

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
CONVÊNIO CAPES DINTER USP-UFS

JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA

TRANSRELAÇÕES DOS CORPOS NA DANÇA: OBJETOS E
DANÇARINOS EM COCRIAÇÃO

Teoria e Prática do Teatro
Texto e Cena

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

São Paulo
2022

JONAS KARLOS DE SOUZA FEITOZA

TRANSRELAÇÕES DOS CORPOS NA DANÇA: OBJETOS E
DANÇARINOS EM COCRIAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Silva Lopes

São Paulo
2022

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)

Feitoza, Jonas Karlos de Souza
TRANSRELAÇÕES DOS CORPOS NA DANÇA: OBJETOS E
DANÇARINOS EM COCRIAÇÃO / Jonas Karlos de Souza Feitoza;
orientadora, Elisabeth Silva Lopes. - São Paulo, 2022.
136 p.: il.

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

1. Corpo. 2. Dança. 3. Transrelação. 4. Objetos . 5.
Cocondução. I. Lopes, Elisabeth Silva. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

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

FEITOZA, Jonas Karlos. S. **TRANSRELAÇÕES DOS CORPOS NA DANÇA: OBJETOS E DANÇARINOS EM COCRIAÇÃO**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo (USP), 2022.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Artes. Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Elisabeth Silva Lopes- Orientadora
Doutora em Artes Cênicas- Universidade de São Paulo.
Universidade de São Paulo (USP)

Maria Helena Franco de Araújo Bastos
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade de São Paulo (USP)

Lenira Peral Rengel
Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Carolina Camargo De Nadai
Doutora em Artes - Universidade de São Paulo.
Universidade de São Paulo (USP)

Lino Daniel Evangelista Moura
Doutor em Artes - Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal de Sergipe (UFS)

São Paulo, 13 de Outubro de 2022.

À
Alzira (*In memoriam*), mãe querida, e ao meu pai João, por todo amor e incentivo.
Aos meus alunos pelas partilhas mútuas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Elisabeth Lopes por sua generosidade e empatia. Pelas partilhas do fazer artístico e acadêmico. Gratidão!

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio na realização dessa pesquisa.

Aos meus discentes e ex-discentes pelos mútuos processos de *ensinagem* que foram construídos nos componentes e projetos realizados na Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

Aos professores da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP que ministraram as aulas no DINTER-USP/UFS pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP). Este foi um período de afetações significativas sobre conhecimentos nas Artes da Cena. Agradeço especialmente a professora Helena Bastos por ter me presenteado com um acervo de livros sobre o Grupo Musicanoar, referências que fizeram diferença nos estudos desta pesquisa.

Aos servidores do Curso de Licenciatura em Dança (UFS): Fátima, Sr. Mica e Edileusa, pela disponibilidade para com as minhas inquietações nos contextos de ensino, pesquisa e extensão.

A todos os colegas do convênio DINTER – USP/UFS: Bianca Bazzo, Jussara Tavares, Fernando Davidovitsch, Edna Nascimento, Thábata Liparotti, Fabiano Zanin, Aline Serzedello, Mário Resende e Marcelo Moacyr, pelas partilhas dos estudos. Gratidão à professora e colega Edna Nascimento por ter me sanado algumas dúvidas sobre os movimentos artísticos. Aos professores Marcelo Moacyr e Lavínia Teixeira por conduzirem esse DINTER e viabilizarem o corpo docente do Departamento de Dança/UFS a cursar o Doutorado na USP/SP.

Aos amigos Lucas, Lenira, Daniel, Carol, Jocélia, Bianca, Paulo, Emanuel, Ítalo, Thiago e Marlyson, pela amizade sincera. Ao meu companheiro Joeliton por me reafirmar que todo ciclo tem um começo e um fim para que outros ciclos se iniciem.

À minha família, em especial, a minha mãe Alzira (*In memoriam*) por me permitir conhecer o mundo... Por ter desejado que eu recebesse o título de Doutor... Infelizmente sua partida prematura inviabilizou a sua presença nesse momento. Te amo, muito! Ao meu pai João e aos meus irmãos Karla e Jardel, por todo amor. Às minhas tias Cristina, Ninha e Marina, pelas afetividades. Helena (Mainha) e Gercilene, família que a dança me proporcionou, ampliando-me a concepção de amor familiar. Gratidão a todos por me promoverem estruturas significativas de afetos para enfrentar as experiências da vida!

As grandes conquistas da humanidade foram obtidas conversando, e as grandes falhas pela falta de diálogo.

Stephen Hawking

RESUMO

Esta pesquisa propõe que objetos e dançarinos a partir de um sistema de relações coreografam criações em dança de modo codependente. Destaca-se na tese a particular relação comunicacional, estética e histórica entre objeto e dançarinos, mas também, a fricção inusitada entre a dança de salão e os estudos contemporâneos em dança. Algumas propostas coreográficas que trazem em suas criações modos de existência dos objetos na cena foram selecionadas para compor esta pesquisa por apresentarem condições relevantes para expandirmos as noções acerca da relação dos corpos, são elas: a Cia Os Dois de Dança (RJ), o Grupo Musicanoar (SP), solos da Susanne Linke e Reinhild Hoffmann . Minhas criações artísticas atravessadas pelas perspectivas do corpo na cena propõem modos de compreender ações coletivas no fazer da dança. Defendo que cada corpo escolhido (distintos objetos, materiais e corpos dançantes) para uma composição em dança atua na criação da obra. O fazer artístico no contexto acadêmico tem me proporcionado construir coletivamente a ideia de transrelações estabelecidas quando nos propomos a interagir com objetos. Os procedimentos metodológicos da pesquisa partiram de vivências instigadas nos componentes Estudos Contemporâneos em Dança e Improvisação em Dança, com estudantes do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS). A contribuição desta proposta de pesquisa para área das Artes Cênicas resulta de um singular trânsito entre minhas atividades artísticopedagógicas, emergiram da necessidade de elucidar modos de operação dos corpos (objetos/dançarinos) por políticas de relações mútuas.

Palavras-chave: Corpo, Dança, Transrelação, Objetos, Cocondução.

ABSTRACT

This research aims to create a dance system in which dancers and objects choreograph in a codependent way. The main highlight of this study is related to the relationship between objects and dancers from a communicational, aesthetic and historical perspective, and also, from an unused friction between ballroom dancing and contemporary dance studies. Some choreographics proposals were selected as important pieces to be presented and discussed here in terms of how the objects behave in these works. It was found that these works bring a new way of existence to the objects in the scene. The dance artists and groups are: Cia Os Dois de Dança (RJ), Grupo Musicanoar (SP) and solos pieces by Susanne Linke and Reinhild Hoffmann . The pieces of the groups which were selected to compose this thesis dialogue directly and deeply with the way I think and propose the pedagogical way of creating dance in collaboration with each other. I advocate that each body chosen by this research (the different objects, materials and dancers) are part of the composition, they are really acting for the dancing creation. Artistic work in the academic context gives me the opportunity to formulate the concepts of transrelationships and its ideas collectively, and it is related to when and how we interact with objects. The methodology of this research and its procedures comes from experiences urged at the Disciplines (Components): Contemporary Studies in Dance and Improvisation in Dance, with students of Dance's Degree at the Federal University of Sergipe (UFS). The contribution of this research proposal to the Performing Arts is the result of a unique transit between my artistic and pedagogical activities. It comes from the aim of clarifying the way bodies (objects and dancers) work in reciprocity, in how they work to create mutual relations policies.

Keywords: Body, Dance, Transrelationship, Objects, Co-conduction.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Um ponto de Partida.....	14
Ilustração 2 – Políticas da Relação (Pista 1).....	24
Ilustração 3 – Do contato ao (Des)controle dos Corpos na Dança (Pista 2).....	47
Ilustração 4 – Drawing Hands (Desenhando Mãos.....	49
Ilustração 5 – Espetáculo Vapor (2007).....	51
Ilustração 6 - Espetáculo Vapor (2007).....	52
Ilustração 7 – Espetáculo Deslugares (2013).....	60
Ilustração 8 – Espetáculo Deslugares (2013).....	61
Ilustração 9 – Espetáculo Castelo D' Água (2002).....	65
Ilustração 10 - Espetáculo Ô Água! (2002).....	66
Ilustração 11 – Susanne Linke – Solo Im Bade Wannen (1980).....	70
Ilustração 12 – Reinhild Hoffmann – Solo Mit Sofa (1977).....	71
Ilustração 13 – Coimplicações Ontológicas dos Objetos/Coisas (Pista 3).....	75
Ilustração 14 – Ready-Mades – Roda de bicicleta (1913) e a Fonte (1917).....	80
Ilustração 15 - Nowhere and everywhere at the same time (2005).....	87
Ilustração 16 – Corpos em Coletividade no Espetáculo de Dança Nós (Pista 4).....	91
Ilustração 17 – Espetáculo Nós – Início do espetáculo.....	94
Ilustração 18 – Espetáculo Nós – II Momento dos Quadrados (Multidão).....	98
Ilustração 19 – Espetáculo Nós – IV Momento dos Quadrados (Meu Chão).....	99
Ilustração 20 – Espetáculo Nós – II Momento do Plástico Filme (Aprisionas?).....	101
Ilustração 21 – Abordagens Artísticaspedagógicas (Pista 5).....	102
Ilustração 22 – Vivências sobre o espetáculo Vapor.....	106
Ilustração 23 – Vivências sobre o espetáculo Vapor.....	106

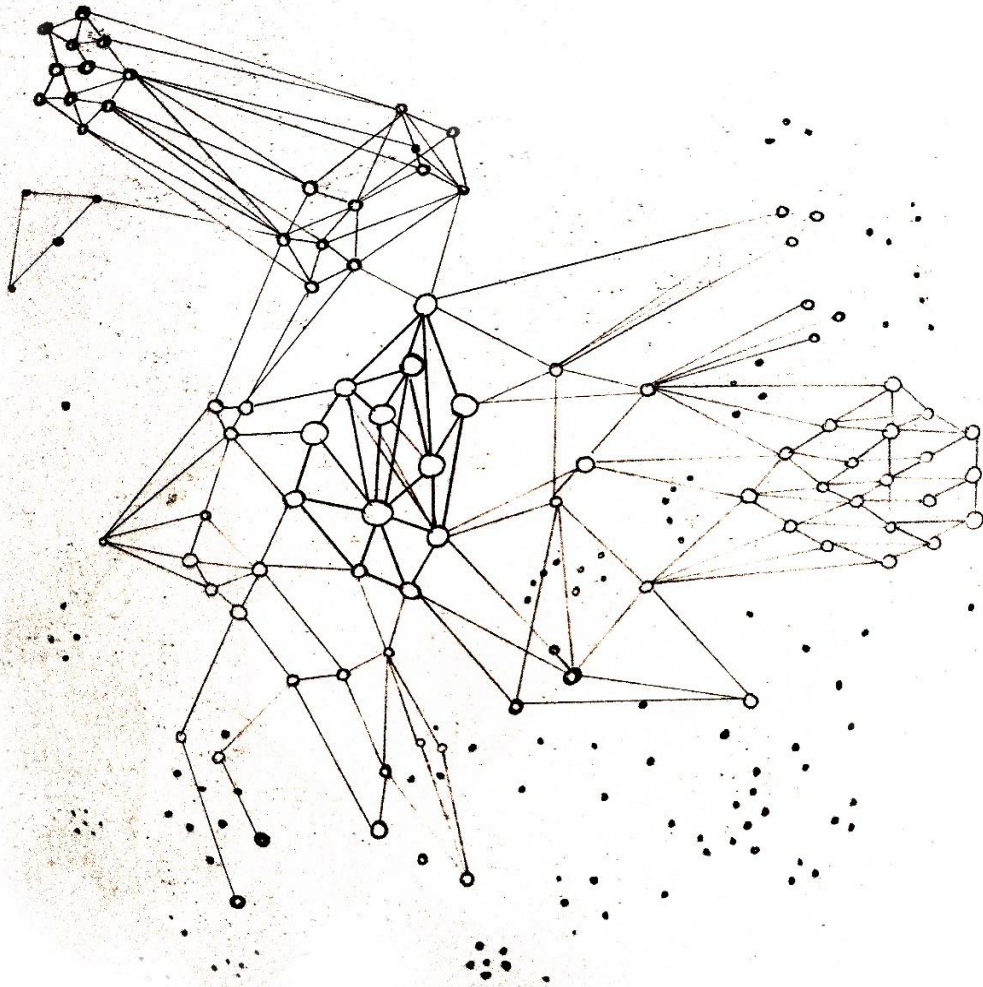
Ilustração 24 – Instalação Amniótico (2017).....	109
Ilustração 25 – Instalação <i>Boneca de pano</i> (2017)	111
Ilustração 26 - Vivência com o Plástico Filme (2020).....	117
Ilustração 27 – Apresentação I – Relatos vivências - Plástico Filme (2020).....	119
Ilustração 28 - Apresentação II – Relatos vivências - Plástico Filme (2021).....	119
Ilustração 29 – Vivência I - Plástico Bolha (2020).....	120
Ilustração 30 – Vivência II - Plástico Bolha (2020).....	121
Ilustração 31 - Um ponto de chegada.....	124

SUMÁRIO

UM PONTO DE PARTIDA	14
A cena da pedagogia em/com a dança	17
Danças atravessadas inicialmente	19
A estruturação da Tese	20
PISTA 1: POLÍTICAS DA RELAÇÃO	24
A experiência sensório-motora e as relações de mutualidade entre corpos	25
Relações entre os corpos na criação em dança	28
Práticas pedagógicas e artísticas de dança em contexto contemporâneo	30
Noções de relação na dança à dois e as emergentes epistemologias	33
O papel das metáforas na pedagogia da dança	49
Profanando Danças	42
Cocondução, Codependência, Cocriação	44
PISTA 2: DO CONTATO AO (DES)CONTROLE DOS CORPOS NA DANÇA	47
A relação coletiva no espetáculo Vapor	48
Deslugares: significações compartilhadas dos dançarinos com bastões	59
Solos com objetos	62
Os Dois Cia de Dança	64
In Bade Wannen de Susanne Linke e Solo Mit Sofa de Reinhild Hoffmann	67
Um Sistema de Intenções	72
PISTA 3: COIMPLICAÇÕES ONTOLÓGICAS DOS OBJETOS/COISAS	75
Perspectivas estéticas e relacionais dos objetos	76
Os ready-made de Marcel Duchamp	78
Transitoriedade dos objetos na Arte Conceitual	83
As instalações na dança de William Forsythe	85
Corpos-objetos como contra dispositivos	88
PISTA 4: CORPOS EM COLETIVIDADE NO ESPETÁCULO DE DANÇA NÓS	91
Composições das cenas	92
Processos de reorganização cênica	92
Uma Coreopolítica dos Corpos-objetos	95
Variações de existência: Quadrados, Plásticos e Tecidos	96
PISTA 5: ABORDAGENS ARTÍSTICAS PEDAGÓGICAS	102
Pedagogia para uma perspectivação do Corpohomólogo	103
Alteridades constituindo relações	107
Processos Cinestésicos: Corpos-objetos nas ações remotas	113

UM PONTO DE CHEGADA	124
Uma carta aos leitores	125
REFERÊNCIAS	130

UM PONTO DE PARTIDA



No processo de escrita e estruturação da tese percebi que promovi relações não apenas com minhas propostas artísticopedagógicas¹ sobre um sistema de codependência dos corpos, mas, também, com outras materialidades, como: as pedras, a areia, as paisagens, as árvores, o vento e a água do mar. Relações que foram estabelecidas a partir dos laboratórios propostos nos componentes² do doutorado em Artes Cênicas da ECA/USP.

O caminho inicialmente pretendido na escrita provocava-me instabilidades pelas reflexões surgidas com o processo da pesquisa. Aos poucos, alguns pontos foram se conectando com outros pontos, me esclarecendo por onde eu poderia organizar a ideia de que objetos e dançantes criam composição em dança conjuntamente. Desse modo, algumas perguntas se fizeram necessárias: quais relações em dança eu pretendia abordar? Quais propostas coreográficas que eu conhecia poderiam me aproximar com provocações pertinentes à minha investigação? E, principalmente, como eu poderia instigar percepções da criação coletiva com objetos nas minhas propostas pedagógicas com a dança?

A cada parágrafo organizado, promovia acordos, desacordos, negociações, renegociações, bloqueios e desbloqueios. Reajustes incessantes e ressignificações conceituais importantes que reverberaram e ainda reverberam no exercício da minha docência. Importante apontar a relevância que minha pesquisa de mestrado - sobre a cooperação mútua dos corpos na dança de salão - exerceu sobre o desenvolvimento dessa pesquisa de doutorado para se pensar outros corpos que não só corpos de pessoas, mas também objetos e matérias diversas. Essa abertura para se pensar corpos para além de pessoas, promoveu diferentes modos de existência na construção coletiva das danças aqui desenvolvidas e propostas. O ponto de partida desta pesquisa, portanto, está nos estudos da condução na dança de salão, a fim de se entender dois corpos implicados conjuntamente do dançar para se expandir os olhares sobre os estudos contemporâneos em dança.

Quando se pensa em uma dança de casal, por exemplo na dança de salão, a relação percebida nesta composição pode ser postulada pela palavra condução.

¹ Se fez necessário no processo dessa pesquisa a criação desse neologismo por perceber que essas duas instâncias estão co-implicadas e constroem minhas propostas em/com a dança. No decorrer da escrita outros neologismos serão apresentados, como por exemplo, a escrita de sensóriomotor, compreendida, também, de modo inseparável.

² Utilizarei a palavra componente em vez de disciplina. Essa última repercute, no meu entender, uma ideia de disciplinar. A proposta de componentes curriculares me parece bem menos fechada por sugerir saberes que compõem os currículos.

Nesse sentido, pergunto: como a ideia de condução, comumente utilizada na dança de salão, pode promover aproximações com minha proposta de pesquisa no doutorado? Os objetos conduzem os dançarinos ou os dançarinos conduzem o objeto? Será que existe a possibilidade de objetos e dançarinos estarem conduzindo concomitantemente? A palavra condução implica modos de compreender como se estabelecem os acordos de dois ou mais corpos na execução de uma dança. Nesta pesquisa, amplia-se esta questão apontando uma codependência das variadas relações tecidas entre objetos e dançarinos que complexificam a compreensão de condução na realização de uma cena. Os objetos, ao serem propostos como corpos atuantes, desestabilizam a perspectiva de quem está no controle da condução.

As abordagens desenvolvidas nas ações pedagógicas no processo de doutoramento partiram de como cada corpo poderia estar conduzindo tais composições de dança. Com isso, a relação objetos/dançarinos e a relação dançarinos/dançarinos trouxeram uma correlação implicada em suas próprias diferenças, enfatizando suas existências na cena. À medida que fui sendo contaminado por revisões de literatura e trabalhos de dança que promovem a participação de objetos em composições de dança na contemporaneidade, modos de operar do corpo foram aflorando e instigando-me o desenvolvimento de proposições pautadas pela convicção da ideia de uma *Cocondução*: uma condução mútua, organizada, também, nas relações com os objetos.

Proponho a *Cocondução* como um modo de pensar relações de dois ou mais corpos de maneira co-implicada na parceria da dança. Esse conceito refuta pressupostos da homogeneidade, reconhecendo as diferenças das ações como aspectos fundamentais para a constituição do dançar em cooperação. Desse modo, torna-se irredutível pensar o conceito de *Cocondução* como um método ou uma técnica. Nesta pesquisa é importante entender, que de fato, objetos e dançarinos co-conduzem e estruturam juntos as composições em dança.

A hipótese desta pesquisa parte da compreensão de que as relações entre objetos e dançarinos, que se dão a partir de processos de *Cocondução*, criam um terceiro corpo na cena, corpo, nomeado aqui por *Corpohomólogo*. Importante salientar que desde 2011 venho desenvolvendo as propostas conceituais de *Corpohomólogo* e *Cocondução* em atualização com os estudos do corpo na contemporaneidade. Tendo em vista que na biologia a homologia estuda as semelhanças a partir das estruturas de diferentes organismos que possuem a

mesma origem e desenvolvimento de relações evolutivas de um grupo, entende-se que o emprego do conceito de homologia nos processos artísticos pedagógicos possui semelhanças de aplicação. Ao reconhecermos que em propostas de dança as diferentes ações se complementam, perceberemos um sistema de relações co-implicadas em sua constituição.

O conceito de homologia pode ser encontrado em propostas de ensino como um pressuposto da cooperação a partir de diferentes ações envolvidas na composição de um processo pedagógico. Ao promover o reconhecimento da importância que cada corpo exerce em um processo de criação em dança, seja objeto ou materialidades, ratifico que esse terceiro corpo emergido, de modo conectado, emerge a partir de um compartilhamento de ações. É um conjunto de transrelações. Compreendo a transrelação como variadas relações implicadas no processo de criação. Nesta proposta de pesquisa não faz sentido pensar em uma homogeneização entre objetos e dançarinos, mas sim, nos diferentes modos relacionais que cria um terceiro corpo na composição da obra a partir de processos transrelacionais.

A cena da pedagogia em/com a dança

No contexto universitário minhas inquietações foram fundamentais para construir caminhos pelos quais eu pretendia seguir com a hipótese levantada. Os procedimentos usados partiram de estudos de obras coreográficas realizadas, de processos de criação em dança, de leituras de textos e de diálogos com os estudantes a partir dos componentes de improvisação e estudos contemporâneos em dança, no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS).

A ideia e as proposições em torno das relações com objetos em composição de dança vem sendo desenvolvida desde 2014 com meu ingresso como docente no ensino superior em dança na referida universidade. Em 2018 durante o curso de Doutorado em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/PPGAC-ECA-USP, minhas criações artísticas foram ampliadas e contribuíram para eu fomentar a existência de transrelações dos corpos a partir da noção de: Dispositivos (AGAMBEN, 2009; FOUCAULT, 2021), Intencionalidades

(SEARLE, 2010), Cinestésias (BERTHOZ, 2001) e de *Corpo Coisa e Coreopolítica* (LEPECKI, 2012).

Importante ressaltar que essa pesquisa trata da relação com o outro e eu não poderia deixar de comentar a situação de calamidade pública provocada pela pandemia do Covid-19. Em 2020, pouco tempo depois de se confirmar o primeiro caso do Coronavírus Sars-CoV-2 no Brasil, estávamos iniciando a pandemia do Covid-19. As propostas que eu planejava desenvolver nos componentes os quais eu leciono na Universidade Federal de Sergipe (UFS) precisaram ser reinventadas. O contato direto e presencial com o outro tornou-se impossível. A emergência da pandemia do Covid-19, forçou-nos assim, a uma mudança imediata para o ensino remoto. A condição de isolamento social modificou nossas condições de trabalho. Minha ideia de instigar processos de percepção na relação com objetos, com propostas conceituais, por exemplo, com a noção de cinestesia, ficou bastante comprometida.

Em março de 2020 haviam 21 estudantes, que participavam das criações presencialmente. A nossa proposta se dava a partir de provocações com o objetivo de despertar a criação em dança. Tínhamos a minha pesquisa como ponto de partida, foi então que os encontros presenciais precisaram ser suspensos bruscamente. Tivemos que nos adequar a um outro modo de ensino/aprendizagem e também tivemos que nos adaptar repentinamente com as tecnologias disponibilizadas pela universidade neste modo remoto como estratégia de retorno às nossas atividades.

Como eu necessitava que cada estudante utilizasse materiais específicos – plástico filme e plástico bolha – nos processos de investigação cênica para tecer possíveis relações com essas materialidades, precisei me deslocar na residência de cada estudante com o intuito de amenizar as dificuldades que eles enfrentariam no decorrer do projeto pelas restrições de circulação de deslocamento até a universidade. Um dos estudantes residia em outra cidade e, com isso, contratei um transporte para entregá-lo no interior do estado de Sergipe. Apesar das condições adversas que todos nós enfrentamos, os materiais foram entregues para todos os estudantes, por conseguinte, viabilizando a continuidade dos processos de pesquisa a partir do ensino remoto.

Danças atravessadas inicialmente

Algumas propostas coreográficas expandiram minha perspectiva sobre partilhas do espaço da cena e de possíveis múltiplas relações estabelecidas com os outros (dançarinos/objetos) na criação em dança. Todavia, as conexões com minha trajetória na dança de salão em combinação com os estudos contemporâneos em dança, com um pensar inseparável entre dança e política, evidenciaram que minha pesquisa tecia diálogos com obras implicadas em variáveis processos relacionais e interacionais. Essas obras foram importantes para a organização de alguns dos meus argumentos no processo de pesquisa, como por exemplo, os espetáculos: *Vapor* (2007) e *Deslugares* (2013) do Grupo Musicanoar (SP); os solos de dança *Im Bade Wannan* (1980), de Susanne Linke; *Solo Mit Sofa* (1997) da Reinhild Hoffman; e os trabalhos da coreógrafa Giselda Fernandes, na Os Dois Cia de Dança (RJ): *Castelo D'água* (2002) e *Ô Água!* (2002).

Se faz importante esclarecer que tenho conhecimento de outras inúmeras criações em dança que trazem os objetos na cena e têm ampliado nossa perspectiva sobre modos de composição coreográfica, mas que entretanto, estas obras citadas foram selecionadas para a investigação proposta nesta tese. A seguir disserto sobre os motivos pelos quais essas obras foram fundamentais para a criação de estratégias no desenvolvimento desta pesquisa.

O Grupo Musicanoar, fundado em 1992 pela coreógrafa e bailarina Helena Bastos, com parceria do Raul Rachou, é um grupo que compõem a cena dos estudos contemporâneos em dança e que entende que qualquer composição parte de processos compartilhados. Essa perspectiva, esse modo de fazer dança, tem contaminado minhas proposições em dança. Dentre as obras que compõem o repertório do grupo, especificamente, duas delas, já antes mencionadas, trouxeram-me questões interessantes sobre o corpo na cena: *Vapor* (2007) e *Deslugares* (2013). Embora sejam obras bem diferentes entre si, elas abordam semelhanças pelo modo como eu tenho entendido uma construção coletiva dos corpos.

Uma outra companhia de dança no Brasil que muito interessa a esta pesquisa, por trabalhar com objetos ordinários que usamos em nossas tarefas cotidianas, é a *Os Dois Cia de Dança* - companhia residente na cidade do Rio de Janeiro. Foi criada em 1992 pela coreógrafa e diretora Giselda Fernandes em

parceria com o artista plástico Hilton Berredo. A coreógrafa tem proposto a ideia de objetos como *partner* a partir de seus solos. Os trabalhos desenvolvidos pela companhia fazem uso da relação entre dança e artes visuais com a utilização de vários objetos que usamos ordinariamente no dia a dia

A proposta de solos de dança mostrou-se pertinente para minha pesquisa por entender a participação efetiva dos objetos na relação do dançar – corpo humano e corpo objeto juntos. Tive a oportunidade de estudar algumas criações de solos a partir do movimento do *Tanztheater*, no componente Processos (em) Criação – com ênfase em Aspectos Encontrados na German Dance, ofertado pelo Doutorado em Artes Cênicas (PPGAC/USP). O referido componente foi ministrado pela Prof.^a Dr.^a. Sayonara Sousa Pereira e apresentou o contexto histórico e cultural da *German Dance*, criando-me inquietações referentes a este estudo. Este componente tornou possível a compreensão da linha histórica do tempo dos movimentos de reformas corporais ocorridas no início do século XX na Alemanha. Tais acontecimentos estruturaram os trabalhos de dança e de teatro dessa época. Dentre as obras estudadas nesse movimento escolhi duas obras para compor com a minha pesquisa: *Im Bade Wannan* (1980) da coreógrafa Susanne Linke e o *Solo Mit Sofa* (1977) da Reinhild Hoffmann . Os objetos de uso cotidiano, tais como uma banheira e um sofá foram grandes atrativos para a escolha dos trabalhos, e além disso foi possível perceber o diálogo entre essas obras e as propostas da *Os Dois Cia de Dança* (RJ).

A estruturação da Tese

Esta tese é composta por cinco capítulos nomeados 'pistas'. A ideia de nomear os capítulos por pistas parte da leitura do livro: *O Corpo – Pistas para estudos indisciplinados* (2005) da pesquisadora Christine Greiner. Esta publicação foi muito importante para a presente pesquisa no sentido da elaboração de operações que estruturam processos de investigação.

A consciência de um ponto de partida na construção dos pressupostos da pesquisa, em observação com o que tem me movido na dança de salão e nos estudos contemporâneos em dança, me esclareceu, na estruturação desta escrita, os diálogos necessários com outros sistemas de conhecimento na intersecção com

a dança. As epistemologias que fundamentam as pistas expõem os caminhos para com os quais eu escolhi para construir meus objetivos.

Uma primeira pista: “**Políticas da relação**”, apresento aqui, qual ideia de relação tenho como ponto de partida. Apesar da afirmação recorrente da existência de apenas um corpo ser conduzido por outro nas danças de salão, esta ideia nunca me pareceu coerente aos próprios modos de organização da dança a dois. Apesar das dificuldades de reconhecimento de uma coparticipação de ambos os corpos na realização dessa dança – nos núcleos de pessoas que praticam as danças a dois – tenho me dedicado a ampliar a discussão de ações compartilhadas nesse campo de conhecimento, e proponho também, deslocar essa lógica de pensamento para relações compartilhadas nas danças com objetos e materiais, nesta pesquisa de doutorado.

Algumas perspectivas conceituais que têm estruturado a noção de relação de parceria dos corpos nas danças a dois a partir de pedagogias, procedimentos metodológicos, metáforas e problematizações de gênero, são apenas algumas entre tantas outras, que têm ainda negligenciado estudos sobre os modos de agir dos corpos em uma relação de cooperação. De fato, o modo como o corpo é proposto e analisado na ação de uma dança está implicado com nossas concepções de mundo. Greiner afirma que : “[...] torna-se cada vez mais evidente que o próprio exercício de teorizar também é corpóreo, uma vez que conceituamos com o sistema sensoriomotor” (2005, p. 17). Se nos atentarmos sobre essa afirmação, precisamos com mais atenção perceber como nos movemos com os outros - objetos e dançarinos – e, também, como os outros se movem conosco .

Segunda pista: “**Do contato ao (des)controle dos corpos na dança**”. Nesta pista, proponho observar políticas da cena em algumas composições coreográficas que apresentam diferentes relações a partir das suas dramaturgias e a existência indissociável de objetos e dançarinos na composição. Nessa pista chamo a atenção para observarmos ações que não cessam quando nos perguntamos onde inicia-se a ação ou quem está no controle dela. O pressuposto de um sistema de intenções é apresentado com diferentes disposições de composição da cena. Criações pensadas como solos de dança são discutidas nessa pista para serem repensadas com a lógica de duos e trios exercidos por coparticipações dos objetos. Objetiva-se apontar a incomensurabilidade de qualificar ações que cada corpo

exerce no fazer de uma dança em parceria. Nesta perspectiva a relação é defendida como um acontecimento mútuo em contínua desierarquização.

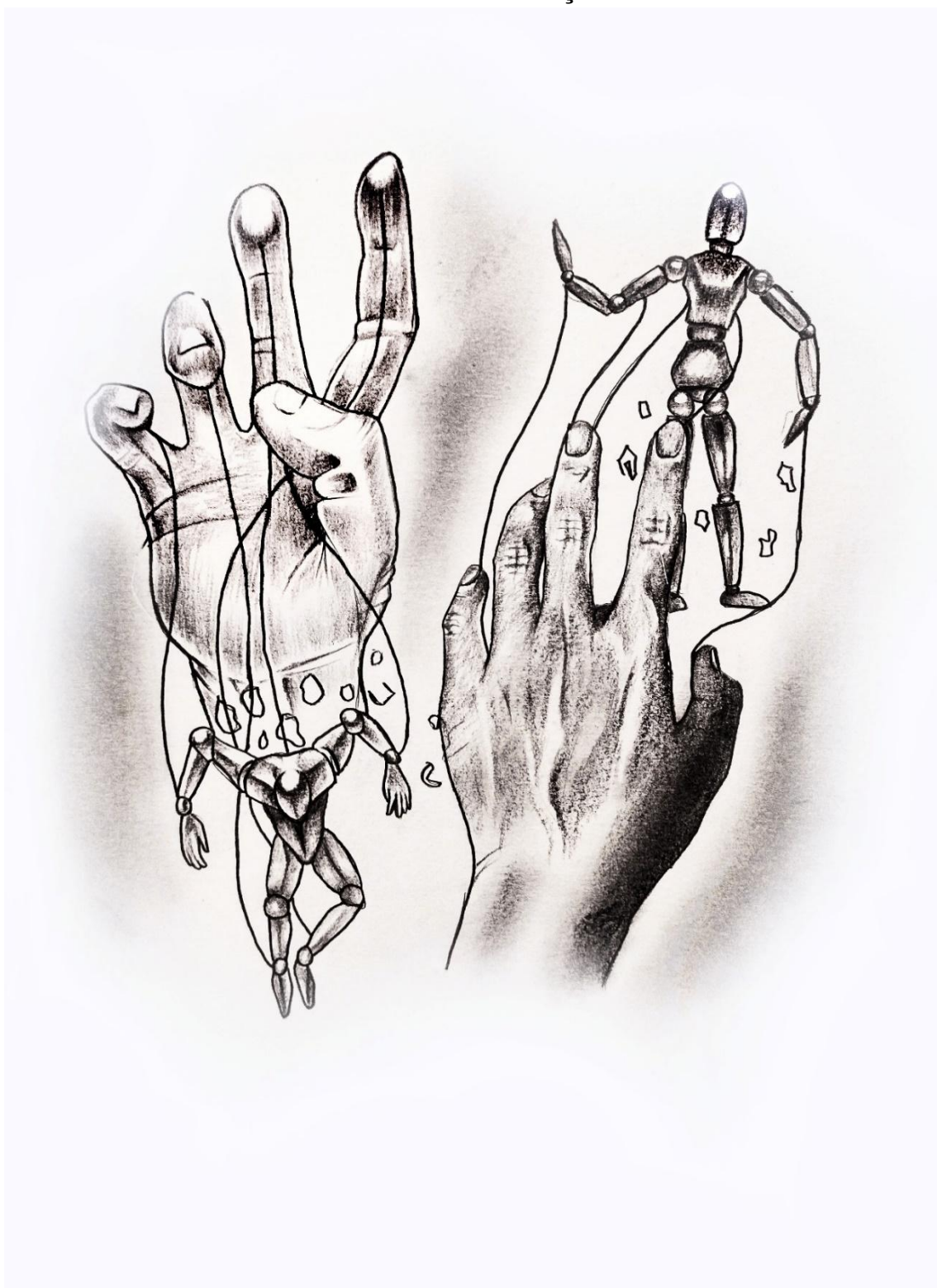
A terceira pista: **“Coimplicações ontológicas dos objetos/coisas”**, aborda movimentos como o Dadaísmo, o Minimalismo, a Arte Conceitual, que compartilham o protagonismo entre artistas e os objetos na composição das obras. Marcel Duchamp trouxe uma contribuição significativa para as artes ao expandir a noção de objetos de uso cotidiano nas suas obras de artes. Os objetos prontos e materiais de uso comum ressignificados, como os *ready-mades*, fomentaram a relevância das escolhas que foram feitas pelos artistas para o desenvolvimento de uma ideia, de uma conceituação implicada na constituição da obra.

Estudar o modo como os objetos foram sugeridos pelas vanguardas artísticas evidenciam aproximações com a participação dos objetos em propostas contemporâneas de dança. “O conceito de objeto surge na dissolução de categorias, expande a compreensão dos fenômenos e desmonta modelos pautados em categorias fixas” (BRASIL, 2016, p. 187). As obras compostas nos movimentos de vanguarda colocam os objetos em posição de importância com seus criadores e espectadores. A composição só faz sentido na relação com os outros. Ainda nesta pista, proponho diálogos com o coreógrafo William Forsythe que tem concebido propostas relacionais com objetos em suas instalações, ampliando o pensar sobre a dança com objetos e propondo diferentes possibilidades de estímulos de criação na relação com eles.

Na quarta e quinta pista: **“Corpos em coletividade no espetáculo de dança Nós e abordagens artísticas pedagógicas”**, apresento proposições pedagógicas a partir de relações com objetos, atravessadas pelas pistas anteriores. As ações foram desenvolvidas nos componentes da Licenciatura em Dança (UFS), com os estudantes do curso. Com o objetivo de construir um pensar sobre relações de codependência, provocações foram feitas a partir da apreciação de espetáculos de dança e de como a noção de relação poderia não se limitar à perspectiva de causa-efeito. Nesse sentido, as vivências que culminaram no espetáculo NÓS e nas performances dos componentes Estudos Contemporâneos em Dança e Improvisação em Dança, estiveram voltadas para a observação dos ajustes que cada corpo precisava realizar, das possibilidades de criação e de quais sensações se desdobravam das transrelações emergidas nos acordos da criação cênica.

As ilustrações que compõem esta tese foram elaboradas pelo artista sergipano Bruno Leite. A escolha partiu da dificuldade de acesso a imagens com uma resolução de qualidade para ilustrar os espetáculos. Esta alternativa, entretanto, ganhou força como um outro modo de se propor a homologia dos processos artísticos pedagógicos deste trabalho. Reforça-se aqui a composição e a cocondução na relação entre texto e imagem.

PISTA 1
POLÍTICAS DA RELAÇÃO



A experiência sensório-motora e as relações de mutualidade entre corpos

Este estudo parte da minha experiência pessoal e profissional com a dança e a pedagogia, além de uma relação frutuosa entre a criação artística e a pesquisa acadêmica. No decorrer das minhas vivências com a dança de salão, dança central na minha formação e atuação artística, experiências foram tecidas por meio dos processos artísticos e das ações na docência universitária. Diferentes saberes construíram um olhar investigativo nestes campos de conhecimentos. Considero, com base em minhas explorações artísticopedagógicas, que os limites entre os campos da dança, da educação e da política estão borrados, e, esta última, dá coerência aos modos de olhar, cuja matéria sensível do artista é produzida em cooperação, às vezes, em solos, duplas ou coletivos de criação, evocando as partilhas e a troca de saberes. Os artistas, sejam em formação ou profissionais, podem reverberar através de seus corpos a consciência de suas potencialidades, considerando inclusive, as diferenças identitárias que enriquecem as experiências estéticas.

O modo como as experiências nos afetam evoca saberes do e no corpo importantes para se traçar os caminhos próprios dos estudos em dança. De acordo com o pensamento de Jorge Larrosa Bondía (2019), o papel da experiência em nossas produções perpassa por aquilo que nos acontece e que se constitui em um saber próprio da existência na coletividade. Porém, como estamos incessantemente tomados por inúmeras informações no cotidiano em tempos de avanços tecnológicos, em comunicação digital, deixamos de lado o valor da experiência. A possibilidade de que algo nos aconteça ou nos afete é enfatizada pelo autor como um gesto de interrupção e somente o sujeito da experiência estará aberto a perceber e fazer dela um conhecimento da sua própria transformação.

O saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência (BONDÍA, 2019, p. 32).

A singularidade da experiência de cada indivíduo contribui para explanar possibilidades dos saberes, valorizando cada vez mais a expressão da subjetividade

do artista como matéria sensível e potência para todo o tipo de ação em que esteja envolvido. Compreendo que as afecções reverberadas pelas experiências podem evocar o modo como o corpo se organiza na execução de uma dança. Sobre a afetação do corpo no fazer da experiência, Ribeiro (2015, p. 56) escreve que [...] interfere na maneira como ele conduzirá a ação e reforça a continuidade corpo-mente-ambiente e a importância da experiência do sujeito no processo de construção de conhecimento”.

Início este tese refletindo sobre as relações a dois nas danças de salão, por compreender que as diversas danças que constituem esse campo de conhecimento partem da conexão, cumplicidade e afetividade dos corpos. Nessas danças a dupla precisa estar em conexão para constituir uma relação intersubjetiva: que vibra nos gestos, pensamentos, emoções, toques, respirações e olhares. No entanto, se tratando da tradição destas danças, Ried (2003), afirma que em 1929 foi realizada na Inglaterra uma conferência com professores e dançarinos ingleses, para criar mudanças nas danças de salão, que deram origem à padronização de passos, técnica, posturas e critérios de avaliação, baseados em harmonia, naturalidade e fluência dos movimentos.

Durante o processo evolutivo das danças sociais, a atuação dos homens diferenciou-se cada vez mais das mulheres, espelhando frequentemente a imagem que se fez na época do papel do homem e da mulher. O homem reverencia, corteja e protege a mulher, enquanto ela se mostra mais passiva e receptiva, mostrando às vezes sinais mais ou menos sutis de sedução (RIED, 2003, p.9).

Hoje as danças de salão continuam atraindo interesses, por inúmeras razões, mas certamente, a perspectiva da relação a dois foi ampliada. E hoje, posso sentir, principalmente na posição de docente, que as questões identitárias e decolonizadoras são urgentes em nossas atuações na universidade e na sociedade.

Percebo que no contato do corpo a corpo dos estudos contemporâneos em dança, ou, nos passos da dança de salão, a experiência vai além da observação estética e torna-se intersubjetividade. A intersubjetividade é resultante da fricção das relações entre os corpos dançantes. Apesar de não ter palavras para expressar essas sensações e afetos em minhas experiências, eu conseguia perceber o modo sensível como a relação se estabelecia ao dançar com outra pessoa. O que me fez observar também essas relações em solos e coletivos, assim como a inclusão de

objetos e como eles são também corpos que se relacionam com os outros corpos e com o ambiente da cena como um todo. As experiências da sala de aula e processos artísticos revelavam conhecimentos mais ampliados, que se cruzavam com os conhecimentos prévios da codificação de uma dança, no caso a dança de salão, permitindo assim, uma ampliação sobre os processos de comunicação e autoconhecimento do corpo.

Talvez as nossas ações mais básicas sejam as de ingerir e excretar, inspirar e expirar (que, evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai). Curiosamente, a comunicação também tem a ver com um entrar e sair, seja de lugares, recipientes, situações, espaços, tempos, de si mesmo, do outro, do grupo, e assim por diante. O que a perspectiva evolucionista aqui pleiteada agrega é a possibilidade de lidar com o binômio dentro/fora como complementaridade aberta e não como exterioridade mútua (KATZ, 2010, p. 127).

Se torna oportuna aqui, a aproximação com o pensamento da Teoria *Corpomídia*. Teoria esta que contraria a perspectiva de mídia como meio de transmissão, mas entende que as informações são constituídas por todos os corpos, pelas condições de suas afetações. A ideia de um corpo em *devir*, em transformação, em acontecimento com a filosofia deleuziana se alinha com a citação que ousou repetir para observar que se trata de “[...] um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente que vai fazendo o corpo existir” (KATZ, 2021, p. 19).

A perspectiva da Teoria *Corpomídia* (1999) proposta por Greiner e Katz, apresenta caminhos para repensarmos a noção de corpo em contraposição à ideia de entrada e saída de informações.

Greiner (2005) afirma que o objetivo de compreender o corpo como mídia é entendê-lo como sendo um acordo provisório de acordos contínuos entre informações, transformação, armazenamento e produção. As mudanças ocorridas em cada corpo acontecem constantemente de modo distinto pelas condições específicas das informações de cada ambiente. É a partir desse entendimento que a perspectiva de *Corpomídia* refuta a ideia de informações depositadas no corpo. Segundo Katz (2021) todo corpo troca informação com o ambiente em um processo mútuo de modificação.

Foram várias tentativas com verbos: encarnar, corporificar, encorpar, corporalizar, carnificar, virar corpo, e até mesmo a tentativa de deixar *'embodiment'* em inglês, sem traduzir. Nenhuma delas conseguia indicar com justeza que a ação que ocorre entre esse encontro não é algo que acontece no corpo, mas sim um tipo de ação que faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto), justamente porque é a troca de informação entre o corpo e o ambiente que vai fazendo o corpo existir (KATZ, 2021, p. 19).

As tentativas de Katz (2021) em nomear os processos de afetação do corpo com o ambiente me fazem tecer aproximações com o seguinte argumento da artista e docente Helena Bastos (2014): 'ao dançarmos estamos elaborando conceitos'. Esses são modos de conhecimento que promovem ideias e perspectivas que ampliam os modos de compreensão dos corpos presentes nas propostas artísticas desta pesquisa.

Desse modo, lanço questões que me colocam em evidência os temas percebidos nas relações em dança. É perceptível que ao criarmos terminologias e/ou verbos de ação almejamos alternativas para palavras que já não dão conta de elucidarmos como se organizam os estados de comunicação dos corpos.

A noção de corpo para Katz, enfatizando um movimento contínuo de entrada e saída de qualquer posição que se habita na dança, para comunicar, faz com que a noção de dentro/fora se tornem complementares e não distintas. Ou seja, na relação com o ambiente e/ou com outros corpos estamos nos modificando simultaneamente.

Relações entre os corpos na criação em dança

Entendo que qualquer dança que acontece pela relação de dois ou mais corpos, requer acordos para sua organização e criação. Esses acordos estabelecem alguns caminhos possíveis e podem estar ou não implicados em uma dança constituída por códigos previamente definidos ou por improvisações livres.

Assim, construir um pensamento sobre o corpo com danças constituídas imprescindivelmente pela interação dos corpos, pela capacidade de porosidade nas relações e por força da mutualidade de ações, promove a abertura para outros caminhos epistemológicos. O que acontece 'entre' os corpos em experimentos artísticos cria diferentes leituras, representações e interações com o espectador.

Embora a recepção não faça parte desta tese por questões de recorte da pesquisa, não se pode ignorá-la, afinal, a dança é feita para uma audiência.

Os pressupostos desta pesquisa para se delinear uma perspectiva da correlação dos corpos em uma dança a dois, partem do desejo de ampliar a percepção dos corpos enquanto dançam. Cada corpo, cada grupo social, em seu ambiente, cria e é contaminado por experiências que constroem modos de perceber o corpo.

Entendo a relação das danças de salão como um sistema composto por ações singulares dos corpos que trocam mutuamente informações na intenção da cocriação de suas danças. Desse modo, me questiono qual o sentido da noção de relação comumente associada na dança de salão e em danças constituídas por relações de parceria? Qual é o pressuposto de relação que está implicada em danças constituídas pela codependência de dois ou mais corpos?

No dicionário de filosofia de Nicola Abbagnano (2012) a definição de relação é exposta a partir dos fundamentos do filósofo Aristóteles como um modo de comportamento direcionado para algo. Entendo o conceito de relação como algum tipo de conexão de alguém com outra pessoa e o ambiente. Quando se trata de questões afetivas temos a utilização voltada para as relações familiares, de amizade e de trabalho. Importante levar em consideração que essa noção apresentada no dicionário, não implica, necessariamente, um compromisso mútuo com ambos os envolvidos na ação de se relacionar com alguém.

Ao pesquisar definições sobre relação mútua encontro a palavra correlação no Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2009) com o significado de duas ou mais coisas mantidas entre si a partir de um vínculo de interação e dependência. Esse conceito pode ser entendido como ações de reciprocidade em atividades exclusivamente compartilhadas. Nesse sentido, a palavra correlação apresenta uma definição que se aproxima com minha perspectiva de intenções mútuas no fazer da dança.

Uma outra palavra pertinente é 'interação'. Nas artes da cena o conceito de interação e interatividade são utilizados com mais frequência e possuem uma proximidade com a noção de correlação. Embora sejam termos correlatos, cada um tem um modo específico de menção a partir do contexto de sua inserção. No Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo de Patrice Pavis (2017) a definição dos termos interação e interatividade, são apresentados da seguinte forma:

A interação é uma ação entre duas pessoas. No teatro, há interação entre um ator e um espectador, o que constituía até há pouco a maneira de definir a relação teatral. Fala-se mais especificamente de interação quando um dos dois termos da relação se dirige ao outro. O teatro sempre conheceu esse tipo de interação entre o ator dirigindo-se ao público ou atuando com um espetáculo na plateia. Às vezes, um pouco rapidamente, afirma-se que o teatro onde o público não está mais sentado, mas deve deslocar-se, é um teatro interativo, o que seria uma prova da renovação dramática e do desaparecimento do teatro à antiga com seu público comedido e frontalmente sentado diante de um palco, da cena (PAVIS, 2017, p. 168 e 169).

A partir desta fala, entendo a relação como uma interação em que os corpos agem de maneira não hierárquica. Cada corpo dessa dança possui ações distintas que se complementam. Os passos e sequências de movimentos vão sendo acordadas por processos de contínuas interações a partir das suas percepções. Penso que o modo como percebemos e organizamos essa interação definirá quais são as relações estabelecidas em nossos processos de criação de uma dança.

Práticas pedagógicas e artísticas de dança em contexto contemporâneo

As concepções de interação e relação e nomenclaturas codificadas de dança aplicadas em instâncias educacionais operam, também, em processos de criação coreográfica, paradoxalmente, criadas/instituídas por ações que exploram a performatividade, o encontro, o acaso e a própria existência. As abordagens que desconstroem essas funções definidas na execução de passos de dança implicadas por uma condição de gênero têm a responsabilidade de tecer coerência com os termos que instiga avançarmos na lógica da binaridade e da hegemonia.

A nomenclatura condutoras/condutores e conduzidas/conduzidos está sendo mais frequentemente utilizada nas aulas, porém é perceptível no cotidiano profissional que essa realidade é resultado da compreensão do uso dessas palavras como criação de um modismo acrítico sem que esses profissionais de fato busquem engajamento nas ações políticas que trazem, na mudança de

nomenclaturas, atitudes que colaboram para a superação do machismo e da heteronormatividade (FREIRE, J; ACCIOLY, C; 2021, p. 10).

As autoras criticam mudanças de nomenclaturas incoerentes com as ações pedagógicas dos profissionais. Ou seja, a simples mudança dos termos não modifica as práticas pedagógicas, a ação da condução continua reafirmando concepções de domínio de um corpo sobre o outro, prevalecendo a perspectiva da condução pelo homem. Pensar a noção de condução por um viés hegemônico ainda tem reproduzido a visão de uma ação mais importante que a outra para a realização da dança³.

Entende-se, nesta tese, que a escolha de estar na condição de “conduzida” ou “conduzido”, é um tipo de organização que o corpo se coloca para participar da relação do dançar a dois. Dependendo desse ou de outro modo que o corpo esteja, existe um acordo para que a estruturação da parceria se estabeleça no dançar à dois. Não se trata, obviamente, de propor uma inversão da condução e/ou usar nomenclaturas para construir um pensamento democrático. A lógica de preponderância de um corpo sobre outro não é compatível com um processo constituído em parceria.

A construção de um conhecimento sobre a relação criadora só faz sentido a partir da compreensão de uma coemergência de diferentes ações surgidas na experiência do compartilhar o dançar à dois. Compreendo uma operação de coemergência constituída pelos modos quais os corpos se organizam mutuamente para o acontecimento da dança. A ideia é de que existe um sistema de *acoplamentos estruturais* (MATURANA; VARELA, 2001) que se somam pela relação das interações mútuas e dinâmicas. No livro *A árvore do conhecimento – as bases biológicas da compreensão humana* (2001) os biólogos expõem que “A dinâmica de qualquer sistema no presente pode ser explicada mostrando as relações entre suas partes e as regularidades de suas interações, de modo a fazer com que sua organização se torne evidente” (MATURANA; VARELA, 2001, p.68).

³Tenho participado de movimentos com uma perspectiva mais contemporânea no Brasil que propõem a partir de discussões de gênero outras nomenclaturas e metodologias, repensando a noção de condução binária e dominante de que apenas o homem quem conduz. No entanto, algumas abordagens ainda se pautam na preponderância de uma condução sobre a outra. A qualidade do que é do outro não tem sido explorada, mas sim sugerida a inversão como uma possibilidade mais democrática. Na minha perspectiva, inverte-se a lógica, mas o domínio de um corpo sobre o outro ainda prevalece.

Como compreensão do estado de coemergência sugiro aos leitores desse texto que convidem uma pessoa para dançar e que entrem em acordo sobre qual passo executarão. O passo pode ser, por exemplo, dois para lá e dois para cá, do forró. Após executarem o passo em parceria, anotem cada um em algum papel quais foram as ações necessárias para a realização do passo de dança. Utilizem apenas verbos de ação para cada movimento executado. Compartilhem o que cada corpo executou de ação a partir do movimento escolhido. Essa experiência pode suscitar diversas percepções para o reconhecimento das diferenças de ações que são necessárias para a cooperação da dança acontecer.

Entendo que ao dançar com uma outra pessoa em danças que se organizam pela relação de parceria, meu movimento é codependente do movimento do outro. Será realmente necessário avaliarmos ou quantificarmos as diferentes ações para definirmos quem é mais imprescindível nessa relação? Ou estamos procurando um conhecimento pautado no pensamento das ciências que validam os acontecimentos por pressupostos matemáticos ?

O conhecimento científico consolidado a partir do século XVI apresentou um único modelo de racionalidade, pautado em uma única forma de conhecimento, decorrente de seus próprios princípios epistemológicos e metodológicos. O modelo desse paradigma, relacionado com o mecanicismo, compreende o mundo promovido por uma causalidade linear. Nessa perspectiva, todo conhecimento parte de observações e experimentações apenas por pressupostos matemáticos, propondo o conhecer a partir de significações quantitativas (SANTOS, 2010).

Criar propostas pensadas a partir da mulher, e fazer com que a mulher tenha a responsabilidade de conduzir os passos da dança de salão promove um reconhecimento de igualdade nas escolhas das ações. Contudo, insisto na percepção desvinculada da ideia apenas de escolhas de uma estrutura da condução para que os corpos tenham uma participação efetiva. Parto do pressuposto de que o corpo em qualquer uma das estruturas dos passos que compõem a dança ocorre pela cooperação das ações. Ter a opção de escolher como eu quero me organizar na estrutura da dança, ou como a outra pessoa quer se posicionar, é imprescindível para aguçar outros sentidos da experiência. Promover a noção de inversão da condução é necessária para que se problematize a perspectiva de um sujeito ser dominado por outro. Este argumento contribuirá para a ressignificação do que

entende-se hegemonicamente sobre corpo em termos de condução e relação na dança a dois.

Como afirma Bondía (2019), as palavras que colocamos no mundo possuem uma potência de significados. Então, somos responsáveis pelo modo como estamos utilizando-as.

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso (BONDÍA, 2019, p. 16 e 17).

Cada palavra utilizada pode ter alguma implicação no modo como entendemos as coisas no mundo. E na dança tenho me questionado: qual o significado da palavra conduzir? Qual o sentido reverberado por ela no fazer artísticopedagógico? Como propor conhecimento sobre a relação na dança partindo da noção de condução? Percebo que não adianta criarmos outras palavras, conceitos ou metáforas se estes permanecerem imbricados pela mesma lógica da qual refutamos.

Noções de relação na dança à dois e as emergentes epistemologias

Assumo um compromisso de dimensão sociopolítica ao tecer críticas sobre a noção de relação na dança de salão pautada apenas com a compreensão de movimentos de estímulos-respostas ou conduzida-conduzido. Nesta pesquisa, entende-se que as diferenças de intenções dos corpos acordadas na relação de parceria são fatores fundamentais para uma dança que só existe pela cooperatividade, pelas diferentes ações que se complementam.

O contínuo desenvolvimento dos estudos do corpo têm avançado e exposto que é aparente a percepção de que existe ausência de movimento ao observarmos

uma pessoa em um momento de inércia. Essa premissa já aponta a inexistência de passividade em qualquer situação que o corpo se encontre e, nesse caso, nos acordos de uma relação de dança. A aparente passividade dessa pessoa contém, porém, todo tipo de reflexão e percepção que a mantém com a atividade menos visível.

Talvez não possamos avançar nas discussões se não tivermos o cuidado de não criar outras hegemonias, se nós não ressignificarmos os termos conduzido/conduzida e apresentarmos discussões sobre como se organizam os corpos em uma relação de parceria para além de seus gêneros. O entendimento da existência de duas conduções acontecendo concomitantemente na dança de salão, torna-se um ponto de partida desta pesquisa para se compreender as relações dos corpos na dança a partir do compartilhamento de ações.

O paradoxo, entretanto, se acentua, porque em uma dança de salão tradicional as proposições de movimentos são categorizadas de modo dualista e heteronormativo, a partir dos gêneros homem/mulher. E existe um discurso e um modo de fazer esta dança em que há a preponderância do homem como o principal condutor no desenvolvimento da dança. Essa responsabilidade atrelada exclusivamente ao homem, questão hoje questionável diante das atuais políticas de identidade de gênero, possui, ainda, uma abordagem baseada na lógica de estímulos-respostas, em que o condutor propõe o movimento e a conduzida responde.

Compreendo que essa posição do domínio machista e patriarcal do corpo traz questões que colocam em dúvida e demonstram algumas incoerências para a dança de salão, em especial, sobre um único corpo ser o responsável por guiar e gerenciar toda e qualquer intenção de movimento. Nessa compreensão, as ações do corpo que é conduzido estão sempre sujeitas às propostas do condutor, e se tornam sempre secundárias em relação à primeira ação proposta pela condução do homem. Vemos nesse tipo de dança uma sequência contínua de estímulos e respostas.

Todavia, para esta pesquisa, esse modo de fazer estabelece uma grande contradição considerando-se os envolvimento da dança contemporânea com os estudos das ciências cognitivas, os quais têm explorado a experiência sensível do artista, ampliando significativamente os processos de conhecimento e investigação das possibilidades criativas do corpo e dos estados complexos da percepção.

No contexto tradicional da dança de salão, formado por um casal centrado na normatividade binária e heterossexual de homem-mulher, entendendo hoje, a relação do homem na dança de salão apenas como um tipo de diálogo em meio às experimentações, independente de sexo e gênero, mas sim, corpos que se relacionam e produzem o estado entre dois ou mais. Assim, o entendimento do corpo que dança e pensa em movimento, compreende também o estudo, as leituras e as pesquisas bibliográficas, que também operam como experiência e aprofundam a percepção sobre outros entendimentos da dança de salão.

Na atualidade, mediante o crescimento dos debates sobre gênero e sexualidade, o modo de perceber o corpo a partir da perspectiva de estímulos e respostas - reverberam pensamentos e atitudes hegemônicas - não nos servem mais, tanto do ponto de vista artístico como pedagógico.

Esse critério de observação para explicar a relação de dominância de um corpo sobre o outro na dança de salão tradicional negligencia a capacidade dos corpos, independente de gênero, na descoberta de possibilidades criativas. Abordagens da relação de duas pessoas dançando apenas por comportamentos condicionados às regras tradicionais e a predominância do gênero masculino, inviabilizam expandir a percepção sobre a riqueza dos processos compartilhados. No meu entendimento, o raciocínio de domínio de um corpo sobre o outro, geralmente por uma reprodução técnicas e de códigos, ainda contaminadas por um contexto histórico de forma acrítica são construídos com discursos machistas e heteronormativos.

Reflico sobre a história que nos provoca a pensar com Judith Butler, filósofa feminista estadunidense da terceira onda (anos 80), sobre temas desafiadores na sociedade atual, mas também, questões que norteiam mudanças nos comportamentos que afetam a produção das artes e pensa nos rumos destes assuntos na educação. A autora provoca o pensamento normativo ao questionar o conceito de mulher como sujeito do feminismo e se contrapõe ao binarismo sexual baseado na anatomia, trazendo a noção de sujeito constituído por meio de processos de reiteração ritual de normas. A partir da noção de performatividade, os sujeitos se constituem por meio de ações que friccionam com a noção de identidade como algo fixo e imutável, e assim, transformam e abrem novas possibilidades de existência. Desse modo, as atuações do sujeito contemporâneo que rompem com as construções de gênero e sexo podem ser agenciadas no sentido dado por Butler

(2019), contra o poder opressor e podem fazer resistência aos enquadramentos impostos pela cultura. No avanço dos estudos feministas surge o movimento *queer*, que revoluciona as identidades de gênero e sexo. Não há como fugir desses temas que afirmam tudo o que foi negado àqueles que se diferenciam das normas sociais, mas que têm o direito à vida como qualquer pessoa. Nesse sentido, torna-se fundamental debater esses temas e incluí-los no universo da pedagogia da dança.

Se o gênero é construído por meio de relações de poder e, especificamente, por restrições normativas que não só produzem, mas também regulam vários seres corporais, como poderia o agenciamento ser derivado dessa noção de gênero como efeito da restrição produtiva? (BUTLER, 2019, p. 11).

Nesta mesma perspectiva, o educador Leandro Colling (2013) ao apresentar os estudos *queer* no contexto da educação, a partir da relevância das diferenças, aponta caminhos para a construção de diálogos que ajudam a pensar em outras possibilidades de práticas pedagógicas e artísticas para a dança de salão. O autor oferece possibilidades de romper-se com as amarras normativas e os preconceitos a que estamos sujeitos. As diferenças das estruturas das ações a partir de como os corpos se organizam no fazer das danças de salão são importantes para emergir protagonismos dissidentes⁴ em contraposição à heteronormatividade. Metodologias, processos artísticos e obras coreográficas pautadas nas diferenças dos corpos promovem a emergência de outras compreensões que tangenciam a prática artísticopedagógica heteronormativa das danças de salão tradicional.

[...] Sugiro que as políticas das diferenças não negam as nossas igualdades, nem nos tornam mais divididos. Pelo contrário, elas podem nos dar pistas de como podemos nos enxergar nas demais diferenças, em como podemos nos unir em prol do respeito às nossas diferenças, que não cessam de ser criadas, modificadas (COLLING, 2013, p. 410).

As políticas da diferença precisam ser tratadas como uma necessidade para evitarmos que a identidade de sexo/gênero prevaleça, ou continue a prevalecer, como um dispositivo de poder hegemônico na execução das diversas modalidades das danças de salão. Em uma determinada estrutura codificada da dança é

⁴ Tem surgido cada vez no Brasil práticas de dança de salão em que pessoas do mesmo sexo dançam juntas. Essa prática surge na Argentina com a denominação de milongas queer, espaços destinados à prática do tango para casais homoafetivos.

importante que a escolha de cada pessoa possa ser assumida pelo desejo de exercer uma das estruturas que compõem a organização da dança, mas desvinculada da lógica dominante e normativa de um corpo pela sua condição de gênero.

Se o gênero não é um artifício para ser colocado ou retirado à vontade e, portanto, não é um efeito de escolha, como podemos entender o estatuto constitutivo e compulsório das normas de gênero sem cair na armadilha do determinismo cultural? Como podemos entender a repetição ritualizada pela qual essas normas produzem e estabilizam não só os efeitos de gênero, mas também a materialidade do sexo? E essa repetição, essa rearticulação, pode também constituir a ocasião para uma reformulação crítica das normas de gênero aparentemente constitutivas? (BUTLER, 2019, p. 11).

Trazer a discussão de sexo/gênero, e, especificamente, sobre a noção de poder, permite-nos criar uma aproximação com a dança e oportunizar reflexões sobre a constituição da relação ser composta pelas normas de gênero.

Como apontar ações executadas por dois poderes, em simultâneo, em uma dança à dois? A criação de metodologias contrapostas à dominância de estímulos-respostas heteronormativos, além de criar outras possibilidades para os sujeitos perceberem os modos de organização do corpo, concebe o direito de escolhas das estruturas compostas nessa relação. Essa política de mútuos poderes exercidos em codependência promove outras percepções sobre a constituição das diversas modalidades da dança de salão.

Temas como gênero e sexualidade ainda impregnados por uma perspectiva apenas histórica⁵ não dão conta de elucidar os processos sensoriomotores na relação do dançar a dois. A ampliação dessa discussão sobre a noção de relação dos corpos traz um olhar voltado para o reconhecimento da alteridade. Uma das reflexões surgidas me faz constantemente perguntar: quais seriam os caminhos possíveis para ampliar compreensões sobre os modos de agir do corpo? Como criar territórios pedagógicos desierarquizados?

⁵ Segundo Ried (2003) desde a época das cortes a dança de salão estruturou-se por comportamentos sociais vigentes, estruturando à padronização de passos, técnicas e posturas a partir de um modelo de predominância do homem sobre a mulher, estabelecendo que “apenas o homem conduz a mulher”, criando com isso, funções hierárquicas, desiguais e heteronormativas.

Guacira Louro (2004) afirma que se o estudo *queer* fosse compreendido como um movimento deveria estar nas estruturas curriculares para provocar mudanças e conceber outras formas de conhecimento e, portanto, de outras existências.

Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2004, p. 7-8).

As sementes dos estudos *queer* na dança de salão suscitam outros modos de perceber o corpo na dança. Saliento que apesar de expandirmos os modos como os corpos podem estar organizados na relação do dançar a dois torna-se imprescindível o discernimento da mutualidade de ações. Qualquer posição que se decida estar na execução do dançar torna-se um comprometimento assumido conjuntamente. Os estudos de gênero se fazem importantes principalmente pela possibilidade de dar o direito aos sujeitos a escolha de qual ação poderá exercer na relação à dois. Isso contempla corpos desconsiderados pela lógica binária comumente presente.

Como uma espécie de identidade ampla no interior da qual se abrigariam, como num guarda-chuva, todos não heterossexuais? Ou como um movimento, uma disposição existencial e política que supõe a ambiguidade, o não lugar, o trânsito? Inclino-me a pensar o queer como um movimento pós-identitário. Isso não significa a negação dos movimentos identitários, nem a ruptura com esses movimentos, mas se expressa por uma mudança de foco, uma mudança epistemológica. Busca-se enfatizar mais as práticas do que as identidades e questionar os binarismos sobre os quais se assenta o saber e a cultura dominantes (LOURO, 2012, p. 366-367).

Fica explícito, a partir de tais referenciais, a possibilidade de se criar uma relação transversal com os estudos da dança de salão por meio dos estudos *queer*.

As questões que ganham força na atualidade como machismo, sexismo, papéis da mulher na sociedade, heteronormatividade, gênero, e relações de poder perpassam as Danças de Salão, posto que nascem em uma sociedade patriarcal e machista, e as perspectivas produzidas por essa sociedade têm sido reafirmadas dentro de suas técnicas. Ao longo do tempo, agentes atuantes nas

Danças de Salão continuam a reproduzir tais papéis que determinam como a mulher e como o homem devem se portar. Diante da realidade mencionada, consideramos que um dos lugares que apresentam um grande potencial para reafirmar e reproduzir concepções machistas e heteronormativas é a sala de aula e a ação pedagógica de profissionais que ensinam Danças de Salão (FREIRE, J; ACCIOLY, C; 2021, p. 02).

Surgem, destas discussões, pistas para se problematizar práticas que são comprometidas com a lógica da subordinação. Pensar duas pessoas em condução simultânea é um caminho para reconhecer as diferenças de ações como uma realidade e necessidade para a relação ir aos poucos sendo constituída. O pensamento *queer* utilizado com o compromisso de instigar percepções para ações distintas expandem olhares para outras danças organizadas, também, pela relação de parceria.

O papel das metáforas na pedagogia da dança

É comum encontrar, em algumas ações artísticas e pedagógicas, metáforas que recaem e repetem a perspectiva hegemônica de um corpo dominado por outro, sem proporcionar oportunidades de autodescoberta. Metáforas como *corpo passivo*, *corpo dominador*, *corpo objeto* e *corpo conduzido*, são comumente usadas na nossa estrutura cultural e operam de modo sensoriomotor em nossos corpos. Nem sempre estamos atentos a como, metáforas como essas citadas, se organizam e para o quanto elas geram marcas que nos inibem ou impedem de experimentar livremente. Rengel (2007) nos alerta, acertadamente, sobre como essas metáforas podem trazer um conhecimento engessado, repetido e desgastado. Geralmente, isso se dá pelas codificações tecnicistas de algumas danças, as quais, no meu entender, precisam ser revistas para poderem explorar e transmitir por meio do complexo conhecimento do corpo.

Nossa obrigação é tão somente estarmos atentos para não confundir boas ideias ou “verdadeiros” desejos e fantasias com o conhecimento, e replicar, sem responsabilidade, metáforas ou outras figuras de linguagem (verbal ou gestual), que são convencionadas,

mas que há muito não comunicam os processos que se conhecem de um corpo no mundo (RENGEL, 2007, p.123).

De acordo com Rengel (2007), em uma comunicação, a metáfora é imprescindível, seja ela, linguística ou gestual. Não temos como abdicar delas, pois atuam na cultura e de maneiras diversas, fazem parte do modo como nos expressamos em nossa cultura. Lakoff e Johnson (2002) têm exposto a metáfora como uma ação cognitiva do corpo. Para este estudo, a ressignificação das palavras implicadas por metáforas precisa estar problematizada em como elas organizam um pensamento sobre o fazer da dança. Ao ter o conhecimento de que as metáforas estão implicadas no nosso modo de falar, e que, orientam nossos pensamentos na vida cotidiana, torna-se um fator imprescindível termos mais atenção sobre quais tipos de metáforas apropriamo-nos para orientar ações em dança.

A metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que ordinária. Mais do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. Por essa razão, a maioria das pessoas acham que pode viver perfeitamente bem sem a metáfora. Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p. 45).

O entendimento acerca das metáforas exposto por Lakoff e Johnson (2002) condiz com as metáforas encontradas no cotidiano das práticas da dança de salão. Os autores me instigam a promover outros olhares sobre o corpo nas danças a dois a partir da estruturação dos conceitos metafóricos. Qual é o conhecimento comumente apresentado sobre a noção de relação nessa dança que possa dialogar com os fundamentos da metáfora como operação sensoriomotora? Um olhar mais crítico sobre como determinadas metáforas constroem uma ideia de corpo na ação do dançar conjuntamente é uma responsabilidade e compromisso com a dança. A identificação desses conceitos metafóricos, suprimindo alguns aspectos da nossa experiência, inviabiliza desvendarmos outros conhecimentos tácitos que estão imbricados na relação de interação de dois corpos.

As diferenças de percepção da ação podem ser levadas em consideração a partir de como alguns dos conceitos metafóricos utilizados estão sendo acionados no corpo. Assim, ao conversar sobre a utilização de metáforas e como elas são compreendidas, ampliamos nosso conhecimento sobre os modos de agir do corpo na construção de uma dança em parceria. Ao observar como certas construções metafóricas estão implicadas na percepção do dançar, é possível se criar alternativas para ampliarmos o que entendemos sobre condução em dança.

[...] os processos do pensamento são em grande parte metafóricos. Isso é o que queremos dizer quando afirmamos que o sistema conceptual humano é metaforicamente estruturado e definido. As metáforas como expressões linguísticas são possíveis precisamente por existirem metáforas no sistema conceptual de cada um de nós (LAKOFF; JOHNSON, p. 48, 2002).

Entendo que cada conceito metafórico precisa da percepção consciente de quem o produz para evitar-se falas sobre a experiência que não condizem com os modos de organização do corpo. Sabe-se que “a metáfora é principalmente um modo de conceber uma coisa em termos de outra, e sua função primordial é a compreensão” (LAKOFF e JOHNSON, p. 92-93, 2002). Rengel (2015) propõe compreendermos as metáforas do corpo como *procedimento metafórico*⁶, por perceber que na expressão de uma metáfora, várias conexões neurais, sensoriomotoras, ocorrem no corpo.

As metáforas, sejam elas linguísticas, rituais, só acontecem por conta do procedimento metafórico do corpo. Por essa razão, aos termos consciência de que procedimento metafórico não é um ornamento da linguagem verbal, mas sim um aparato cognitivo independente da nossa escolha, não podemos nos eximir – professores de arte, estudantes, artistas – da responsabilidade para com as metáforas que colocamos no mundo (RENGEL, 2015, p.120).

Essa afirmação me atenta sobre o uso das metáforas que envolvem o corpo conduzido, passivo e dominado nas relações de uma dança de parceria. Determinadas metáforas habitualmente usadas na prática da dança de salão estão impregnadas pela informação de um corpo que exerce a ação e outro que é objeto

⁶ Esse conceito foi proposto pela pesquisa da Profa. Dra. Lenira Rengel, em sua tese de doutorado (PUC/SP, 2007) a partir dos estudos sobre as metáforas de Lakoff e Johnson.

ou ausente de ação. Porém, podemos reverter o papel das metáforas para fazer do corpo ações políticas, questionadoras no mundo.

Profanando Danças

Parafraseando o filósofo italiano Giorgio Agamben, precisamos profanar os dispositivos do sistema de governabilidade e restituir o lugar das coisas, “profanando o improfanável” (AGAMBEN, 2007). O conceito de *dispositivo*, proposto primeiramente pelo filósofo Michel Foucault, expõe como os mecanismos de poder possuem a funcionalidade de um controle inscrito em um certo tipo de saber/poder. A ideia desse conceito é apresentada por Foucault (2021) da seguinte forma:

Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos (FOUCAULT, 2021, p. 138).

A função estratégica do dispositivo é apresentada como um jogo de forças e dominação que partem do cruzamento de saberes e poder. Nesse sentido, a ideia de dispositivo se aproxima com o modo como os mecanismos elucidados na relação da dança a dois estão imbricados. De acordo com o pensamento de Foucault, todas as relações envolvem uma relação de poder, não sendo adquirido, mas sim, exercido. Mobilizado pelas complexas reflexões e proposições filosóficas de Foucault, Agamben e Lepecki, penso a dança como um campo potente de transformação pessoal e social. Se de um lado no capitalismo tudo tende a se transformar em mercadoria, e sabemos que isto pode ser perverso para o artista e para o público, por outro lado, se reflete que a potência criativa com que mexemos na prática nos mostra outros caminhos para a percepção e apreensão das obras.

Após a leitura do texto *O que é um dispositivo?* de Agamben (2009) torna-se impossível não pensar na relação das obras de arte e do mercado - Campos que entram em conflito, uma vez que é preciso estarmos inseridos no mercado para

sobreviver, sem, contudo, desprezar as formas estéticas que se abrem para o exercício da ética.

A dança, no entanto, expande conhecimentos para outros caminhos diferentes da noção de que o entendimento da obra é um modo de apreciar e colocar dentro das 'caixinhas' conhecidas como modos de fazer. Acredito que as adequações a uma certa ontologia da dança sejam evocadas quando André Lepecki (2006) descreve algumas críticas, do New York Times, ressentidas com a tendência da imobilidade e suspensão de corpos na cena contemporânea, contrariando a noção romântica de dança associada somente ao movimento e a permanente sucessão de movimentos. O corpo imóvel, visto de outro ângulo, não significa que não se possa perceber outros elementos ao redor, como o movimento do ambiente, do coração, da respiração, mesmo o mais ínfimo. A aparente imobilidade também provoca e cria possibilidades outras de mover e interagir.

A educação e a pedagogia, por serem campos de atuação implicados com a dança, devem estar conectadas com a experimentação e a produção de subjetividade em nosso tempo. Isso significa dizer que se faz necessário perceber o que acontece ao nosso redor e em nosso tempo histórico. Ou seja, é preciso pensar a dança a partir da descoberta e revelação nos corpos dançarinos das subjetividades pessoais e sociais, problematizando o próprio modo de fazer dança na contemporaneidade.

Pode-se, ainda, se pensar em termos de dança e pedagogia, em ações que contrariam e escapam do sistema capitalista em que vivemos, tempos esses de liquidez global, crise sanitária e climática, buscando um modo próprio de tratar politicamente de nossas elaborações criativas.

As relações, correlações e interações fazem parte de um modo de produzir arte contemporânea, em que as experiências entre os corpos contêm um forte sentimento social e constituem a matéria da criação. O corpo, portanto, é a matéria sensível que compreende toda a sorte de entrecruzamento de informações e experiências que mobilizam quem dança. Ambas as pedagogias da dança e das artes, podem ser meios para se pensar as repercussões estéticas e éticas das práticas artísticas que produzimos.

A relação dos corpos na dança, muitas vezes, é compreendida a partir de mecanismos pautados na noção de um poder unilateral que inviabiliza outras compreensões sobre os modos de agir dos corpos na relação da dança. Se faz

relevante para esta pesquisa, as discussões de Lepecki (2012) acerca do papel dos dispositivos (Foucault-Agamben) “como instrumento de controle se torna útil para investigar o recente surgimento e predomínio de objetos em algumas danças experimentais”⁷. A partir destas reflexões, podemos elencar os seguintes mecanismos de controle que coincidem com o modo hegemônico de se pensar e fazer a dança a dois : a codificação técnica própria da dança que estabelece uma única perspectiva de condução; os discursos de gênero que geralmente inviabilizam outros modos dos corpos se disporem na estruturação do dançar a dois; e a utilização de algumas metáforas inadequadas que constituem estratégias de manutenção de todos os outros mecanismos como dispositivos de poder.

Na dança de salão a noção de alteridade amplia a perspectiva do corpo como um dispositivo de controle sobre o outro. Todavia, se a noção de relação se pauta na noção de dispositivos de controle, então, precisamos reconhecer mútuos poderes sendo exercidos concomitantemente.

Cocondução, Codependência, Cocriação

Cabe agora lembrar que na pesquisa que desenvolvi no mestrado, busquei ressignificar a noção de condução na dança de salão ao apresentar o conceito de *cocondução*⁸ como uma ação factual para repensarmos a perspectiva de relação nessa dança. Proponho a igualdade de intenções a partir de ações particulares, de cada dançante, que se complementam na realização do dançar à dois. Defendo que as ações de ambas as pessoas, envolvidas nessa relação do dançar, são estruturalmente distintas e que se complementam com um mesmo objetivo. Esses corpos estão concomitantemente agindo em cooperatividade na produção dos passos e/ou coreografia. Ou seja, essa relação de cooperação acontece por propósitos intencionais distintos em uma relação de codependência.

⁷ Esse assunto sobre dispositivos na dança com objetos abordarei mais na Pista 4.

⁸ O conceito de cocondução foi proposto com o objetivo de ampliar a percepção sobre o conceito de condução. A criação desse neologismo, não se propôs, de maneira óbvia, apenas uma junção de palavras, do prefixo co-, com a palavra condução, mas sim a implantação de um outro conceito implicado em outras compreensões sobre os processos cognitivos do corpo nas danças de salão (FEITOZA, 2011).

A proposição da *cocondução* na dança a dois refuta a perspectiva de um corpo submisso ao outro. Defendo que ambos os corpos possuem ações particulares, e necessárias, que não são dependentes das identificações de gênero e/ou de inversões da condução, para a constituição da dança.

[...] pensar um processo cocriativo em Dança, com o uso do prefixo “co”, implica abranger, para esse espaço, tudo aquilo que nos constitui corpo, e o que nos afeta, independente do desejo de enfatizar determinados aspectos na criação cênica. Um solo é uma cocriação porque grande parte de nossas ações são comuns as outras pessoas, e são corponectivas, visto que não existe algo que não seja cocriado [...] (RENGEL, [et all], 2017 p. 59).

Rengel *et all* (2017)⁹ apresenta compreensões significativas sobre o conceito de *cocondução* e *cocriação* que se aproximam e se identificam com minha proposição de uma relação mútua em dança. Em especial na utilização do prefixo “co”, como possibilidade para a compreensão de uma relação estabelecida conjuntamente no ato da criação do dançar com outra pessoa. Os docentes autores do referido material, apresentam uma noção de cocriação a partir da definição do prefixo “co”, encontrado em dicionários da Língua Portuguesa, e da Teoria da Relatividade proposta por Albert Einstein. Ao afirmarem, a partir desses estudos, que somos seres correlacionados e existimos em co-dependência com o outro, podemos tecer uma compreensão sobre os modos de organização do corpo pautado em uma relação mútua de compartilhamento das ações. Os corpos com suas diferenças encontram acordos a partir das suas intenções singulares e partilham o interesse conjunto do dançar.

O prefixo “co” encontra na *cocondução*, indicada por Jonas Karlos Feitoza (2011) uma argumentação sobre as possibilidades de atuação cocriativa em Dança. As noções presentes no trabalho do autor correspondem a questionamentos particulares sobre Danças a dois, porém convergem com o pensamento de criação compartilhada proposto nessa pesquisa. A *cocondução* é um modo de agir, portanto de fazer Dança, na qual os corpos envolvidos cooperam entre si em assimetria, independentemente do nível de participação e proposição durante o processo artístico-educativo ou cênico. Na *cocondução*, não importa qual lugar cada um está ocupando, importa é que eles estão sempre cooperando para que a dança aconteça. Por exemplo, se um está dançando com alguém, e essa pessoa diz que vai ficar passiva, parada diante de seus movimentos, esperar que você faça

⁹ Material elaborado por docentes e discentes do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

para então depois compor com eles, ainda assim, ela estará em ação, afinal ela escolheu estar passiva, portanto, trata-se de uma tomada de posição, mesmo que a posição não seja tão ativa quanto a da outra pessoa (RENGEL, [et all], 2017, p. 59-60).

Entendo que essa metáfora da passividade da ação utilizada muitas vezes apenas como figura de linguagem não apresenta uma elucidação da tomada de posição, como a Lenira Rengel afirma na sua fala. O gesto de ficar parado implica inúmeras organizações do corpo que não nos tornam capazes de serem observadas a olho nu. O fisiologista e professor Hubert Godard (1999) problematiza a dificuldade que temos para compreender sutilezas de informações na composição de um gesto. E por não sabermos completamente um conjunto de fatores imbricados, fazemos classificações de danças baseados apenas por parâmetros de períodos históricos, classes sociais, pelos figurinos, músicas, cenografia ou pela coreografia. Porém, as variações ocorridas na estruturação de uma dança constituída em uma relação de cooperação extrapolam nomenclaturas de um código de dança.

PISTA 2
DO CONTATO AO (DES)CONTROLE DOS CORPOS NA DANÇA



A relação coletiva no espetáculo *Vapor*

Em 2011, ao assistir um vídeo do espetáculo *Vapor (2007)* do Grupo Musicanoar¹⁰, percebi que ali havia um importante foco de interesse para a minha pesquisa. Então fiquei estimulado a conhecer mais dessa obra que dialoga fortemente com a minha perspectiva sobre processos criativos, principalmente no que refere-se à cocondução, ou seja, na intenção mútua do fazer da cena. Esse espetáculo faz parte do repertório do Grupo e a estreia dessa obra aconteceu em 2007 na cidade de São Paulo através do edital do Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007. A concepção do espetáculo *Vapor* é de Helena Bastos com direção de Vera Sala e os intérpretes criadores são Raul Rachou e Helena Bastos.

No início de *Vapor (2007)*, um foco de luz mostra as mãos de Raul segurando a cabeça de Helena. Em um desdobrar crescente que começa de um manipular suave e lento, a ação ganha proporções cada vez maiores até o intérprete a fazer rolar pelo chão, impressionando o público. É difícil não pensar em violência, restrição e controle. A “coreografia” da relação entre os corpos de Helena e Raul. A investigação se baseou em procedimentos de manipulação e o que acontece em cena, na frente do espectador, são ações previamente combinadas e treinadas sendo executadas (SPANGHERO, 2013, p. 69).

Ao refletir sobre um sistema de ações ininterruptas em um processo compartilhado me recordei da sensação que tive ao observar a obra *Drawing Hands (1948)* – (Desenhando Mãos) – do artista holandês Maurits Cornelis Escher. Na obra, duas mãos semelhantes representadas por desenho, desenham-se uma à outra.

¹⁰ O grupo Musicanoar foi fundado em 1992 pela coreógrafa e bailarina Helena Bastos com parceria do Raul Rachou.

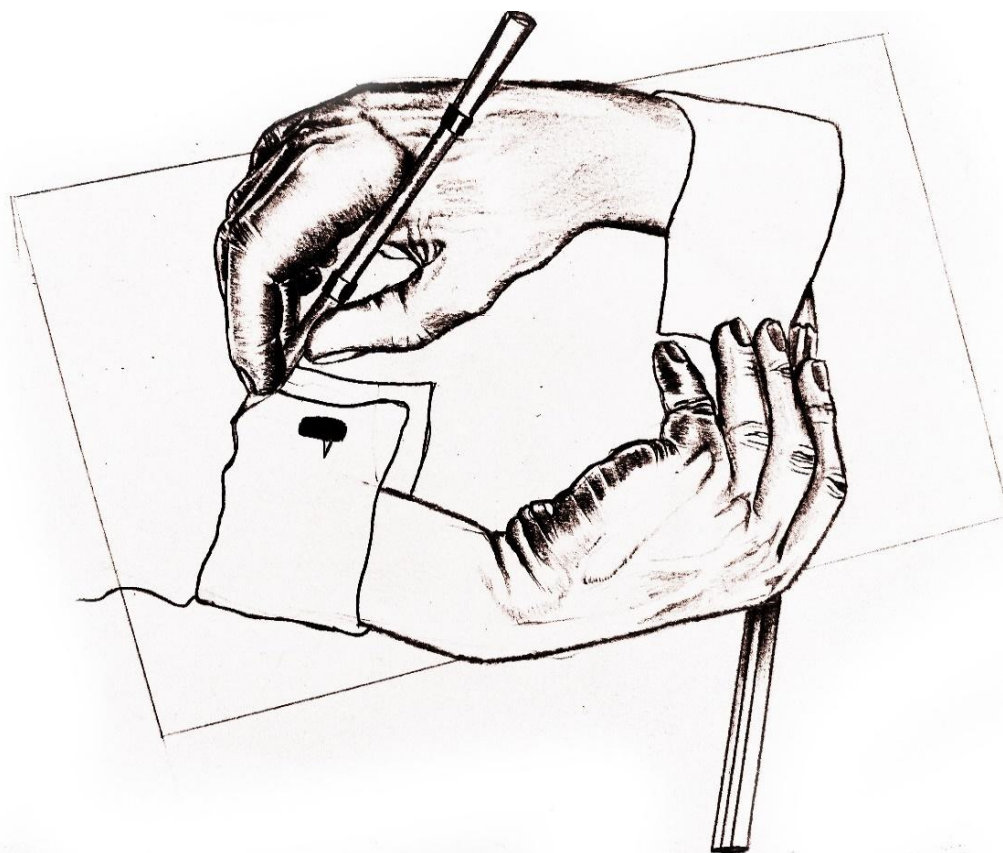


Ilustração 04 – Drawing Hands

A obra nos instiga à percepção ao desvendar de qual das duas mãos iniciou o desenho. A proposta de *Drawing Hands* me aproxima do modo de organização dos corpos no espetáculo *Vapor* e me faz questionar: Será que a ação nasce quando Raul sustenta a cabeça da Helena ou surge quando a cabeça dela se apoia nas mãos dele? Se a compreensão estiver pautada por intenções de cooperação na relação dos corpos talvez não seja coerente questionar quem iniciou a ação nessa dança. É cognoscível a simultaneidade das ações que acontecem nos dois corpos, um em relação com o outro, em contínuos acordos, para que o espetáculo se desenvolva.

Apesar de a obra ser pautada pelo manuseio de um corpo sobre o outro, eu visualizava a existência de ações, quase imperceptíveis ou intraduzíveis, acontecendo concomitantemente, e, na minha concepção, se deve à relação de reciprocidade entre os dois artistas desse espetáculo de dança contemporânea.

Outro motivo significativo para a busca de referências para a minha pesquisa nessa obra é que por se tratar de uma coreografia a dois, ela evoca a

dança de salão, técnica fundamental na minha formação como dançarino e que eu venho investigando e me especializando há 26 anos.

Cabe lembrar aqui, que, uma das variações que proponho para a dança de salão é a inclusão e a (des)identificação de gêneros. E que, apesar da obra Vapor ser composta por uma dupla de homem e mulher cisgêneros, no espetáculo essas categorias se alternam, se excluem, se combinam, se atravessam, se misturam, e, suponho que isso aconteça por não haver necessidade de se explicar a dança, ou de se afirmar a dupla pelo sexo biológico. E há, ainda, a relação que se constitui pela fluidez dos movimentos das duas pessoas que dançam, pelo minimalismo da escolha estética, não menos densa por isso. Em Vapor dois corpos dialogam independente de sexo ou gênero em significativas afetações subjetivas.

São muitas informações e metáforas contidas na relação de confiança e controle entre os dois corpos. Os modos organizativos da coreografia e os movimentos propostos pela dupla Helena e Raul no espetáculo Vapor, embora sejam previamente experimentadas e ensaiadas, e assim, apresentadas ao público, provocam sensações de insegurança, de perigo e a possibilidade de que um pequeno descuido, uma desconcentração ou um lapso na conexão entre os dançarinos pode, facilmente, desconstruí-la e dirimir a sua potência. Não creio que isso tenha acontecido na complexa conexão elaborada pelos artistas. Mesmo que nos cause uma impressão de risco, a sensação oposta de controle dos movimentos, dos ritmos, dos enlaçamentos propostos pela dança é mais forte e necessita, absolutamente, da destreza dos artistas. A dupla, neste espetáculo, necessita estar atenta ao outro para o sucesso da obra. Arriscando perder o controle, a dupla enfatiza o efeito do controle sobre os corpos.

Da perspectiva das metáforas, questão que pontuei no capítulo anterior, creio que a obra fala sobre dominação e submissão, controle e liberdade e, neste rol de possibilidades ainda se pode pensar em corpos colonizados e colonizadores. Por outro lado, uma dimensão mais óbvia se associa com uma relação amorosa em seus momentos de equilíbrio e desequilíbrio, de troca de papéis e posições, e, ainda, pode se restringir, de modo anacrônico, à uma relação entre homem e mulher.

A obra também suscita, portanto, discussões apontadas anteriormente sobre os estudos de gênero e relações de poder. Essas pautas são encontradas reiteradamente no campo das danças de salão e quero aqui, também, problematizar

como o espetáculo Vapor suscita similaridades de discursos estruturados na perspectiva de um corpo conduzido e/ou controlado por outro.

Vapor é um espetáculo de dança contemporânea que surge a partir da relação entre dois corpos. A pesquisa parte da conexão gerada do apoio das mãos de um dos intérpretes que sustenta a cabeça do outro. Deste contato todo um ambiente vai-se configurando. A dramaturgia desta dança se constrói deste contato. Este trabalho também agrega na sua formalização rastros de uma dança de salão. A ideia é propiciar processos no corpo que promovam negociações no ambiente a partir de uma discussão sobre controle (BASTOS, 2009, p. 27).

Nesse espetáculo, as pistas encontradas sobre as cenas dizem respeito a um processo de reciprocidade de ambos os corpos. Entendo esse tipo de relação que é constituída por meio de conduções mútuas a partir das organizações e das intenções de ambos na constituição da dança.



Ilustração 05 - Espetáculo Vapor



Ilustração 06 - Espetáculo Vapor

Rosa Hercoles (2013), dramaturgista e pesquisadora do corpo, também associa a obra com uma relação de controle e poder. Ela diz:

Cabe ressaltar que, a partir de Vapor, a questão de controle, suas relações e dispositivos, torna-se assunto de interesse do grupo. Com isto, suas produções adquirem uma dimensão política, antes inexistente (HERCOLES, 2013, p. 21).

É possível observar nesse espetáculo ajustes e reajustes de ambos os corpos a partir das diferenças das intenções que podem ser abordadas como relações de poder. Helena Bastos (2013) acredita que uma escolha traz sempre uma questão política e a partir desse espetáculo o grupo acentua essa dimensão em suas obras.

Vapor é uma experiência estética que conecta a “queda” com a ideia de “controle”. O que é cair e levantar, sucessivas vezes? A cada queda um novo aprendizado. A cada mergulho, uma outra possibilidade de negociar um “cair”. A cada instante o corpo se prepara para mais um outro cair. São tantas quedas que ao final se a

lágrima escorre, foi do corpo que escapou. Deste corpo líquido. É neste escape, neste “entre” espaços, que a dança de vapor se formaliza – gerando mergulhos cujas imagens nunca serão concludentes – elas simplesmente escorrem entre tempos de problemas. Corpos de poeiras entre lugares provisórios (BASTOS, 2012, p. 11).

A escolha das quedas como metáfora acrescenta um pensamento dos movimentos voltado para as questões políticas em que estamos mergulhados, mas também cria imagens que escorrem e instauram uma dança em constante instabilidade e incompletude para os dançarinos e para o público. As ações são criadas a partir de um corpo provocador que tem a intenção de manusear, dando segurança e insegurança aos corpos entre as quedas. Essa escolha de manusear e ser manuseado seria, no meu entender, um primeiro nível das intenções de ação da cena.

Helena Bastos (2013) acrescenta uma informação importante, que no deslocamento de um corpo com outro há uma existência de fricções geradas pelas diferenças dos corpos. Essas diferenças são relevantes para os atravessamentos de experiências com os modos de ajustes dos corpos que ela conceitua, a partir dos seus estudos, como uma *Escuta do Corpo*.

Nesse espaço de atravessamentos uma percepção é gerada das implicações entre corpo, movimento, espaço e contexto. A reflexão é sobre como essas conexões se dão quando nos propomos a dançar a partir de uma ação-ideia, queda, desejo, rolamento... Será que corpos envolvidos nesse tipo de contato criam algum ruído? Ruído aqui é produção de frescor estético? Se a resposta é afirmativa, nasce daí a atenção aos diferentes ruídos. Nesse fluxo foi surgindo a ideia de uma Escuta do Corpo. Essa proposta foi construída no contexto de nosso trabalho de investigação e criação artística. Ela foi assumida como uma espécie de proto-teoria da abordagem do corpo em suas extensões num espaço cênico. Nessa Escuta do Corpo nosso foco é levar o “artistacriador” a tornar-se atento, isto é, a experimentar o que a mente está fazendo enquanto ela o faz. Sem dúvida, estamos falando de uma prontidão cênica (BASTOS, 2013, p. 37).

Em *Vapor* (2007), ao se observar as movimentações sendo constituídas apenas pelas ações do Raul Rachou, tem-se uma percepção limitada que expõe apenas uma perspectiva da obra. Esse modo de olhar e perceber o trabalho gera

uma perspectiva sobre o tema *controle* de modo unilateral: do corpo dele sobre o dela. Essa percepção desconsidera as proposições surgidas a partir da Helena, que controla, também, o corpo do Raul. Embora, em condições específicas, as intenções dos movimentos e os poderes exercidos no trabalho em questão aconteçam de forma mútua e distinta, o modo pelo qual o espetáculo Vapor se constitui, é na relação e pela relação com o outro. Bastos e Rachou (2013) afirmam que o Grupo Musicanoar entende a existência de processo compartilhado em qualquer criação: “Reconhecemos que qualquer realidade em dança, ela se apronta num modo cooperado e coletivo. Isto é... Junto... Todos juntos! Cada um do jeito que pode (BASTOS; RACHOU, 2013, p. 11). É justamente esse modo particular de agir que me interessa para perceber ações que se complementam na composição da obra. Spanghero (2013) afirma também que as escutas refinadas de ambos os corpos mantêm uma coerência com aquilo que está sendo realizado a partir da solução de questões emergentes.

Quando afirmamos que o conhecimento produz outros mundos, é pelo fato de ação provocar um conjunto de atividades no corpo de forma cooperada. São acordos e regras para interagir com o mundo em que vivemos. Em outras palavras, criamos, no corpo, disponibilidade para a ação cooperada (BASTOS, 2014, p. 145).

Helena Bastos (2012) afirma que a constituição do espetáculo *Vapor (2007)* pode ser compreendida a partir de cinco fundamentos:

1. - Diz respeito a uma dramaturgia estabelecida pelo contato dos dois corpos na relação da cena;
2. - Fomenta uma discussão de controle entre corpo e ambiente;
3. - Está atrelado ao modo como a organização coreográfica e os corpos se re-organizam e criam conceitos de dança a partir do pré-estabelecido, nas variações das ações emergidas no acontecimento da obra;
4. - Evidencia um processo de escuta pessoal e coletiva dos corpos e com o espaço;
5. - Reconhece que outros pensamentos surgem e se articulam com os pressupostos iniciais da criação da obra, promovendo ampliações complexas sobre o corpo. Esses fundamentos apresentam-me pistas para elucidar como uma relação

pode ser tecida no fazer da dança. Um sistema de mútuas relações a partir dos dois corpos.

Dentre os cinco fundamentos apresentados pela artistapesquisadora, o quarto traz questões que me inquietam sobre a relação de dois corpos na cena por apresentar um estado de escuta do corpo a partir de acordos emergidos.

Este estado corporal, gerado pela escuta, provoca uma prontidão cênica facilitando incorporar outros diálogos, que à princípio, não estavam previstos. Este ambiente coreográfico se constrói num fluxo de informações entre diversos estágios e níveis de diferentes sensações e percepções. O corpo, neste momento, cria uma necessidade diferente em relação ao tempo e ao espaço. A partir de comandos específicos estabelecemos ignições no corpo. As ações que resultam neste ambiente repleto de possibilidades entre uma escolha, são conquistas do intérprete que nunca deve esquecer um princípio: interagir no espaço da cena perseguindo sempre, coerência (BASTOS, 2012, p. 9).

É perceptível que o espetáculo *Vapor* (2007) inexistente sem as singularidades apresentadas por cada corpo. Os gestos feitos pelos artistas estão em estado de prontidão e são executados a partir das suas percepções sobre o espaço, o tempo e o outro na cena. Esse processo de estabelecer acordos apresenta variadas ações intencionais para o acontecimento do espetáculo em si. Há distintas ações que conseguimos perceber e, também, inúmeras outras ações ocorridas, em sua grande maioria, imperceptíveis a olho nu que se complementam na escuta mútua dos corpos. Esse modo de entender o corpo na cena organizado por mútuas intenções compartilhadas implica em sensações tecidas e organizadas com os sentidos dos movimentos expostos na relação dessa dança.

Nesta escuta do corpo, dança é entendida como um ambiente que se constrói a todo instante a partir de soluções que o corpo define e organiza no espaço do tempo real. De alguma forma, o estado corporal estabelecido a partir de uma intencionalidade de ações provoca outras necessidades de padrões de movimentos que sofrem variações. Estas são recorrências do momento em que se configura a ação no espaço. Consideramos que estas variações são negociações importantes que devem ser relevadas na construção coreográfica (BASTOS, 2012, p. 9).

Quando vemos um casal dançando, as ações de cada um não são claramente perceptíveis. No meu entendimento, é menos relevante saber acerca da quantidade de ações exercidas por cada corpo na cena. O mais relevante é saber da existência de uma relação de qualidade entre os corpos que partilham da mesma dança, que estão em cocriação.

Entender uma obra artística pela perspectiva da cocriação, me possibilita tecer uma aproximação com a noção de *Intencionalidade coletiva* apresentada por Searle (2010)¹¹. O autor aborda a noção de comportamento coletivo como uma característica que vai além de uma junção de intenções particulares. A característica da cooperação de ações depende das intenções possuírem um mesmo objetivo na execução de uma atividade e dos modos como cada pessoa organiza sua ação para a intenção em comum acordo.

A intencionalidade coletiva pressupõe, no background, um senso do outro como candidato à ação cooperativa, isto é, pressupõe um senso dos outros não só como simples agentes conscientes, mas também, efetivamente, como membros reais ou potenciais de uma atividade cooperativa (SEARLE, 2010, p. 167).

Searle (2010) apresenta características sobre a incoerência de discutirmos um comportamento intencional coletivo sem considerarmos a importância das intenções-eu. O autor afirma que as distinções das ações podem ter uma condição imperceptível em constituições pautadas no coletivo. Podemos pensar que tal afirmação problematiza os modos de existência de uma ação coletiva que não estivesse implicada em decorrência das ações feitas por cada corpo?

O enunciado que proponho a partir do estudo da *intencionalidade coletiva* se estrutura a partir de dois momentos de forma implicada da seguinte maneira:

1º A intenção coletiva é a realização do espetáculo 'Vapor'.

2º As ações 'Raul segurando', 'Helena caindo', são as intenções-eu do espetáculo Vapor.

¹¹ John Rogers Searle é filósofo e professor, membro da Academia Americana de Artes e Ciências e da Academia Europeia de Ciência e Arte. Seus estudos abordam o campo da linguagem a partir dos Atos de fala (John Austin) e temas relacionados sobre a consciência, percepção, estados mentais e intencionalidade.

Ou seja, essas instâncias se complementam mutuamente. Os modos de agir de ambos corpos cocriam o espetáculo a partir das intenções singulares de cada corpo. Temos, a partir dessa perspectiva, um sistema de intencionalidade coletiva. A relação compartilhada das cenas ocorridas em *Vapor* implica na asserção da sentença: “nós estamos dançando conjuntamente”.

Ao mencionar ações coletivas a partir de objetivos em comum acordo, Searle (2010, p. 145) afirma que “não há, decerto, nenhum movimento corporal que não seja movimento dos membros de um grupo. Basta imaginarmos uma orquestra, um corpo de baile ou um time de futebol”. Entretanto, o autor explica que a melhor forma de percebermos o comportamento coletivo como distinto do particular é observarmos a existência de tipos de intenções dos corpos, em ocasiões coletivas, como também, em situações singulares. Com isso, a noção do coletivo demanda uma compreensão mais ampla. No caso do espetáculo *Vapor*, as intenções se organizam pelo desejo compartilhado de que o espetáculo aconteça. Helena e Raul estão na cena com esse propósito.

Consideremos o seguinte exemplo: imaginemos que um conjunto de pessoas estejam espalhadas pelo gramado de um parque. Imaginemos que, de repente, comece a chover e todas as pessoas se levantem e corram para um abrigo comum, localizado no centro. Cada uma tem a intenção expressa pela frase “estou correndo para o abrigo”. Mas, em relação a cada pessoa, podemos supor que sua intenção é inteiramente independente das intenções e do comportamento das demais. Nesse caso, não há comportamento coletivo; há somente uma sequência de atos individuais que coincidentemente convergem para um objetivo comum (SEARLE, 2010, p. 146).

Searle propõe imaginarmos outro exemplo nesse mesmo espaço a partir de um grupo de bailarinas. A coreografia estaria organizada para que as movimentações de todas na cena convergissem para um ponto em comum. Nesse exemplo, afirma a existência de um caso de 'intenções de nós', ou seja, de uma intencionalidade coletiva. As pessoas que estão no gramado e correm conjuntamente para se abrigarem da chuva não implicam uma intencionalidade coletiva. As ações estão voltadas apenas para intenções singulares sem comprometimento com o coletivo da ação.

Existem outras formas de intencionalidade coletiva que podem atuar de maneiras competitivas e agressivas, como exemplo, quando duas pessoas lutam em

um ringue de boxe, ambos estão se comportando a partir de um entendimento mais complexo sobre a noção de cooperação.

Cada pugilista tem a intenção de ferir o outro, mas ambos só têm essa intenção dentro da estrutura da intenção superior de cooperar entre si, envolvendo-se em comum numa luta de boxe. Eis a diferença entre uma luta de boxe e um espancamento num beco escuro. O que vale para a luta de boxe também vale para os jogos de futebol, a concorrência empresarial em geral, as disputas judiciais e, em muitos casos, até mesmo os conflitos armados. Entre os seres humanos, a maioria das formas sociais de comportamento agressivo exige uma cooperação de nível superior (SEARLE, 2010, p. 166-167).

O conceito de *intencionalidade coletiva* apresentado por Searle (2010) é exposto como uma condição biológica. Nós somos seres com a capacidade para nos desenvolvermos socialmente a partir de comportamentos cooperativos. Compartilhamos estados intencionais diariamente como: crenças, desejos e intenções. De acordo com o autor, a intencionalidade coletiva ocorre mediante intenções do tipo: 'nós acreditamos', 'nós pretendemos'. Essas condições possuem divergência com as intenções 'eu acredito', 'eu pretendo' em instâncias indubitavelmente ocasionadas pelo coletivo.

Ter um processo de percepção a partir do pressuposto da concepção de intencionalidade coletiva – *de intenções-nós* – tece uma elucidação da constituição geral da relação dos corpos comprometidos com a cooperação do fazer da dança. Isso indica que um processo de cooperação na cena parte de compartilhamento das ações a partir da prontidão dos corpos reverberadas por crenças e desejos de realização da obra.

A característica de um estado *intencional-nós*, apresenta uma condição diferente ou semelhante, ao modo como o outro está agindo, para o acordo da cena. A intenção de cada um é pensada para a contribuição da ação do outro. Essa condição de relação estabelecida nas *intenções-nós*, com as *intenções-eu*, expõem em *Vapor (2007)* um processo coerente de ações implicadas em codependência.

Não existe ação que não esteja ligada a um propósito. O propósito é muitas vezes o da ação do corpo e não relativo a algo externo. Dança, nesse contexto, é entendida como um ambiente que interage entre diferentes questões provocadas por necessidades que o corpo

cria em relação a si mesmo. O corpo pode criar coreograficamente a partir de instruções. Estas instruções quando invadem o corpo sofrem variações que dependem de uma coerência estabelecida entre o momento de uma determinada ação, o modo como provocamos esta ação no corpo e a nossa percepção do espaço que está no entorno de toda esta ação (BASTOS, 2003, p. 23 e 24).

Deslugares: significações compartilhadas dos dançarinos com bastões

O Grupo Musicanoar já foi até aqui problematizado primeiramente pela criação do espetáculo *Vapor (2007)* ser voltado para a escuta de corpos a partir de dois dançarinos. Importante continuar com essas marcas para olhar para outras características apresentadas na obra denominada *Deslugares*¹² (2013).

Essa obra nos proporciona um amplo debate sobre a organização de outros modos de existência na construção de processos compartilhados pelas habilidades sensoriomotoras e pelas relações entre dançarinos e bastões.

Corpos que escutam; formas que se transformam; desenhos geométricos com corpos e objetos no espaço. Estas combinações articuladas com os corpos e os bastões em conversações irredutíveis plasmam numa escritura poética (LOPES, 2015, p. 32).

A professora e pesquisadora Beth Lopes informa que o próprio título do trabalho, ao trazer o prefixo “des”, expande a noção de lugar, sugerindo oposições ou negações sobre construções espaciais fixas a partir das interações surgidas. A autora escreve, ao presenciar um ensaio do espetáculo *Deslugares*, detalhes significativos sobre a constituição da obra implicada na relação estabelecida entre os corpos que a compõem.

Começam apenas caminhando pelo espaço, carregando bastões vermelhos de diferentes tamanhos e espalhando-se pelo chão da sala uns sobre os outros como um jogo de varetas. Em algum destes momentos, Raul deita-se de costas sobre o emaranhado de bastões, enquanto Helena atravessa outros bastões entre os braços e pernas de Raul, criando planos, linhas verticais e oblíquas, formando

¹² Essa obra teve a direção e concepção da Helena Bastos com criação conjunta do Raul. Esteve em cartaz no ano de 2013 na Sala Paissandu, Galeria Olido - São Paulo/SP e na Sala Renée Gumiel do Complexo Cultural FUNART – São Paulo/SP. Um trecho do espetáculo pode ser assistido na apresentação realizada exclusivamente para os estudantes da Escola Saturnino Pereira, no ano de 2015, no CEU Inácio Monteiro, na cidade de São Paulo/SP, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=yoBbw4IR1Lw>.

grafismos tridimensionais. Ato contínuo, Helena preenche o espaço do chão, ao redor dele e, visto de pé, de perto ou de mais longe, a relação entre os objetos e os corpos criam esculturas vivas que renovam os espaços e os sentidos de quem vê (LOPES, 2015, p. 29).

Lopes (2015) afirma a existência de uma complexidade de mobilizações em ambos os corpos: objetos e dançarinos. Com a arquitetura composta pela acumulação dos bastões, criam-se variadas imagens pelas relações constituídas. As características de cada corpo presente na cena tornam-se relações acordadas pelas 'escutas' e suas diferenças físicas estruturais. As inúmeras quantidades de bastões com diferenças de tamanho concebem variadas ações como se fosse um jogo de improvisação, porém, é um jogo cheio de intencionalidade.



Ilustração 07 – *Deslugares* (2013)

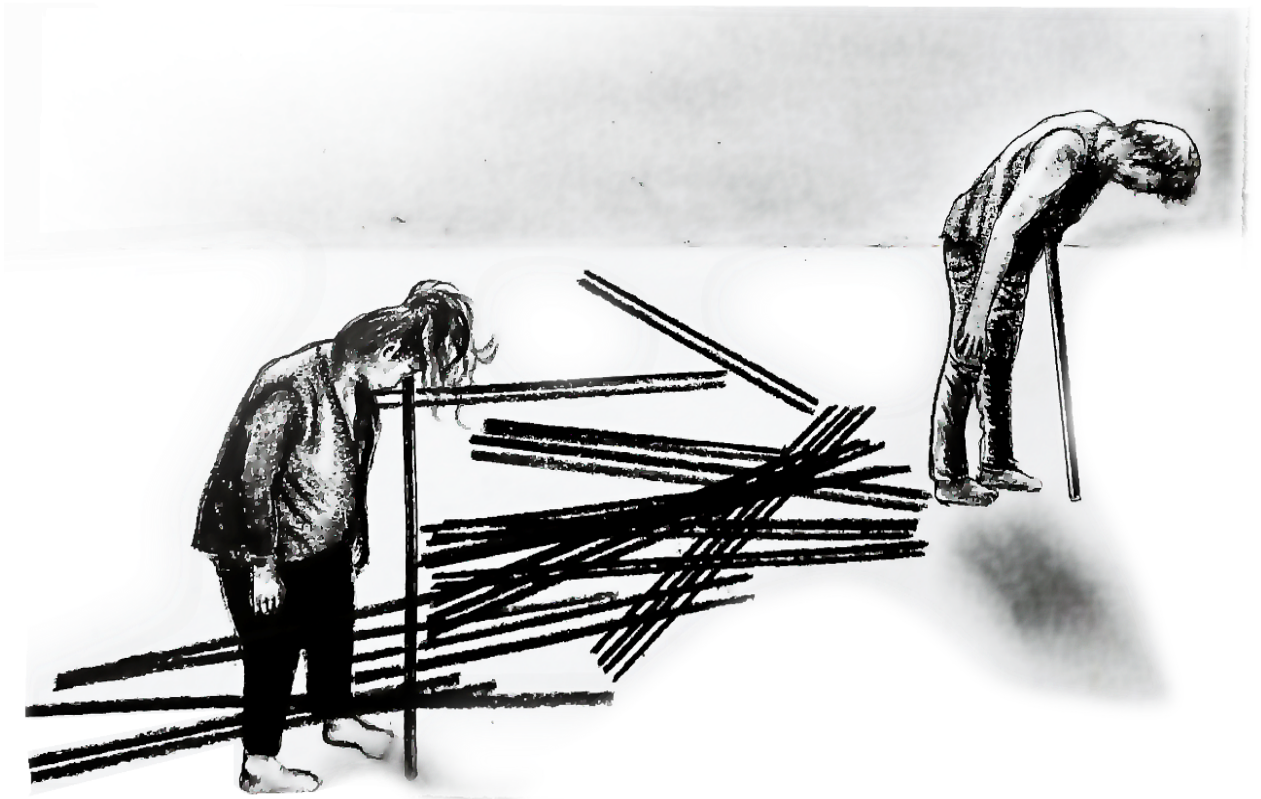


Ilustração 08 – *Deslugares* (2013)

A coreógrafa Helena Bastos (2015) afirma que a cada deslocamento dos dançarinos para encontrarem soluções nas ações com os bastões, eles constroem um fazer/conhecer em uma mesma escala temporal. As interações, constituídas de intenções e metáforas apresentadas na obra, se constituem de múltiplas formas. Além dos bastões, eles criam diferentes apoios com o chão e partes dos corpos dos dançarinos. No momento em que os corpos restam no chão, este apoio viabiliza, simultaneamente, Raul, Helena e bastões, a vibrar rolando, balançando, rastejando ou tremendo com estas relações que o ambiente provoca.

O professor e pesquisador Rogério Costa (2015) escreveu sobre a obra *Deslugares* (2013) a partir de uma perspectiva da música e suscitou outras compreensões sobre as sonoridades e silêncios que abrem possibilidades para pensar nos modos de constituição dos corpos que performam possibilidades de construção coreográfica no espaço e interações entre os corpos. Na sua percepção, além da economia sonora e visual, o autor descreve que as ações dos dançarinos não se preocupam em dar um sentido específico a elas. Suponho que os dois dançarinos se movam do mesmo modo que os objetos estão postos ali, prontos para

afetar e serem afetados pelo campo de forças objetivas/subjetivas, dentro/fora. Talvez ainda, por um terceiro elemento que se faz com os atritos entre os dois dançarinos os quais dão forma às imagens e aos movimentos. O autor destaca que apesar dos bailarinos não aparentarem intencionalidades nas ações “algo se constrói” (COSTA, 2015.) - expressão que ilumina a citação abaixo:

Plano de construção. O espaço de jogo começa a ser configurado a partir das ações dos dois bailarinos que recolhem os bastões que se encontram amontoados de forma aparentemente aleatória em alguns (des)lugares e os distribuem sobre o terreno. Os bastões – que são colocados no chão sem esforço, sem alarde e sem ênfase, sonora ou gestual – vão formando novos amontoados marcados por relações paralelas, perpendiculares e diagonais. A atuação dos bailarinos passa a sensação de quase não intencionalidade. No desempenho de suas tarefas eles caminham sem pressa, de forma aparentemente casual. Não há caminhos pré-estabelecidos, não há gestos abruptos, não há dispêndio de energia. No entanto, algo se constrói. Durante este processo, se estabelecem e se sobrepõem algumas dinâmicas de relacionamento que funcionarão como linhas de força durante todo o espetáculo: bailarino/bastões, bailarino/bailarino, bailarino/espaço, bailarinos/tempo, bastões/bastões etc. (COSTA, 2015, p. 49 e 50).

Importante compreender que outras estruturas de relação na dança se somam com as apresentadas por Rogério Costa. A existência de trios em vários momentos das cenas, constituídas pelas interações dos corpos com o ambiente, tecem também outras dinâmicas que fazem a composição flutuar entre Raul/Bastões/Helena, chão/Bastões/Helena e chão/Bastões/Raul. Helena Bastos (2014) afirma que outros modos de conhecimento surgem nos processos de interação, construindo corpos disponíveis para ações de cooperação. Essa afirmação reforça a participação efetiva que os objetos (bastões) exercem na relação das cenas de *Deslugares* (2013).

Solos com objetos

Os solos em dança sempre existiram por diferentes motivações históricas, estéticas e, também, para viabilizar pequenas produções autorais. A relação [...] em cena contra objetos-fetiche que as prendem ao papel de donas-de-casa e

consumidoras e parecem inibir nelas qualquer uso não neurotizado do próprio corpo (ROPA, 2009, p. 65).

A criação de solos marca a necessidade histórica e poética, principalmente, das precursoras da dança e da performance ao questionarem a posição das mulheres na sociedade.

[...] a dança solo se torna e permanece uma forma característica e constante por todo o século – e ainda o é no início do século XXI – como uma necessidade do artista moderno seja de pesquisa introspectiva como de uma maneira pessoal de refletir o mundo. Todavia, sua contribuição à reflexão e à crítica social assume nuances diversas de acordo com os diferentes contextos históricos (ROPA, 2009, p. 62).

Algumas propostas que apresentam objetos em seus solos se voltam para aspectos psicológicos, autobiográficos e críticos. É importante lembrar do contexto em que tais solos de dança e de performance surgem e como se conectam com os avanços do feminismo ocidental. Lembrando que o *slogan* inspirador *O pessoal é político* marca o debate feminista do ocidente e estimula as obras solos sobre experiências pessoais. As experiências vividas ganham dimensões performativas como matéria de criação das artistas e da dramaturgia à coreografia se consolidam obras autobiográficas como práticas experimentais.

Apesar das nuances críticas produzidas na transição da segunda para a terceira onda feminista, questionando o que é político ou não é, quando se trata de personalidades e política, as perguntas insistem, entretanto: Que pessoal? E o que seria essa política? O pessoal pode não ser político algumas vezes considerando que algumas artistas pareciam aderir ao fim da obra como uma acomodação social, diferente do desejo de emancipação das mulheres, e por consequência da arte (HEYWOOD; DRAKE, 1997). Por outro lado, a questão se coloca simplesmente assim: o pessoal é um direito e por isso político. Mulheres artistas, a partir dos anos 60, período em que floresce o feminismo da segunda onda no mundo ocidental, usam as experiências pessoais e vividas para a emancipação da mulher. Experiências essas que denunciam o patriarcado, o machismo e toda espécie de ferimento à justiça social.

Nas performances ou danças as mulheres predominam os rituais domésticos e as outras demandas que a sociedade da época impunha a elas como uma vocação feminina. É possível encontrar propostas de solos com objetos pautadas nessas discussões, usando do estereótipo da condição da mulher na sociedade como uma expressão política. Mas, o solo como uma vertente da dança se organiza, também, por outras relações, como por exemplo, com outros corpos, com o espaço, chão, iluminação, figurino, sonoplastia e objetos. Esse fato ocorre com qualquer dança. Ou seja, a dança se constitui com algo/alguém, são corpos em cocriação.

Os Dois Cia de Dança

Uma companhia de dança no Brasil que tem desenvolvido solos pautados na relação com objetos é a *Os Dois Cia de Dança*¹³. A companhia, criada pela coreógrafa Giselda Fernandes, promove processos de criação contaminados pelo modo como os dançarinos constituem relações de parceria com objetos. A coreógrafa ao criar várias obras no repertório da sua companhia, propôs a noção de *objeto-partner* como uma operação do seu fazer em/com a dança. Encontrar essa proposta conceitual me trouxe mais pistas imprescindíveis para a ampliação dos conhecimentos emergidos pelas relações dos corpos na cena.

No caso do objeto-partner [...] trata-se de se adotar um objeto qualquer para com ele explorar possibilidades de movimentação e disso extrair uma dramaturgia que resulta da relação do corpo com um objeto específico. Daí se chamar de partner esse objeto, uma atribuição que se dá a um parceiro, normalmente a uma pessoa com personalidade e corporeidade singulares. É assim que Os Dois Companhia de Dança trata os objetos que elege como objetos-partner (BERREDO; FERNANDES, 2012, p. 11).

Conforme nos dizem Berredo e Fernandes (2012) o fato de se ter um objeto na condição de seu partner promove afecções nos corpos determinando a dramaturgia das suas danças. Segundo os artistas, as relações constituídas de

¹³ A companhia reside na cidade do Rio de Janeiro e sua criação ocorreu em 1992 pela coreógrafa e diretora Giselda Fernandes em parceria com o artista plástico Hilton Berredo. Os trabalhos desenvolvidos da Cia fazem uso da relação entre dança e artes visuais com a utilização de vários objetos do cotidiano.

modo inusitado a partir da funcionalidade dos objetos com os dançarinos criam subversões da característica do material utilizado habitualmente.

A *Os Dois Cia de Dança* tem vários trabalhos coreográficos tecendo relações com objetos. Mas os artistas comentam, que a partir da criação do solo *Castelo D'água (2002)*,¹⁴ a companhia passou a reconhecer as implicações do uso dos objetos em suas pesquisas. Esse solo foi criado a partir da relação da performer Giselda Fernandes com uma caixa d'água, de plástico, sugerida pelo artista Hilton Berredo. Essa sugestão ocorreu por uma necessidade de adaptação de uma banheira que seria utilizada na proposta inicial e que foi inviabilizada por se tratar de uma remontagem não autorizada do solo *Im Bade Wannan (1980)*, da coreógrafa Susanne Linke¹⁵. Com isso, viabilizaram-se desdobramentos a partir dos reajustes da relação com esse outro corpo (caixa d'água de plástico).

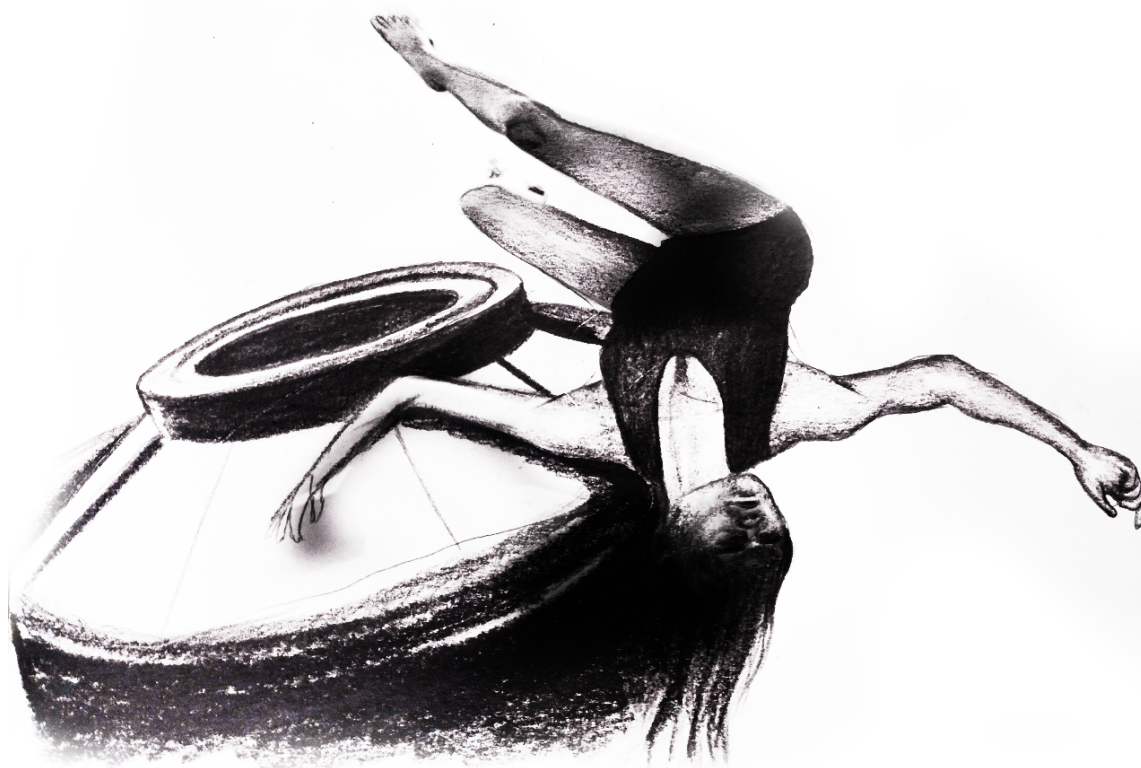


Ilustração 09 – Castelo d'Água (2002)

¹⁴ Esse Solo estreou em 2002, no 11º Panorama de Dança do Rio de Janeiro.

¹⁵ Apresentarei com mais detalhe esse solo nas próximas páginas.

A caixa d'água apresentada no solo *Castelo D'água* (2002) foi apreciada pelos espectadores nos palcos dos teatros e volta a fazer parte de uma outra criação da companhia, com o título: *Ô Água!* (2002). Hilton Berredo aparece como um dos dançarinos nesse trabalho ao intervir nesse ambiente público.

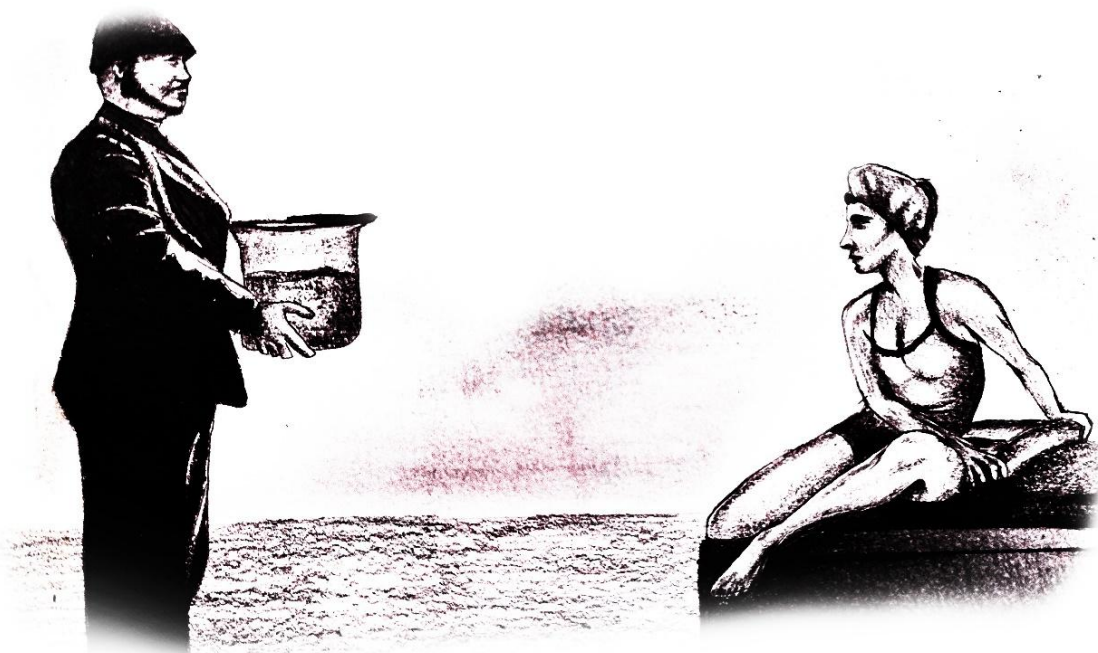


Ilustração 10 – Ô Água! (2002)

Os artistas afirmam que o objeto reorganizado nessa outra proposta adquire conotações completamente diferentes do solo *Castelo D'água* (2002). Indubitavelmente as diferenças são reconhecíveis pela mudança do espaço da apresentação que agora é contaminado por ambientes externos e pelo modo como a caixa d'água se relaciona com a Giselda, o Hilton e o Pelé de Ipanema¹⁶.

¹⁶ Vendedor de água que fez uma participação com as suas vendas, em meio ao público que assistia a obra. Sua participação ocorria ao gritar o título da obra: Ô Água! Essa participação aconteceu na apresentação ocorrida na Lagoa Rodrigo de Freitas/RJ, em 16 de julho de 2002. Trecho do espetáculo pode ser conferido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=FOjumK1tvqs&t=95s>.

A dramaturgia, em *Ô Água!* (2002), apresenta uma bailarina tentando se banhar em uma caixa d'água que está inicialmente vazia. Um homem de terno preto, com um balde com água ao seu lado, está sentado em uma cadeira, protegido do sol com um guarda-chuva e, em seguida, se levanta indo em direção a dançarina - gritando ô água! – carregando o balde com a água para despejá-la na caixa que está com a dançarina. Nesse período de deslocamento do homem com seu balde, a dançarina dança com sua caixa partner.

A mudança de uma pesada banheira de ágata para uma levíssima caixa d'água de plástico afetou a poética coreográfica em muitos sentidos, mas, sobretudo, levou a referência espacial da esfera privada – o banho individual na intimidade do banheiro – para a esfera do coletivo – a laje, o banho em público, a vida comunitária. E o sentido original de *Im Bade Wann* – o contato de uma mulher individual com seu corpo ameaçado em sua intimidade pelo peso de seu papel social – se transformou na celebração dos arquétipos sociais na relação do feminino com o mundo da água (BERREDO; FERNANDES, 2012, p. 6).

Dizem os autores que as diferenças estéticas ocorridas pela mudança do objeto oportunizaram outras dramaturgias. A banheira substituída por uma caixa d'água estabelece conexões distintas da proposta inicial. Entendo que se a banheira tivesse sido utilizada no solo da Giselda, ela teria, também, outras conotações em virtude das diferenças do contexto a qual foi criado o solo *Im Bade Wann* de Susanne Linke.

In Bade Wann de Susanne Linke e **Solo Mit Sofa** de Reinhild Hoffmann

Os estudos das principais obras do movimento da *Tanztheater* no processo de doutoramento, especificamente os solos criados por Susanne Linke e Reinhild Hoffmann, me tocaram sensivelmente e se somaram com as minhas inquietações. Situadas historicamente entre os movimentos da dança moderna e contemporânea, essas danças revolucionam a própria noção de coreografia com a utilização de objetos que, como podemos ver, sofrem e produzem afetações nos corpos dançantes. Lepecki (2012) nos faz lembrar que os modos de organização, de controle de gestos e comportamentos definem a dança com uma “invenção daquela

estética-disciplina (que é a coreografia)”. Estaríamos nós artistas-pesquisadores de dança na contemporaneidade, talvez, buscando liberar a coreografia de suas amarras culturais e democratizando a produção mesma das coreografias, permitindo a constituição e transformação das subjetividades com essas produções?

A criação de *Im Bade Wannan* (1980) e o *Solo Mit Sofa* (1977) como parte dos movimentos culturais da Alemanha problematizavam questões relacionadas, especialmente, à emancipação e posição de igualdade das mulheres na sociedade e, por outro lado, não menos importante, a relação que estabelecemos com as materialidades, os objetos ou as coisas com que nos relacionamos no cotidiano.

O *Tanztheater*, considerado também, como um outro modo de pensar e produzir arte, influenciou diversos artistas concebendo modos alternativos de produção em dança na Alemanha. Pereira (2010) afirma a relevância de dois movimentos que fizeram parte das origens do *Tanztheater* e que fomentaram a cultura do corpo (*KorperKultur*): o *Lebensreformbewegung* (Movimento de reforma/Renovar o modo de vida) e o *Jungbewegung* (Movimento formado por jovens estudantes). Esses movimentos tiveram como objetivo principal o reencontro consigo mesmo em relação à natureza.

Assim através de pesquisas desenvolvidas no âmbito da German Dance, período que tem o seu início demarcado por manifestações que ocorreram no início do século XX, na Alemanha, entre eles: *Lebensreformbewegung*, *Ausdruckstanz*, chegando até ao *Tanztheater* contemporâneo: poderemos constatar que consecutivamente, nas manifestações pesquisadas, o ser humano, seu corpo, suas sensações, procuras e angústias estavam em sintonia com a natureza, a sociedade e a cultura de seu tempo (PEREIRA, 2012, p. 2).

Reinhild Hoffmann e Susanne Linke tornaram-se referências da *German Dance*. As experiências compartilhadas pelas artistas na escola de Folkwang Hochschule expõem influências similares em suas obras. Segundo Pereira (2010) os solos de cada uma das coreógrafas são caracterizados por suas personalidades. Os movimentos, todas as gestualidades apresentam questões implicadas em suas histórias e vivências pessoais do cotidiano.

Os solos de Suzanne Linke ganharam repercussão internacional, mas a criação de *Im Bade Wannan* lhe conferiu um reconhecimento mais significativo. Segundo Pereira (2009), a coreógrafa estreou esse trabalho em 1980 na cidade de

Essen, na Escola de Dança Folkwang Hochschule. Os objetos na maioria das suas criações coparticipam de modo imprescindível em suas propostas coreográficas.

A temática do solo gira em torno da frustração e do aborrecimento que uma mulher sente no banheiro. Em um primeiro momento o que é apresentado na cena poderá ser percebido como uma experiência pessoal, todavia com o desenvolvimento da obra o individual passa a ter um sentido de coletivo. Utilizando-se de gestos do cotidiano, a coreógrafa limpa a banheira, ainda em volta do objeto fazendo repetidos círculos, talvez concentrada em pensamentos perdidos, até que finalmente a banheira parece ganhar vida própria transformando-se num *partner*, e é então que a protagonista pode esquecer todo o vácuo de sua vida (PEREIRA, 2011, p. 04).

Outras características podem ser observadas que se somam na composição dessa obra, como por exemplo, a condição da mulher problematizada de modo habitual nos solos das protagonistas da *Folkwang Hochschule*. Ao apresentar condições ordinárias vividas no cotidiano, como por exemplo o ato de se banhar e o modo como a coreógrafa dança com a banheira, imprime novos significados para a banheira, que torna-se uma parceira da cena. A ideia de objeto como *partner* se constitui nas possibilidades de acordos que a estrutura da banheira proporciona na relação com a bailarina. É um processo de escuta, de como pode-se mover e de como a banheira se move com ela, em codependência.

Propostas coreográficas que partem de estudos das condições do objeto, penso ser uma das possibilidades de investigação das relações a serem criadas. As características constitutivas que cada objeto apresenta podem ser compreendidas, por exemplo, quando danço com outro colega. Cada corpo possui um modo de agir e em relação aos acordos na cena, as diferenças são necessárias. A dimensão e o peso da banheira, por exemplo, fazem diferença no modo como a pessoa que está dançando se relaciona com ela. A partir disso, podemos compreender melhor acerca da adaptação do solo da Giselda Fernandes, em que a banheira a substituída por uma caixa d'água.

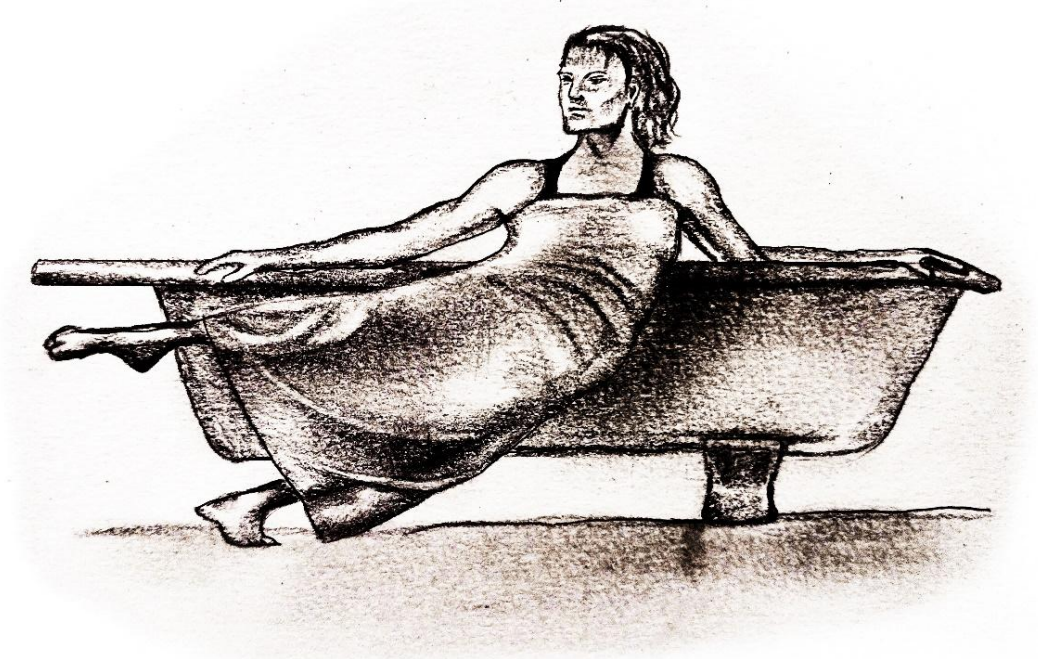


Ilustração 11 – Susanne Linke - *Solo Im Bade Wannen* (1980)

Por fazerem parte de um contexto de artistas visionárias da Dança Alemã (*German Dance*) e do movimento do *Tanztheater*¹⁷, a coreógrafa e dançarina Reinhild Hoffmann, trouxe, também, objetos para a criação de seus solos. Em 1977 a coreógrafa cria um dos seus solos mais conhecidos o *Solo Mit Sofa* com composição musical criada pelo artista John Cage conseguindo uma projeção internacional. A coreografia expõe a relação da Reinhild Hoffmann com uma capa de sofá acoplada em seu corpo, nos 54 minutos de execução da cena.

¹⁷ *Tanztheater* surgiu na Alemanha como uma expressão artística da junção entre a dança e o teatro. Segundo Pereira (2010, p. 27) “Acredita-se que foi Kurt Joos (1901-1979), coreógrafo alemão, quem primeiro utilizou a expressão *Tanztheater*”. Algumas propostas coreográficas surgiram utilizando diversos materiais na cena, como: água, carvão, areia, muros de pedra (PEREIRA, 2010).



Ilustração 12 – Reinhild Hoffmann - *Solo Mit Sofa* (1977)

A capa do sofá ao mesmo tempo que se torna um figurino define os limites espaciais de deslocamento da dançarina. O tecido, acoplado ao sofá e à Reinhild Hoffmann, determinam sua amplitude de movimento. Quem assiste a essa obra pode dizer que a dançarina está tentando escapar de uma prisão, mas não consegue. Os movimentos da dançarina podem sugerir a intenção de brincar com os contornos do sofá, em alguns momentos se enrola com ele por ser um tecido enorme – se deita na frente do móvel – sempre emaranhada a ele.

Os solos de Reinhild Hoffmann comumente trazem materiais para serem confrontados com seus movimentos. Esculturas surgem a partir das fricções que se estabelecem na relação com os objetos. Assim como Susanne Linke, os trabalhos se colocam no contexto, também, das artes visuais. Por meio de um processo escultórico e artístico da relação com os objetos, movimentos surgem como seqüências que borram as diferenças de constituição da relação, eles se tornam uma outra coisa.

Ao estudar essas peças coreográficas de Susanne Linke e Reinhild Hoffmann, no componente Processos (em) Criação – com ênfase em Aspectos Encontrados na German Dance¹⁸, no Programa de Pós-graduação ECA/USP, eu

¹⁸ Componente ofertado pela Prof.^a Dr.^a Sayonara Sousa Pereira, no meu doutoramento.

compreendia que existia algo além do controle nestas obras. Contaminado pelos estudos do Lepecki sobre o entendimento de coreografia como *coreopolítica*¹⁹, minha perspectiva, sobre a relação entre os objetos e dançarinas, expande a ideia da capa do sofá e da banheira como extensão dos corpos das dançarinas. As particularidades dos elementos de uma coreografia coformatam os planos de composição (LEPECKI, 2010b) a partir das variadas intenções na cena.

Um Sistema de Intenções

Desejo examinar o conceito de um sistema cujo comportamento pode ser – pelo menos às vezes – explicado e predito com base em atribuições a ele de crenças e desejos (e esperanças, medos, intenções, pressentimentos...). Vou chamar tais sistemas de *sistemas intencionais*, e tais explicações e predições intencionais, em virtude da intencionalidade das expressões de crença e desejo (DENNETT, 2006, p. 33).

Para Dennett (2006), ao lidarmos com um sistema – seja humano ou artefatos – e explicarmos o seu comportamento por meio de atribuições de crenças e desejos, produzimos uma teoria do comportamento do sistema a qual imaginamos.

Ao tecermos aproximações entre esta teoria com a dança, elucidamos compreensões sobre as relações intencionais das performers com os objetos/materiais. No caso dos solos *Im Bade Wannan*, *Mit Sofa*, *Castelo D'água* e *Ô Água!*, as intenções são estratégias de inferências sobre possibilidades de comportamentos de um sistema ocorrido pela relação de codependência.

Dennett (2006) define os *Sistemas Intencionais* como um modo de se atribuir racionalidade a uma coisa particular e assim criar estratégias para explicarmos o comportamento de algo. Com o pressuposto da atribuição de uma racionalidade a qualquer material/objeto pressupõe-se uma postura intencional. Essa postura é compreendida como um método que propõe compreendermos e explorarmos execuções de diversos tipos de corpos. A atitude intencional necessita de diálogos com outras duas posturas: a postura física e a postura de planejamento ou projeto.

¹⁹ André Lepecki expande a noção de coreografia ao propor reflexões sobre a dança a partir de planos de composição e de uma coreopolítica como uma fricção entre arte e política.

A postura física está baseada na condição física do objeto e se fundamenta nos conhecimentos das ciências físicas para fazer suas considerações. Essa postura pode ser melhor compreendida por um exemplo citado por Dennett (1997) que diz: quando soltamos da mão uma pedra não atribuímos crenças e desejos à determinada pedra, no entanto, aplicamos peso, massa e nos valemos da lei da gravidade para explicar tal ação. A estrutura da banheira, da capa do sofá e da caixa d'água apresentam especificidades que informam condições necessárias para a construção das variações expostas em cada solo apresentado.

Uma outra postura que faz parte dos sistemas intencionais é a postura de planejamento ou de projeto. As considerações são feitas com base na suposição sobre a constituição de uma determinada coisa, ou seja, não há uma necessidade de pensarmos nas leis físicas para a explicação de determinada ação. Por exemplo, ao observarmos o solo da Reinhild Hoffmann com uma capa de sofá, as ações podem acontecer com algumas previsibilidades, em virtude da escolha desse objeto para a cena, dos ensaios e conscientização das possibilidades de movimentos de ambos os corpos. A reflexão pode ser suposta da seguinte forma: me enrolo com a capa do sofá e a capa do sofá me enrola. Em seguida irei tensionar a capa presa ao meu corpo a partir do distanciamento e limitação da elasticidade da capa, provocando desequilíbrios e outros ajustes de ambos os corpos. Esse exemplo serve para elucidar propostas implicadas em posturas de planejamento.

Predições que dependem da postura de planejamento são mais arriscadas do que as que dependem da postura física, em razão das hipóteses adicionais que tenho de admitir: que uma entidade seja projetada como eu suponho que ela tenha sido, e que ela operará de acordo com aquele projeto – isto é, que ela não sofrerá pane. Coisas projetadas são ocasionalmente mal projetadas, e algumas vezes quebram (DENNETT, 1997, p. 33).

A fala do Daniel Dennett propõe nos atentarmos para o acontecimento de imprevisibilidades que podem surgir. Se faz mister compreendermos que apesar da existência de acordos prévios na criação de danças, outras intenções podem ser necessárias para a organização dos acordos da cena.

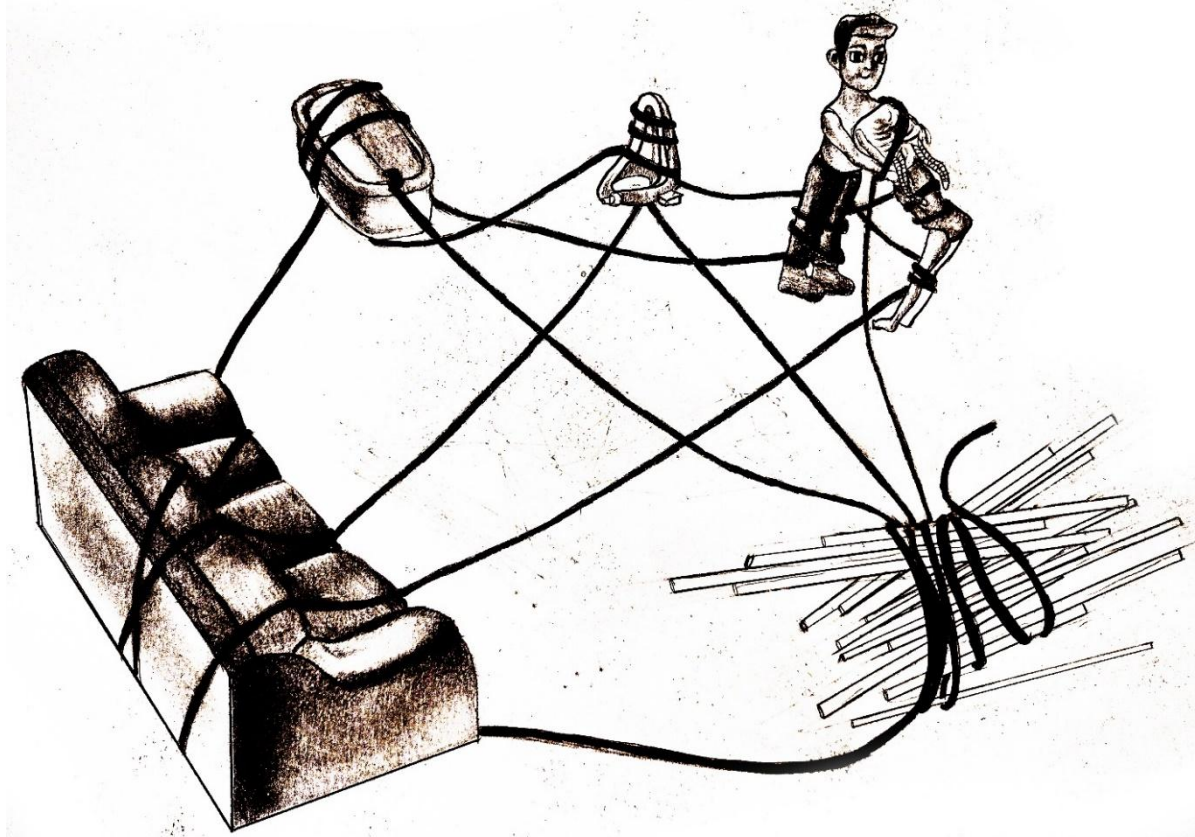
Os *sistemas intencionais* dennettianos são ferramentas elucidadoras dos diferentes comportamentos presentes no ambiente. Dança em geral pode ser um lugar para investigarmos as atribuições de

crenças e desejos do mesmo modo que igualmente podemos atribuir em nosso cotidiano (BRAGATO, 2013, p. 86).

As intenções das coreógrafas nos solos ocorrem o tempo todo em concomitância com as ações dos objetos. Defendo que a atitude de abordar os sistemas intencionais para compreender relações de danças estruturadas por dançarinos e objetos nos concede vantagens para predizer as ações que se combinam para a criação da dança. As posturas físicas e de projeto podem não garantir a exatidão das ações na cena, por haver a possibilidade de falhas de correspondência, como apresentado anteriormente. Mas, essas duas posturas somadas com a postura intencional ampliam a viabilidade de interpretarmos a relação constituída com os objetos na criação da dança. Os corpos se comunicam, agindo a partir de um sistema de intenções.

Os objetos, vistos como corpos no sistema da cena ampliam a noção de relação e podem provocar uma condição de equidade com os dançarinos para a composição das propostas artísticas. Se os corpos trocam informação com o ambiente, em constante transformação como diz Katz (2021, p. 19) “faz o corpo estar sempre se fazendo corpo (sem nunca ficar pronto)”, torna-se necessário ampliar a concepção sobre a coparticipação, a intenção que cada um exerce na organização cênica. A emergência das diferenças de cada corpo aponta a importância das informações constituídas pelas relações.

PISTA 3
COIMPLICAÇÕES ONTOLÓGICAS DOS OBJETOS/COISAS



No processo de elaboração desta tese, me perguntava quais os motivos que nos levam a escolher específicos materiais para a organização das propostas e concepção estética, quando nos propomos a criar uma composição de dança. Compreendo que, no processo de criação, os estímulos surgem com os experimentos que tecemos, e estes, são mediados pelo modo como construímos o nosso pensamento sobre o mundo.

Ao revisitar a história da arte para capturar as diferentes intenções das propostas artísticas que trazem objetos em suas composições, me interessava perceber como esses objetos se tornam imprescindíveis na composição de determinadas obras. Me interessa, também, compreender o papel político que a arte causa, com profundas transformações na noção de representação no século XX, a fim de abranger as possibilidades do uso dos objetos que iluminam o século XXI.

Nos deparamos com infindáveis modelos e artistas que propuseram vários modos, estilos, tendências e experiências que agitaram o *mainstream* da época, convencionado pelas distinções e autonomia das linguagens artísticas. O espírito de uma época da juventude da arte moderna, no início do século XX esgarça as suas marcas e fronteiras, e desloca o conceito de belo e bem-feito para o campo das ideias e da flexibilidade. O discurso crítico que constitui o objeto nas artes visuais, é depurado, desbastado, enraizado, e, em algumas obras, torna-se imprescindível no regime radical da arte moderna.

Perspectivas estéticas e relacionais dos objetos

Convém especificar que o foco desta pesquisa está em experiências cênicas implicadas na relação entre os corpos na feitura de uma dança. A palavra 'relação' traz um novo significado para a minha pesquisa em dança. A dança de salão, é um modo de fazer dança que apresenta um jeito de propor intimidade relacional que eu guardo muitas experiências, entretanto, no contexto social da atualidade, o modo tradicional de produzir essa dança, me traz questões controversas. Levo em consideração o fato que a dança de salão tradicional tem como característica principal ser realizada por um casal heterossexual, um homem e uma mulher em deslocamento pelo espaço, sendo que a condução desta dança é feita exclusivamente pelo homem.

Muito se tem falado sobre os aspectos relacionais nas artes contemporâneas, especialmente, ligados às rupturas representacionais de padrões conhecidos e estabelecidos que agregam as questões sociais à arte e, tendo em vista a aproximação com as práticas da performance. Pode-se pensar em obras artísticas que, indiferentes às categorizações de linguagem, buscam as intersecções, sejam elas pintura, escultura, dança, teatro ou performance - performance como um campo expandido onde as artes do corpo se entrecruzam. Especialmente àquelas que se referem ao corpo como um campo de forças permeado pela afecção recíproca entre os participantes e o ambiente que os rodeia.

Nas artes performativas, a estética relacional proposta pelo curador e escritor francês Nicolas Bourriaud (2009), se deu no reconhecer de um conjunto de artistas dos anos 90 que, justamente, por conta da singularidade do fenômeno que a relação provoca, estreitam as relações com o observador na obra de arte, dança, teatro ou performance. Para o autor, a arte relacional é o “conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo” (BOURRIAUD, 2009, p.151).

Antes mesmo da propalada estética relacional de Bourriaud na virada do século, é reparador lembrar da trajetória da artista brasileira, Lygia Clark, que nos anos 1950-60 já explorava, com os ‘objetos relacionais’, a ruptura radical com as formas estéticas da modernidade, fase em que a artista se dedica a experimentações da não-arte. Ela explora sensorialmente a cura de pacientes, como ela os chamava, se referindo a uma espécie de clínica de componente psíquico, com objetos e a dinâmica sensível do contato deles nos corpos. Em algumas obras, com ‘sacos plástico e água’; elástico que formam uma ‘mandala’ unindo os grupos; um ‘túnel’ por onde passam as pessoas; ou a ‘baba antropofágica’, em que várias pessoas deitam linhas que saíam das bocas com as salivas. Estes são apenas alguns exemplos em que ela explorou as relações coletivas com públicos participantes, obras interativas, interdependentes, cooperativistas, reiterando o valor da experiência para a arte e a sua intrínseca relação com a vida. Do mesmo modo, cabe lembrar das obras de Hélio Oiticica, quais os objetos, como os parangolés, devem ser vestidos e dançados.

Nesse sentido, todas as relações do corpo com outros corpos e coisas em nosso entorno afetam os corpos que experimentam tais encontros. Os corpos com e

no espaço físico, com objetos, luz, textura, temperatura, arquitetura, história, memória, e toda a espécie de intervenção cognitiva sobre os corpos em fricção e em suas incompletudes, ao interagir, dão lugar a um terceiro corpo que se constitui pelo entrecruzamento das ações no ambiente. Noção que reforça uma dança processual que se dá pelos encontros. Na definição de Bourriaud (2009), porém, a arte relacional é um: “[...]conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo de relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo (BOURRIAUD, 2009, p.151)”. E continua: a “teoria estética consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p.151). O pensamento de Bourriaud (2009) sobre a arte relacional pode ser útil para compreendermos a diversidade e o alargamento das margens da dança que o desejo de interação leva para um lugar de interstício. Diz o autor:

Esse regime de encontro causal intensivo elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato central é o estar juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Para exemplificar, reflito sobre alguns artistas que têm diferentes propósitos na relação com o objeto e que me possibilitam pensar do objeto no espaço ao espaço como objeto. A fim de agregar o estudo teórico à prática artística, pontuo períodos marcantes entre o século XX e XXI que mobilizam o recorte da minha pesquisa em dança para outras esferas do pensamento. Em relação a esses aspectos, os *ready-made* de Marcel Duchamp e as instalações coreográficas de William Forsythe são pilares desse diálogo.

Os *ready-made* de Marcel Duchamp

Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta francês, fez do objeto um ícone da radicalidade na arte moderna, sempre associado às vanguardas estéticas europeias do século XX. Ele revolucionou o mundo das artes elevando à categoria de arte objetos comuns, que mais tarde viriam a ser nomeados de *ready-made*. No início do século XX, Duchamp era associado ao dadaísmo, ao surrealismo e à arte conceitual,

cujas obras criam tremores no público pela apropriação de objetos industrializados e retirados de seus contextos habituais, e assim, Duchamp apresenta um mictório e uma roda de bicicleta como obras de arte. Tais obras provocaram as mais diferentes reações de inconformidade na crítica especializada e no público da época. Foi, no entanto, um movimento que mudou a relação da arte da representação de objetos, invertendo a lógica da superfície e a perspectiva pictórica nas artes visuais.

Duchamp apresentava uma estrutura já pronta que, num primeiro olhar, todos reconheciam como um objeto com uma finalidade previamente definida, e que deslocada do seu contexto cotidiano, era reorganizada e exposta como arte, assim, o artista criava uma outra coisa. As 'coisas' ganhavam novos significados e problematizaram os sentidos da arte moderna, assim como, indagavam sobre a relação dos seres humanos com os objetos que o cercam.

O *ready-made* de Marcel Duchamp revolucionou a arte consagrando-o como um dos artistas mais influentes do século XX. Como pioneiro na atitude de tornar objetos ordinários em arte, Duchamp conseguiu influenciar os críticos de arte a pensar sobre uma estética não atrelada à noção hegemônica de beleza para as artes até então. O *ready-made* pode ser caracterizado como uma estratégia do fazer artístico de Duchamp e questionar as certezas e os limites da arte. Esse modo de criar sugere que espectadores reflitam sobre suas ideias preconcebidas a respeito da arte.

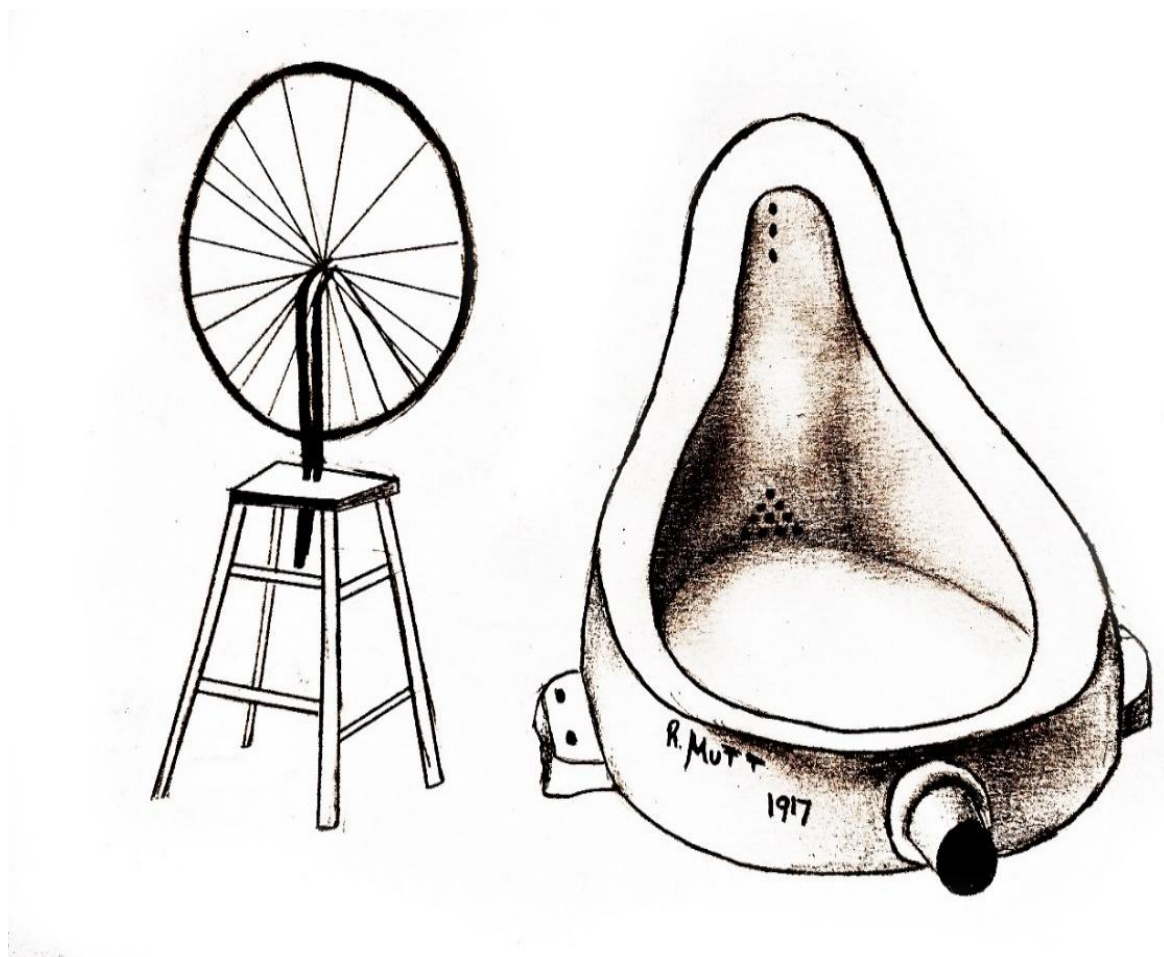


Ilustração 14 - Roda de bicicleta (1913) e a Fonte (1917)

Segundo Paz (2012), Marcel Duchamp apresentou seu primeiro *ready-made* a partir da obra *Roda de bicicleta* (1913) que foi estruturada por um banco de madeira acoplado com uma roda de bicicleta. Uma outra obra desse artista denominada de *Fonte* (1917) é mencionada como um dos *ready-made* mais referenciados na história da arte. Essa criação teve inúmeras críticas sobre sua validação de arte por exibir um mictório de porcelana branca e assinado com um pseudônimo de R. Mutt. Esses e outros inúmeros objetos foram retirados de seus contextos, nos quais não possuíam valor estético, assinados e expostos em espaços destinados exclusivamente à apreciação estética de arte.

Anne Cauquelin (2005) escreve que as obras de Marcel Duchamp estavam desvinculadas de uma estética vinculada aos conceitos de beleza, até então vigentes. Elas continham materiais de uso banal com críticas sobre os modos de produção e valoração da arte. Com a utilização de objetos 'prontos' ou 'coisas', ele problematiza o lugar da exposição de arte.

Duchamp entendia que o espaço destinado à exibição dos objetos de arte era o que os qualificava como sendo, ou não, uma obra. Importante apontar que a assinatura do artista e as informações ressignificadas sobre o objeto conferiam, também, valoração do produto exposto.

O crítico de arte Arthur Danto (2015) ao discutir o problema da estética, comumente vinculado à noção de beleza, afirma que Duchamp apontou caminhos para uma arte mais conceitual no qual os conceitualistas almejavam considerar qualquer material como arte. Com isso, para Danto (2015), cria-se uma revolução conceitual pensada a partir da dissociação das qualidades estéticas de uma obra em detrimento da perspectiva do belo. Ou seja, o fato desses 'objetos prontos' serem vistos como obras de arte, desconstrói características implícitas do objeto que poderiam ter sido consideradas sob a perspectiva de um outro tipo de beleza, como: a constituição de determinado objeto, seu formato e cor. Embora a estética pudesse estar ou não de alguma forma sendo considerada, essa não era um dos atributos da proposta conceitual dos *ready-made*.

Duchamp como obra contém em germe os desenvolvimentos que os artistas que virão depois dele impulsionarão, em um sentido ou em outro: a arte conceitual, o minimalismo, a pop art, as instalações, até mesmo os happenings que ele tanto apreciava. Mas não é nessa sequência histórica, nessa continuidade de desenvolvimento de um conteúdo estético que se deve procurar a transformação de Duchamp (CAUQUELIN, 2005, p. 102).

Os *ready-made* podem ser vistos em outros movimentos vanguardistas subsequentes à criação da proposta conceitual dos 'objetos prontos'. Apesar de Duchamp não se considerar pertencente a um movimento específico na criação dos seus primeiros *ready-made*, os dadaístas²⁰, movimento do qual ele se aproxima, consideram que as obras do artista possuem perspectivas da antiarte, muito por conta da negação de todas as regras estéticas e modos de produção da arte, reação em protesto aos absurdos da guerra.

Segundo Elger (2010) Marcel Duchamp não estava preocupado em se rebelar contra a arte. Ele estava mais interessado em provocar rupturas com as

²⁰ Como um movimento de vanguarda europeia, o Dadaísmo surgiu no ano de 1916 em Zurique, na Suíça, a partir da fundação do Cabaret Voltaire pelos escritores Hugo Ball e Emmy Hennings. A origem do nome tem sido apresentada como uma palavra que foi escolhida aleatoriamente no dicionário francês. Problematizaram o sentido, a lógica, a razão e o uso do acaso na arte (ELGER, 2010).

expectativas e constituição de uma obra artística. A questão norteadora de Duchamp estaria voltada para quais seriam as características que poderiam definir um objeto como obra de arte. Ao submeter seus *ready-made* aos críticos, algumas discussões foram levantadas sobre a possibilidade de qualquer objeto ser considerado arte a partir dos atributos declarados pelo artista. O mictório, por exemplo, produzido industrialmente, atingiria o estatuto de arte pela intencionalidade do seu criador. Ou seja, o objeto foi denominado *Fonte*, assinado, com a data de sua criação (1917) e destinado aos espaços de apreciação e consumo da arte.

Uma outra perspectiva interessante de lembrar aqui é a noção de *objetividade* aquecida pelo crítico e historiador de arte Michael Fried, estadunidense, nos anos 60, para debater o que na época também deu continuidade, apesar de agregar outro contexto sociopolítico, ao tema da arte e a não arte. Esse autor ainda tem sido bastante debatido entre os pesquisadores de arte no Brasil por causa da discussão sobre a presença e a teatralidade como experiências do real. Por outro lado, aponta para o fim das fronteiras entre a pintura e a escultura e o alargamento do hibridismo artístico e cultural.

O objeto evocado por Fried se dá pelas dimensões do objeto diante do sujeito que, por esta razão, é levado a tomar parte daquela situação e ser envolvido corporalmente com o espaço, com a forma e com o objeto mesmo, tomando consciência da coisa e valorizando a experiência entre o objeto e o espectador (LOPES, 2014, p. 5).

Isso acontece especialmente com a percepção de que as artes visuais vão invertendo a lógica da ilusão, a da superfície e a noção de belo da arte moderna. Os objetos de arte, cuja radicalidade e sentido direto das obras reúnem artistas ligados aos minimalistas ou literalistas, adicionam outro valor estético constituído pela relação entre o objeto e o público.

E é no interesse do teatro, embora não explicitamente em seu *nome*, que a ideologia literalista rejeita a pintura e, igualmente, ao menos nas mãos de seus mais notáveis praticantes recentes, a escultura modernista (FRIED, 2002, p. 138).

Assim, o crítico pressupõe a interação entre objeto e corpos em trocas intersubjetivas que constituem o público, cuja atividade foge dos pressupostos de apreciação mais contemplativa de obras artísticas. Ele nota que as artes visuais se contaminam com a ideia de teatralidade e performatividade e que os objetos criam

conceitos e ação. Os *objetos específicos* de Donald Judd, escultor estadunidense, explicava sua obra à luz do minimalismo com a seguinte frase: “O que você vê é o que você vê” (*what you see is what you see*).

O maior desafio do minimalismo foi a reestruturação do sujeito do modelo cartesiano europeu para um modelo fenomenológico de experiência corporal, que deslocou o significado de dentro do objeto de arte para as contingências do contexto. Segundo Judd, cada um dos sólidos, individualmente, perderia seu sentido, assim a noção de unidade da obra só seria estabelecida a partir da sua leitura como um todo. O artista acreditou ter libertado a arte do problema do ilusionismo e do espaço representado, tão caros à tradição europeia. E, assim, o espaço real onde suas obras tridimensionais se inseriam era mais poderoso que o espaço representado (BRITO, 2020, p. 01).

Importante associar uma rejeição à noção de sujeito cartesiano dominante no século XX que se constitui pela razão, e vai encontrar outra noção de sujeito que se constitui, afetando e sendo afetado com os poderes instituídos. Destarte, as obras propunham uma intensificação do aspecto relacional, ampliando a percepção e o envolvimento do público, provocado pela ênfase na forma física e literal dos objetos.

Assim como no início do século XX se acirra o debate entre arte e não-arte, trazendo a questão da presença como condição de sua objetividade, uma presença se constitui pela fricção intersubjetiva entre objetos e corpos, colocando o ‘espectador’ mais consciente das relações que se sucedem com as coisas.

Fried (2002) nos possibilita reconhecer o que iria perdurar até hoje, evidentemente, em períodos marcados por diferentes questões sociais, políticas e ambientais que provocam a forma ‘líquida’ da estética, valorizando o ‘entre’ que se constitui nas atividades propositalmente experimentais, relacionais, simultâneas e reais.

Desse modo, se pode supor um alinhamento destes movimentos com as ideias do *corpomídia*, mesmo que esta teoria traga outros referenciais. Na medida em que ganha vida e sentido em sua interação com outros corpos, a relação se dá por complementaridade e cooperação.

Transitoriedade dos objetos na Arte Conceitual

Ainda no final dos anos 1960 o movimento denominado de *Arte Conceitual*²¹ apresentava a valorização de uma ideia desvinculada da estética dos objetos como assunto principal da obra. Torna-se notória a influência que o Marcel Duchamp exerceu, também, sobre esse movimento.

Para a pesquisadora brasileira Cristina Freire (2006) os movimentos de vanguarda, do dadaísmo ao surrealismo, são apontados como já precedentes de uma perspectiva para o que se tornaria a *Arte Conceitual*. “Em suma, a Arte Conceitual dirige-se afora de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional” (FREIRE, 2006, p. 10). Segundo a autora, essa vanguarda tornou-se importante para os estudos da história da arte contemporânea pelas questões que foram levantadas.

A questão que aqui interessa no movimento conceitualista refere-se ao modo como algumas relações são promovidas pela interação com a obra. A interação com variados objetos pode ser encontrada com mais frequência nas propostas instalativas de artistas que se debruçaram em criações conceituais.

A instalação proposta como um ambiente de interação é composta por materiais ou objetos podendo ter um caráter efêmero ou perdurável. Na condição de disponibilização temporária a viabilidade de circular por inúmeros outros contextos permitem outras reorganizações em virtude da condição espacial com o local no qual a obra será reinstalada. Sobre as propostas das instalações existem algumas variações no modo como elas podem ser pensadas para estabelecer uma relação de interação com quem se propõe a estar na condição de espectador de determinada obra. Essas variações estão implicadas na própria estrutura e/ou concepção da instalação. Desse modo, instalações podem estar voltadas para permitir a imersão em contato tátil ou vários outros sentidos de forma concomitante ou instigar a interação focada mais na observação sobre a obra.

São propostas e experiências múltiplas, sobretudo cinestésicas, em que a memória involuntária oriunda do corpo irrompe pelo movimento. O olho vê, porém o objeto é reconhecido pelo corpo. Entramos aqui na discussão que permeia todo o debate entre arte moderna e contemporânea e traça as distinções entre autonomia e

²¹ Em 1961, o filósofo e escritor americano Henry Flynt usou o termo Arte Conceitual entre as atividades do Grupo Fluxus (movimento que se opunha aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo). As características desse movimento estão pautadas na crítica ao formalismo e ao mercado da arte; crítica ao materialismo e ao consumo; ruptura com a arte clássica e formal; uso de fotografias, textos, instalações e performances (teatro, dança) (FREIRE, 2006).

contextualização da obra de arte. Ao extrapolar a visão retiniana, a experiência da arte é múltipla, envolve todos os sentidos. Disso decorre que o espectador faz parte do processo criativo. Em outras palavras, como já havia argumentado Duchamp, é o espectador quem faz a obra (FREIRE, 2006, p.28 e 29).

Segundo Freire (2006) o termo instalação era comumente associado ao significado de montagem nas exposições de arte. Apenas na década de 1960 é que artistas se apropriaram desse nome com a perspectiva de uma ambientação artística no qual o espaço e o espectador estariam como parte da constituição da obra.

As instalações na dança de William Forsythe

As instalações no campo da dança podem promover diversas possibilidades sensoriais para se pensar a relação com os objetos.

A instalação tornou-se um modo de apresentação muito apreciado pelos criadores, não apenas pelos artistas plásticos, escultores e arquitetos, mas também pelos fotógrafos, músicos, videoartistas e cineastas, assim como pelos performers e encenadores. Objetos dispostos no espaço parecem aí instalados com uma “ideia atrás da cabeça”: em função do sentido e das ações que o artista ou os artistas pensam gerar (PAVIS, 2017, p. 165).

O coreógrafo William Forsythe²² com suas propostas instalativas em dança apresenta os objetos como corpos imprescindíveis para criar relações com o espectador. O artista criou uma série de trabalhos que vão além dos limites do palco ao promover suas obras em espaços como galerias ou galpões.

A partir dos anos 90, William Forsythe começou a desenvolver uma série de obras a que ele chamou de “Objetos Coreográficos”. Fazendo uso de materiais, objetos coreográficos e/ou mídias, com as quais o espectador é convidado a interagir, essas peças têm um caráter experimental, fazem uso de alguns procedimentos comuns nas artes visuais, se organizando na forma de instalações, esculturas e filmes, borrando, assim, as fronteiras entre artes visuais e dança e

²² Em 2019 tive a oportunidade de conhecer a instalação do Forsythe, no Sesc Pompeia/SP. A exposição de Objetos Coreográficos instiga a criação de variadas danças por parte do espectador imerso com a obra e com outros participantes.

problematizando o sentido fundamental do que se entende por coreografia (SOUZA, 2020 p. 134).

Segundo Souza (2020), o coreógrafo William Forsythe tem o interesse de provocar processos de reorganização dos corpos com suas obras e isso se dá a partir de um fazer na experiência com a arte. Essa série apresenta inúmeros materiais compostos por pêndulos presos a fios de prumo, painéis com câmeras que projetam as imagens dos espectadores, argolas suspensas em diferentes alturas, placas com instruções escritas ao redor do espaço. As instalações do coreógrafo convocam o público a se mover no espaço com os estímulos sugeridos por cada obra. Cada objeto pensado e criado pelo artista foi feito de modo que o corpo pudesse mover-se e interagir de diversas formas.

Os *Objetos Coreográficos* instiga interações com o espectador convocando-os para se moverem conjuntamente. O modo como os objetos são disponibilizados sugere uma relação desvinculada da contemplação passiva e suscita uma interação estabelecida por contatos visuais, sonoros ou táteis.

Os *Objetos Coreográficos* são como instalações, ambientes, formações e organizações espaciais e potencialidades de movimentos que podem ser produzidas e acessadas pelo espectador, que é agora participante. Geralmente expostos em bienais e exposições de artes, os *Objetos Coreográficos* são ambientes ou estruturas que, na maioria das vezes, solicitam a presença do corpo. Entretanto, serão os espectadores e não os bailarinos que experimentarão relações com objetos e arquiteturas. Serão os corpos dos espectadores que criarão novos acessos e lugares a partir das propostas de Forsythe. Serão esses os corpos que negociarão com o meio a partir da descoberta de trajetos, matérias e temporalidades (BRASIL, 2016, p. 199 e 200).

Uma das obras que faz parte da série *Objetos Coreográficos* é denominada de *Nowhere and everywhere at the same time*²³. Essa criação teve sua estreia no ano de 2005 pensada exclusivamente para um solista interagir com 40 pêndulos. A obra teve uma versão com dezessete dançarinos da Companhia do William Forsythe, com composição de 400 pêndulos, ampliando as possibilidades espaciais a partir das sequências de movimentos estabelecidas entre as interações dos

²³ Essa frase faz menção a ideia da gravidade e da sobreposição de espaços que podem estar presentes em todos os lugares e em nenhum lugar ao mesmo tempo. O nome deste trabalho está pautado na descrição de um espaço pensado pelo ativista e político francês, com deficiência visual, Jacques Lusseyran (SOUZA, 2020).

dançarinos e os pêndulos. Outras versões surgiram pela própria necessidade arquitetônica do espaço no qual a obra estava instalada.

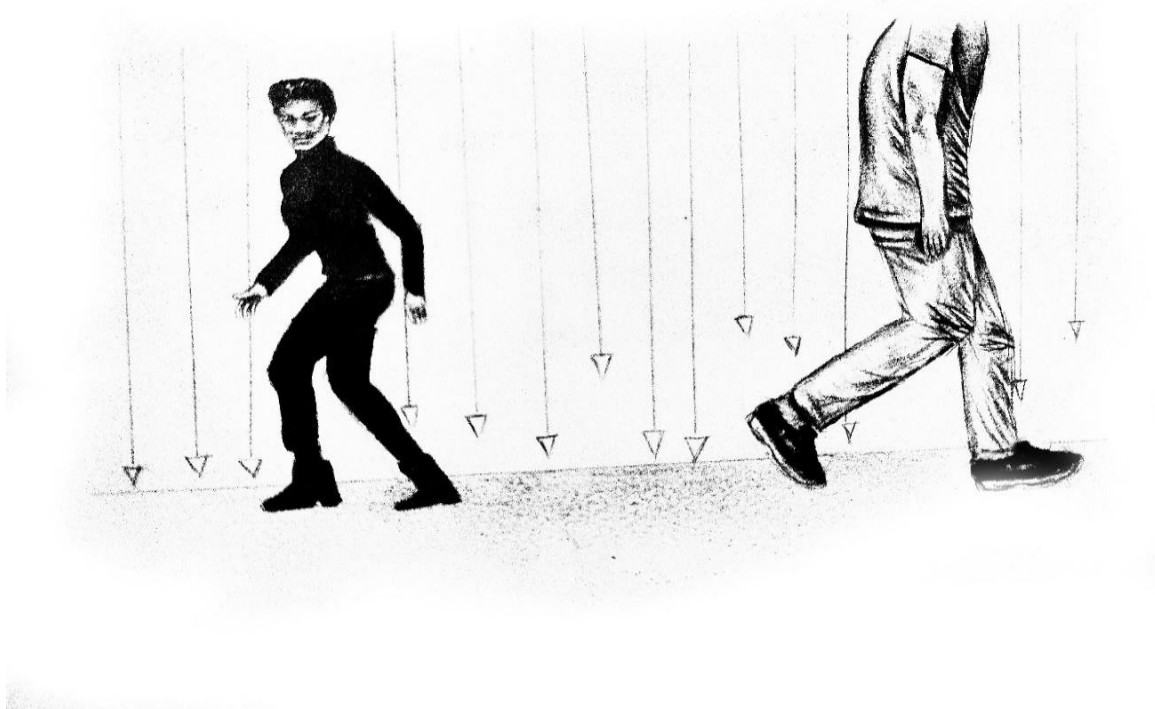


Ilustração 15 - *Nowhere and everywhere at the same time* (2005).

As instalações do coreógrafo William Forsythe viabilizaram duas perspectivas de interação com a obra: a de quem está de fora e uma outra imersa com ela. A escolha de imersão com os objetos recruta habilidades sensoriomotoras que fazem sentido numa relação constituída por acordos de escutas dos corpos. A instalação *Objetos Coreográficos* permitiu ao público criar sua própria dança na integração com ela.

Na obra *Nowhere and everywhere at the same time* (2005) a instrução para interação foi a de que o espaço poderia ser atravessado sem interferência na dinâmica dos pêndulos. Com isso, os espectadores tentavam encontrar soluções provisórias a partir de como o corpo poderia dialogar com esses objetos, sem tocá-los e, sem esbarrar em outras pessoas que estavam, também, interagindo concomitantemente com a obra. Foram centenas de pêndulos suspensos, oscilando de acordo com um dispositivo programado. As sequências de movimentos surgiram pela imprevisibilidade do tempo e do percurso espacial dos pêndulos. Observar as interações dos espectadores com mais de 400 pêndulos, instigou a minha

percepção de danças promovidas pela escuta dos diversos corpos imersos. Constituíam-se, assim, outras obras instalativas dentro de uma maior, a partir das interações que emergiram entre os corpos.

Corposbjetos como contra dispositivos

Os *dispositivos* debatidos por Michel Foucault, Giorgio Agamben e, especialmente, por André Lepecki, servem-nos para pensar as implicações políticas nos processos relacionais da dança, considerando que o conceito é proposto como tudo aquilo que age sobre o sujeito e implica em um modo de constituição de si. O mundo contemporâneo situado entre objetos e dispositivos, para Agamben (2009), é o lugar de fricção em que surge a subjetividade.

Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009, p. 40 e 41).

À luz do conceito de dispositivo de Agamben (2009), segundo o qual a subjetividade contemporânea é subjugada pela força impositiva dos objetos-dispositivos, considerando a profusão de objetos que utilizamos, que nos controlam e se acumulam entre os nossos desejos. Os dispositivos controlam os comportamentos devido à vasta disponibilidade desses objetos de desejo que nos seduzem no sistema capitalista.

Nas intrigantes discussões de Lepecki (2012), ele busca analisar a noção de dispositivo (presente em Foucault, Agamben, e Marx) por meio de variáveis teóricas que debatem o “deslocamento das noções de sujeito e objeto, performer e arte, em

detrimento de uma ligação profunda entre performatividade e coisa” (2012, pág. 95) presentes na dança contemporânea. Nos interessa, especialmente, a reflexão do autor situada na relação entre os objetos e as coisas.

Para Agamben (2009) existem conexões decisivas e problemáticas em torno de um dispositivo que se dá na “relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo, o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se tem concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p. 32). O dispositivo, dessa maneira, estimula a produção do sujeito, gerindo, governando, controlando e orientando seus gestos, isso se o sujeito não criar possibilidades de resistência àquilo que as instituições projetam para as nossas vidas. No pensamento de Foucault (2021) pode-se reconhecer os dispositivos como aqueles que criam uma dinâmica própria nas relações de poder com a sociedade.

Diferente de Agamben que diz que somos capturados pelos dispositivos que governam a nossa subjetividade, Lepecki (2012) vê possibilidades de resistir à subjetivação na dança com os objetos e o que eles implicam.

Proponho que objetos, quando libertos de utilidade, valor de uso, valor de troca e significação revelam a sua capacidade libertadora, a sua capacidade de escapar totalmente de dispositivos de captura. Livres, objetos deveriam ganhar outro nome próprio: não mais “objeto”, não mais “dispositivo”, não mais “mercadoria”, não mais “lixo”, mas simplesmente coisa (LEPECKI, 2012, p. 96).

A noção de *objeto como coisa*, para Lepecki (2012), pretende não só libertar a coisa capturada no objeto, como inaugurar uma parceria entre objetos e sujeitos que desejam apenas ser ‘coisas’. Também se distancia da noção de coisificação ou reiteração que na perspectiva marxista, o capitalismo transforma tudo em mercadoria, inclusive, os sujeitos e os afetos. O modo como se tem usado os objetos na dança contemporânea é diferente, pois estes já não aparecem como adereços, mas num lugar em que objetos e corpos se colocam lado a lado. Esse ponto de vista corrobora com o desta pesquisa, no sentido dos objetos utilizados em um processo criativo serem propostos na busca de um alinhamento com os dançarinos, como parceiros, e que na fricção das matérias e sujeitos, do vivo e do inorgânico, fazem emergir um terceiro elemento, um corpohomólogo, qual poderíamos enquadrar na ideia da performatividade. Coisas que fruem, por acaso ou

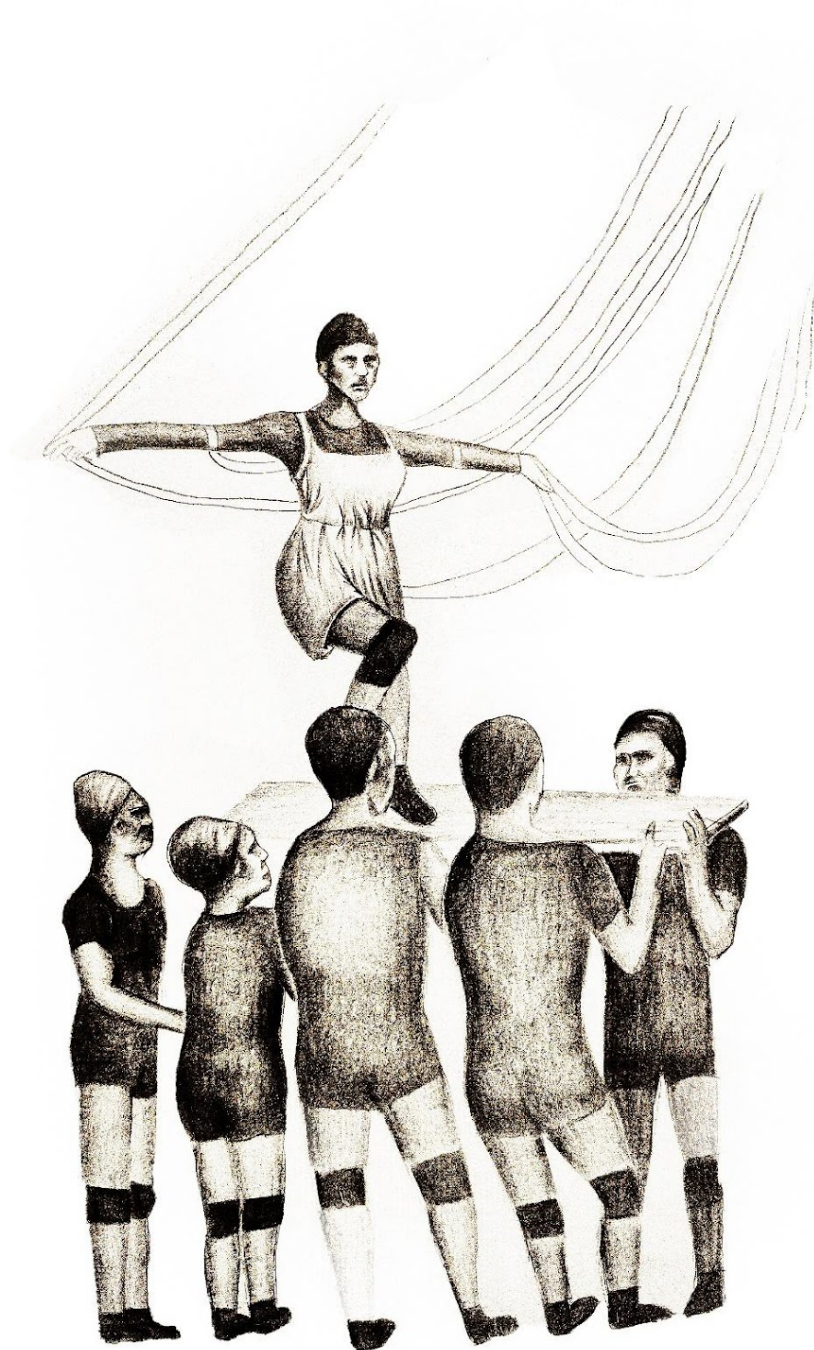
por derivação, mediante o olhar atento às relações produzidas entre os Corposbjetos. Querer ser 'mera coisa', como diz Lepecki (2012), é um atributo que identifico nos espetáculos que tomei como referência para desenvolver a hipótese de que os objetos, na dança, não servem apenas para cumprir um papel coadjuvante ou de cenário.

Desse modo, os afetos que emergem da relação entre objetos e dançarinos na criação da dança, também vibram com as percepções e subjetividades, reiterando ou rejeitando os comportamentos e as normas sociais. São experiências inseparáveis e intercambiáveis do processo de iniciação artísticopedagógico.

Nesse sentido, a pesquisa com objetos que também se inscreve como sujeito do mesmo sistema, me leva a considerar a participação de diferentes materiais e objetos, e se, se poderia, por meio dos gestos espontâneos e sensíveis, refletir sobre a relação social e política dos corpos na dança. Se faz necessário ainda, perguntar: como os dançarinos estabelecem a relação com esse outro corpo (objeto)? Existe uma dependência ou uma co-dependência dessa relação? As ações dos dançarinos se adaptam a partir das condições da relação? O objeto está na condição de outro dançarino na cena?

Considerando as intenções dos dançarinos, alguns apontamentos podem ser levantados. A lógica concebida com as relações entre dançarinos e objetos, vistos como corpos ou sujeitos de um mesmo sistema estimulam a participação dos objetos e a exploração das possibilidades de criação. Os dançarinos não são os únicos protagonistas da cena e os objetos representam aquilo que são: múltiplas saídas imaginativas para os corpos em interações que miram a produção sensível de experiências artísticas. Trata-se de capturar algo anterior. Assim, me questiono se a coreografia que resulta do processo investigativo dos Corposbjetos está na condição de dispositivo que controla os gestos dos dançarinos? Talvez se possa romper com a ideia de ser capturado pelos dispositivos, ao pensar que a coreografia possa se tornar menos instrumental se refletir sobre a complexidade das coisas. Que possa ser algo produzido pelas fricções dos corpos, dos comportamentos responsivos, genuínos e livres, que se antecipam ao desejo de fixação de uma coreografia.

PISTA 4
CORPOS EM COLETIVIDADE NO ESPETÁCULO DE DANÇA NÓS



Composições das cenas

Em 2013 na cidade de Cajazeiras/Paraíba iniciei a criação de um espetáculo de dança com 10 dançarinos da região a partir de improvisações com tecidos, plásticos e quadrados de madeira. A criação do título do espetáculo, denominado de NÓS (2013), surgiu com a leitura do livro *Juntos* (2012) do Sociólogo Richard Sennett. Nesse livro o autor tenta recuperar a noção de cooperação perdida na contemporaneidade, inspirando assim, a base do meu projeto de doutorado. Sennett vai mais além da questão ética envolvida, porque acredita que a cooperação pode se tornar uma habilidade de escuta do outro e este exercício de receptividade torna-se uma prática aplicada na comunidade. O processo criativo do espetáculo, este conjunto visto como uma prática aplicada, portanto, vai girar em torno das desigualdades sociais, violências sexuais e de como construímos nossos afetos coletivamente. Com esses temas os laboratórios de criação do espetáculo se voltaram para a proposição e a investigação de objetos entendidos como coisas passivas para a construção das cenas.

No decorrer do processo de criação a perspectiva de criação se limitada às relações com os temas debatidos nos laboratórios de criação a partir das condições da improvisação com os objetos. A ideia de manipulação dos objetos na pedagogia da dança trouxe um duplo sentido nesse processo: o da possibilidade de sentir na própria pele/carne a potência de agir dos corpos e objetos alinhados e, ainda, o das relações que se transformam em ações e coreografias constituídas por metáforas. Tanto se pode agir sobre os objetos como se pode sofrer ações provocadas por eles, criando uma espécie de associação poética que condiz com o debate sobre a interferência no ambiente e constituição do sujeito dos sistemas de poder.

Processos de reorganização cênica

No contexto da crise do sistema político brasileiro que culminou na abertura do processo de Impeachment da presidenta Dilma Rousseff, nas manifestações pela insatisfação política com outros representantes do governo, as inflações, condições de desigualdades, violências e discriminações que assolavam e ainda assolam nosso país, foram me instigando para um processo de remontagem do espetáculo.

Essas pautas viabilizaram condições de aproximação com os estudos do Richard Sennett (2012), autor que eu tinha me inspirado na montagem do espetáculo NÓS.

Eu ingressei o corpo docente do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Sergipe (UFS) em 2014 e decidi remontar o espetáculo NÓS (2014) com os estudantes do componente Estudos Contemporâneos em Dança²⁴. Nesse processo de remontagem, os tecidos, os quadrados de madeira e os plásticos fizeram parte do processo de criação e foram pensados a partir dos deslocamentos de suas utilidades e funções. Nesse sentido, o espetáculo foi reestruturado considerando a efetiva participação dos objetos como corpos fundamentais na composição da obra.

Despegar a dança da pessoalização e seus espetáculos é agenciá-la com outros modos de ser, inclusive, modos de devir não orgânicos, nos quais se “transgride a tradição que representava [o humano] enquanto sujeito, pessoa, espectador ou ator” (LEPECKI, 2010b, p.18).

A partir dessa perspectiva, os modos de composição do espetáculo NÓS expuseram condições de existência não antropocêntricas entre os componentes do trabalho: os dançarinos, os quadrados de madeira, o plástico e pedaços de tecido. Os corpos foram propostos de modo a tecerem possibilidades de criação. O quadrado de madeira, por exemplo, veio como operação para o espaço cênico a partir da perspectiva do espaço que Lepecki (2010) apresenta como uma folha em branco. Esse espaço comumente proposto mediante uma terraplanagem para que a dança pudesse ser estabelecida sem tropeços é subvertida com o quadrado de madeira quando esse objeto provoca espaços movediços a partir das alterações dos níveis espaciais. As variações que cada objeto exerce apresentam planos infindáveis de composição, como esclarece André Lepecki no texto *Planos de Composição* (2010b).

Um plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma “unidade”. Todo objeto estético envolve em sua construção à ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que

²⁴ Esse componente leciono desde 2014 e desenvolvo propostas artísticaspedagógicas a partir de processos cinestésicos para pensarmos possibilidade de relações com objetos. Abordarei com maiores detalhes as experiências desse componente, no capítulo da Pista 4.

distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. Cada um desses planos não deixa de ser também um elemento de outros planos. Planos entrecruzam-se, sobrepõem-se, misturam-se, entram em composição uns com os outros, atravessam-se. Por vezes, mesmo, se repelem e se autonomizam. Isso não os impede, contudo, de permanecerem inter-relacionados no metacampo de expressão que os agencia” (LEPECKI, 2010b, p. 13).

Os modos que os objetos compuseram a remontagem de NÓS distinguiram outros planos de ativação na composição. Cada espaço do palco exibe uma relação específica entre os dançarinos e os objetos. No lado direito do palco, de quem o assiste, há quatro dançarinos em pé executando sequências de movimentos que se repetem a partir do espaço definido por quatro quadrados de madeira, apoiado, um ao lado do outro. No lado esquerdo do palco um dançarino aparece com um tecido vermelho que cria conjuntamente com esse objeto variados figurinos. No centro do palco, um plástico transparente com aproximadamente seis metros de comprimento, está organizado como uma cortina e, por trás dele, encontram-se três dançarinos friccionando seus rostos com ele. Essa relação coisifica os corpos ao expor uma dança constituída pelas experimentações das fricções surgidas na relação.

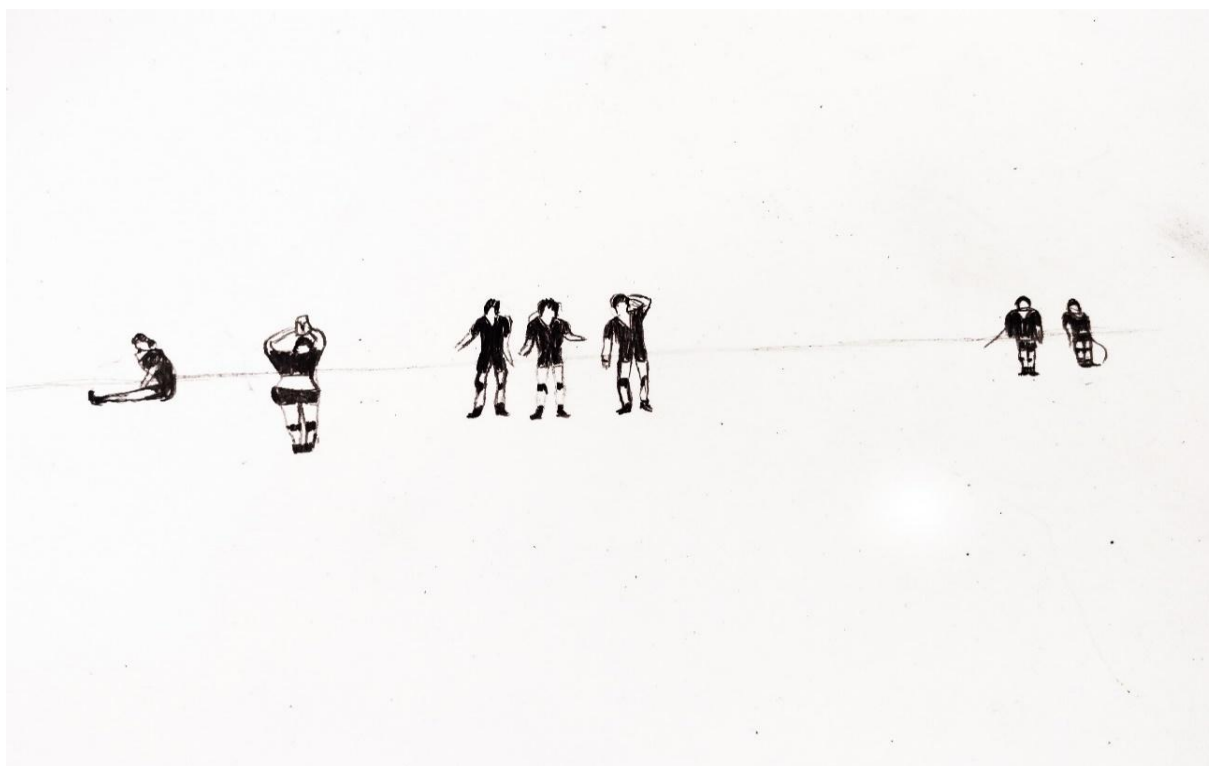


Ilustração 17 – Espetáculo NÓS – I Início do espetáculo.

Uma Coreopolítica dos Corposbjetos

Lepecki (2012), fundamentando-se em discussões dos autores Giorgio Agamben e Jacques Rancière, propõe em seu texto *Coreopolítica e coreopolícia*, a ideia de coreografia como coreopolítica. A ampliação da concepção de coreografia como um modo de pensar o corpo na dança implicada com o entendimento da coconstituição entre arte e política. Com isso, se permite pensar quais ações emergem, por exemplo, nas relações entrelaçadas pelos sentidos e afetos.

[...] uma política coreográfica do chão atentaria à maneira como coreografias determinam os modos como danças fincam seus pés nos chãos que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo. Nessa dialética infinita, uma corressonância coconstitutiva se estabelece entre danças e seus lugares; e entre lugares e suas danças (LEPECKI, 2012b, p. 47).

Proponho, aqui, que os objetos cocoreografam as danças emergidas pelo encontro com o outro e pela constituição dos temas que compõem a concepção da obra. Apesar da minha presença enquanto coreógrafo poder apresentar uma condição hierárquica, a obra reafirma um compromisso coreopolítico sobre modos de existência a partir das instaurações que se estabelecem entre os temas de discussão da proposta e as presenças dos corpos: dançarinos e objetos. A noção de presença dos corpos desta pesquisa, é compreendida a partir do André Lepecki:

[...] presença como modo de acessar a especificidade da criação artística nas “artes do corpo” (ou artes de copresença), como o teatro, a dança, a performance e mesmo naquelas artes que entendem objeto como corpo ou como presença [...] Ou seja, presença como aquilo que invoca e ativa a dimensão de duração da experiência, a entrada no fluxo das matérias e corpos em coexistência relacional (LEPECKI, 2010b, p. 44 e 45).

Os Corposbjetos (quadrados de madeira, tecidos, plásticos) interpelam múltiplas condições de existência que engendram processos de subjetivação na relação. São consensualidades que criam um tecido sensível em comum acordo. Com a explanação dos temas que compuseram os processos de criação do espetáculo NÓS e de como cada dançarino propôs relações com os objetos, me aproximo das considerações do Lepecki quando este afirma que:

[...] toda coreopolítica requer uma distribuição e reinvenção de corpo de afetos, de sentidos. É que toda coreopolítica revela o entrelaçamento profundo entre movimento, corpo e lugar (LEPECKI, 2012b, p. 55).

As coreografias do NÓS tornam-se coreopolíticas quando friccionam existências emergidas pelas espacialidades nas relações dos corpos. Os acordos da cena existiram e outros acontecimentos imprevisíveis surgiam, como por exemplo, desequilíbrios, intenções de ações desnecessárias para os diálogos com os objetos que ocasionaram e exigiam alternativas para o que se tinha acordado previamente. A ideia de que aquele objeto, na relação com os meus colegas de cena, estaria organizado espacialmente para que eu pudesse caminhar sobre e com ele, nem sempre era eficaz. Como já abordado anteriormente, qualquer sistema está submetido a condições de variação. O chão acidentado exige modos de agenciamento para os “tropeços” do dançarino com o quadrado que exige dele um constante estado de prontidão. Os quadrados, ao construírem conjuntamente com os outros dançarinos estradas acidentadas e íngremes, expõem, claramente, a coletividade das ações no acontecimento das cenas.

O conjunto de objetos que operaram concomitantemente com os dançarinos, no processo de criação do espetáculo, reafirma coletividades a partir de suas singularidades: madeira, plásticos e tecidos. Cada um desses corpos revelam-se como contra dispositivos ao agirem em concomitância com os demais protagonistas do NÓS.

Variações de existência: Quadrados, Plásticos e Tecidos

As cenas em que os quadrados participavam, eram compostas por dez unidades quadrados de madeira compensada, conhecida também como madeirite. A medida de comprimento dos quadrados correspondia a um metro em cada lado, com espessura média de aproximadamente dezoito milímetros. Ao se organizarem lado a lado, formavam um chão resistente, mas temporário, desprovido da superfície lisa e branca por onde os dançarinos marcariam sua escrita coreográfica. O espaço apesar de especificado pelas condições de estruturação do quadrado dependia da

relação com os dançarinos para que ele fosse composto. Em três momentos as composições espaciais movediças pelos quadrados e dançarinos se constituíram:

Em um primeiro momento (Ilustração 17), oito dançarinos, cada um com um quadrado formando dois grupos nas laterais do palco. Os quadrados organizam um espaço que determina as relações estabelecidas por contato em peso e contrapeso com os dançarinos. O plano prévio do chão ensaiado na sala de dança é reformatado em cada apresentação a partir dos contatos improvisados dos corpos que geram instabilidades alternando os possíveis acordos previstos.

No segundo momento (Ilustração 18) os quadrados compõem um espaço mais amplo de interação com outras relações mediante apoios de peso e contrapeso. Dez dançarinos se dividem em dois grupos, cada um abraçando um quadrado na direção de uma diagonal, colocando-os no chão. Com esses dois espaços, outras sequências de movimentos são executadas pelos dois grupos ao mesmo tempo. Após algumas repetições, se deslocam novamente com todos os quadrados para o centro do palco, juntando-os todos e, posicionando-se com eles. Uma breve sequência em conjunto é realizada nesse amplo espaço, oportunizado pela junção de todos os quadrados, tendo como sequência a saída de cena de quase todos os dançarinos. Ao ficar apenas um dançarino com todos os quadrados começa-se a realizar pequenos espasmos que são interrompidos quando um outro dançarino entra na cena para o amarrá-lo com vários elásticos que descem pendurados em uma das varas de iluminação do teatro. Essa cena cria o terceiro momento de participação dos quadrados.

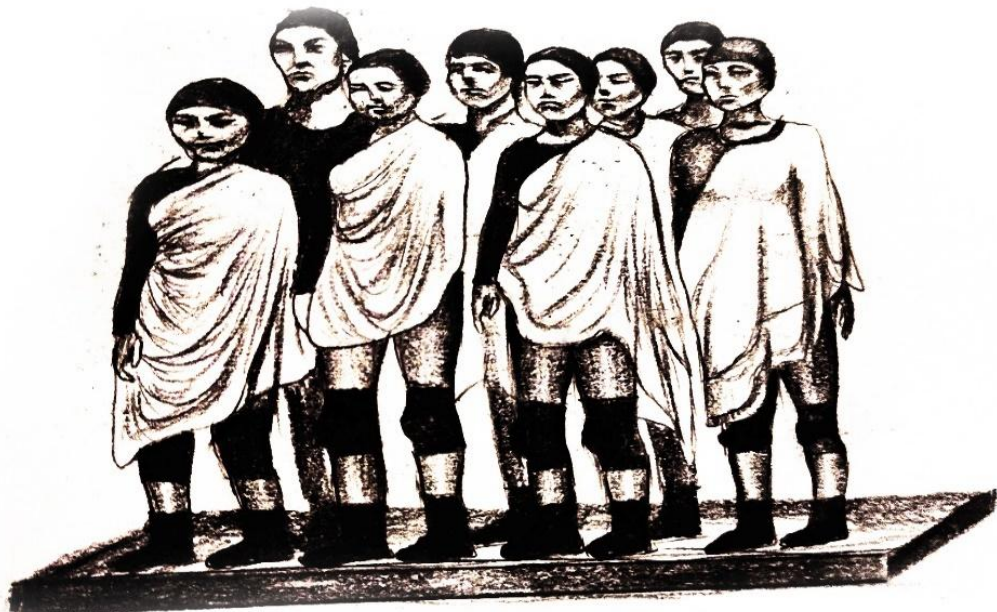


Ilustração 18 – Espetáculo NÓS – II Momento dos Quadrados (Multidão).

No terceiro momento (Ilustração na Capa, desta pista), os quadrados são organizados com o objetivo de criar um caminho de maior instabilidade por onde um dos dançarinos executa uma caminhada em que se desloca de cada quadrado, e então, um por vez, vão se posicionando um na frente do outro. Essa organização espacial do dançarino com todos os quadrados de madeiras promove alterações de níveis espaciais que variam entre baixo, médio e alto. Os quadrados definem por onde o dançarino pode caminhar. A cena coloca em pauta as forças que são operacionalizadas para a manutenção de oposição, a gravidade e os limites espaciais impostos pelos quadrados e os outros dançarinos que se apoiam uns com os outros na construção desse itinerário. A cena finaliza com uma queda intencional do dançarino em direção às coxias e com a saída de todos os corpos do palco (dançarinos e quadrados).

O quarto e último momento de atuação dos quadrados consiste em dois casais de dançarinos, cada um com um quadrado, se deslocando de um lado para o

outro do palco, constituindo dois trios de: dançarino/quadrado/dançarino. Enquanto criam-se relações que constroem outros modos de chãos para os deslocamentos dos trisais²⁵, um outro casal, no centro do palco, executa uma dança a partir de abraços e desfazimento de abraços. As fricções sobrepostas do chão do palco com o chão dos quadrados/dançarinos e dançarinos/dançarinos (abraçados), compõem camadas de espaços em rede. Assimetrias surgem a cada mudança espacial estabelecida pelos quadrados e dançarinos que se conectam com as assimetrias, também, dos variados ajustes espaciais para nos abraços dos dançarinos que se localizam no centro do palco (ver Ilustração 19).

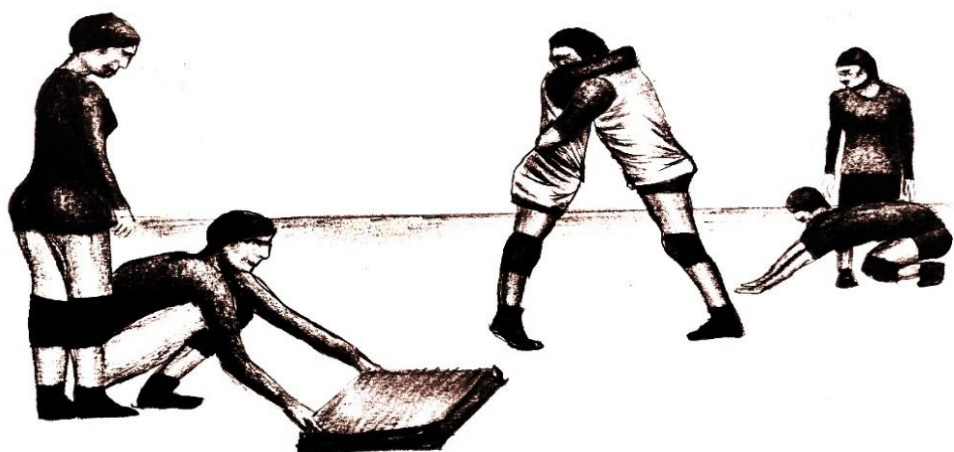


Ilustração 19 – Espetáculo NÓS – IV Momento dos Quadrados (Meu Chão).

A outra variação de existência é o Plástico Filme, conhecido também como Papel filme ou Filme de PVC. Um plástico utilizado com frequência para embalar diversas mercadorias, por proporcionar uma melhor conservação dos produtos. Por possuir bastante elasticidade, esse tipo de plástico quando em contato com outro corpo torna-se aderente. A maleabilidade do plástico filme permite um esticamento

²⁵ Dançarinos e bastões.

considerável antes de ocasionar uma possível ruptura. O esticar cria uma resistência que contribui para outras possibilidades de relação a partir do contato. O plástico compõe dois momentos do espetáculo:

No primeiro momento (Ilustração 17) a cena que se vê é um plástico com aproximadamente dois metros de largura e seis metros de altura, pendurado por uma das varas de iluminação do teatro e fixando-se no centro do palco. É possível perceber três dançarinos entrando em atrito com esse plástico. Essa relação com o plástico é proporcionada a partir de fricções com a cabeça e as mãos dos dançarinos.

Em um segundo momento, o plástico retoma à cena com um dos dançarinos que está parado para ser enrolado com ele. O corpo do dançarino fica completamente imobilizado pelo plástico que o aprisiona. A cena expõe um comprometimento de ambos os corpos que alcançam estados alterados pela mútua fricção (Ilustração 20).

Os dois momentos de interação com os plásticos propõem acordos que desconstroem formas simétricas ao deformar ambos os corpos. Os tensionamentos da relação instauram uma *coisidade* (Lepecki, 2012). A noção de coisa com a qual esta tese se identifica está presente em um dos Planos de Composição apresentado por André Lepecki (2010a). O experimentar das possibilidades de mover, do que faz mover, no modo como cada corpo se constitui no fazer da criação, implica em desapegar-se da espetacularização em dança. Nesse fazer, estamos atentos a outros modos de existir no agenciamento do que acontece no momento da relação com corpos que dançam.

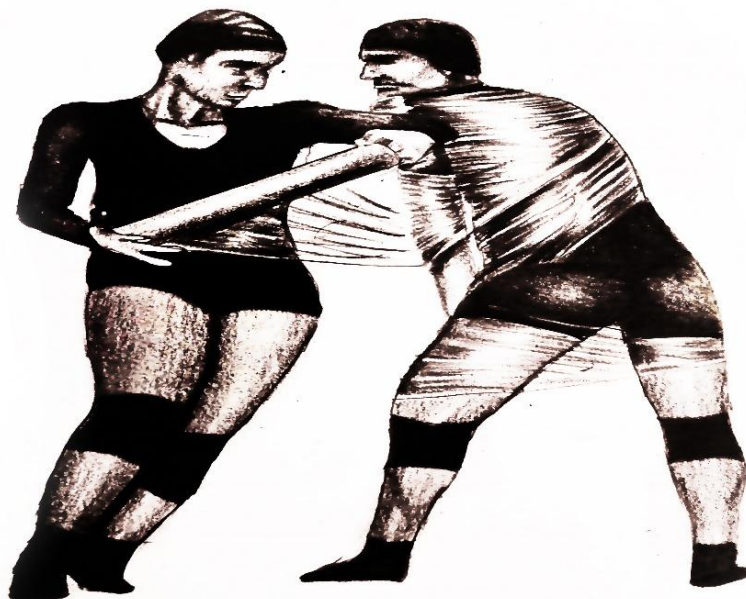


Ilustração 20 – Espetáculo NÓS – II Momento do Plástico Filme (Aprisionas?).

A terceira variação de existência esteve voltada para improvisações na cena com variados tecidos de malha. Os tecidos de malha são muito flexíveis e sua elasticidade permite com que adaptem-se aos corpos dos dançarinos e outras inúmeras possibilidades de presença na cena. Na primeira e segunda montagem do espetáculo NÓS, foram 20 pedaços de tecido, com um metro de comprimento e um metro e meio de largura, que coproduziram as coreografias com os dançarinos. Em todas as cenas os dançarinos entram com os tecidos criando inúmeros figurinos a partir de amarrações que promovem acoplamentos de ambos os corpos: tecidos/dançarinos.

As relações foram instigadas para a improvisação de criação de echarpes, diversos tipos de saias, variados vestidos, casacos, shorts, blusas e mantas. Esses tecidos também exerceram ações de contrapeso em algumas cenas desafiando o limite do espaço construído a partir dos quadrados. Todas as cenas do espetáculo os dançarinos apareciam com um figurino diferente a partir das transrelações com os variados pedaços de tecidos.

PISTA 5
ABORDAGENS ARTÍSTICAS PEDAGÓGICAS



Pedagogia para uma perspectivação do Corpohomólogo

Na experiência com a docência em dança tenho promovido diálogos com outros campos do conhecimento para pensar propostas pedagógicas críticas e desvinculadas da perspectiva unidirecional de transferência do conhecimento.

Se o contato com uma informação promove mudanças, e entramos em contato com informações a cada instante da vida, as transformações serão constantes; as coleções de informação que somos se desorganizam e se reorganizam permanentemente, em um fluxo inestancável. E, como continuamos a trocar com os ambientes, e estamos nos transformando sempre, a troca será de outra maneira, e o ambiente também vai mudando (KATZ, 2019, p.146).

Assumir-se provocador é disponibilizar caminhos para a transversalidade dos saberes que surgem pelas particularidades de cada corpo. Rancière (2010) ao expor a ideia de que para emancipar se alguém é necessário que estejamos, também, emancipados, dialoga com as proposições pedagógicas de Paulo Freire (2018) sobre a autonomia como um saber imprescindível para a prática docente. É na troca mútua de conhecimentos que outras compreensões surgem e constroem outros processos de *ensinagem*²⁶. Nessa perspectiva, as construções de saberes se dão por meio de descobertas desvinculadas de conhecimentos embrutecedores e instigam ações pedagógicas voltadas para recorrentes revisões dos procedimentos metodológicos. Cada semestre letivo na Licenciatura em Dança temos outros corpos, outros desafios e diferentes perspectivas que exigem distintas propostas metodológicas. É uma *instabilidade proprioceptiva*²⁷ que instaura desafios para a construção de saberes outros.

Anastasiou (2005), ao problematizar formas de ensino engessadas pela perspectiva do conhecimento absoluto do professor sobre o estudante, propõe o conceito de *ensinagem* como um outro modo de pensar o ensino comprometido com

²⁶ Noção apresentada pela educadora Léa Anastasiou em sua tese de doutorado, publicada em formato de livro (2005). Esse conceito expõe argumentos sobre um contexto de ensino no qual decorre o aprendizado mútuo entre docente e discente. A perspectiva desse conceito propõe repensar a dicotomia: ensino-aprendizagem.

²⁷ Tenho utilizado essa expressão nas minhas aulas com o intuito de propor outras perspectivas sobre a estruturação de propostas artísticaspedagógicas com a dança. É um dos meus compromissos com a educação em/com a dança fomentar que propostas de ensino perpassam por variados atravessamentos dos sentidos, causando imprevisibilidades e instabilidades necessárias no processo da *ensinagem* (ANASTASIOU, 2005).

o aprendizado a partir do compartilhamento de saberes entre estudantes e professores. A proposta da educadora se pauta na conscientização sobre qual ou quais metas são necessárias para um ensino voltado não apenas para aquisição dos conteúdos. A efetivação da *ensinagem* implica o comprometimento em promover caminhos para trocas mútuas de conhecimentos.

No entanto nossa meta se refere a apropriação do conhecimento pelo aluno, para além do simples repasse de informação, é preciso se reorganizar: superando o aprender, quem tem se resumido em processo de memorização, na direção do apreender, segurar, apropriar, agarrar, prender, pegar, assimilar mentalmente, entender e compreender (ANASTASIOU, 2005, p.3).

É um compromisso discutir essas questões implicadas, também, na educação em dança. Como afirma Paulo Freire (1996), a ação de ensinar está comprometida com a criação de possibilidades para a construção do conhecimento. O educador afirma que um processo significativo do ensino está voltado para instigar a autonomia. No caso dessa pesquisa, me perguntava como propor condições as quais estivessem pautadas na expansão de pensar modos de relações dos corpos na dança. Sennett (2009) afirma que o ato de ensinar algo a alguém pode ser uma tarefa difícil a partir das escolhas de determinadas instruções expressas, pois cada ação apresenta mais informações do que sua classificação. Desse modo, me coloquei no desafio de provocar a investigação para outros entendimentos sobre as relações dos corpos (Objetos/Dançarinos – Dançarinos/Dançarinos) a partir do componente Estudos Contemporâneos em Dança²⁸.

Vale ressaltar que a noção de relação desenvolvida nesta pesquisa teve atravessamento inicial com minha formação em Danças de Salão e sendo ampliado com os modos de organização dos corpos a partir do espetáculo *Vapor* (2007). Importante lembrar que essa obra, como já discutido na Pista 2, ao fomentar outras perspectivas sobre modos de organização cênica de uma dança, me fizeram pensar caminhos sobre o entendimento do que venha ser um processo de compartilhamento de ações. Portanto, se fez necessário instigar experiências a

²⁸ Leciono esse componente desde 2016 na Licenciatura em Dança (UFS). Em 2018, com meu ingresso no Doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/ECA-USP, iniciei provocações artísticaspedagógicas a partir da perspectiva de correlação dos corpos (objetos/dançarinos). Desde então, as aulas têm sido propostas a partir de instalações, improvisações e performances em dança.

partir da apreciação crítica das cenas expostas nesse espetáculo. Após assistir a obra junto com os alunos, tivemos dois momentos: um primeiro de apresentação das percepções, das sensações que foram reverberadas, e, em um outro momento, eu sugeri a formação de duplas para experimentações de movimentos surgidos pelo contato e 'manipulação' dos corpos a partir do que eles tinham assistido.

No primeiro momento os relatos expostos pelos estudantes apresentaram perspectivas divergentes a partir da percepção das ações de ambos os corpos que compuseram a obra (Helena Bastos e Raul Rachou). Alguns argumentaram a existência de cooperação para execução da dança, outros apontaram a submissão de um corpo em relação ao outro. Dentro dessas duas perspectivas, os estudantes manifestaram variações complementares, tais como:

“Percebe-se muito estudo do corpo dela, para execução das movimentações.”

“Todo tempo a cena é construída a partir das provocações dele.”

“Por mais que haja uma manipulação dele, ela traz, também, muitas possibilidades de movimentações.”

“Existe uma relação de entrosamento muito forte.”

“O corpo dela está morto.”

“Discordo que há um corpo morto, pelo contrário, há um recrutamento muscular necessário para as execuções.”

“Tem um que manipula e outro que é manipulado, embora em alguns momentos essa manipulação seja invertida”.

No segundo momento, experimentamos o modo de existência de cada corpo apresentado no espetáculo. Cada dupla decidiu quem experimentaria atuar como Helena Bastos ou como Raul Rachou. Por conseguinte, invertemos os papéis de cada estudante e abrimos novamente para discussão sobre a vivência.



Ilustração 22 – Vivências sobre o espetáculo Vapor



Ilustração 23 – Vivências sobre o espetáculo Vapor

Nesse outro momento de discussões alguns estudantes reestruturaram seus discursos e outros insistiam na passividade de um corpo a partir do outro que estaria manuseando. As diferentes perspectivas contribuíram para outros estudos a partir de processos de improvisação, observando quais ajustes eram necessários entre ambos os corpos para que a dança acontecesse. É importante salientar que embora a composição de *Vapor (2007)* não tenha sido pensada como um espetáculo de improvisação, as reorganizações dos corpos pelas possíveis imprevisibilidades das ações da cena pelo contato mútuo, estabelece e exige improvisações a partir da prontidão apresentada nas cenas. A professora e pesquisadora Líria Morais (2010), em sua dissertação de mestrado, discutiu o tema de emergências cênicas em dança e apresentou essa obra como uma das possibilidades de se pensar uma conjunção de conectividade dos corpos na criação da cena.

Há um estado de criar relações em tempo presente nas pequenas negociações que ocorrem de maneira atualizada. Há uma situação de imprevisibilidade no contato dos corpos que se atualiza a cada apresentação, de maneira a criar riscos. A atenção com as negociações presentes parece ser uma estratégia conectiva para lidar com o risco. O diálogo dançando, entre os dois dançarinos em cena, acontece de maneira dinâmica, num processo estratégico diante de várias possibilidades de manipulação e diálogos cênicos que se configuram no contexto da apresentação (MORAIS, 2010, p. 43 e 44).

É relevante afirmar que a construção desse espetáculo esteve implicada em processos de cumplicidade e maturidade dos artistas que foram conquistados ao longo de anos de parceria. Para instigar percepções sobre uma relação de codependência, estudos frequentes são necessários. Contudo, as vivências com os estudantes criaram problematizações iniciais pertinentes para ampliação das percepções sobre processos de correlação. Esses conhecimentos sobre uma construção coletiva me serviram como introdução para propor experimentos a partir das relações com objetos/materiais.

Alteridades constituindo relações

Pode-se considerar que a experiência da alteridade, que lida com tudo aquilo que não é o mesmo, e sim, um estado outro, acionado

por algo, alguém, alguma circunstância ou ideia diferente, constitui-se como um dos nossos principais operadores de movimento (GREINER, 2019, p. 55).

Em 2018, com a turma de estudos contemporâneos em dança, propus a criação de instalações²⁹ a partir da escolha de materiais/objetos que trouxessem memórias da vida de cada um. Dentre algumas propostas criadas escolhi duas instalações para essa conversa por darem conta de evidenciar distintos modos de relações dos corpos: uma voltada para improvisação (a partir de ações que surgiam pelo contato dos corpos) e a outra por composição (movimentos pré-estabelecidos, a partir de ensaios). As instalações foram denominadas, pelas performers, por *amniótico* (2018) e *boneca de pano* (2018).

A performance instalativa *amniótico* (2018) realizada pela estudante Naná Vasconcelos teceu relações com uma piscina de plástico para crianças e um líquido branco. Essa instalação foi situada no hall de entrada do Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe e exibia a performer imersa num líquido branco, em decúbito lateral, com as pernas flexionadas (em posição fetal) para caber dentro da estrutura limitada da piscina. A disponibilização espacial da instalação permitia ao público percorrer ao redor da obra, alternando perspectivas sobre o que estava sendo apresentado. No espaço limitado da piscina, a performer realizava movimentos lentos com algumas oscilações das partes do corpo as quais movia. Em alguns momentos o rosto ficava completamente imerso e, com isso, o público se aproximava para observar a imersão da cabeça da performer.

²⁹ A proposta denominada de instalação performativa 4x4 ocorreu a partir de possibilidades de relação com objetos/materiais escolhidos pelos estudantes. As instalações foram assistidas por outros estudantes e comunidade externa da UFS. Antes da instalação ser disponibilizada ao público, foi informado que todas as obras estariam expostas apenas por 44 minutos.



Ilustração 24 – Instalação *Amniótico* (2017).

Nesse período de 44 minutos de apresentação o público questionava sobre o líquido branco que estava sendo visualizado. Uma das espectadoras tocou no líquido comprovando a utilização de leite na composição da obra. Essa comprovação e afirmação verbalizada pela espectadora, em voz alta, para os demais que assistiam, gerou comentários vinculados sobre a concepção do trabalho, tais como: “Seria um aborto?”; “Gestação da própria performance?”. Algumas pessoas fizeram associações com o líquido amniótico produzido pela placenta, no desenvolvimento do bebê, líquido que contribui para a realização dos primeiros movimentos. Outra inquietação exposta pelos expectadores dizia respeito a referência do título, em saber qual o sentido da utilização do leite na organização da performance.

Segundo Setenta (2008) o modo como a dança se organiza no corpo, refere-se a um tipo de fala. O corpo é compreendido como auto-organizador de enunciações, implicado em dizer viabilidades para reflexões críticas e investigações incessantes. Esse *fazer-dizer* do corpo, como afirma Setenta, é distinguível de um falar sobre algo fora da fala, ou seja, a construção da fala se dá no e pelo corpo. A autora propõe, a partir de estudos da *teoria dos atos de fala* de Austin, que o corpo pode estar em um modo constativo de enunciação, no qual, ao dançar, relata seus

próprios assuntos, suas particularidades junto a uma reprodução de linguagem já pronta.

Tratar o 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, 2008, p.18).

A outra performance enunciada na instalação *boneca de pano* (2018), realizada pela estudante Shirly Almeida, estava disponível em uma das salas de aulas e dividindo o espaço com outras propostas. Os corpos que compunham essa obra: um elástico da espessura de uma corda, com aproximadamente dois metros, quatro plásticos transparentes, com três metros de cada lado, presos ao chão e ao teto da sala em formato de um retângulo tridimensional. O elástico estava, com suas extremidades, amarrado em uma barra de ferro e a outra extremidade envolvida com a cintura da performer. Uma fonte de luz, localizada no teto, projetada para um retângulo construído a partir dos plásticos, promovia alternâncias de cores que dificultavam alguns momentos a visualização da *performer*. Ela vestia uma roupa que se parecia com a roupa de uma boneca - comentava o público. A composição da cena se dava por ações de contrapesos da *performer* com o elástico em sua cintura. Os movimentos apresentavam repetições de flexões, extensões e balanços laterais do tronco. Embora existisse uma sequência roteiro da sua dança, outros movimentos surgiam a partir dos impulsos e geravam alterações das ações pré-estabelecidas, como um modo de improvisação.



Ilustração 25 – Instalação *Boneca de pano* (2017)

A percepção de como cada material se estrutura e até onde estudantes poderiam agir em parceria com essas materialidades, nos esclareceu que as relações que surgiam nas instalações só seriam viáveis pelos acordos das possíveis improvisações entre as pessoas que dançavam e os materiais. Apesar das estudantes terem tido vivências a partir de suas propostas instalativas, a experiência sensorial se reorganizava a cada novo encontro, a cada nova relação que se estabelecia. Ou seja, evidentemente, as improvisações realizadas com cada material antes da apresentação ao público, não estavam voltadas para prever ações, mas sim, para contribuir com a ampliação da percepção na relação.

A improvisação em dança pode acontecer por meio de inúmeras possibilidades. Para Guerreiro (2007, p. 01), “a improvisação não pode ser tratada como um modo único, monolítico, de organização”. A pesquisadora afirma que mesmo diante de uma forte tendência à regularidade, a improvisação propõe

mudança de hábitos e, para tanto, algumas estratégias de movimento são necessárias para a criação de perspectivas sobre a improvisação em dança.

[...] No caso da improvisação, apesar de não existir um planejamento a obedecer desde o primeiro até o último movimento, o determinismo $f(t)$ emerge a partir de vários fatores, tais como: condições anatomofisiológicas do corpo que dança, gramática(s) já existente(s) no corpo, estilo pessoal do dançarino, e hábitos, principalmente os criadores pela repetição da técnica em improvisação (MARTINS, 1999, p. 187).

Segundo a pesquisadora Martins (1999) a improvisação em dança pode ser trabalhada de duas formas: sem acordos prévios e com acordos prévios. O processo sem acordos prévios cria possibilidades de improvisações sem movimentos pré-definidos, dependendo unicamente das escolhas em tempo real dos envolvidos nesse processo. As proposições das vivências no componente Estudos Contemporâneos em Dança validaram outros caminhos da relação.

No processo de acordos prévios, Guerreiro (2007) afirma que existem algumas regras antecipadas no ato de improvisar, apresentando duas subcategorias: improvisação em processos de criação, ações vivenciadas e organizadas para posteriormente servir como composição e uma outra pensada por roteiros. A improvisação com roteiros, propõe orientações de como o processo pode se direcionar na improvisação. Essa última, me serviu como provocação na criação de roteiros que sugerem modos de relações dos estudantes com materiais/objetos. Assim, como proposto por Guerreiro (2007), os roteiros criados nesta pesquisa foram propostos como acordos: escolher um material/objeto e encontrar possíveis relações com ele.

Os roteiros servem como parâmetros, definindo: desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc. São restrições pré-determinadas a serem agenciadas durante a apresentação, mantendo autonomia do artista sobre a composição (GUERRERO, 2007, p. 4).

Com o 'roteiro da relação' escolhido, as duas propostas instalativas, *amniótico* (2018) e *boneca de pano* (2018), manifestaram imprevisibilidades pelos acordos que surgiam envolvidos com a prontidão das ações emergidas pelas

transrelações. Dantas (1997) enfatiza a existência de movimentações que se desmancham na passagem de um movimento para outro, gerando impulsos para outras possibilidades. Assim, do mesmo modo que um corpo está impulsionando o outro, esse outro também está realizando uma ação, resistindo a esse impulso, gerando outras movimentações que só ocorrem por meio desses acordos. Esse argumento é possível de ser compreendido quando percebemos que os elásticos e plásticos agem de modo concomitante com a pessoa que dança, ora ocasionando contrapesos, ora criando resistências que permitem o surgimento de variados movimentos pela e com o tipo de relação estabelecida. Louppe (2012) afirma que em um solo de dança torna-se impossível a inexistência de um parceiro invisível. Compreendo esse 'parceiro invisível', citado pela autora, como outros corpos presentes e visíveis na cena. No caso da proposta instalativa 4X4, os materiais/objetos: a piscina de plástico, o leite, os elásticos e os plásticos, foram corpos parceiros, visivelmente atuantes e codependentes das relações estabelecidas na criação, como já discutido nas pistas anteriores.

As condições de presença de cada corpobjeto, constituíram criações pensadas a partir do protagonismo que cada corpo exerceu na cena. Os encontros estiveram voltados para observações e pesquisas de possíveis ações imprescindíveis para a constituição da relação. Com isso, outros questionamentos foram sendo apresentados para a continuidade das propostas artísticaspedagógicas: o que esse outro corpo pode fazer? O que me provoca e o que eu provoco com ele? O reconhecimento da qualidade do que é do outro, estendida também, para a compreensão dos materiais/objetos, reforçou-me a necessidade de se pensar e enfatizar a relevância das diferenças de todos os corpos presentes na constituição de uma obra.

Processos Cinestésicos: Corposobjetos nas ações remotas

Ao reconhecer que as características dos materiais podem sugerir modos de relações com os processos de improvisações em dança, propus vivências que se davam a partir dos estudos da percepção. Em março de 2020 comecei a trabalhar apenas com dois materiais: plástico filme e plástico bolha, com os estudantes do

Componente de Improvisação II³⁰. Quando já estávamos em processos de imersão, os encontros precisaram mudar para o modo online – em consequência das restrições e da necessidade do isolamento social por causa da pandemia. Nesse novo formato de trocas, continuamos com as percepções das possíveis ações que surgiam a partir do contato com esse outro corpo, de como ele poderia se mover e como mover-se conjuntamente.

O reconhecimento da qualidade do que é do outro reforçou-me a necessidade de pensar acerca de processos de conscientização das sensações e adaptações ocorridas nas relações de ambos os corpos (plásticos e estudantes) para os acordos decorrentes da improvisação. Desse modo, comecei a investigar sobre os estudos da cinestesia que trouxeram outras possibilidades de relação com no trato com essas materialidades.

O Sistema Cinestésico permite fazermos um mapeamento das condições necessárias para a realização de determinadas ações. Desse modo, realiza-se predições das consequências da realização de uma ação, percebendo quais movimentos em ambos os corpos são necessários para que a relação se estabeleça no fazer da dança. Por exemplo, se eu pretendo me enrolar e realizar uma torção com o plástico eu já suponho que essas ações são possíveis de acontecer pelas condições que o plástico apresenta. Sob essas condições discutimos a possibilidade de outros sentidos que poderiam, também, fazer parte dos acordos da relação: o cheiro, a temperatura e o sons emergidos pela fricção.

O neurofisiologista francês Alain Berthoz (2001) tem publicado estudos que afirmam que temos mais do que cinco sentidos na organização da percepção. O *sentido do movimento*, conhecido como Cinestesia, é explicado como uma cooperação entre diversas informações multissensoriais, tais como a visão, os receptores vestibulares, os proprioceptores, os receptores cutâneos e os graviceptores. A partir desse sistema o corpo permite diferentes percepções com inúmeras habilidades, que nem sempre são estimuladas e, muitas vezes, são

³⁰ Tenho ofertado Improvisação II como continuidade do componente Estudos Contemporâneos em Dança. No componente de contemporâneo os estudantes escolhiam os objetos/materiais para os processos de pesquisa. Em Improvisação II sugeri quais materiais iríamos trabalhar como processo de pesquisas em dança. Essa decisão foi necessária para um recorte das observações sobre as sensações constituídas a partir de um mesmo material para toda turma. A escolha dos plásticos se deu por eu já ter trabalhado com essas materialidades na construção do espetáculo NÓS (2014). Em virtude da pandemia do Covid-19 as aulas ocorreram no formato remoto (Google Sala de Aula) e os materiais foram entregues na casa de cada estudante. Em 2021 continuei desenvolvendo essas propostas com outros estudantes, alguns desses relatos exponho logo abaixo.

desconhecidas. A pele, orelhas, músculos e articulações são alguns dos exemplos de receptores cinestésicos que, em conjunto com os demais sentidos, permitem modos e dinâmicas diferentes da organização espacial.

De acordo com Berthoz (2001) nossos movimentos são guiados a partir de uma representação interna. Movimentos, esses, que almejam trajetórias desejadas a partir das escolhas dos sentidos que nos permitirão direcionar os movimentos. O pesquisador afirma que nosso cérebro funciona com previsões das consequências da ação, fazendo relações com memórias das ações passadas e possíveis consequências para realização de outras ações na organização da nossa percepção.

A conscientização do contato dos corpos a partir das sensações, amplia a experiência da improvisação em dança e organiza as percepções das possíveis relações tecidas. Schiffman (2005) afirma que a sensação está vinculada com estímulos provenientes do ambiente e ao entrarmos em contato com essas informações estamos codificando uma experiência direta que pode oportunizar processos de consciência a partir das qualidades dessa experiência. Para o autor, não existe uma distinção entre sensação e percepção, são processos que ocorrem simultaneamente.

[...] a percepção envolve organização, interpretação e atribuição de sentido àquilo que os órgãos sensoriais processam inicialmente. Em resumo, a percepção é o resultado da organização e da integração de sensações que levam a uma consciência dos objetos e dos eventos ambientais (SCHIFFMAN, 2005, p.02).

A partir desses estudos, as improvisações foram surgindo pautadas na conscientização de como os estudantes se moviam com o outro (neste caso, com os plásticos). Após identificar as possibilidades de movimentação que cada corpobjeto apresentava, propus que os estudantes escrevessem cartas e/ou diários de bordo sobre os atravessamentos da experiência. O relato, logo abaixo, expõe uma das relações constituídas com o plástico:

- *Tão subjetivo, começo pensando nessa liquidez enquanto estado de corpo, ora o que é corpo? Quem é o corpo? Onde está o corpo? No primeiro momento me encontrei eu com o meu corpo, difícil compreender tudo que*

sinto, vou descrever as percepções simples do que sentia-se, do que realmente era permitido sentir, ou melhor do que é permitido escrever, o que seria uma escrita poética pensando a onde ela vai adentrar, e o que eu posso abordar, me pergunto ora corpo tu aguentas? Incrível como rapidamente as percepções do que seria essa liquidez, no meu estado de corpo com o estranhamento de um objeto, logo percebia as alterações na respiração, em como a pele se comporta, nas sensações e lembranças, nas memórias despertas e nas interpretações do que se é. Mais uma vez estamos aqui, pensando eu, palavra-chave, sufocamento, até onde eu posso permitir que aconteça, Eu consigo sentir alguma coisa? Permito-me criar? Em um primeiro momento, mais uma vez olhava para aquele frio objeto, um plástico sem significado nenhum esticado ao chão, observava e pensava quais eram suas funções dadas a ele, e quais são as funções dadas a mim? Será que cumprimos a nossa tarefa? (WYLLIAN, 2020)³¹.

Em decorrência de sua elasticidade, o plástico torna-se aderente quando em contato com outro corpo. Essa característica pode promover variadas sensações, como por exemplo, a sensação de liquidez que foi relatada pelo estudante em seu processo de improvisação. A maleabilidade dessa materialidade permite um esticamento considerável antes de ocasionar uma possível ruptura. O esticar promove uma resistência que contribui para outras possibilidades de relação a partir do contato.

³¹ Relatos cinestésicos escritos na carta do estudante Nelson Wyllian (Componente Improvisação II), no mês de março de 2020.



Ilustração 26 – Vivência com o Plástico Filme (2020)

- Existe uma variação interessante que modifica a estrutura da relação com esse corpobjeto que é o encurtamento da sua dimensão, fato que pode ocorrer em virtude do calor ou pelo contato com outro corpo e/ou o ambiente. Outras mudanças na estrutura desse corpo podem promover outras alternativas de relação, como por exemplo, quando esse corpobjeto (plástico filme) adquire um formato de cordão ou quando se acopla a uma segunda pele com quem está improvisando com ele.

As variações ocorreram nos processos de improvisação e provocaram outros modos de relação, não previstos inicialmente. Com isso, propus que cada estudante estruturasse uma apresentação para ser compartilhada com todos que fizeram parte dessas vivências. Mais um momento de troca significativa, como podemos observar nos depoimentos:

- *Toda essa conexão entre nós dois, foi solidificada na prévia do dançar, houve uma preparação, um momento em que o corpo de um e do outro se encontravam conectados para assim, começarem a lavar-se na dança, e*

após todas essas experiências, é claro que tenho propriedade para dizer que depois do nosso primeiro encontro, meu corpo já tinha memorizado cada coordenada que era bailar o Sensível, fiquei debruçado no sentir em sonho desta viagem. E quando eu achava que já tinha chegado ao fim, que não teria mais sonhos diferentes... eu nem sabia o que viria pela frente (VIDAL, 2021)³².

- *Em um último momento me oferecia ao objeto como um animal, eu era o plástico traiçoeiro, quando me chamei de animal pensei, sigo me organizando entre como vou sobreviver com este plástico, ele não vai me prender, eu vou fazer tudo o que eu quiser fazer, vou transformar esse objeto em ausente, me relacionaria com a parede, o chão, porém, aos poucos ele me segurava, ele me envolvia e não soltava, ora a imprevisibilidade ao largar, ele usou as mãos, me prendeu com toda sua força, vivia uma luta corporal intensa, sentia ação de vários grupos musculares que não tinha ativado ainda, girei, torci, levantei, fui ao chão e percebi que já não podia muito nada fazer, aos poucos me acalmei, respirei calmo, desisti e assim finalizamos, abraçados tu e eu (WYLLIAN, 2020)³³.*

- *Esses são resquícios de memórias de um corpo em contato com outro corpo. De uma matéria em contato com outra matéria. São resquícios de um encontro que potencializou afetos. Éramos três, às vezes, dois, até ser um. De diferentes formas. Singulares. Plurais. Em conjunto. Enrolar, esticar e, por vezes, livrar-se. De si, do outro, de quem a gente esperava ser. Atravessamentos de corpos, de matéria, tudo tão óbvio e tão confuso ao mesmo tempo. Éramos três. Às vezes, dois. Tornaram-se, então, um (FELIX, 2021)³⁴.*

³² Relatos cinestésicos escritos na carta do estudante Henrique Vidal (Componente Improvisação II), no mês de abril de 2021.

³³ Relatos cinestésicos escritos na carta do estudante Nelson Wyllian (Componente Improvisação II), no mês de março de 2020.

³⁴ Relatos cinestésicos escritos na carta do estudante Felipe Félix (Componente Improvisação II), no mês de abril de 2021.



Ilustração 27 – Apresentação I - Relatos Vivências- Plástico Filme (2020)

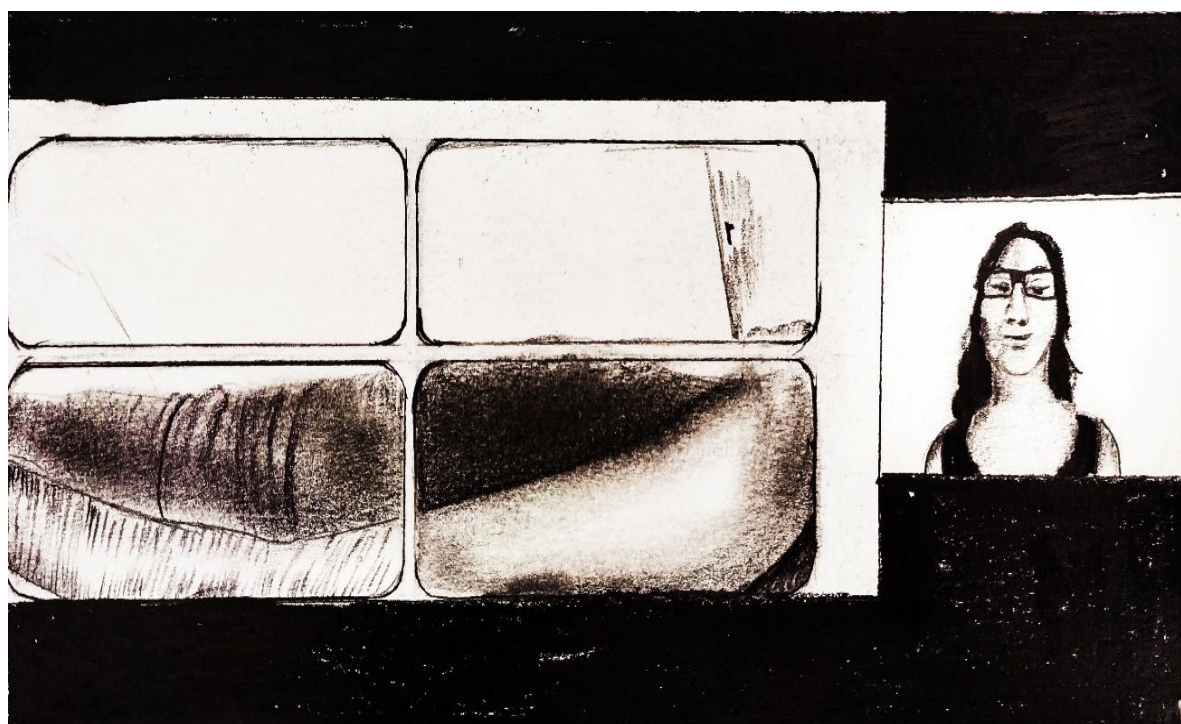


Ilustração 28 – Apresentação II – Relatos Vivências - Plástico Filme (2021)

Como modo de dar continuidade aos estudos, apresentei o plástico bolha para vivenciarmos outras possibilidades de improvisações. Esse corpobjeto é constituído por camadas de plástico e pequenas bolhas de ar, entre essas camadas. Esse material é utilizado principalmente em transportes de produtos frágeis, como recurso contra possíveis impactos. As bolhas servem como almofadas, suportando variadas pressões de forma conjunta.

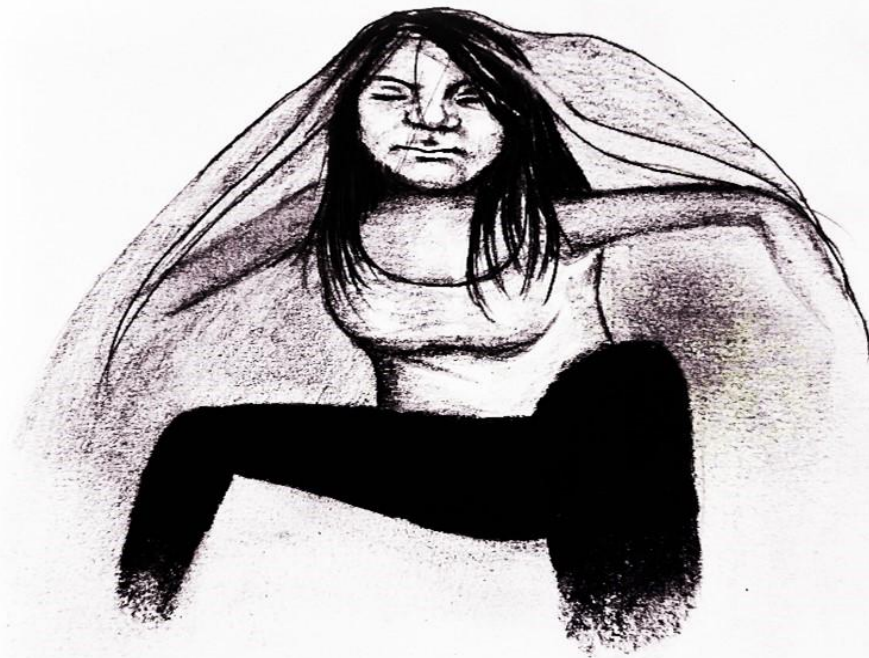


Ilustração 29 – Vivência I - Plástico Bolha (2020)



Ilustração 30 – Vivência II - Plástico Bolha (2020)

Cada bolha isolada ao ser pressionada ocasionava estouros suscitando outras sensações durante as improvisações. Ao comparar o plástico bolha com o plástico filme é possível encontrar similaridades em seu modo de organização. Todavia, outros desafios surgem a partir do momento que outros caminhos foram percebidos para lidar com esse outro corpobjeto (plástico bolha). Os relatos a seguir, expõem algumas diferenças expostas pelos estudantes:

- *Hoje estávamos apáticos, separados, já não éramos tu e eu, éramos um todo, um aglomerado, de espaço, tempo, objeto, corpo, acordos, regras e percepções, pensar um movimento a partir de outro buscando modos de fazer. Busquei fugir de um modo comum da improvisação, queria me arriscar pelo estado que traçasse relações somáticas a partir de uma consciência do agora, ora trabalhava com movimentos codificados pré-estabelecidos a partir de técnicas de chão, em outro momento busquei levantar-se, abraçar, soltar, agir, ações que se modificassem com a junção do que seria corpo e objeto, me foi apresentado um novo objeto, um novo parceiro,*

será que será uma nova sensação, será que os relacionamentos são diferentes? Ou as coisas se repetem, será que o racional do enrolar será o mesmo? Eu estava deitado no chão pensando em uma nova postura, em um novo comando, ficava me perguntando as relações que o meu corpo tinha com o objeto, já não era uma poética e sim a criação de uma memória sensorial, uma materialidade que se relaciona com as formas de se organizar com o objeto, não sei dizer ao certo se foi brincante, sentia que era chão frio, plástico quente, o plástico bolha era diferente, trazia no corpo a sensação de grama do campo, era como uma deslumbrante baixa da adolescência, cegava os olhos e quando vi já estava todo enrolado, amarrado, envolto, logo era hora de retornar, voltar largando o objeto que se apresentava a mim com outros significados, e percebi, me envia agora eu naquele lugar de cobra, quando comparei com o outro objeto, aquele que decide esquecer, que me feria, agora me sinto ele, um pouco estranho, era uma sensação de descamação dos répteis, largar o couro, trocar de pele (WYLLIAN, 2020)³⁵.

O estudo da cinestesia esclarece a organização do corpo de vários modos, a partir de diversos propósitos. Esse desenvolvimento cinestésico seria o acoplamento da sensação/percepção do movimento emergido pela relação com o plástico bolha, com isso, aperfeiçoando a consciência corporal e a ampliação das possibilidades de movimento com o outro corpo no processo da improvisação.

Na interação de dois parceiros dançarinos, existe uma importante propriedade que intervém sem dúvida e da qual não falamos ainda. São as leis do movimento natural. No momento em que dois dançarinos precisam combinar seus dois corpos em movimento, eles devem perceber essas leis que são ligadas aos mecanismos internos do cérebro (BERTHOZ APUD CORIN, 2001, p. 48).

Essas propriedades apontadas por Berthoz (2001) são defendidas como uma antecipação das consequências do movimento almejado. Nesse sentido, as ações são trajetórias desejadas cognitivamente com a capacidade de escolhas dos sentidos que nos permitirão organizar os movimentos. A estruturação da percepção implica nossa capacidade de prever as consequências da ação somadas com as memórias das ações passadas e outras ações que almejamos para o acontecimento

³⁵ Relatos cinestésicos escritos na carta do estudante Nelson Wyllian (Componente Improvisação II), no mês de março de 2020.

de variadas situações no cotidiano. Um complexo sistema somatossensorial contribui para construirmos relações com as coisas do mundo.

Esse sistema somatossensorial, do americano David Julius e do libanês Ardem Patapoutian, em outubro de 2021, foi contemplado com o Prêmio Nobel de Medicina e Fisiologia de 2021 por suas pesquisas sobre como o sistema nervoso opera com as sensações de toque e temperatura no corpo. Essa descoberta aprofunda o conhecimento sobre a complexa interação entre nossos sentidos e o meio ambiente evidenciando receptores específicos e que são responsáveis pela interação com o meio. Esse conhecimento ratifica as discussões do campo da dança sobre a conexão do corpo com o ambiente e com outros corpos. Um sistema somatossensorial confere uma autopercepção a partir dos estímulos do contato que é uma das bases de algumas relações em/com a dança.

O que os estudos sobre a cinestesia têm apresentado é que a *percepção* é uma condição intrínseca dos seres humanos. Ou seja, é fundamental na realização de toda e qualquer atividade do corpo. Nesse sentido, ao dançarmos, não necessariamente, pensamos em usá-la, mas ela é ativada instantaneamente, logo que os captadores sensoriais percebem o movimento. Com isso, ampliamos a consciência a partir da percepção do outro com o qual estamos dançando.

UM PONTO DE CHEGADA



Uma carta aos leitores

Aracajú, 10 de setembro de 2022.

Sábado, 19h23

Queridos colegas das artes da cena, entre um ponto de partida e esse ponto de chegada muitas coisas aconteceram. Nesse período de doutoramento, outras escutas foram necessárias a partir de autores, de obras artísticas e dos variados diálogos promovidos com meus alunos. Escutas que me modificaram significativamente.

Os caminhos de estruturação dessa pesquisa de doutorado foram surgindo aos poucos, a partir das revisões bibliográficas, das vivências com os estudantes, ao me esclarecer da necessidade do desapego em relação a alguns referenciais teóricos e discussões que eu insistia em manter. Mas o tempo nos mostra que precisamos fazer escolhas. Essa situação tornou-se fundamental para a continuidade e estruturação das propostas de estudos de modo mais palpável.

Quando nos permitimos observar caminhos diferentes em relação àquilo que nos move, conseguimos perceber outros mares, outras areias, outros modos de caminhar e de estudar. Nossas concepções sobre o corpo, a dança e o ambiente, compreendidas de modo conjunto, ampliam nosso fazer. É preciso ouvir um canto cantarolado pelas leituras. É preciso, também, confundir esse canto, ter receio de onde e como podemos agir com ele. Errando, sim... Errando! Se assumir para descobertas a partir dos acertos e dos erros. E que venham outros erros e acertos!

Alguns desafios que encontramos no ensino superior em dança são braços de alavanca para encontrarmos outros caminhos e trilharmos fluxos de conhecimentos na ação docente. Os gastos com materialidades/objetos para o desenvolvimento das vivências esclarecem o afeto e o compromisso que eu tenho com o ensino público e de qualidade.

Experiências desafiadoras afloram-me ainda mais o sentido da coletividade, do reconhecimento das singularidades, criando paisagens sensoriais. Variadas perspectivas sobre apreender e compartilhar emergem com as provocações de pesquisas pensadas por trocas mútuas do conhecimento, por afetos, pela necessidade dos encontros e do aguçar das empatias.

Espero que as pistas que compõem essa pesquisa tenham proporcionado outros pensares sobre ações factuais da codependência de corpos em criações de dança, especificamente, sobre a relação entre dançantes e objetos. A efetivação desta política de um fazer partilhado, exposto pelas experiências sensóricomotoras, é mais que necessária uma vez que nos possibilita atentarmos para um sistema de transrelações aos quais estamos co-implicados no fazer das coisas do mundo. E também, não seria diferente compartilhar minha produção de conhecimento com o campo da Dança, no contexto universitário.

Ao invés de fazer uma conclusão, apresentarei a seguir, possíveis desdobramentos desta pesquisa. Neste momento, me interessa estudar alguns autores da antropologia e da comunicação que abordam investigações sobre os modos de existência dos objetos na sociedade contemporânea. O pressuposto de que *as coisas agem* apresentado pelo pesquisador André Lemos (2013)³⁶ baseado na *Teoria Ator-Rede* (TAR), pode ser um outro caminho de estudo. Essa teoria conhecida, também, como *sociologia das associações*, foi estabelecida no ano de 1980 no campo das Ciências e Tecnologia. O termo foi proposto inicialmente pelo professor de sociologia Michel Callon, na França. E é com o francês Bruno Latour, sociólogo, filósofo e antropólogo que a *Teoria Ator-Rede* (TAR) repercute como referência em outros campos dos saberes (LEMOS, 2013).

Essa teoria propõe os objetos, materiais e fenômenos da natureza como promovedores de ações ao nos induzir a fazer coisas. Lemos (2013) fala que basta olharmos ao nosso redor para vermos as associações compostas por humanos e não-humanos, produzindo uma rede variada de comunicações. A comunicação compreendida a partir desta perspectiva amplia a noção de relação dos corpos.

As relações estabelecidas entre as pessoas com as coisas nos esclarecem a codependência dos humanos e não-humanos – termos utilizados nesse campo de estudo. Essa perspectiva é mais uma abordagem que contribui para entender os corpos (objetos) agindo e participando de construções coletivas na dança. A ideia desse campo de estudo é que os objetos não são apenas um meio de promover ações, mas sim, de interferir nos padrões de comportamento do ser social.

³⁶André Lemos é professor no Curso de Comunicação da Universidade Federal da Bahia e pioneiro no Brasil sobre os estudos da Teoria Ator-Rede (TAR).

Ainda me interessa, também, estabelecer uma ponte entre os temas da interação e dos aspectos relacionais explorados por outras artes na cena contemporânea. Penso em perspectivas que subvertem a noção hierarquizante de causa-efeito de uma obra, reconhecendo, por exemplo, a emancipação do espectador. Pretendo refletir sobre isso, até mesmo, como uma possibilidade artísticapedagógica a ser desdobrada em futuro próximo, visto que ainda trabalho muito em torno do corpo das pessoas que dançam a partir de uma perspectiva formativa, como é a universidade. Considero, que algumas dessas questões possam problematizar, ainda mais, a possibilidade de horizontalidade da relação entre o espectador e, também, sobre os modos de concepção do espetáculo. A partir de Jacques Rancière (2017), reafirmo a necessidade do rompimento das fronteiras pautadas nos que vêem e agem, como pressuposto da constituição de uma obra. A experiência estética do espectador opera como um dos elementos ativos e coparticipativo da criação artística.

O regime estético da Arte a partir das discussões do Rancière (2017) reconhece a participação do espectador na organização da obra. Mais do que entender o que determinada obra significa é importante entender que o espectador é um atuante e produz outros saberes pelas relações constituídas entre os corpos das obras e os corpos dos espectadores. Reconhecemos a participação do espectador de modo mais explícito nas proposições instalativas de William Forsythe. Todavia, os estudos das Ciências Cognitivas têm nos apresentado outros modos de interação que ocorrem na relação do espectador com a obra que são imperceptíveis, sem o auxílio de aparelhos, mas nem por isso menos importante.

Essas possíveis articulações, não se trata, evidentemente, de querer validar inquietações a partir dos estudos desses autores e/ou áreas complementares do conhecimento, mas sim, de reconhecer que estas outras pesquisas nos ajudam a pensar de modo mais amplo nossas criações em/com a dança. Nas pistas que apresentei nessa tese contemplei esses outros campos de conhecimento, imbricadas com meu pensar sobre como o corpo se organiza no fazer da dança de salão e nos estudos contemporâneos em dança.

E, porque não, citar aqui minha primeira experiência na relação com objetos no contexto da arte que esteve vinculada com o estudo de truques de mágicas? A

partir de um livro que trazia em seu título *a arte do ilusionismo*³⁷, me entretive com inúmeros truques e exercícios para as mãos com o intuito de permitir o desenvolvimento da destreza, uma habilidade de realizar truques de mágicas com diversos materiais. A relação do mágico com o objeto cria ilusões pelo modo como a encenação é composta. Nesse caso, a criação é promovida pelos estudos da prestidigitação³⁸ do mágico ao apresentar uma dramaturgia pensada na composição de uma aparente transformação de variados materiais/objetos em outros acessórios na presença do público.

A condição imprescindível para o êxito do prestidigitador³⁹ é a habilidade de escamotear os objetos fazendo-os surgirem ou desaparecerem de forma instantânea. Manipulações com moedas, cartas de baralho, lenços, flores e inúmeros outros materiais são utilizados como elementos dos shows em uma relação aparentemente constituída pela ideia de dominação desses elementos a partir dos treinos excessivos. O gesto das mãos do ilusionista de expor e apontar algum desses materiais se encontra em assincronia com as outras partes do corpo, que se voltam para permitir escamoteações com algo que irá aparecer ou desaparecer na frente do público. Esse tipo de interação, forma uma relação de tríade: objeto/mágico/público apresentam um modo de existência em codependência. Sem o objeto o truque de mágica não existe, sem o mágico os objetos são apenas acessórios, sem o público o show não faz sentido.

Desse modo, caros leitores, a percepção com mais atenção, a conscientização de que fazemos parte de um sistema que nos move com outros corpos, assim como o movemos, implica nesse estado instável e inacabado no qual se elaboram as coisas, a criação. Me despeço na expectativa de ser atravessado

³⁷ Esse livro chegou em minhas mãos como um presente do meu pai em comemoração ao Dia das Crianças. Nessa época tinha oito anos de idade, mas essa referência me instigou a me dedicar nessa área de atuação até os 15 anos. Realizei apresentações em festas infantis, circos e em outros eventos artísticos, na cidade de Cajazeiras/PB.

³⁸ Técnica exercida por artistas que apresentam truques de mágicas com o intuito de desenvolverem rapidez das mãos para o manuseio de pequenos materiais/objetos.

³⁹ Apontei na Pista I problematizações sobre as hegemonias de gênero que tendem a criar invisibilidades da participação efetiva das mulheres em danças estabelecidas exclusivamente por ações compartilhadas. Retomo essa observação para tecer uma crítica ao exercício da Arte da Mágica por predominantemente essa função ser exercida pela figura masculina. Em alguns circos esse lugar de ocupação por parte das mulheres é assumido com protagonismo nos números de mágicas com sequências coreográficas. Embora, ainda sejam dados insignificantes sobre os espaços de ocupação, alguns circos têm promovido participações mais efetivas das mulheres contraposta a função de apenas ser assistente do mágico.

por outros estados do corpo, por outras perspetivações, acreditando na continuidade inestancável de ressignificar nossas ações artísticopedagógicas.

Até breve!

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AGAMBEN, GIORGIO. O que é um dispositivo? *In: O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009, p.25-51.

_____. **Profanações**. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALVES, Flavio Soares. **Composição coreográfica**: traços furtivos de dança. ISSN1806. IFC. Edição 01- ano 04/2007.

BAPTISTA, M, R. **A profanação dos dispositivos em Giorgio Agamben**. Revista Literária, volume 13. Londrina. 2015.

BASTOS, Helena. **Corpo sem vontade**. São Paulo: ECA/USP: Cooperativa Paulista de Dança, 2017.

_____. **“Corpoestados”**: singularidades da cognição em dança. Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, 2014.

_____. **Experiência Estética do Espetáculo Vapor a partir de uma Visão Sistêmica**. Anais II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA, 2012.

_____. **Musicanoar, 20 anos: Deslugares?** *In: Musicanoar, 20 anos: Deslugares?* Organização Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

BASTOS, Helena; RACHOU, Raul. **MusicanoarDeslugares?** *In: Musicanoar, 20 anos: Deslugares?* Organização Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

_____. **Variâncias**: a dança comunicando identidades provisórias. São Paulo: PUC. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), 2003.

_____. **Crise Criativa**. *In: Anais I Simpósio de Dança do Núcleo de Estudos em Dança da FAP*. Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009, p 23-29.

BATISTA, Mariana Hilda. **Corpo e Objeto em Dança Contemporânea**: relações de parceria. Dissertação (Mestrado em Dança). 104fl. II. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017.

BERREDO, Hilton; FERNANDES, Giselda. **Palco e cidade na experiência de os dois cia de dança**. *In: Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC/UNIRIO*. O Percevejo Online, 2012.

BERTHOZ, Alain. **The Brain's sense of movement**. Transl. Giselle Weiss. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores** - escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo, 2019.

BRASIL, Giselly. **Paisagens Frágeis**: um estudo sobre condições espaciais e instalativas em procedimento do coreógrafo William Forsythe. Tese. São Paulo: SP, 2016.

BRETON, David Le. **Antropologia dos sentidos**. Trad. Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

BRITTO, Ana Beatriz. **Donald Judd: o que se vê é o que se vê**. Revista o fermento. Rio de Janeiro/RJ, 2020.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: Engenheiro do Tempo Perdido. Tradução Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. Tradutora Rejane Janawitzer. São Paulo: Martins, 2005.

COLLING, Leandro. **A igualdade não faz o meu gênero** - em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar, v. 3, 2013, p. 405-427.

CORIN, Florence. **O sentido do movimento**. Entrevista com Alain Berthoz. *In*: Vu du corps. Bruxelas: Contredanse, Nouvelles de Danse, 2001, n. 48-49.

COSTA, Rogério L. M. A propósito de deslugares sob uma perspectiva musical. *IN*: **Corpo e Cidade** – Moveres entre aproximações e distanciamentos. Organização Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

COUTINHO, Rejane Galvão. **O educador pesquisador e mediador: questões e vieses**. *In*: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes/UFMG. v. 3, n. 5. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DANTAS, M. F. **Movimento: matéria-prima e visibilidade da dança**. Movimento, 1997.

DANTO, Arthur C. **O abuso da beleza**: a estética e o conceito de arte. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

DARRAS, Bernard. **As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural**. In: Arte/Educação como mediação cultural e social. Org. Ana Mae Barbosa e Rejane Galvão Coutinho. São Paulo: UNESP, 2009.

DARWIN, Charles. **Origem das espécies**. Tradução: André Campos Mesquita. São Paulo: Escala, 2009.

DENNETT, Daniel. **Tipos de mente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **Brainstorms**. Ensaio Filosófico sobre a Mente e a Psicologia. São Paulo: Unesp, 2006.

ELGER, Dietmar. **Dadaísmo**. Hohenzollernring: Taschen, 2010.

FEITOZA, Jonas Karlos de Souza. **Danças de salão: os corpos iguais em seus propósitos e diferentes em suas experiências**. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Dança, Departamento de Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, F. J. de O.; ACCIOLY, C. B. da C. Em questões de gênero e normatividade, quantos passos avançamos no salão?. **POS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], v. 11, n. 22, p. 434–437, 2021. DOI: 10.35699/2237-5864.2021.25827.

FRIED, Michael. **Arte e Objetividade**. Revista Arte e Ensaio, Rio de Janeiro/RJ, n. 9, p. 130-147, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

FUNDAÇÃO SICREDI. **Programa a união faz a vida: formando educadores**. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.auniaofazavida.com.br/websiteufv/upload/files/2528_Formando_Educadores_SES.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2010.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: **Lições de Dança 3**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 1999.

GREINER, Christine. **As dramaturgias do corpo**. In: o corpo: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005, p. 70-93.

_____. **O corpo em crise: novas pistas e curto-circuito das Representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **O corpo e os mapas da alteridade**. Moringa Artes do Espetáculo. João Pessoa: UFPB, v. 10, n. 2 – p. 53-64, jun/dez, 2019.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de improvisação em dança: dança, improvisação, composição.** São Paulo: Summus, 2007.

_____. **O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos.** Paraná: revista Travessias, 2008.

HERCOLES, Rosa. A singularidade do modo de compor do Musicanoar. *In: Musicanoar, 20 anos: Deslugares?* Organização Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

HEYWOOD, Leslie; DRAKE, Jennifer (Ed.). **Third wave agenda: Being feminist, doing feminism.** University of Minnesota Press, 1997.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação.** São Paulo: Cultrix, 2010.

HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KATZ, Helena. Corpar. Porque Corpo também é Verbo. *In: Coisas Vivas. Fluxus que informam.* Org Helena Bastos. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/716>.

KATZ, Helena.; GREINER, Christine. (Org.). São Paulo: Annablume, 2015.

_____. **Corponectividade comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação.** 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

_____. Quando “Lugar de fala” se torna “fala do lugar”. *In: Ágora: modos de ser em dança.* Org Gilsamara Moura; Douglas de Camargo Emilio. São Paulo: Alumínio: Jogo de Palavras, 2019.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana.** Coordenação da tradução: Mara Sophia Zanotto. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002. (Coleção: As faces da lingüística aplicada).

LEPECKI, André. **Planos de Composição.** *In: Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010, Criações e Conexões.* GREINER, Christine et al. (Org). São Paulo: Itaú Cultural, p. 13-20, 2010a.

_____. Verbetes-afetivos/Verbetes-aflictivos: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/Fleicheiras/Flexeiras/Fleixeiras. *In: Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro.* Bardawil, Andrea (Org.). - Fortaleza: Cia. da Arte Andanças, 2010b.

_____. **9 variações sobre coisas e performances.** Tradução Sandra Mayer. Urdimento, vol. 2, nº 19, novembro de 2012a.

LEPECKI, André. **Coreopolítica e Coreopolícia**. Florianópolis: Ilha, v.13, n.1, p.41 – 60, jan/jun, 2012b.

_____. **Exaurir a Dança**: performances e políticas do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LOUPPE, L. **Poética da dança contemporânea**. 1º ed. Lisboa, 2012.

LOPES, Beth. Geometrias inertes, geometrias dançantes. *In: corpo e cidade: moveres entre aproximações e distanciamentos*. Org. Helena Bastos, São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015, p.29-35.

_____. Nem sempre fomos o que somos. *In: o que não é performance?* Coletivo _____ sem _____ título. <https://semtitulo2014.wixsite.com/coletivosemtitulo/copia-interlocutores>. Org. Ana Roman... [et all]. São Paulo, 2014.

LOURO, Guacira L. **Os Estudos Queer e a Educação no Brasil**: articulações, tensões, resistências. Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar. São Carlos, v.2, n.2. jul-dez, p.363-369, 2012.

_____. **Um Corpo Estranho** – Ensaios sobre sexualidade e Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

LIMA, M, D. e KUNZ, E. **Composição coreográfica na dança: movimento humano, expressividade e técnica sob um olhar fenomenológico**. Chapecó: SC, 1991.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MAUSS, M. **Sociologia e antropologia**. *In: noções de técnica do corpo*. 1º ed. 1950, p.399-420

MORAIS, Líria de A. **Emergências Cênicas em Dança**: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado. Dissertação de Mestrado. PPGD-UFBA, 2010.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Dramaturgia, corpo e processos de formação em dança na contemporaneidade**. Revista de Pesquisa em Artes/ABRACE. Vol 3, nº 1, 2014, p. 49-60.

OLIVEIRA, Victor. H, N. **Corpo, dança e contexto: apontamentos sobre a técnica da dança em abordagens plenas**. Dança, Salvador, 2013.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e Criação Artística**. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Vozes, 2004.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo, Perspectiva, 2017.

PEREIRA, Sayonara; BANOVA, Luiza R. F. **DESDOBRAMENTOS E INQUIETUDES DE UMA ARTISTA EM MOVIMENTO** *In: Cena 9 – Dossiê Dança em Desdobramentos – Periódico/ PPGAC*. Porto Alegre: UFRS, 2009.

PEREIRA, Sayonara. **Pulsões e ações da memória materializados em cena**. Anais Seminários Interseções: Corpo e memória – UFPE, 2012.

_____. **Novas aproximações com a Tanz Theatralidade**. Anais OuvirOUver – UFU/Uberlândia, v.11, p. 58-69, 2015.

_____. **Patrimônio que é experimentado “na pele”**. *In: Terceiro Sinal – Ensaio sobre a São Paulo Cia de Dança*. Org. Inês Bogéa. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Rastros do Tanztheater no processo Criativo de ES-BOÇO**. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **NEMMOKNA. Sobre chegadas, gestos e lembranças de outros lugares** *In: Revista Sala Preta/PPGAC*. São Paulo: USP, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RENGEL, Lenira Peral ... [et all]. **Elementos do Movimento na Dança**. Salvador: UFBA, 2017.

_____. **Ensino/aprendizagem em arte como emergência do procedimento metafórico do corpo**. *In: Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação e Política*, 2015, p.111-152.

RIBEIRO, Mônica. **Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis**. *In: Arte e Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política*. Org: Helena Katz e Christine Greiner. São Paulo: Annablume, 2015, p.23-75.

RIED, Bettina. **Fundamentos de dança de salão: programa internacional de dança de salão - dança esportiva internacional**. Londrina: Midiograf, 2003.

ROPA, Eugenia Cassini. **O Solo de Dança no século XX: Entre proposta ideológica e estratégia de sobrevivência**. Revista Urdimento n. 12 – UDESC, março 2009.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processos de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

_____. **Redes da Criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2016.

SANTOS, Boaventura S. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **Renovar a teoria crítica e reinventar a emancipação social**. São Paulo: Boitempo, 2007.

SOUZA, Beatriz Adeodato A. **Dança como forma material de pensamento**: tessituras entre fazer e saber. Salvador: BA. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), 2020.

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Juntos**: os rituais, os prazeres e a política da cooperação. Rio de Janeiro: Record, 2012a.

SEARLE, John R. **Intencionalidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **Consciência e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SPANGHERO, Maíra. O saber da experiência do Musicanoar. *In*: **Musicanoar, 20 anos**: Deslugares? Organização Helena Bastos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

ZANANDRÉA, Ana Paula. **O Sexto Sentido do Ator**: a importância da Percepção Cinestésica no Teatro. Revista Cena em Movimento Nº 3. UFRGS. Porto Alegre, 2013.