Epistemologia Metapórica, em que não se objetiva traçar dizeres a partir de certezas, mas sim, assumir as instabilidades e incertezas. Aqui o que esteve em questão, deste modo, se relacionou com o que propõe Marcondes Filho (2010) ao pensar sobre o saber que se organiza em decorrência daquilo que está em movimento; um saber que se desenha no terreno transitório. E, ainda inspirado nas ideias do autor, aqui busquei tecer entendimentos provenientes do que habita o corpo enquanto experiência vivida. E nesse ambiente de instabilidades e incertezas, o que quero pensar como força é em, insistentemente, tatear-me. E nesse entrecruzamento de possibilidades outras àquelas que eu já conhecia anteriormente, tatear pode estar, também, relacionado com habitar de fato essa deriva de incertezas, do que pode vir deste corpo que se toca e que potencializa em si estados corporais em dança.

Se nos fazeres em que tenho existido em dança em que o *Corpo Tateado* me possibilita saborear possibilidades, na perspectiva de uma dança que opera pela lógica dos estados corporais, com o *Corpo Tateado*, me permito saborear novas possibilidades em que a existência se dará a partir do que emerge desta relação. Isto pode ser uma possibilidade de aproximação de uma ideia de atualização e expansão de distâncias e pontos de vista. Por isso, me provoco a pensar nesse *Corpo Tateado* que toca o próprio corpo, já que é nesse corpo que posso me agarrar, é a partir dele que posso ultrapassar distâncias e possibilidades. A partir do *Corpo Tateado*, posso

pensar em espacialidades intermitentes, em relações de atravessamento, em toques para além do contato pele a pele. Pensar o corpo como *Corpo Tateado* me provoca a olhar para outras possibilidades de fazeres e ambientes inimagináveis em dança.

O *Corpo Tateado* está nessa possibilidade de agarrar-se em si mesmo e daquilo que pode emergir dele próprio em relação com a lógica dos estados corporais em dança; não num viés individualista e umbilical, mas sim num propósito de se conectar com o devir de uma possibilidade de relação com outros corpos e com outros ambientes.

Nessa ótica do *Corpo Tateado*, gosto de pensar ele mesmo - o corpo - não como aquilo que se fixa ou que é fixado, mas sim como o espaço que propõe um *entre*. Esse corpo como *entre*, existe em *presentidades* e constrói relações. Pensando um corpo que está *entre* múltiplas questões, *entre* o fazer arte e o viver a vida. Um corpo que lida com sua dança no *entre lugar* da relação com o olhar daqueles que compartilham da mesma. Um corpo que está sendo no *entre* os ambientes que transita ao se aprofundar em suas questões. Um corpo que move no *entre* a partir das relações que ele constrói no mundo. E é neste *entre* que as relações podem se dar, é onde as relações podem ganhar camadas de profundidade e construir um mundo outro de estados de corpo como potencialidades.



## REFERÊNCIAS

ALEXANDER, Gerda. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHA, Maria de Lourdes. **A teoria da investigação de C. S. Peirce**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athenas, 1995

BANANA, A. Bing Bang!!! Dramaturgia é Semiose!!!. IN: **Sala Preta**, [S. l.], v. 10, p. 169-177, 2011. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v10i0p169-177. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57446>. Acesso em: 22 abr. 2021.

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BERTHOZ, Alain. **O sentido do movimento**. Entrevista, por Florence Corin. In: Florence Corin (Org.). *Vu du corps*. Nouvelles de danse. Bruxelles: contredanse. Périodique semestriel automne-hiver, 2001, n. 48-49, p. 80-93.

BOGÉA, Diogo. O cultivo da singularidade como desafio para a formação humana. IN: **Revista de Educação**, v. 43, núm. 1, e29629, 2020.

BRITTO, Fabiana D. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BUNGE, Mario. **Emergencia y convergencia**: novedad cualitativa y unidad del conocimiento. Barcelona: Gedisa, 2004

BUTLER, Judith. **Excitable speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.

BUZAN, Tony. **Mapas mentais**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

CHEVALLIER, J. **Dicionários de símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Trad.: Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COHEN, Bonnie Bainbridge, **An introduction to Body-Mind Centering**. In: KOVAROVA, Miroslava; MIRANDA, Regina . (Org.) Proceedings of Conference Laban & Performing Arts. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 11-20.

\_\_\_\_\_. **Sensing, feeling and action**. Northampton: Contact, 1993.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. In: **Pro-Posições**, vol.21 no.2, p. 69-85, 2010. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0103-73072010000200006>> Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072010000200006&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072010000200006&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 06 mai. 2021.

FORTIN, Sylvie. **Educação somática**: novo ingrediente da formação prática em dança. In. Cadernos do JIPE-CIT número 2: estudos do corpo. Salvador: UFBA/PPGAc, 1998. P 40 – 53.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. **Gesto e percepção**. In.: MARCELLE, Michel. La danse au Xème siècle. Paris: Bórdas, 1995.

\_\_\_\_\_. Le geste manquant, etats de corps. **Revue Internationale de Psychanalyse**, no 5, pp.63-75, 1994.

\_\_\_\_\_. A propos des théories sur le mouvement. In: **Marsyas** no. 16, 19-23, 1990.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Hubert Godard. Entrevistadora: Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

\_\_\_\_\_. “Buracos negros”. In. **Revista Percevejo** [on-line] v.2, n.2, p. 01-21, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1330>> Acesso em 14 maio. 2021.

\_\_\_\_\_. **Moving-moved**. [Entrevista concedida a] Romain Bigé . Steve Paxton: Drafting Interior Techniques, Lisboa: Culturgest, 2019. Disponível em: <<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02440235/document>> Acessado em: 05 de julho de 2021.

GREINER, Christine. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010

\_\_\_\_\_. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **Buto**: pensamento em evolução. São Paulo: Escrituras, 1998

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria corpomídia. IN: **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HINZ, Guilherme. **Pensar o gesto dançado**: entrevista com Christine Roquet. 2017. Disponível em: <[seer.ufrgs.br/cena/article/download/72632/42463](http://seer.ufrgs.br/cena/article/download/72632/42463)> Acessado em: 02 de mai. de 2019.

KATZ, Helena. Corpo, design e evolução. IN: Edith Derdyk (Org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Senac: 2007, p.195-205.

\_\_\_\_\_. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005, p. 195-205.

KELLEMAN, S. **Anatomia emocional**: a estrutura da experiência. Tradução Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

KLEIST, Heinrich von. **Sobre o teatro de marionetes**. Trad. Pedro Sussekind. 2A Ed. Rio de Janeiro: 2005.

KUNIFAS, Cithia Bruck. **Corpo desconhecido**: um contínuo processo de criação em dança. Salvador, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.

KUYPERS, Patrícia. **Buraco negro**: uma entrevista com Hubert Godard. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1330>> Acessado em: 12 de jul. de 2019.

LARANJEIRA, Carolina Dias. Os estados tônicos como fundamento dos estados corporais em diálogo com um processo criativo em dança. In: **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 596-621, set./dez. 2015. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >

LOUPPE, Laurance. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro, 2012.

LUIZI, Emidio. **Zazuo e Yoshito Ohno**. São Paulo: Edições SESC, 2015.

MACHADO, Adriana B. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **A dança da permanência: um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade**. In: COGNITO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia. São Paulo, V.2, nº2, Texto 10-22, p. 76-83, 2005.

\_\_\_\_\_. **A natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança**. São Paulo, 2001. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - PUC-SP, 2001.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O princípio da razão durante: o conceito de comunicação e a epistemologia metapórica**. São Paulo: Paulus, 2010.

MATURAMA, H.R.; VARELLA, F.J. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana**. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

NADAI, Carolina Camargo de. **Processos organizativos em dança: a singularidade dos designs**. Salvador, 86. Dissertação (Mestrado em Dança) - UFBA, 2011.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea. Origens, tendências, perspectivas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PEREIRA, Sayonara. Pulsações e ações da memória materializados em cena. **Anais do Seminário interseções corpo e memória**. Recife: UFPE, 2012. v. 1. p. 1-14, 2012.

\_\_\_\_\_. **Corpos que esboçam memórias. Anais do Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA) – Dança contrações epistêmicas.** Porto Alegre. São Paulo: ANDA. v. 1. p. 01-11, 2011.

\_\_\_\_\_. **Corpos que esboçam memória.** 2011. Disponível em: <<http://lapettcia.wordpress.com/artigos-e-pesquisas/>> Acessado em 12 de junho de 2014.

PERETTA, Éden. **O soldado nú: raízes da dança butô.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce.** Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University, 1978. 8v

POZZOLO, Guilherme. **Respiração, ioga e medicina.** Jundiaí: Editora Coffeer's, 2018.

Ploebst, Helmut. **Jefta van Dinther: introdução.** 2019. Disponível em: <<https://jeftavandinther.com/>> Acessado em: 15 de nov. de 2019

ROLNIK, Suely. **Olhar cego: entrevista com Hubert Godard.** 2004. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/255465010/Hubert-Godard-Olhar-Cego>> Acessado em: 22 de ago. de 2019

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. IN: **O percebejo Online.** 2011. Disponível em: <<http://cc.bingj.com/cache.aspx?q=DA+AN%C3%81LISE+DO+MOVIMENTO+%C3%80+ABORDAGEM+SIST%C3%8AMICA+DO+GESTO+EXPRESSIVO&d=4940715694031153&mkt=pt-BR&setlang=pt-PT&w=0GzshdH79pHGxxoVOcbllhr77sKsUV>> Acessado em: 30 de set. de 2019.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. **Terra dos homens.** Trad. BRAGA, Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica.** 1ª ed. eBook. São Paulo: Editora Brasiliense, 2017.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **O fazer-dizer de corpos:** modos de fazer dança e performance. In: 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos e Corporalidades en las Culturas, 2012, Rosário. Actas del 1er Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos e Corporalidades en las Culturas. Rosário: Universidade Nacional de Rosário/Investigaciones en Artes Escénicas y performáticas, 2012. p. 1-10.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **SPIN, a velocidade da partícula:** procedimentos de criação em dança contemporânea pelo grupo de dança da Faculdade de Artes do Paraná. Salvador, 136. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - UFBA-BA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Uno, mapa de criação:** ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. Salvador, 206. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UFBA-BA, 2013.

\_\_\_\_\_. Corpo propositor: um ponto de partida na criação. In: **Coleção corpo em cena.** V.6. Andarco: São Paulo, 2013

SILVEIRA, Danilo. **Entre o orto e o ocaso:** o mover insistente no processo de criação em dança. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, 2017.

SOARES, Marta. **Entrevista com Marta Soares.** [Entrevista concedida a] Julia Guimarães, Ivana Menna Barreto e Luciana Romagnoli. Artista em foco MITsp, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://mitsp.org/2019/entrevista-com-marta-soares/>> Acessado em: 24 de março de 2021.

\_\_\_\_\_. **Bate-papo com Marta Soares sobre O Banho.** [Entrevista concedida a] Vitor Daneu. Agenda de Dança, São Paulo, 2019. Disponível em: <<http://www.agendadedanca.com.br/em-bate-papo-marta-soares-fala-sobre-a-performance-o-banho-que-estara-presente-na-bienal-sesc-de-danca/>> Acessado em: 20 de abril de 2021.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando:** a educação em dança é criação compartilhada. Salvador: 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2008.



UNO, Kuniichi. **Hijkata Tatsumi**: pensar um corpo esgotado. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006

WIEBRACHT, Tonja. **Brunel tanz cie**. 2019. Página Inicial. Disponível em: <<http://brunel-tanzcie.com>>. Acesso em: 08 de nov. de 2019.

Disponível em: <<https://jeftavandinther.com/>> Acessado em: 15 de nov. de 2019

Disponível em: <<https://www.ko-murobushi.com/>> Acessado em: 10 de fev. de 2019

#### **Links para as referências artísticas:**

Cinthia Kunifas e Mônica Infante  
<https://www.youtube.com/watch?v=0LflhQ89iUM>

Jefta van Dinther  
<https://vimeo.com/26693073>

Ko Murobushi  
<https://www.youtube.com/watch?v=b5Nci5-49vc>

Okwui Okpokwasili  
<https://vimeo.com/113404577>

## ANEXOS

## PLANO DE ENSINO

<b>Ano Letivo:</b>	2022
<b>Campus:</b>	Curitiba II
<b>Curso:</b>	Dança
<b>Grau:</b>	Graduação
<b>Disciplina:</b>	Laboratório de Investigação do Movimento V
<b>Série / Período:</b>	3ª/5º
<b>Turma:</b>	Única
<b>Carga Hor. Total: 60</b>	68h
<b>Turno:</b>	Manhã
<b>Teórica:</b>	8h
<b>Prática:</b>	60h
<b>Carga Hor. Semanal:</b>	4h

## EMENTA

Desenvolvimento do estudo prático do ciclo percepção-ação em movimentos de dança.

## OBJETIVOS

- Aprofundar perspectivas teórico-práticas de investigação do movimento, a fim de instigar a produção de estados corporais, a partir de noções de permanência, insistência, transformação e mudança segundo os parâmetros da Teoria Geral dos Sistemas;
- Fomentar a produção autonomia nos processos de pesquisa e criação em dança;
- Desenvolver de modo teórico-prático, experiências restritivas na relação corpo-ambiente, a fim de acionar a experimentação e a problematização dos modos de mover.
- Fomentar a produção de autonomia nos processos de pesquisa e criação em dança;

### CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Unidade I:

- Abordagem conceitual dos parâmetros de Permanência, Transformação, Relação e Mudança.
- Experimentação aprofundada de estados corporais, a partir das noções de permanência, transformação, relação e mudança.
- Experimentação de procedimentos investigativos com ênfase no estudo dos fatores de Espaço e no Tempo a partir das noções de oposição, manutenção e complementariedade;
- Estudo da investigação como mote de invenção de modos particulares de pensar/fazer dança. Unidade II:

- Abordagens conceituais de experiências restritivas na Investigação em dança.
- Desenvolvimento de estratégias individuais e coletivas de investigação, estabelecendo relações teórico-práticas na produção de conhecimentos em dança.

### METODOLOGIA DE ENSINO

- Aulas teórico-práticas com exposição oral dialogada;
- Desenvolvimento de procedimentos de investigação coletiva a partir dos conteúdos propostos em aula;
- Investigação do movimento como propriedades emergentes nas relações corpo-ambiente;
- Debates em sala de aula;
- Compartilhamento coletivo dos procedimentos individuais da pesquisa de cada aluno/pesquisador/artista;
- Escrita criativa como registro das investigações em sala;

### RECURSOS DIDÁTICOS

Sala de aula, equipamento multimídia (web, som, caixas amplificadoras e computador), textos, filmes/vídeos, músicas e fotografias.

### CRITÉRIO DE AVALIAÇÃO

- Compreensão/corporalização dos conteúdos propostos; capacidade de formulação de argumentos em dança nos formatos – escrito, dançado, falado; capacidade de autonomia diante dos conhecimentos; capacidade de reflexão e articulação dos conteúdos entre si; apresentação e desenvolvimento de argumentação críticoreflexiva mediante as propostas; participação ativa nas aulas; cumprimento dos prazos das atividades propostas.

### BIBLIOGRAFIA BÁSICA

- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. \_\_\_\_\_ . O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Editora Annablume, 2010.
- \_\_\_\_\_. Corpo e movimento. In, GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Org.) **Leituras do corpo**. São Paulo: Annablume, 2003b.
- KASTRUP, V. Aprendizagem, Arte e Invenção. Psicologia em estudo, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17- 27, jan/jun 2001.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A natureza da permanência:** processos comunicativos complexos e a dança. São Paulo, 2001, Dissertação de Mestrado – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

OKANO, Michiko. **Ma:** entre-espço da comunicação do Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. São Paulo, 2007, Tese de Doutorado - Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

SILVEIRA, Danilo. **Entre o orto e o ocaso:** o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança. 2017. 140 f. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, USP.

TRIDAPALLI, Gladis. **Aprender investigando:** a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 100 f. Dissertação de mestrado em Dança. Programa de pós-graduação em Dança, UFBA, 3 [prograd.unespar.edu.br](http://prograd.unespar.edu.br) Salvador, 2008.

\_\_\_\_\_. De aproximações e possibilidades: a investigação como uma possível estratégia de aprendizado do corpo que dança. In: **FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE**, 6, 2008, Curitiba. Anais eletrônicos... Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2008. Disponível em: .Acesso em: 7 jul. 2013.

VALLIM, Aline. **Uma proposição para a dança:** A Restrição como possibilidade. 2014. 61 f. Dissertação de mestrado em Dança. Programa de pós-graduação em Dança, UFBA, Salvador, 2014.

#### BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BAIOCCHI, Maura. **Butoh:** dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athenas, 1995

BUNGE, Mario. **Emergencia y convergencia:** novedad cualitativa y unidad del conocimiento. Barcelona: Gedisa, 2004

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. In: **Pro-Posições**, vol.21 no.2, p. 69-85, 2010. DOI: <<https://doi.org/10.1590/S0103-73072010000200006>> Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072010000200006&script=sci\\_arttext&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-73072010000200006&script=sci_arttext&tlng=pt)>. Acesso em: 06 mai. 2021.

GODARD, Hubert. \_\_\_\_\_. **Gesto e percepção.** In.: MARCELLE, Michel. La danse au Xème siècle. Paris: Bórdas, 1995.

QUEIROZ, Clélia Ferraz Pereira de. **Corpo, mente, percepção:** movimento em BMC e dança. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo:** dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, mapa de criação:** ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. 204f. Tese(Doutorado em Artes Cênicas). Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte:** formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

## PLANO DE ENSINO

<b>Ano Letivo:</b>	2022
<b>Campus:</b>	Curitiba II
<b>Curso:</b>	Dança
<b>Grau:</b>	Graduação
<b>Disciplina:</b>	Laboratório de Investigação do Movimento VI
<b>Série / Período:</b>	3 <sup>a</sup> /5 <sup>o</sup>
<b>Turma:</b>	Única
<b>Carga Hor. Total: 60</b>	68h
<b>Turno:</b>	Manhã
<b>Teórica:</b>	8h
<b>Prática:</b>	60h
<b>Carga Hor. Semanal:</b>	4h

### EMENTA

Desenvolvimento do estudo prático do ciclo percepção-ação em movimentos de dança.

### OBJETIVOS

Investigar perspectivas teórico-práticas de investigação do movimento, a fim de aprofundar a produção de estados corporais, a partir de noções de permanência, transformação, relação e mudança, segundo os parâmetros da Teoria Geral dos Sistemas;

Desenvolver de modo teórico-prático, experiências restritivas na relação corpo-ambiente, a fim de criar dança de maneira diferenciada e problematizar os modos de mover.

Fomentar a produção de autonomia nos processos de pesquisa e criação em dança;

### CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

Unidade I:  
 - Abordagem conceitual dos parâmetros de Permanência, Transformação, Relação e Mudança.  
 Experimentação aprofundada de estados corporais, a partir das noções de permanência, transformação, relação e mudança.  
 Experimentação de procedimentos investigativos com ênfase no estudo dos fatores de Espaço e no Tempo a partir das noções de oposição, manutenção e complementariedade;

- Estudo da investigação como mote de invenção de modos particulares de pensar/fazer dança.

Unidade II:

- Abordagens conceituais de experiências restritivas na Investigação em dança.
- Desenvolvimento de estratégias individuais e coletivas de investigação, estabelecendo relações teórico-práticas na produção de conhecimentos em dança.

### **METODOLOGIA DE ENSINO**

- Aulas teórico-práticas com exposição oral dialogada;
- Desenvolvimento de procedimentos de investigação coletiva a partir dos conteúdos propostos em aula;
- Debates em sala de aula;
- Compartilhamento coletivo dos procedimentos individuais da particularidade investigativa de cada aluno/pesquisador/artista;
- Escrita criativa como registro das investigações em sala;

### **RECURSOS DIDÁTICOS**

Sala de aula adequada para estudos do movimento, equipamento multimídia (web, som, caixas amplificadoras e computador), textos, filmes/vídeos, músicas e fotografias.

### **CRITÉRIO DE AVALIAÇÃO**

- Compreensão/corporalização dos conteúdos propostos; capacidade de formulação de argumentos em dança nos formatos – escrito, dançado, falado; capacidade de autonomia diante dos conhecimentos; capacidade de reflexão e articulação dos conteúdos entre si; apresentação e desenvolvimento de argumentação críticoreflexiva mediante as propostas; participação ativa nas aulas; cumprimento dos prazos das atividades propostas.

### **BIBLIOGRAFIA BÁSICA**

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005. \_\_\_\_\_. O Corpo em Crise, novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Editora Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. Corpo e Movimento. In, GREINER, Christine; AMORIN, Claudia (Org.) Leituras do Corpo. São Paulo: Annablume, 2003b.

KASTRUP, V. Aprendizagem, Arte e Invenção. Psicologia em estudo, Maringá, v. 6, n. 1, p. 17- 27, jan/jun 2001.

MACHADO, Adriana Bittencourt. A Natureza da Permanência: Processos comunicativos complexos e a dança. São Paulo, 2001, Dissertação de Mestrado – Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

OKANO, Michiko. Ma: entre-espaco da comunicação do Japão: um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente. São Paulo, 2007, Tese de Doutorado - Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.



SILVEIRA, Danilo. Entre o orto e o ocaso: o mover insistente como estratégia de sobrevivência na criação em dança. 2017. 140 f. Dissertação de mestrado em Artes Cênicas. Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, USP.

TRIDAPALLI, Gladis. Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 100 f. Dissertação de mestrado em Dança. Programa de pós-graduação em Dança, UFBA, 3 prograd.unespar.edu.br Salvador, 2008.

\_\_\_\_\_. De aproximações e possibilidades: a investigação como uma possível estratégia de aprendizado do corpo que dança. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 6, 2008, Curitiba. Anais eletrônicos... Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2008. Disponível em: .Acesso em: 7 jul. 2013.

VALLIM, Aline. Uma Proposição para a dança: A Restrição como possibilidade. 2014. 61 f. Dissertação de mestrado em Dança. Programa de pós-graduação em Dança, UFBA, Salvador, 2014.

#### **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR**

SETENTA, Jussara Sobreira. O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha da. Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. 204f. Tese(Doutorado em Artes Cênicas). Programa de pós-graduação em Artes Cênicas, UFBA, Salvador, 2013.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Teoria do Conhecimento e Arte: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.