



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS  
DOUTORADO EM ARTES CÊNICAS**

**LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS**

**CORPOMAPA:  
O DANÇARINO E O LUGAR NA COMPOSIÇÃO SITUADA**

Pesquisa contemplada com a bolsa CAPES no Brasil e  
bolsa CAPES – sanduiche no exterior.

Salvador  
2015

**LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS**

**CORPOMAPA:  
O DANÇARINO E O LUGAR NA COMPOSIÇÃO SITUADA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção de título de Doutora em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ivani Santana.

Salvador  
2015

Escola de Teatro - UFBA

Morais, Líria de Araújo.

Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada / Líria de  
Araújo Moraes- 2015.  
240f. il.

Orientadora: Profª. Drª. Ivani Lúcia Oliveira de Santana.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro,  
2015.

1. Dança. 2. Dançarinos. 3. Espaço e tempo em arte I. Universidade  
Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

CDD 793.3

**LÍRIA DE ARAÚJO MORAIS**

**CORPOMAPA: O DANÇARINO E O LUGAR NA COMPOSIÇÃO SITUADA**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de Doutora em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 25 de março de 2015.

**Banca Examinadora**

**Ivani Lúcia Oliveira de Santana – Orientadora** \_\_\_\_\_

**Pós-doutora pelo Sonic Arts Research Centre, Queens University**

**Universidade Federal da Bahia**

**Fernanda Eugênio Machado** \_\_\_\_\_

**Pós-doutora pelo Instituto de Ciências Sociais/Universidade de Lisboa**

**Centro de Estudos Sociais Aplicados CESAP/UCAM – Rio de Janeiro.**

**Ivana Buys Menna Barreto** \_\_\_\_\_

**Doutora em comunicação e semiótica – PUC/SP**

**Ricardo Barreto Biriba** \_\_\_\_\_

**Doutor em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia**

**Universidade Federal da Bahia.**

**Charbel Niño El-Hani** \_\_\_\_\_

**Pós-doutor pelo Centro de Filosofia da Natureza e Estudos da Ciência Universidade de Copenhaga – Dinamarca.**

**Universidade Federal da Bahia.**

À minha avó

Maria Januária Barbosa de Araújo,

Aos meus pais por me dar as mãos nos momentos mais difíceis

Alira de Araújo Moraes,

Antônio Augusto Pereira Moraes.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e a Escola de Teatro da UFBA.

À CAPES, pelo financiamento concedido durante o curso no Brasil e no exterior, sem o qual não teria sido possível realizar este estudo.

À professora orientadora Ivani Lúcia Oliveira de Santana, pela parceria e carinho sempre.

À Banca convidada para a defesa, formada pelos professores Charbel El-Hani, Fernanda Eugênio, Ivana Menna Barreto e Ricardo Biriba.

Aos colaboradores na primeira qualificação: Eleonora Fabião, Ana Carolina da Rocha Mundim, Jacyan Castilho, Elyane Lins Corrêa.

A todos os professores do programa do PPGAC–UFBA, em especial a Ciane Fernandes, pelos ensinamentos e experiências performáticas tão prazerosas.

Aos funcionários Leandro Dias e Vitor Leonardo, pelo sempre bom atendimento na secretaria.

Ao professor co-orientador Stephan Jürgens.

À Escola Superior de Teatro e Cinema.

Ao Atelier Real e ao c.e.m (centro em movimento), em especial a João Fiadeiro e Sofia Neuparth.

Ao professor Daniel Tércio.

Ao Grupo Radar 1 e ao Coletivo Construções Compartilhadas.

Ao grupo de teatro Vilavox.

A todos os alunos que participaram de oficinas realizadas durante esta pesquisa.

Às amigas Bárbara Santos e Gabriela Santana, pelos compartilhamentos.

Aos amigos Patrick Campbell, Daniela Guimarães, Clara Pássaro, Lenine Guevara, Rita Aquino, Ana Milena Navarro, Elke Siedler, Patrícia Leitão, Claudio Machado, Sabrina Andrade, Wendel Medina, Daniel Pizamiglio, Carolina Campos, Gabriel Dória, Lilian Gil, Luciano Gomes Botelho, I-Yin Wu, Henrique Saidel, Maria Sampaio, Mariana Viana, Lyncoln Diniz, Augusto Ribeiro, Maíra Santos, Carolina Teixeira, Giorgia Conceição, Teresa Fabião, Rute Mascarenhas, Eliana Lopes, Daniela Amoroso, Lucia Fernandez, Pedro Filho Amorim, Roberto Brito, Felipe André Florentino, Rafael Rebouças, Jean-François Barre e Mabyan Gonçalves.

Aos meus irmãos Leandro Morais e Vinícius Morais e meus sobrinhos Ruã Sampaio e Alira Morais Neta. À minha tia Safira Ferreira e meu primo Victor Ferreira.

A Santo Antônio.

*Há poesia em tudo – na terra e no mar, nos lagos e margens dos rios. Também a há na cidade – não o neguem – é evidente pra mim aqui onde me sento: há poesia nesta mesa, neste papel, neste tinteiro; há poesia na trepidação dos carros nas ruas, em cada movimento ínfimo, trivial, ridículo de um operário que, do outro lado da rua, pinta a tabuleta de um talho.*

Fernando Pessoa

MORAIS, Líria de Araújo. **Corpomapa**: o dançarino e o lugar na composição situada. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

Esta tese trata do estudo da relação entre o dançarino e o lugar que escolhe para dançar, reunindo reflexões aqui denominadas de corpomapa. A pesquisa foi tecida a partir de experimentos artísticos autorais, juntamente com estudos teóricos, entrevistas e levantamentos de informações sobre artistas contemporâneos da dança. A composição situada em dança via o conceito de corpomapa é fruto de um tipo de relação no qual o dançarino está implicado na composição, é coreógrafo de si mesmo e, ao mesmo tempo, lida com questões sociais do lugar onde dança enquanto cria. Nesse sentido, corpo, lugar e composição configuram-se entre três grupos de discussões para todo o texto. Foram criados, portanto, os seguintes planos de relação: Superfície, Dimensão e Recorte. No plano da Superfície, a percepção do dançarino é tratada à luz das ciências cognitivas; no plano da Dimensão, os aspectos referentes às práticas humanas do lugar estão apoiados em entendimentos sociais de lugar praticado; e no plano do Recorte, os assuntos partem da improvisação como modo de entender a composição que se configura no tempo presente da apresentação. Conclui-se que, no tipo de relação aqui investigada, permeia o princípio da mudança que consiste numa transformação continuada do dançarino em seus traços poéticos e do lugar em seu contexto durante a composição. Essas ideias acrescentam na discussão acerca de aspectos relacionais e compositivos do dançarino, que, numa relação com as práticas dos lugares onde dança, percebe-se numa implicação efetiva na sua própria composição, criando uma maior abertura diante de contextos ao seu redor.

**Palavras-chave:** Dançarino. Lugar. Composição situada. Planos de relação. Corpomapa.

MORAIS, Líria de Araújo. **Bodymap**: The dancer and the place in the situated composition. Doctoral Thesis. Program Postgraduate Performing Arts – School of Theatre and Dance, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

## ABSTRACT

This thesis deals with the study of the relationship between the dancer and the place in which chosen to dance, bringing together reflections here called corpomapa. This research was woven from copyright artistic experiments, along with theoretical studies, interviews and surveys of information on contemporary dance artists. The composition situated in dance via the concept of corpomapa is the result of a kind of relationship in which the dancer is involved in the composition, is choreographer himself and at the same time, deals with social issues of the place in which dance while creating. In this sense, body, place and composition are configured from three discussion groups for all text. Were created, so the following relationship plans: Surface, Dimension and Cutting. In the plan of the Surface, the perception of the dancer is considered in the light of the cognitive sciences, in the plan of the Dimension, aspects related to human place practices are supported by social understandings of place and practiced, in the plan of the Cutting, run the affairs of improvisation as a way to understand the composition that arise in this presentation time. It was concluded that the type investigated in relation permeates the principle of change which is a continuous transformation of the dancer in their traits poetry and place in context during compounding. These ideas add in the discussion of relational and compositional aspects of the dancer, that in a relationship with the practices of the places in which dance, one sees an effective involvement in its own composition creating greater openness on contexts around.

**Keywords:** Dancer. Place. Situated composition. Relationship plans. Corpomapa (bodymap).

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>Man walking down the side of Building</i> (1970). Obra de Trisha Brown .....	23
Figura 2 – <i>Songs of Ascension</i> (2006). Obra de Meredith Monk e Ann Hamiltons .....	31
Figura 3 – <i>Walking on the wall</i> (1971). Obra de Trisha Brown .....	32
Figura 4 – <i>Grand Step Project: Flight</i> (2004). Obra de Stephan Koplowitz .....	35
Figura 5 – <i>Laundronatinee</i> (2008). Obra de Heidi Duckler .....	36
Figura 6 – <i>Perto</i> (2014). Obra de Mariana Viana .....	44
Figura 7 – <i>Perto</i> (2014). Obra de Mariana Viana .....	45
Figura 8 – <i>Solo para uma multidão</i> (2014). Obra de Lyncoln Diniz .....	46
Figura 9 – <i>Rio</i> (2014). obra de Inês Ferreira com Treve Hagen .....	47
Figura 10 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays .....	48
Figura 11 – Entrevista com Diogo Granato (2012) .....	51
Figura 12 – Entrevista com Diogo Granato (2012) .....	52
Figura 13 – Entrevista com Diogo Granato (2012) .....	53
Figura 14 – <i>BARROC.inha</i> (2008). Obra do Coletivo TeiaMUV .....	56
Figura 15 – <i>BARROC.inha</i> (2008). Obra do Coletivo TeiaMUV .....	56
Figura 16 – <i>BARROC.inha</i> (2008). Obra do Coletivo TeiaMUV .....	57
Figura 17 – <i>Bodies in Urbans Spaces</i> (1999). Obra da Cia Willi Dorner .....	58
Figura 18 – <i>Trajets de Ville, Trajets de Vie</i> (2000). Obra da Cia Ex-Nihilo .....	59
Figura 19 – <i>Perfografias</i> (2013). Obra de Ciane Fernandes com fotos de Márcio Ramos .....	62
Figura 20 – <i>Perfografias</i> (2013). Obra de Ciane Fernandes com fotos de Márcio Ramos .....	62
Figura 21 – <i>Go</i> (2005). Obra pelo Body Cartography Project de Olive Bieringa e Otto Ramstad. Foto de Christian Glaus .....	66
Figura 22 – <i>Espia 1.</i> (2012). Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança – Líria Morays ....	68
Figura 23 – <i>Espia 1.</i> (2012). Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança – Líria Morays ....	69
Figura 24 – <i>Espia 1.</i> (2012). Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança – Líria Morays ....	70
Figura 25 – <i>Espia 1.</i> (2012). Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança – Líria Morays ....	71

Figura 26 – <i>Trajets de Ville, Trajets de Vie</i> (2000). Obra da Cia Ex-Nihilo .....	73
Figura 27 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Lília Morays .....	76
Figura 28 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	78
Figura 29 – Rotas realizadas pelo c.e.m (centro em movimento) (2014) .....	132
Figura 30 – Rotas realizadas pelo c.e.m (centro em movimento) (2014) .....	132
Figura 31 – Fanzine número 21 (2014).....	134
Figura 32 – <i>Fotografismos</i> (2010). Coletivo Construções Compartilhadas. Ação de Leonardo França. Fotos de João Meireles.....	139
Figura 33 – <i>Ladeira de Chuva em conexão</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Oficina de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	140
Figura 34 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	150
Figura 35 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	151
Figura 36 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	153
Figura 37 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo.....	154
Figura 38 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	155
Figura 39 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	156
Figura 40 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	157
Figura 41 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Visitação. Foto de Caw Castillo .....	158
Figura 42 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	159
Figura 43 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	160
Figura 44 – <i>Ônibus</i> (2010). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Paulo Lima .....	164
Figura 45 – <i>Ônibus</i> (2010). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Paulo Lima .....	166
Figura 46 – <i>Ônibus</i> (2010). Obra de Lília Morays. Formato Solo .....	167
Figura 47 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Lília Morays. Visitação .....	170
Figura 48 – <i>Ladeira de Chuva</i> (2012). Coletivo Construções Compartilhadas. Obra de Lília Morays. Foto de Caw Castillo .....	171

Figura 49 – Jogo <i>AND</i> (2014). Escala Maquete .....	188
Figura 50 – Jogo <i>AND</i> (2014). Escala Maquete .....	189
Figura 51 – Jogo <i>AND</i> (2014). Escala Maquete .....	190
Figura 52 – Composição em Tempo Real (2014). João Fiadeiro .....	197
Figura 53 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays .....	199
Figura 54 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays. Visitação .....	200
Figura 55 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays .....	203
Figura 56 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays. Visitação .....	206
Figura 57 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Experimento de Líria Morays. Visitação .....	207
Figura 58 – <i>Chão Adentro</i> (2014). Desenho enviado para Sofia Neuparth .....	208
Figura 59 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	223
Figura 60 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	224
Figura 61 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	227
Figura 62 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	227
Figura 63 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	228
Figura 64 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	228
Figura 65 – Oficina corpomapa (2014). Projeto Improvisatório. UFPE/PB .....	228
Figura 66 – Oficina corpomapa (2014). Universidade de Northampton .....	229
Figura 67 – Oficina corpomapa (2014). Casa do Brasil .....	229
Figura 68 – Oficina corpomapa (2013). Camarim do Teatro Gambôa Nova .....	230
Figura 69 – Oficina corpomapa (2014). c.e.m (centro em movimento) .....	230
Figura 70 – Oficina corpomapa (2013). Coletivo Lio .....	230
Figura 71 – Oficina corpomapa (2014). Universidade de Vila Real .....	230

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Resumo classificações site-specific, por Stephan Koplowitz .....	37
Tabela 2 – Equivalência planos de relação corpomapa e planos de composição de André Lepecki .....	80
Tabela 3 – Modo Operativo <i>AND</i> .....	186

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. O CONTEXTO DO CORPOMAPA .....</b>	<b>20</b>
1.1 Mapeando acontecimentos no tempo (breve histórico) .....	21
1.2 Sobre <i>site-specific</i> e dança .....	27
1.3 Artistas contemporâneos da dança na composição situada .....	41
1.4 A composição de dança feita em “chãos” possíveis .....	63
<b>2. SUPERFÍCIE: O DANÇARINO IMPLICADO NO CORPOMAPA .....</b>	<b>81</b>
2.1 Os processos perceptivos do dançarino na composição situada .....	83
2.2 O olhar sobre si mesmo em composição .....	107
2.2.1 Os portais sensitivos em estado de dança .....	112
2.3 Lugar e lembrança como caminhos compositivos .....	118
<b>3. DIMENSÃO: O LUGAR DO CORPOMAPA .....</b>	<b>123</b>
3.1 O mapa do corpomapa .....	124
3.2 Mapeando a prática do lugar .....	143
3.3 O dançarino situado .....	168
<b>4. RECORTE: SOBRE A COMPOSIÇÃO CORPOMAPA .....</b>	<b>178</b>
4.1 Pensando a composição via corpomapa .....	180
4.2 Traços poéticos em Mudança .....	210
4.3 Desdobramentos mapeadores .....	232
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>232</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>237</b>

## INTRODUÇÃO

Esta tese consiste no estudo da relação que se estabelece entre o dançarino e o lugar escolhido para dançar, no que consideramos como uma composição situada. O dançarino, sob essa perspectiva, ao se relacionar com o lugar, está envolvido numa série de mapeamentos, os quais convocam seu posicionamento sobre si mesmo, sobre o lugar e sua composição. Por essa razão, utilizamos o termo corpomapa para designar essa relação e as implicações provocadas tanto no dançarino como no lugar de ocorrência da obra, e, justamente por esses aspectos, a composição é considerada como situada. Interessa, aqui, analisar a relação de implicação mútua do dançarino com o lugar, pois ela se torna ignição e elemento da própria composição. Desse modo, o objetivo é analisar e discutir essa relação e não as metodologias de processo de criação em si mesmas. Consideramos e compreendemos que cada método, sistema e estratégia determinam possibilidades para essa relação, mas o aspecto que importa para este estudo sobre composição situada não é o "como fazer", e sim refletir sobre a implicação entre o corpo e o local de sua ação para a criação da dança.

A experiência artística do dançarino, dentre outras informações, se configura pelos processos criativos que ele obteve ao longo da sua vivência, os quais estão atrelados também aos lugares onde já obteve relações criativas distintas. Na composição situada, as informações estão atreladas, em alguma medida, à configuração e ao contexto dos lugares nos quais se escolhe dançar. Na delimitação desta pesquisa, esses lugares são quase exclusivamente ambientes do cotidiano como ruas, praças, residências, transportes urbanos, dentre outros. Significa que, aqui, o modo de tratar o lugar no qual se dança leva em consideração a sua natureza circunstancial de mudanças constantes no seu contexto. Dessa forma, o dançarino implica-se, também, enquanto um corpo dinâmico em sua dança e seu funcionamento.

Considerando que o corpomapa constitui-se de uma trama de entendimentos distintos que estão atrelados a essa relação, fez-se necessário, aqui, organizar grupos de assuntos que atendem a uma perspectiva de diferentes mapeamentos – contextuais, cognitivos, sociais e compositivos. Para isso, os assuntos estão reunidos em quatro capítulos, da seguinte forma: o primeiro apresenta informações acerca do contexto histórico para fins de identificar as principais referências nesse tipo de relação da dança feita na composição situada, bem como contextualiza os assuntos implicados em composições dessa natureza; o segundo comporta conceitos que ajudam a compreender como se configuram alguns processos cognitivos do dançarino quando implicado enquanto compositor de si mesmo, nesse tipo de composição; o terceiro discute a perspectiva social do entendimento de lugar; o quarto capítulo propõe reflexões sobre composição em dança a partir de uma lógica relacional.

Para uma melhor compreensão dos assuntos da pesquisa, foram criados planos de relação, ou seja, camadas de organização relacionais para denominar os grupos de ideias que operam em conjunto na trama do corpomapa – na tríade corpo, lugar e composição. Os planos de relação são determinados por três aspectos: os aspectos físicos do dançarino e do ambiente (Superfície); os aspectos sociais do lugar e do dançarino (Dimensão); e os aspectos compositivos que se estabelecem no encontro (Recorte). Nessa tríade de mapeamentos, o dançarino se depara com reflexões que permeiam os três planos de relação, já que todos convergem para um fazer compositivo situado.

No Capítulo 1, apresenta-se um breve contexto sobre artistas da dança e a relação compositiva com lugares ao longo da história, interesses que levaram artistas da dança à ocupação de espaços públicos, juntamente com os acontecimentos nos últimos tempos. Há também a contextualização da tese, no sentido de esclarecer ao leitor sobre qual é a perspectiva do corpomapa inserido nas discussões da composição situada. Consideramos que o dançarino, quando leva em consideração os aspectos do lugar, cria uma abertura para um tipo de posicionamento diante de um determinado contexto que se configura em argumentos possíveis em sua composição. Nas discussões sobre esses argumentos, são utilizadas as ideias do pesquisador André Lepecki (2012) sobre os “chãos” para dançar e a impossibilidade de tais “chãos” serem neutros. O autor apresenta planos de composição e, dentre eles, foram escolhidos três que dialogam diretamente com a tensão de escolha do lugar no qual se dança. Seus argumentos são bem vindos para ajudar a desenvolver o texto desta tese, considerando que existem distintos mapeamentos entre os dois agentes da composição situada envolvidos

nesses respectivos planos de composição. Dentre os argumentos e os planos de composição propostos por Lepecki, são escolhidos três para esta pesquisa – Movimento, Fantasma e Quadrado branco de Favillet – encontrando ressonância com aqueles aqui propostos: Superfície, Dimensão e Recorte.

No Capítulo 2, a partir dos aspectos físicos da relação entre o dançarino e o ambiente, consideramos necessário estudar a percepção sensório-motora do dançarino no intuito de compreender como as informações se estabelecem no plano da Superfície, ou seja, nos aspectos que circundam o corpo e o ambiente do entorno. O dançarino ao qual nos referimos aqui, é autor de sua própria composição, opera na composição no tempo presente, tomando decisões a partir de como se autopercebe na relação com o ambiente, tomando nota dos seus padrões de movimento e de ações compositivas. Dessa forma, para o estudo da percepção, se fez necessário investigar sobre como o mapeamento cognitivo ocorre, para então compreender qual a relação do dançarino com o entorno. À luz das ciências cognitivas, utilizaremos autores que estão alinhados com tais conceitos para fundamentar o entendimento de percepção do dançarino, tais como: *embodied*, que aqui é traduzido como corporificação, ou seja, a compreensão de que a mente é encarnada, que ela se configura pela experiência do corpo; e o conceito de *embeddedness*, ou seja, o entendimento de que estamos embebidos pelo ambiente no qual habitamos, estamos em codependência com o meio ao redor e seus aspectos. Nesse sentido, tomando tais considerações para pensar a dança enquanto experiência artística e imbuída de considerações advindas de uma prática, para além de discutir a cognição, as reflexões que compõem o corpomapa estão entrelaçadas com essa realidade na qual o corpo está envolto num fazer criativo. Trata-se de considerar a utilização dessas ideias para discutir experiências específicas da dança.

Entende-se, à luz do neurocientista António Damásio (2002; 2010), que o mapeamento cognitivo ocorre de forma contínua no corpo por meio dos seus processamentos da atenção e das portadas sensoriais no ato da composição situada. Esse entendimento vai ao encontro do que diz o filósofo Shaun Gallagher (2005), nos seus escritos sobre imagem corporal e esquema corporal, para ajudar na compreensão do dançarino com a imagem de si mesmo, já que compõe com o seu próprio corpo em tempo presente. O entendimento de ação em percepção, no viés dos estudos do filósofo Alva Noë (2004), também ajuda a potencializar as discussões aqui presentes, pois o dançarino precisa agir no mundo, confrontar-se com as coisas em seus aspectos presentificados, incertos e em circunstâncias que se modificam o

tempo inteiro. O dançarino, dessa forma, pode expandir o entendimento de si mesmo em relação ao lugar no qual escolhe compor – de modo que não se trata apenas de entender os processos da autorrelação do dançarino consigo mesmo, mas do modo como o dançarino percebe-se estendido no ambiente, ampliando a ideia de si mesmo para além da sua própria operação corporal.

No Capítulo 3, são apresentadas autores e reflexões sobre o lugar na perspectiva das Ciências Sociais, com descrições de envolvimento de artistas com as pessoas que convivem nesses lugares. A noção de lugar enquanto um conjunto de informações pertencente a diferentes configurações (como uma praça, uma vila, uma rua, etc.) cruzam os assuntos do fazer artístico da dança no corpomapa e fazem parte do plano da Dimensão. Para tanto, utilizamos o conceito de Lugar Praticado defendido pelo historiador Michel de Certeau (1998), que apresenta uma ideia de espaço análoga à da língua falada. O autor considera que a prática do lugar é uma narrativa em seus percursos e seus usos cotidianos, apresentando, também, nuances pertencentes à natureza da prática do corpo, desbravando caminhos que antes não foram planejados, inventando percursos próprios da prática humana.

Para o dançarino, o conceito de Lugar Praticado é bem vindo, já que, ao lidar com lugares distintos em sua composição, passa a ser capaz de identificar as mudanças dos usos pelas práticas, sendo capaz de reconhecer traços do lugar pelas relações humanas presentes em dado ambiente, e isso passa também a se relacionar com a sua composição. É uma forma de entender o mapa em sua etimologia, o mapa enquanto modo de relação direta com o lugar e a sua dimensão com o dançarino. A partir dessas reflexões, é possível também pensar a experiência de trilhar um dado percurso no entorno da composição com aspectos pertencentes a um lugar específico, aspectos que só são levantados porque o dançarino passa a conviver com as especificidades do lugar. Nessa perspectiva, o dançarino é capaz de perceber a dimensão dos lugares e o seu próprio “lugar no mundo” enquanto artista inserido num meio, num coletivo social.

Como o interesse desta pesquisa é a relação do corpo com o lugar e seus aspectos circunstanciais, compreendendo que tal implicação cria condições para a própria composição, é coerente identificar a necessidade de lidar com a operação da improvisação nessa relação. A composição, dessa forma, lida com modos de como a improvisação acontece, ela faz parte de uma lógica de como o corpo opera diante das circunstâncias. Compreendemos, então, que essa improvisação é uma forma de compor em tempo real. No capítulo 4, enquanto plano do

Recorte, abordaremos a questão reunindo assuntos sobre composição, bem como práticas advindas de reflexões do corpomapa. Inicialmente, é preciso compreender o aspecto imediato da composição, a possibilidade de criar no instante da atuação da dança. Para isso, analisaremos os estudos do Modo Operativo *AND*, criado e sistematizado pelo coreógrafo João Fiadeiro e a Antropóloga Fernanda Eugênio: sistema que trata de uma forma de entender e praticar uma composição artística em tempo real. O objetivo não é discutir a metodologia criada, mas analisar como esses estudos são importantes para levantar informações do fazer compositivo que ocorre de um modo relacional. Ajuda também a observar como o corpo, quando implicado numa composição que parte de um motivo relacional, é codependente do acontecimento. Assim, a improvisação é um modo de operar em relação.

Esta pesquisa tem um caráter teórico-prático e carrega implicações do fazer artístico como experiência. Dessa forma, são apresentadas quatro obras autorais, apresentando especificidades de contexto e composição que contribuem para as reflexões do conceito de corpomapa aqui desenvolvido. São elas: *Espia 1.*, de 2012 (trabalho realizado nas janelas de moradores de Salvador junto ao Radar 1 – Grupo de Improvisação em Dança); *Ônibus*, de 2010 (trabalho realizado em ônibus coletivo, junto ao projeto *Poéticas Performáticas de Multidão*, com o Coletivo Construções Compartilhadas); *Ladeira de Chuva*, de 2012 (trabalho solo realizado na ladeira da favela da Vila Brandão, dentro do *Projeto Arquipélago*, do Coletivo Construções Compartilhadas, com apoio da Funarte); *Chão Adentro*, de 2014 (experimento em dança realizado na rua de São Nicolau, dentro da programação do Festival Pedras D'Água – c.e.m). Para cada lugar referido nessas composições há questões que perspectivam circunstâncias diferentes e dos possíveis encontros com os mesmos. Durante as criações, foram levantadas ideias da pesquisa que se configuram numa trama de entendimentos, e que vão se costurando ao longo da tese, convergindo no que se denomina corpomapa.

Durante o processo do doutorado, foi realizado um intercâmbio com a cidade de Lisboa, Portugal, na Escola Superior de Teatro e Cinema, com o financiamento da Bolsa Capes PDSE – Bolsa Sanduiche no Exterior – entre outubro de 2013 e julho de 2014, no qual foram realizadas uma série de atividades complementares às investigações da pesquisa. Foram realizadas entrevistas de cunho semi-aberto com artistas e estudiosos que desenvolveram práticas que se relacionam com a questão aqui proposta. São eles: Diogo Granato, Isaura Tupiniquim, Thiago Ribeiro, Sofia Neuphart, Mariana Viana, Lyncoln Diniz,

João Fiadeiro e Fernanda Eugênio. Esses artistas e estudiosos são devidamente apresentados nos capítulos nos quais estão inseridos.

Alguns workshops foram ministrados como modo de compartilhamento das ideias desenvolvidas na prática, em forma de aulas de dança denominadas "Práticas de Dança Corpomapa". Esses compartilhamentos foram de extrema importância para o amadurecimento e teste de algumas ideias junto a outras pessoas. No entanto, tais práticas não devem ser consideradas como uma metodologia, mas apenas como uma estratégia do desenvolvimento desta pesquisa de doutorado, praticando em aulas de dança ideias sobre práticas de criação que partem da relação entre cada pessoa e um dado lugar. Após os quatro capítulos, seguem as considerações finais. Ao longo do texto, inserem-se hiperlinks com indicações de vídeos online, nos quais é possível assistir trechos dos experimentos autorais utilizados como exemplos. Tais trechos também constam em material de DVD com os respectivos vídeos, anexados à tese.

## 1. O CONTEXTO DO CORPOMAPA

Primeiramente, no contexto do corpomapa, interessa discutir como a relação de dançarinos com lugares específicos ocorre, numa possibilidade de perceber com mais cuidado o que já se insere nesse lugar e nesse dançarino, considerando que o encontro dançarino-lugar não parte do ponto zero. A percepção desse encontro dá-se na interseção desses dois agentes em atravessamentos mútuos. Do ponto de vista do dançarino, pode-se dizer que ele se encontra implicado, ou seja, ver a si mesmo no encontro. Assim, é possível constatar que as informações (do lugar) se apresentam corporificadas em quem dança. Tais informações deflagram o que lá já está (tanto no lugar, como no corpo do dançarino) e convergem num acontecimento compositivo que começa no ponto do encontro. Decidir dançar num determinado lugar, sob essas condições, é em si tornar evidente, ampliar as informações de um conjunto de fatos presentes. O dançarino precisa estar sempre aberto às circunstâncias do lugar e do seu próprio corpo, processando as informações, numa situação compositiva.

A composição é um modo de posicionamento que já carrega em si reflexões diante da própria dança e do lugar. Concordo, então, com André Lepecki quando afirma sobre a possibilidade de dançar de fato num chão “inapropriado”: “[...] voltamos à concretude não metafórica do que a dança pode fazer politicamente: destrambelhar o sensorio; rearticular o corpo, suas velocidades e afetos, ocupar o espaço proibido, dançar na contramão num chão rachado, difícil.” (LEPECKI, 2012, p. 18). Quando pensamos em destrambelhar o sensorio e rearticular o corpo, podemos relacionar a possibilidade de estar dançando de fato num chão rachado, em lugares como a rua, porém, com um cuidado diante desse “estar”, um cuidado em reconfigurar-se diante desse chão coletivo, ocupando-se de “ler” o que de fato faz parte desse acontecimento. A composição pode ser uma situação em que o argumento se arranja de um

determinado jeito que não significa apenas estar dançando nesse chão, mas de como é possível estar dançando com esse chão. Faz-se necessário ler-se ao ler esse chão. É preciso saber que o corpo mapeia e mapeia-se nessa relação de forma sensório-motora, social e em posicionamento ao contexto de um determinado chão.

Em segundo lugar, é importante considerar que a proposição de uma dança situada, que se relaciona com lugares, não é um interesse recente. Na sessão a seguir, estão reunidas informações dentro de um breve histórico dos acontecimentos que fazem parte do contexto maior do corpomapa. Explicar o contexto no qual o corpomapa se insere nos ajuda a ter pistas dos acontecimentos anteriores entorno da dança, e de artistas da dança que se interessaram e se interessam por lugares “inapropriados”, conforme a expressão de Lepecki.

Apresentaremos informações sobre como a dança situada ocorreu ao longo dos tempos – em especial no decorrer do século XX –, quais os principais artistas interessados nesse tipo de dança, e como se deram os contextos e condições que viabilizaram os modos de processos compositivos. Na segunda sessão, discute-se sobre denominações utilizadas para essas danças (*site-specific*, *arte em situ*) e, na terceira sessão, apresenta-se alguns artistas contemporâneos que podem dialogar ou que circundam os assuntos apresentados, bem como o contexto específico nos quais as ideias reunidas aqui se entrelaçam nos próximos capítulos da tese.

### **1.1 Mapeando acontecimentos no tempo (breve histórico)**

O objetivo não é retroceder completamente na história da dança, mas apresentar alguns momentos de ignição que pavimentaram o que existe hoje enquanto composição situada na área da dança. De antemão, é importante perceber que há uma influência não só da dança, mas também de outros movimentos de mudança na arte como um todo que contribuíram para a dança. Os autores Clidière e Morant (2009) tratam da dança situada de uma forma abrangente e explicam que

A dança em espaços públicos<sup>1</sup> não é um gênero em si, mas uma grande quantidade de situações. Situações históricas, as quais tornaram o século XX numa grande

---

<sup>1</sup> O modo de se referir ao espaço nessa pesquisa será sempre enquanto o lugar da dança situada. Os autores dessa citação específica se referem ao lugar da dança situada que tem a condição de ser público.

reforma [...]. Em situações de rupturas no Japão como nos Estados Unidos, os artistas em todas as áreas, buscavam uma mistura da arte com a vida. Happenings, manifestações no espaço público foram modos de confrontação, a cidade se apresentou como terreno de jogos e experimentações. Na França, no período pós-1968, houve uma explosão de artistas de rua. Com a chegada dos americanos Alwin Nikolais, Carolyn Carlson, Lucinda Childs, Karole Armitage, a dança contemporânea se tornou o lugar da paisagem cultural [...]”. (CLIDIÉRE; MORANT, 2009, p. 13).

Eles explicam ainda que ao longo do tempo, no pós-guerra, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo aparecem em sucessivos acontecimentos pelo Japão. Ocupado pelas forças dos EUA, o Japão reconstruiu apressadamente algumas cidades, sofrendo duras invasões estrangeiras. Algumas ações radicais de pintores como Taro Okamoto (1948), que prega destruir para reconstruir, e do grupo Gutai (1955-1972)<sup>3</sup>, que criou formas performáticas de sessões de pintura, além da famosa formação de seus artistas com formas públicas e inusitadas de exibir suas obras de arte; dançarinos como Mishima Hijikata (1928-1986), Kazuo Ohno – fundador do Butoh – e Kinjiki são nomes lembrados; no mesmo ano, do outro lado do Oceano Pacífico, Trisha Brown, Yvonne Rainer e Simone Forti – durante seis semanas de aula com Ana Halprin, na Califórnia, descobrem modos diferentes de se mover, formando a geração mais jovem da dança norte-americana (CLIDIÉRE; MORANT, 2009, p. 17 e 18).

Segundo Adriana Banana (2012), no contexto de Nova York dos anos 1970, a coreógrafa Trisha Brown<sup>4</sup> estava em conjunto com uma revolução de posicionamento da dança que rompeu fronteiras e tradições em modos e lugares para compor. Numa fase específica de suas criações, durante os *Early Works* (entre os anos de 1962 e 1979), suas proposições eram feitas para espaços não-convencionais. Em *Roof and Fire Piece* (1973), coreografada nos telhados de Nova York, o público era conduzido para o topo dos edifícios

---

2 No original: “La danse en extérieur n’est pas un genre en soi mais une multitude de situations. Situations historiques, lorsqu’autourant du vigième siècle, en un élan réformateur, la danse tournele dos à l’académisme pour épouser les utopies d’un siècle nouveau. Sublimant la notion de corps collectif, prônant l’hygiène et l’exercice, ele s’égare dans les années trente à vouloir mettre en scène les foules. Situations de ruptures , lorqu’au Japon comme aux États-Unis, des artistes, toutes disciplines confondues, cherchent à fondre l’art dans la vie. Happenings, manifestations, l’espace public devient lieu de confrontation, la ville, terrain de jeux et d’expérimentations. De retour en France, dans l’immédiat après 68, on assiste à l’explosion festive da saltimbanquisme. Avec l’arrivée des Américains, Alwin Nikolais, Carolyn Carlson, Lucinda Childs, Karole Armitage, la danse contemporaine se fait une place dans paysage culturel [...].” Todas as traduções realizadas nesta tese são minhas.

3 *Gutai* foi um coletivo de artistas ativistas japonês muito importante que surgiu em meados dos anos 1950 no Japão, fundado por Yoshihara Jiro. O coletivo inaugurou novas formas de pensamento, criação e presença a partir das suas formas de exibições artísticas. Foi um dos mais importantes movimentos do pós-guerra na cultura japonesa.

4 Trisha Brown, coreógrafa e dançarina, foi uma das fundadoras da avant-garde Judson Dance Theater em 1962.

para assistir de um local que tivesse uma altura acima dos telhados onde estavam os dançarinos. Em sua obra *Man walking down the side of building* (1970), a artista estabelece com o espaço uma perspectiva de criação que gera questionamentos do próprio corpo enquanto possibilidade de se mover e onde se mover (BANANA, 2012).



Figura 1. *Man walking down the side of Building* (Trisha Brown, 1970), com Peter Muller em Nova York. Um homem que desce de uma construção na parede mantendo a mesma postura como se tivesse no sentido vertical.

Vemos, na imagem acima, a parede e a descida do performer com uma corda amarrada. Contemporâneos a essa coreógrafa nessa época, outros modos de ver o espaço estavam sendo configurados. Em lugares diferentes do mundo, ao longo da história, e principalmente a partir de 1950, a dança feita em espaços públicos ganha conotações parecidas de cunho político diante do fazer artístico, mantendo, porém, suas singularidades culturais. Apesar dessas singularidades, os modos de configurações são influenciados entre

artistas que se deslocam de um lugar para outro. Assim, tanto em Nova York como na França, há uma invasão dos espaços urbanos como modo de reivindicação. Os situacionistas liderados por Guy Debord<sup>5</sup> fundaram manifestos tentando influenciar as dimensões filosóficas e políticas da vida pública e influenciaram alguns artistas a produzirem um modo de arte performativa que não se entende enquanto modo convencional de arte.

Diante de tantas ebulições e mudanças, as artes passam a se entrelaçar e estar a favor de quebra de barreiras e convenções até então estabelecidas. Segundo Kloetzel e Pavlik (2009), uma das primeiras influências para a dança feita em lugares específicos, nessa época, pode ser identificada nas colinas da Carolina do Norte, no *Black Mountain College* – uma instituição experimental formada por um grupo de artistas: John Cage, Merce Cunningham, Williem de Kooning e Buckminster Fuller, dentre outros. Esse grupo se encontrou em 1950 para discutir arte e colaboração em projetos. Os autores explicam que esses artistas foram inspirados pelos feitos artísticos e pela filosofia Dadaísta de 1920. Começaram a explorar novos métodos e lugares para arte fazendo retiros durante os verões. Em 1952, por exemplo, o compositor musical John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham, o poeta Charles Olson, o artista visual Robert Rauschenberg e o pianista e compositor David Tudor realizaram a apresentação da experimentação *Theatre Piece n° 1*. Mais tarde, reconheceram esse evento como precursor dos *Happenings* (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 08). Percebemos que, nesse sentido, os *happenings* são situações criativas que não se limitam a uma só linguagem: os artistas de diversos fazeres criativos passam a influenciar uns aos outros.

[...] *Happenings*, geralmente mais associados a Allan Kaprow e outros artistas no mundo da arte visual em Nova York, após 1950 e antes de 1960, foram eventos de mídias mescladas que tentaram mudar práticas teatrais padronizadas. Participantes nos *Happenings*, engajados em liberar, tipicamente simultâneas estruturas improvisadas que incluíam direções com palavras faladas, movimentos, uso de apoio, músicas, etc. (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 08)<sup>6</sup>.

---

5 Guy Debord foi um escritor francês e um dos maiores pensadores da Internacional Situacionista (movimento europeu de crítica social, cultural e política ativo em julho de 1957, reunindo poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais em Cosio D’Aroschia na Itália). Seus textos foram a base das manifestações de Maio de 68. *A Sociedade do Espetáculo* é o trabalho mais conhecido desse autor.

6 No original: “Happenings, most famously associated with Allan Kaprow and others in the New York visual arts world of the late 1950s and early 1960s, were mixed-media events that attempted to overturn standard theatrical practices. Participants in the Happenings engaged in loose, typically simultaneous, improvisational structures that included directions regarding spoken word, movement, prop usage, music, etc.” (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 08).

Um dos exemplos que os autores citam é que depois das experiências vivenciadas no *Black Mountain College*, o coreógrafo Merce Cunningham realizava suas apresentações também em outros lugares além do teatro. Cunningham se apresentava com a sua companhia em cenários não usuais como cafeterias, museus, praças e ginásios. Nessas criações, Merce Cunningham, John Cage e Robert Ellis Dunn ajudaram a modificar o ponto de vista da dança moderna, em termos de temas de movimentos e lugares de performance (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 09). Tais apresentações realizadas em lugares não convencionais são frutos da efervescência criativa da época e também dos *happenings*, que apresentavam características experimentais e que se tornavam estruturas de apresentações diferentes quanto aos lugares e modos de realização. Os *happenings* eram realizados em apartamentos, armazéns e outros lugares não-convencionais que pudessem romper com a separação entre performer e público (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 08).

Os *happenings* tinham, em suas configurações de composição, pistas de como essas novas ideias se apresentam acima, como lugares inusitados e estruturas improvisadas. Isso explica uma das fortes influências do surgimento de novos experimentos na dança na época. Em colaboração com John Cage, o coreógrafo Merce Cunningham experimenta separar a estrutura da dança da estrutura da música e passa a ter outra percepção da composição na dança. O músico Robert Ellis Dunn, na década de 1960, esteve no *Judson Memorial Church* e compartilhou com dançarinos aulas de composição com parâmetros nas estruturas musicais que, na época, eram também influenciadas pelos experimentos musicais de John Cage com o acaso. Nessas estruturas, os dançarinos eram incentivados a improvisar e criar seus próprios parâmetros de composição, eram incentivados a encontrar outros modos de se mover.

Em paralelo a esses acontecimentos, ocorrem também os workshops da coreógrafa e professora Ana Halprin, que ministrava aulas em San Francisco, ensinando seus alunos a se mover de outras formas em lugares abertos.

Inspirada por seu marido arquiteto, Lawrence Halprin, Ana Halprin começou fascinada por conceitos de estrutura e desenho arquitetônicos e como eles se afinavam em jogo com a anatomia física do corpo e a relação do corpo com o ambiente. Conduzindo aulas externas aos pés do Monte Tamalpais [...] Halprin encorajou seus alunos a livrarem-se das velhas estruturas e de velhos vocabulários de dança. Para ela, o corpo era um instrumento de introspecção; e tinha conhecimento expressivo próprio com a conexão para os arredores, então precisavam estar abertos para recepção. Numa tentativa de acessar o saber do corpo e ampliar a consciência do ambiente interno e externo, Halprin empregou mudanças pessoais e algumas vezes emocionalmente carregadas de exercícios de improvisação para renovar o corpo de seus estudantes de hábitos de movimentos e preferências.

Muitos desses exercícios eram feitos em lugares externos em seu terraço, em bosques, na praia ou na cidade. Seus alunos poderiam performar com tarefas – carregando troncos, construindo estruturas, etc. – que encorajavam então a adaptar ao ambiente. Se a escolha do lugar estava em um aeroporto, uma encosta, um terreno abandonado, ou um andaime, Halprin designou essas tarefas para estimular a consciência do ambiente como um padrão na arte de fazer e ver os detalhes dos ambientes como “elementos independentes relatados por caminhos imprevisíveis”. Essas ideias e a atmosfera da contracultura dos seus workshops ajudaram a conduzir semelhantes inovadores como Forti, Trisha Brown, e Meredith Monk – todas alunas de Halprin [...]. (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 09 e 10)<sup>7</sup>.

Os coreógrafos que sucedem essa geração, nos Estados Unidos, continuaram suas novas criações em lugares fora dos palcos, com estruturas de improvisação realizando movimentos do cotidiano como possibilidades de criação em dança. Um grupo de artistas funda o *Judson Dance Theater* e cria os primeiros experimentos em Nova York (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 09).

A partir dessas influências, Yvonne Rainer e um grupo de dançarinos, na década de 1960, começam a negar um modo de composição que já revolucionava revolucionara a década de 1950 com Merce Cunningham, criando outros parâmetros para o modo de pensar. Yvone Rainer partia de uma negação ao que a geração daquela época reivindicava como necessidade de mudança no momento. Dizia não a itens como o espetáculo, o virtuosismo, às transformações e à magia e o uso de truques, o “glamour”, o fato de alguém se mover ou se fazer mover, etc. (GIL, 2004). Era uma passagem entre um modo de pensar a composição da dança entre jovens bailarinos americanos pertencentes a uma nova geração. Segundo Gil (2004), “Num texto em que analisa Trio A, Yvone Rainer traça uma 'carta' dos aspectos e dos princípios da dança tradicional que é necessário recusar, bem como dos que devem ser postos em seu lugar.” (GIL, 2004, p. 156). No conteúdo dessa carta, são apresentados equivalências

---

7 No original: “Inspired by her architect husband , Lawrence Halprin, Anna Halprin became fascinated by architectural concepts of structure and design and how they played out both in the physical anatomy of the body and in the body’s relation to the environment. Conducting class outdoors at the foot of Mount Tamalpais on a dance deck designed by her husband, Halprin encouraged her students to delve into the 'sentient' body’s capabilities free from the strictures of older dance vocabularies. For her, the body was an instrument of introspection: it was knowledgeable and expressive in its own right, with a connection to its surroundings that needed to remain open and receptive. In attempt to acess the knowing body and to amplify awareness of internal and external environments. Halprin employed personal and sometimes emotionally charged improvisational exercises to clear her students’ bodies of movements habits and preferences. Many of these exercises took place outside on her deck, in the woods, on the beach, or in the city, Her students would perform tasks – carrying driftwood, building structures, etc. – that encouraged them to adapt to the environment at hand. Whether the chosen place was in airport, a hillside, an abandoned building, or scaffolding, Halprin assigned these tasks to stimulate awareness of the environment as a partner in art making and to see the details of the environment as independent elements related in unpredictable ways. These ideas and the countercultural atmosphere of her workshops helped lead such innovators as Forti, Trisha Brown, and Meredith Monk – all students in Halprin’s classes [...]”. (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 09 e 10).

dos princípios que não deveriam ser mais utilizados, com a sua substituição em sete itens diferentes. Mais adiante, o autor explica:

Esta “carta” constituía de fato o programa, segundo Yvone Rainer, da nova dança que estava nascendo nas coreografias de Trisha Brown, David Gordon, Débora Hay, Yvone Rainer, Steve Paxton e os seus cúmplices nos “concertos” da Judson Church.[...] coreografias **desse grupo de artistas** de 1963 tinham explorado quase todas as novas ideias **que apareciam na carta**: a abolição das formas referenciais, o desempenho neutro, a repetição, a posição em equivalência do corpo e de um módulo (um colchão, por exemplo), a redução dos movimentos à escala humana, cotidiana, etc.”<sup>8</sup> (GIL, 2004, p. 157).

Por influência dessa revolução da década de 1960, a improvisação e a composição em dança seguem com modos diversificados de atuação – seja em processos criativos ou na própria cena em si, os graus de abertura da criação no tempo presente da cena tem tratamentos diferentes pelos criadores. Mas desde quando ocorrem os *happenings*, entrelaçando as linguagens em estruturas de apresentações, é possível pensar na influência de composições e preocupações artísticas comuns em relação ao como se faz uma determinada arte e ao contexto no qual ela se insere. Dessa forma, as artes visuais, a performance e os acontecimentos de ruptura que aconteciam ao mesmo tempo são fontes de novos pensamentos na composição em arte hoje. Uma das influências que se aproximam de um modo de pensar em contextos e lugares para dançar é o problema do lugar onde a obra se insere de modo que haja uma interação direta do que se cria com o lugar em questão. Isso surgiu no mundo das artes visuais, também na década de 1960, conforme veremos abaixo.

## 1.2 Sobre *site-specific* e dança

Os autores Kloetzel e Pavlik (2009) e o coreógrafo Stephan Koplowitz vêm ultimamente utilizando o termo *site-specific* para denominar as danças que são criadas de modo situado como *site-specific dance* ou *site-dance*. Tratam esse tipo de dança como um gênero em si: *site dance*, e reúnem todas as danças criadas especialmente para lugares fora dos palcos como pertencentes ao mesmo gênero. A tradução literal de *Site-specific* para o

português é sítio (lugar) específico, segundo a historiadora de arte e arquitetura contemporânea Miwon Kwon (1997).

*Site-specific* foi um termo criado na década de 1960, nos Estados Unidos, para denominar obras de arte que levavam em consideração o contexto espacial em qual estavam inseridas, já que também existia o movimento de saída dos pintores e escultores das galerias com o desejo de que suas obras não estivessem mais inseridas no denominado cubo branco. O termo esteve inserido nas áreas da escultura pública e da arte pós-minimalista<sup>9</sup> da época. O pesquisador em História Social Tiago Machado de Jesus, em sua tese de doutorado (2013), explica que na França, em 1970, o artista plástico Daniel Buren denominou esse tipo de obra como arte *in situ*, para se referir ao mesmo sentido de que a obra está implicada num dado lugar, já que *in situ* em latim quer dizer "no lugar". Miwon Kwon, em seus importantes escritos sobre os *sites-specifics*, explica que:

Site-specificidade costumava implicar algo enraizado, atrelado às leis da física. Frequentemente lidando com a gravidade, os trabalhos site-specifics costumavam ser obstinados com a “presença”, mesmo que fossem materialmente efêmeros e inflexíveis quanto à imobilidade, mesmo em face do desaparecimento ou destruição. Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte site-specific inicialmente tomou o “site” como localidade real, realidade tangível, como identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato da paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques, condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito, características topográficas particulares. (KWON, 1997, p. 167).

A autora esclarece que, ao longo do tempo, as características desses tipos de obra são variadas e começam a estar também implicadas com os aspectos sociais do espaço (site) no qual são construídas. Segundo ela, diferentemente da vontade de permanência nos espaços dos sites como condição da existência da obra, os trabalhos passam a ter uma característica de processos que se tornam ações irrepetíveis como eventos. O diálogo da obra com o espaço enquanto o seu discurso parece também estar acrescentado em seu discurso formal:

[...] a característica marcante da arte site oriented hoje é a forma como tanto a relação do trabalho de arte com a localização em si (como site) como as condições

---

9 Arte pós-minimalista foi um desdobramento da arte minimalista que surgiu na década de 1960 como movimento das artes. Para a arte minimalista, menos era sempre mais, havendo uma sutileza nas escolhas dos materiais. Os pós-minimalistas começam a lidar com essa ideia de repetir o mínimo, porém em grandes estruturas que tomavam os lugares os quais a obra ocupava, de um modo que, para a mesma ser transportada, era preciso destruí-la.

sociais da moldura institucional (como site) são subordinadas a um site determinado discursivamente que é delineado como um campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural. Além disso, diferente dos modelos anteriores, esse site não é definido como pré-condição, mas antes é gerado pelo trabalho (frequentemente como “conteúdo”), e então comprovado mediante sua convergência com uma formação discursiva existente. (KWON, 1997, p. 171).

O artista conceitual e crítico Jorge Menna Barreto, em conferência transcrita para a revista *Urbania3* (2008), explica que ao mesmo tempo em que surgiu esse termo nos Estados Unidos, em 1960, no Brasil, embora não existisse um termo para denominar tais ações, existiam nessas obras uma preocupação com o contexto específico – aquilo que o autor denomina enquanto consciência contextual. Segundo o pesquisador Paulo Reis, nessa mesma entrevista, o pesquisador Paulo Reis, na mesma entrevista, afirma que entre os anos de 1950 e 1960, no Brasil, houveram três segmentos de acontecimentos que marcaram as mudanças na apresentação da arte que levavam em consideração o contexto: 1) o projeto construtivo brasileiro – vertentes do concretismo e neo-concretismo, a discussão era entorno do objeto utilizado na arte e o movimento entre o espaço estético e o espaço social; 2) a incorporação da dimensão temporal da obra de arte – feita em tempo presente –, a experiência coletiva propostas principalmente por Hélio Oiticica e Lúcia Clark; e 3) quando ocorre o golpe de Estado em 1964 e o AI-5 e a arte passa a refletir os problemas políticos nacionais. Hélio Oiticica escreve nesse período o *Esquema Geral da Objetividade* (1967), que consistia na filosofia “tomada de posição em relação a problemas políticos sociais e éticos” e agregou ao espaço a dimensão da história. Segundo Marquez (2009), Hélio Oiticica recolheu elementos, personagens e símbolos urbanos desenvolvendo-os sob novas formas. As suas intervenções artísticas eram criadas a partir dos materiais que o ambiente lhe sugeria. A escolha dos lugares eram inusitados como favelas, terrenos baldios, Escola de Samba da Mangueira e dentro dos canteiros de obras públicas, gerando um posicionamento político e ao mesmo tempo sensório entre obra/corpo/espaço. (MARQUEZ, 2009, p. 02).

Em suma, para o campo da dança, o termo *site-specific*, ou mesmo o termo *in situ*, são utilizados de forma emprestada das artes visuais por alguns criadores e dançarinos para se referir à dança contemporânea realizada fora dos palcos teatrais, ou fora da caixa cênica – a chamada “caixa preta”, equivalente ao cubo branco da galeria, que teria a mesma função de neutralizar o contexto para que a obra se destacasse do ambiente. No entanto, apesar de existir uma discussão teórica consistente nas artes visuais acerca da relação entre a obra e a especificidade de um lugar, percebe-se que há reflexões distintas que atravessam o fazer da

dança fora dos palcos e que a utilização desse termo é um deslocamento que ocorre apenas para facilitar o modo de se dirigir à dança feita em lugares não convencionais. Dessa forma, corre-se o risco de generalização e classificação de todas as danças feitas fora dos palcos como um tipo de composição que se alinha enquanto modo de fazer, apenas por estar fora desses ambientes. Todavia, devemos ter o cuidado de notar que nem sempre a dança feita fora dos palcos tem o interesse em dialogar com o contexto em que está inserida. Neste estudo, não se trata apenas de discutir as obras que acontecem em lugares externos ao palco, mas de tratar da relação possível de se estabelecer entre o dançarino e o contexto no qual ele dança, como também da consideração de que o lugar em qual se dança não será “neutro”, seja ele qual for. Compreender que há uma especificidade no lugar em que se dança é também compreender que podem ser desenvolvidas especificidades compositivas, já que nem o dançarino nem sua dança partem do zero, ou seja, trata-se de uma pessoa com sua história e experiência de vida, e de um lugar que também possui uma história e aspecto circunstancial.

Na dança, os autores Kloetzel e Pavlik (2009) e o coreógrafo Stephan Koplowitz destacam três grandes precursoras, já citadas aqui anteriormente, relacionadas ao *site-specific* em dança nos Estados Unidos: Ana Halprin, com seus workshops incentivando seus alunos a pesquisar ambientes diferentes; e suas alunas Meredith Monk e Trisha Brown. Anna Halprin foi pioneira na forma de arte experimental na dança pós-moderna. Em 1950, realizou oficinas para dançarinos em San Francisco, Estados Unidos. Meredith Jane Monk é compositora, performer, diretora, vocalista, cineasta e coreógrafa americana. Desde 1960 cria trabalhos multidisciplinares que combinam música, teatro e dança. Trisha Brown co-fundou, em 1970, o coletivo de dança experimental Grand Union, e logo depois a Trisha Brown Dance Company. Durante um período de sua carreira, esteve compondo em espaços públicos onde criou seus *early works*, composições criadas em diversos lugares fora dos palcos na cidade de Nova York.



Figura 2. *Songs of Ascension* (Meredith Monk e Ann Hamiltons, 2006). Trabalho vocal que impregna o espaço com os performers em movimento.

Na Figura 2, trata-se de uma foto do famoso trabalho da artista Meredith Monk no qual ela trabalha com a reverberação da voz dos artistas no local específico escolhido. Meredith Monk se utiliza não apenas da dança, mas explora também o lugar como potência sonora. Em alguns de seus trabalhos, Meredith Monk desenvolve uma pesquisa histórica do lugar para suas composições. Na Figura 3, podemos ver uma fotografia do trabalho *Walking on the wall* (1971), de Trisha Brown, realizado no Museu de Nova York.

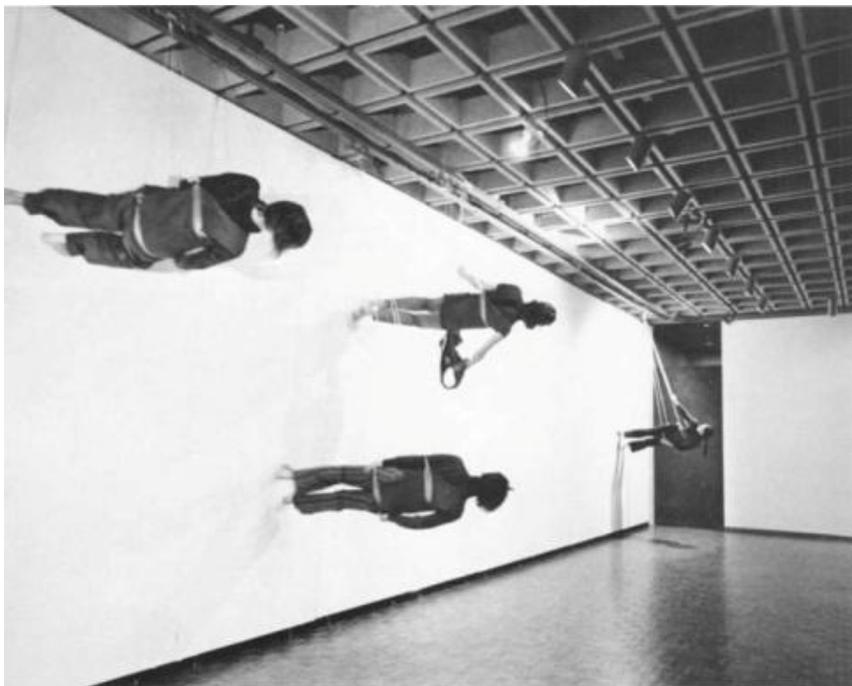


Figura 3. *Walking on the wall* (Trisha Brown, 1971).

A contribuição de Trisha Brown para pensar a relação do corpo com o lugar no que concerne a composição é importante, pois suas criações em lugares inusitados dialogam com as dimensões e perspectivas oferecidas pelos mesmos. Sobre o trabalho de Trisha Brown, Kloetzel e Pavlik (2009) esclarecem ainda que:

Como parte do primeiro grupo dos coreógrafos da Judson, Brown presenciou muitos dos experimentos de Childs, Forti e Paxton, e ela se sentiu atraída por esse tipo de trabalho. Em uma declaração famosa, ela notou que era uma vergonha que havia tantos espaços vagos deixados por dançarinos. “*Eu senti pena no passado de tetos e paredes. Isto é perfeitamente um bom espaço, porque ninguém usa isso?*”. [...] Assim ela argumenta, “*Eu não estou interessada em fazer um trabalho que foi feito em estúdio, realizado num espaço interior e coloca-lo num espaço aberto. Eu não gosto nada disso.*” Então, para *Man Walking Down the Side of a Building*, ela explicou que a extensão da parte da caminhada poderia ser determinada não para uma particular informação artística mas para a altura do edifício e a extensão do tempo que o performer tinha para andar do telhado até o chão. In *Walking on the wall* (1971), apresentou em Whitney Museum, Brown treinou seus dançarinos para assumir uma postura ordinária como se eles tivessem andando no chão, só que eles estavam andando vagarosamente nas paredes da galeria. O público tem a sensação de que eles estão vendo os dançarinos andarem no chão acima, uma estranha inversão de perspectiva. Outro trabalho em lugar específico, *Roof Piece* (1971), empregou doze dos dançarinos de Brown em topos de telhados de 8 construções em

Nova York cobrindo um quarteirão da cidade. Através de gestos imitativos que passavam de construção em construção em uma direção acima de quinze minutos o período e então voltava para outros quinze minutos, público em pé no nono topo de telhado, podia ver a eventual (e inevitável) distorção de movimentos que ocorriam durante a tentativa de traduções sob tais distâncias. (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 12)<sup>10</sup>.

Essas informações sobre as obras de Trisha Brown são importantes porque apresentam pistas de como as suas composições internamente apresentavam dados sobre o diálogo entre a especificidade do lugar e os dançarinos envolvidos. No caso, o dançarino estava dançando para uma coreógrafa, mas podemos ver que ao menos nas três obras citadas acima, o dançarino precisava desenvolver habilidades específicas com esses lugares. A negociação entre a condição que o dançarino se encontra nesses lugares específicos e o modo como isso se configura numa dada apresentação fazem parte do sistema em si da composição. Quando a coreógrafa nos fala, por exemplo, sobre a obra *Man Walking Down the side of a Building* (1970), e da condição do tempo da descida da composição estar de acordo com o tamanho da construção e não com uma escolha do tempo no qual ela, como coreógrafa, previamente decide sobre a duração de sua descida, entendemos que esse tempo acontece de acordo com a ação do performer diretamente implicado no tamanho da construção. O tempo da composição acontece por conta da circunstância desse dado. Na apresentação, ver o percurso que o performer traça e ver o tamanho da construção, nos apresenta um tipo de relação com a construção que é presentificada e é codependente do lugar no qual está sendo feita.

---

10 No original: “As part of the first group of Judson choreographers, Brown witnessed many of the experiments by Childs, Forti, and Paxton, and she felt drawn to such work. In a famous statement, she noted that it was a shame that there were so many spaces left vacant by dancers. “*I have in the past felt sorry for ceilings and walls. It’s perfectly good space, why doesn’t anyone use it?*” [...] As she argues, “*I’m not interested in taking a work which was made in a studio and performed in an interior space and placing it outside. I don’t like it at all.*” So, for *Man Walking Down the Side of a Building*, she made sure that the length of the piece would be determined not by particular artistic agenda but by the height of the building and the length of time it took for the performer to walk from roof to ground. In *Walking on the wall* (1971), performed in the Whitney Museum, Brown coached her dancers to assume an ordinary posture that made them seem like they were walking on the ground, even though they were sauntering along the gallery walls. Audiences had the sensation that they were watching the performers walk on the ground from above, a strange inversion of perspective. Another seminal site work, *Roof Piece* (1971), employed 12 of Browns’ dancers on the rooftops of 8 New York buildings covering to city blocks. Though imitative gestures that passed from building to building in one direction over a 15-minute period and then back for another 15 minutes, audiences standing on a ninth rooftop could see the eventual (and inevitable) distortion of movement that occurred when attempting translation over such distances.” (KLOETZEL; PAVLIK, 2009, p. 12).

O coreógrafo Stephan Koplowitz, em seu curso na internet<sup>11</sup> chamado *Creating Site-specific Dance and Performance Works* (Criando danças e apresentações situadas), considera que além dessas três precursoras, as práticas de Isadora Duncan, Ruth St Denis e Ted Shawn já eram práticas que apontavam ao que se considera *site-specific*. Ele explica, também, que o termo é utilizado de forma muito ampla, de modo que muitos gêneros diferentes passaram a ser chamados de *site-specific*. Ele organiza então um tipo de classificação em que analisa o grau de relação que uma determinada obra exerce com o lugar em que é apresentada, no que concerne seu processo de criação, inspiração, apresentação, etc. Reúne quatro categorias distintas, são elas: 1) *Site-specific*, 2) *Site-adaptative*, 3) *Studio to site*, 4) *Reframing the known*. Em ordem decrescente, explica que a categoria 4 – *Reframing the Known* (Reformulando o conhecido ou reenquadrando o conhecido) se trata de apenas deslocar uma obra já feita para outro lugar, a estrutura da obra continua igual estando ela apenas deslocada de um enquadramento para outro. Na categoria 3 – *Studio to site* (Do estúdio para o lugar), a obra é montada antes, mas o lugar também é considerado em suas condições de adaptação daquilo que já está pronto e por isso a obra pode sofrer alterações quando é deslocada para um lugar específico. Na categoria 2 – *Site-adaptative* (adaptação direta da obra ao lugar), todas as decisões tomadas na obra são inspiradas por informações do lugar desde o design, história do lugar, a comunidade, etc. Porém, apesar do lugar ser utilizado como maior fonte de inspiração, o trabalho pode ser adaptado a outros lugares que apresentem características em comum com o primeiro. Nessa categoria, o coreógrafo apresenta alguns exemplos, alguns de sua autoria como o trabalho *Grand Step Project: Flight* feito em Nova York em 2004.

---

11 Da série de cursos oferecidos pela internet num site denominado Coursera: <<https://www.coursera.org/course/sitedance>>. Esse coreógrafo oferece online uma espécie de oficina com embasamento histórico e instruções de como fazer uma composição em dança em espaços específicos.



Figura 4. *Grand Step Project: Flight* (Stephan Koplowitz, Nova York,). Com cinquenta dançarinos performando.

Um outro exemplo é *Laundronatinee* (2008), da coreógrafa Heidi Duckler, que criou a obra em lavanderias públicas e residenciais, que também se enquadra na classificação enquanto *site-adaptative*. Podemos ver, na fotografia abaixo, várias dançarinas em cima de máquinas de lavar roupa numa lavanderia. Provavelmente, é um trabalho que pode se repetir em outras lavanderias. O que define a adaptação é o fato da função do lugar enquanto que a obra se adapta às diferenças que neles existem.



Figura 5. *Laundronatinee* (Heidi Duckler, Nova York, 2008).

Stephan Kaplowitz acrescenta também que o trabalho acima, bem como outra obra sua chamada *Off the walls* (1993), enquadram-se na subcategoria 2.1, que concerne a uma situação na qual o trabalho acrescenta em sua composição novas informações a medida em que se apresenta em lugares diferentes. Já na categoria 1 – *Site-specific* (obra de um lugar específico), trata-se de um tipo de obra que é intransponível, ou seja, a obra só existe naquele lugar, não sendo possível o seu deslocamento para um outro lugar. Na classificação desse coreógrafo, nota-se uma observação na obra em geral e como esta se implica na relação com o lugar ou não, numa espécie de visão geral entre a obra como um todo e sua locação de apresentação. A lógica interna não é um foco no sentido do curso, já que está implicado entender como o lugar pode ser uma fonte de inspiração e o quanto esse lugar interfere no fato da obra depender de estar no mesmo para acontecer ou não. O curso é uma maneira popular e interessante de disseminar algumas informações importantes sobre a dança feita em lugares específicos e a influência dos artistas americanos nelas.

Abaixo, apresentamos uma tabela com o resumo das classificações utilizadas por Stephan Koplowitz que vimos até agora:

Tabela 1. Resumo classificações site-specific por Stephan Koplowitz.

<b>Categorias criadas pelo coreógrafo Stephan Koplowitz</b>	<b>Tipo de relação que se estabelece entre a obra e o lugar</b>
1 – <i>Site-specific</i> (obra para um lugar específico)	A obra só existe naquele lugar, não é possível o seu deslocamento.
2 – <i>Site-adaptative</i> (adaptação da obra direto ao lugar)	Apesar do lugar ser utilizado como maior fonte de inspiração, o trabalho pode ser adaptado a outros lugares que apresentem características em comum com o primeiro.
3 – <i>Studio to site</i> (do estúdio para o lugar)	A obra é montada antes e por isso, pode sofrer alterações quando é deslocada para um lugar específico.
4 – <i>Reframing the known</i> (reenquarando o conhecido)	Se trata de apenas deslocar uma obra já feita para outro lugar, a estrutura da obra continua igual estando ela apenas deslocada de um enquadramento para outro.

Na relação proposta aqui como corpomapa, a obra sempre é criada no lugar, portanto, não seria coerente compor com o corpo previamente ao lugar ou num estúdio de forma alternada. Isso ocorre porque o modo como o corpo se configura estando presente num determinado lugar é diferente de quando esse corpo se configura num estúdio. Mesmo quando há o interesse em instaurar no corpo um mesmo tipo de estado no qual se obteve num dado lugar e transpor para uma sala de ensaio para o desenvolvimento da composição, o lugar no

qual esse estado se instaura já é outro. Ou seja, partindo da compreensão sobre corpomapa, é necessário que o corpo dialogue com o lugar de forma presencial, considerando que há dados das circunstâncias do tempo presente que precisam ser incluídos na criação a todo instante. No entanto, as explicações do coreógrafo Stephan Koplowitz nos servem para diagnosticar que mesmo numa composição corpomapa, existem graus de permanência e convívio que o dançarino estabelece diante do lugar, na sua composição. Contudo, de forma mais direta para esta tese, duas classificações oferecidas pelo autor são mais pertinentes: *site-specific* e *site-adaptative*. Dois exemplos: 1) *site-specific* – o dançarino só apresenta sua composição naquele dado lugar, pois a obra é intransponível, ou seja, o lugar de fato faz parte da sua composição; 2) *site-adaptative* – o dançarino dialoga com lugares que possuem características comuns, ou seja, algumas características em comum permeiam os lugares, mas o envolvimento do dançarino não se aprofunda num convívio mais completo.

Essa preocupação do coreógrafo Stephan Koplowitz é coerente com uma preocupação que surgiu em 1970 nas artes visuais, como já explicamos anteriormente, sobre o problema da especificidade do lugar, ou o quanto uma obra de arte se relaciona de fato com um determinado lugar ou não. A poética das artes visuais possibilita delimitar um campo de discussão que põe em jogo quanto o lugar ganha visibilidade e quais as relações possíveis que a obra estabelece com um dado contexto. Porém, a poética da dança está implícita no corpo que dança e já carrega, por conta da sua história como linguagem, modos de composição que se relacionam com o que o corpo faz e como faz. O diálogo entre a obra e o lugar suscita novas discussões e que, a meu ver, o início dessa discussão pode ser sobre o que acontece com os estados do corpo na relação com o lugar – o que será discutido mais especificamente no capítulo 2. A poética que está nos materiais dessa dança em questão na relação com o lugar, relaciona-se também com o dançarino, que é ao mesmo tempo material (seu próprio corpo) e compositor de poética, ou seja de si mesmo. Esse estado de corpo está inserido num determinado contexto social, e daí desenvolvemos mais uma camada dessa relação no capítulo 3. Os materiais que fazem parte da composição da dança estão engendradas com o dançarino e esse dado sugere discussões diferentes na relação possível entre a poética e o lugar, no que se classifica o *site-specific*.

Se, por exemplo, tomarmos as obras autorais desenvolvidas nesta pesquisa, poderíamos utilizar essa classificação para pensar sobre a relação do processo criativo em termos de variações de permanência em seus respectivos lugares. Assim, poderíamos

considerar que a obra *Ladeira de Chuva* (2012) só existe na ladeira da Vila Brandão (Salvador, Bahia, Brasil), porque se constituiu de um convívio e permanência naquele lugar durante um ano, até se configurar num solo. O mesmo pode ser dito sobre *Chão Adentro* (2014), pois o experimento foi construído juntamente com o que existia na rua de São Nicolau, na cidade de Lisboa, com visitas diárias até se configurar num experimento solo. Já *Espia 1.* (2012), feita em janelas de moradores diferentes, quando os mesmos moradores concediam que fosse feita uma improvisação em dança em suas janelas, e também *Ônibus* (2010), feito em ônibus coletivos urbanos diversos, existem nesses lugares de passagem nos quais o corpo lida com uma mudança de configuração em curto espaço de tempo.

As quatro obras possuem características que se entrelaçam para exemplificar o que apresento aqui enquanto corpomapa. As obras vivenciadas durante o doutoramento estabelecem-se enquanto experiências de testes que não surgiram como fórmulas de uma sistematização compositiva, e sim como possibilidade de implicar-me enquanto artista e pesquisadora em lugares específicos. É importante afirmar que a experiência artística se distingue da experiência de escrita, e tais conhecimentos adquiridos são complementares, promovendo reflexões de grande relevância para o dançarino enquanto um artista capaz de ser autor de suas próprias ações. Dentre essas quatro obras, as perguntas e as situações se diferenciam, e percebo que a última *Chão Adentro* (2014) comporta um direcionamento mais amadurecido diante da pesquisa em desenvolvimento. Porém, tendo como norte o que denomino princípio da mudança, o qual permeia todo o contexto do corpomapa – já que, ao lidar com a alternância dos lugares e suas circunstâncias, os dançarinos mudam seus estados de corpo e vice-versa numa dinâmica de modificação e transformação da percepção de si mesmo e do lugar – foi importante experienciar essas mudanças seja de um lugar para outro, ou mesmo da mudança circunstancial de um mesmo lugar. Conforme será discutido ao longo da tese, esse princípio de mudança serviu como um exercício de “leitura” em lugares distintos, e, no capítulo 4, esses exemplos aparecem de uma maneira mais efetiva esclarecendo o que seja esse princípio.

A questão da permanência e do convívio em lugares pode ajudar a rever a lógica, a denominação e a compreensão daquilo que entendemos como ensaio, nessa situação específica. Por isso, utilizaremos o termo “visitação” para designar o momento no qual o dançarino passa a conviver nos lugares junto a seus acontecimentos e circunstâncias específicas. O entendimento de visita se aproxima da ideia de que, aos poucos, o dançarino

pode fazer parte de um determinado lugar em específico e, portanto, estar “situado”. Visitar é parte do mapeamento que se realiza no processo compositivo. Significa gerar novas percepções (NOË, 2004) em virtude das ações realizadas a cada visitação, conviver no ato de ir até o lugar no qual se compõe de forma continuada. A visita se diferencia do ensaio porque não se trata de somente aprontar e repetir uma apresentação pre-determinada que está por vir, mas de vivenciar o acontecimento a cada dia de presença em dado lugar. Não há possibilidade de esperar o dia de mostrar algo separando os dias de ensaio do dia da apresentação – mesmo que tal dia exista –, pois a cada visitação haverá uma presença, uma exposição de quem se propõe a compor com um dado lugar, uma composição situada. Dessa forma, não haverá um momento da composição estar fechada, pronta, pois sempre estará em mudança a cada dia. As visitas apenas ajudam as ignições que engajam o dançarino numa relação mais situada. Isso pode gerar um estranhamento em ambas as partes, de quem visita (o dançarino) e de quem é visitado (as pessoas do lugar, os acontecimentos cotidianos, etc.), pois as relações passam a se estabelecer à primeira vista, sem ter uma função determinada.

A possibilidade de visitar suscita uma autonomia do próprio dançarino diante do que é possível ou não fazer numa dada situação e desemboca num posicionamento do artista diante do lugar. Um posicionamento que está sujeito ao acontecimento, pois para conviver não é possível impor, estar junto requer uma potência de avaliação do que de fato está acontecendo no momento presente. Uma visita que sempre retorna, ou uma visita inusitada que acontece uma única vez, pode ajudar a explicar os graus de convívio e permanência do dançarino que compõe nos lugares.

O sentido de composição “situada” ou dança “situada” é equivalente ao que poderíamos chamar de *site-specific in dance*, já que situada significa “no lugar”. Nesta pesquisa, poderíamos chamar a dança *in situ*, mas teríamos uma nomenclatura estrangeira assim como *site-specific*, além do termo *in situ* estar também inserido nas artes visuais. Porém, não se trata aqui de apenas problematizar qual a palavra mais adequada para compor o tipo de dança em questão, mas de por em evidência o modo como tratamos o lugar em qual a dança está sendo feita. Se concordamos que esse lugar tem aspectos sociais que são relevantes (conforme será discutido no capítulo 3), e que é sempre dinâmico permeando o princípio da mudança por conta de um modo de estar também dinâmico do dançarino em não tratá-lo como neutro, há uma lacuna ao adjetivar esse lugar. Do ponto de vista do que se propõe no corpomapa, o lugar é sempre singular e é sempre específico. Não haveria como produzir uma

neutralidade e nem tratar o lugar como receptáculo da dança. Ele será sempre a potência dele mesmo. Assim como o sentido de junção entre corpo e mapa numa só palavra, evidenciando uma intersessão desse corpo com o lugar num mapeamento dinâmico, a composição em dança, aqui, situa-se, está situada com/no lugar. É feita situadamente, é feita por conta do encontro. Mesmo que a palavra “situada” nos apresente uma ideia fixa de localização, entendemos que, no modo de tratar esse lugar, na composição regida pelo princípio da mudança, o lugar estará sempre aberto a novas circunstâncias.

### 1.3 Artistas contemporâneos da dança na composição situada

Os autores Clidière e Morant (2009) explicam como os festivais de arte, ao longo do tempo, apropriam-se do fazer em espaços públicos. Os artistas, por conta de lidar com uma série de procedimentos públicos, estão em busca de apoios para seus trabalhos enquanto que a cidade torna-se um lugar controlado, de modo que é necessário ter autorizações em caso de processos criativos continuados em lugares abertos que tenham como linguagem a dança contemporânea. Nos Estados Unidos, existe uma instituição chamada *Dancing in the Streets* (DITS) que desde 1984 fomenta e auxilia especificamente danças situadas. Desde essa época, tem apoiado mais de 400 coreógrafos em lugares específicos. Em 1994, surgiu o *Bates Dance Festival* e o *American Dance Festival*, dentre outros (KLOETZEL; PAVLIK, 2010, p. 16). No Brasil, dentre outros, temos o edital Prêmio Artes Cênicas na Rua, fomentado pela FUNARTE e que abrange Dança, Circo e Teatro. Em Salvador, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, vinculada à Secretaria de Cultura do Estado (Secult), promove o projeto Quarta que Dança, criado em 1998; e, desde 2011, apresenta a opção Dança de Rua e Intervenções Urbanas.

Dentre os exemplos atuais, podemos citar dois eventos de interesse: o Festival Visões Urbanas, que acontece na cidade de São Paulo, e o Festival Pedras D’água, que acontece em Lisboa, promovido pelo c.e.m<sup>12</sup>. Estive presente como artista no Festival Pedras’14, que aconteceu no c.e.m (centro em movimento) em julho de 2014. Pude acompanhar por dentro do festival a sua organização artística e de produção. Nessa organização, não há grandes

---

12 *Visões Urbanas* – festival internacional de dança que acontece nos centros urbanos de São Paulo, anualmente. *Pedras D’água* – festival que acontece em Lisboa anualmente, e reúne uma série de registros, publicados e filmados de suas produções e artistas participantes. O c.e.m – Espaço Centro em Movimento – é um espaço de formação voltado para a criação em dança a partir de residências artísticas permanentes que, em continuidade, possibilita a troca entre artistas de todo o mundo na capital portuguesa.

estruturas e nem grandes convites abertos a artistas que não estejam já implicados no trabalho do c.e.m. Assim, é um tipo de acontecimento feito em equipe e que reflete um trabalho de continuidade das pessoas que ali já estão. Em 2014, houve várias atividades nas ruas de Lisboa. As apresentações artísticas estiveram distribuídas em lugares onde os artistas envolvidos começaram a trabalhar previamente, com um determinado tempo e procedimento de convívio continuado com o lugar, preparando a composição situada para a mostra final do festival.

Entre festivais, editais e iniciativas independentes ou mesmo enquanto uma situação de investigação, esses artistas apresentam naturezas distintas, o que impossibilita pensar que todos apresentem uma mesma questão diante de suas poéticas. O que se produz enquanto arte também pode estar atrelado ao formato de contextos maiores, como por exemplo, a convocatória de um edital ou uma residência em que esses artistas criam a partir de algo pensado previamente por criadores de um determinado fomento. No Edital *Novos Coreógrafos – novas criações sites specifics 2011*, do Centro Cultural de São Paulo, por exemplo, que se propõe a oferecer lugares diferentes dos espaços desse Centro Cultural para criadores de dança, há um requerimento de obras feitas especificamente para um determinado lugar, um projeto criado por Alexandra Ribas Itacarambi. Na edição de 2011, participaram os artistas Thiago Costa (*Dramaturgia Topográfica*), Natália Fernandes (*Prólogo para o jardim*), Carolina Minozzi (*Em água*), Ilana Elkis e Joana Ferraz (*Plongée*), Júlia Abs (*Plano Inclinado*), Leandro Berton (*Multidão? Toda coreografia é social*), Rita Tatiana Cavassana (*Acesso ou obra de domínio público*), Ivan Bernardinelli (*Pequenas Brechas*). Cada artista, em depoimento disponível em vídeo editado pelo centro cultural, considerou alguns aspectos do espaço que escolheu, como também destacou a discussão mais pertinente naquilo que se propunha em sua composição. Os espaços são internos e se diferenciam por suas naturezas de uso e fluxos de circulação de pessoas. Alguns artistas pesquisam os aspectos físicos, como Júlia Abs com *Plano Inclinado*, no qual explorou as rampas de concreto do centro cultural com a criação de movimentos que tinham uma qualidade parecida com a desses espaços, o risco do corpo nesse plano, etc. Já o artista Leandro Berton apresenta uma ideia de *site specific* que está ligada apenas as pessoas que permanecem nos espaços, os grupos que criam fluxos de passagens, etc. Esse artista não recorta nenhum ponto do centro cultural, ele circula pelo espaço. As artistas Ilana Elkis e Joana Ferraz escolhem a biblioteca e delimitam uma perspectiva, pois o público assiste o trabalho de cima enquanto elas se relacionam com a mesa

e os corredores da biblioteca, criando jogos de composições visuais. Ivan Bernardinelli fala sobre o uso dos lugares e propõe uma ocupação de pequenos lugares em que dançarinos ocupam dançando. Há, portanto, nesse Edital – e na sua realização desde a criação do projeto, curadoria e realização – um olhar para a coreografia enquanto *site specific*, o que faz desse tipo de lógica coreográfica atrelada ao estudo e organização do espaço para a sua configuração. Nos relatos, os próprios compositores falam sobre os seus processos criativos e de como iniciaram suas ideias e objetivos das suas composições.

Os grupos de criadores que estão envolvidos com outras formas de criação em suas pesquisas e estão ligados aos espaços diferentes, na maioria das vezes, estão misturados com composições performáticas ou com artes feitas em espaços públicos. Como exemplo, podemos lembrar a obra *Novela Performática, ressuscitando Joanes* (2008), com direção do artista Thiago Ribeiro, que foi realizada em espaços diferentes de Salvador-BA, com o estudo constante da performance em seu processo criativo, junto a artistas da dança, gerando uma forma de cena específica que se apropria dos contextos pelos quais se apresenta.

No Festival Pedras D'Água, em Lisboa, é possível encontrar registros diversos de artistas da dança que criaram solos específicos para lugares da cidade e que, com o apoio do c.e.m (centro em movimento), encontram desde orientação até um respaldo de espaço de apresentação e documentação oferecido pelo Festival. Em 2014, foi possível acompanhar o processo criativo de dois solos, assistir outros três ao vivo, acompanhar depoimentos e registros em filmes de solos em edições anteriores, além de participar também com um experimento solo *Chão Adentro* (2014), sob a orientação da investigadora Sofia Neuparth, professora e idealizadora do c.e.m.

Os três solos em evidência foram dos artistas Mariana Viana (*Perto*), apresentado no Largo dos Trigueiros – uma região de moradia no centro de Lisboa; Lyncoln Diniz (*Solo para uma multidão*), no Campo Mártires da Pátria – uma praça pública entre uma quadra de basquete, árvores e um parque infantil; Inês Ferreira e o músico Trever Hagen (*Rio*), numa região da cidade à beira do rio onde os pescadores habitam durante o dia. Esses três artistas, estiveram no c.e.m, envolvidos em suas produções nos últimos cinco e três anos. Com formações distintas anteriores ao c.e.m, entre as áreas da dança, teatro e performance, durante as atividades do c.em, desenvolvem uma continuada investigação do estudo do corpo, atuando como mediadores de oficinas, produtores de suas próprias criações ou colaborações de reflexões escritas do c.e.m, dentre outras realizações pessoais na área da arte em Lisboa.

Na Figura 6, vemos a artista Mariana diante de uma parede muito grande com várias janelas e portas de moradores.



Figura 6. Mariana Vianna com o solo *Perto*, no Largo dos Trigueiros. Festival Pedras D'Água 2014 (Lisboa, Portugal).

Vemos que uma porta a direita com o número 14 estava entreaberta. Durante algumas visitas de Mariana, estive presente e, em alguns dias, pessoas apareciam nestas janelas para ver a sua dança. Uma janela do andar de cima era muito pequena, do tamanho do rosto da senhora que ali morava. Na figura 7, Mariana vemos uma fotografia da dançarina no corrimão do bairro, o qual ela usava para se deslocar entre um ponto e outro do largo em seu roteiro de apresentação.

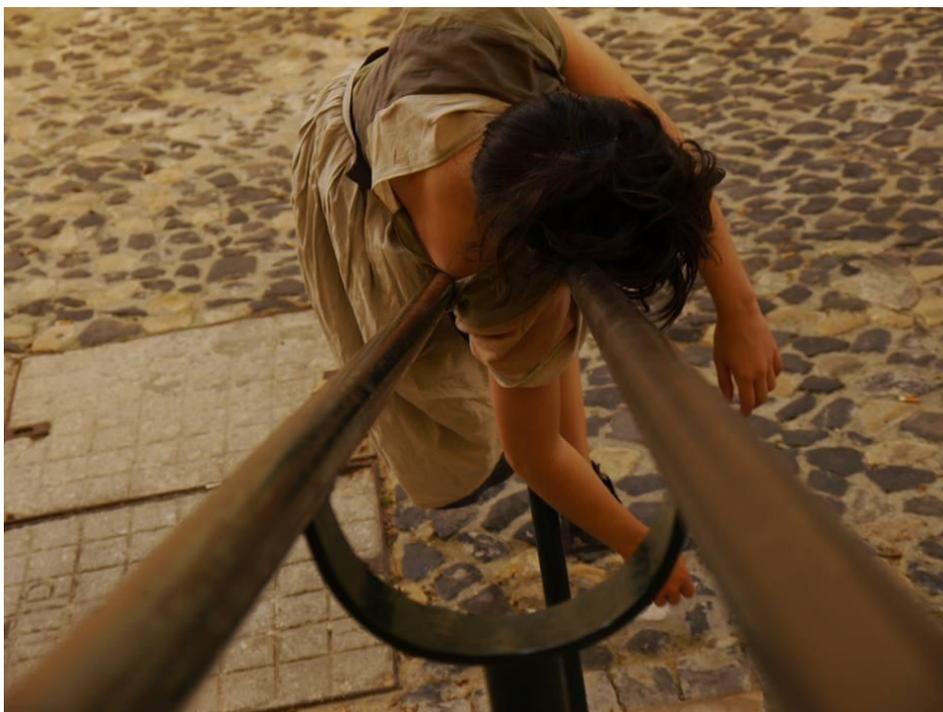


Figura 7. Em *Perto* (2014), Mariana escorregava nos corrimões do Largo dos Trigueiros.

Na figura 8, podemos ver imagens da apresentação *Solo para uma multidão* (2014), de Lyncoln Diniz. Percebemos a diferença desse lugar onde, ao invés de paredes de casas de moradia, temos árvores, sombra, e um chão aterrado no qual Lyncoln se camuflava, ora estando nas pequenas paisagens do lugar, ora movendo-se entre as pessoas.



Figura 8. Apresentação de *Solo para uma multidão* (Lyncoln Diniz, 2014). Lisboa, Portugal.

Já na figura 9, podemos ver o solo de Inês Ferreira, *Rio* (2014). A artista portuguesa dançava com um estado de corpo que foi produzido com um tipo de sonoridade que o rio produzia nesse lugar. O músico que apresentava junto com ela pesquisava esses sons e também tocava um instrumento de sopro de uma forma específica: não havia sons comuns, era uma sonoridade opaca, quase fundida com o som do rio. Esse rio, em específico, é muito parecido com o mar. Inês relata que, em dias de visitas, teve problemas auditivos pelo contato continuado com os sons do rio, mais especificamente, a pressão do ar que ela se predispôs a pesquisar presencialmente em seu solo. Percebo que a primeira vez que vi a visita de Inês no rio, em fase bem inicial, era diferente da situação da apresentação, pois ela estava entre os pescadores que se agrupavam nessa região, numa manhã de sol, e não havia um ponto de vista demarcado. Com a apresentação, ficávamos todos – “o público” – de frente para o trabalho, que ganhou uma frontalidade, mesmo que no estado da dançarina Inês essa informação não se configurasse.



Figura 9. *Rio*, solo de Inês Ferreira com Treve Hagen. Festival Pedras D'Água (Lisboa , Portugal, 2014).

Abaixo, na Figura 10, vemos uma imagem do experimento solo *Chão Adentro* (2014), com uma breve participação no Festival Pedras D'Água, na rua de São Nicolau – bem no centro urbano, mas numa rua periférica de passagem. Os outros solos se constituíram sob um tempo maior de visita dos dançarinos aos seus lugares, diferentemente do meu experimento, já que fui inserida na programação apenas um mês antes. No entanto, numa perspectiva de pesquisadora e artista, a experiência de observar “por dentro” do festival foi muito produtiva. Ao longo da tese, esse percurso criativo e a descrição da relação com o lugar será mais aprofundado.



Figura 10. *Chão Adentro*, experimento solo de Lória Morays. Festival Pedras D'Água (Lisboa, Portugal, 2014).

É possível perceber um amadurecimento de cada solo em suas escolhas criativas, mas todos apresentavam um tipo de investigação no qual a criação partia de uma escuta do corpo no encontro com o lugar. Antes do período da apresentação, toda a equipe do c.e.m (centro em movimento) já acompanhava os processos, o que também contribuía para um amadurecimento no convívio dos dançarinos com seus respectivos lugares. Nesse acompanhamento, cada dançarino habituava-se a uma constante exposição dos seus materiais gerados em compartilhamento com as pessoas do c.e.m. Por sua vez, o modo de acompanhamento da equipe, sejam as pessoas da produção ou da direção artística geral, faziam com que os mesmos se habituassem a presenciar tais exposições. Então, os solos estavam afinados com uma proposta interna do festival, mesmo existindo uma assinatura de cada dançarino com seu trabalho. As autorias individuais ocorriam durante os processos criativos, já que haviam tomadas de decisão internas dos artistas em suas respectivas obras. Porém, o festival conserva, a cada temporada, uma determinada ética interna que se alinha a um modo de pensar, que é uma forma de se relacionar com as pessoas e os lugares da cidade. Significa que

não está aberto a propostas de solos de artistas – obras que já estejam prontas - que não foram frutos de processos de convívio junto a toda equipe do c.e.m previamente. Pode-se afirmar também que esse processo é parte de uma extensão formativa da própria instituição – uma formação pela experiência artística e autoral baseada em atividades que completam e complexificam essas relações com lugares específicos da cidade de Lisboa.

Podemos citar, como exemplo, o trabalho do artista Lyncoln Diniz (Figura 8), com *Solo para uma multidão* (2014) – em entrevista concedida para esta pesquisa. Ele esteve inserido na equipe do c.e.m acompanhando ao menos os três últimos festivais e, em quatro anos, produziu três criações solo que se relacionam com o lugar específico. Lyncoln discute sobre o seu modo de criar utilizando a palavra insistência como uma forma de deixar que a configuração apareça. Ou seja, ele explica que observa que há leituras das pessoas ao redor sobre o que ele está fazendo e, diante disso, não se apega a essas leituras, deixando que a sua dança crie um espaço próprio de uma realidade diferente, naquele lugar específico. Ele diz que é importante criar materiais ao redor da composição da dança (fotografias, textos, objetos, etc.), elementos que produzem retorno sobre o que a sua dança está produzindo naquele lugar. Explica que, para ele, o mais específico da criação são os aspectos físicos geográficos que se apresentam, mas também diz sobre como os padrões do seu próprio corpo aparecem nos materiais gerados na criação e o quanto que ele dialoga com isso olhando para a sua composição. Numa pergunta sobre o que havia de mudança em cada um dos solos que ele criou, responde:

Para mim, o mais específico de cada um deles era o lugar... era o beco... aquele lugar, aquela geografia, porque aos poucos eu ainda estou entendendo... porque [...] é um processo porque eu preciso fazer mais um solo, sabe? Para ver coisas... porque nesse último solo, *Solo para uma multidão*, aconteceu que, teve uma altura que eu estava indo por um caminho [fala sobre a direção da composição], indo para lá, depois começou a vir para cá [risos]. E começou a ficar muito assim “uau, ok, vai ser assim, mais ou menos por aqui que vai acontecer a coisa, relação com o chão e tal”. De repente, eu comecei a ver assim “Nossa, está parecido com o Beco [o primeiro solo que ele fez], mas porque que está parecido?”. Comecei a fazer essa pergunta, e não era no mesmo lugar... Mas eu sou o mesmo, ele (o lugar muda o corpo) muda e muda muito, são visíveis as mudanças. Mas a gente tá sempre assimilando coisas [gesticula sobre as informações que se agregam ao corpo]. Então, de repente começou a ficar parecido, em níveis muito compatíveis, muito próximos. E eu de repente eu não queria, sabe? Eu não quero fazer igual. De repente eu pensei assim: “Você não está fazendo igual, não é a mesma coisa e se tiver coisas parecidas isso é bom, reconhecer né?!”. Então, é curioso porque eu começo a ver que existe um estudo sim, existe um saber que está abrindo no corpo, um procedimento talvez. Eu tive um pouco de medo disso, tipo “uau, no que que isso vai dar?”. Uma coisa estabelecida, mas não precisa ser assim, óbvio! Por mais que eu reconheça que existem umas insistências, essas insistências não são coisas que eu pré-determino.

Eu vou para o lugar, foi assim que aconteceu agora, no *Solo para uma multidão*, eu fui para lá, fiquei um mês assim meio flutuante, e de repente as coisas começaram a assentar e as questões começaram a me ser muito familiares. O corpo começava a falar assim: “ah, tem algo aqui que eu reconheço”. E ele transformou aí, óbvio, num saber que ele já tinha. Por isso que eu falo que eu precisava fazer mais um para aprofundar mais ainda. (DINIZ, Lyncoln. Entrevista concedida em julho de 2014).

O que o artista quer dizer com “insistência” é a repetição de algum material que ele começa a criar no lugar, como movimentos e jeitos de estar no ambiente, como também o convívio. A não desistência de estar lá continuamente, sabendo que essa convivência intencionada em criar provoca a configuração de poéticas específicas dessa coexistência. O que ele reconhece no próprio jeito de compor, que se repete de um lugar para outro, são padrões que passam a se repetir mesmo que de uma forma diferente por uma abertura do corpo a lugares diferentes. É interessante observar o modo como Lyncoln Diniz trata e reconhece o “fio” por onde vai a composição a partir dele mesmo, inserido e implicado num dado contexto.

Outro exemplo de composição situada é o trabalho do artista improvisador em dança Diogo Granato, paulista e residente em São Paulo, diretor e intérprete criador do grupo Silenciosas+G'taime no qual desenvolve trabalhos com videodanças e intervenções urbanas com dança improvisação e *Le Parkour*<sup>13</sup>, com o qual está em constante exercício de ocupação pelas regiões de São Paulo e outras cidades. Um de seus vídeos acontece no morro Vidigal, no Rio de Janeiro. Nessa edição, os dançarinos criam um percurso no morro improvisando entre as pessoas da comunidade. Temos, nesse caso, um outro tipo de relação com o espaço da rua, onde o acontecimento da obra é presencial e lida com emergências da própria realidade do lugar. Há uma característica de exploração das possibilidades de passagens que o próprio espaço urbano apresenta com obstáculos à frente do caminho, muros, chãos de asfalto, etc. Há uma relação atlética do corpo com os espaços e, ao mesmo tempo, uma inteligência de improviso e de saber lidar com as pessoas ao redor (passantes da rua, carros, etc). Durante entrevista realizada com o artista Diogo Granato, na cidade de Cataguases-MG em maio de 2012, foi possível destacar alguns aspectos compositivos nos quais o artista acredita que se conectam com a relação entre corpo e lugar. É importante ressaltar o contexto dessa entrevista: ela foi realizada na rua, por escolha do próprio entrevistado. Enquanto ele falava,

---

13 *Le Parkour* é uma prática corporal que tem o objetivo de fazer seus praticantes se deslocarem de um ponto a outro pelos obstáculos da cidade de forma mais veloz possível, apenas com o corpo humano. Assemelha-se a auto-defesa ou artes marciais. Foi criado na França, em Sarcelles, Lisses e Evry por David Belle.

estava em movimento e conectando-se com os recortes do espaço da praça no momento em que eu o entrevistava. Inicia a entrevista sentado no chão como podemos ver abaixo na Figura 11.



Figura 11. Diogo Granato sentado na Praça de Cataguases-MG.

Era noite numa cidade do interior de Minas Gerais, em maio, em pleno outono. O tempo inteiro ele se movia no espaço da praça e falava, mostrando com seu próprio corpo aquilo que está explicando. Uma palavra muito utilizada por Diogo foi a “ressignificação” – que é o que ele acredita que acontece quando escolhemos um espaço para dançar. Ao longo da entrevista, ele vai apresentando possibilidades compositivas nas quais acredita. Começa falando da percepção, daquilo que estamos acostumados a observar em nosso lugar de moradia, e como a resignificação modifica essa percepção, possibilitando um novo modo de olhar para o mesmo espaço. Afirma que:

Então, basicamente, fazer dança em espaço público, no espaço da rua, é uma forma de resignificar para as outras pessoas aquilo que elas já conhecem, já percebem. Mas pra isso, você precisa resignificar pra você o espaço... Então, qualquer atitude,

pouco inesperada – como ficar de pé num banco [Diogo sobe num banco da praça] – pode ressignificar pra você e vários outros do espaço urbano. (GRANATO, 2011).

Continuando a conversa, pergunto se qualquer coisa que se faça no espaço ressignifica e ele responde que sim, mas que há graus de impacto diferentes:

[...] se você fizer um estudo para ressignificar a arquitetura à sua volta, vai ser mais efetivo, essa ressignificação vai ser mais efetiva. Se ela for ressignificada pra você, vai ser mais fácil que você ressignifique para os outros. [...] se eu deitar aqui [Diogo deita-se no chão, no meio da praça e continua falando deitado – Figura 12], na praça, eu vou estar ressignificando o espaço, então se as pessoas olham isso, elas já vão achar estranho. Se tivesse mais gente aqui andando nessa praça durante o dia e eu deitasse aqui, ia ter uma ressignificação maior, se eu deitasse ali no meio da rua, ia ser muito maior porque ia gerar um perigo, chamar atenção, etc e tal. (GRANATO, 2011).



Figura 12. Diogo Granato continua sua fala deitado no chão da praça.

Logo em seguida, ele falava sobre a possibilidade de ressignificação das pessoas do espaço: “Você pode ressignificar as pessoas do espaço. E, às vezes, ressignificar as pessoas do espaço é ressignificar o espaço” (GRANATO, 2011). Continuando os seus exemplos, começou

a apresentar uma série de possibilidades compositivas que, a partir do espaço, poderiam ser usadas na cena. Uma delas é o impacto de várias pessoas numa mesma posição em lugares diferentes do espaço fazendo um coro (coreografia) num determinado lugar – uma composição a partir da repetição de uma informação simples<sup>14</sup>. Fala sobre o deslocamento de uma posição simples para um lugar absurdo, como estar sentado no topo de um prédio e fazer com que as pessoas olhem para um lugar o qual elas normalmente não olhariam. E citou a possibilidade de usar as pessoas que estão no local como modo de conexão para o que se propõe, mesmo que seja como pano de fundo<sup>15</sup>: por exemplo, colocar-se com braços cruzados em frente a um lugar no qual pessoas estão de braços cruzados. Nesse momento, houve uma real interação de um morador de rua que, no tempo da entrevista, pedia dinheiro a Diogo (Figura 13).

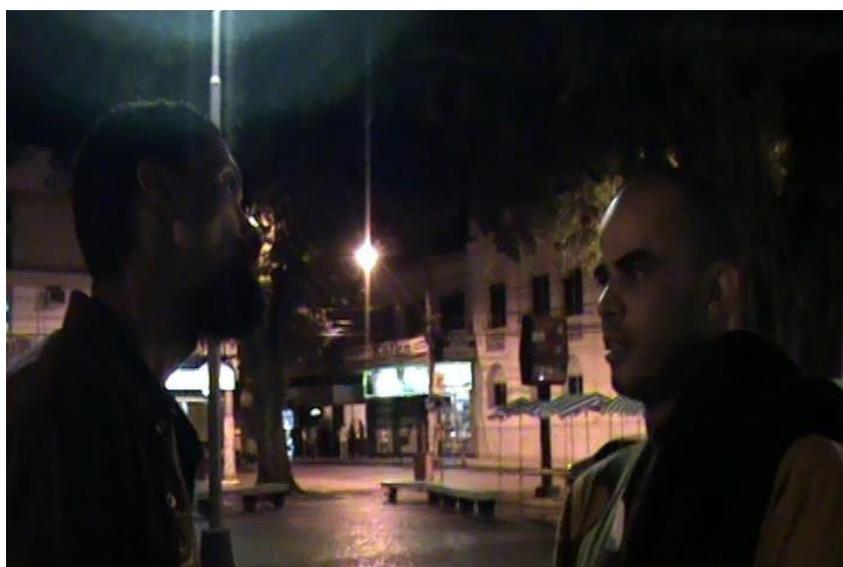


Figura 13. No meio da entrevista, aparece um morador de rua e isso passa a fazer parte da conversa da entrevista.

---

14 Informação simples, aqui usada por Diogo como uma posição sentada parada.

15 Quando me refiro a pano de fundo, é apenas um modo de explicar que as pessoas não interagem com a cena, elas não sabem que estão na cena.

Ele conversava com o morador de rua, que estava sendo filmado e, logo em seguida, após a conversa, passou a falar de como lidar com as interferências das pessoas que podem aparecer e interagir com a composição em local público – e como isso podia fazer com que o artista, naquele momento, fizesse escolhas compositivas e resolvesse a situação, sabendo que o outro não tinha a menor noção do que estava acontecendo ali. A escolha de incluir compositivamente um morador de rua ou um passante, segundo Diogo, requer uma habilidade do artista em arcar com a continuidade de sua composição. Essa seria a escolha da inclusão ou não de forma direta de pessoas do local ou do contexto na composição. Ao final da entrevista, afirmou que, quando se referia ao espaço, era sobre o espaço como um todo e não somente ao espaço externo da rua, pois a ressignificação do espaço ao qual ele se referia poderia ocorrer inclusive num teatro. Dessa forma, durante a entrevista, ele falava ao mesmo tempo que improvisava os lugares que queria exemplificar como modos de ressignificar, além de lidar com o que acontecia em tempo presente. O que se tornou interessante na entrevista com esse artista é que ele diretamente já propunha respostas sobre composição e recorte, realizando uma espécie de composição durante suas respostas.

Tanto o artista Diogo Granato com a questão da ressignificação de um dado lugar, como a questão da insistência apontada por Lyncoln Diniz, são saberes gerados pela relação do corpo com o lugar numa dada composição. A ressignificação pode ser equivalente ao entendimento das aberturas dos usos de um determinado lugar, já que implica em criar um novo uso daquilo que já se considera instituído. A insistência é a permanência do convívio, o tempo de se deixar criar sentidos na visitação continuada, e nesse tempo, auto perceber-se em mudança. Mudança que é vista no próprio corpo configurado num novo material de composição. Mas, além dessas duas palavras que claramente esses artistas explicaram nos seus modos de compor, Lyncoln Diniz nos fala também sobre o padrão de composição que tende a se repetir e apresenta-se como um fator desestabilizador do artista diante de uma nova composição. E Diogo Granato também nos fala de um saber lidar com a circunstância de um lugar que é sempre imprevisível no ato de estar implicado na própria composição. Quando Lyncoln Diniz nos diz sobre a mudança do corpo diante do lugar, também nos faz pensar nesse corpo numa perspectiva sensório-motora (que vamos aprofundar mais no capítulo 2).

Nesses dois casos particulares, o modo como a composição se configura, como também o modo de entender composição são diferentes, porém, a relação com o lugar revela a natureza circunstancial e relacional, seja da relação com as pessoas e do uso que desse lugar é

feito, quanto do corpo que compõe em contato com as circunstâncias. São pontos que apresentam modos de ler lugares que se cruzam para compor. Digamos que ressignificação e insistência são palavras que fazem parte do vocabulário desses artistas ao se referirem a suas obras, e para explicar o modo de relação que os mesmos criam com o lugar e com a composição.

O Coletivo Teia MUV<sup>16</sup>, em Salvador, propõe-se a realizar intervenções urbanas e a provocar nos lugares reflexões acerca de suas atuações. Propõe pensar o espaço de cidades diversas espalhadas pelo mundo, onde artistas podem trocar experiências a partir de um modo de “cartografar” os espaços urbanos com o próprio corpo e suas “errâncias”<sup>17</sup>. Numa das obras desse coletivo, destaca-se como pista de discussão corpo-lugar, a obra *BARROC.Inha* (2008). Nessa obra, o processo ocorreu numa comunidade localizada atrás do centro histórico do Pelourinho. Na estreia da intervenção, o público fora convidado a estar nessa comunidade e conviver com a casa dos moradores, bar e ruínas do local – que é um contraste com o centro histórico, ponto turístico da cidade. O aspecto da obra da relação entre o corpo e o lugar, em sua forma artística, apresenta uma denúncia diante do lugar e constrói discursos outros a partir dessa relação. A escolha do lugar como local de compartilhamento artístico entre pessoas (público) que não conheciam essa região provoca um modo de encontro na própria obra, agenciando reflexões acerca da recepção, envolvendo o público no ambiente em que a apresentação acontece. Na Figura 14 podemos ver uma foto de uma das passagens da composição.

---

16 O Coletivo TeiaMUV é formado por um grupo de artistas que residem em Salvador-Ba.

17 Cartografia urbana, corpografia urbana e errância são termos criados a partir, dentre outros pensadores, dos filósofos Deleuze e Guatarri, pelas pesquisadoras como Paola Berenstein Jacques (Arquitetura e urbanismo) e Fabiana Britto (Dança), para discutir a relação do corpo com as realidades urbanas e como é possível pensar esses espaços pelo corpo e não mais apenas por projetos urbanísticos. Cruzando áreas afins, tais ideias desembocam em discussões transdisciplinares entre arte, arquitetura e urbanismo.



Figura 14. *BARROC.inha*. (Teia MUV, 2008). Salvador, Bahia, Brasil.

Vemos, na Figura 14 acima, o chão acidentado em barrancos e batentes, e as dançarinas posicionadas no lugar. Atrás, podemos ver um morador, ou alguém que assistia a apresentação. Na Figura 15, vemos imagens das cenas da composição: em uma delas, uma dançarina se movia no chão de barro.



Figura 15. *BARROCinha* (Teia MUV, 2008). Uma das cenas no chão de barro. Salvador, Bahia, Brasil.

Na Figura 16 abaixo, podemos ver a parede também acidentada que ocorre outra cena.



Figura 16. *BARROC.inha*. (Teia MUV, 2008). Salvador, Bahia, Brasil.

Diferentemente de um convívio continuado com o lugar, podemos citar o trabalho *Bodies in Urbans spaces* (1999), da Cia Willi Dorner da Áustria. Percebemos que os artistas encaixam-se na arquitetura da cidade, em brechas, cantos e escadarias. Os artistas misturam-se com o formato arquitetônico dando uma visibilidade ao lugar que ocupam. Na Figura 17, vemos uma fotografia de dançarinos encaixados numa grande escadaria.



Figura 17. *Bodies in Urbans Spaces* (Cia Willi Dorner, 1999). Áustria.

Trata-se de uma ação de itinerância pela cidade encaixando-se (formando uma massa de corpos entre eles), de modo que se encaixem nos lugares mais inusitados da cidade. Essa companhia foi fundada em 1999 por Willi Dorner e está sediada em Viena. Originalmente formado em dança pelo *Konservatorium Privat universiat* de Viena, Dorner trabalha como coreógrafo, produz espetáculos instalações, fotografias, vídeos e filmes. Para além das digressões internacionais dos seus espetáculos de dança, Willi Dorner aprecia criar eventos que dão ao público a oportunidade de ter novas experiências, perspectivas e uma percepção diferente do seu cotidiano.

Já a Cia *Ex-nihilo* (França) é formada por Anne Le Batard e Jean-Antoine Bigor (na direção), além de mais dois artistas, e se propõe a criar obras de dança contemporânea em espaços públicos da cidade há 16 anos. A proposta do grupo é estar em diálogo com os espaços públicos, de modo que os artistas estão continuamente pesquisando os espaços da cidade, experimentando e compondo obras que ocorrem também nesses lugares junto aos transeuntes da rua. Dentre outras obras do grupo, *Trajets de vie, trajets de ville* apresenta

cenar sobre o deslocamento em locais de passagem. Na Figura 18 abaixo, uma imagem de uma das cenas de Anne Le Batard.



Figura 18. Anne Le Batard em *Trajets de Vie, Trajets de Ville* (2000). Num dos passos, pisa numa poça de chuva e molha uma transeunte. Ela interrompe a dança e fala normalmente com a mulher, e, em seguida volta a dançar.

No trecho mostrado acima, a dançarina estava entre pessoas num local de passagem de trem, chovia muito e ela dançava em meio aos acontecimentos do lugar, sem interromper o funcionamento normal do lugar.

Percebemos, então, que há modos diferentes de estar e compor. Esses exemplos nos mostram que enveredaremos com composições feitas em lugares públicos. A composição situada, em determinados casos, passa a ter que lidar com o contexto de um conjunto de acontecimentos que pertence à característica de ser público, ou seja, é necessário estar ciente de uma determinada posição diante desse contexto. O modo como essa dança é inserida no lugar é, em alguma medida, uma escolha do dançarino diante das possibilidades públicas em

que o corpo está inserido. Mesmo quando uma dança opera no conjunto de grandes festivais que abrangem a rua como lugar de apresentação, cada dançarino criador opera numa especificidade de relação com o lugar. No entanto, a condição de estar inserido num festival de arte garante, para uma maioria de artistas interessados nesse tipo de modo de operar em dança, uma segurança de continuidade de seus processos. Tal afirmação é paradoxal no sentido de que, no caso de alguns artistas, é importante que a obra não seja identificada como um caráter espetacular, ou seja, para alguns artistas é interessante que o que se cria tenha uma abertura para dialogar junto com o que de fato ocorre no cotidiano do lugar.

Aqui surge a questão de uma apropriação do fazer artístico pela instituição que patrocina ou apoia aquilo que se encontra numa condição de visibilidade pública, numa instância mais abrangente (a rua ou lugares avantajados em dimensões grandiosas), a favor do que está determinado enquanto possibilidade do apresentável. Em tempos de vigilância e controle das cidades, estar na rua ou em lugares nos quais sempre está determinado um tipo de uso do que é permitido ou não realizar, compor a dança nesses lugares tornou-se um desafio, a menos que tal composição tenha um caráter espetacular. Se não há uma carta de autorização de uma instituição ou órgão público, ou mesmo se não há uma aparência de apresentação artística explícita e clara, o artista está a mercê de ser interrompido no que se propõe a fazer nos lugares.

Lepecki (2012) nos fala sobre o ato de coreografar da polícia, que determina e delimita para onde vão os movimentos das pessoas nos lugares, mesmo que essa polícia já esteja entranhada no próprio dançarino. Pensar sobre essa vigilância é parte do contexto dos lugares e diz respeito a uma contemporaneidade em suas configurações urbanas e suas respectivas relações humanas. Uma das recomendações do coreógrafo Stephan Koplowitz, por exemplo, em seu curso oferecido pela Internet, é sobre a obrigação do dançarino adquirir um pedido de autorização prévia aos órgãos da prefeitura local, como regra primeira para que essa composição se desenvolva.

Ultimamente, principalmente em países mais desenvolvidos economicamente, é necessário pedir autorização para “estar”, é preciso estar alinhado à um sistema de vigilância sob pena de uma segurança do próprio artista. É como se fosse necessário, em alguns lugares, tomar cuidado com o que se faz a cada esquina. Isso faz parte de lidar com o chão rachado literalmente, como André Lepecki (2012) nos fala em seu artigo.

Esse contexto traz uma questão complexa, já que o dançarino sente-se protegido fazendo parte de um acontecimento maior; entretanto, se suas ideias ou a sua vontade criativa não se alinharem a nenhum festival ou edital do momento, ele vai precisar contar com a possibilidade de estar por si mesmo. Talvez, implicitamente por trás dos festivais, esteja uma estratégia de aprisionamento da situação pública do artista que cria num lugar público. Numa espécie de abrangência circunstancial em que a instituição, ao estar atrelada a esse artista, esteja interessada em promover a sua própria publicidade por trás do mesmo. Ou, ao contrário, a legitimação que o artista encontra na sua arte ao estar inserido num tipo de festival – já que na rua, por exemplo, sem programa e sem divulgação, não renderia ao mesmo uma comprovação curricular. É necessário, por uma questão de sobrevivência, inserir-se no mercado, e este para a dança situada também existe e reúne-se em alguns discursos distintos dentre festivais, editais e convocatórias.

Pode-se afirmar, do ponto de vista de um conforto para o dançarino, que festivais e apoios públicos são bem vindos quando é necessário estar inserido em algum contexto para desenvolver a criação, mesmo quando, na própria criação em si, já esteja implícito um tipo de fazer artístico que questiona justamente a liberdade de estar fazendo algo em algum lugar. Em controverso, pode-se afirmar também a importância do dançarino exercitar o seu experimento continuado sem esperar a inserção em apoios e festivais, já que a autoria aí pode caber num exercício de descobrir como se faz algo independente do que o mercado já consolida e fomenta; ao mesmo tempo que essa postura demanda do dançarino autor uma posição crítica diante da demanda de produtividade em oferta de organizações maiores de fomento.

Alguns artistas possuem uma investigação de seus corpos atrelada a espaços naturais, os quais não necessariamente se apropriam de festivais de arte urbana. Dentre outros, podemos citar a performer e pesquisadora Ciane Fernandes, que vem investigando a relação entre seu corpo e lugares da cidade de Lençóis, em ações que ela denomina Inversão Corpo Ambiente – reunindo alunos da pós-graduação com seu grupo de pesquisa A-Feto no PPGAC-Ufba em projetos de investigação artística na área da performance, dos quais já estive também presente. Podemos ver na Figura 19 uma foto da artista Ciane Fernandes na cidade de Lençóis-Ba.



Figura 19. Ciane Fernandes em sua pesquisa de corpo com o rio da Chapada Diamantina. Foto de Márcio Ramos (2013).

Ciane Fernandes, em sua abordagem pedagógica somático-performativa, interessa-se pelos estados de corpo que são produzidos durante sua performance. Na Figura 20 abaixo, outra foto da pesquisadora em Lençóis, Bahia.



Figura 20. Ciane Fernandes (2013). Foto de Márcio Ramos. Lençóis, Bahia, Brasil.

Até aqui, podemos afirmar que o contexto do que se denomina corpomapa, instaura-se numa grande área de composições situadas em dança e, dentro dessa grande área, interessa aqueles tipos de composições nas quais sejam construídas relações com os lugares, de modo a considerar que tais lugares fazem parte da composição. Já que o interesse da relação do corpo que dança com os lugares, torna-se relevante olhar para esse corpo que se insere numa obra, ou melhor, que cria a obra em qual se encontra inserido. São importantes os dados que refletem sobre a implicação desse corpo naquilo que compõe, via percepção sensório-motora dos lugares. A observação, nesse caso, é sempre implicada, é a percepção de si mesmo em composição, sejam pelos processos mapeadores da mente rente aos lugares (Capítulo 2) ou pelos processos sociais de convívio diante da organização de um dado lugar (Capítulo 3). Na sessão a seguir, apontamos algumas reflexões que dizem respeito diretamente ao corpomapa.

#### **1.4 A composição da dança feita em chãos possíveis**

Por um viés crítico, André Lepecki reúne questões sobre a ideia de coreografia, ou melhor, sobre como lidamos com a composição na dança, o que provoca algumas reflexões que aqui identifico como úteis para pensar a escolha do lugar no qual se dança. Os argumentos estão registrados no texto *Planos de composição* (LEPECKI, 2006), provocando importantes reflexões sobre o fazer da dança em seus aspectos compositivos, na contemporaneidade. Primeiramente, o autor afirma que:

Todo objeto estético envolve em sua construção a ativação de mais de um plano de composição. Alguns dos planos de composição que distinguem a dança teatral como modo de fazer arte são: chão, papel, traço, corpo, movimento, espectro, repetição, diferença, energia, gravidade, gozo e conceito. (LEPECKI, 2006, p. 14).

Ele explica sobre os entrecruzamentos desses planos entre si e como, a cada obra a ser agenciada, essas conexões passam a se fazer de forma diferenciada (LEPECKI, 2006). Organiza sete categorias de Planos de Composição para compartilhar questões da dança: 1) Plano do quadrado branco de Fevillet; 2) Plano do fantasma; 3) Plano do Movimento; 4) Plano da gravidade ou do tropeço; 5) Plano da coisa; 6) Plano de composição do retorno; 7) Plano do mal-entendido ou do inventário.

Para cada plano traça um argumento específico. Todos se fazem importantes, sendo que o autor apresenta o discurso implícito em cada forma de entender os pressupostos compositivos e mostra como as metáforas do modo de representar ou planejar (ou ainda projetar) tais composições denunciam uma forma de pensamento que predomina sobre esses fazeres. No Plano do quadrado branco de Fevillet, traça um paralelo sobre como a coreografia, que era um modo de escrita, tomava também o plano branco do papel como espaço neutro e equivalia esse espaço neutro ao chão da dança. Até hoje, coreógrafos consideram o espaço da sala de um estúdio de dança, ou de de um palco como um formato quadrado, ou seja, ainda é comum ao desenhar o espaço para organização da coreografia num papel, considerando que esse espaço seja um quadrado, mesmo que a representação à qual esse quadrado se referencia é um estudio de dança ou um palco teatral em suas características específicas no formato espacial. O registro de uma organização espacial daquilo que se coreografa ainda é comumente feito na delineação do desenho de um quadrado no papel.

Assim, quando a palavra coreografia surge, ela vem para agenciar não apenas escrita e movimento, não apenas corpo e signo, mas papel e chão. Com Fevillet, o chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre concretude da vivência encorpada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão. Interessa aqui a precedência do desenho diagramático sobre a execução da dança: a presença do corpo dançante toma lugar graças ao plano prévio desenhado na página em branco – precedência do virtual sobre o atual, soberania do virtual sobre o atual, que determina e autoriza a qualidade de presença e os regimes de visibilidade do corpo dançante. (LEPECKI, 2006, p. 14).

Ainda sobre o primeiro plano, fala sobre uma urgência em criar essa neutralidade do papel no chão tornando-o o mais liso e aplainado possível, para que o corpo possa nesse chão “escrever” sua coreografia.

É interessante perceber a condição das “condições apropriadas” para a realização da dança. Numa lógica relacional, em que o dançarino compõe num “chão” não aplainado no sentido mais amplo da ideia – em que as relações que ali são estabelecidas não cabe uma dança –, é necessário lidar com os padrões do seu próprio corpo que frequenta o estúdio de chão liso para aperfeiçoar seus movimentos, como também lidar com a situação e as outras pessoas que podem ocupar o seu mesmo espaço enquanto este dança. O corpo que se apropria

de uma espécie de tática para estar em convívio compositivo, interessa-se muitas vezes por “chãos” desenquadrados, por saber que nos acordos relacionais de apenas conseguir estar em estado de dança, ocupa temporariamente um lugar não permitido, transformando o instante numa situação transgressora. A composição entranha-se em outros planos que não só o corpo inscrito no papel, mas se deixa ser escrita pelo lugar e transcreve em conjunto novas formas de coreografia no encontro. Podemos citar o exemplo da artista Olive Bieringa quando, em entrevista concedida aos editores Kloetzel e Pavlik (2009), relata:

Uma das vantagens [sobre dançar em espaços não aplainados] é que existem habilidades físicas que você pode desenvolver mais dançando no lugar alternativo que em estúdio. Você pode experimentar diferentes naturezas de superfícies e objetos. Uma vez que começamos a dançar em lugares abertos, percebi que no mundo da dança tudo é um experimento científico baseado em princípios de controle de um piso plano. Ninguém fala sobre isso. Já ouvi pessoas dizerem: “Vamos ver o que podemos fazer fisicamente com corpos no espaço”. Mas ninguém diz “E vamos fazê-lo em uma superfície plana”. Eu não acho que ninguém considerou esse fato; foi apenas um dado. Descobri que quando você não está trabalhando em uma superfície plana, você pode sentir os seus reflexos melhorados.<sup>18</sup> (BIERINGA, Olive. Entrevista realizada por KLOETZEL e PAVLIK, 2009, p. 136).

Na Figura 21, podemos ver uma imagem da artista Olive Bieringa no chão da rua:

---

18 No original: “One of the advantages is that there are physical skills that you can develop by dancing on site, more so than in studio. You can experiment with different surfaces and objects in nature. Once we started dancing outside, I realized that all of dance is a scientific experiment based on this control principle of a flat floor. No one really talks about that. I have heard people say, 'Let's see what we can do physically with bodies in space'. But no one ever says 'And let's do it on a flat surface'. I don't think anyone considered that; it was just a given. I have found that when you are not working on a flat surface, you can feel your reflexes improves.”



Figura 21. Olive Bieringa e sua relação com as superfícies.

A fala de Olive Bieringa nos remete a pensar exatamente sobre essa superfície lisa na qual a dança já tem dado como o “espaço”, um determinado tipo de chão plano e liso. Não tenho nenhuma pretensão de estar contra o chão liso e suas qualidades de possibilidades para a dança, mas parece que pensar que existem particularidades no chão acidentado e que ter uma prática nesses chãos produzem outros saberes, faz sentido para o que se compreende enquanto corpomapa, já que o chão será de acordo com a especificidade de cada lugar a se dançar.

Seguindo pelo Plano fantasma (o segundo plano), a partir da pesquisa da socióloga Avery Gordon que estuda as matérias fantasmas – aquilo que já se passou mas que continua presente numa ideia de neutralidade. Lepecki, transitando entre uma fala metafórica e filosófica dessas concretudes fantasmas na dança, nos fala sobre a aquilo que se passou em determinado chão, ou em determinado corpo que dança, em que há uma tentativa de tratar tais coisas como se nelas não existissem histórias apagadas. O fantasma de cada elemento da composição em si – que já se apresenta como discurso no mundo. Deixa como uma pergunta reflexão:

Uma dança aberta para uma política do chão é uma dança aberta para aceitar e experimentar com os efeitos cinéticos das matérias fantasmas que interrompem a ilusão de uma dupla neutralidade, a do espaço e a do nosso movimento nele. Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este que danço? Em que chão quero dançar? (LEPECKI, 2006, p. 15).

Aqui, interessa-nos a ideia de olhar esses espaços possíveis e a não-possibilidade de neutralizá-los, já que trata-se de ver nos espaços seus percursos e suas marcas na história, bem como suas representações no mundo, a representação de uma humanidade em espaços. Esse plano é bem vindo para pensar a especificidade de um dado lugar, já que cada um carrega em si a impossibilidade de ser neutro: mesmo um chão liso, mesmo um teatro ou um estúdio tem suas especificidades. Quando o sujeito que dança atém-se em atenção nessas especificidades, presentifica a situação, o lugar e seu próprio corpo naquilo que dança, construindo aberturas durante o encontro compositivo.

Durante uma das composições feitas em *Espia 1.*, numa das janelas de moradores no bairro Santo Antônio, em Salvador, deparamo-nos com uma janela que estava há muitos anos fechada. Perguntamos ao dono da casa porque aquela janela não abria. Ele respondeu que seu pai, quando vivo, vendia doces naquela janela e que, após sua morte, as pessoas da casa fecharam-na e nunca mais se lembraram de abrir. Então, pedimos a sua autorização para abrir e fizemos uma composição nessa janela. Ele nos permitiu entrar na casa, e então abrimos a janela, que já era velha e tinha uma grade de ferro bem debilitada. Íamos pela porta da frente até a grade, ora subíamos por dentro. A atmosfera da casa tinha um peso de histórias e uma iluminação sombria. O estado de corpo aberto àquela situação era singular e único, naquele encontro que resolveu ouvir as tais paredes que há muito não viam a luz da janela. Na Figura 22, podemos ver uma imagem dessa janela.



Figura 22. Janela da casa que estava fechada há muito tempo. Bairro do Santo Antônio Além do Carmo. Salvador, Bahia, Brasil.

Na Figura 23, vemos o ato de abertura da janela. É possível ver a iluminação precária da parte interna da casa, bem como a grade também inclinada e envelhecida.



Figura 23. Bárbara Santos, Líria Morays e Rute Mascarenhas. Bairro do Santo Antônio Além do Carmo. Salvador, Bahia, Brasil.

Podemos citar, também em *Espia 1.*, outro exemplo no qual pedimos autorização para uma moradora em que a janela tinha uma cortina florida (ver Figura 24). Ela permitiu que entrássemos na casa. Ao entrar, a arrumação da casa, o chão batido com suas histórias, e muitas flores plásticas nas instantes da sala da casa. Ao mesmo tempo em que aquela história de vida ali presente era significativa em si mesma, remetia-me a uma lembrança muito forte da casa da minha avó. O modo de estar nesse lugar (uma casa de alguém mais velho) em sua própria configuração era um chão com histórias, mas atravessava também a minha memória de histórias. Aqui, podemos pensar no plano “fantasma” enquanto algo que se articula também com a lembrança enquanto caminho compositivo (ver Capítulo 2) do corpo que dança, esse corpo cuja história pode vir a ser convocada no plano da espacialidade. Dançar em

“chãos” distintos, numa composição situada considerando a não neutralidade de tais chãos, também suscita motivos de composição que desestabilizam as regras de uma suposta neutralidade diante das circunstâncias em que o lugar apresenta.



Figura 24. Bárbara Santos e Líria Morays, em *Espia 1*. (2012). Numa janela do bairro 2 de julho. Salvador, Bahia, Brasil. A cortina florida com a qual dançávamos hora aparecendo e desaparecendo. Dentro da casa, estava a moradora com suas flores plásticas na estante da sala.

Na Figura 24 acima, além da cortina florida e das telhas vermelhas em cima, podemos ver também a parede da casa do lado de fora, com um aspecto precário, fruto de uma construção antiga, descascada. A janela de outra moradora do bairro do Santo Antônio ficava num lugar muito alto (ver Figura 25), e tinha uma configuração antiga, pelo seu tamanho. Durante a dança, conversávamos com a moradora. O modo pelo qual fomos (o grupo Radar 1) recebidos em sua casa, permitiu que estivéssemos à vontade na janela. Era um “chão” desconhecido, divisório pela janela, no entanto, familiar pela recepção. Não haveria como considerar cada janela como neutra, e a partir do que nos apresenta Lepecki (2006) sobre o

*plano fantasma*, é que talvez a composição, quando considera um chão neutro, apaga sua história, tenta partir de algo que não estaria lá.



Figura 25. Bárbara Santos, Líria Morays e Rute Mascarenhas, em *Espia 1* (2012). Janela do bairro do Santo Antônio. Salvador, Bahia, Brasil.

Enquanto dançávamos (eu e Bárbara), Rute conversa com a moradora da casa. A janela fica muito longe do chão da rua e nesse dia chovia. Felipe André Florentino, que estava no grupo na época, subiu em outro prédio para filmar na mesma altura. Dessa forma, o plano de composição do fantasma é fundamental para pensar naquilo que o lugar e o dançarino já carregam em si, apenas por se configurarem daquele jeito quando se dá o encontro.

No terceiro plano – o do movimento –, o autor nos lembra que essa inerência da dança atrelada ao movimento só aparece na era industrial, com a mecânica e suas descobertas. Os auto-movimentos, enquanto uma ideia de autonomia da modernidade, mantém o corpo numa

cegueira de possibilidades de ver o mundo por outro viés. Isso também ocorre na contemporaneidade, que é perseguida pela ideia de produção constante e continuada, individualizada, fazendo com que indivíduos estejam alienados àquilo que de fato acontece com o mundo e com ele mesmo, com seu próprio corpo. Assim é também o corpo movente de dança, num fluxo desse argumento herdado da modernidade em especializar o movimento e o suposto livre-arbítrio de suas direções. Nesse plano, podemos pensar em movimentos que se criam num determinado lugar e que não emergem do encontro com o lugar e sim, emergem, por conta de um saber do corpo de quem dança em automover-se. Essa seara é bem delicada, já que os conjuntos cinéticos do dançarino estão presentes quando o mesmo se move. Ou seja, se o dançarino lida com composições em que lhe interessam a variedade de movimentos que consegue produzir, é necessário que o mesmo reconheça os seus próprios padrões moventes. Dessa forma, precisa criar estratégias em prol de um aperfeiçoamento em perceber o seu próprio saber movente. Pois, há diferença entre aperfeiçoar uma escuta daquilo que o corpo já apresenta enquanto recorrência de movimento e priorizar a sofisticação do que se considera enquanto um modelo de “mover-se bem”. O “mover-se bem” ao qual me refiro está atrelado a um modelo do que se considera “mover-se bem”. A questão do movimento também suscita uma discussão sobre uma suposta “liberdade” em mover-se, na condição de ser um dançarino. Parece ser possível ocorrer um diálogo cinético entre quem dança e os lugares nos quais se dança. Pensar em movimento e composição pode ajudar a balizar repetições de padrões de movimentos já conhecidos, e, ao mesmo tempo, deixar que esse saber que está no corpo de quem dança seja uma poética a favor de suas proposições.

Podemos citar o exemplo da renomada Cia Ex-Nihilo: suas composições se dão em lugares específicos e, pelo movimento, as composições carregam diálogos cinéticos em cada lugar, ou seja, há muitos movimentos e, de alguma forma no traço desses movimentos, reconhecemos linhas moventes de dança, movimentos comuns no ambiente da dança, mas que se instauram de outra forma no contexto (ver Figura 26).



Figura 26. *Trajets de Vie, Trajets de Ville* (Cia Ex-Nihilo, 2000).

Na Figura 26 acima, podemos ver a dançarina Anne Le Batard, da Cia Ex-Nihilo, deitada no chão da rua, numa posição reconhecível em dança contemporânea.

A artista Olive Bieringa, em entrevista, também nos remete a pensar sobre essa natureza de lidar com o movimento diante dos lugares:

Até agora, temos trabalhado principalmente com a fisicalidade dos locais sem o contexto cultural. Esse era o nosso foco principal e ainda é até certo ponto. Eu não tenho um trabalho emotivo [no sentido de dramático] e sou um pouco resistente à idéia de dança moderna de fazer trabalhos sobre alguma coisa [ela se refere a dançar sobre algum tipo de tema]. Eu sou uma pessoa muito cinestésica, e eu crio uma grande quantidade de material com base nisso. Nós olhamos para o que podemos perceber aqui e agora através dos nossos sentidos físicos ou cinestésicos. (BIERINGA, Olive. Entrevista realizada por KLOETZEL e PAVLIK, 2009, p. 131).

Dessa forma, há uma compreensão de conhecer os lugares a partir de um diálogo cinético, de deixar que a qualidade possa dizer sobre como proceder sem perder em vista o contexto ou o tipo de relação que se deseja tecer com um dado lugar. A discussão sobre

mover-se é importante porque faz parte de uma especificidade da dança enquanto área artística e de modos de compor em movimento. Assim como o que se propõe enquanto corpomapa, essa especificidade de mover cria diálogos cinéticos com os lugares.

No quarto plano, do tropeço e da gravidade, o autor nos fala de um modo metafórico sobre a horizontalidade. Uma forma de se referir a uma desestabilização do alienamento de colonizados ou de subordinações de corpos e sujeitos a uma verticalidade imposta. Sugere um modo do corpo que dança criar suas horizontalidades e seus tropeços para uma abertura perante a realidade. Pensar em chão e em contextos de lugares suscita nessa discussão de modo intrínseco, já que o chão nos lugares que não foram feitos para apresentar dança não são usados em sua horizontalidade. Uma dança como a mostrada na figura de Olive Bieringa, na esquina do meio fio se movendo (Figura 21), ou em outro contexto em que dançarinos explorem a horizontalidade, como por exemplo, o experimento solo *Chão adentro* (que comento mais adiante), pode ser compreendida, “lida” como abaixo dos pés de quem está na verticalidade. Isso pode significar muitas interrogações no entorno ou mesmo um grande incômodo.

No quinto plano, ou plano da coisa, Lepecki discute modos de presença desse corpo na dança experimental, que possibilita entender não mais o corpo pessoalizado e sim diluir-se, deixando-se atravessar por um outro tipo de presença que não é baseada em tempos renascentistas, bem como num modelo de corpo ou de modos de dançar corretos.

Os planos de experimentação na dança, quando investidos no problema da composição coreográfica, redescobrem que a corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência de obra-por-vir: cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser. Despega-se, assim, da dança a ideia de que existe um tipo de corpo privilegiado para dançar. (Todo corpo pode dançar, toda dança pode ter qualquer corpo). Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras do “jeito certo” de fazer dança. Despega-se, assim, da dança um modo espetacular de estar presente, de demonstrar presença. (LEPECKI, 2006, p. 18).

Pode-se pensar que ao olhar para essa singularidade – ou seja, se o dançarino consegue ter a noção de sua própria singularidade diante dos lugares – o corpo encontra um jeito de mapear singularmente o lugar e a si mesmo.

No sexto plano, da composição do retorno, o autor aponta um olhar sobre obras que podem ser refeitas e ainda assim terem seu valor e uma potência no modo de retorno a

discursos já feitos na atualidade. No último plano de composição, o do mal-entendido, o autor finaliza suas colocações revelando que há uma liberdade nessas reflexões e que a composição em si pode ser feita do jeito que cada artista bem entender. E que é importante o não apego a academicismos ou modismos como determinantes criativos para quem quer que seja.

Concordo com esses paralelos traçados sobre composição em dança que Lepecki (2006) apresenta, porque é possível identificar discussões sobre materiais que são comumente utilizados para a composição da dança como, por exemplo, chão, papel, etc. A forma de lidar com esses materiais já traz em si uma forma de pensar a própria dança, está implícito. Portanto, cada plano apresentado possibilita construir argumentos, olhando e destrinchando tais materiais, e a forma como o dançarino lida com tais materiais.

Diante da diversidade de artistas da dança que compõem interessados em lugares distintos, na contemporaneidade, pode-se pensar que há especificidades dentro dessa recorrência. O que se considera aqui enquanto corpomapa é uma forma de pensar a composição que reflete segmentos dessa especificidade. Desse modo, as ideias de Lepecki (2006) sobre o plano da escolha do chão da dança e o lugar, em sua impossibilidade de ser visto como neutro, potencializam as questões desta pesquisa, já que nesse fazer compositivo denominado corpomapa realizado em lugares específicos pode se apresentar como um espaço de reposicionamento de quem dança diante dos aspectos do encontro em suas ditas composições situadas. O chão, enquanto suporte material, enquanto suporte de ideais estabilizadores, enquanto localização territorial, é uma metáfora importante no universo da dança. O corpo e o chão enquanto lugar e posicionamento no mundo implícitos na forma como se escolhe dançar implica uma criação de argumentos em forma de composição dançada.

No experimento do solo *Chão adentro*, em sua primeira etapa de composição (anterior ao Festival Pedras D'Água), final de 2013 e início de 2014, estive literalmente testando o aspecto da horizontalidade no chão da rua São Nicolau, em Lisboa. Na Figura 27 abaixo, já percebemos a quantidade de informação que eu, na condição de dançarina, passo a lidar enquanto realizo o solo. Nas periferias da rua, ao fundo, vêem-se baldões de lixo e o tamanho dos prédios da rua que contrasta com o tamanho do corpo no chão. A iluminação que aparece no chão (e que vem de cima) também causa uma imagem na minha perspectiva deitada, como se estivesse mergulhada nas pedras, num tipo de estado de corpo abandonado ao chão. Mais

adiante, nos capítulos 2 e 3, essas informações são mais discutidas. Aqui, fixemo-nos agora na questão de estar na posição horizontal no contexto da rua.



Figura 27. *Chão Adentro*. Espaço Experimental (c.e.m), 2013/2014. Rua São Nicolau, Lisboa, Portugal.

O experimento consistia em estar sempre na horizontal, deitada no chão de uma rua do centro da cidade de Lisboa, no período do inverno. Eu tinha o objetivo de testar a superfície das pedras portuguesas geladas enquanto o corpo se movia a partir do estado que a temperatura provocava em meus movimentos. Porém, o contexto dessa situação chamava mais atenção em quem assistia que os possíveis estados de corpo e de movimentos que eu poderia produzir naquele momento. Ou seja, para minha surpresa, estar deitada no chão de

uma rua numa noite de inverno suscitou questões equivalentes à lembrança de pessoas que dormem no chão da rua, a moradores de rua, remeteu a metáforas de não estar bem, etc. Essa rua apresentava também outras características: imigrantes que a frequentavam com frequência, e pouca luz. Não é possível fugir desses contextos já que o corpo encontra-se com o lugar enquanto um conjunto, de uma forma mais evidente. O corpo na horizontal do chão de um estúdio estaria subentendido na convenção da possibilidade da própria dança. Esse exemplo está atrelado às reflexões de Lepecki (2006), quando este apresenta o plano do tropeço ou da horizontalidade e, ao mesmo tempo, nos remete às indagações do “*quadrado branco de Fevillet*”, no qual discutimos acima sobre as condições adequadas para se dançar. Podemos articular também a ideia do chão enquanto uma superfície que implica num estar abaixo dos pés de um dado lugar e o tipo de uso que se faz dessa superfície.

A mudança de um chão para outro já se apresenta, no corpomapa, na impossibilidade de se pensar qualquer que seja o chão de um lugar como neutro. Bem como o que essas superfícies e contextos suscitam enquanto experiências do dançarino atuais e de lembranças enquanto inerentes a tais encontros. O sentido de mudar o chão não estaria apenas atrelado à superfície abaixo dos pés ou do corpo na horizontal, mas também ao contexto como um todo de um dado lugar. Seja esse o chão onde se pisa, ou em qual se dança, ou no qual se vive e com o qual se compõe.

O modo como a composição se dá depende de como cada artista segue seus padrões e escolhas estéticas, mas o ato de estar compondo em si pode apresentar uma série de informações que envolve um tipo de conhecimento relacional singular à escolha de estar num determinado lugar. Corpomapa é um conjunto de possíveis aspectos relacionais, que podem ser entendidos na perspectiva do dançarino implicado em sua composição. Porém, são aspectos advindos de experimentos e suas mudanças continuadas. Um dos princípios que regem esses aspectos relacionais é o princípio da mudança. Mudança porque convoca o dançarino a estar em “chãos” possíveis, convidando-o a conhecer, diante de cada contexto, um novo encontro compositivo diferente. Abrir-se a um contexto diferente é entender-se em mudança, em circunstâncias outras que emergem de um encontro onde não se sabe com clareza como cada dia de composição acontece.

Tomemos como exemplo o solo *Ladeira de Chuva* (2012). Numa ladeira, o corpo adquire habilidades de equilíbrio, seja para descer ou subir. Em sua estrutura física, uma ladeira provoca, num corpo que rola nessa mesma ladeira, o desafio de realizar uma ação que

um corpo acostumado a dançar em estúdio ou em chãos planos nunca teria feito anteriormente. No entanto, importa muito de que tipo de ladeira se trata, se o lugar interessa à composição que ali se desenvolve. A ladeira, nesse caso, é um chão inserido numa favela, utilizado de uma determinada forma pelos seus moradores. Significa que, ao rolar, percebo que alguém sobe em minha direção num determinado ritmo, ou mesmo que uma criança ri e tenta imitar a ação, ou que toda vez que rolo uma moradora abre a porta para olhar, ou mesmo que vejo o mar de um outro ponto de vista quando meu corpo se encontra nessa posição, ou ainda que em alguns dias de sol, há um imenso lençol na corda de uma moradora que toca minha cabeça durante a visitação. O que se produz nesse tipo de encontro? Essas visitações impregnam que tipo de informações em meu corpo? O interesse pelo chão em si possibilita também a oportunidade de perceber pelo sentido do tato de forma inteira um lugar, sem à primeira vista, dançar apenas com uma paisagem de fundo (Ver Figura 28).



Figura 28. Visitação do solo *Ladeira de chuva*. Rolamento no chão.

Na Figura 28 acima, podemos ver um dia de visitação no qual eu e a dançarina Lucia Fernandez experimentávamos rolar ladeira abaixo. Lucia – que é natural de Montevideo, Uruguai, e na época era moradora da Vila Brandão – colaborou com o processo criativo do solo no início, mas não pôde continuar até o final. Na foto, podemos ver a textura do chão da ladeira e, no lado direito, em paralelo, uma espécie de terreno baldio, mais à frente o mar e moradores ao pé da ladeira. Vemos que não se trata de um chão liso, convidativo, confortável. Estar nesse chão é uma escolha e um posicionamento. Mesmo que, à primeira vista, no momento do processo criativo não haja um planejamento que determine o caminho das ações que serão criadas, os posicionamentos artísticos não estão separados de suas reverberações e ações políticas.

Quando André Lepecki interpela de forma provocadora a dança contemporânea sobre *em que chão quero dançar?*, quer dizer também sob quais condições esse corpo quer estar. E se esse corpo que dança cria a partir de uma dada condição de chão, aprende que há instâncias circunstanciais, ou seja, o chão “inadequado” causa situações nas quais são necessárias negociações que emergem dessas inadequações. Já que elas estão também relacionadas a outras pessoas que circulam no lugar, essas negociações são físicas e sociais.

Dos planos de composição apresentados por Lepecki, destacamos aqueles que são mais importantes para a compreensão do conceito de corpomapa:

- **Plano do quadrado branco de Fevillet** – que nos faz pensar sobre “adequação” de lugares e chãos planos e lisos, a ideia da horizontalidade de quem dança no chão;
- **Plano do fantasma** – que nos faz pensar numa não-neutralidade nos lugares e nos dançarinos no encontro compositivo com esses lugares;
- **Plano do movimento** – que nos faz pensar num tipo de “diálogo cinético” possível entre quem dança e os lugares.

A partir destes três planos, podemos pensar nas suas respectivas ideias e pensar em adequações de lugares para se dançar, já que, no entendimento do corpomapa, interessam as informações que cada lugar possui e não “adequar” o lugar a uma dança que será feita no mesmo; pensar que nem os lugares e nem os dançarinos são neutros nas suas informações e propriedades, como também pensar na produção de diálogos cinéticos para entender o princípio da mudança com o qual dançarinos que lidam com lugares se implicam. Esses planos de composição evocam reflexões sobre uma visão de mundo que a composição em dança pode estar inserida, ou melhor, nos faz pensar que enquanto artistas da dança, na medida em que somos compositores de nós mesmos e, dessa forma, pensamos/agimos na possibilidade de escolha de relações de “chãos” para dançar. Cabe dizer que tais reflexões de Lepecki nos lembram que a composição situada pode ser um campo de posicionamento no próprio fazer compositivo em si. O corpomapa enquanto conceito que trança esses entendimentos comporta ao dançarino pensar sobre o seu lugar no mundo, o que ele tem a compor, com sua experiência em encontros de contextos distintos.

A discussão como um todo passa a se relacionar em três eixos de planos de relação possíveis: superfície, dimensão e recorte. Sugerimos, então, que os **planos de relação**

propostos nesta tese e os três **planos de composição** de Lepecki tenham uma equivalência, conforme tabela abaixo.

Tabela 2

PLANOS DE RELAÇÃO	PLANOS DE COMPOSIÇÃO
Superfície	Movimento
Dimensão	Fantasma
Recorte	Quadrado Branco de Fevillet

## 2. SUPERFÍCIE – O DANÇARINO IMPLICADO NO CORPOMAPA

*Viver ultrapassa qualquer entendimento.*  
Clarisse Lispector

Conforme apresentamos no Capítulo 1, nesta tese assumimos que existem planos de relação distintos, cada um reunindo assuntos específicos que configuram o corpomapa. O plano de relação sugerido neste capítulo é denominado Superfície. Nele, estão reunidos assuntos que apresentam uma das perspectivas desta pesquisa, que se refere aos aspectos sensoriais do dançarino implicado no corpomapa. Superfície, aqui, apresenta uma ideia de encontro de propriedades que se distinguem entre o corpo humano e o corpo do lugar. Trata-se, então, de compreender os mapeamentos cognitivos que o dançarino realiza através da percepção sensório-motora do ambiente ao seu redor enquanto compõe.

Traçamos a equivalência entre o plano de relação da Superfície com o plano de composição do movimento de Lepecki (2006), que discute a ideia do movimento atrelado à dança, advindo da modernidade, da era industrial, numa espécie de auto-movimento. Essas reflexões contribuem para se pensar o movimento do dançarino num fluxo de relação com o entorno, que pode, muitas vezes, estar sem perceber o que está acontecendo, na cegueira contemporânea da quantidade de produção de ações. Sendo assim, na relação corpomapa, aquilo que acontece enquanto dança, ou enquanto ações diante de um lugar, é um acordo entre o corpo embebido do ambiente e não apenas uma imposição de movimentos do dançarino que poderiam ser feitos em “n” lugares distintos. Está posto um cruzamento entre essas reflexões

com entendimentos cognitivos, já que a implicação do próprio corpo naquilo que se dança, ou seja, sem um diretor e aberto às circunstâncias presentes, requer entender-se implicado num contexto.

Primeiro, assumimos que há uma especificidade na experiência de dançar situadamente em lugares em processos artísticos dessa natureza. Portanto, as explicações sobre a configuração da percepção sensório-motora fazem-se juntamente com exemplos de quais perspectivas específicas da percepção se apresentam no dançarino da composição situada. As ideias sobre a experiência enquanto cognição no/do corpo estão de acordo com conceitos propostos nas ciências cognitivas, e envolvem três noções importantes, como pressupostos: *embodiment*, *embeddediment* e *situatedness*. Sob essa perspectiva, corpo, cérebro e mundo agem em conjunto; a mente não se restringe ao cérebro, ela é codependente do corpo (*embodiment/embodied*) e é também dependente das trocas que o corpo faz com o ambiente (*embeddediment*), portanto, é situada (*situatedness*).

Levando em consideração a natureza do objeto de estudos desta tese, acreditamos que sejam necessárias outras ferramentas teóricas para além daquelas convencionalmente utilizadas no campo das artes. De cunho interdisciplinar, as ciências cognitivas reúnem campos diferentes em torno da questão da cognição: psicologia, linguística, neurociência, antropologia cognitiva, filosofia, dentre outros. Além disso, consideramos que as reflexões à luz das ciências cognitivas propiciaram-nos um olhar mais acurado sobre a corporalidade do dançarino nessa experiência. Utilizamos os estudos do neurocientista António Damásio, e dos filósofos da mente Alva Noë e Shaun Gallagher. Seus estudos contribuem para discussões específicas pontuais relacionadas ao plano de relação da Superfície, ou seja, na camada onde estão em questão os sentidos e os processos pelos quais o corpo, em sua fisicalidade, traça modos de relação com o ambiente. Os assuntos sobre ação/percepção estão sendo abordados a partir dos estudos de Alva Noë, para ajudar a discutir as ignições perceptivas do dançarino. Reúnem-se em conjunto ao entendimento de ação/percepção, os estudos de António Damásio sobre atenção, portadas sensoriais e o segmento da memória como lembrança, que serão aplicadas na atuação do dançarino em composição situada. Os assuntos sobre o sentido de si mesmo implicado na composição são discutidos partindo-se dos conceitos de esquema corporal/imagem corporal de Shaun Gallagher. Para completar, utilizamos o entendimento de mente estendida de Andy Clark para ajudar a compreender o modo como o dançarino é atravessado pelo ambiente e, da mesma forma, como o ambiente é modificado pelo dançarino.

A noção de percepção discutida na reunião desses autores e teorias, é utilizada com o cruzamento de conceitos específicos de modo a contribuir para discussões que emergem da situação na qual o dançarino cria em relação com o lugar. A importância de utilizar esses conceitos, e não outros, para entender a percepção do dançarino implicado no corpomapa está de acordo com inquietações perceptivas que ocorrem com o dançarino enquanto dança no lugar. São assuntos que ajudam a entender os processos da relação do corpo com a Superfície, que se faz do ambiente físico e do lugar. Isso implica a noção de como dançarino percebe seu próprio corpo em mudança diante de experiências artísticas em dança nos lugares, bem como ele percebe a mudança dos lugares também transformados pela sua ação artística. Esses entendimentos fazem sentido quando atrelados a tais experiências.

Na primeira sessão deste capítulo, estão reunidas as informações sobre os processos perceptivos da atenção do dançarino durante uma dada composição. Na segunda sessão, discute-se sobre a implicação do dançarino em sua própria composição, e, na terceira sessão, reúnem-se informações sobre os sentidos sensório-motores e seus processos específicos. Essas reflexões levam ao entendimento do plano da Superfície que apresenta as instâncias dos sentidos do corpo do dançarino, suas mudanças de estados enquanto dança, seus processos implicados na fisicalidade que se configura via corpo-ambiente via movimento.

## **2.1 Os processos perceptivos do dançarino na composição situada**

A percepção humana é uma das formas pela qual os processos cognitivos são estudados já que, através de pistas sobre como o corpo percebe, é possível argumentar sobre como a forma de cognição se dá. A percepção é corporificada (*embodied*) no sentido de que aquilo que se apreende do mundo só se dá via sensório-motora. Contrário ao sentido clássico de cognição, à luz dos conceitos assumidos para esta pesquisa, a percepção ocorre de forma implicada entre ação e a percepção em processos que agem de forma mútua entre corpo-mundo.

O filósofo Alva Noë, em seu livro *Action in Perception* (2004), apresenta uma abordagem denominada *enactive*<sup>19</sup> para explicar os processos da percepção sensório-motora. Para o filósofo, ação e percepção não são processos distintos ou isolados, pois trata-se de um processo implicado em “ação em percepção”, que ocorre na experiência de um corpo diante de um mundo via movimento. Para Noë (2004), a ideia de perceber se dá no ato da ação de forma imprecisa, de modo que a todo tempo estamos aprendendo em movimento corporal, obtendo uma percepção do mundo. O que apreendemos do nosso entorno é sempre incompleto, pois a nossa percepção sensório-motora é falível. O autor nos fala de uma espécie de possibilidade de o percebedor estar sempre num jogo entre saber do que se trata as coisas e de perceber aqui e agora de modo impreciso como elas aparecem. Em suas palavras,

Percepção é um modo de descobrir como as coisas são para uma exploração de como elas aparentam. Nesse sentido, aparências são perceptivamente básicas. [...] nossa consciência perceptiva é confinada a informação sensitiva. [...] aparências não são meramente informações sensitivas; elas são aspectos de como as coisas são. Percepção é uma atividade de aprender sobre o mundo explorando o mesmo. Neste sentido então, a percepção é mediada pela aparência. [...] Pode ser duvidoso que normalmente não refletimos sobre a aparência das formas, tamanhos e cores quando olhamos ao redor. Nossa atenção é tipicamente direcionada para outro lugar, para como as coisas são neste ou naquele aspecto. Mas isso não insinua que não temos perceptivamente sentidos precisos para como as coisas aparentam. Considerando que o percebedor normal é de fato rápido para saber, com quase imediata rapidez, que existe um sentido do qual o prato circular parece elíptico (assim como uma forma redonda), ou que a árvore mais perto parece mais larga que a outra (até dependendo do percurso elas mudam de cor). Isso mostra, eu acho, que percebedores estão familiarmente implícitos nas propriedades perceptivas, e o modo como elas variam enquanto nos movemos no ambiente.<sup>20</sup> (NOË, 2004, p. 165 e 166).

O percebedor do qual falamos é o dançarino que compõe em lugares distintos, e justamente por compreendê-lo num processo de ação/percepção que assumimos (e

---

19 *Enactive*, nomeada por Alva Noë, não é a mesma coisa que o autor Francisco Varela apresenta como *enativa*. Há uma diferença de entendimento sobre enação para os dois autores, já que Francisco Varela apresenta a ideia de que a ação é guiada pela percepção, enquanto que Alva Noë propõe que as duas coisas estão juntas.

20 No original: “Perception is a way of finding out how things are from an exploration of how they appear. In this sense, appearances are perceptually basic. [...] our perceptual consciousness is confined to sense data. This is so because appearances are not merely sense data; they are aspects of how things are. Perception is an activity of learning about the world by exploring it. In that sense, then, perception is mediated by appearance. There can be little doubt that we do not normally reflect on apparent shapes, sizes, and colors when we look around. Our attention is typically directed elsewhere, to how things are in this or that respect. But this does not imply that we are not sensitive perceptually precisely to how things appear. Consider that normal perceivers are in fact quick to acknowledge, with almost no prompting, that there is a sense in which the circular plate looks elliptical (as well as round), or that the nearer tree looks larger than the further one (even though one can tell they are of the same size by looking), or that objects change color as lighting changes even though of course they do not actually change color). This shows, I think, that perceivers are implicitly familiar with perspectival properties, and with the way they vary as we move about in the environment.” (NOË, 2004, p. 165 e 166).

denominamos) como uma relação corpomapa – pois a dança é situada por esse corpo com essa competência. A perspectiva do percebedor, a qual nos apresenta Alva Noë, ajuda a entender a perspectiva do dançarino enquanto compõe, pois ele é o percebedor da própria composição que faz. O fato de considerar que o ato de perceber tem como condição a dependência sensorio-motora ajuda a entender posições nas quais geralmente o dançarino se depara com outras dimensões do espaço e sua relação de estar nos lugares – o que, para esse dançarino, apresenta-se como pontos de vista antes não apresentados. Há o entendimento de uma espécie de fluxo em movimento da sensorialidade: “As formas de experiência perceptiva adquirem conteúdo espacial devido ao entendimento implícito do percebedor sobre a maneira como a simulação sensorial varia, assim como o resultado do movimento.” (NOË, 2004, p. 75)<sup>21</sup>. Essas afirmações estão pautadas numa ideia de que a percepção se dá na experiência em si e avança mais ainda no sentido de entender tal experiência como formadora de pensamentos. A autora Christine Greiner esclarece sobre as ideias de Noë, no sentido entre experiência e pensamento:

O que Noë está sugerindo é que perceber já é um modo de pensar sobre o mundo ou, em outras palavras, que toda experiência, mesmo sem se configurar como um julgamento, é pensável. Ter uma experiência é ser confrontado com um modo possível do mundo. O conteúdo da experiência e o conteúdo do pensamento são os mesmos. (GREINER, 2010, p. 76).

Consideremos, então, que gerar novas perspectivas para o percebedor/dançarino da composição situada é gerar novos modos do seu corpo operar. Noë explica sobre a aparência das coisas no “aqui e agora” e como essa aparência emerge no ato de agir/perceber:

Em que sentido realmente estamos atentos às propriedades perceptivas? Você está atento, quando você vê a cadeira, de que ela está numa forma e tamanho perspectivo? Gombrich (1960-1961) dá-nos um exemplo sugestivo: De pé, diante do espelho embaçado em seu banheiro depois do banho. Contorne sua cabeça no espelho com seu dedo. Você ficará assustado em quão pequena a imagem visual de sua cabeça é. Mas esse é o tamanho perspectivo de sua cabeça como está no espelho. Será que o que realmente queremos dizer é que sempre que você vê você mesmo no espelho, você também verá sua cabeça com essa oclusão de tamanho? (NOË, 2004, p. 165).<sup>22</sup>

21 No original: “[...] ways perceptual experience acquires spatial content due to the perceiver’s implicit understanding of the way sensory simulation varies as a result of movement.” (NOË, 2004, p. 75).

22 No original: “In what sense are we really aware of perspectival properties? Are you aware, when you see the chair, of this perspectival shape and size? Gombrich (1960-1961) gives a suggestive example: Stand before the fogged up mirror in your bathroom after showering. Outline your head in the mirror with your finger. You will be astonished at how small the visual image of your head is. But this perspectival size of your head as

O que o autor está querendo dizer é que sempre vemos nesse aspecto de mudança, mas que raramente prestamos atenção do mesmo jeito para o que está ao nosso redor. Por essa reflexão posso compreender, por exemplo, que na primeira parte de *Chão Adentro* (2014), quando eu estava deitada no chão da rua de São Nicolau e observava algumas pedras muito perto do meu olho deixando-as hiperdimensionadas, enquanto o peso do corpo estava todo distribuído no chão, essa ação gerava uma força de deslocamento em relação a quem estava em pé. Minha ação provocava uma outra perspectiva das pessoas andando, eu podia ver apenas os pés caminhando na rua perto da minha cabeça e, ainda, perceber a maciez de uma parte da textura da pedra com a lateral da minha coluna, pois era um chão duro que se tornava macio.

Claro que o autor explica no sentido de que isso acontece o tempo todo com as pessoas e, na aplicação do conceito aqui, sabemos que isso independe se elas dançam ou não ou mesmo se elas dançam interessadas em lugares ou não. O que parece ser útil é que faz diferença quando essas propriedades perceptivas importam como modo de dados de uma criação artística, ou melhor, quando prestar mais atenção nesses aspectos contribui para um processo de composição. Faz sentido dizer que, nos experimentos aqui estudados, tais aspectos são potencializados porque são uma via de acesso à relação com os lugares, de maneira que o dançarino percebe a si mesmo em ação. O corpo modifica seus estados corporais por uma atualização continuada do que acontece em dado lugar. A composição, por sua vez, é feita a partir de como cada dançarino percebe essa atualização. Dessa forma, a composição é fruto do encontro do dançarino com o lugar em forma de uma dança autoral, por conta de potencializar suas próprias características naquele instante.

Podemos articular essa informação com o que nos diz Lepecki (2012) sobre destrambelhar o sensorio ou rearticular o corpo, quando nos leva a pensar no chão inapropriado para dançar. A percepção em ação pode ser evocada de uma maneira diferente e, portanto, teria aqui um sentido de desarticulação do qual Lepecki nos sugere. Uma vez que exista essa desarticulação do sensorio, haverá outros modos de estar do corpo. Isso gera novos comportamentos do dançarino que se inserem no “comportamento instituído” para um determinado lugar. A partir do exemplo apresentado por Noë (2004), imaginemos que o

---

seen in a mirror. Do we really want to say that whenever you see yourself in a mirror, you also see your head as having this occlusion size?” (NOË, 2004, p. 165).

espelho em questão, ao invés de ser do banheiro de nossa casa, seja um vidro de vitrine que está na rua na qual o dançarino se encontra. Neste caso, há nuances que são possíveis de se perceber num vidro de rua, seus reflexos da cidade em movimento, a imagem do dançarino refletida com modificações a depender da distância que ele toma do vidro, os efeitos visuais que o dançarino percebe no vidro de uma vitrine – depende de como o dançarino se move, prestando atenção no que acontece naquele momento.

Digamos que o comportamento de um corpo que se move, ao perceber essas nuances das imagens que aparecem no vidro, naquele momento, não é o mesmo das pessoas que entram na loja ou olham para a vitrine para ver apenas o que está à venda. Instaure-se no dançarino, na perspectiva do plano da Superfície, um tipo de “comportamento”, ou seja, alguém que pode criar movimentos a partir do que não se institui como importante prestar atenção. O que se compreende como comportamento tem a ver com um estado de corpo em movimento que destoa do instituído ao redor. Superfície, aqui, é uma palavra que é referente aos sentidos voltados para a própria percepção. No caso do exemplo citado, o sentido da visão está voltado para a Superfície daquilo que se percebe visualmente, naquele momento. Dentre outras informações, o que é possível perceber na camada da Superfície “vidro” são aspectos visuais como: sombra, reflexo, luminosidade, etc. O dançarino percebe mudança nesses aspectos na medida em que move o seu corpo diante do vidro. Há o encontro da Superfície da percepção do dançarino entre a fisicalidade do seu corpo com o lugar através da atenção aos seus sentidos, com as camadas também físicas desse ambiente ao redor, as camadas de Superfície em seus aspectos diversos como textura, odores, cores, reflexos, etc. Esse plano não é afetado de forma isolada, de modo que atua em conjunto com o contexto, já que se exterioriza em movimento e estado de corpo compartilhados com o lugar em qual o dançarino se relaciona.

Para além de apenas ser “estranho” ao comum e apropriado, há uma desestabilização do que já se encontra direcionado, há uma oportunidade desse dançarino de, pelo movimento do seu próprio corpo, abrir brechas no que há em dado lugar e não é comum às pessoas se prestar atenção. E ainda, abrir brechas no comportamento coletivo instituído, considerando que a rua é pública e controlada por instâncias maiores. A mudança de “comportamento” por um modo de se mover prestando atenção em outras coisas é também uma atitude política porque possibilita, num determinado contexto, abrir brechas de modos de ser/estar no que já fora instituído como apropriado para ser/estar. É uma atitude política também para o

dançarino, no sentido de evocar uma escuta ao modo de mover-se que esse “prestar atenção” sugere, já que, enquanto inventor de movimentos, pode enquanto dança estar lidando com movimentos de dança já impregnados em seu corpo, sem voltar sua atenção numa abertura maior no que acontece ao seu redor. Portanto, dentre outras reflexões, o plano da relação da Superfície como uma das camadas do corpomapa busca estar atento às nuances da percepção que, para o dançarino na composição situada, instiga a outras experiências diante do lugar.

É importante entender atenção enquanto um processo que atua em conjunto com a percepção sensório-motora, pois esse entendimento pode ajudar a compreender o que está implicado no seu direcionamento pelo dançarino no ato da composição. No livro *O mistério da consciência*, o autor António Damásio (2002), ao descrever a respeito do comportamento humano, compara os fluxos mentais a uma orquestra na qual muita coisa acontece ao mesmo tempo: “O comportamento que observamos em um organismo vivo não é resultado de uma simples linha melódica, e sim de uma concorrência de linhas melódicas em cada unidade de tempo” (DAMÁSIO, 2002, p. 119). Ele explica então que, como numa orquestra, alguns componentes do comportamento estão sempre presentes, enquanto que outros estão presentes apenas durante certos períodos de execução. E afirma ainda que “[...] o produto comportamental de cada momento é um todo integrado, uma fusão de contribuições não diferente da fusão polifônica de uma execução de música orquestral” (DAMÁSIO, 2002, p. 119). É interessante entender que, segundo o autor, os fluxos mentais são dinâmicos e que os estados que compõem o modo como estamos atentos a algo que acontece em tempo presente são variáveis de acordo com a circunstância. Dentre alguns componentes referentes à formação do comportamento, ele explica que a atenção básica é algo que perdura o tempo inteiro, enquanto que a atenção focalizada faz parte de um grupo de componentes circunstanciais:

O estado de vigília, a emoção de fundo e a atenção básica estarão presentes continuamente; eles estão presentes desde o momento em que você desperta até a hora em que você adormece. Emoções específicas, a atenção focalizada e sequências específicas de ações (comportamentos) aparecerão de quando em quando, conforme as circunstâncias pedirem. (DAMÁSIO, 2002, p. 119).

Existe uma “orquestra” privada regida por imagens mentais<sup>23</sup>, a qual se constitui como identificadora dos acontecimentos do próprio organismo. Referindo-se a orquestra como metáfora, o autor explica que:

No contexto dessa metáfora, podemos imaginar o sentido do self como uma parte adicional que informa a mente, de um modo não verbal, sobre a própria existência do organismo individual no qual essa mente está atuando e sobre o fato de que o organismo está empenhado em interagir com objetos específicos dentro de si mesmo ou em seu ambiente. Este conhecimento altera o curso do processo mental e do comportamento externo. Sua presença privada, disponível diretamente apenas para quem o possui, pode ser inferida por um observador externo a partir da influência que essa parte exerce sobre comportamentos externos, e não diretamente de seu próprio comportamento. Estado de vigília, emoção de fundo e atenção básica são, pois, sinais externos de condições internas compatíveis com a ocorrência de consciência. Por outro lado, emoções específicas, atenção contínua e concentrada e comportamentos direcionados apropriados ao contexto, no decorrer de longos períodos, são bons indicadores de que de fato está ocorrendo consciência no indivíduo que observamos, mesmo que nós, como observadores externos, não possamos observá-la diretamente. [grifos nossos] (DAMÁSIO, 2000, p. 121).

A atenção focalizada, ou melhor, um tipo de atenção que perdura numa concentração por algum tempo, é uma especificidade de um determinado contexto no qual a pessoa está intencionalmente voltada para algo de modo consciente. Faz-se importante, então, discutir como se configura a atenção de modo continuado no dançarino em lugares que escolhe para dançar, já que, na maioria das vezes, encontrará informações múltiplas ou mesmo divergentes entre si e, então, será necessário uma ação naquele espaço de acordo com a atenção que colocar em algum objeto ou ponto específico do espaço. Isso quer dizer que quando um determinado lugar não é considerado como neutro, o dançarino será confrontado com informações não favoráveis à concentração em um só aspecto e, dessa forma, terá que agir de acordo com suas intenções, promovendo atenção e concentração em partes que lhe propiciarão novas percepções. Esse processo de atenção, ação e percepção torna-se a ignição para criar sua composição situada. Portanto, é importante considerar que, nesse processo, a atenção do dançarino nos lugares, à primeira vista, parece ter que dar conta de todas as informações ao mesmo tempo, como se fosse uma multidão de estímulos sonoros, visuais, relações sociais do lugar, etc. No decorrer do tempo de uma composição que estuda o lugar pelo próprio acontecimento do que esse ambiente promove no corpo, a uma experiência de

---

23 Para Damásio (2002), imagens mentais não são sinônimos de imagem visual e sim de mapas sensitivos que se cruzam, de modo que uma imagem pode ser auditiva, tátil, visual, etc., ou mesmo um conjunto de cruzamentos dessas informações.

relação corpomapa arranjos mais efetivos começam a ocorrer. De forma dinâmica, essa atenção focalizada se configura numa espécie de “fio” condutor compositivo, ou seja, na poética promovida pela competência da relação corpomapa existente nesse processo, a qual se forma (e transforma) durante toda composição. A atenção de quem dança passa a estar direcionada aos estados do corpo que se configuram a cada encontro com o lugar escolhido. Com o passar do tempo, o modo de acionar esses estados de corpo na composição modifica o modo como a atenção se configura e vice-versa. O dançarino passa a perceber melhor como a sua própria atenção focalizada se configura durante a composição e, por sua vez, o entendimento da sua atenção a si mesmo tem a ver com um modo de lidar com o lugar escolhido em questão no ato da ação.

O que acontece é que mesmo quando estamos atentos a alguma coisa, tomando a ideia de “orquestra” como uma metáfora do funcionamento mental que Damásio (2002) nos apresenta, o corpo não toma uma forma “dura”, ou seja, há coisas e informações que nos escapam. Por exemplo,

*Imaginemos que o espaço dessa página poderia ser ocupado pelas beiras, poderia ser ocupado entre uma página e outra, poderia se escrever na orelha ou numa **dobradura**. Essas o c u p a ç õ e s seriam formas de criar percursos entre um ponto .*

*e outro .(p.o.n.t.o)*

*dessa folha de papel.*

*I*

*m*

*a*

*g*

*i*

*n*

*e*

*m*

*o*

*s que*

*seria possível escrever nas costas dessa folha de papel com a digitação,  
oãçatigid a moc lepap ahlof assed satsoc san revercse levíssop aires*

*ou mesmo que as letras aqui digitadas criam rasgos nessa folha de papel como se fosse um texto impresso em **xilografia**. Não sei como você que lê agora esse texto ou segura essa página, se você risca, rabisca, dobra, separa itens da página para melhor compreender.*

*Não sei também sobre como você apoia sua coluna e o seu olhar enquanto efetua essa leitura, ou mesmo se você boceja, ou faz outras coisas ao mesmo tempo enquanto lê. Mas*

*provavelmente, o seu olhar de quando em vez, e*

*S*

*C*

*O*

*rrega para outras ideias, em relação as quais, as ideias aqui presentes nesse parágrafo fazem sentido, se cruzam em outros lugares do seu pensamento.*

**Talvez haja momentos em que a sua atenção não está nem nesse texto e nem nas suas ideias de outras experiências, mas está exatamente na conexão**

**entre-uma-coisa-e-outra. Então,**

**No**

C		R		M		
	O		O		A	A
		P			P	

A atenção focalizada requer escolhas continuadas que tem a ver com a situação de compor a si mesmo em ação/percepção. No ato de prestar atenção no parágrafo acima, já se dá uma experiência de leitura na qual se cria caminhos de pensamentos guiados por um ser/estar do corpo na ação de ler. O mesmo acontece no modo como o dançarino compõe num determinado lugar, de modo que o próprio lugar é aquilo com o que ele se interessa em prestar atenção. Na leitura acima, o assunto do parágrafo é sobre as letras escritas no papel, ou seja, prestar atenção em como elas estão dispostas, o tamanho dos seus intervalos, a forma de uma letra “e” mais arredondada que uma letra “v”, mais reta – são propriedades perceptivas visuais. Ao mesmo tempo em que o assunto sugere outras ideias que articulam o pensamento num mesmo tempo da ação/percepção. Se tivéssemos interesse, no parágrafo acima, em não apenas ler os escritos mas prestar atenção no formato das letras enquanto mudamos a posição do nosso corpo, estaríamos evidenciando uma característica do formato das letras assim como elas nos aparecem enquanto nos movemos – e isso tem a ver com o que Noë (2004) exemplifica o tempo todo. O que acontece é que o dançarino, quando presta atenção nas mudanças que aparecem no lugar enquanto está dançando, passa a ver com mais evidência as suas próprias propriedades perceptivas – que são aquelas que Alva Noë (2004) nos exemplificava com a impressão de mudança dos tamanhos das árvores quando o corpo se aproxima ou se distancia das mesmas. Cada propriedade perceptiva lida com perspectivas diferentes, já que depende do posicionamento no qual se encontra o dançarino diante de um lugar escolhido. O sentido de “perspectivas”, aqui, não se refere apenas à ideia de perspectiva visual. É uma perspectiva que abrange as percepções de distâncias sonoras, olfativas, táteis, etc. Além desse entendimento, poderíamos dizer que há uma perspectiva do dançarino enquanto ser social, político, etc., que também passa a se reconfigurar na evidência de suas propriedades perceptivas. Tal cruzamento é uma das características do corpomapa e será discutida no Capítulo 3.

Nesse processo, o dançarino faz um mapeamento a partir de uma atenção que se volta para seus próprios processos perceptivos, as organizações sociais coletivas do lugar e sua

configuração artística, no ato da sua “leitura” de um dado lugar. Esses processos tornam-se uma via de transformação de estados do corpo do dançarino presente no lugar, como também uma alteração do lugar por conta da presença de quem dança. O dançarino está embebido e embebendo o ambiente ao mesmo tempo (*embedded*), de modo que possibilita que o ambiente externo ganhe novas características a partir de uma ação implicada singular e estendida. Ou seja, o ambiente enquanto um corpo em um todo, estende-se daquilo que o dançarino faz com ele. Então, o dançarino, corporificado dos seus processos mentais internos, descarrega sua cognição no ambiente para que a composição seja fruto também desse embebedimento, ou seja, a composição será extensão daquilo que o dançarino se propõe a usar o espaço ao redor.

O filósofo Andy Clark (1997) se refere a essa possibilidade de expansão da mente para o meio como mente estendida. O autor explica, sob essa perspectiva, sobre a necessidade do cérebro ser considerado um agente corpóreo que explora estruturas no mundo e é naturalmente capaz de desenvolver conexões com o entorno. Considera também que, diante da condição adaptativa da mente ao meio, não há um centro controlador das ações, há uma inteligência no corpo que é descentralizada e circunstancial. É necessário, para o autor, diante dessas ideias sobre a cognição adaptativa da mente, que haja uma expansão do estudo da cognição/ação/percepção para além do envoltório do corpo, expandindo a mente ao meio. Compreendemos que há, enquanto corpomapa, o entendimento da expansão do corpo reconhecendo-se enquanto codependente do meio. Então, os estudos sobre a mente estendida dialogam com as discussões sobre a expansão do corpo do dançarino ao meio no qual dança. Fica ainda mais claro que o que ocorre enquanto informação perceptiva é, de fato, atrelado a uma determinada circunstância do ambiente.

Se essas ideias entrelaçam-se com o fazer compositivo da dança enquanto corpomapa, a composição é fruto do que pode vir a acontecer com essa informação perceptiva, já que não há um controle completo da mente pelo dançarino/percebedor e que, apesar de poder fazer escolhas, ele está implicado em um contexto – o meio ao seu redor, nesse caso, é coautor do acontecimento compositivo. Talvez, no ato de estar aberto em atenção ao acontecimento para a composição e deixar que os acordos arranjem-se em tempo presente, mesmo quando a composição apresenta um roteiro a ser seguido, o dançarino experimente uma espécie de descentralização na tomada de sua decisão: isso pode se notar, por exemplo, em tônus de movimentos que podem ser realizados que, ao invés de serem completamente acionados, controlados e inventados, simplesmente acontecem. O dançarino percebe-se envolto num

fluxo que tem a ver com o meio, um fluxo que ele aprende a não controlar completamente, ou seja, a moderação do controle ajuda o dançarino saber o caminho para onde seu movimento vai, ao invés de determiná-lo completamente.

Se estendemos a mente para o ambiente, transformamos esse ambiente nas condições que reconhecemos para a ação, transformamos um parapeito de janela num assento, ou mesmo uma cadeira de ônibus numa cama móvel, uma simples pedra pode virar um platô para deitar/sentar, um muro pode virar um púlpito, uma porta pode dar a ideia de visível e invisível. O lugar, além de se manter em mudança – porque ele já estaria mudando mesmo sem a presença do dançarino –, passa a ter significados diferentes por conta de outros significados que lhe foram atribuídos pelo dançarino.

Podemos pensar sobre um tipo de acionamento corporal que não é automático, mas é a liberdade de mover-se. O dançarino, nesse caso, é um tipo de improvisador capaz de corporificar suas experiências anteriores e reproduzir, ao invés de passos, ignições de ações de uma determinada experiência anterior, no tempo presente, de modo compositivo. Pensando na equivalência do plano de relação da Superfície com o plano de composição do movimento que nos fala Lepecki (2006), podemos compreender que o movimento é fruto de uma ação situada, e o controle não é completo, mas sim codependente do meio. O tipo de mobilidade que se produz está impregnada de uma incerteza e um não-automatismo, já que o dançarino se predispõe a mover-se em escuta ao que pode vir a fazer.

Esse modo de pensar a mente é importante, pois potencializa a experiência do fazer e da codependência dos processos mentais de algo que não está individualizado – por conta do indivíduo depender do meio para ser indivíduo. Assim, parece que quanto mais há expansão, mais há autoconhecimento – uma vez que fica exposto a distintas experiências, criando novas demandas de perceber/agir em conjunto com o lugar específico para compor. O dançarino se encontra e se mapeia, como também mapeia e dá significado ao lugar pela expansão ao meio, numa dialética contínua. Portanto, tanto o indivíduo quanto o lugar são transformados.

Em suma, conforme o entendimento de Noë (2004) sobre a enação enquanto um processo que se dá na própria ação em movimento do corpo, com seus aspectos de falibilidade e de incerteza diante de uma dada experiência, acrescentamos que esses processos são também situados. O sentido da mente situada é condição primeira para os demais entendimentos da enação nesse contexto, pois o processo de relação com um dado lugar se dá

no ato em si da experiência. Uma experiência artística que potencializa a condição da mente situada, expande tal ideia na composição dançada.

Justifica entender que esses conhecimentos específicos são adquiridos pelo dançarino no ato de se autoperceber nas próprias propriedades perceptivas (ação/percepção). As relações criadas pelo dançarino estão entre ele mesmo e o lugar, via um tipo de atenção (atenção focalizada) no ato da composição situada. Dessa forma, cada encontro (entre uma pessoa e um lugar) é singular. Isso explica porque não haveria um mesmo caminho compositivo, tratando-se do corpomapa, pois cada dançarino que investiga em tempo presente, como ocorre a sua relação no ato da sua própria experiência, está delineando a sua “forma” compositiva situada.

No processo de composição que passa a se instaurar ao longo de um processo criativo, há uma coerência que se constrói na continuidade da atenção que se direciona para o fazer compositivo, porém, de uma maneira aberta às circunstâncias do lugar. Se a atenção pode se voltar para a relação, o processo de prestar atenção em estar/criar num determinado lugar é, aos poucos, reconhecer a natureza da relação que ali se instaura entre o dançarino com suas características próprias, sua história e seu jeito de prestar atenção (para umas pessoas determinados tipos de cores, sons ou imagens, dentre outros aspectos, chamam mais atenção que outros; para cada singularidade de pessoa, há singularidades de padrões). Então, no que se refere ao dançarino, para que a atenção se volte para a relação, ou seja, o encontro “entre” ele mesmo e o lugar seja consistente, é necessário reconhecer-se nesses conjuntos de informações do encontro que há entre sua própria singularidade e a geração de novas informações no encontro dele com o lugar. Há recorrências que são da ordem da própria história de corpo do dançarino (padrões de movimento, de ritmo, de escolhas compositivas) e há padrões que começam a ser gerados apenas no momento em que o dançarino está em determinado lugar. A isso podemos chamar de traços poéticos do encontro, que é uma maneira de perceber o que se repete durante o encontro com o lugar para fins compositivos.

Essa configuração da atenção gera estados diferenciados do corpo e como a atenção está junto com a ação de dançar, não se compreende essa percepção de quem dança separada da situação de estar num dado lugar, pois a ação da dança está integrada com o que acontece no lugar. Até o ato de estar apenas sentado num banco do lugar que escolheu para dançar já faz parte do que ele, aos poucos, vai delineando enquanto composição de dança.

Poderíamos dizer que o dançarino pode guiar-se em atenção diante de uma determinada ação que faz. Então, a atenção consciente do dançarino, numa dada

circunstância, pode estar atrelada a uma atitude de “parar para prestar atenção”, “seguir em atenção direto ao que interessa”, “permanecer numa determinada ação para que seja possível ficar atento”, etc. Refiro-me a um tipo de tomada de decisão que é possível gerar diante de uma determinada situação e que tem a ver com a atenção que se configura no corpo. Por exemplo, numa situação na qual um diretor fala ao dançarino: “preste atenção aqui, vou te explicar sobre a posição da sua cabeça no giro...” (há o sentido de que o dançarino parou para prestar atenção no diretor), mas numa situação em que esse mesmo diretor fala para o dançarino enquanto ele ensaia o mesmo giro: “isso, atenção... a direção da cabeça...” (há o sentido de que o dançarino ouve a indicação mas não para de se mover e segue na direção indicada), ou a situação poderia ser que o diretor pedisse ao dançarino para permanecer girando até o momento em que ele desse um sinal sonoro para mudar a cabeça: “fica, fica, gira... eeee agora!” (há o sentido de que durante o giro havia uma espera para o sinal de indicação de mudança.) Na situação do dançarino dessa pesquisa, não há a figura do diretor, ou melhor, o dançarino é diretor de si mesmo e suas ações são guiadas numa atenção que é modulada pelas circunstâncias. Esse exemplo significa que a função de diretor e de dançarino convergem para o mesmo sujeito, promovendo um senso de atenção capaz de guiar as ações do corpo que trilha na inconstância e na imprevisibilidade para elaborar uma composição de dança naquele próprio instante.

Há outro fator que modifica o estado de atenção do corpo que dança e que não se resume a sua relação com o lugar, mas ao fato do compartilhamento de sua composição junto a outras pessoas, ou seja, o compartilhamento da sua composição – o encontro para mostrar o encontro. Essa partilha causa no corpo um estado de exposição e adrenalina que diferencia o modo como o corpo se encontra com o lugar regularmente, antes da apresentação – pois a apresentação é um encontro com pessoas para ver a sua composição, o seu recorte feito a partir das relações nesse dado lugar. No entanto, esses encontros anteriores à apresentação em lugares são também, em sua maioria, públicos, ou seja, o dançarino já compartilha publicamente suas visitasões: nos lugares que apresentamos como exemplos, em sua maioria a rua, não há o espaço privado de um estúdio. Dessa forma, o exercício de estar em exposição constante é um dos fatores que repercute no modo como ele mesmo, o dançarino, consegue lidar com seus estados de corpo expandindo e recolhendo. A exposição pública constante parece exigir do corpo um outro tipo de esforço, que se expande a dimensões diferenciadas estando em lugares diferenciados.

Nesta pesquisa, o estado do corpo se configura de modo relacional, ou seja, o dançarino na ação/percepção construídas, equivalentes ao que se denomina corpomapa, se dá na potência de criar relações com o entorno. Para perceber essa condição relacional, é importante identificar a qualidade da atenção que se instaura no ato da composição. Cito dois exemplos de pessoas experientes em observar o corpo numa determinada composição e perceber indícios de um determinado estado do corpo que apresenta a qualidade relacional de quem compõe produzindo um tipo de disponibilidade, no momento da composição, aberto às circunstâncias. São elas: o coreógrafo João Fiadeiro e a investigadora Sofia Neuparth<sup>24</sup>.

### **Sofia Neuparth e o corpo que dança ouvindo a pulsação do espaço: o corpo que não sabe o que vai acontecer na composição.**

A investigadora de dança e professora do c.e.m Sofia Neuparth relata, em entrevista, sobre quando começou a perceber que a sua relação com a rua produzia outros estados de estar, e que isso se devia ao fato de, no início, não compreender como expandir e reduzir a abertura entre o corpo e a rua, pois o espaço da rua abria uma amplitude:

[...] era tão amplo, que às vezes quando eu voltava para casa desse estar na rua, acho que vinha sem uma perna ou vinha sem um bocado de coisa... eu não conseguia fazer o pulsar, acho que aprendi muito mais tarde, essa... essa elasticidade acordeão de esticar e encolher, contrair e expandir e... o brilho que é ir e voltar. O brilho não é estático, senão não brilha. A presença do corpo na rua de tanto ouvir a expansão de ser, às vezes, por falta de prática, chegava a casa a cama, e não cabia na cama. Tinha esquecido de ouvir o retorno. E eu ainda tenho essa pulsação [...] E isso é uma coisa muito curiosa, que antes de começar a ver que não tinha densidade para ouvir o retorno na expansão. Porque não é outra coisa, é mesmo uma onda, é pulsar, é o pulsar de existir. Não é... agora expando, ponto, agora contraio. Isso não existe, é um movimento. E o corpo é todo deformado, enquanto uma parte tá expandida, a outra está contraída. (NEUPARTH, 2014).

O compartilhamento de Sofia nos remete a entender como há fluxos de atenção e de deixar-se estar enquanto intenção e tonicidade diante de um determinado lugar. Ela fala da rua

---

24 Ambos artistas portugueses, da cidade de Lisboa, porém com condutas e pesquisas bem distantes em relação ao modo de pensar a dança. Como já mencionados no Capítulo 1, Sofia Neuparth orienta artistas em seus solos de processos criativos em lugares na cidade de Lisboa, no Festival Pedras D'Água, realizado anualmente pelo c.e.m. Já o coreógrafo João Fiadeiro criou o jogo AND juntamente com a antropóloga Fernanda Eugênio. O jogo carrega pressupostos de um modo operativo para compor que, em parte, vieram dos experimentos da Composição Em Tempo Real praticados com grupos de artistas com a direção do mesmo coreógrafo.

como uma especificidade do que é considerado rua: com seus acontecimentos e sua não possibilidade do corpo de entrar e sair de um dado lugar, é um tipo de esforço específico em se conectar com essa dimensão. Quando ela nos diz que as partes do corpo estão em conjunto e que ora uma parte se encontra contraída, ora outra parte se encontra expandida, nos remete ao que Damásio (2002) nos diz sobre a orquestra da atenção, já que também é um modo de perceber o corpo ora uma parte ora outra. Na prática da dança específica no contato com a rua, pode-se pensar que ela também aponta que a rua seria também uma orquestra específica em seus acontecimentos e que gera atravessamentos também específicos. Mais adiante, sua fala nos remete a como essa percepção não está separada da configuração maior que é a cidade e suas particularidades, e que o corpo, ao relacionar-se com isso, passa também a lidar com uma espécie de violência em estar tão exposto.

Essa condição de saber lidar com a exposição em diferenciados lugares possibilita ao dançarino saber produzir e reconhecer efeitos de estados de corpo que têm a ver com o direcionamento de uma perspectiva de quem assiste uma composição em lugares como a rua. Ou seja, mesmo que o lugar apresente inúmeras informações, é possível regular (afinar) o tônus daquilo que se faz em movimento e que pode gerar potências diferenciadas. Essa afinação se dá no ato da ação, e é entendida enquanto ação/percepção (NOË, 2004), pois o dançarino não pára, olha o que fez, e volta a fazer. Na própria dança, ele percebe/age e toma decisões em meio a muitas informações. Sofia, em uma das entrevistas, comentou sobre essa forma de se autoperceber na própria mudança de corpo, sem deixar o fluxo da própria ação se esvair. Ela comentou que, em alguns momentos da composição, queremos parar, anotar e depois voltar. Sim, é possível, só que, ao parar, o fluxo de água (sangue)<sup>25</sup> já não está mais do mesmo jeito e, portanto, o tipo de estado gerado por conta de uma abertura e uma mudança do corpo em estado de dança no lugar já se esvaiu. Dessa forma, a documentação de dentro do fazer, do corpo na própria dança precisa estar na própria ação. O que se documenta (escreve e produz outras materialidades referentes à dança) depois disso são memórias do que já se fez.

Esse tônus regula-se no próprio corpo, implicado em um recorte possível diante de inúmeras informações que um lugar apresenta. Então, com tantas informações ao mesmo tempo, o recorte escolhido (ou o próprio dançarino) pode não ser o centro das atenções, mas sim parte de um conjunto maior. É possível dançar na rua com um tipo de posicionamento do

---

25 Uma das formas de verificação do fluxo de água, nesse caso, são as partes do corpo que ficam mais avermelhadas, como o rosto rubro ou a ponta dos dedos um pouco mais inchadas e vermelhas.

corpo como se se estivesse na lógica centralizada, ou seja, aquela mais comum utilizada num palco teatral em qual aquilo que se assiste se encontra no centro. Há também a possibilidade de alguém estar no palco teatral e experimentar deslizar a atenção de quem assiste para outro local que não seja o centro do palco e nem o seu corpo. Se o espaço no qual se dança for uma casa, ou mesmo uma galeria na qual o público possa estar ao lado do artista que dança, o corpo há de lidar com volumes de intenções internas muito particulares entre o seu próprio corpo e o do público. Há uma regulação interna de quem dança, na sua relação com o lugar, capaz de criar uma espécie de projeção que dialoga com a proposição convencionada do lugar em tempo presente, ou pode carregar memórias do corpo de outros lugares já dançados.

Sofia Neuparth refere-se à composição feita na rua como o momento do “encontro” entre uma configuração de corpo humano com suas características intrínsecas e uma configuração do lugar como uma espécie de vibração de outras configurações que são diferentes das que constituem o corpo humano. Nesse sentido, o que ela observa no corpo enquanto está com a atenção voltada para o que acontece no encontro é a partir de características que se instauram no próprio corpo enquanto se move. Sofia afirma que o gesto nem sempre vira dança, mas que o encontro da singularidade de uma pessoa com um dado lugar já é único, e pode virar dança numa constante busca do corpo em movimento no mesmo lugar em convívio continuado (ela se refere a um tempo dilatado de visitas a um determinado lugar durante uma composição que pode durar dias, meses, etc.).

Quando o corpo está disponível para a potência desse encontro numa composição de dança, segundo Sofia, há indicadores de abertura perceptiva no próprio corpo e que ela denomina de “indicadores de presença”. Aqui, novamente, a atenção às propriedades perceptivas que Noë (2004) nos apresenta são importantes, pois é o próprio exercício de prestar atenção no que existe ao redor – deixando-se ver o que mais há para se prestar atenção, de modo que o corpo passa a se modificar durante os encontros e o prestar atenção passa a ser prestar-se atenção enquanto se visita determinado lugar. Isso nos remete a pensar na aparência das coisas perante o corpo enquanto se move e que a cada visita a um mesmo lugar, essa aparência ganha contornos e, ao mesmo tempo, mudanças. Isso acontece porque o dançarino na condição de visita a um mesmo lugar, sem a pretensão de levar nada para lá<sup>26</sup>, amplia as informações geradas a cada visita. O mesmo lugar modifica-se para o

---

26 No sentido de não aprontar a composição antecipadamente, levando materiais externos ao lugar para criar, ou seja, a composição emerge, o dançarino lida com perceber a emergência do material compositivo.

percebedor dentre várias visitasões, até porque o percebedor também se modifica. Mas há algo do “encontro”, na abertura gerada para uma “forma” que vai acontecendo a cada visitação, que é a composição.

Sofia, quando fala sobre os indicadores de presença, nos explica sobre um modo de manter-se em abertura ao acontecimento, ou seja, notar-se em ação/percepção já que não se percebe parando de dançar, de modo que no corpo seja possível perceber se o tônus do corpo está aberto ao que de fato está ali no lugar. Observa, por exemplo, que o fluxo de água no corpo pode estar mais evidente na boca que fica mais avermelhada, ou na ponta dos dedos ao estar sem tensão voltada para a gravidade, etc. O estado de “não saber o que vai acontecer na composição”, nesse caso, está mais especificamente atrelado ao corpo em sua pulsação, ao corpo que acha movimentos “afinados” com o lugar corporificando o ambiente pela ação/percepção. Também não há uma coreografia previamente programada e sim uma abertura ao que se passa ao redor, no sentido de que há indicadores de presença da própria composição em si que podem ser percebidos ao redor do dançarino enquanto se move.

Nos exemplos descritos por Sofia, temos uma clara equivalência ao sentido de agir/perceber em conjunto, o qual nos explica Noë (2004), como também o tipo de atenção que se volta ora para uma determinada coisa que esteja acontecendo com o corpo, ora para outra. Podemos compreender, também, que ela relata essa condição situada do corpo na rua, ou seja, seu relato de expansão e recolhimento num tipo de esforço gerado na relação com a rua é algo que acontece nessa especificidade de ambiente, é situado. Nos exemplos acima, analisando o modo como identificamos a atenção focalizada, nas falas da Sofia, fica mais forte a compreensão sobre o modo como o corpo está embebido do lugar, ou seja, a atenção se volta para a modificação do estado do corpo e se especializa em como perceber de forma continuada essa modificação. Na citação abaixo, que se trata de uma publicação com várias práticas da autora na rua, ela relata sobre suas experiências e apresenta informações sobre a atenção voltada ao seu corpo em movimento, mas com uma atitude relacional:

Observo que quando me movo na atenção a qualidade do movimento também se transforma. Observo ainda dormindo que o embalo é um movimento do corpo e que eu trago à minha percepção desde que possa permanecer nessa qualidade de atenção mais desfocada. Trago o movimento na direção da cabeça, agora para a bacia, sigo o movimento mais para o ar, mais para o chão. Mantenho o zoom in/zoom out constante, ginástico essa capacidade de estar num micro lugar ou numa esfera maior que eu. Vou suspendendo os embalos. Deixo o corpo afundar no chão. (NEUPARTH, 2012, p. 19).

No que se refere ao espaço público, mais uma vez ela fala sobre essa expansão, porém, na citação abaixo, nos diz sobre a dificuldade que é, quando se busca ações de sentido, deixar que o espaço se embeba das nossas proposições. O que se institui enquanto signo no lugar público tem uma força que impõe ao corpo uma resistência em propor que ganhe outros sentidos:

Provavelmente dançar num espaço público é sempre um baile desigual, a árvore sempre exercita ser árvore, o banco sempre exercita ser banco, a força que têm as coisas que exercitam ser o que são é muito assustadora. Tenho a experiência de me deixar de tal forma diluir no espaço público que o tempo de recongregar os grãos de mim se tornou insuportável. (NEUPARTH, 2012, p. 21).

O sentido de *embeddedness* faz parte do esforço de expansão que Sofia nos aponta, já que ela nos fala sobre uma dimensão maior que envolve o corpo em movimento e da dificuldade de criar novos sentidos para aquilo que já está instituído enquanto signo no lugar (o banco, a árvore, etc.). Fica mais evidente, assim, a sua sensação de diluir-se no espaço público ao fato de estar embebida desses lugares, sendo transformada pelas informações que os ambientes atravessam o corpo em movimento. Acredito que, na sensação de um baile desigual, seja uma percepção maior a cada visitação de informações que à primeira vista não nos damos conta. Embeber esses lugares se dá em processo, aos poucos, porque nem sempre o dançarino compreende como o lugar também está sendo embebido por ele – há uma sensação de desigualdade, já que na dimensão do conjunto imenso que são os lugares, inicialmente, o dançarino com suas ações, em processo de afinação com esse todo, se sente uma pequena parte. No entanto, a sensação de desintegrar-se é o processo de deixar-se atravessar por esse todo, é de fato um diálogo transformador para o dançarino e para o lugar. Vê-se claramente os fluxos de compreensão nos escritos e relatos de Sofia, são relatos de experiências que nos apresentam pistas para esse fluxo de relação em movimento.

Tal exemplo é referente a um modo de prestar atenção na composição situada. Um modo que se situa nas discussões do plano da Superfície porque é uma negociação continuada entre os processos corporais de quem dança em relação a realidades externas a esse corpo. É um diálogo entre superfícies, é uma forma de direcionamento da atenção a superfícies em estado de dança, na feitura de movimentos e de maneiras de estar nesses lugares. Sofia traz em, seus relatos, a rua como um lugar no qual sua atenção especializa-se em perceber o seu próprio corpo na expansão e recolhimento entre membranas de si e da atmosfera externa. A

atenção focalizada tem uma plasticidade nos relatos de Sofia que poetiza suas próprias ideias na relação com o lugar. Uma atenção que, ao perceber-se em relação, reinventa modos de se pensar naquele mesmo lugar entre características distintas que o ambiente apresenta.

### **João Fiadeiro e o corpo atento ao acontecimento: o corpo que não sabe o que vai acontecer na composição.**

Também como a Sofia, o coreógrafo João Fiadeiro apresenta um modo de observar o corpo na composição e seus estados de atenção focalizada. Porém, há uma diferença entre ambos, já que para João, o acontecimento é compreendido de forma diferente – o modo de lidar com a composição é diferenciada da forma como Sofia lida com os estados de dança. Então, afirmo o interesse nas práticas que o João oferece considerando importante para a relação corpomapa, não por conta de engendrar no seu modo de fazer a composição, mas pela forma como se configura o estado de atenção de quem permanece em disponibilidade ao acontecimento. Esse tipo de estado disponível ao acontecimento pode ser gerado também pela sua prática de composição a partir de um entendimento relacional do corpo com o entorno que acontece em tempo presente.

João Fiadeiro trata a composição como um acontecimento, ou seja, o seu tipo de trabalho em composição, o qual denomina Composição em Tempo Real (CTR), lida com coisas que estão acontecendo naquele exato momento. O sentido de acontecimento tem a ver com proposições criativas que, pela improvisação, são formuladas no tempo presente da composição. A ideia de compor em tempo real, no caso do coreógrafo, não se limita a comportar ações de dança na sua composição, o corpo está aberto a possibilidades de ações que podem não ser o que se institui enquanto dança (por exemplo: pode ser que uma determinada composição não tenha movimentos de dança, mas tenha um corpo encostado numa parede, olhando uma mancha na pintura da mesma, enquanto que esse encostar só foi realizado porque uma outra pessoa anteriormente a essa ação, com as mãos sujas, acidentalmente marcou naquele momento a mesma parede). Isso significa mais que criar um

movimento de dança novo, ou ter uma ideia nova e implementar o início de uma novidade numa cena de improvisação. Significa que o corpo lida com coisas que já estão acontecendo no ambiente para concentrar-se na criação de um acontecimento coletivo. O coreógrafo está interessado numa lógica de operação relacional na qual o corpo esteja implicado na composição, de modo que tudo que se faz nesse acontecimento é em relação a algo e, mais ainda, algo capaz de ser partilhado entre quem assiste ou compõe em conjunto. Esse tipo de interesse gera no corpo uma abertura a novas ações, ou seja, a depender do que se apresente no ambiente, o que se compõe pode apresentar uma materialidade plástica, cinética, sonora, luminosa, etc. Mas, independente da natureza compositiva que se crie, essa intenção gera no corpo do compositor uma disponibilidade para trilhar um caminho no qual não sabe o que vai apresentar, ele descobre/fazendo, a sua composição ocorre em tempo presente, mas não há antes disso nada planejado. Para o que se propõe nesta tese, essa informação é importante porque o dançarino, na condição de compor a partir das circunstâncias, precisa considerar o acontecimento ao redor, já que este acontecimento é inerente ao que ocorre entre ele mesmo e o lugar. Olhar para o acontecimento, segundo as práticas de composição propostas por João Fiadeiro, gera um estado de atenção no corpo voltado para a relação. Estamos, então, olhando para o estado gerado, na possibilidade de compreender os aspectos desse estado.

O sentido de “não saber” tem a ver com um não-planejamento prévio, ou mesmo com uma despreensão de estar compondo com um tônus que não é comum ao contexto de uma apresentação. É possível articular essa condição de não planejamento ou etapas de uma tomada de decisão àquilo que Noë (2004) nos explica sobre agir/perceber. Claro que, nesse caso, trata-se de uma decisão em conjunto de pessoas que se voltam para uma composição artística, e Noë (2004) fala sobre a condição de estar apenas consciente para agir/perceber. Mas é possível pensar que esse tipo de improvisação aberta ao acontecimento não cria uma expectativa sobre algo que não está, ou seja, não é necessário que o artista se esforce para colocar a composição em cena. Contudo, é necessário que ele seja veloz igualmente ao tempo presente – que é o tempo do acontecimento – para que a composição seja feita desse presente. Por exemplo, imaginemos que eu esteja num bar tentando escrever em um guardanapo e as palavras são sobre esse mesmo momento: “nesse momento escrevo essas palavras numa folha de papel branco e paro... vejo (vi) a última letra que desenhei, respiro (ei) profundamente procurando as novas palavras, estou aqui sentada... reticências, estou sentada procurando as palavras, o acontecimento é esse, nesse momento”. Ou mesmo se, nesse mesmo bar, eu esteja

com a atenção voltada para o corpo sentado na cadeira em acontecimento e percebo que há respirações na minha posição sentada, pequenas alterações de peso para que o corpo se ajuste nessa posição, alguém se aproxima da cadeira, o vento sopra mais forte no bar, há uma música que toca... a posição incomoda e me acomodo novamente na cadeira..., etc. A minha composição de escrever sobre o momento ou apenas estar, tem a ver exatamente com esse momento e não sobre o que eu pretendo aprontar escrever para esse momento, não há uma história por cima do acontecimento, o próprio momento é o protagonista. Esse tônus do corpo diante de algo que não precisa ser apresentado é diferenciado. Imaginemos, por exemplo, que quando alguém diz que vai se “apresentar” enquanto candidatura de algo, digamos a um cargo importante, o tônus do corpo e o modo como essa pessoa se prepara para falar ou para aparecer em público seja de múltiplos gestos de preparação e de respiração. Esse corpo se prepara para se apresentar, há algo a dizer, há o “momento” de preencher a apresentação. E se essa mesma pessoa não se aprontasse para “apresentar” e se ela permanecesse no estado no qual “na hora” de dizer o que tivesse de dizer, o corpo percebesse de que modo o tônus opera ao perceber todas as pessoas olhando e, dessa percepção, emergisse as palavras, ou a apresentação em si, fosse se construindo. Na segunda situação, há uma negociação com o momento, há uma qualidade nesse tipo de negociação que tem a ver com a Composição em Tempo Real. Essa qualidade de relação com o tempo presente denota um tipo de estado corporal, um tipo de tônus que evidencia a relação. Se há uma abertura do dançarino para deixar vir à tona o acontecimento, as relações do entorno ganham relevo. Esse estado de corpo produzido pela CTR é então bem vindo para o dançarino interessado nas relações ao redor – e que é o acontecimento.

A ideia de “acontecimento” que propõe João Fiadeiro abre possibilidades de estender o recorte a um entendimento coletivo, incluindo a possibilidade das pessoas envolvidas na composição proporem, em conjunto, os caminhos possíveis do acontecimento compositivo. A improvisação, nesse caso, é codependente de uma decisão coletiva. Cada compositor precisa estar disponível para entender as decisões (no ato da ação, pois as decisões não são verbais, são em ações compositivas) dos outros sobre o que vai acontecer no decorrer da composição. O artista envolvido na composição em tempo real tem um tipo de tônus em negociação, em estado de pergunta sobre o que está acontecendo a todo momento.

Observo que aquilo que João Fiadeiro considera enquanto “corpo-coisa” que, segundo ele, apoia-se numa proposição feita por André Lepecki sobre o seu trabalho, é uma

instauração de um tipo de presença na qual quem compõe, para que gere presença, se permite abandonar-se ao acontecimento, no sentido de agir de acordo com a circunstância sem impor uma mudança compositiva e sem que isso seja instituído coletivamente.

Podemos afirmar que, se a atenção do corpo está voltada para o acontecimento, as noções de espaço embebido (CLARK, 1997) e de mente estendida ganham uma compreensão maior, pois o acontecimento tende a compreender um conjunto de coisas que já estão em relação. Se ocorre uma nova significação desse ambiente, é porque o corpo junto com o que está acontecendo já compõe nessa direção. Por exemplo, retomemos a mesma situação do bar, na qual me posiciono na cadeira. Se a inclinação do acontecimento está para a respiração e essa nova acomodação na cadeira enquanto vai-se percebendo o que se faz, essa reacomodação ganha relevo de modo que as posições que ocorrem podem ganhar uma “forma” de estar na cadeira que não mais será a convencional.

A inclinação do acontecimento é a inclinação da composição, para onde ela está acontecendo. O espaço pode estar embebido de um novo significado no acontecimento, porém de forma consistente na relação, ou seja, quando de fato esse ressignificado acontece, é possível perceber que ele de fato aconteceu, e não impomos o mesmo. Se, nesse caso, o acontecimento não está restrito a um estado de dança, ele se aproxima mais facilmente do contexto, já que todo acontecimento pode ser considerado como ignição de composição. Basta apenas que o compositor determine que está compondo. Portanto, na CTR, mesmo fora do estado de dança, o corpo pode criar uma disponibilidade para o acontecimento. A atenção é focalizada em compor com as emergências de um dado acontecimento em tempo real.

Entre essas duas formas de olhar o corpo numa composição aberta ao que está ao redor (João Fiadeiro e Sofia Neuparth), há o entendimento de um tipo de disponibilidade desse corpo, um estado de atenção no ato de perceber/agir. São posicionamentos diferentes diante da composição em si, já que enquanto a CTR está voltada para o acontecimento, numa abertura ao que pode ocorrer na cena enquanto uma possibilidade coletiva de compor, a compreensão de Sofia sobre a relação “corpo-mundo” traz uma experiência de olhar para o próprio corpo embebido do espaço. Então, se, para João, o olhar inclina-se para as relações ao redor, independente da configuração criativa que essas relações apresentem desde que aconteçam de forma consistente, para Sofia, há um olhar para o corpo em estado de dança, mas que também importa criar relações consistentes via esse corpo dançante. O espaço será transformado das duas formas, haverá uma mudança no sentido do lugar ao redor, pois haverá uma composição

que cria uma terceira membrana que já não é mais nem o compositor e nem o lugar: é a composição.

A orientação de Sofia com relação aos solistas do Festival Pedras aponta para uma atenção do compositor sobre como seu próprio corpo está caminhando no acontecimento. Na CTR, não necessariamente os artistas são dançarinos, e a matéria do que se cria nem sempre é feita de movimentos corporais atrelados à dança, e o acontecimento pode apontar para outra direção. Mas as consígnias discutidas para a feitura de cenas da CTR em workshop são também orientações de João Fiadeiro sobre como cada compositor “se coloca” na composição, mesmo que esse “como” não seja necessariamente uma maneira de mover-se desse compositor, mas será uma atitude em relação à composição – e essa atitude acionada é corporificada.

Esses exemplos estão aqui inseridos para ajudar a compreender como ocorrem os estados do corpo no dançarino implicado na composição situada, numa relação corpomapa, entendendo que nesses exemplos constam experiências continuadas do corpo em composição. A atenção focalizada, que vimos com Damásio (2002), é possível de ser identificada numa situação específica do corpo disponível à composição. A ação em percepção que acompanham os exemplos acima, e já vista com Noë (2004), está de acordo com o modo de pensar a ação desse dançarino. E, por fim, a noção de espaço embebido ajuda-nos a entender que, a partir dessa disponibilidade do compositor diante do lugar, potencializa-se a noção de mente estendida, há uma transformação de sentido no lugar que fica também embebido do compositor.

O plano da Superfície ganha uma extensão relacional a partir desses exemplos, pois a composição ganha uma qualidade de estar descentralizada apenas do compositor, que depende de uma interação com a superfície externa ao seu corpo para se configurar. Um dos modos do dançarino perceber essa interação é na autopercepção. O plano da Superfície conta, também, com as informações que vêm à tona, que emergem de uma mudança na perspectiva de quem dança sobre si mesmo.

## **2.2 O olhar sobre si mesmo em composição**

O corpo do dançarino, em sua constituição, produz traços singulares diante de uma composição, ou seja, constrói traços poéticos nos seus modos de compor, por conta de sua trajetória na dança que já realizou dentre aulas, espetáculos, outras composições autorais anteriores. Mas, quando há interesse em criar novidades, criar outros conjuntos de traços ao se criar novas composições, é necessário que o corpo tenha um tempo para que novos conjuntos sejam configurados. O dançarino, enquanto compositor de si mesmo, tem que lidar com perceber-se em seus próprios traços poéticos, dentre seus padrões motores, criativos, experimentais etc., de modo que consiga entender o seu próprio corpo em mudança, de uma composição para outra. E parece que há no compositor o desejo de criar novidades, de enveredar por universos diferentes em seu repertório, mesmo que mantendo uma assinatura, coisas reconhecíveis do seu traço poético, porém coisas diferentes, mesmo que estas sejam eternos desdobramentos de um só motivo forte do artista.

Mas produzir novidade a partir da noção de si mesmo é complexo. Não me refiro, aqui, a um caminho de criação a partir da autobiografia, refiro-me a uma dada consciência do sujeito artista sobre os caminhos criativos que o próprio corpo tende a percorrer. Trata-se de algo complexo, já que em variadas circunstâncias não damos conta de saber sobre o que estamos repetindo, pois o corpo funciona em permanências, ele cria conjuntos de coisas (qualidades de gestos, tons de voz, posturas, modos de olhar etc.) que definem quem é esse corpo. Para um dançarino, entre muitas apresentações, é previsível criar esses conjuntos em seus movimentos dançados, em suas intencionalidades, em suas escolhas de arranjos coreográficos – até porque, o corpo, para dar conta de uma especificidade de movimento, precisa e procura em tempo continuado se especializar nesse determinado conjunto.

Se a noção de si mesmo, ou melhor, a noção do dançarino sobre os seus próprios traços passa a ter um sentido expandido no lugar, ou seja, se essa noção pode ser entendida sempre em relação a algo do entorno, e esse entorno, no processo de criação corpo-lugar, cria sentidos para esse dançarino, novidades compositivas são processadas. A abertura perceptiva do dançarino diante de um determinado lugar faz com que este (o lugar) seja um desestabilizador dos seus conjuntos, dos seus traços poéticos e, logo, modifica a sua imagem corporal. Podemos pensar que, a partir dos conhecimentos que esse corpo obtém diante de um novo lugar, encontre novas poéticas compositivas, assim como novas perspectivas no mundo sobre si mesmo.

Nesse sentido, o que o autor Shaun Gallagher (2005) nos apresenta sobre a diferença entre a noção de imagem corporal e esquema corporal parece ajudar a entender coisas advindas do funcionamento e das atitudes do nosso corpo atento a si mesmo no presente. O autor, em seu livro intitulado *How the body shape the mind* (2005), discute os aspectos da mente que tem a ver com uma imagem de si mesmo enquanto pessoa configurada no mundo (imagem corporal), e aspectos que tem a ver com o funcionamento, às vezes involuntário, do corpo para que esteja vivo (esquema corporal). Esses aspectos se entrelaçam enquanto fenômeno mental, não acontecendo de um modo tão estanque na sua realidade. Compreender tais aspectos é importante para discutir a composição situada numa relação corpomapa, porque ajuda a entender as dinâmicas de mudança que ocorrem com o dançarino e seus traços poéticos, na medida em que muda o lugar no qual está compondo.

O autor está interessado na discussão de quando o sujeito está atento ou não às suas estruturas da experiência – que se dá no próprio corpo. Está também discutindo os aspectos do inconsciente – o que ele chama de aspectos escondidos e pré-conscientes – pré-rationais, o que ele denomina de pré-noética. A partir disso, explica que uma das palavras que envolve uma noção geral da cognição incorporada, é a noção de propriocepção.

Propriocepção é um fenômeno complexo. Por um lado, neurocientistas tratam a propriocepção somática como o registro inconsciente no sistema nervoso central da posição dos membros do próprio corpo e o que resulta em informações sobre a postura corporal e a posição dos membros. Por esse viés, entende-se que a mesma é gerada por proprioceptores fisiológicos localizados por todo o corpo, atingindo várias partes do cérebro, permitindo o controle de movimento sem que o sujeito esteja consciente dessas informações. Por outro lado, fisiologistas e filósofos, por vezes, tratam a propriocepção somática como uma forma de consciência. Nomeando a noção de propriocepção como a noção de estar proprioceptivamente consciente de seu próprio corpo, para saber conscientemente onde cada membro, onde cada parte do corpo está em determinado momento e como se move através do mundo (GALLAGHER, 2004, p. 6 e 7). Nas palavras do autor,

[...] propriocepção pode significar tanto informações não-conscientes ou uma forma de consciência. Conceitualmente, eu tento manter esses diferentes sentidos para além de manter a distinção entre informações proprioceptivas e consciência proprioceptiva, respectivamente. No nível experimental encarnado, no entanto, esses

dois aspectos da propriocepção são totalmente integrados. (GALLAGHER, 2004, p. 7)<sup>27</sup>.

Seguimos então, com essa ideia da propriocepção com sentidos que se complementam para entender o que o autor define como imagem corporal e esquema corporal. Após discutir sobre as ambiguidades de definições do termo imagem corporal entre autores da mesma área, Gallagher (2005) reúne entendimentos acerca do termo e estabelece uma definição: “A imagem do corpo consiste no sistema de percepções, atitudes e crenças pertencentes ao próprio corpo. Em contraste, o esquema do corpo é um sistema da capacidade sensório-motora que funciona sem consciência ou a necessidade de monitoramento perceptivo.” (GALLAGHER, 2005, p. 24<sup>28</sup>). Ele define imagem de corpo como algo que está ligado à representação abstrata, à atenção de si mesmo, ao senso de propriedade do próprio corpo, à especificidade de a atenção estar ligada ao próprio corpo. O esquema do corpo, por sua vez, é definido como algo ligado à operação dos movimentos, havendo uma função e uma intencionalidade nos movimentos do corpo que não estão com a atenção voltada para o próprio corpo, e sim para uma ação outra. A descrição de uma pessoa sobre o seu próprio corpo em seus movimentos será pela intencionalidade daquilo que realiza, e não pela descrição daquilo que realiza pela estrutura corpórea (músculos, respiração, etc.) em si. Ele comenta que, para dançarinos e atletas, essas duas definições se entrecruzam de forma mais complexa (GALLAGHER, 2005). Tal complexidade aponta para o entendimento do que está em alcance consciente e que se cruza entre função e auto percepção do próprio corpo.

[...] em algumas situações a imagem do corpo contribui para o controle do movimento. A atenção visual, tátil e proprioceptiva que eu tenho do meu corpo deve me ajudar a aprender um novo passo de dança, improvisar meu jogo de tênis, ou imitar novos movimentos dos outros. No aperfeiçoamento do jogo do tênis, essa atenção serve, por exemplo, para indicar que eu devo, primeiro, monitorar e corrigir meu movimento. Em outro caso, o meu movimento ao longo da borda estreita acima de um profundo precipício pode envolver uma grande quantidade de controle consciente de vontade com base na percepção de meus membros. Mesmo em tais casos, a contribuição para o controle do movimento pela minha consciência perceptiva do meu corpo vai sempre encontrar o seu complemento em capacidades

---

27 No original: “[...] proprioception can mean either nonconscious information or a form of conscious awareness. Conceptually, I try to keep these different senses apart by maintaining the distinction between proprioceptive information and proprioceptive awareness, respectively. On the embodied experimental level, however, these two aspects of proprioception are fully integrated.” (GALLAGHER, 2004, p. 7).

28 <sup>28</sup>No original: “A body image consists of a system of perceptions, attitudes, and beliefs pertaining to one’s own body. In contrast, a body schema is a system of sensory-motor capacities that function without awareness or the necessity of perceptual monitoring.” (GALLAGHER, 2005, p. 24).

que são definidas pelas operações de meu esquema corporal que continua a funcionar para manter o equilíbrio e permitir o movimento. Tais operações são sempre superiores às que eu posso estar ciente. Assim, um esquema corporal não é redutível a uma percepção do corpo; nunca é equivalente a uma imagem corporal. (GALLAGHER, 2005, p. 27)<sup>29</sup>.

O que é interessante perceber a partir da abordagem de Gallagher (2005), para discutir sobre composição em dança, é que dançarinos em composição de si mesmo lidam com situações muito parecidas com as quais o autor explica. Por exemplo, estar dançando numa ladeira no solo *Ladeira de Chuva* (2012) requer compreender uma intenção sobre o sentido daquilo que estou realizando na dança, enquanto os movimentos e as ações que vou configurando ao longo do solo. Essa intenção tem a ver com a imagem corporal de mim mesma, que eu tomo de forma continuada enquanto danço. Pode-se dizer que há uma compreensão de que eu estou intencionalmente girando e carregando um garrafão de água enquanto me desloco ladeira abaixo de uma forma rápida e descontrolada. Essa será a minha descrição para mim mesma, e que me mantém atenta ao que faço. Na mesma situação, há uma regulação da minha visão e do meu sistema vestibular (principalmente para regular o equilíbrio na ladeira), que tem a ver com meu esquema corporal. Esse último esquema cuida das propriedades do funcionamento pleno do corpo, enquanto o primeiro esquema passa a lidar com minhas sensações e ideias de sentidos criativos que se estabelecem durante a dança, na Ladeira da Vila Brandão. Importa saber que há uma imagem corporal que se forma diante daquilo que se experimenta criativamente com o próprio corpo e que as minhas ideias estarão lidando com essa imagem, já que, a partir dela, crio sentidos naquilo que realizo no entorno. Ou seja, há um enunciado que surge ao formar-se uma imagem corporal de si mesmo, um enunciado que implica o próprio corpo num determinado sentido naquilo que faz. Se o sentido é sempre situado, depende do que se faz e onde, significa que o tempo inteiro estamos lidando com o entorno em detrimento de saber da imagem corporal formada de si mesmo. Saber que

---

29 <sup>29</sup>No original: “[...] in some situations a body image or percept contributes to the control of movement. The visual, tactile, and proprioceptive attentiveness that I have of my body may help me to learn a new dance step, improve my tennis game, or imitate the novel movements of others. In perfecting my tennis serve, for example, I may, at first, consciously monitor and correct my movement. In another case, my movement along a narrow ledge above a deep precipice may involve a large amount of willed conscious control based on the perception of my limbs. Even in such cases the contribution made to the control of movement by my perceptual awareness of my body will always find its complement in capacities that are defined by the operations of a body schema that continues to function to maintain balance and enable movement. Such operations are always in excess of that of which I can be aware. Thus, a body schema is not reducible to a perception of the body, it is never equivalent to a body image.” (GALLAGHER, 2005, p. 27).

havia um sentido em rolar na ladeira, entendendo que se tratava de mim mesma, consciente rolando (fazendo uma determinada ação artística com o corpo) tem um sentido contextual. Descrever esse sentido tem a ver com a construção da minha própria imagem corporal relacionada à ação de rolar na ladeira. O esquema estará ocupado em manter a regulação do tônus com o peso no ato do rolamento como também a manutenção do reflexo na direção do rolamento. O sentido gerado pela imagem corporal estará sempre atrelado à composição, pois é um sentido de si mesmo contextualizado. O autor diz que a descrição do próprio corpo será pela intencionalidade e não pela ação do corpo em si.

O que acontece na relação aqui discutida enquanto corpomapa é que se a criação é aberta à circunstância, o que o dançarino registra diante de seu próprio traço poético são ignições que se repetem. Ao longo do tempo, em relação com um determinado novo lugar, essas ignições se modificam, pois há um atravessamento do lugar no dançarino. No entanto, para o dançarino que cria em lugares diferentes, os arranjos compositivos dependem dessa noção da própria imagem no lugar, já que não há esvaziamento de uma composição para outra, e sim transformação.

Faz sentido dizer que para dançarinos interessados em compor em lugares distintos na condição de uma composição situada, intensifica para o mesmo, essa ideia de imagem corporal, já que há uma auto direção de si mesmo implicado numa sucessão de mudanças que ocorrem em circunstâncias distintas. Porém, regular um tipo de tônus muscular para manter um estado de corpo possível me parece estar entrelaçado com a demanda do esquema corporal. Talvez, como o próprio Gallagher (2005) observa, essas duas classificações sejam mais complexas de observar entre dançarinos e atletas. No entanto, a ideia de que existe um sentido de imagem corporal, e que nem sempre essa imagem condiz com o que realmente o corpo está realizando, legitima ainda mais uma noção de que perceber os próprios padrões criativos no ato da visitação ou da composição em lugares é uma ação complexa e que demanda um tempo de processamento do corpo em relação com o lugar, e da percepção sobre si mesmo para que identifique mudanças e criação de novos conjuntos (padrões) de informações criativas. O dançarino, compositor de si mesmo, precisa lidar com a noção de se autoguiar, nesse caso em que se propõe o mapeamento enquanto forma de criar uma continuidade de relações que se estabelecem em tempo presente, mas que também rearranja fios condutores de uma imagem de si mesmo num contexto mais ampliado, numa relação compreendida aqui como corpomapa.

### 2.2.1 Os portais sensitivos em estado de dança

O sentido de mapeamento que está sendo discutido aqui, como já foi dito, é a ação em identificar o que se percebe de si mesmo e do entorno em tempo presente. Essa condição de mapeamento consolida o entendimento de corpomapa, uma vez que são modos de lidar com a percepção e o lugar num contexto maior, num tipo de composição em que se utiliza o próprio corpo em questão para se “ouvir” a relação corpo-lugar. Dessa forma, o que ocorre no corpo do dançarino são maneiras de se criar mapas que se entrecruzam nos sentidos cognitivos, sociais e compositivos. Damásio (2010) esclarece sobre a condição do cérebro de criar mapas:

O cérebro humano é um imitador de primeira água. Tudo o que se encontra no interior do cérebro – o corpo em si, claro está desde a pele às entranhas, bem como o mundo em seu redor, homem, mulher e criança, cães, gatos e lugares, calor e frio, texturas macias e ásperas, sons altos e baixos, o doce mel e o salgado peixe – é imitado no interior das redes cerebrais. Por outras palavras, o cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e acontecimentos não-cerebrais, onde se incluem as ações levadas a cabo pelo nosso organismo e pelos seus componentes, tais como membros, órgãos do aparelho fonador, e assim por diante. (DAMÁSIO, 2010, p. 90 e 91).

Podemos pensar, então, que lugares diferentes dos quais costumamos estar apresentam novos dados de mapeamento, novas associações cerebrais. Refiro-me à uma especificidade de mapeamento na qual o corpo na dança se recoloca inclusive em relação ao que está mapeando – o que tem a ver com processos proprioceptivos específicos da atividade de dançar (seja com uma ênfase no movimento ou numa ação criativa correspondente a distintos estados corporais, etc.). Mais adiante, o mesmo autor trata da complexidade de como esse mapeamento ocorre:

Os mapas cerebrais não são estáticos como os da cartografia clássica. São voláteis, mudando constantemente de forma a refletir as alterações que têm lugar nos neurónios que os alimentam, os quais por sua vez refletem as mudanças no interior do nosso corpo e no mundo que nos rodeia. As alterações nos mapas cerebrais também refletem o fato de nós próprios nos encontrarmos em movimento constante. Aproximamo-nos ou afastamo-nos dos objetos; podemos tocar num e depois noutra; podemos saborear um vinho mas depois o sabor desaparece; escutamos uma música mas depois ela acaba; o nosso próprio corpo altera-se com emoções diferentes, a que se seguem diversos sentimentos. Todo o espetáculo posto à disposição do cérebro se modifica constantemente, de forma espontânea ou sob o controle das nossas

atividades. Os correspondentes mapas cerebrais mudam em consonância. (DAMÁSIO, 2010, p. 93).

Essas características do mapeamento do corpo são inerentes à condição de estar vivo e fazem muito sentido para quem lida com o corpo em situações de movimento como um todo. Artistas ou outros profissionais (dançarinos, atores, modelos, atletas, etc.) que lidam com seu próprio corpo enquanto foco de atenção parecem perceber com maior evidência que os humores, as disposições, as lembranças se configuram voláteis o tempo todo. O mapeamento ocorre através dos sentidos que Damásio (2010) denomina portadas sensoriais.

As portadas sensoriais, tão ignoradas, desempenham um papel essencial na definição da perspectiva em relação ao resto do mundo. Refiro-me a um efeito que todos sentimos na mente: ter um ponto de vista quanto ao que está a acontecer no exterior da mente. Não se trata de um mero ponto de visão, embora para a maioria dos seres humanos com visão ela de fato domine o funcionamento da mente. No entanto, dispomos também de um ponto de vista em relação aos objetos que tocamos, e até mesmo um ponto de vista para os objetos que sentimos no nosso próprio corpo – mais uma vez, o cotovelo e a sua dor, ou os nossos pés ao caminharmos na areia. (DAMÁSIO, 2010, p. 248).

Considera-se, então, que cada lugar possui uma configuração distinta no que concerne aos sons que ali circulam, à luminosidade que transita no espaço, aos cheiros possíveis, que num recorte do ambiente configuram um determinado potencial de lugar com suas características próprias. Faz-se interessante entender um pouco mais os processos específicos de cada portada no que se refere a uma percepção específica do lugar, um tipo de percepção ampliada que direciona a atenção a partir de um determinado sentido e aos aspectos do lugar que afetam esse sentido.

Assim, para a reflexão sobre a dança em locais escolhidos, interessa discutir que o conjunto dessas portadas sensoriais recebe informações que são processadas e direcionadas para uma composição, a qual consideramos situada no lugar. Interessa que essas informações sejam compartilháveis: quando o sino da Igreja da Vitória tocava no início do solo *Ladeira de Chuva*, ao cair da tarde, havia uma inquietação do corpo que se associava a esse som. Quando Anne Le Batard, da cia Ex-Nihilo (França), durante o filme da apresentação do trabalho *Trajets de Ville, trajets de vie* (2005), apresentado na rua, faz uma pausa com braços para cima exatamente no momento no qual o ônibus passa na sua frente, quem assiste a sua composição vê o ônibus em movimento juntamente com a sua pausa. É importante entender que quem dança altera também o lugar, que não há apenas uma passividade desse corpo em

ouvir, olhar, sem alterar aquilo que percebe. Tomemos como exemplo a obra da cia IDcore *Danseurs de surfaces* (2006), em Paris, em que todos vestem uma roupa de limpeza (garis) na rua e passam a realizar gestos dessa mesma limpeza na rua, com alguns desvios da ação. As pessoas que assistem ao trabalho, que são os transeuntes da rua, à primeira vista, não entendem muito bem o que está acontecendo, mas a percepção dessas pessoas é alterada diante da presença dos artistas em ação.

A pesquisadora em música Fátima Carneiro dos Santos, em seu livro *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua* (2002), apresenta uma ideia de percepção auditiva na qual chama a atenção sobre como o ato de perceber é ativo:

Mesmo com a decodificação de informações espaciais do ambiente, ouvir ainda é considerado um ato passivo. A acústica tradicional entende audição como um “modelo de transferência de energia”, lidando com o comportamento acústico como uma série de energia transferida da fonte para o receptor, tratando o som e, conseqüentemente, a acústica ambiental, como entidades físicas que podem ser estudadas, medidas e analisadas independentemente do ouvinte. (SANTOS, 2002, p. 33).

Consideremos que o entendimento de não passividade dos sentidos pode ser estendido para todos os outros, de modo que possamos considerar que os sentidos atuam em coatuação com o ambiente. Digamos que pelas portadas sensoriais compreendemos tacitamente como de forma dinâmica acentuando um sentido ou outro a depender da situação, a percepção é uma negociação continuada. É, de fato, nessas superfícies de trocas sensoriais onde são operados em parte os mapeamentos cognitivos, é onde ocorre a tradução ação/percepção sujeito-mundo.

Essas informações são parte da especificidade da cognição entendida como corporificada, que transforma o ambiente através de suas ações, a um processo de codependência da mente com os aspectos do ambiente. Numa situação de composição no qual estejamos considerando as reflexões aqui desenvolvidas enquanto corpomapa, essa codependência é também o caminho pelo qual se fazem as leituras para a própria composição, ou seja, as informações do ambiente são “lidas” pelo dançarino enquanto informações sensitivas específicas. Mesmo que saibamos que elas atuam em conjunto, no ato de tomar nota das mesmas, listamos uma por vez ou evidenciamos, escolhemos prestar mais atenção mais em umas informações sensitivas que em outras. Essas escolhas também guiam, em certo sentido, a composição. Sabemos que as informações se dão ao mesmo tempo, mas o recorte de ações ou de se deixar guiar por uma informação ou outra é inerente ao corpo, por criar uma

auto conduta diante de tantas informações no mundo. Essa auto conduta diante de uma composição é algo estendido para a realidade da própria composição, que lida com as informações que operam em tempo presente nesse corpo que se relaciona com o lugar.

À primeira vista, num determinado lugar, o dançarino é bombardeado de informações distintas, como já discutimos sobre a orquestra da atenção. Podemos pensar que essa atenção é atravessada pelas informações das portadas sensoriais. Se, por exemplo, entro numa casa e pela portada sensorial olfativa mapeio um cheiro de sopa, são ativadas pela memória, ou mesmo pela identificação de que ali existe algo que modifica o estado de corpo para criação de uma ação ou um gesto. Digamos que, nessa mesma casa, a construção arquitetônica me faz identificar uma característica de altura, no qual o meu olhar alcança numa hiperextensão da cabeça, focando a atenção do olhar num movimento que demonstra essa altura interna da construção. Se a pessoa que mora nessa casa costuma deixar rastros no chão ou se move de forma rápida pela casa, ou fica mais no quarto que na sala, isso mapearia também na percepção dessa outra pessoa na sua temperatura ou no seu ritmo ao meu redor. Mas aqui são exemplos estanques, pois os sentidos não operam isolados, a atenção do corpo pode ser direcionada para uma determinada direção e fazer dar a ver, criar segmentos a partir do que se vê, ou o que se ouve ou o que se cheira, mas não opera internamente de modo isolado.

O entendimento do que Damásio (2010) denomina portadas sensoriais se faz importante, então, porque é o ponto de comunicação do corpo com o mundo externo, é onde se dá (por especificidades distintas) o processo de tradução corpo e lugar, onde se compartilha informações do plano da Superfície no corpomapa. Nos planos de Dimensão e Recorte, essas informações continuam ocorrendo, mas há um modo de pensar sobre os outros planos direcionados para uma outra natureza que são, respectivamente: social – que necessariamente envolve uma medida e um proceder de atitude entre o dançarino e os outros; e compositiva – que envolve os processos criativos da composição.

Destacamos que, quando o corpo se move na dança e propõe novos modos de equilíbrio (em menor ou maior grau), o modo de tradução das portadas sensoriais parece se modificar. Em primeira instância, o sistema vestibular, que se situa no labirinto (ouvido) e é responsável pela orientação espacial de uma pessoa no espaço, identifica uma mudança na configuração do equilíbrio do corpo no ato de como esse corpo se posiciona. Os movimentos da cabeça determinam constantes negociações internas dessa orientação no espaço e do equilíbrio de um indivíduo.

No meu caso, tenho um ouvido quase completamente surdo. Isso implica entender que a minha forma de equilíbrio no espaço cria outras adaptações em relação a um corpo que tenha os dois ouvidos funcionando. O espaço se torna, então, um apoio: pode ser que seja um modo de compensação para o conjunto de portadas sensoriais do meu corpo.

Segundo Damásio (2002), a memória proporciona a capacidade de um indivíduo planejar, pois trata-se de uma articulação de imagens do presente e do passado (específicas e gerais) para que se possa pensar adiante num determinado planejamento. Se a memória é evocada como possibilidade de armazenamento de informações de um dançarino diante de um espaço, o aguçamento dessa memória/planejamento pode, talvez, potencializar a composição que constitui dessa relação entre corpo e lugar. O dançarino estaria lidando com imagens que aquele lugar suscita, na sua sensação de estar, numa espécie de agenciamento de imagens passadas/presentes a cada encontro com um lugar diferente. Por exemplo, estar diante de uma ladeira me remete a uma série de lembranças sobre outras ladeiras em que já experienciei estar. Esses possíveis modos de “estar” do corpo nesses lugares podem agenciar assuntos sobre comportamentos e estados corporais possíveis quando se evidencia informações relacionadas ao lugar para a composição da dança.

As portadas sensoriais são as “portas” da exterocepção do corpo que dança. Os sentidos e o modo como temos a imagem mental (enquanto mapas cerebrais) de um gosto, um cheiro, ou algo que se configurou naquele instante pode contribuir para a imagem corporal (enquanto noção de si mesmo) no ato da composição. Os estados de corpo são frutos do mapeamento sensitivo que se dá na relação com o lugar do corpomapa. A dimensão da autopercepção pelo que se apresenta pelas portadas sensoriais de um mundo ao redor, interfere nos processamentos internos do corpo, na interocepção e configuram todos juntos a propriocepção e a noção de si mesmo em corpomapa.

Até aqui, neste capítulo, esclarecemos as questões que envolvem o funcionamento sensório-motor do dançarino da composição situada, no que tange o processamento das informações do lugar. A atenção focalizada tende a permear a maioria da discussão, já que aparece como um fator que ajuda a convergir todos os outros processos numa mesma ação, que é a compositiva. Durante a ação/percepção, o dançarino tem uma imagem corporal de si mesmo em composição, e a atenção focalizada no corpo que está atravessado pelo lugar está imbuída pelo acontecimento no tempo presente. Esse atravessamento é o encontro compositivo, mas que precisa a todo tempo lidar com as mudanças entre ambos os focos – si

mesmo e lugar convergindo num mesmo “fio” de atenção. Durante esses processos do presente e da circunstância, ocorrem aspectos que são autobiográficos do dançarino e que também fazem parte dos seus traços poéticos que se configuram.

A relação entre quem dança e o lugar no qual dança pode também instigar a um desencadeamento de lembranças anteriores. Assim como num mapeamento cognitivo, há um processo de associações daquilo que desconhecemos à primeira vista, o lugar em seus aspectos sensoriais pode desencadear a associação de lembranças. Veremos sobre a lembrança na próxima seção.

### **2.3 Lugar e lembrança como caminhos compositivos**

Dos modos de funcionamentos da memória, constam, como já foi dito, a possibilidade de acionar planejamentos futuros e armazenamento de informações passadas. Sobre as informações passadas, há no campo da afetividade um segmento específico, capaz de configurar estados do corpo no presente a partir de episódios e situações que uma determinada pessoa vivenciou. Esse segmento chama-se lembrança. A lembrança pode ser reconstruída e recriada, na medida em que se presentificam fatos passados numa determinada narração, ou acessa-se a memória por algum motivo que remeteu a tal situação. A utilização dessas lembranças para fins criativos acessa uma camada autobiográfica do sujeito artista implicado em sua criação, já que a lembrança é singular àquele corpo que experienciou as situações lembradas. Sugerimos que essa lembrança pode ser, em alguns momentos, desencadeada diante da relação corpo-lugar numa situação criativa e, enquanto escolha compositiva, pode ser encaminhada como material compositivo a partir da percepção de partes de lugares que chamaremos de recortes<sup>30</sup>. Neste trecho da pesquisa, são utilizadas informações sobre a imagem mental perceptiva – os mapas mentais que o autor Damásio (2002) nos explica. É importante ressaltar que, nessa abordagem, a imagem se distingue daquilo que entendemos

---

30 A ideia de recorte está mais diretamente ligada à composição em si e será aprofundada no capítulo 4.

por imagem visual fílmica ou fotográfica<sup>31</sup>. Esse autor quando se refere a imagens mentais está se referindo aos mapas criados na mente a partir das informações conjuntas advindas dos sentidos, com as portadas sensoriais (visão, audição, tato, olfato e paladar) que se conectam a informações internas, para criar estados corporais. Tais imagens não são apenas visuais e criam uma memória de experiências sensitivas que se constituem no aprendizado ao longo da vida de uma determinada pessoa.

Segundo Damásio (2002), a memória funciona no cruzamento de dois espaços – o espaço da imagem e o espaço dispositivo: o primeiro refere-se às informações sensoriais imediatas (que formam imagens mentais daquilo que está externo ao corpo) e o segundo às recordações como dispositivos de informações da experiência de um determinado sujeito. A memória é o que permite um sujeito planejar, já que localiza os fatos no tempo e direciona o futuro. A lembrança, ainda segundo Damásio (2002), é uma das operações da mente ligadas ao self de um indivíduo, e pode ser acionada através da memória autobiográfica. Dessa forma, sugere-se que a lembrança enquanto processo cognitivo pode agenciar desdobramentos criativos para o dançarino que compõe a partir de recortes de lugares distintos como caminho compositivo, segundo o que se entende enquanto corpomapa.

No entanto, nem sempre a informação de um lugar evoca uma lembrança em alguém. Se o lugar apresenta-se como algo muito incomum daquilo que já fora vivenciado por um sujeito, isso torna-se mais difícil. No entanto, quando isso ocorre, o corpo parece ser tomado por um estado específico que, para além da criação de movimentos dançados, cria sentidos compositivos que perpassam a mera forma de mover livremente. O corpo do dançarino parece ser capaz de criar modos de estar que são frutos dessa lembrança – como, por exemplo, um estado de euforia, ou de solidão, ou de infantilidade, ou de reflexão que toma uma forma de estar. É uma forma de leitura desses recortes do espaço conectada às próprias lembranças.

A sensação de ver uma grande janela e lembrar da janela da casa da minha avó, da qual eu sempre pulava para fugir quando era criança, é algo que faz sentido ao pensar nessas informações sobre lembrança e lugar. Eu leio essa janela grande a partir de uma lembrança. Portanto, é possível conectar as minhas experiências anteriores, sem perder de vista o que

---

31 A palavra imagem utilizada também como imagem corporal enquanto conceito do autor Shaun Gallagher (2005) se distingue dessa denominação aqui utilizada por Damásio. Para Damásio (2010) são imagens mentais que se configuram no cérebro a partir das experiências corporais em seus processos de mapeamentos sensório-motores; para Gallagher (2005), trata-se da imagem de si mesmo enquanto uma noção abstrata e intelectual de como perceber a si mesmo de modo consciente, a cada instante.

acontece com essa janela grande no presente. Porém, para Damásio (2002), não há exatamente uma fórmula consciente de acessar todos os aspectos da memória. A direção da lembrança pode ocorrer ou não diante de um determinado espaço. Segundo o autor,

Não estamos conscientes de quais memórias armazenamos e quais não armazenamos, de como armazenamos memórias, como as classificamos e organizamos, como interrelacionamos memórias de tipos sensoriais variados, de diferentes assuntos e de diferente importância emocional. Em geral, temos pouco controle direto sobre a força das memórias ou sobre a facilidade ou dificuldade com que elas serão recuperadas na evocação. Obviamente, temos todo tipo de intuições interessantes sobre o valor emocional, a robustez e a profundidade das memórias, mas não o conhecimento direto dos seus mecanismos. Dispomos de um sólido conjunto de pesquisas sobre os fatores que governam o aprendizado e a recuperação de memórias, assim como sobre os sistemas neurais necessários para sustentar e recuperar memórias. Mas o conhecimento direto, consciente, nós não temos. (DAMÁSIO, 2002, p. 290).

Assim, há uma sugestão de direcionamento da atenção sobre as lembranças para uma atividade artística e poética: a margem de precisão do que é lembrado é uma atividade também criativa, já que, para existir, a realidade passada precisa ser recriada junto ao contexto presente. O modo de conectar-se ao recorte espacial é uma ideia complexa, pois a atenção em nossas sensações de corpo é algo sempre dinâmico, como já vimos na ideia de atenção como orquestra. Assim também o espaço, em suas organizações no cotidiano, apresenta-se como uma sucessão de acontecimentos.

Ao realizar composições a partir e em recortes de espaços diferentes que possuem sentidos comuns (janelas diferentes, ladeiras diferentes, esquinas diferentes), parece que uma ideia sobre um determinado recorte instaura-se num tipo de armazenamento de informações no corpo que criam traços poéticos – e que podem vir a se repetir no momento em que o corpo esteja novamente em tal recorte.

Tomemos como exemplo a memória de um martelo. Não existe um lugar único em nosso cérebro onde encontraríamos um verbete intitulado martelo com uma clara definição dicionarizada dessa ferramenta. Em vez disso, os dados atuais indicam que existem vários registros em nosso cérebro que correspondem a diferentes aspectos de nossa interação passada com martelos: sua forma, o movimento típico que fazemos ao usá-los, a configuração e o movimento da mão necessários para manipular um martelo, o resultado da ação, a palavra que o designa em qualquer uma das muitas linguagens que conhecemos. Esses registros encontram-se dormentes, são dispositivos e implícitos, e se fundamentam em sítios neurais separados, localizados em córtices de ordem superior separados. Essa separação é imposta pela estrutura do cérebro e pela natureza física do nosso meio. Apreciar visualmente a forma de um martelo é diferente de apreciá-lo pelo tato; o padrão que empregamos para mover o martelo não pode ser armazenado no mesmo córtex que

armazena o padrão de seu movimento conforme o vemos; os fonemas com os quais produzimos a palavra martelo também não podem ser armazenados no mesmo lugar. (DAMÁSIO, 2002, p. 282).

Se tomarmos a explicação de Damásio (2002) sobre o martelo e substituirmos pela ideia de uma esquina, por exemplo, todas as esquinas já apresentarão uma ideia de esquina que conhecemos. Sabemos que o corpo realiza movimentos e modos de se relacionar com essa esquina, bem como os modos de acesso perceptivos daquela, durante a própria ação em percepção. O que propomos é observar com mais cuidado, mais de perto uma esquina, para ver que há especificidades em cada uma delas. O que essa esquina evoca enquanto lembrança aproxima-se das razões e afetos mais íntimos de cada pessoa e sua história de vida. Essa relação pode produzir poética em ações dançadas, onde provavelmente não se vê mais do que uma passagem corriqueira. O recorte da esquina para alguém que passa pode ser um modo de resignificar a mesma esquina de modo poético, num corpo que dança sem avisar que vai dançar, ao som da rua, ao ritmo do uso, ao calor do cotidiano das pessoas que ali passam. A escolha do recorte pode-se dar enquanto aquilo que se torna mais significativo para cada pessoa, ou seja, que esteja mais fácil de se aproximar de uma lembrança. Eu, enquanto soteropolitana, tenho ladeiras, janelas e escadarias em minhas recordações que são específicas da minha lembrança.

Pode fazer sentido quando, em uma dada situação, percebemos que alguns lugares afetam tanto nossas lembranças que parece que voltamos no tempo; ou mesmo, se lembramos de um lugar com seus detalhes, parece que esse lugar ainda existe, que é possível voltar lá algum dia, dada é a força como o construímos em nossa mente. Há um modo de remeter a lembranças e a mudanças de estados que elas podem suscitar, dada a força de suas experiências vividas por cada pessoa, constituindo suas memórias pessoais. As lembranças nos fazem redigir sobre acontecimentos, criar sobre o que já fora feito – lembrar é também criar, atualizar as experiências. Discutimos que as lembranças podem ser ignições compositivas para um dançarino diante de um lugar. Isso ocorre no ato da ação/percepção: a lembrança, por se tratar de algo autobiográfico, pode se configurar como parte de outras imagens de si mesmo nas quais estivemos em determinadas situações semelhantes.

Neste capítulo, o ponto de vista do corpo e seus processos perceptivos foram aprofundados para esclarecer uma das perspectivas do que se propõe enquanto corpomapa. Vimos o corpo na perspectiva das ciências cognitivas e, a partir dessa perspectiva,

descrevemos os processos perceptivos da atenção focalizada, da percepção/ação no ato da dança e a evidência das propriedades perceptivas durante a composição situada. Entendemos a imagem e o esquema corporal como a noção de si mesmo e a importância da propriocepção para a situação do dançarino compositor de si mesmo. Vimos, também, a lembrança como parte autobiográfica que pode operar nos processos de memória e fazer poético do dançarino. É um modo de pensar corpomapa pelo viés do corpo e sua cognição. Relembramos que o corpo opera em processos sociais que estão em conjunto com o indivíduo como um todo enquanto dança.

A lembrança pode ter uma função de expandir a noção de si mesmo, ao que nos remete Lepecki para o plano de composição do fantasma. Estaria, aqui, ligada ao plano da Superfície por se configurar em aspectos sensoriais do dançarino, mas também nos conecta com uma história do dançarino que também carrega lembranças de sua experiência de vida. Seria então uma boa forma de ligação entre o plano de relação da Superfície e o plano de relação da Dimensão (que veremos a seguir), pois a lembrança é um seguimento que nos define também de forma circunstancial, é também plástica, ajuda na construção do entendimento de si mesmo do dançarino. No plano da Dimensão, o dançarino imbrica-se nas questões do lugar, expandindo a noção de si mesmo numa instância coletiva.

No próximo capítulo, analisaremos o corpomapa a partir dos estudos sobre os aspectos sociais para discutir os lugares escolhidos para dançar. Tais aspectos estão relacionados ao plano da Dimensão, pois implicam o dançarino como uma espécie de pertencimento temporário a um determinado contexto. Isso significa que o dançarino passa a lidar com relações humanas, hábitos, organizações que regem um determinado lugar. Nesse tipo de camada relacional, ele lida também com dimensões nas quais o seu corpo e a sua pessoa no mundo passam a criar relações humanas ao redor do seu fazer compositivo. O lugar apresenta-se enquanto suas demandas de questões sociais, sua grandeza paisagística, seu significado coletivo e político. O dançarino lida com especificidades que se inserem num contexto maior que apenas a sua corporalidade.

### 3. DIMENSÃO – O LUGAR DO CORPOMAPA

*Em Cloé, cidade grande, as pessoas que passam pelas ruas não se reconhecem. Quando se vêem, imaginam mil coisas a respeito umas das outras, os encontros que poderiam ocorrer entre elas, as conversas, as surpresas, as carícias, as mordidas.*

*Mas ninguém se cumprimenta, os olhares se cruzam por um segundo e depois se desviam, procuram outros olhares mas não se fixam.*

Ítalo Calvino

Estamos localizados no plano de relação da Dimensão. Significa, então, que neste capítulo estão organizados os entendimentos que explicam o conceito de lugar por um viés social, bem como estão postos os assuntos que advém do próprio lugar, no decorrer de um convívio e permanência mais continuada ou mais breve do dançarino nesses lugares. Se, o contexto dos “chãos” não são neutros (Capítulo 1) e o dançarino e sua corporalidade também não são neutros (Capítulo 2), ao ter interesse nos assuntos que esses chãos suscitam, o dançarino passa a se relacionar com a realidade dos chãos nos quais escolhe compor. E, por conseguinte, há uma relação que se constitui entre saber que se está diante de algo que não é neutro, e saber também que o corpo não é neutro, ao trazer também outras lembranças de chãos.

O entendimento de lugar adquirido durante esta pesquisa contribuiu para a informação acerca de compreensões específicas sobre o que significa entender a perspectiva humana do

espaço. A partir desse ponto de vista, foi possível perceber que há uma complexidade de considerações das áreas dos estudos sociais que se referem ao estudo dos lugares. Dentre muitas informações importantes, destaco a possibilidade de compreender uma noção de conjunto na organização das relações humanas que ocorrem num dado lugar, as camadas de uso que essas relações produzem (econômica, afetiva, política) e que estão presentes nas práticas cotidianas, a ideia de lugar atrelado ao sentido de pertencimento ou, ao contrário, como um lugar de passagem e impessoalidade.

Se, no plano da Superfície, com o entendimento da cognição situada, compreendemos os processos perceptivos do dançarino de modo expandido ao ambiente, nesse plano, a expansão é analisada sob a perspectiva das relações humanas, de modo que o dançarino, enquanto um ser também social, a partir do momento em que escolhe como recorte um determinado lugar para a sua composição situada, ele também passa a fazer parte dessas relações. O plano de relação da Dimensão é equivalente ao plano de composição do fantasma de Lepecki (2012), que tensiona a impossibilidade da neutralidade de um chão para se dançar. O plano de relação da Dimensão apresenta-se também enquanto entendimento de que todo lugar está inserido numa organização maior. No entorno do próprio lugar, o dançarino passa a lidar com questões do contexto que se revelam com as suas visitas, as suas impressões e o seu posicionamento no mundo enquanto cidadão, artista e pertencente do lugar em qual escolhe para compor.

Na primeira seção, apresentamos modos de mapeamentos que têm a ver com o que acontece ao redor da composição realizada em lugares na composição situada, bem como discussões sobre o sentido de mapa que propomos aqui. Na segunda seção, reunimos discussões que explicam a ideia em torno das práticas dos lugares e porque é importante compreender o espaço sob esse ponto de vista. Na terceira seção, estão inseridas breves informações que se apresentam na perspectiva do dançarino em a relação ao seu próprio lugar no mundo, diante do lugar em qual compõe.

### **3.1 O mapa do corpomapa**

*Leve a semente vai onde o vento leva, gente pesa, por mais que invente só vai onde pisa.*  
Domínio público

O dançarino, ao se deparar com um dado lugar, passa a se relacionar com informações que pertencem à natureza desse respectivo lugar, e a relação é uma forma de mapeamento que pode ser compreendida em entendimentos distintos. O entendimento de mapa pode ser atrelado diretamente ao lugar no qual se dança. Sobre a noção de mapa, no sentido geral da palavra, a pesquisadora Heloisa Neves, em sua dissertação *O mapa do encontro*, explica que

Apesar da definição de mapa variar muito em cada área, há algo em comum em todas elas: mapear é representar alguma coisa, seja um espaço, um fenômeno ou uma organização corporal. O mundo da representação é extremamente amplo, já que representar envolve criação; o que por sua vez está presente em toda e qualquer ação cognitiva. Um mapa de uma cidade, de um mundo, da população desse mundo, o desenho técnico de uma construção ou de um produto de design, uma foto, uma pintura, uma instalação, uma performance, uma peça de teatro ou a maneira como o corpo se organiza para receber o mundo são exemplos de mapas. (NEVES, 2010, p. 11).

Os mapas cognitivos estão entendidos como mapas dinâmicos que se configuram no ato da ação em si, enquanto processo. Já os mapas cartográficos, por exemplo, estão relacionados aos lugares (uma cidade, uma região, uma rua), em forma de gráficos e/ou desenhos que representam os lugares. Há outros entendimentos de mapa como representações que não apresentam a mesma configuração gráfica tradicional e são utilizados por alguns estudiosos, como nos explica Neves (2010).

O mapa do qual falamos aqui é sempre relacionado ao processo do dançarino ao estar num dado lugar em ação. Contudo, cada lugar está relacionado a um tipo de localização no mundo que apresenta informações que constam mesmo num mapa representativo e cartográfico, correspondente a uma organização macro dos lugares no mundo. Isso quer dizer que quem dança, além de lidar com um tipo de mapeamento feito enquanto se compõe e se convive num dado lugar, também se relaciona com a realidade do mapa em outra instância. Daí é comum surgirem perguntas durante o ato da composição como: a rua na qual danço é mais perto do centro da cidade ou mais afastada? Quais as referências que tenho para chegar? É perto de qual bairro? Qual o percurso que o ônibus no qual danço faz para chegar num determinado lugar? E assim por diante. Dessa maneira, o dançarino implica-se no mapa em que obtém informações sobre uma cidade, um país e, ao mesmo tempo, mapeia

cognitivamente esse mesmo lugar, intimamente. A autora Heloísa Neves define tal condição como uma dualidade entre um mapeamento individual e coletivo:

O fato de estarmos sempre trabalhando simultaneamente em dois níveis (um individual e um coletivo) sinaliza que estamos sempre vivendo duas operações. Em um certo nível, existe um mapeamento que representa as ações do corpo individual e que é uma ação íntima. Em um nível mais geral existe uma ação coletiva, onde a cidade também vira corpo através da interação e rede de ações de cada habitante. (NEVES, 2010, p. 71).

A condição de lidar com lugares na composição situada evoca um modo de observação da visibilidade de um dado lugar em seu aspecto coletivo. O dançarino parece compreender, a partir do seu processo artístico, questões relacionadas a como esse lugar está posicionado em relação a uma organização maior. Por exemplo, quando dancei na Ladeira da Vila Brandão – e apenas porque eu estava compondo constantemente ali –, percebi que havia um diferenciamento nas relações daquelas pessoas entre elas mesmas e ao redor do bairro, que apresenta uma realidade social diferenciada. Em entrevista, o dançarino Lynoln Diniz (solista do Festival Pedras D'água no c.e.m), afirma sobre como passa a perceber a ocupação da quadra de basquete durante as suas visitas, e como as pessoas em geral não frequentavam a praça. Essas informações deflagram um ponto de vista do lugar na cidade como um todo e impregnam os modos de estar e lidar continuamente durante a composição.

A palavra mapa e seus respectivos desdobramentos, como percursos, dimensões, escalas, tamanhos e relações de uso das pessoas nesses percursos, são informações úteis para as composições apresentadas como estudo desta pesquisa, quando relacionadas a um determinado lugar.

É interessante saber sobre como se dava a implicação do corpo nas configurações dos mapas que representavam os lugares. Segundo Michel de Certeau (1990),

Os primeiros mapas medievais comportavam só os traçados retilíneos de percursos (indicações performativas que visam aliás sobretudo peregrinações), com a menção de etapas a efetuar (cidades onde passar, parar, alojar-se, rezar, etc.) e distâncias computadas em horas ou em dias, ou seja, em tempos de marcha. (CERTEAU, 1990, p. 205).

Reconhecemos o caráter da implicação do corpo para a representação de lugares, ou seja, o mapa era feito na condição do percurso que as pessoas faziam nesse mesmo lugar. Ainda segundo Certeau (1990),

Entre os séculos XV e XVII, o mapa ganha autonomia. [...] Sem dúvida, a proliferação das figuras “narrativas” que o povoam durante muito tempo (navios, animais e personagem de todo o tipo) tem ainda por função indicativa as operações de viagem, guerreiras, construtoras, políticas ou comerciais – que possibilitam a fabricação de um plano geográfico. Bem longe de serem “ilustrações”, glosas, icônicas do texto, essas figurações como fragmentos de relatos, assinalam no mapa as operações históricas de que resulta. Assim a caravela pintada no mar fala da expedição marítima que permitiu a representação das costas. Equivale a um descritor de tipo “percurso”. Mas o mapa ganha progressivamente dessas figuras: coloniza o espaço delas, elimina aos poucos as figurações pictóricas das práticas que o produzem. Transformado pela geometria euclidiana e mais tarde descritiva, constituído em conjunto formal de lugares abstratos, é um “teatro” (este era antigamente o nome dos atlas) onde o mesmo sistema de projeção justapõe no entanto dois elementos bem diversos: os dados fornecidos por uma tradição (a Geografia de Ptolomeu, por exemplo) e aqueles que provinham de navegadores (os portulanos, por exemplo). No mesmo plano o mapa junta lugares heterogêneos, alguns recebidos de uma tradição e outros produzidos por uma observação. Mas o essencial aqui é que se apagam os itinerários que, supondo os primeiros e condicionando os segundos, asseguram de fato a passagem de uns aos outros. O palco, cena totalizante onde elementos de origem varia são reunidos para formarem o quadro de um “estado” do saber geográfico, afasta para a sua frente ou para trás, como nos bastidores, as operações de que é efeito ou possibilidade. O mapa fica só. As descrições de percursos desapareceram. (CERTEAU, 1990, p. 206 e 207).

Na citação acima, configura-se a história de figurar os percursos que pessoas faziam num determinado caminho, então a orientação figurada era baseada na história de um corpo que esteve implicado em dado lugar. Ao longo do tempo, inverte-se a lógica do mapa, que vira orientação de um caminho planejado para o corpo que será “usuário” desses lugares. Certeau (1990), interessado na compreensão do lugar enquanto uma conjugação pelo corpo que nele percorre, propõe a ideia de percurso (onde se vai) e mapa (o que se vê). Essas duas ideias ocorrem juntas do ponto de vista do corpo, mas faz sentido pensar em planejamento do percurso e uso do percurso como tensões que configuram o mapa, se voltarmos a Neves (2010), quando discute sobre a projeção de um lugar por um arquiteto, em contraponto com uma pessoa que usa esse mesmo lugar:

A cidade que cada corpo mapeia tem como resultado o próprio encontro entre as informações que chegam com as informações que o corpo é capaz de perceber e retribuir ao ambiente. Portanto, a cidade que o corpo percebe é sempre diferente da cidade que o arquiteto projetou. Conforme vamos reconhecendo que o corpo possui o poder de re-arranjar imagens externas, de mesclar as imagens percebidas com imagens internas e de seu repertório individual, passamos a perceber que nosso ambiente é criado com a ajuda das percepções e sentimentos de cada corpo. É o trânsito entre mapas internos e externos que vai fazer e refazer constantemente a imagem da cidade, de um espaço específico ou mesmo de um objeto a cada um de nós. (NEVES, 2010, p. 61).

Portanto, a ambiguidade da palavra mapa é também fruto de cruzamentos com que o dançarino precisa lidar enquanto compõe em lugares. Mapear ganha uma conotação também de estar ciente de informações sociais de um dado lugar, ou do ritmo em que as pessoas frequentam esse lugar, ou mesmo se torna uma oportunidade de obter informações de histórias que ali ocorreram.

Na antropologia, a ferramenta utilizada por um investigador para obter dados de um determinado lugar é a etnografia<sup>32</sup>, que consiste numa ferramenta de descrição continuada de um pesquisador, das informações que apreende de um dado lugar. Essa ferramenta baseia-se no contato intersubjetivo entre o antropólogo e o seu objeto na observação de algum grupo social, em que seu recorte analítico seja feito. A pesquisadora e antropóloga Fernanda Eugênio, juntamente com o coreógrafo Gustavo Ciríaco, em um de seus workshops sobre práticas de *site-specifics*, ofereceram a possibilidade de utilizar a etnografia como ferramenta de mapeamento prévio à atividade de criação de uma performance (que é elaborada por cada participante a ser realizada num determinado lugar). O modo como a performance se configura é aberta àquilo que seja emergente do lugar, ou seja, o resultado performático final não necessariamente será uma dança. A partir do que se propõem Fernanda Eugênio e Gustavo Ciríaco, ampliam-se as possibilidades de criação dando prioridade às questões relacionadas ao lugar. Tal modo de perceber os lugares ajuda a ampliar a percepção dos mesmos de um outro ponto de vista (via etnografia), e conduz a proposições de ações que deem visibilidade ao lugar.

Estive presente nesse workshop oferecido em Lisboa, e um dos resultados que posso citar foi o de um dos participantes cuja performance era um programa (um conjunto de instruções organizadas com símbolos num papel) oferecido às pessoas (supostamente um público ou pessoas interessadas na experiência do que ele criou), para que elas ficassem paradas em pontos estratégicos de um determinado lugar (ele determinou um lugar previamente para esse programa, como também pontos específicos desse lugar) para que as pessoas percebessem coisas no lugar que só poderiam ser vistas de tais pontos. Essa

---

32 Na contemporaneidade, existem diversas discussões entorno da etnografia e como essa descrição é utilizada pelos antropólogos. Essas discussões envolvem desde considerar que a observação é participante até que há multivocalidades para que o processo etnográfico ocorra. Nessa pesquisa, não será aprofundadas discussões sobre a etnografia, interessa apenas uma aproximação da similaridade da situação em que o etnógrafo se encontra enquanto observador de um determinado grupo cultural. Essa similaridade tem uma referência atrelada aos pressupostos da antropologia inseridos no Modo Operativo *AND* pela pesquisadora Fernanda Eugênio e que será explicado no capítulo 4.

proposição de performance tem a pretensão de que o lugar ganhe o foco de visibilidade, enquanto que qualquer pessoa pode utilizar o mesmo programa e se beneficiar com uma ampliação da sensibilidade perante o mesmo lugar. No workshop, foram utilizadas também as ferramentas de percurso e permanência em lugares da cidade, deixando que as questões da própria cidade viessem à tona em suas respectivas configurações, a partir da ferramenta da etnografia. O mapeamento, nesse sentido, parte de uma observação das questões gerais de um dado lugar até escolher e aprofundar-se em questões de um determinado recorte. Por exemplo, estive escrevendo na Praça de São Domingos, em Lisboa. As primeiras informações escritas foram sobre como as pessoas estavam ali ocupando a praça, a centralidade da praça, como havia imigrantes judeus por todo lado, como alguns moradores de rua moravam ali e conviviam com a ambiguidade das informações turísticas e comerciais da cidade, etc. Depois de alguns dias, houve um ponto da praça que pareceu chamar mais atenção: um banco no qual estavam sentados muitos imigrantes judeus, um ao lado do outro – e essa imagem era possível de ser vista da janela de um restaurante que ficava na mesma praça. A minha intenção era ocupar essa imagem com uma performance, porém não foi bem sucedida: choveu, e o exercício final do workshop não foi concluído. Contudo, a ideia de recorte dentro daquele contexto me levou a uma compreensão preciosa sobre modos de ver um determinado lugar. Talvez, o que importava naquele momento era conseguir recortar essa imagem, mantendo as pessoas dentro daquele restaurante e contextualizá-las de como elas poderiam ver com mais detalhes a permanência da quantidade considerável de imigrantes sentados na praça, um ao lado do outro, com roupas típicas. Essa praça, em seu contexto português, é muito importante, pois, num passado histórico, judeus foram ali queimados publicamente. A meu ver, o que esse workshop proporciona, através da etnografia e de práticas de percurso e permanência na cidade, é uma forma de evocar no performer interessado em *site-specific*, dentre outras coisas, um tipo de mapeamento no qual o lugar enquanto contexto e realidade social salta aos olhos de quem está interessado em intervir na cidade. É, então, um mapeamento em que o corpo ou outra ferramenta interventiva artística, em compatibilidade consistente à realidade de um dado contexto, é uma consequência da necessidade de questões do lugar.

Em entrevista concedida a mim, a antropóloga Fernanda Eugênio explica que essa lógica de perceber o recorte de um dado lugar tinha a ver com as suas práticas anteriores de *site-specifics*, em sua atuação como artista. Com pressupostos das práticas da etnografia, que requerem um modo de observação diante de uma dada situação, os princípios dessa prática

foram transferidos para a lógica do jogo *AND* – uma ferramenta de improvisação e composição criada por ela e pelo coreógrafo João Fiadeiro, em 2009. Essa lógica consiste, além de outras proposições, no estímulo a uma observação da situação em jogo que, ao meu ver, consiste num mapeamento continuado de situações compositivas, que ocorrem com sucessivos recortes (o entendimento do jogo será mais detalhado no Capítulo 4). A diferença dessa transferência – do recorte feito na rua, denominado escala humana para o recorte feito no estúdio – é que, neste último, a escala mais utilizada é a escala maquete (usada com uma mesa e objetos pequenos), num formato de jogo de composição em tempo real entre um grupo de pessoas.

Compreendemos, até aqui, que o entendimento de mapa se dá enquanto registro de lugares e/ou o entendimento das relações humanas em um dado lugar. Faz parte da relação de contextos coletivos relacionados à localização dos lugares no mundo, revelando inclusive aspectos econômicos e políticos. Do ponto de vista das relações humanas, podem ser compreendidos enquanto um lugar praticado em suas ações cotidianas. Tal entendimento vem somar com os outros contidos no Capítulo 2 (mapa cognitivo) e Capítulo 4 (mapa compositivo).

Essas compreensões estão em conjunto e são codependentes durante a composição, mas algumas especificidades parecem se apresentar em ordens de assuntos diferentes. Corpomapa constitui-se do cruzamento desses três sentidos que aqui tecemos, especificando por diferentes pontos de vista em cada capítulo. Tratam-se de três processos do corpo do dançarino no ato de mapeamentos em lugares. Esses processos envolvem aspectos individuais e coletivos do dançarino, que passa a atuar aberto a mudanças a cada nova relação compositiva com lugares distintos.

Neste capítulo, esclarece-se o sentido de corpomapa por um viés que está na perspectiva do “ao redor”<sup>33</sup> da composição, aspectos que são inerentes ao lugar no qual se dança. Portanto, tem uma importância na reverberação da composição, já que instaura, ao redor do que se cria, um sentido de aproximação com outras instâncias que pertencem à organização social de um dado lugar. As estratégias para essa aproximação ajudam ao dançarino compreender como cada lugar se organiza.

---

33 O sentido de “ao redor” da composição quer dizer que os aspectos do lugar são parte de relações e ações que são realizadas em paralelo ao que é dito na composição em si. O que se constrói em paralelo alimenta a composição, as coisas se implicam juntas, mas as ações que emergem em paralelo à composição situada emergem reverberando os aspectos compositivos, fazendo eco daquilo que se dança no “ao redor”. Assim também as características do lugar ecoam na composição.

A seguir, veremos exemplos dessas estratégias: artistas atrelados à criação em lugares geralmente criam estratégias de documentação com seus percursos para compreender melhor a organização dos respectivos lugares escolhidos para dançar. Os exemplos de atividades de mapeamento na instância social, os quais veremos agora, são de alguns artistas e acontecimentos coletivos organizados pelo c.e.m (centro em movimento) na cidade de Lisboa.

O festival Pedras D'Água (em Lisboa, Portugal), antes de efetivar a sua programação artística, durante os seis meses anteriores às apresentações, realiza semanalmente caminhadas pela cidade, o que eles denominam rotas, no intuito de criar aproximações e convívios com os lugares e suas respectivas realidades. Nas fotos da Figura 43 e da Figura 44, alguns registros das rotas semanais em Lisboa. Algumas registram o percurso, outras registram os pontos nos quais se permanece por algum tempo, para comer algo, para descansar, para conversar com as pessoas daquele lugar, para cantar, fazer algum tipo de ação, ou conhecer e visitar os pontos nos quais os solos começaram a ser compostos. Percebemos que a cidade tem uma geografia irregular e a rua é muito habitada. Dentre as caminhadas realizadas, algumas pausas eram feitas dentro de estabelecimentos, como o mercado na Rua do Cotovelo, no qual as pessoas invadiam o mercado e conversavam ou ouviam a rádio Pedras no chão do mercado. Os donos do estabelecimento já conheciam as práticas e sempre se divertiam com a chegada dos artistas do c.e.m. As rotas são uma espécie de mapeamento em que a atividade principal consiste em caminhar e permanecer em alguns pontos da rua, dos estabelecimentos de comércio do centro de Lisboa. A cada rota, cria-se uma espécie de caminho diferente mas que acaba criando uma espécie de visita a lugares e pessoas que permanecem como pontos-chave.



Figura 29. Rotas realizadas pelo c.e.m (centro em movimento) pelas ruas do centro de Lisboa (2014).



Figura 30. Rotas realizadas pelo c.e.m (centro em movimento) pelas ruas do centro de Lisboa (2014).

Essa prática é registrada numa espécie de jornal (fanzine), que consiste em registros fotográficos das práticas com simulações de falas construídas, com colagens impressas em edições distribuídas em percursos diferentes a cada semana. Fanzine – abreviação de *fanatic magazine* –, é uma revista editada por um *fan* (fã em português). Publicação desprezenciosa, eventualmente sofisticada no aspecto gráfico, dependendo do editor, em padrões experimentais. Geralmente relacionada aos movimentos punks e anarquistas por conta da utilização desses movimentos do formato de revista de baixo custo para suas comunicações. Surgiu nos Estados Unidos em 1929 e foi utilizado muito na Europa, principalmente na França, nos movimentos de contra-cultura, em 1968.

A fanzine do c.e.m traz colagens de fotos misturadas com os artistas durante a realização das rotas, mais informações dos lugares, numa lógica fora de uma organização convencional. Esse esboço normalmente é xerocado em preto e branco, dobrado em forma simples e distribuído durante as rotas seguintes, pois cada uma gera uma unidade de jornal. É um modo de divulgar as atividades artísticas e sociais do c.e.m no entorno. Abaixo, um exemplo da fanzine número 21 – vigésima primeira sexta-feira de rotas percorridas na cidade.



Figura 31. Fanzine número 21 (2014).

Pode-se pensar que, enquanto há experiência dessas pessoas em percorrer um determinado lugar, mais esses lugares estão sendo praticados. É uma forma de, aos poucos, agregar valores e novas relações que se estabelecem nas práticas de percursos realizados. Há um estado de atenção durante os percursos que permite a quem caminha perceber a mesma cidade e, às vezes, percursos similares com maiores detalhes. O autor Francesco Careri, em seu livro *Walkscapes: o caminhar como prática estética* (2013), explica como a prática do percurso, na definição dos lugares, nas relações humanas e na arte, obteve modificações e importância na compreensão dos respectivos lugares percorridos, desde a antiguidade até os tempos atuais. Numa das passagens do livro, reúne informações sobre os movimentos dos Situacionistas com as derivas:

No início dos anos cinquenta, a Internacional Letrista, que confluirá na Internacional Situacionista em 1957, reconhece no perder-se na cidade uma possibilidade expressiva concreta da antiarte e o adota como meio estético-político através do qual subverter o sistema capitalista do pós-guerra. [...] Depois da visita dadá e da deambulação surrealista cunha-se um novo termo: *a derive*, uma atividade lúdica coletiva que não apenas visa definir as zonas inconscientes da cidade, mas que – apoiando-se no conceito de psicogeografia – pretende investigar os efeitos psíquicos que o contexto urbano produz no indivíduo. (CARERI, 2013, p. 83).

Mais adiante, o autor define deriva pelos Situacionistas como: “Modo de comportamento experimental ligado a condições da sociedade urbana: técnica de passagem apressada por vários ambientes. Mais particularmente, também designa a duração de um exercício contínuo desta experiência” (CARERI, 2013, p. 90). Ainda hoje, alguns artistas praticam a deriva como exercícios de compreensão da cidade, como também procuram atualizar as questões urbanas que emergem dela. O autor, em sua nova edição, comenta também sobre o fator da violência em algumas cidades, onde caminhar requer estratégias diferentes.

As práticas coletivas de caminhadas das rotas do c.e.m são atreladas a pessoas que estão relacionadas com a prática da dança e, portanto, parece que emergem saberes desse corpo que dança em deriva, que atrela especificidades a cada experiência de caminhar, pensar e viver a cidade.

No decorrer dos meses, informações sobre a cidade e as pessoas são levantadas – desde problemas sociais até mudanças no formato da cidade. Alguns artistas escolhem o seu local de processo criativo a partir dessas caminhadas, ou, as caminhadas passam a contemplar o local escolhido para o processo criativo desses artistas como ponto de passagem ou de permanência. Sobre a escolha do lugar da composição a partir das caminhadas, na publicação da edição do próprio c.e.m sobre o *Pessoas e Lugares*<sup>34</sup>, podemos potencializar a importância de tais percursos:

É nesse contexto geográfico, esse foco urbano composto de trânsitos, focos, vidas, habitações, festa e abandono que vai definir o espaço de trabalho [o lugar da composição artística] dos criadores/investigadores e envolvidos em cada edição. (grifos nossos). (Equipe de escrita do livreto *Pessoas e Lugares*, 2009, p. 06).

---

34 Projeto do c.e.m que envolve visitas a instituições (asilos, escolas etc.) rotas urbanas na rua, composições artísticas em solo e em grupo feitas como experimentos em alguns desses lugares, e, dentre outras atividades que se criam novidades a depender do contexto da edição do trabalho do c.e.m a cada ano, se insere os micro-bailes que são cortejos com músicas e danças populares feitas em sessões semanais um mês antes do festival.

Durante essas atividades, percebi que Lisboa ainda é uma cidade na qual as pessoas habitam suas praças e as ruas, de modo que a taxa de controle do que se pode ou não fazer ainda permite um convívio mais aproximado entre as pessoas em locais públicos. O artista Lincoln Diniz, em seus dois solos na edição Pedras'13 e na edição Pedras'14, criou relações com os lugares nos quais desenvolveu o seu processo criativo, para além da sua composição artística. Essas relações consistiram em práticas de cunho social que criavam visibilidades às questões locais, como também provocaram um olhar sobre o seu processo artístico. Na edição de 2013, colocou muitas crianças (com a autorização dos pais) para experimentar dormir na rua em colchões e lençóis, como também realizou pinturas nas paredes do local no qual estava criando o seu solo, juntamente com as crianças e pessoas locais. Na edição de 2014, esteve criando numa praça onde ficava entre um grande campo de basquete e um parque, também com crianças – porém, essa praça era em sua maioria ocupada por homens que apresentaram uma resistência e um estranhamento quanto à presença do artista, durante suas visitas ao local. Foi criada, então, junto a outros artistas do c.e.m, como Augusto Ribeiro (então também produtor do c.e.m) e Adriana Reyes, o chamado *Baskete das Excluídas*, que consistia em jogar basquete na quadra que só tinha homens, com roupas de festas coloridas e com homens e mulheres vestidos com roupas trocadas. Havia uma pretensão de confundir o sentido de gênero masculino ou feminino como também de criar um ruído perante o uso do lugar. Acontecia sempre às quartas-feiras e as pessoas podiam escolher uma roupa, entrar e participar. Era uma forma de criar novas relações com o entorno do solo que estava sendo composto ao lado da quadra. Essas ações geravam um jornal sobre as reflexões que reverberavam a cada mês. No decorrer dos meses, a quadra fora dividida em duas – enquanto metade da quadra era ocupada com as pessoas que já normalmente jogavam basquete ali, a outra metade da quadra era muito colorida, ocupada pelos membros e convidados do c.e.m. Essa prática foi divulgada e aberta a todas as pessoas que quisessem fazer parte do jogo. Foi uma estratégia de diálogo social que abriu outras possibilidades de contato e ocupação da praça *Campo Martiz da Pátria*.

A artista Mariana Viana (também vinculada ao c.e.m) explica que, além da participação nas rotas, começou a realizar práticas de caminhada pela cidade sozinha, para saber onde gostaria de criar o solo. A partir de como se sentia em cada lugar, foi tomando a decisão de criar no *Largo dos Tigueiros* – uma região de moradia na cidade de Lisboa, na qual também havia crianças brincando e pessoas que viviam ali há muitos anos. Mariana esteve

dançando nesse lugar até configurar sua composição, desde dezembro de 2013, com a apresentação final realizada em junho de 2014. Explica que, no início, houve resistência das pessoas com a sua presença e que um dia resolveu escrever cartas para os moradores, deixando nas suas caixas de correio. Depois dessa ação, uma das moradoras parou o seu ensaio e começou a desabafar com ela sobre seus problemas pessoais. Outra moradora era costureira e resolveu ajudar Mariana no figurino do solo, chamando a artista para conhecer sua casa. Nessa casa, existia o buraco de uma bala de canhão, já que a casa fora atingida no período da guerra.

Tanto para Mariana Viana como para Lyncoln Diniz, a relação social com o lugar escolhido é parte de seus processos criativos e exige dos mesmos uma auto-observação diante de tais informações, pois elas passam a fazer parte do seu cotidiano e tornam-se vivas em suas relações criativas e sociais durante aproximadamente um ano. O projeto social do c.e.m, denominado *Pessoas e lugares*, apresenta em suas publicações escritas e videográficas a possibilidade de expandir o que é de uma ordem de convívio e de percepção da equipe do c.e.m sobre os lugares e as pessoas do centro de Lisboa.

O mapeamento ganha uma importância coletiva, do conjunto das pessoas que caminham juntas, como também individual, dos artistas que passam em determinado momento a compor, num formato de solo, permanecendo num só lugar. Nesse caso, mapear é localizar, definir, delimitar qual o ponto de permanência para se configurar uma composição. Esses solos só se configuram a partir do que os lugares deflagram em suas informações particulares. Mas a reverberação do solo, que tem como apoio o Festival, é também coletiva, já que durante o tempo de composição até as apresentações, esses lugares de composições passam a ser visitados por uma equipe de pessoas que acompanham o andamento das composições. O c.e.m denomina “documentação” o que reverbera para além da própria dança. Seria então o que acontece, o que se compartilha durante os processos de estar em dado lugar e que não necessariamente é da natureza da apresentação, mas da natureza do mapeamento, no sentido da instância social do lugar. A documentação pode reverberar em escritas, em conversas, em ações, em eventos, etc. As publicações e vídeos realizados durante o processo do Pedras D’Água são ditribuídos em eventos nos locais da rua durante o festival, deixando as pessoas a par do que acontece nos processos a cada ano. Posso afirmar que o modo de conhecer a cidade de Lisboa nesses percursos apresentou-se como uma possibilidade de

mapeamento no qual a cidade em que eu procurava no *Google Maps* para chegar em algum lugar se modificou por completo.

Essas práticas de caminhadas não foram novidades em minha experiência, pois, em Salvador, no Coletivo Construções Compartilhadas, durante o projeto *Fotografismos* – realizado em 2010, no bairro do Engenho Velho de Brotas, sob a coordenação do artista Leonardo França – participei de uma ação que consistia apenas em caminhar pelo bairro e conversar com moradores, descobrindo becos, entradas e saídas, a temperatura, textura e luminosidades dos pequenos lugares do bairro. Nessas caminhadas, tirávamos fotos das pessoas e do que nos saltava aos olhos. Ao final do projeto, como resultado da ação, foram reunidos o Coletivo Construções Compartilhadas e o Grupo Radar 1 para realizar improvisações de dança nesse bairro, deixando-se repetir percursos já conhecidos nas práticas anteriores e entregando caixas de papelão configuradas pelo artista Leonardo França aos respectivos moradores do bairro. As caixas foram feitas com as imagens das fotos das pessoas e dos lugares do bairro que ficavam surpresas ao receber um objeto com imagens reconhecíveis. Esse bairro, que fica ao redor do então Teatro Solar Boa Vista, torna-se um lugar de experimentos artísticos a partir de percursos realizados por esse coletivo de artistas.



Figura 32. Fotos de João Meireles Projeto fotografismos coordenado por Leonardo França no Coletivo Construções Compartilhadas em 2010 – fotos do bairro do Solar Boa Vista de Brotas – Salvador-Bahia. Após as fotos Leonardo criava os fotografismos juntamente com os desenhos de Luis Claudio Motta e ao fim do projeto essas caixas foram entregues às pessoas do bairro.

Também durante o processo de criação do solo *Ladeira de Chuva*, ofereci um workshop de dança para as crianças da vila, utilizando os estímulos de percepção de seu próprio lugar de moradia. O workshop iniciou-se no espaço da Igreja junto à Vila e se expandiu ladeira e beco adentro com as crianças. Durante as apresentações, elas estavam

espalhadas por dentro do solo, sentiam-se à vontade para participar, além de começarem a usar a ladeira de um outro modo, sentando, rolando, etc.



Figura 33. Durante o workshop, as crianças percorriam e desenhavam a Vila e os lugares da rua em que moravam.

Dessa maneira, o ato de mapear, no âmbito do aspecto social do lugar aqui discutido, envolve também ações que reverberam na composição, porque o modo de envolvimento do artista com o lugar faz com que o mesmo amplie sua atenção para as relações humanas que aí se configuram. Aprofundar em relações humanas significa conhecer pessoas, seus modos de comportamento, e um conjunto de coisas que têm a ver com aspectos da espacialidade. Se isso importa na composição, significa que quem dança aprende mais sobre coisas e pessoas que estão ao seu redor, amplia-se uma capacidade relacional ao compor. Se é realmente um processo de abertura perceptiva, cria-se um espelhamento, pois, ao conhecer mais dos outros,

passa-se a conhecer mais de si em relações, atuando conjuntamente. Tais ações não necessariamente são parte do que se faz na apresentação, contudo, tornam-se tão importantes quanto, criando estratégias de ecoar aquilo que se cria em dado lugar. As ações que se estabelecem nos lugares são criadas como um modo de aproximação das questões do próprio lugar, isso é de tamanha importância para a dança e para o artista que dança, pois trata-se de compreender como a sua criação pode ser apreendida por pessoas diferentes em diferentes lugares.

A compreensão do lugar, o seu mapeamento reverberado pós-percurso e ações realizadas no lugar para em seguida virar uma materialidade poética, tem uma lógica similar aos primeiros mapas do qual nos falava Certeau (1990) com as figuras representando os caminhos percorridos e as ações das pessoas em determinados lugares. Experimentar é estar lidando com aspectos que emergem durante o tempo em que se convive num percurso. Prática na experiência de estar nos lugares encaminham o corpo que dança a identificar possibilidades para compor no ato da ação. Certeau (1990) diz que o percurso tem a ver com onde se vai, e mapa tem a ver com o que se vê – aqui, poderíamos pensar em saber o que se vê no ato de onde se vai. Isso é do caráter da experiência entendida enquanto ação/percepção: só sabemos o que se vê porque se está indo onde se vai. A composição tem uma “forma” que é possível delinear com pistas das próprias ações do dançarino no ato da apresentação, quando consegue definir roteiros, desenvolvimentos do traço artístico que concebe nesses lugares.

É importante, por exemplo, compreender mecanismos de relações que se dão com pessoas ao redor, ou seja, os outros. As pessoas que circundam a composição apresentam demandas específicas para o dançarino na composição situada. Há um tipo de tônus que se desenha no olhar que fita as pessoas ao redor, por exemplo, que a depender de como o tônus esteja acionado, há fluxos de aproximações dessas pessoas ou não. Entenda-se que tal camada de configuração dos modos de olhar não atua sozinha, ela está dentro de um determinado contexto. É comum, quando se está na rua realizando uma performance, que as pessoas que normalmente circulam no local perguntem sobre o que a pessoa está fazendo, ou então, por que está fazendo algo, ou mesmo se aproxime com curiosidade. O modo de lidar com as pessoas enquanto resposta e abordagem daquilo que se faz parece estar implícito antes mesmo de uma resposta falada, no tipo de tônus que se emprega na comunicação específica. Assim, o modo de olhar é uma dessas pistas para que se perceba se o tônus do corpo está afinado ou não com essa ideia. Enquanto estive girando na Rua de São Nicolau, em Lisboa, ou enquanto

estive no ônibus dançando entre as pessoas, ou enquanto estive na Ladeira em visitação, ou mesmo quando estive nas janelas com *Espia 1*, era comum perceber que a depender da forma de olhar as pessoas ao redor, e se deixar ser olhada, as pessoas pareciam compreender em parte que era muito possível estar ali fazendo algo tão diferente do cotidiano delas. Isso permitia que as pessoas criassem um grau de aproximação durante a dança e, em muitos casos, interrompessem aquilo que estava sendo feito de forma a ficar a vontade para fazer uma pergunta ou um comentário qualquer. No caso de lugares nos quais as pessoas moram ou sempre vêm a dança acontecer durante dias continuados, elas passam a assistir o roteiro que está se criando. Essas pessoas passam a fazer parte de uma espécie de mapeamento também para o dançarino que permanece na composição, já que é comum saber quem estará num determinado lugar em determinada hora. Por exemplo, lembro que Mariana Viana, em seu solo *Perto* (2014), no Largo dos Trigueiros, olhava para uma janela que ficava num prédio muito alto de um dos moradores do Largo. Ele, o morador, poderia estar ali ou não, e as vezes aparecia um aceno tanto da Mariana como do morador. O tônus do olhar do corpo que dança em lugares abertos tende a apresentar uma abertura e ao mesmo tempo uma precaução, um cuidado de saber lidar com as demandas da imprevisibilidade da rua. A compreensão do dançarino sobre o lugar e sua organização ajuda a perceber que algumas características intrínsecas a esse lugar modificam o tônus em sua atenção, seu senso de proteção de si mesmo, e ao mesmo tempo mantêm uma variação na abertura ao acontecimento.

Há uma constante precariedade na segurança, já que aquilo que se faz em locais públicos é “lido”, à primeira vista, de diversas formas por um coletivo de pessoas. Eu sou uma mulher, com um determinado formato de corpo, que posso estar vestida de um determinada forma. As informações são lidas a partir disso e é preciso saber lidar com elas. Mapear durante uma visitação num lugar específico é também estar ciente da maneira como o próprio dançarino está sendo “lido” pelo contexto, é uma forma de evocar sentidos. A delimitação do espaço no qual o corpo opera são escolhas feitas considerando também essas possibilidades, já que não há um modo de sair e entrar no recorte do lugar escolhido. O que delimita um começo e um fim do trabalho, nesse caso, é uma mudança de estado, um começo de percurso, um gesto, etc. Porém, é sabido que a delimitação de possibilidades ou não possibilidades desse fazer é apreendido a cada visitação ou apresentação.

Mesmo quando a intenção é lidar com o excesso de informação de um lugar, os encontros continuados de uma pessoa numa determinada região delimita uma forma de estar.

Esse sentido de recorte em composição será mais aprofundado no próximo capítulo. Aqui, ainda se faz necessário compreender o sentido de lugar, em uma discussão mais ampla.

O mapa é um sentido chave que compõe o que se denomina corpomapa. Perpassa pelo entendimento de mapeamento, um corpo que dança mapeando, ou que compreende o lugar por processos de mapeamento a partir da sua percepção sensório-motora e compreende os lugares enquanto um conjunto organizado por pessoas que usam esses lugares, inventam práticas nesses lugares e são parte da experiência do percurso do dançarino quando implicado na composição.

### 3.2 Mapeando a prática do Lugar

A composição situada trata de um modo de “ler” de forma mais clara aquilo que já existe. Isso quer dizer que o dançarino cria um saber na leitura dos lugares, ou seja, um saber em mapear, estar aberto a perceber diferentes lugares, com tipos de organizações sociais distintas. Se os assuntos da composição estão atrelados aos assuntos do lugar no qual se dança, há de se apurar do que trata o termo “lugar”.

Para o historiador Michel De Certeau, por exemplo, a diferença entre Lugar e Espaço, na perspectiva da sociologia, concerne em entender que Lugar é algo da característica do que fora construído para o uso, enquanto que Espaço é como as pessoas de fato usam esse mesmo Lugar.

O espaço estaria para o lugar como a palavra falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como o ato de um presente (ou de um tempo), e modificada pelas transformações devidas a proximidades sucessivas. [...] **Em suma, o espaço é um lugar praticado.** [grifo nosso] (CERTEAU, 1990, p. 202).

O entendimento de Michel De Certeau sobre o lugar praticado está pautado na práxis que a relação humana cria nos usos desses lugares. Mas a discussão do autor volta-se para as práticas distinguindo o que se configura no planejamento do lugar, em detrimento dos usos que são feitos desse mesmo planejamento. Trata, então, das táticas próprias do percurso em contraste com as estratégias implícitas no lugar planejado. No entendimento sobre como ocorrem os acordos entre as pessoas na prática, Certeau (1990) nos fala da diferença entre

estratégia e tática, atribuindo as estratégias aos seres humanos que estão no domínio do poder. Enquanto que as táticas são da ordem prática – é como driblar determinadas leis instituídas nas estratégias.

Há, então, um olhar do autor sobre o discurso de manipulação de quem planeja o lugar e seus percursos instituídos em detrimento de quem percorre os respectivos percursos, criando pontos de escapes, criando sistemas, entendendo que há também um discurso próprio empoderado nas negociações cotidianas e práticas de quem faz o percurso. O autor faz uma analogia do percurso com a língua falada. Para Certeau (1990), especificamente falando da cidade, há uma camada textual (a prática da cidade habitada) que está sobre o texto planejado (a cidade planejada sugerindo seu respectivo uso).

Escapando às totalizações imaginárias do olhar, existe uma estranheza do cotidiano que não vem à superfície, ou cuja superfície é somente um limite avançado, um limite que se destaca sobre o visível. Neste conjunto, eu gostaria de detectar práticas estranhas ao espaço “geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, panópticas ou teóricas. Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (maneiras de fazer), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, política e mística do espaço) e uma mobilidade opaca e cega da cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível. (CERTEAU, 1990, p. 172).

Certeau (1990) nos fala de algo que se percebe no conjunto das práticas, ou seja, das vivências que se dão nos lugares. Ele afirma que há outras camadas de informações que se instauram e criam suas próprias regras de uso, regras que são próprias da práxis de um dado lugar.

Faz-se importante, para o dançarino implicado no corpomapa, perceber esses discursos implícitos nos lugares, já que as suas visitas passam a lidar com conjuntos de discursos já implícitos no contexto de cada lugar. O dançarino, ao vivenciar o percurso mapeando e criando outros mapas na prática dos lugares, está justamente praticando o lugar. Digamos que há, então, camadas nessa práxis que carregam o formato do próprio lugar, juntamente com os laços humanos que aí se criam, e que há um comportamento tácito acordado entre as pessoas que usam o lugar – e que é da ordem da prática. O dançarino compositor atento a essa práxis, insere-se nas camadas e, aos poucos, percebe o que acontece na prática específica de cada lugar. Durante a prática do lugar pelo dançarino, emergem sentidos de implicação, ou seja, de “fazer parte”, ao menos na instância da composição e seus processos, do lugar no qual se pratica. Dessa forma, o fazer parte pode se dar em lugares também de passagem nos quais

seus encontros e percursos criam laços diferentes das relações dos lugares onde há permanência. Quando Certeau (1990) nos diz sobre “outra espacialidade”, como pertencente a prática do lugar, remete-nos a compreender que há uma complexidade nessa prática, que se trata de um conjunto de informações vivas em práticas relacionais que ocorrem num dado lugar. Por isso, o plano da Dimensão traz outras informações para o dançarino, que se completam ao plano da Superfície. A Dimensão apresenta essa camada feita de uma práxis de relações e de usos.

Compreender o Lugar como plano das relações permite a quem dança operar num olhar de conjunto implicando-se nesse conjunto. Cada conjunto (que inclui o próprio dançarino e o lugar) está suscetível a mudanças e novos acontecimentos continuamente. A dança feita nesse encontro que, diante de uma permanência em longo prazo, passa a se configurar em definições compositivas como roteiros, estados de corpo, percursos de apresentação, dentre outros aspectos pertencentes à matéria daquela composição em específico. Faz sentido considerar que tais aspectos sociais apresentam diferentes perspectivas quando vistas numa lógica de conjunto.

### **O sentido compositivo no encontro com lugares**

O sentido compositivo para o dançarino se sofisticava ao estar ciente dessas informações acerca do lugar, já que é possível aproximar uma experiência que é individual de quem dança de questões sociais que apresentam uma conotação maior, ou seja, ao prestar atenção nas informações das relações humanas de um lugar, o dançarino pode se deixar impregnar por informações que diz respeito ao conjunto de coisas que acontecem no lugar. Isso convoca a um tipo de relação engajada em questões que não estão atreladas apenas aos processos da criação da dança, mas passam a fazer parte do dançarino enquanto indivíduo social, pertencente de seus conjuntos e que dialoga com esse conjunto do lugar. Dessa forma, essa possibilidade de auto implicação em uma dada realidade que é do lugar em qual se compõe, permite que o dançarino esteja inserido numa realidade social nova a cada composição, seja essa relação de permanência (um lugar fixo em qual o dançarino visita muitas vezes até chegar a uma dada composição final – por exemplo, a ladeira da Vila Brandão da composição *Ladeira de Chuva* ou a Rua de São Nicolau da composição experimento solo *Chão Adentro*);

ou de percurso (um lugar móvel, ou lugares nos quais o dançarino realiza uma composição em vários lugares distintos que apresentam as mesmas características, por exemplo, os ônibus coletivos da composição *Ônibus*, ou várias janelas residenciais da composição *Espia I.*). Lembramos que, mesmo com essas características do lugar se apresentar fixo ou móvel, ele é sempre dinâmico, ou seja, mesmo o lugar fixo, está sob o viés da mudança constante, modifica-se a cada dia.

A artista Olive Bieringa<sup>35</sup>, em entrevista concedida aos editores Kloetzel e Pavlik (2010), comenta esse modo de envolvimento em várias culturas na dança feita em lugares:

Eu amo trabalhar em diferentes países porque eu começo a ver como diferentes regras sociais, as leis jurídicas e idéias sobre o espaço se manifesta dentro de uma cultura. Nos Estados Unidos, por exemplo, há tanta paranóia sobre o que as pessoas fazem no espaço público. Acho que esse medo foi iniciado, em parte, pelas companhias de seguros como uma forma de gerar receita; eles tentam construir medo de que alguém – o governo, a cidade, uma corporação ou um indivíduo – pode ser processado se alguém se lesionar. Na Nova Zelândia e Brasil, por exemplo, há muito mais responsabilidade colocada sobre o indivíduo pela sua própria segurança. Isso faz com que o processo de trabalho seja mais fácil, uma vez que as pessoas têm mais liberdade, mas também é menos cobrado politicamente. Esta é uma mudança que as empresas de seguros motivacionais estendem seu alcance em todo o mundo.<sup>36</sup> (BIERINGA, Olive. Entrevista concedida à Kloetzel e Pavlik, 2009, p. 132).

Entendemos que essas questões ocorrem por conta do fato de estar nos lugares de um jeito em que é inevitável não perceber suas organizações distintas. A dançarina Isaura Tupiniquin<sup>37</sup> compartilha suas impressões sobre o lugar vivenciado na obra *BARROCinha*, com o Coletivo TEIAMuv. Durante a entrevista, é interessante notar que, nas palavras de Isaura, aspectos da condição do lugar misturam-se com os aspectos compositivos da obra.

---

35 Olive Bieringa e Otto Ramstad são diretores do Projeto *Body Cartography*, Cia de *sit-specific dance* e improvisação sediada em Mineapolis. Desde 1997, o Projeto *BodyCartography* criou mais de 150 eventos performados em lugares da Rússia, Japão e Nova Zelândia. Investigando lugares de naturezas distintas nesses países, com lagos, calçadas da cidade, montanha, etc., através de oficinas, performances, filmes e instalações no local.

36 No original: “I love working in different countries because I get to see how different social rules, legal laws, and ideas about space manifest within a culture. In the Unit States, for example, there is so much paranoia about what people do in public space. I think this fear has been initiated, in part, by insurance companies as a way to build revenue; they try to build fear that somebody – the government, the city, a corporation, or an individual – could get sued if someone gets injured. In New Zealand and Brasil, for example, there is far more responsibility placed on the individual for their own safety. This makes the working process easier, since individuals have more freedom, but it is also less charged politically. This is a changing as motivational insurance companies extend their reach around the world.” (BIERINGA, Olive. Entrevista concedida à Kloetzel e Pavlik, 2009, p. 132).

37 Isaura Tupiniquin é mestre em Dança pela UFBA. Entrevista concedida por conta do trabalho artístico *BARROCinha*, concebido junto a outros artistas na cidade de Salvador, Bahia.

Isaura esclarece sobre o primeiro aspecto de contato com o lugar que tem a ver com a sua natureza de localização:

[...] a Rocinha não é um trajeto que é determinado dentro de um trajeto turístico – na Bahiatursa – então, era tipo uma zona de risco. Fica só aquela zona que é reformada. Então a gente pensava nessa coisa da casca, da maquiagem, a casca do Pelourinho e o interno – intra – que era esses vários lugares que o turismo [faz menção a lugares organizados especificamente para o turismo] [...] E aí a gente pensou muito nisso, o que é que é intro, intra. É intra, mas dentro do centro, é centro mas é uma coisa de dentro do centro. Porque é um portal. No meio daqueles casarões, tinha um portal que era uma rua, um beco, que você chega, vai dar numa vila com um monte de casas bairro, uma vida acontecendo ali [...] (TUPINIQUIM, 2013).

Durante o convívio do processo criativo, o Coletivo TEIAMuv depara-se com problemas do próprio lugar, que são de ordem da sua condição de lugar inserido numa condição maior em relação à cidade de Salvador:

[...] a gente chegou exatamente no momento da restauração, da reforma. Então na época saiu uma matéria numa revista com o projeto, [...] de fazer daquilo parte da parte turística do Pelourinho – então tinha assim, Platô para ver a Bahia de Todos os Santos, tiraria boa parte das casas, colocariam todas as casas para o lado direito, e aí tinha toda uma proposta de fazer daquele lugar, um lugar de comunidade, mas a gente já sabia que aquilo ia ser rapidamente vendido para o comércio, e as pessoas que moram ali iam ser desapropriadas. (TUPINIQUIM, 2013).

Em algumas explicações, relata ideias compositivas que se deram a partir da relação com o lugar: “[...] então a gente foi se apropriando de todas as questões do lugar e construindo a corporalidade a partir disso. Da própria experiência no lugar, de transitar pelo espaço e das histórias contadas no espaço por eles, pelos moradores [...]” (TUPINIQUIM, 2013). E exemplifica um caso dessa materialidade instaurada no corpo na própria composição, que tem a ver com a observação de uma realidade típica do lugar relacionada a meninos de rua. A realidade é referente a uma classe social de famílias de baixa renda, moradoras da Rocinha, rodeada por um fluxo de turistas – o ponto histórico turístico de Salvador. Muitas crianças dessas famílias passam a aprender fazer “números” em frente aos turistas frequentadores dos arredores da Rocinha, para pedir dinheiro. Um desses “números” é um jogo de malabares com cocos. Ou seja, considerando o tamanho de uma criança e o malabares com dois cocos, maior que o tamanho de uma bola de malabares normal, era possível que essas crianças ganhassem gorjetas. O grupo na época, passa a experimentar coisas a partir dessa ideia:

[...] A gente caminhava com o coco na cabeça tentando manter esse lugar, nessa ideia de que está tudo para ser visto – o Pelourinho que é uma coisa para ser vista – mas ao mesmo tempo a gente precisa estar nesse lugar de exposição, de que está tudo bem, a gente fica numa coisa da corporalidade que é meio colonial, não sei, e numa situação de completa instabilidade, porque o chão era instável, a gente estava caminhando sobre entulhos, [...] como caminhar sobre entulhos mantendo o equilíbrio. E aí a gente criou uma movimentação super lenta com o coco na cabeça. (TUPINQUIM, 2013).

Explica, também, sobre ideias da obra que surgiram a partir do contato de workshop para as crianças locais, o que gerou outros materiais de composição que faziam sentido para aquele lugar e experiência entre as crianças:

[...] foi um processo de conhecer as crianças e os pais das crianças... e a história foi cada vez mais tomando corpo e a gente se envolvendo e a gente já conhecia aquelas crianças... então, esse momento da casinha, foi parte da oficina também e como que a gente poderia brincar com isso. (TUPINQUIM, 2013).

Essa aproximação com um aspecto social do lugar revela a complexidade de dados que não se limitam a apenas saber que uma comunidade tem suas características singulares, mas também tem seus próprios modos de se relacionar; e que essa informação só é possível de ser constatada pelo dançarino numa relação mais aproximada.

Geralmente, lugares em comunidade organizam-se com suas próprias regras e hábitos. A lógica de conjunto, de pertencimento, de agrupamento, de traço em sociedade das pessoas umas com as outras é possivelmente identificável. O que se considera enquanto plano de Dimensão ganha instâncias em aspectos sociais nos quais se põe em questão o tamanho da estrutura e o contexto paisagístico, como também a diferença de classe econômica, e ainda a inserção do que se faz com o corpo em nível artístico, nesse lugar. O que se propõe a experimentar do acontecimento artístico situado em lugares, assim, ganha uma proporção de eco maior que em lugares de passagem ou lugares de individualidades mais exacerbadas. Em contraponto, em um lugar de passagem, o acontecimento da composição depara-se com a natureza do que é essa passagem. Entre esses dois extremos, podemos ver dois exemplos experienciados: *Ladeira de Chuva* (2012) e *Ônibus* (2010).

**Na ladeira...**

Durante a experiência artística numa ladeira, estive inserida na Comunidade da Vila Brandão – mais especificamente, na ladeira da entrada do bairro (favela)<sup>38</sup> – localizada atrás do bairro da Barra, entre dois bairros nobres do centro da cidade de Salvador. Ali desenvolveu-se o processo criativo e a apresentação do solo de dança *Ladeira de Chuva* (2012). Nesse lugar, vem à tona, a cada tempo de composição e convívio, aspectos do plano da Dimensão e do plano de composição do fantasma.

Trata-se de um lugar de moradia e a ladeira é o local de entrada e saída da comunidade – muito inclinada, com uma grande extensão, feita de concreto, terminando num grande campo de futebol (se o caminho for seguido, desemboca no mar). A comunidade é rodeada pelo mar, suas construções tem becos e casas erguidas em diversos formatos. A apresentação e visitas em *Ladeira de chuva* deram-se na ladeira, ou seja, o contato com o espaço físico e a realidade da comunidade tiveram como recorte o percurso da ladeira. Durante um ano de processo criativo e um mês como moradora do local, o solo foi realizado dentro do projeto do Coletivo Construções Compartilhadas, chamado *Arquipélago*, que teve o apoio da Funarte sob o edital Klauss Vianna 2012. Na Figura 34, podemos ver a ladeira com alguns jovens subindo, o mar e a inclinação da ladeira, na perspectiva que dá para o mar.

---

38 Segundo Pequeno, “Presente na paisagem urbana brasileira sob diversas denominações, a favela se constitui numa das históricas formas de moradia precária, associada ao rápido processo de urbanização que marca o século XX nas diferentes regiões brasileiras.” (PEQUENO, 2009, p. 205).



Figura 34. Visitação ocorrida na Ladeira da Vila Brandão. Ao pé da ladeira, estou com o garrafão. Enquanto me movo, o garrafão rola ladeira abaixo. A visitação se dá entre o percurso das pessoas, convivendo com o trajeto cotidiano das mesmas.

Ao longo do percurso, algumas características compositivas desenharam-se de acordo com a leitura sobre esse lugar, ou seja, não houve um assunto a ser tratado nesse lugar que não fosse o encontro com esse lugar.

Era comum durante as visitas na Vila Brandão que eu percebesse como o órgão de limpeza da cidade não mapeava o lugar, os moradores queimavam o próprio lixo no espaço, mas, isso significava, muitas vezes, dançar num chão sujo. Na Figura 35, podemos ver que em uma das visitas realizadas até a Vila, na fotografia, do lado direito abaixo, está sujo. Mais abaixo vemos pessoas sentadas ao longo da ladeira como costumavam estar durante as tardes.



Figura 35. Foto de Caw Castillo. Vila Brandão. Visitação de *Ladeira de Chuva* (2012). Percebe-se a altura e a inclinação ladeira abaixo. O movimento traz o equilíbrio e um garrafão com água na descida da ladeira.

Observo que alguns aspectos aparecem como pontos de leitura nos quais se definem as relações sociais das pessoas do lugar. São eles: um ambiente de convívio entre os moradores ao lado de fora no qual as senhoras conversam ao pôr-do-sol, as crianças jogam bola juntas. Um exemplo de modo de “uso” da ladeira: andar em zigue-zague (os moradores sobem e descem a ladeira em zigue-zague para não cair), ou mesmo, estar na ladeira com uma respiração precária provocada pelo esforço de subir e descer (todos os moradores param cansados no meio da ladeira), ou estar num estado de contemplação do mar (também muito comum entre os moradores). Os moradores sentavam para assistir os ensaios, alguns meninos

brincavam de imitar os movimentos, alguns gestos foram tirados das próprias pessoas, como uma posição (sentada) de um senhor (Sr. Joselino) para ver o pôr-do-sol diário; ou de Carol, que para com os braços cruzados olhando desconfiada aquilo que acontecia na ladeira; a beleza do bêbado “Pingo”, que se diz diretor e pede para fazer cenas e movimentos no meio da visita; ou dos adolescentes que jogam bola na ladeira e se divertem quando um garrafão de água (material do solo) é utilizado como bola de futebol simulando um jogo solitário. O garrafão, enquanto elemento cênico, aparece por conta de um dia, algumas pessoas da vila estarem descendo a ladeira com garrafões de água comprados, cheios. Compreender o lugar enquanto conjunto, nesse caso, põe em questão também a economia do lugar que possuía vendedores de geladinho, pescadores e até uma padaria própria. Essas questões não aparecem separadas das condições físicas da gravidade da ladeira e da sua textura ríspida com odores de lixo e de mar misturados.

Os aspectos sociais do lugar foram importantes como forma de implicação enquanto estive compondo, pois tratava-se de uma realidade distinta dos dois bairros nobres ao seu redor. A própria comunidade apresentava seus códigos de convívio e usos do espaço que configuravam entre os moradores uma extensão de vilarejo no qual as crianças brincavam juntas, as pessoas se conheciam e conversavam entre si ao lado de fora das casas. Entre estrangeiros curiosos com o mar e esse formato de moradia, a maioria das pessoas apresentam uma baixa renda – alguns são trabalhadores dos grandes prédios ao redor. O olhar das pessoas (no início do solo, diante de uma atitude não identificável por essas pessoas) sobre quem está todos os dias fazendo algo que não é familiar, provocava um estranhamento que, no decorrer do convívio, tornou-se familiaridade. As pessoas passaram a abrir um espaço de tempo para acompanhar o que elas estranhavam mas se interessavam em assistir. Na Figura 36, vemos um exemplo. Trata-se de uma visita e não um dia de apresentação: podemos lembrar sobre a não possibilidade de recolhimento do dançarino, ou seja, não há camarim. Nesse dia, na ladeira, era uma visita com público – sempre haverá pessoas olhando aquilo que se cria nesses lugares. Há barulho de conversa, o vento joga os lençóis ora para cima, ora para baixo. Por conta da minha posição, vejo a superfície do chão até o final da primeira parte da ladeira.



Figura 36. Dia de visitação, quando havia moradores assistindo ao pé da ladeira. Estou numa determinada passagem do solo na qual fico deitada no chão na frente dos garrafões.

Esse espaço de moradia se diferencia de um espaço de passagem no qual as pessoas não permanecem. O tempo em que estive enquanto moradora também apresentou-se em

dimensões de sobrevivência nesse lugar que, durante um mês, passou a ser uma possibilidade cotidiana diferente das que eu tinha tido até então.

Do outro lado da ladeira, oposta ao mar, podemos ver na Figura 37, um muro que é a base inferior de construção de um dos prédios do bairro da Vitória:



Figura 37. Parte da apresentação do solo *Ladeira de Chuva* (2012).

Podemos ver a materialidade ríspida do muro e o seu tamanho diante de uma pessoa em pé. Na Figura 38, temos uma outra parte da ladeira que era usada na apresentação quando já não havia mais luz do sol, mas que, nas visitas, era experimentado estar nas tardes:

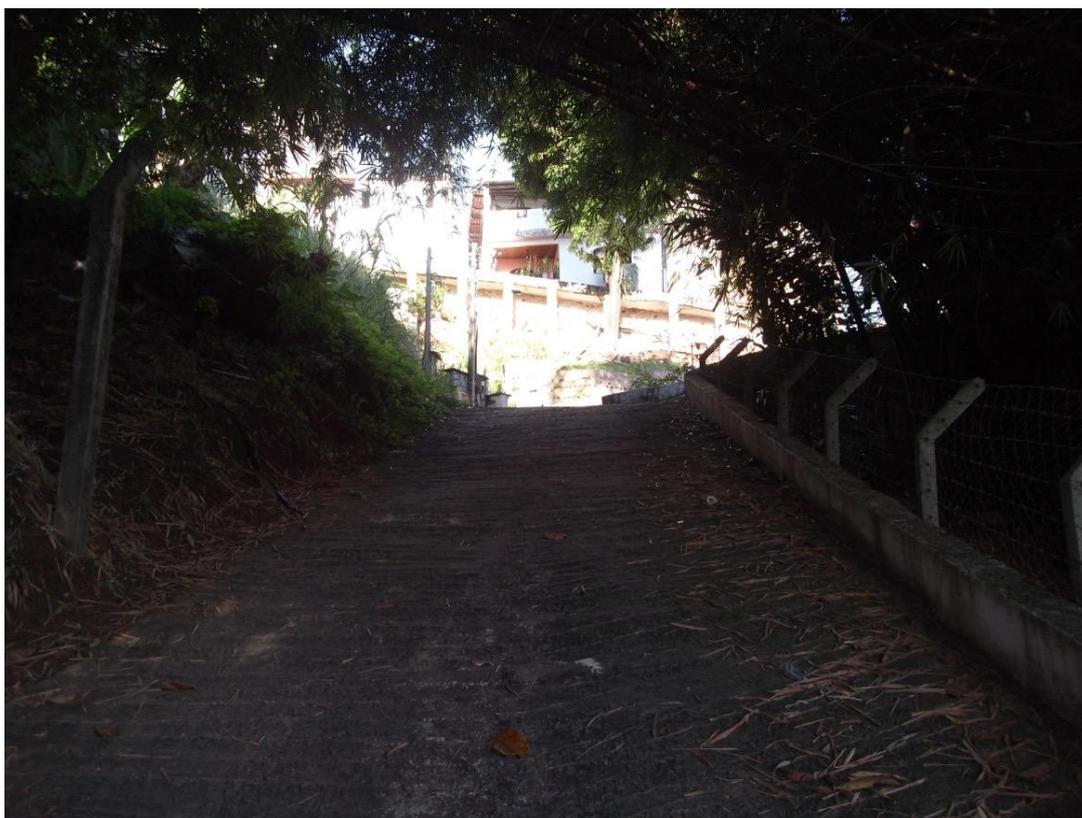


Figura 38. Outra parte da ladeira da Vila Brandão, que desemboca num campo de futebol. A iluminação natural do sol que não acontece nesse trecho, o chão é menos sujo, pois há menos passagens de pessoas.

Essa parte da ladeira é rodeada de verde e de bambus que fazem sombra numa tarde ensolarada. Ao fundo da foto, podemos ver a primeira parte da ladeira como um traço ao longe, inclinado. Abaixo desse traço, uma horta compartilhada onde os moradores plantavam temperos. O chão ficava repleto de folhas secas, e era possível ver o mar. Em dias de visitas na primeira etapa da composição, juntamente com Lucia, observávamos a diferença do aspecto desse chão para o outro, bem como os recortes nos quais o nosso corpo em

movimento produzia. Na Figura 39, podemos ver uma perspectiva de quem está deitado na ladeira, e como o corpo cria, enquanto se move outros recortes.

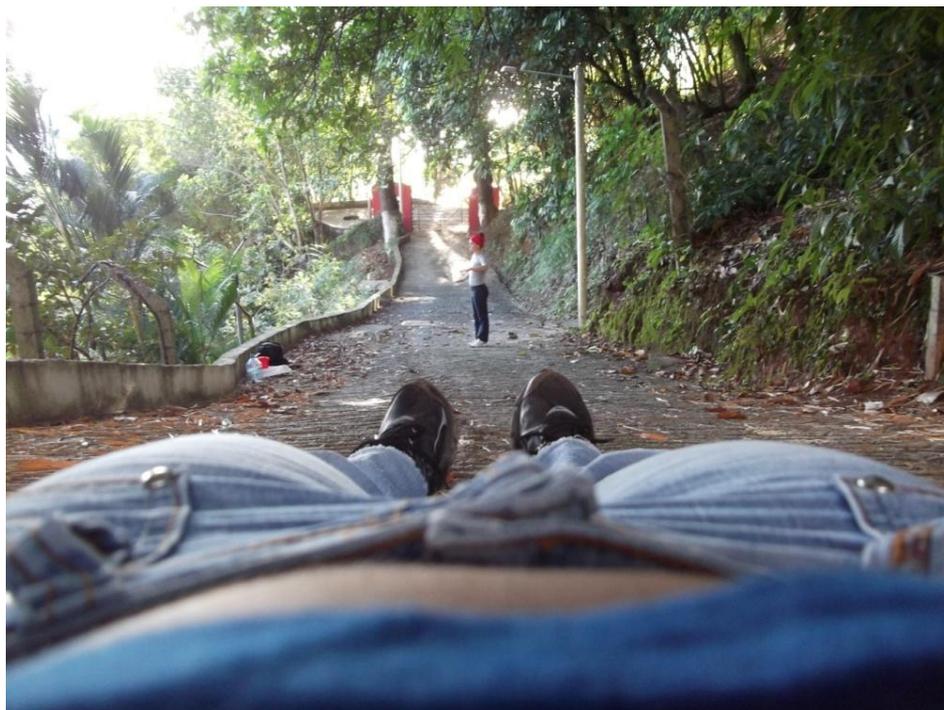


Figura 39. Deitada na ladeira, olhando para Lucia ao longe. O meu corpo em primeiro plano cria outra perspectiva.

Havia um grande portão vermelho (ver fundo da Figura 39, atrás de Lucia), antes de chegar ao campo de futebol, que só tinha acesso descendo o barranco de barro à esquerda, que dava para uma mansão de chilenos. Nesse portão havia cachorros grandes que cuidavam da segurança da casa. Eles saíam da vila com carros grandes, cujas rodas conseguiam subir e descer a ladeira, mas não interagiam com a comunidade. Eles eram moradores da Vila Brandão, mas construíram um ambiente à parte no qual os moradores conviviam e não se relacionavam do mesmo modo que toda a vila se relacionava. Eram conhecidos como “os

chilenos”. Esse contraste da favela com uma casa de portões fechados nos revela mais um fator inusitado da configuração da vila.

Na Figura 40, vemos o topo da ladeira e uma das crianças imitando o movimento do início do solo. As crianças do lugar estavam sempre aproximadas daquilo que ocorria durante as visitas. O dia da apresentação era mais um dia de brincar na ladeira:



Figura 40. Foto de Caw Castillo. Uma das crianças, moradora da Vila Brandão, acompanhando a apresentação do solo *Chão Adentro* (2012), resolve imitar a minha posição corporal.

Do topo da ladeira, é possível ver na Figura 41 com uma considerável distância, moradores que olhavam da porta de sua casa, no final do primeiro trajeto do solo:



Figura 41. Todos conversavam na frente da porta enquanto a visitação acontecia. Estive usando azul por verificar a quantidade de cor azul que o lugar carregava em sua configuração. Nessa visitação, o corpo vira uma extensão da figura pintada na parede.

E entre o mar e o muro, uma estrutura de concreto, da qual podemos ver a inclinação, na Figura 42. Estar me movendo nessa ladeira apresentava também o risco da altura, já que a mesma tinha relevos sem proteção. Mas era nessa condição que as crianças também brincavam, desciam e subiam o tempo inteiro.



Figura 42. Foto de Caw Castillo. *Ladeira de Chuva* (2012). Uma das partes da apresentação, com sacos de lixo e garrafões. Nessa posição de corpo, posso manter o foco de olhar nas pessoas e coisas que estão no pé da ladeira, enquanto subo a rua com sacos de lixo amarrados na cintura.

A ladeira, após duas partes de concreto, tinha um acesso a um campo de futebol. À noite, o local era escuro e não tinha como ser ocupado. Na tentativa de colocar luz no campo, houve muita dificuldade junto à prefeitura em criar um ponto de luz a noite, que beneficiaria inclusive a comunidade. Durante as apresentações do solo, fora providenciado uma luz de gambiarra para a ladeira (nos bambus e no campo de futebol), foram espalhadas pequenas bolas de luz, que, com a profundidade entre a ladeira e o barranco, causavam um efeito de fundo. Na Figura 43, podemos ver o efeito das luzes com a escuridão do campo.



Figura 43. Foto de Caw Castillo. Luz de Fred Alvin. Perspectiva do público, na última parte do solo, em que desço um barranco de barro, à noite, até chegar no campo de futebol da vila (com bolas iluminadas espalhadas).

As bolas de luz foram distribuídas para algumas crianças da vila ao final da apresentação. Posso dizer que o convívio na Vila Brandão foi dividido em três fases. A primeira: chegar na vila era num aspecto de visita a uma moradora estrangeira, que era minha amiga e morava na Vila. Ela participou como colaboradora artística na composição de *Ladeira de Chuva*, de modo que estaria dançando na apresentação final. Nessa primeira etapa, eu chegava na vila como amiga de Lucia em sua casa, e então íamos juntas para a ladeira experimentar ações, subir, conversar, improvisar, etc.

Anotávamos informações que tínhamos a cada dia e escrevíamos sobre coisas que percebíamos. Fizemos uma primeira mostra experimental aberta a pessoas que foram até a Vila assistir. A mostra ainda consistia em experimentos de dança soltos, sem uma vivência vertical com o lugar. Porém, já nessa primeira mostra podemos nos deparar com a circunstância específica daquele dia em questão: existia uma grande caixa de som com uma música de “pagode” muito alta que se ouvia por toda a extensão da comunidade. Tivemos que realizar a mostra com esse som de fundo, já que a ideia não consistia em interromper o que estava acontecendo naquele ambiente. Nesse dia, também, o morador “Pingo” (que sempre

estava bêbado durante nossas visitas, e sempre estava presente conversando) entrou na mostra aberta, de modo que fazia parte do que se mostrava. A primeira mostra, enquanto uma primeira camada da composição, já apresentava a presença da “circunstância” enquanto um fator de imprevisibilidade para o que estávamos criando. Após dois meses de processo, Lucia ficou grávida e voltou para o seu país, e continuei a composição como formato solo<sup>39</sup>.

A segunda etapa: eu estava em visitação continuada à vila e os moradores perguntavam sobre “cadê sua amiga?” Eu explicava que agora estava sozinha, e esse fator me permitia também continuar indo até lá, eu já era considerada pertencente à ladeira. Durante essa etapa, era duro estar sozinha na ladeira, sem compartilhamento criativo. Posso aqui até lembrar a citação da Sofia quando falava da força das coisas na rua que são fortes na sua imposição de ser o que são. A ladeira era forte em ser ladeira. Deitar, rolar, mover na ladeira, nessa etapa da pesquisa – no segundo ano de doutoramento – não era exatamente uma emergência do encontro. Era experimentar uma vontade de rolar. Era duro lidar com o fato de desejar estar movendo naquele chão, porque houve uma desintegração do corpo, havia uma energia desprendida na Dimensão que era estar naquela grandeza que eu não sabia lidar. Porém, esse experimento trouxe outras informações de sentido, ou seja, levava-me a pensar o que significava estar deitada naquele chão e não em outro. Levava-me a ser interrompida do que eu tinha planejado experimentar por um aceno de um morador. Levava-me a conversar com os meninos que ficavam sentados, às vezes desconfiados olhando pra mim – mas que o fato de estar no chão, já criava um acesso de comunicação, fosse pela loucura de rolar e rir e responder às perguntas de quem passasse, ou de conversar com o bêbado.

Durante um mês, enquanto moradora da vila, estava inaugurando uma terceira etapa de convívio. Uma etapa de condição de moradora, que está no seu próprio lugar experimentando. Nessa etapa, o pertencimento se torna mais sólido, porém, os problemas e as vantagens de um morador ganham uma proporção própria naquilo que eu realizava. Um dos exemplos dessa diferença era que, para chegar em casa, eu percorria um beco de blocos nus muito estreito. Nesse beco, dormia um dos moradores. Com o tempo, compreendi que ele tinha uma casa muito pequenina também de blocos nus e, que fazia a segurança daquele local<sup>40</sup>. Não havia supermercado mais barato ao redor, já que eram mercados dos bairros mais nobres e isso era

---

39 É possível assistir essa primeira fase no link: <[https://www.youtube.com/watch?v=aiU\\_C2jofNg](https://www.youtube.com/watch?v=aiU_C2jofNg)>

40 Esse beco pode ser visualizado no vídeo disponibilizado no endereço: <<http://youtu.be/Qp8MssN109w>>.

difícil para subir e descer a ladeira a cada necessidade de compra. Eu morava na Casa Mãria<sup>41</sup> – uma espécie de lugar com quartos individuais, e banheiro compartilhado, no qual moravam estrangeiros vindos para estudar ou passear que se interessavam pelo espaço da favela. Era novidade também para os moradores que eu fosse baiana. Descobri que tinha uma pequena praia descendo mais um pouco pelo mato, um lugar que uma das moradoras me levou para conhecer. Dessa forma, a condição de moradora acrescentou ao processo criativo outras perspectivas que até então estavam distantes da minha realidade.

Nesse solo, dentre os outros trabalhos autorais aqui citados, foi criada outra relação de Dimensão de ser/estar que eu estava experienciando. Para o plano compositivo, a emergência dos materiais, a meu ver, ainda carregavam uma vontade de fazer coisas com meu corpo naquele lugar. Mas para o plano da Dimensão, essa experiência apresentou uma transformação entre ambas as partes – para mim e para o lugar. Há um blog que esteve em manutenção durante o processo criativo desse solo, com relatos e imagens das visitas durante os processos criativos: <http://ladeiradechuva.blogspot.com/>

### **No Ônibus...**

Essa composição começou como um experimento do grupo Radar 1, em 2010, junto a três dançarinas. Propus que improvisássemos no ônibus, no intuito de testar chãos instáveis para improvisar. Durante o teste, alguns problemas vinham à tona para além da possibilidade de produzir novos movimentos, pois tínhamos informações distintas de outros lugares que tínhamos improvisado. Mais adiante, essa mesma ideia fora inserida no projeto artístico do Coletivo Construções Compartilhadas denominado *Poéticas Performáticas de Multidão*, com um formato diferente. Tal projeto, compreendido nos seus modos de divulgação enquanto intervenção urbana, esteve inserido junto a outras cinco propostas de criação com o mesmo formato. *Ônibus*, nesse formato, consistia em oferecer um workshop de improvisação para dançarinos (no máximo 30) de determinada cidade, entre prática de dança e estudo dos trajetos do ônibus daquela determinada cidade durante três dias. No terceiro dia, eu estava inserida na intervenção junto a esses dançarinos, divididos em grupos de dez pessoas, e

---

41 Uma moradia com um grupo de pessoas de fora que, a um tempo, tenta articular artistas para realização de aulas para as crianças da vila e para produção cultural de coisas para a Vila Brandão. Liderados pelos artistas Frank Handler e Célia Mara.

ocupavam alguns ônibus das cidades durante seus respectivos trajetos comuns, entre os passageiros que ali estivessem. Entre 2010 e 2012, o projeto aconteceu em algumas cidades. Durante as etapas de workshop, trata-se de estudar junto aos participantes um trajeto específico da cidade no qual o ônibus realiza. Tendo como referência as discussões que esse espaço levanta, propõe-se que sejam criados movimentos em tempo real durante um trajeto da cidade estudado anteriormente, de forma muito próxima às pessoas que usam o ônibus na cidade. O último experimento com o ônibus fora realizado em formato solo, mantendo as premissas do que era feito em coletivo e com o intuito de observar como as questões da pesquisa se inseriam no seu fazer.

No espaço do ônibus coletivo da cidade, há muita proximidade entre as pessoas, apesar de se tratar de um lugar de passagem, na condição de transporte urbano. Observando mais de perto, algumas pessoas fincam seus trajetos, repetem um determinado percurso entre sair e voltar para casa, nos quais afetividades e encontros se firmam, há um convívio e uma familiaridade que podem ser criadas nesse lugar do ônibus. É notável que, a depender de uma dada organização cultural, esses vínculos se diferenciam e, até mesmo, numa mesma cidade, em seus bairros centrais, nobres ou periféricos, o uso do ônibus está repleto de relações específicas. Porém, quando algo acontece nesse lugar, as pessoas se olham, se desconcertam, se afetam, resmungam, se defendem ou sorriem. A intervenção *Ônibus* (2010) poderia funcionar como um dilatador desse tempo cotidiano em relação à velocidade do mesmo – será quase um acidente de trânsito deparar-se com pessoas dançando em tais lugares. Ao mesmo tempo em que o encurtamento da distância entre as pessoas num ônibus cria uma natureza propícia para se pensar um aglomeramento de gente desconhecida.

Perceber que há configurações diferentes nos ônibus – à depender do seu trajeto pela cidade e da classe econômica das pessoas – também acrescenta informações que são assimiladas durante a realização artística no próprio ônibus. O lugar apresenta-se de acordo com um conjunto de informações que nele se constitui, portanto, dançar com interesse nessa constituição salta aos olhos novos assuntos que, antes do processo da criação, não se tinha chegado tão perto. Um ônibus cheio no horário de final da tarde, no trajeto do comércio de Salvador, por exemplo, em que muita gente volta do trabalho para casa, apresenta um ambiente barulhento com pessoas que já se conhecem desse mesmo trajeto, e essas mesmas pessoas também se encontram num estado de corpo que denota um cansaço do trabalho de todo o dia. O modo como as pessoas ficam amontoadas e falantes nesse ônibus não é o

mesmo que num ônibus de meio-dia que passa pela orla da cidade. Dançar num ônibus cheio como esse, suscita comentários entre os passageiros (que em sua maioria fazem parte de um mesmo grupo social). Numa cidade na qual há sempre muito barulho e que as pessoas facilmente se esbarram umas nas outras e que também se olham e se falam constantemente, a dança do ônibus geralmente suscita um aumento dessas características. Já em Montevideo, com sua maioria de população idosa, as pessoas temem fitar-se nos olhos. Há um acordo velado em estar participando de uma mesma experiência no ônibus. A dança tende a viver solitariamente em seu acontecimento, se o dançarino não se predispõe a ouvir essa realidade. Na Figura 44, por exemplo, vemos uma série de informações que ocorrem ao mesmo tempo, dentre o movimento de circulação das pessoas, o movimento do ônibus em deslocamento, a quantidade de estruturas de apoio que são utilizadas para que as pessoas se equilibrem.



Figura 44. *Ônibus*, realizado no projeto *Poéticas Performáticas de Multidão*, Prêmio Artes Cênicas na Rua (2010). Percebemos o foco de olhar das pessoas para lugares diferentes, uma inclinação ao movimento continuado por conta dos pontos de entradas e saídas.

Percebemos que o espaço interpessoal entre pessoas desconhecidas é mínimo, além do que, nesta foto, vemos que não há um destaque para quem está dançando – as imagens entre

quem é transeunte e quem é dançarino se misturam. Havia uma dificuldade no compartilhamento dessas informações no workshop para pessoas que, em sua maioria, não tinham experimentado dançar em lugares públicos, pois o tempo de entender que a dança poderia emergir de um acontecimento era muito breve. Além disso, eu também, enquanto pesquisadora, estava em meio aos caminhos possíveis, de modo que ouvir a emergência como dançarina no ônibus é uma tarefa difícil. No entanto, entre experiências de estar inserido numa proposta com outros artistas, gerava discussões e novos entendimentos desses dançarinos sobre a sua própria cidade e sobre a especificidade do espaço do ônibus no lugar em que eles moravam.

O ônibus em movimento tem elementos que tem a ver com o que está fora dele. Na Figura 45, que é registro de um dos dias da composição nas ruas de Salvador, podemos ver o vidro da janela do fundo do ônibus, onde é possível perceber o olhar das pessoas da rua. A cidade vista do vidro como um caminho que fica para trás, logo à minha frente. Nesse momento, meus braços grudam no vidro e há uma imagem do meu corpo parado, enquanto o ônibus se move. O balanço do ônibus produziu um movimento de flexão nos joelhos; volto a sentar novamente e olho para fora, vejo alguém que passa e aceno. Logo depois, sento novamente no sentido de estar ali normalmente. Converso com alguém que está sentado no banco ao lado, ou percebo que entraram muitas pessoas no ônibus que saíram do trabalho e que formam um aglomerado de pessoas e barulho no meio do veículo. O novo percurso ou a nova ação vai depender da situação seguinte. Nessa composição, a ideia é que a dança possa constituir-se tanto de ações “normais” que ocorrem num ônibus quanto de uma dança que emerge ou não durante o trajeto do ônibus na cidade.



Figura 45. Fundo do *Ônibus*. Salvador, Bahia. Foto de Paulo Lima.

Num contexto diferente da foto acima, estive no FITAP – Festival de Arte e Performance em Vila Real, Portugal. Dancei no ônibus em frente a duas senhoras portuguesas. Naquele instante, o meu lugar no mundo era muito diferente, já que havia uma diferença cultural que me colocava (antes de qualquer coisa que eu fizesse) no lugar de estrangeira. Levar isso em consideração afetava o que eu pudesse fazer naquele ônibus, pois interferia no recorte da minha composição em tempo presente, que se trata de dar visibilidade às minhas propriedades perceptivas (NOË, 2004), percebendo/agindo ao mesmo tempo. A atenção ora se volta para os aspectos descritos sobre o corpo que precisa estabilizar o equilíbrio (esquema corporal), ora para a situação que acontece e da noção de mim mesma em frente a duas senhoras portuguesas ou o fundo do ônibus na cidade de Salvador. O modo como o ônibus é usado é a prática cotidiana desse lugar – o lugar praticado do qual nos apresenta Michel de Certeau (1990). A poética apresenta-se no formato também de passagem, em curtas “aparições” entre um passageiro e outro. Não existe o momento da apresentação anunciada, as pessoas percebem, de repente, que alguém se move de acordo com as circunstâncias do que já existe no ônibus. Os movimentos são criados em tempo presente,

porém, há recorrências compositivas que identifico uma repetição, por conta da memória de ter estado em ônibus diferentes, mas que acabam apresentando características singulares. Podemos ver, na Figura 46, as duas senhoras portuguesas e eu em frente performando *Ônibus*<sup>42</sup> em formato solo.



Figura 46. *Ônibus*, em Vila Real (2014). Nesse recorte, ocorre uma espécie de apresentação para essas duas senhoras. O ônibus quase nunca está muito cheio. Trata-se de uma cidade pequena, as pessoas são mais contidas e o formato do ônibus é amplo, de modo a não deixá-las apertadas.

Enquanto lugar de passagem, percebo após cidades diferentes, como também, após experiências criativas com composições situadas diferentes, o ônibus é um lugar cheio de especificidades, e impossível de ser homogêneo. A dança experimentada, sem roteiro e aberta a estar junto ao acontecimento, a meu ver, precisaria de um pouco mais de escuta no ônibus.

---

42 No link do youtube, sem edições, tem o registro do primeiro experimento feito pelo Radar 1: <<https://www.youtube.com/watch?v=LdtXxh7LFPA>>, cujo pretexto, era apenas dançar num chão móvel. Nesse mesmo ano, no formato do projeto do Coletivo Construções Compartilhadas, outros dançarinos passam a experimentar esse teste. Porém, eu dava início a problematizar como perceber melhor o que acontecia nesse lugar. No link do youtube a seguir, editado por Gabriel Teixeira para o projeto *Poéticas Performáticas de Multidão*, podemos ver alguns trechos. A música do vídeo é uma edição, de modo que no ato da dança a sonoridade é apenas aquela que se insere na rua: <https://www.youtube.com/watch?v=08-aH9qrp8A>

Significa dizer que acho que ainda não consegui uma dança afinada no ônibus: apesar de ser extremamente prazeroso dançar ali, nem sempre me vejo criando sentidos afinados com o entorno. Mas vale a pena estar no meio dessa problematização e, assim, tensionar um lugar para o corpomapa.

Compreendemos que o que se denomina de lugar – e o respectivo conceito escolhido de Lugar Praticado (CERTEAU, 1990) –, apresenta uma perspectiva relacionada às relações humanas e suas práticas. É, portanto, importante para tratar de corpomapa, porque oferece condições para o dançarino compreender tais relações delimitando alguns aspectos definidores do tipo de relação que ali se estabelece. Por exemplo, é importante saber que o uso dos lugares define características de sua organização de conjunto, numa escala maior. Se eu percebo que as pessoas na ladeira sobem e descem para sair ou chegar em suas respectivas casas, isso me denota que, além de observar o formato da ladeira e sua gravidade com a superfície áspera, interessa-me entender como as pessoas percorrem seu próprio lugar. Se percebo que a vila fora construída para que as pessoas subam a ladeira pela escada lateral, mas na prática, elas sobem em zigue-zague pelo meio da própria ladeira, interessa-me essa informação que tem a ver com o lugar praticado em seu cotidiano.

O lugar do corpomapa é dinâmico, é feito na própria experiência da composição situada, é fruto de uma relação de convívio que se estabelece no encontro breve ou continuado entre quem dança e onde dança. É um lugar de pergunta e de aprendizado através da composição dançada. Mas como o dançarino se acha nesse lugar? Como perceber-se em localizações, em delimitações do lugar para compor? Como se dão as escolhas do campo da composição nesse contexto específico? Essas perguntas parecem também fazer parte de um percurso incerto, que vai se mapeando na própria busca artística do dançarino implicado no corpomapa.

### **3.3 O dançarino situado**

*Como se fosse uma lupa no mundo. Como se colocasse uma lupa assim, só que é o mundo dentro de um lugar.(Mariana Viana)*

Durante a entrevista com Mariana Viana, a artista relata acontecimentos sobre o Largo dos Trigueiros e, durante a conversa, usa a frase acima. Nessa frase, é possível perceber que Mariana consegue ver uma ampliação das pequenas relações dela como pessoa no lugar, espelhando o modo como ela se relaciona na vida como um todo:

Então por isso que às vezes eu falo que eu sentia muito o espelho, me vejo muito em espelho. Sei lá, a questão do limite, às vezes, não sabia dar muitos limites, não sabia os limites das relações. Porque se eu sou muito assim na vida. E isso no Largo dos Trigueiros gritou, gritou assim... (VIANA, 2014).

É interessante identificar a leitura que um dançarino faz de um dado lugar e como as relações entre ele e esses mesmos lugares podem apresentar informações que atravessam o artista que ali passa a compor. A artista Isaura Suélen Tupiniquim, referente à obra *BARROC.inha*, realizada em Salvador pelo Coletivo TEIAMuv, compartilha uma reflexão que tem a ver com a experiência de estar muito perto de um determinado lugar, que até então, sem tal experiência, seria superficialmente descrito por dados de um macro-entendimento. A composição artística a partir desses lugares gera conhecimentos do corpo que dança e experiências afetivas em novos lugares, nesses encontros estrangeiros:

[...] falando sobre o lugar, olhando coisas, experimentando coisas, e aí eu acho que o dia da apresentação fica muito claro que a gente cria uma corporalidade a partir da nossa percepção do espaço e das nossas memórias que não são necessariamente daquele espaço. Mas o que dá aquilo é o encontro entre essas duas coisas. É o estrangeiro né? Tem muito a ver com isso – como que a gente já é lugar mas também a gente não é o lugar. (TUPINIQUIM, 2012).

A questão do encontro da pessoa que dança com o lugar pode ser discutida a partir de informações com as quais o dançarino se depara, e que têm a ver com o conjunto de coisas que tecemos até agora. Ou seja, o que é saber-se enquanto si mesmo (imagem corporal)<sup>43</sup> na relação compositiva em dança e conseguir observar-se em mudança na relação com os aspectos de um dado lugar. Como neste capítulo os assuntos voltam-se especificamente para os aspectos espaciais, podemos pensar nas relações possíveis que são específicas de quando alguém se percebe num dado lugar, no que se considera útil ao processo de composição.

---

43 O que se diz sobre imagem corporal aqui tem o sentido do já explicado conceito do autor Shaun Gallagher (Capítulo 2), mas também é imagem no sentido da plasticidade da composição, na dimensão de um dado lugar. É como se o dançarino se deparasse com esses dois aspectos na relação com o lugar, ao mesmo tempo.

O sentido de Dimensão, que é o plano de relação discutido aqui, por exemplo, pode nos remeter a uma espécie de medida que cada pessoa constrói de si mesma num lugar. A rua de São Nicolau, em Lisboa, que foi um dos lugares onde dancei, tinha um determinado tamanho em relação ao meu corpo, fosse no cumprimento da extensão da rua em sua horizontalidade, fosse no tamanho dos prédios que ali se encontravam. Ao apenas estar sentada no fundo da rua, era possível deixar que as imagens da rua se apresentassem numa dimensão muito maior que o meu corpo. Tais informações impregnavam um jeito de estar nessa mesma rua, evocava sentidos sobre sentir o próprio tamanho em relação ao tamanho do que havia lá. O modo como o corpo posiciona-se nesse lugar para “medir” – que novamente é o mesmo sentido de mapear, só que especificamente pela dimensão de si mesmo no tamanho do lugar. A Figura 47 apresenta a imagem do chão da rua enquanto estou sentada. Vejo a minha posição em relação ao tamanho amplo que a rua apresenta.



Figura 47. Foto rua São Nicolau, tirada da posição sentada.

Enquanto permaneço nessa posição ou a modifico, passa um carro à frente da rua e o sentido do movimento do carro faz parte também da minha posição. Mas há uma distância entre a minha posição sentada e o carro que passa na outra ponta da rua – o que cria uma medida de distância circunstancial, ao passo em que me movo. Vejamos a Figura 48:



Figura 48. Cena do solo *Ladeira de Chuva* (2012), na qual o público está em oposição a essa imagem, ou seja, sei que componho com outras grandezas do lugar. Foto de Caw Castillo.

A relação que o dançarino cria a partir da observação do tamanho e profundidade de um determinado ponto do lugar, pode ser um modo de prestar atenção na sua própria característica de medida. O dançarino percebe a própria altura, ao perceber a altura do lugar.

Essas medidas, à primeira camada de entendimento, podem ser apenas plásticas (um efeito imagético), mas ultrapassam esse efeito quando observamos o contexto.

A dimensão contextual da primeira foto consta de uma situação na qual uma mulher está sentada no chão de uma rua do centro de Lisboa, olhando fixamente para o chão, um pouco mais à sua frente. Essa rua de comércio e de imigrantes, ao fim da tarde, nada de especial para o entorno. Do meu ponto de vista, estou numa rua de outro país, que tem uma configuração de centro da cidade diferenciada das quais eu estou acostumada e, porque estou sentada, produzo uma perspectiva diferente quando olho para o chão e para a frente. Sou uma mulher jovem sentada no chão de pedras portuguesas e, nessa posição, não provoço ao entorno nada que fuja à normalidade do funcionamento do lugar. A dimensão contextual da segunda foto consta de uma situação na qual uma mulher senta no chão da praça em que geralmente as crianças jogam bola, as pessoas param para olhar o pôr-do-sol e o mar, e não o contrário: há pessoas na ladeira olhando para mim nesse contexto o que enquadra a minha imagem com o pôr-do-sol de fundo, é uma proposição de mostrar algo. Do meu ponto de vista, faço parte da imagem atrás de mim, fito as pessoas que me olham da ladeira, paro de mover no sentido de apenas estar e perceber o que está ao meu redor, e para respirar, olho a grandeza da ladeira, estando ao meio dela, e me sinto fazendo parte do lugar como um todo. Sou uma mulher dançando na rua, meu tamanho é bem pequeno diante do tamanho da ladeira e da paisagem.

Esses dois exemplos, a meu ver, ajudam a explicar como a dimensão de um determinado lugar em relação ao corpo, que passa a ver a si próprio em seu tamanho e relativizar suas medidas, seja do ponto de vista físico, das grandezas de tamanho físico, ou do ponto de vista de um sentido de existência como pessoa em relação àquele determinado contexto. Claro que apresentei dois pequenos recortes fotográficos, mas durante a composição essas relativizações entre a pessoa e o lugar acontecem o tempo inteiro. É como se houvesse um sentido de medida e mapeamento continuado nas questões de auto-leitura durante a leitura de um lugar. Dessa forma, voltando às questões da Sofia Neupharth quando apresenta, em seu depoimento, um saber sobre uma espécie de acordeão da energia do corpo na rua, do saber esticar e encolher, saber ir e voltar, talvez tenha uma relação direta com saber lidar com essas dimensões nas quais o corpo sente-se implicado.

A percepção que o dançarino tem dessas dimensões complexifica-se quando o convívio e a permanência estão em conjunto, operando na composição. Do mesmo modo que

pode-se pensar em medidas relacionadas ao tamanho e a profundidade de um lugar, pode-se pensar em configurações de contextos que, quando nos deparamos diante de um determinado lugar, questões sobre si mesmo são formuladas apenas por conta do encontro. O dançarino, ao observar um lugar e seu contexto, denota o seu próprio ponto de vista – o ponto de vista da sua observação é a possibilidade de entendimento que esse dançarino tem condições de ver o lugar. Durante o processo de *Chão Adentro* (2014), fiquei hospedada no Hostel da rua de São Nicolau e escrevi um texto no blog do festival sobre a realidade que eu percebia sobre quem frequentava o hostel e quem passava na rua. A minha condição de hóspede nesse hostel era de observadora – eu não estava viajando como os outros, era possível ter uma compreensão de olhar o ponto de vista que eu estava construindo da rua. Nas palavras do texto escrito durante a estadia:

### **Contraste em experiências**

De 17 para 18 de junho de 2014

Na mudança de contexto há de se achar um conforto... mas quando se está atento ao conjunto, o conforto pode causar uma incoerência nas sensações. Subi ao quarto piso do hostel que há na rua do São Nicolau (Home Lisbon Hostel). Tive uma bela noite de sono em uma das camas que recebem jovens do mundo inteiro, que chegam para Lisboa nesse mesmo chão da rua. Sim, é muito bonito e confortável aqui em cima. Dá pra esquecer completamente a paisagem que há lá embaixo. Depois da festa de Santo Antônio a rua ficou tão suja!! Daqui é possível ver o antigo convento do corpus Christi e suas janelas e suas paredes rachadas...!

Dessa forma, vou ficar aqui mais uma noite, já troquei de quarto, mas daqui só me resta olhar de cima, filmar de cima, escrever de cima... e preciso dançar através, mas será que está separado o em cima do embaixo? Me parece tudo assim bem misturado quando rodo por lá... O dia resolveu esbranquiçar, há uma certa melancolia no ar... quando se estar aqui, há outro mundo, há um tratamento muito agradável, porém se paga por isso... e pelo que não se paga hoje, meu Deus?? Isso me causa uma certa confusão, sobre o não saber exatamente sobre a conquista das coisas... sobre o espaço de conquista dos acontecimentos, pois eles estão fadados a condição de pagamentos. E aqui falo pagamento no sentido de que se tem atenção porque se está pagando, mas também pagamento daquilo que a própria pessoa espera ganhar diante de uma situação, nesse caso, não seria dinheiro, mas seriam vantagens...

Então como saber sobre as conquistas entre pessoas sem que os ganhos venham antes e sim depois? Ou talvez eles nem venham... pode ser para nada do que seja considerado dinheiro ou vantagem, pois qualquer experiência vai gerar por si um conhecimento e isso é inesquecível quando acontece reconhecidamente. Então tenho dificuldade as vezes de perceber sobre os espaços conquistados, sempre me achei meio fraca em seduções de ordem geral, ou meio sem noção para armar uma estratégia... mas então quer dizer que tudo ao redor pode estar frouxo? Que tipo de relação se estabelece aqui nesse hostel? Que tipo de relação há dessas pessoas com essa rua? Será que elas percebem o que está por lá? Para que? O que mesmo ganhariam com isso?

Estou pensando isso sem um juízo de crítica para com ninguém, estou apenas percebendo desconexões, vazios entre sorrisos de passagens e tratamentos de plásticos comprados a preços de estadia turística. Não digo o mesmo das pessoas que aqui trabalham todos os dias, que entre elas, não criem afetos com o entorno, e que para minha surpresa estavam assistindo os rodopios e já sabiam coisas de me observar todos os dias... há um afeto que se configura com o passar do tempo em que aqui estou, sim... porém, me sinto estranha... importante estar aqui pensando isso... mas nunca sei exatamente como esses pensamentos me ajudam a conectar meu corpo com a rua, sim eu sei que eles estão lá o tempo todo... mas de que forma? Como contar mais sobre as coisas em estado de dança, ou mesmo aquietar a ansiedade e deixar que as coisas falem por si só... assim como diz a Sofia, a dança pode resolver não aparecer no gesto, pode ser que um dado dia, ela não vire uma forma da qual se espera...!!!

Líria Morays

No texto acima, é possível perceber que as próprias questões que me faço sobre o lugar colocam em questão o lugar de ocupação da dança e de mim mesma nesse lugar. Estamos falando de um lugar que recebe turistas e que cria um tipo de relação específica entre as pessoas que ali se hospedam. A rua de São Nicolau, na entrada do Hostel, era um chão diferenciado, pois a realidade das pessoas que estavam no Hostel era muito diferente daquelas que passavam embaixo na rua; ao mesmo tempo, o Hostel faz parte dessa mesma rua. Para os funcionários do estabelecimento, o próprio Hostel era um lugar familiar: tratava-se de uma equipe de trabalho e, entre eles e entre o entorno da rua, criavam-se uma série de conexões. Eles faziam parte do meu recorte compositivo. Para os funcionários, a rua era um lugar, aquele lugar da narrativa no qual há percursos práticos que borram a fronteira que restringe o Hostel ao lugar “dos” turistas. Ao me hospedar no Hostel, houve uma intensificação do convívio e da permanência na rua – eu estava criando um lugar de pertencimento, criando

modos de visitação que foram se configurando na composição em si. Havia uma inquietação sobre ser coerente com as informações com as quais eu me deparava com a rua, e sobre como isso faria parte da composição. A complexidade de tal preocupação é que não estamos lidando com um tipo de narrativa sobre a rua, ou seja, não se trata de contar, na composição, os fatos sobre os quais se tem informação. Trata-se de obter consistência nesses atravessamentos. Eu não sentia que os giros da composição eram feitos apenas de um modo de posicionamento do corpo na intenção de girar, eles eram aqueles giros porque eu estava imbuída também dessas outras informações (que tinham a ver com a realidade da cidade). Estava na dança. Mas era inevitável para mim, durante o processo de visitação, tentar reconhecer as conexões estabelecidas entre as informações sociais do lugar e a minha composição dançada. Mesmo sabendo que essas conexões nem sempre estariam visivelmente claras.

São aspectos que, por serem sociais e das relações humanas (e, portanto, feitas daquilo que o lugar já apresenta em sua realidade), instigam o dançarino a se envolver, criando espaço para si mesmo. Para a sua inserção nesses lugares, há um papel a se estabelecer, que não é previamente planejado, pois vai se criando no ato das visitasções, e, a partir daí, há uma posição de agente social. O artista está incluso, faz parte de uma realidade, durante aquele tempo de convívio e permanência. Tal status de inclusão remete ao mesmo dançarino a se perguntar o quê mesmo ele está fazendo naquele lugar. Nessa pergunta, pode emergir uma instabilidade, uma mudança sobre sua ação no mundo; emerge um espaço para que se pense o seu próprio lugar no mundo diante daquela determinada situação. Ocorre, então, o sentido outro de dimensão e medida que não é apenas sobre o tamanho das coisas ao redor, mas sobre o papel dessas coisas e o que elas representam para aquele grupo de pessoas e relações que se insere num determinado lugar. O plano de relação da Dimensão é uma reunião de cruzamentos que atravessam aspectos pessoais e coletivos do dançarino imerso no corpomapa, direcionando o seu lugar no mundo de uma forma política, lidando com questões da ordem de um lugar, suas permissões, seus costumes, etc.

O dançarino, ao cruzar esses aspectos, está implicado numa ação política diante de um determinado contexto, já que o convívio e a permanência, bem como a abertura do corpo a uma dada circunstância, presentifica e deixa vir à tona questões que são de ordem humana e social. Se essas questões emergem no próprio fazer do dançarino e em como ele mesmo percebe o seu estado de corpo diante de um lugar, elas geram uma dialética de olhar-se para olhar o que há ao redor e ao mesmo tempo olhar ao redor para olhar-se.

Cabe aqui refletir com a pergunta do autor André Lepecki: “Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)?” (LEPECKI, 2012, p. 16). Tal pergunta ajuda a pensar sobre como o dançarino consegue realizar a leitura de um dado lugar com a sua própria dança. Pois, assim como o lugar tem suas singularidades, os dançarinos também possuem as suas, o corpomapa é o processo de encontro dessas singularidades. O plano de composição equivalente aqui, como já dito, é o do fantasma. Então, podemos pensar também que o tempo de convívio e permanência num determinado lugar possibilita ver aquilo que estaria enquanto “fantasma”. Não exatamente como um resgate histórico das informações do lugar, mas como o que pode estar velado já instituído para não se ver. Como fazer as pessoas do Hostel olharem para o chão de pedras portuguesas na rua em que elas chegam? Como fazer uma dança que se interessa por esse chão, que a princípio é tão “insignificante”, sem relevância para o turista, para os “ganhos” financeiros da cidade? Pois estar na rua São Nicolau e no chão da Vila Brandão levou-me a entender que não há chãos sem relevância, não há lugares menos importantes. A margem, ao contrário, é onde se tem mais histórias escondidas. Dançar em lugares assim deflagra o poder da margem, que se configura na composição não de forma figurativa, mas na consistência da sua feitura, e na mudança do sentido de ser uma pessoa que dança e faz parte de realidades de chãos diferentes ao dançar.

Neste capítulo, reunimos assuntos de experiências artísticas junto ao conceito de Lugar praticado, como base para a discussão do lugar do corpomapa. Apresentamos a ideia de percurso e mapeamento numa perspectiva coletiva na qual o dançarino insere-se quando preocupado com as questões do lugar onde compõe. Vimos que há uma reverberação desse envolvimento do dançarino com o lugar para além de sua própria composição porque o corpo do lugar se configura de elementos maiores inseridos numa seara plural, juntamente com contextos afins. Podemos pensar que o plano de relação da Dimensão traz à tona a ideia de estratégia e tática, apresentada por Certeau (1990), já que há uma estratégia de quem compõe no ato de criar modos de relação e no ato de mapear o entorno da composição. No entanto, é taticamente que a composição no corpo do dançarino instaura-se no dia-a-dia das visitas, no modo como se insere no lugar na sua inapropriação de comportamento, no modo como cria uma outra realidade relacional que ultrapassa os limites do que pertence ao previamente autorizado. A prática do lugar é a experiência de estar nele, é reconhecer-se enquanto parte dele e é também contribuir para que ele seja um corpo que contém o dançarino. Uma espécie

de simbiose entre o dançarino e o lugar ocorre nesses processos e ecoa tensionando ambas as identidades, acrescentando na história e conhecimento de ambos. A Dimensão é reveladora porque traz uma outra possibilidade de ver-se e ver o lugar, em um viés coletivo. O dançarino sente-se coletivizado, parte de algo ou, ao menos, tomado por uma dimensão maior que apenas o seu fazer artístico. A seguir, veremos assuntos relacionados à composição em si, o recorte compositivo dessa relação.

#### 4. RECORTE – SOBRE A COMPOSIÇÃO CORPOMAPA

*Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no universo...  
Por isso a minha aldeia é tão grande como outra qualquer,  
Porque eu sou do tamanho do que vejo  
E não do tamanho da minha altura...*

Alberto Caeiro (Fernando Pessoa)

Este capítulo discute o plano de relação denominado de Recorte. Tal plano está atrelado à feitura da composição em si. Nos planos anteriores, deparamo-nos com os modos de mapeamento do dançarino no encontro com o lugar numa perspectiva social e, como esse mesmo dançarino mapeia o trânsito entre si e o lugar. Agora, as reflexões anteriores convergem para pensarmos o mapeamento que ocorre na composição em si, no encontro compositivo. Compreendemos que, em cada composição, estão presentes características intrínsecas a essa mesma composição: é possível referir-se a uma determinada composição e levantar as características da mesma, descrevendo sua “forma”, suas “qualidades”, suas “impressões”, que numa dança podem ser equivalentes aos tipos de estados do corpo aí gerados, ao percurso que o corpo percorre enquanto dança num determinado lugar, ou mesmo a qualidades de movimentos que aparecem nesses encontros, dentre outros. Isso significa que essa composição é feita por um conjunto de escolhas do dançarino em recortar uma determinada realidade diante de um acontecimento ao seu redor. Na medida em que esse recorte é relacional, ele vai acontecendo de forma compartilhada com o entorno, ou seja, a escolha é descentralizada, já que a composição “acontece” composta por aquilo que já faz

parte de um presente. Significa que o dançarino dá visibilidade a uma determinada coisa que já se apresenta enquanto encontro dançarino-lugar.

Podemos lembrar, então, do plano de composição do Quadrado Branco de Fevillet de Lepecki (2006), já que este equivale ao plano de relação do Recorte. Lepecki (2006) sugere uma reflexão sobre o planejamento coreográfico como foi fundado, no qual o papel em branco equivalia a um espaço de escritura coreográfica bidimensional. Isso quer dizer que o plano é configurado em tempo presente, as informações do chão – tal qual ele se apresenta de modo continuado – revela que há uma inconstância em sua definição, pois o seu contexto está acontecendo em tempo presente. Pensar o Recorte da composição tem a ver com entender um recorte móvel, que não se restringe a um enquadramento nem imagético e nem a uma ideia previamente fixada do que pode ser o lugar onde se dança. Um modo de não se ter um quadrado branco, seja a nível de planejamento ou a nível de aspecto liso. O quadrado será para perceber o que se dá no “entre”: não há como ser previamente planejado codepende de existir uma relação.

O plano do Recorte é importante porque reúne assuntos que tratam da implicação do dançarino na sua própria composição artística. Claro que, desde o início deste estudo, estamos nos referindo ao dançarino implicado, porém, assim como a percepção e o lugar, a composição suscita suas próprias discussões. Se partirmos do princípio de que nos interessa observar a relação, a implicação do dançarino na sua composição se dá de forma relacional e dinâmica, ou seja, não se restringe a uma obra fechada com características muito bem definidas porque é, em parte, circunstancial. O que não impede que se imponham traços poéticos e características que se delineiam no encontro.

Nesse sentido, afirmamos que existem argumentos presentes na própria realidade da composição que apontam modos de relação com o lugar. Quando, por exemplo, o dançarino se dá conta de um determinado estado de corpo que ocorre num lugar ou de determinada relação humana que se estabelece ao longo de uma visitaçao, essas percepções se cruzam via composição, pois a composição também acontece, é algo que o dançarino também precisa dar-se conta. Em *Chão Adentro* (2014), o giro realizado na rua de São Nicolau é um material da composição que surgiu por conta de estar ali e por deixar acontecer-lo. Porém, para que ele emergisse, os outros mapeamentos estavam atuando em conjunto, ou seja, o plano da Superfície e o plano da Dimensão.

O fato de pensar que existe uma relação específica que é de cunho artístico, não significa dizer que todas as coisas estão centradas no “eu” do artista. Mesmo que haja um autor da composição, ele descentraliza a importância da composição. O traço poético do dançarino pode ser reconhecido em sua recorrência ou novidade e, diante disso, há uma negociação desse mesmo artista com aquilo que emerge em tempo presente.

Por conta do interesse no aspecto relacional da composição, foi importante buscar estudos que apresentassem modos de pensar e operar de forma relacional, no intuito de compreender como seria possível refletir esse aspecto na própria composição em si. Na primeira seção, faz-se um cruzamento entre os pressupostos do Modo Operativo *AND* somados às informações das orientações vivenciadas no c.e.m (centro em movimento), apresentando um exemplo como experiência de composição onde esse cruzamento ocorre. Discute-se, na segunda seção, sobre o princípio da mudança que é a condição circunstancial que impregna as relações no entendimento do corpomapa. Na terceira seção, discute-se desdobramentos do corpomapa no sentido de registros processuais e compartilhamentos realizados através de workshops ministrados.

#### **4.1 Pensando a composição via Corpomapa**

Na perspectiva do corpomapa, afirma-se que o dançarino, durante a sua relação compositiva com um dado lugar, atua enquanto compositor de si mesmo, e amplia o modo de perceber suas próprias características corporais em composição. A composição é algo que toma “forma” no trânsito entre perceber-se no lugar e perceber o lugar para perceber-se implicado. O encontro de quem dança com o lugar pode gerar uma realidade outra – que é a composição com suas respectivas poéticas possíveis.

Se o conceito de Lugar praticado é uma das perspectivas utilizadas para entendê-lo como “o que está ao redor do corpo que dança”, então, quem dança está implicado nessa perspectiva, ao mesmo tempo particular e coletivamente. O dançarino cria uma relação horizontal com tal realidade, já que, ao invés de apresentar algo ao entorno, sua composição é parte do mesmo entorno. Essas afirmações, em parte, são reflexões levantadas a partir da experiência de criar em lugares distintos situadamente. Podemos dizer, então, que no plano do

Recorte estão contidas informações dos outros planos, pois é onde ocorre o cruzamento dos aspectos comuns entre os planos e convergem para a especificidade da composição.

Quando danço no ônibus coletivo em pleno funcionamento, entre o ponto de ônibus do bairro da Barra e o final de linha da Praça da Sé (em Salvador), por exemplo, enquanto estou no fundo do ônibus, me relaciono com aspectos da **Superfície**, como a textura do vidro no fundo do ônibus, o chão instável produzindo um outro tipo de equilíbrio no meu peso, o barulho das pessoas e do ônibus enquanto veículo motorizado; com aspectos da **Dimensão** da cidade que aparece no vidro em relação a minha função como artista; ao mesmo tempo, no trajeto entre um bairro e outro, percebo como as pessoas ocupam os bancos em quais sentam; como o “fundo” do ônibus é ocupado de uma determinada forma ou de outra diferente de quem ocupa a “frente” do ônibus; como a minha presença, propondo outro modo de estar, gera reações distintas tanto para quem é passageiro e cidadão comum, como para quem é funcionário da empresa do ônibus, seja motorista ou cobrador numa determinada posição social perante esse espaço público. A partir do momento em que tenho essa noção, estou presente enquanto usuária, e a possibilidade de estar me faz pensar sobre o meu lugar no mundo diante daquela situação.

O plano do **Recorte** é mais complexo porque pode apresentar situações diferentes de acordo com o caminho compositivo que o dançarino está interessado, naquele momento. Enquanto plano de relação, o Recorte é um indicador compositivo, ou seja, ele aponta os caminhos pelo qual um determinado conjunto de coisas pertencentes à composição se formulou. Tem a ver com as propriedades da própria composição. Ao escolher um modo de recorte recorrente sistematizado, pode-se chegar a um método de compor – o que não é o caso desta pesquisa, a qual tem como foco refletir sobre a relação dançarino/corpo-ambiente-composição. No entanto, pensar no plano de relação do Recorte compositivo é instigar a questão das escolhas, é tentar fazer vir à tona questões que o dançarino se depara enquanto compõe, enquanto seu traço poético se desenha tanto no seu corpo como no lugar. No encontro do dançarino com o lugar, tudo está em aberto nas possibilidades, mas, ao mesmo tempo, de perto não é bem assim que funciona. Por uma série de assuntos que já foram desenvolvidos no capítulo anterior, principalmente a questão da segurança e do controle de um lugar na contemporaneidade, a pretensa liberdade está guiada também por regras, por possibilidades que podem ou não se apresentar na composição situada, já que estamos falando da organização de lugares. Na reflexão corpomapa, faz parte pensar no recorte como a brecha

da possibilidade da composição em um lugar. Desta forma, a composição é delimitada por circunstâncias que o dançarino precisa ajustar ao entorno, para que ela tenha uma permanência efetiva no lugar.

Nesse sentido, o Modo Operativo AND é discutido para se pensar a composição numa perspectiva relacional. Em seus pressupostos, esse modo operativo está entre uma forma de ética de “como viver juntos” numa composição coletiva e uma lógica de compor de “como não ter uma ideia” (EUGÊNIO e FIADEIRO, 2013). Para a primeira, tem-se como referência o *modus operandi* do etnólogo, preocupado com a convivência e as possibilidades de compreender as relações num determinado grupo. Para a segunda, tem-se como referência o *modus operandi* do coreógrafo interessado em improvisação, ou seja, um modo de compor sem a necessidade de um planejamento prévio, sem uma coreografia aprontada previamente para uma apresentação. As duas referências pertencentes aos criadores desse Modo Operativo estão interessadas em entender como se dá a percepção de aspectos relacionais no tempo presente. Seus criadores dedicam-se a estudar de modo prático a percepção entre pessoas diante de um acontecimento, como veremos mais adiante. Esses *modus operandi* estão entrelaçados no que se denomina como *AND*, cuja palavra da língua inglesa que significa a conjunção “e” em português e traduz o interesse no problema relacional.

Enquanto pressuposto, há uma preocupação nesse modo operativo em definir do que se trata o “e” – dito *AND* como uma compreensão distinta da forma de relação somatória, ou seja, não se trata apenas de dizer que há uma relação que junta as partes. Há, para os autores, uma diferença entre modos de pensar que coexistem no mundo que ditam modos de relações do ser humano com as coisas, as pessoas e seu comportamento. Eles traçam, então, uma diferença daquilo que é da ordem do “é” (onde as coisas ao redor se definem sem uma possível brecha do que podem não ser, uma espécie de certeza proveniente de um pensamento da modernidade); daquilo que é da ordem do “ou” (onde as coisas podem ser muitas coisas, numa dinâmica ilusória de liberdade e ecoando em isolamentos de pequenos grupos em interesses comuns, proveniente de uma pós-modernidade); daquilo que é da ordem do “e” (onde é possível permanecer num recorte relacional e que põe em cheque de forma dinâmica as relações de definições fechadas ou de uma suposta liberdade sobre aquilo que se pode ser ou fazer, que seria conviver com os outros entendimentos de relação e ao mesmo tempo conseguir, na contemporaneidade traçar uma convivência buscando um tipo de relação do presente).

Por isso, esse modo operativo, em primeira instância diante de uma suposta relação, sugere a quem está implicado na composição que pergunte à situação, ao lugar, ou ao que esteja se relacionando, ao invés de “o que é”, ou “o que pode ser”, pergunte “o que há”. Isso pode nos fazer pensar, por exemplo, ao estar diante de uma praça, se nos perguntamos o que é, a resposta define a situação e o com seus nomes juntamente com a situação do que somos nós mesmos chegando numa praça. Se nos perguntamos o que pode ser, entramos no reino apenas do que poderia ser, pois pode ser uma praça que represente as minhas inquietações, pode ser a simbologia do redondo, etc. Enquanto que, se nos perguntamos o que há, então paramos alguns instantes e começamos a deixar que essas informações se formulem diante daquela situação. O que há na praça, na situação de estarmos na praça naquele momento, o que há no meio. Olhar para o meio, segundo os autores, ajuda a pensar de modo circunstancial e a ampliar o modo de perceber o que está em acontecimento. Nas palavras dos autores,

Tomar o meio como de trabalho não é habitual e, parecendo simples e mesmo óbvio – já que estamos sempre “a meio” ou “em meio” de qualquer coisa e viver é sempre gerúndio – tendemos antes a começar pelo “fim”. Os modos operativos que mais praticamos, por diferentes que sejam, raramente partem do “fator de situação” do meio: articulam-se todos pelo fim e variam tão somente no modo como o entendem. Se o situam no futuro, colocam-nos para começar pelo “fim-finalidade”: objectivo, meta ou expectativa. Se o situam no passado, colocam-nos para começar pelo “fim-causalidade”: causa, origem, motivo, razão, tradição ou, aqui também, expectativa. (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p. 08 e 09).

Poderíamos pensar que a questão da expectativa diante de resolver rapidamente o que identificamos na relação pode também levar à produção da composição como um resultado rápido. É o nó do fazer de algo que está na seara da improvisação, pois, ao lidar com a improvisação enquanto modo de composição, a elaboração do que se denomina composição precisa estar ancorada em outras ignições – que não é a mesma coisa que a memória de coreografias, por exemplo. Se, diante de uma composição é possível estar num tempo de espera para deixar o recorte emergir, a relação pode estar na perspectiva de um tipo de relação que acontece.

Então, é diferente de observar o que é (definição do que “é” o lugar), o que poderia ser (definição alternativa que pode ser uma coisa “ou” outra) e o que há (o que de fato é possível dizer que “há” em dada situação) nesses lugares onde ocorreram os experimentos. De antemão, o que há só é possível de ser descrito no momento, no encontro em si; já o que é está ligado a uma definição prévia, a uma certeza que, mesmo no presente do momento, é imposta

como verdade definidora. O que poderia ser está ligado a uma especulação que não está no presente, uma tentativa de decifrar o que está acontecendo na situação, um “pode ser que seja” diante de uma dada situação. Por exemplo: o ônibus coletivo “é” um transporte público que circula numa determinada cidade em seus respectivos bairros. Para cada bairro há uma realidade de circulação específica. Mas, de perto, estando dentro de um ônibus, as situações são infindáveis e específicas. Se, ao estar no ônibus, apenas me concentro nessas informações definidoras previamente, não percebo o que há naquele ônibus que acabo de entrar. Se, pautada apenas em especulações sobre o ônibus, imagino que o ônibus pode ser o símbolo das ligações entre bairros diferentes, ou que ele pode ser um lugar para se realizar ações sociais porque reúne muita gente diferente, então, resumo o que pode ser o espaço do ônibus a infinitas boas ideias daquilo que posso fazer com uma situação no ônibus. A composição feita do que há, persegue esse o que há, naquela circunstância.

Esses pressupostos fazem parte de duas práticas: o jogo *AND* e a Composição em Tempo Real (CTR). No jogo, esses pressupostos ganharam uma clareza em práticas de composição abertas a pessoas de áreas distintas. Práticas que alimentaram um conjunto de palavras-conceito que integram o glossário *AND*. Na Composição em Tempo Real, que surgiu antes do jogo, pós-prática do jogo durante seis anos, esses pressupostos deslancham numa maior compreensão do caminho em qual esse método de composição se realiza.

Para verticalizar e compreender um pouco melhor o que se denomina Modo Operativo *AND*, vale a pena destrinchar alguns entendimentos contidos no glossário *AND*, entender como ele se constituiu e posteriormente entender como ocorre o jogo e a CTR. De antemão, o interesse nesse estudo ajuda a entender dois pontos no que concerne a esta pesquisa. O primeiro ponto é a compreensão de uma atenção voltada a um determinado recorte da composição, seja ele físico, contextual ou mesmo numa ideia. Trata-se de observar na composição situada como um tipo de atenção em composição, ou seja, no plano do Recorte pode ocorrer no entendimento de quem dança. A composição, em si, depende do que acontece e quem conduz pode estar atento a esse acontecimento, no sentido de que sua escolha garanta uma consistência com o que de fato já está em evidência. O segundo ponto é o estado do corpo em implicar-se no recorte de modo a gerar uma noção daquilo que está sendo gerado em seu próprio corpo a partir do que já está: se trata então de considerar como o corpo pode estar mais disponível ao acontecimento. A compreensão do corpo em atenção ao recorte e a

auto observação num dado recorte são os dois pontos que interessam do modo Operativo *AND*.

O jogo, entre 2009 e 2014, fora desenvolvido por João Fiadeiro e Fernanda Eugênio, e compartilhado em pequenos workshops e práticas abertas no Atelier Real em Lisboa para pessoas de diferentes áreas. Durante os jogos que acompanhei entre o ano de 2013 e 2014, os participantes estavam tomados por um modo de atenção com o que acontece entre uma jogada e outra de uma forma curiosa. O jogo convocava a todos a prestar a atenção num dado recorte possível de composição. Durante a explicação do jogo, sempre éramos convocados a pensar no que há em questão, ao invés de ocuparmo-nos em traduzir o que é. Dessa forma, abriam-se possibilidades de chegar a uma compreensão comum daquilo que estava em questão no jogo, abria-se uma espécie de assunto comum aos jogadores que, com o passar do tempo, conseguíamos “ler” com mais clareza os recortes compositivos.

Entre janeiro e fevereiro de 2012, a antropóloga Fernanda Eugênio e a investigadora associada do AND Lab Liliana Coutinho, a partir de uma rotina de conversas diárias sobre as palavras que começavam a compor o vocabulário do Modo Operativo *AND*, passam a escrever textos explicativos sobre essas mesmas palavras. Na revista online do blog, semanalmente, começaram a postar a síntese das conversas que passam a se constituir num glossário. Esse glossário, com o trabalho da antropóloga Fernanda Eugênio, torna-se um conjunto de conceitos-ferramentas que sintetiza o que ela denomina de “Pensação *AND*”. O que se denomina de Modo Operativo *AND* é o modo como se opera a partir desses pressupostos, uma visão de mundo que atua no modo de operar *AND*. O Glossário é formado por conceitos que só se constituem em ações, ou seja, as palavras referentes ao glossário foram alimentadas e constituídas a partir de experiências práticas com o jogo *AND*. Então, o Modo Operativo *AND* é um conjunto de conceitos que configuram uma lógica operativa de compor, que regem esses dois acontecimentos: o jogo *AND* e a Composição em Tempo Real (CTR). Para compreender melhor essa lógica, veremos algumas palavras-conceitos e uma breve descrição do que se trata o jogo, como também a CTR. No quadro abaixo, podemos ver a origem dos pressupostos desse modo operativo, bem como onde ele está presente nas práticas atuais. Digamos que ele é uma sistematização dessas práticas enquanto método e prática de composição.

Tabela 3

PRESSUPOSTOS E PRÁTICAS ANTERIORES	SISTEMATIZAÇÃO	PRÁTICAS ATUAIS
Etnografia – Fernanda Eugênio MO_AND <sup>44</sup>  Dança (improvisação) CTR – João Fiadeiro	<b>Modo Operativo AND</b>	<b>Jogo AND</b>  <b>Composição em Tempo Real (CTR)</b>

A diferença entre o jogo AND e a CTR é a forma como o Modo Operativo AND está sendo direcionado, já que o jogo é uma composição coletiva e que tem a predominância da Escala Maquete como zona de acontecimento; enquanto que a CTR, apesar de ser uma composição também coletiva, tem como predominância a Escala Corpo e carrega traços de direcionamento de experiências anteriores vivenciadas pelo coreógrafo João Fiadeiro, durante seus vinte anos de atuação como coreógrafo investigando seu próprio método de composição. Como estão inseridas num mesmo ambiente, é complexo definir o que está presente num formato ou no outro. Inclusive porque, o ano de 2014, foi justamente um ano de retomada das práticas da CTR independentemente do jogo AND, e foi justamente nessa época em que estive presente na pesquisa de campo e pude testemunhar o jogo AND na presença dos dois criadores e, depois, o jogo AND com os encontros de “pensação” com Fernanda Eugênio, versus, práticas da CTR com o workshop do coreógrafo João Fiadeiro. A meu ver, são duas formas de encaminhamento de um mesmo modo operativo que destaca a importância da relação no ato da composição.

<sup>44</sup> MO\_AND é relativo ao início das práticas e reflexões em site-specifics que se configuravam no fazer da antropóloga Fernanda Eugênio antes do encontro com o coreógrafo João Fiadeiro, ou seja, previamente ao ano de 2009.

É interessante perceber que os conceitos do Modo Operativo *AND* estão em fluxo de mudança o tempo inteiro, já que foram e são alimentados pelas experiências práticas que se atualizam a cada tempo de amadurecimento. O glossário *AND* se constitui com as seguintes palavras-conceitos: *reparar, ordinário, manuseamento, centro, participação, reciprocidade, secalharidade, posição, gameplayer, affordance, plano, acidente, sinal, standby e gamekeeper*. Durante as sessões e encontros práticos, essas palavras passam a fazer parte de um vocabulário comum entre os jogadores do *AND* e artistas interessados na CTR, porém, elas passaram a estar mais presentes no jogo, já que estiveram sendo intensamente relacionadas ao jogo nos últimos seis anos. Algumas têm a ver com algo que acontece no jogo em si, outras têm a ver com procedimentos dos jogadores diante das jogadas. Dentre tantas palavras-conceitos, selecionei quatro palavras que parecem ajudar a pensar sobre composição do ponto de vista que aqui se discute (enquanto plano de relação do Recorte do Corpomapa): *reparar, posição, affordance e secalharidade*.

O jogo acontece com um grupo de pessoas em volta de uma zona que se determina pelo desenho de um quadrado desenhado no chão, ou tendo como apoio uma superfície quadrada, onde as jogadas serão realizadas. O jogo se constitui primeiramente definindo a escala na qual ele será jogado, ou seja, o tamanho do quadrado em que as jogadas acontecerão. Isso modifica as ações do jogo, já que pode tomar uma dimensão que os jogadores utilizem o próprio corpo como material de jogada ou não. Por exemplo, a maioria dos jogos para estudo em estúdio, acontecem na escala maquete – tamanho de um tabuleiro de xadrez, ou uma mesa quadrada. Nessa escala, a composição ocorre apenas com objetos. O que fica, ao final do jogo, demonstra um histórico de ações realizadas ao fim de uma composição coletiva.

Na Figura 49, podemos ver fotos relativas ao que pode se chamar de uma escala maquete do tamanho de uma mesa.

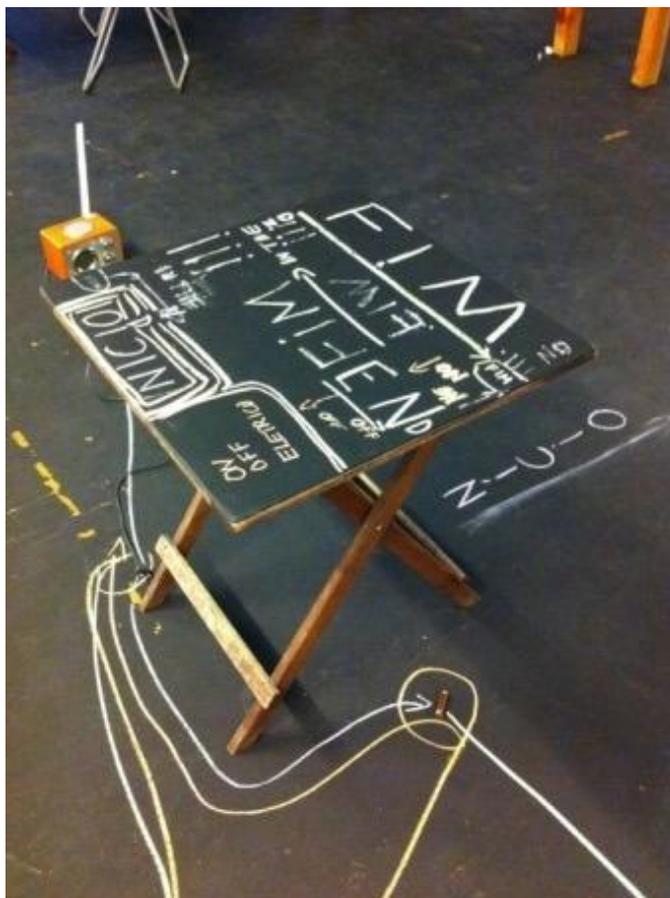


Figura 49. Escala Maquete – Mesa quadrada ao fim de um jogo *AND* entre um grupo de pessoas. É possível perceber os materiais usados como giz, e um suposto jogo com a palavra fim e início, é perceptível que o jogo ganhou mais espaços fora a própria mesa. Cada traço ou palavra e objetos colocados foram feitos por vez. E cada uma dessas jogadas tinham a ver com a anterior. Não se trata aqui de ações que exigem dança ou qualidade de movimento, mas uma lógica de composição.

Na Figura 50, vemos uma escala mais ampliada, em que o quadrado está no chão, quase uma escala corpo (onde jogadores mais experientes costumavam experimentar).



Figura 50. Jogo *AND* finalizado num quadrado maior traçado no chão, quase uma escala corpo. A composição fora feita coletivamente até se constituir no que vemos na foto. Podemos ver que foram usados giz, pó de serra e cordões, enquanto uma figura plástica se forma ao final do jogo. Tudo se concentrou mais nas informações da moldura do quadrado. Há um jogo ainda sendo realizado ao fundo da sala com dois jogadores em pé esperando a sua vez de jogar, enquanto uma jogadora está na sua vez da jogada.

Na Figura 51, vemos os jogadores ao redor de uma mesa tipo escala maquete, comentando sobre o trajeto de suas posições diante dos materiais que foram utilizados na composição.



Figura 51. Jogadores em volta da mesa, ao final de um jogo AND, discutindo como se deu o desenrolar das jogadas. Composição feita em cores com diversos materiais diferentes postos na mesa. Havia legendas sobre as cores. Após os jogos, sempre se discutia os caminhos tomados por cada um, já que durante o jogo todos agiam em silêncio.

Nas três imagens acima, podemos ver o registro de três situações diferentes nas quais o jogo tinha chegado ao fim. O tempo de duração não é acordado previamente, depende de quando os jogadores compreendem que uma determinada situação compositiva já está saturada. Ao redor desse quadrado, cada jogador tem o seu momento por vez. O que se cria nesse quadrado é a materialidade da composição, que, no caso da escala maquete, é plástica, feita com os materiais que são postos no quadrado. Porém, “o modo” como esses materiais são postos pelos jogadores também faz parte do jogo. Quando um objeto é posto em maquete, todos observam “como” esse objeto está sendo posto, dessa forma – mesmo na maquete, há uma implicação na jogada feita com objetos. Cada jogada é chamada de **posição**, o jogo se faz em silêncio e é necessário prestar atenção na jogada anterior para que a próxima jogada se realize. Sobre o que se define por **posição** segundo o Glossário AND:

No modo operativo AND privilegia-se o tomar uma *posição* em detrimento do agir. [...] Nessa tomada de *posição* o pensar e o fazer coexistem. Os dois processos coincidem no tempo e no espaço, ganhando uma densidade concreta que tem

consequências no *plano* comum. [...] Uma *posição* é um convite, mesmo se já implicado e dependente do que já está presente no *plano* de relação. Da perspectiva do *plano* de *composição* ela é uma resposta para uma pergunta que está em processo de emergência. (EUGÊNIO, 2012).

Uma posição é uma proposta de começo de criação. Por exemplo, imaginemos um quadrado de uma mesa, todos ao redor. Após um tempo, uma pessoa coloca um copo de vidro na beira da mesa de maneira muito leve. O copo está vazio e tem um formato largo. Há que se considerar que, ao vivo, é necessário observar os detalhes do que foi proposto e em como foi proposto, implicando a intencionalidade dessa primeira posição. O segundo jogador vai se relacionar com esse conjunto de coisas que apareceram na primeira posição, sugerindo uma direção para o jogo. Abre-se um leque de possibilidades do que pode ser feito, porém, o mais importante é conseguir considerar o que faz parte do plano comum do jogo, como, por exemplo, as propriedades do copo, sua condição de uso e o que fora testemunhado por todos na intenção do primeiro jogador no seu modo de colocar o copo. A segunda posição pode sugerir colocar um outro copo igual em outra diagonal da mesa. Isso poderia sugerir que o jogo é sobre modos de colocar copos. Ou o próximo jogador poderia pegar o mesmo copo e colocar em outra diagonal, então, o jogo é sobre como manusear o mesmo copo; ou ele poderia encher o copo com água, então o copo será aí tratado como condição de uso, etc. A terceira posição, ou o terceiro jogador, é dependente da decisão do segundo jogador, pois passará a se relacionar com o tipo de relação que fora estabelecido entre a primeira e a segunda posição. Na quarta jogada, estabelece-se uma direção em plano comum, já que há um conjunto de relações que foram estabelecidas e encaminhadas para uma materialidade compositiva. Se a primeira posição fosse realçar marcas na mesa que lá já estavam com um giz, seria aí outro jogo e assim por diante.

Se tomarmos um exemplo de experimentos criados por mim durante esta tese, a ideia do quadrado pelo seu sentido primeiro de recorte, e imaginarmos que, antes de uma primeira posição, o quadrado é uma rua, por exemplo. Nesse sentido, transporto essa possibilidade fora do contexto “jogo”. Delimito o plano de visão até um determinado ponto da rua e passo a observar o que lá já está em seu conjunto de relações. A posição, a jogada, ou a proposição compositiva num primeiro instante será de acordo com o que percebo nessa rua.

É menos possível que aconteça a imposição de alguma coisa que não tenha já a ver com o que lá está. O que passa a configurar essa posição depende também com qual dimensão escolho criar. Dessa forma, as escolhas partem por “n” caminhos possíveis, já que depende do

tipo de leitura que passo a operar nesse recorte. Mas essa observação que o jogo *AND* propõe como ação de ver o que está acontecendo a cada jogada é importante, já que propõe um estado de cuidado na observação. Na rua, ou num espaço qualquer, esse recorte se torna mais complexo pela simultaneidade de acontecimentos em paralelo. Contudo, o exercício do jogo parece apurar o modo de compreender o plano do Recorte enquanto ação relacional. As reflexões partem de experiências práticas. Estar de forma continuada inserida nesse modo operativo suscitou um modo de pensar sobre as minhas próprias poéticas porque havia também um interesse relacional. As escalas se diferenciam nos exemplos, mas os pressupostos do modo operativo podem estar presentes como referência de entender as relações que se configuram na composição.

Para esclarecer sobre as “escalas”, é importante entender que, no decorrer do jogo, entende-se que existem escalas de atuação de posicionamentos que tem a ver com os pressupostos da etnografia, no que concerne aos assuntos das relações humanas. Então, difere-se a escala humana – que seria a vida e como podemos viver em conjunto e tomar posicionamentos diante de um grupo, das demais escalas. A escala maquete é jogada com posições e pequenos objetos – é uma maquete no centro de situações entre pessoas que jogam o *AND*. Mas está subentendido os pressupostos dos comportamentos entre as jogadas.

Na escala corpo, esses pressupostos estão mais entrelaçados com a CTR, pois o recorte volta-se para o fazer do corpo num quadrado “cena”. Aqui, importa a noção de recorte com o entendimento das três escalas: escala humana (a vida comum), a escala corpo CTR, e a escala maquete, cada qual em aspectos diferenciados. A escala humana está mais aproximada do entendimento de lugar praticado, já que na escala humana a observação pode se voltar para um determinado conjunto de relações humanas. A escala corpo está mais aproximada com a implicação de quem está no Modo operativo *AND* em atenção a si mesmo e seus estados de atenção compondo em tempo real. A escala maquete ajuda a pensar o plano de relação do Recorte, já que apresenta uma clareza no direcionamento que uma determinada relação apresenta. Apesar das diferenças de cada escala, todas se inserem numa situação compositiva de forma relacional.

A complexidade do jogo está em perceber o recorte da relação, ou seja, para que direção uma determinada posição aponta. Essa direção depende de que tipo de jogada está sendo feita e de como um determinado grupo instaura uma forma de convívio entorno do jogo. Já que se trata de entender qual direção aquele determinado grupo aponta em seu

conjunto de jogadas, as pessoas acham em grupo o tipo de jogo que acontece em tempo presente. As regras do jogo convidam a observar de um modo mais cuidadoso para o que está acontecendo na composição, o que pode ser entendido no modo de **reparar**. Segundo a definição do glossário *AND*,

Reparar é um processo de investigação. Como conceito tem sua origem na dimensão descritiva dos procedimentos do trabalho etnográfico. O etnógrafo nota, dá-se conta, está atento aos pormenores e aos detalhes que fazem a paisagem global. Não deixando ver o conjunto, desfragmenta-se o que aparece como dado e desenvolve-se a capacidade de perceber como ele é constituído. [...] A observação etnográfica não é desimplicada. Ela só pode ser feita por aproximação, por implicação mútua entre agente e paisagem global, ativando sempre uma entrada em relação. (EUGÊNIO, 2012).

Deparamo-nos no corpomapa com a necessidade de observação, o reparar: trata-se também de reparar e reparar-se e por conseguinte, reparar-se para reparar o entorno. Uma outra palavra-conceito se faz importante no que diz respeito às possibilidades de uso daquilo que está em recorte. Trata-se da palavra *affordance*:

O conceito de *affordance* foi inicialmente formulado pelo psicólogo James J. Gibson para dar conta do entendimento da percepção visual, não a partir de uma cisão entre quem vê e o que é visto, mas como a expressão de uma entrada em relação essas duas supostas entidades (sujeito que vê e objeto visto). O conceito de *affordance* foi posteriormente estendido a outras dimensões perceptivas. A vantagem desse conceito é a de deixar bem visível o trabalho de *des-cisão*<sup>45</sup>, pelo qual se percebe o alastramento do poder de ação a todos os elementos presentes na relação. (EUGÊNIO, 2012).

É interessante o entendimento desse conceito, já que nos adentra na compreensão da percepção/ação diante do uso das coisas ao redor de uma forma mais expandida. Os estudos de J. James Gibson ajudam a integrar a denominada filosofia ecológica que vai de encontro aos estudos que se alinham com as ciências cognitivas.

De acordo com a hipótese gbsoniana, o ambiente pode ser entendido como “*the surfaces that separate substance from the medium in which the animals live*” (Gibson, 1979/1986: 127). Além disso, o ambiente, ao disponibilizar informações suficientes para o comportamento do agente, *affords*, o animal. De acordo com Gibson (1979/1986), o verbo *to afford* é encontrado no dicionário (proporcionar, propiciar, fornecer), mas o substantivo *affordance* não. Gibson deu significado próprio ao termo. São exatamente as possibilidades oferecidas pelo ambiente a um

---

45 Essa palavra é utilizada pela autora *des-cisão* estando contida na forma da palavra o sentido de abrir uma brecha no *affordance* do que se encontra no entorno. Tirar a cisão, desfazer a cisão e au mesmo tempo ela está querendo dizer que a decisão pode ser uma abertura de ação.

agente particular, que o autor determinou *affordances* – superfícies possibilitam locomoção, alguns objetos possibilitam manuseio e outros animais possibilitam interações sociais. Quando um agente percebe superfícies, objetos e animais, ele percebe *affordances*. (OLIVEIRA e RODRIGUES, 2006, p. 121).

Dessa forma, o entendimento da relação agente/ambiente demonstra uma perspectiva que possui variedade no manuseio das coisas, gerando maneiras de interações diferentes que estão de acordo com o que o agente carrega na sua necessidade de uso:

Do ponto de vista gibsoniano, *affordance* é entendido como uma “relação” funcional entre um objeto no espaço e um indivíduo com uma constituição física específica em determinado ambiente. (Pellegrini, 1996: 311). Segundo Lombardo (1987), Michaels (1988) e Oudejans e colaboradores (1996), *affordances* dependem das características ambientais referentes à escala corporal e capacidades do agente. Para que ocorra um ajuste de comportamento, é importante que as decisões sobre as possibilidades de ação dependam do reconhecimento do que o sujeito pode fazer corporalmente, qual a sua capacidade de produção de movimento, limitações articulares, força, entre outras (Pellegrini, 2000). Para Gibson (1979/1986; 128), “*knee-high for a child is not the same as knee-high for an adult [...]*”. Então, talvez, a criança não veja na cadeira, tal como o adulto, a possibilidade de sentar-se, e sim uma mesa para pintar, o que leva a crer que estas interações podem ser determinadas pelo conjunto de significados sociais do que está sendo percebido. Sendo assim, o mesmo *layout* terá diferentes *affordances* para diferentes organismos, pois cada um possui repertórios diferentes de ações (Gibson, 1971b). (OLIVEIRA; RODRIGUES, 2006, p. 123).

O que Fernanda Eugênio apresenta sobre a possibilidade de *des-cisão*, no glossário, nos aponta para a possibilidade de ver *affordances* diferentes num mesmo objeto e ainda criar outras possibilidades de manuseio durante o jogo, ou seja, o ato da criação compartilhada possibilita abrir novas brechas daquilo que já fora instituído.

De um modo mais ampliado, na escala humana, os *affordances* são gerados com objetos e com os lugares em quais esses objetos estão. O uso dos pontos de um dado lugar são modos de *affordances* instituídos. Se a cadeira do ônibus, por exemplo, serve para sentar e esperar o ponto de descida, achar uma outra função pode ser abrir uma brecha de modos de estar nesse ponto do lugar. O entendimento dessa relação no exercício do jogo *AND* amplia o olhar para as brechas e novas relações possíveis em composição compartilhada. Talvez, o modo de achar as brechas de forma mais alinhada com o modo operativo seja achá-las e, não apenas criar em cima de onde não há esse modo diferente.

Esses entendimentos do Modo Operativo *AND* funcionam em tempo presente, ou seja, a improvisação é ignição básica das ações que se queiram estabelecer. Dessa forma, um dos

conceitos fundantes desse modo operativo e talvez o mais importante no que diz respeito a criação de todos os outros é a *Secalharidade*:

Este é um conceito chave, uma porta de entrada no modo operativo AND. Trata-se de um conceito que emergiu de um trabalho com a elasticidade da língua e de um encontro particular entre dois contextos de enunciação: o português e o brasileiro. “Se calhar”, uma expressão pouco usada no Brasil mas muito usada em Portugal, exprime geralmente a ideia de um “logo se vê” [...]. Trata-se do modo de funcionar que sabe que é com a marcha do acontecimento que a sua forma vai surgindo. Nada está pronto, formado, antes do fim: “vai-se andando conforme se marcha; vai-se andando e logo se vê, e só no fim: pronto!” [...]. Com este conceito damos uma primeira nomeação a um modo de fazer mundo que não tinha ainda nome e que difere tanto do paradigma moderno – o reino do “é” - , quanto do paradigma pós-moderno – o reino do “ou”. Alguns chamam-no de contemporâneo mas esta terminologia tem contornos enganadores, pois ela pode dar a entender que se trata de um fazer mundo que só começou a existir agora. No entanto, não há uma relação sequencial mas três modos de operar. Por modernidade, pós-modernidade e *secalharidade*, referimo-nos a três modos que estão constantemente prontos a entrar em funcionamento e cuja activação em maior ou menor grau dão o tom às épocas históricas. (EUGÊNIO, 2012).

E mais adiante explica que modo de operar é esse:

Esta terceira via, ou modo de fazer mundo, acontece num plano cujas condições iniciais não são pré determinadas. Estas surgem à mendida que o plano vai emergindo da própria prática relacional. A *secalharidade* ativa uma lógica consequente, ou seja, uma lógica na qual as ações e posições têm consequência na geração do *plano* comum. A *paisagem* deste último desenha-se pelo que calha, a cada vez acontecer. O que calha acontecer diz, por sua vez, o que pode ou não pode vir a acontecer. Trata-se de um modo de operar que nos permite ativar o comportamento de observação. Concentramo-nos em observar o que pode acontecer, indo ao encontro das condições que se encontram presentes no plano e não ao encontro do que, supostamente, se sabe, se pensa que deveria ser, ou se acredita de antemão. É neste encontro que se abrem, ou não, possibilidades de experiência. (EUGÊNIO, 2012).

Fica clara a relação da improvisação como uma forma de proceder diante do acontecimento e o modo de lidar de forma compositiva com o que acontece em tempo presente potencializando as relações ao redor.

Esses quatro conceitos, destacados do glossário AND: *reparar*, *posição*, *affordance* e *secalharidade*, ajudam a entender o plano de Recorte da composição que diz respeito ao dançarino em relação com um dado lugar. Tal correspondência está sendo feita porque percebo que é possível gerar essa mesma inteligência em composições afins, que criam novos contextos e potencializam alguns conceitos que apresentam uma força maior em uma dada composição, já que se tratam de conceitos pautados numa experiência prática: pessoas

estiveram reunidas jogando e configurando conceitos praticados. Dessa forma, passa por uma implicação de quem joga em tomada de posições diante de alguma coisa.

Se no jogo *AND*, em escala maquete, esses conceitos e entendimentos ganham clareza no decorrer do jogo (pela possibilidade de se delimitar o que está em questão no quadrado escala maquete), na Composição em Tempo Real, esses conceitos se complexificam porque estão inseridos na denominada escala Corpo, ou seja, o quadrado amplia-se ao tamanho do estúdio, ou dilui-se nele mesmo, e as pessoas passam a lidar com o acontecimento. A CTR não se alinha à regra de jogar e esperar a próxima jogada, pois, dependendo do acontecimento em si, há uma composição que se desenrola com as pessoas que continuam no “quadrado”. Observar o acontecimento é contentar-se com o limite daquilo que pode ser observado e confiar no que é possível ter acesso da situação. A Composição em Tempo Real trata dos pressupostos aqui apresentados, porém já assinados por uma direção específica do coreógrafo João Fiadeiro. O treino sob essa visão implica em experienciar a partir de um olhar da sua experiência como artista atuante e diretor de dança, e que pratica a improvisação nesse aspecto há mais de vinte anos. Contudo, essa experiência pode potencializar outros caminhos da improvisação que podem apontar para formas diferentes – praticar o Modo Operativo *AND* na escala Corpo tem como uma importante referência o trabalho artístico do João Fiadeiro, mas não necessariamente precisa tomar a mesma configuração desse artista. A afirmação valida a sua participação em orientações múltiplas que vem oferecendo a artistas de outras áreas em suas dramaturgias como área de criação em cinema, teatro, música, dentre outros, que continuam galgando suas escolhas e configurações próprias.

Observei, durante os workshops e demonstrações, que essa lógica de operar apresenta-se muito forte, numa disponibilidade que aparece no corpo de João Fiadeiro. Isso causa uma consistência em suas proposições compositivas, bem como um tipo de presença que conduz o olhar de quem compartilha a composição a prestar atenção no entorno do artista – porém, sem perder a potência do seu próprio corpo na composição. Há um modo de estar disponível no qual é possível perceber que ele, João Fiadeiro, no momento em que está exposto na composição, não cria expectativas sobre o que vai fazer. Isso se nota no tipo de tônus muscular, na respiração, além de permitir que as ações e estados corporais se alterem com o passar do acontecimento chegando a um extremo de possibilidades (como, por exemplo, abrir o forro do teto da sala e enfiar-se subindo numa grande escada), potencializando a sua presença em relação a algum acontecimento compositivo. Trata-se de um tipo de presença que

se instaura de modo relacional, pela disposição em estar se relacionando com o que pode vir a acontecer. Há o interesse em abrir sua ação criativa ao acontecimento, o que quer que seja esse acontecimento, e, ao mesmo tempo, compreender o recorte de uma dada situação. Esse recorte garante uma informação compartilhada, o “fio” que conduz uma lógica compositiva.

Na Figura 52, há um registro de um dos momentos do workshop da CTR. Participávamos todos os integrantes do curso de um momento de improvisação, inclusive João Fiadeiro, enquanto oficineiro e compositor. No desenvolvimento, ele estava com um microfone na boca e os olhos enfaixados e pintados. Essa cena foi construída coletivamente até chegar no solo no qual ele fazia sons com o microfone e andava pela sala. O quadrado é a cena em si, o acontecimento já é a composição em tempo real.



Figura 52. João Fiadeiro no meio de um workshop CTR.

Uma das diferenças entre o estado de corpo dos jogadores no Jogo AND e dos artistas numa sessão da CTR, é também uma velocidade necessária de responder continuamente ao que está se propondo na composição, que é aquilo que se preza pela velocidade da resposta ao acontecimento. Em contrapartida, a composição pode ser limitada a um pequeno número de

peessoas. O corpo está à vista, o posicionamento está implicado numa gradação maior que na escala maquete. Isso revela *modus operandi* que se repetem, ou seja, é possível ver como as pessoas costumam jogar de um certo modo, e que há “modos recorrentes de composição” – assinaturas existem, apesar de se tratar de composição em tempo real.

Podemos dizer que os conceitos de *reparar*, *posição*, *affordance* e *secalharidade* estão inseridos no entendimento de corpomapa, no plano de relação do Recorte. Significa que, no ato em si de como o dançarino compõe no lugar, esses conceitos estão implicados, porém, na condição da composição situada. Já esclarecemos sobre o ato de *reparar* uma rua e considerar o que há nessa rua, criando um modo de ver melhor o conjunto de relações que ali se encontram. Sobre a *posição*, enquanto um modo de se colocar no lugar, uma proposição de estar, como por exemplo, começar a composição em *Espia 1*. (2012): com a ação de aparecer por trás da cortina é uma primeira posição que pode se desdobrar com o que acontece em seguida no desenrolar da circunstância de estar na janela de cortina florida. Poderíamos dizer que a ladeira em *Ladeira de Chuva* (2012) tem um tipo de uso, ou seja o *affordance* da ladeira para os moradores é um chão de entrada e saída de sua moradia, é um lugar de passagem, mas abre-se uma brecha para que seja um lugar de deitar. Esse entendimento cruza-se com o de mente estendida (Capítulo 2), já que a ladeira ganha um outro significado com a ação da obra. A *secalharidade* no corpomapa é a condição de estar em improvisação diante do que é possível, já que nem tudo pode, é uma improvisação restrita às circunstâncias do lugar e de quem dança.

O modo de lidar com a atenção do próprio estado do corpo no ato da composição traz o caráter da implicação do dançarino no acontecimento que vimos nas práticas da CTR. Percebo que, nos exemplos das obras autorais, essa atenção é algo que precisa ser percebida de forma continuada. A atenção do corpo implicado juntamente com as palavras-conceito do Modo Operativo *AND* ajudam a discutir o plano do Recorte, porque é possível discutir o que se cruza e converge na composição (o que não pertence apenas a fisicalidade do dançarino), ou apenas à configuração do lugar e suas práticas, mas está no “entre” de uma forma artística em dança. Uma vez compreendido o sentido de recortar algo no acontecimento, é possível ir percebendo para onde a composição aponta. Mesmo que haja um motivo de composição, ele estará presente em negociação a cada vez que for realizado.

Apresentamos, então, para um maior esclarecimento de como esses pressupostos podem ser pensados advindos de uma experiência prática, um exemplo de processo

compositivo onde são cruzados esses entendimentos do Modo Operativo *AND* com as orientações de Sofia Neuparth acerca da composição situada. Trata-se do experimento solo *Chão Adentro* (2014), apresentado no Festival Pedras D'água, em Lisboa. Durante o processo, as reflexões estavam cruzadas entre perceber o acontecimento e perceber o corpo em acontecimento pela sua vibração.

### **No Recorte da rua de São Nicolau...**

A primeira vez que estive na Rua São Nicolau, eu não sabia que seria o início de uma relação que desembocaria numa apresentação do Festival Pedras D'Água. Tratava-se de um pequeno experimento, que pretendia testar a superfície da minha pele no chão gelado das pedras portuguesas em pleno inverno português<sup>46</sup>. Um mês antes do festival, estive inserida na programação com o mesmo experimento, mas retomando as atividades de ações como se fosse um novo começo sob a orientação da investigadora Sofia Neuparth. A rua que eu estive investigando com a superfície gelada, existia pela noite com o comércio fechado e com uma determinada atmosfera, como podemos ver abaixo, na Figura 53.



Figura 53. Rua de São Nicolau pela noite. Dezembro de 2013. Chão molhado de chuva, clima de inverno, água e chão gelados, rua de comércio à noite com tudo fechado, lixo no chão, pessoas usando roupas escuras. Experimento *Chão Adentro*.

---

46 O filme com trechos do experimento pode ser visto na internet:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=rIEli8cNj0U>>

Na Figura 54, vemos a mesma rua de dia no verão, em outros tons e aspectos diferentes da rua que eu tinha realizado o experimento anterior. Agora, eu reencontrava a mesma rua pela tarde com o comércio funcionando, a luz do sol iluminando as pedras e as pessoas passando com seus afazeres.



Figura 54. Rua de São Nicolau, pela tarde. Junho de 2014. Cores vivas na rua, o chão seco e morno, as frestas de sol no chão, pessoas circulando, o vento que vinha de todos os lados da rua ao mesmo tempo, pombos no chão, horário comercial, de passagem, imigrantes.

No primeiro encontro de orientação, eu ainda achava que voltaria a deitar no chão e repetiria a “forma” do que tinha feito antes, mas deixei que Sofia Neuparth me indicasse tarefas. Nesse primeiro dia, pediu-me três sentidos de caminhada pela rua de São Nicolau e entorno: *andar no espaço*, *andar com o espaço* e *ser andada pelo espaço*. A partir das três indicações, ela me pediu que mudasse de uma etapa para outra percebendo o que acontecia com o estado do corpo. Depois, indicou que eu observasse que gesto aparecia. Recomendou

ainda que, durante a observação do gesto que aparecia, eu tomasse nota dos vetores de direção do peso do meu corpo após as três etapas. Constatado que essa indicação de modos de andar, recomendado por Sofia, equivale a mudanças de estados de atenção do corpo diante da rua. Quando o sentido de *andar no espaço* modifica-se para *andar com o espaço*, o tônus e a intenção de acompanhamento do ritmo da rua e do entorno enquanto conjunto ganham relevo enquanto informação do lugar. *Andar no espaço* apresenta uma ideia de ocupar, de passar no, caminhar em algum lugar; já a ideia de *andar com*, modifica-se para andar junto, andar em relação. *Ser andada pelo espaço* sugere um quase deixar-se seguir por acontecimentos durante os quais a atenção apenas obedece a um determinado fluxo ou rumo, a tomada de decisão parece quase não existir conscientemente. As três estratégias recomendadas por Sofia criam uma abertura de percepção sobre o que lá já está, com a diferença de que o corpo está caminhando, já está em ação. A percepção é o encontro desse corpo pulsando com o pulsar do lugar. Entendo que o fluxo do corpo em movimento já altera o modo de perceber uma determinada organização que se configura num dado lugar. O equilíbrio e a superfície da pele e do olhar já emanam o próprio lugar de outro ponto de vista. Enquanto ando e passo por uma determinada pessoa na rua e vejo o fluxo da passagem do rosto da pessoa sobre meu olhar, ou a esquina azulejada da loja de artigos que borra as cores do azulejo em azul, ou o vulto de um braço de outra pessoa que passa pelo meu braço, etc. Mas então, torna-se evidente aquilo que Alva Noë nos apresenta sobre explorar as aparências das coisas, já que, para o autor, conhecer as coisas tem a ver com explorar o mundo pelo movimento. Mas, aqui, há ainda especificidades pois se trata de andar com um determinado propósito voltado justamente para essas propriedades e deixando que tais aparências sejam sempre novidades diante de uma nova perspectiva que o corpo ao se mover enquanto dança passa a estar num tônus modificado. Ao me mover enquanto dançarina, exploro as aparências das coisas de um modo específico.

A intensidade da vibração do corpo quando o fluxo de água no corpo está também em movimento aciona um ponto de vista no qual se dança, ou seja, aciona outra dimensão. Os estados de corpo, como também os gestos que viram dança, no encontro com o lugar brotam dessa vibração, nesse caso proposto por Sofia. A qualidade de Sofia como orientadora da composição apresenta um olhar curioso para o que acontece com o corpo do outro, como se fosse uma primeira vez que ela acompanha alguém. Isso se dá porque ela olha para cada

encontro do corpo com um dado lugar como uma nova relação, que só é possível de se estabelecer entre aquele corpo e aquele lugar.

Ao final das três etapas (*andar no espaço, andar com o espaço e ser andada pelo espaço*), ocorreu-me um movimento de torção para o lado direito, um movimento de torção que poderia começar pela parte superior do tronco e desenrolar-se pelo resto do corpo, quase uma preparação de giro. Guardei essa informação junto a anotações, mas achei que se tratava de uma preparação para deitar no chão e rolar nas pedras portuguesas. Quando retomei o encontro no dia seguinte, não fazia sentido deitar no chão, mas eu não sabia dizer o porquê. Resolvi que ia mudar de rua, achei que o bloqueio era a rua, entrei em crise criativa. Ao chegar na outra rua, tudo era estranho. As pedras portuguesas eram iguais, a organização da rua era singular, apesar das ruas serem vizinhas (a rua Santa Justa na frente dos Correios era vizinha à rua de São Nicolau). Mas, justo naquele dia, houve uma mostra interna do meu pequeno experimento nessa outra rua. Na pequena mostra, eu não consegui estabelecer nenhuma relação consistente com a rua, tudo parecia uma imposição, parecia uma violência da minha presença nesse ponto do centro de Lisboa: pessoas paravam para me perguntar se estava tudo bem. Era um corpo “estranho” naquele contexto. No outro dia, retomando as visitas, voltei então para a Rua de São Nicolau e senti uma espécie de “familiaridade”, como se, mesmo sem saber, já estivesse construindo o encontro com essa rua há muito mais tempo.

As visitas foram realizadas diariamente com anotações em caderno, fotos, filmes. Eu ficava observando, escrevendo e realizando as etapas de exercícios da Sofia, já que o caminhar fazia parte do uso desse Lugar, percebendo o tamanho dos prédios em relação ao meu corpo, percebendo como havia detalhes que me causavam sensações diferentes com o passar do tempo. Um dia, no ensaio, com o corpo parado na rua, comecei a tentar manter os pés no chão e sentir o que acontecia com a minha pele. O conjunto todo da rua era leve, o chão era quente e o sol de final de tarde era aconchegante. O fluxo do vento criava uma densidade na rua que é uma rua de passagem na qual o vento toma caminhos diferentes. Sentindo o vento e os pés deslizando no chão, a mesma torção volta a acontecer. Percebi que meu estado de corpo estava diferente, ganhando alguma configuração que até então eu não havia sentido. Com essa qualidade de estado corporal, passo a me deixar girar. Quando comecei a fazer isso, no meio de uma rua de passagem, para minha surpresa, não era estranho no entorno. Era uma sensação de fazer parte do conjunto da rua. Tinha a ver com a vibração

daquele lugar. Eu tinha achado um motivo de composição. Mas não sabia como acionar esse estado novamente. Convidei Sofia para ver o giro no outro dia e me ajudar a perceber como sentir o mesmo estado de corpo do dia anterior. No dia em que mostrei a ela, rodei durante algum tempo sem parar. A sensação era de atravessamento, como se o estado de corpo tomasse por alguns instantes a densidade da rua. Nesse dia, ficamos as duas no chão da rua, observando o que mudava depois do meu giro. Durante os ensaios, eu comecei a escrever relatos no blog do festival sobre as sensações da rua, seus problemas de mudança em construções, pois em movimento me dei conta do antigo convento Corpus Christie que, abandonado, iria virar um hotel; fiquei dois dias hospedada no Hostel da Rua e percebi como havia uma realidade social diferente que frequentava aquele estabelecimento; conheci e visitava diariamente o dono da loja da esquina e frequentava também a Igreja de São Nicolau que ficava ao lado da rua; conheci indianos que moravam em Portugal há muito tempo, pessoas da rua que paravam os ensaios para conversar sobre o que viam, dois senhores moradores que assistiam aos giros da janela de seus prédios (muito alto) e desceram no horário do ensaio para me conhecer. Abaixo, na Figura 55, uma fotografia tirada do terceiro andar do Hostel onde deixava a câmera na varanda e descia para cumprir o tempo de visitação durante as tardes.



Figura 55. Rua de São Nicolau vista de cima. Foto tirada do Hostel Home Lisbon, onde fiquei hospedada duas noites. Na foto,   possível ver também a sombra do sol mais concentrada. Essa

configuração do sol e o desenho da sombra me orientava com o tempo dos giros e a passagem do tempo em mudança na rua.

Desse motivo de composição, devido a uma memória de dançarina, já passo a girar com braços grandes e a me deixar tomar por movimentos durante o giro. Sofia, em suas recomendações, passa a falar sobre como não ceder a formas já conhecidas, como que eu poderia estar aberta a perceber como a rua estava a cada dia, e isso modificava a percepção do estado de corpo que eu estava tentando acionar. Assim, a noção de imagem corporal da qual explica o autor Shaun Gallagher (2005) nos ajuda a entender que, enquanto eu girava para manter o estado em que eu queria estar e tinha a ver com a composição, eu tinha uma imagem do meu próprio corpo como um todo, na intenção da ação que se chama girar nessa rua. A minha visitação resumia-se a preservar a leveza, um tipo de qualidade de movimento que deixava meu corpo em estado de abertura para atualizar o que poderia acontecer no giro. Esse motivo de composição permaneceu. Havia evoluções com mudança de pontos onde os giros aconteciam, mas consegui permanecer nesse estado, pois era um modo de estar que para mim era desconhecido.

Numa das conversas com Sofia sobre do que se tratava uma composição, ela fez um desenho demonstrativo num caderninho que mais à frente, em entrevista, explicou melhor. Para falar do desenho, ela disse que o que eu chamava de composição era uma forma que acontecia entre o encontro das membranas do corpo e as membranas da atmosfera. Com o tempo, esse encontro ia se formando em algo repetível. O encontro ia ganhando corpo e esse corpo é a composição. Ela referia-se à poética que se configurava durante algo que acontecia nos encontros de visitação. As orientações de Sofia, a meu ver, são ensinamentos sobre presença, sobre criar formas poéticas abertas às circunstâncias presentes. Isso depende de um tempo de convívio. É um tipo de composição que precisa de tempo para se configurar. Nas palavras de Sofia sobre as membranas da composição, que fala da vibração da dimensão geológica com o encontro da epiderme:

[...] há qualquer coisa no vir-terra Gaya (terra) , a crosta, a epiderme da terra que é fascinante, [...] Ela não é um dado, tem um tempo de formação e que é difícil para o humano que tem outro tempo de formação acompanhar e falar, mas está lá, que tem mesmo a ver com esse contínuo e invisível do tal brotar do corpo, ser corpo, ser universo, ser espaço, [...] porque a gente sabe que o corpo não se restringe ao corpo biológico, mas há muito a aprender com essa superfície de encontro entre o corpo biológico e o ar entre aspas... é do ar. [...] E isso é uma coisa que quando a Líria encontra um espaço, encontra um lugar no espaço, e se dedica a demorar ouvindo a

epiderme se aplica o encontro, a honra que tu destes dela ser, poder contar a história de sua especialidade... ela (a epiderme) é especialista nisso. [...] o corpo Líria que dança ali (apontando para a rua do solo chão adentro) não é o mesmo. Nem a cor, nem o brilho nem o espaço entre os dois olhos [...] o encontro específico com determinada especificidade mundo relata, amplia ou reforça as linhas, as vibrações os riscos, as cores que também sempre foram Líria, mas na infinitude de ser Líria... que não conhecia ainda, é um de serem convocados.... tu vê... pode ser uma coisa... que a boca fique mais vermelha, os olhos mais redondos... Essa disponibilidade e estimulação que influencia o gesto. Assim como a crosta terrestre não é terra, a membrana não é você, a epiderme não é Líria... a membrana da célula não é uma célula, são superfícies de encontro como tantas... essa é especializada exatamente na tensão de um encontro específico. Mas todo o corpo que vai sendo Líria e a epiderme que vai sendo Líria, está nesse encontro corpo-mundo. É realmente uma coisa impressionante... e o gesto que é a poesia do fazer, não é? (NEUPARTH, 2014).

O motivo e desenvolvimento dessa composição na rua de São Nicolau era apenas um: girar. As variações do giro configuravam sentidos diferentes no que era construído. Percebo que o chão era a conexão do giro, já que meus pés deslizavam nas pedras, as pontas dos dedos das mãos pesavam e o olhar tinha variações entre estar no chão, no céu ou nos prédios. Eu estava com um vestido verde rodado. Percebo que estar apenas com um motivo de composição, acionando uma abertura ao que acontecia apresentava essa noção de estar compondo dentro de um recorte. O recorte era a rua, e era também o motivo encontrado. Ao invés de enxertar de possibilidades moventes, eu estava verticalizando a composição num recorte. A minha atenção, durante o giro, ganha uma qualidade de entrada e saída de um jeito que eu poderia estar girando, parar, e recomeçar a girar. O giro provocava imagens diferentes do olhar, como também no tipo de equilíbrio que o corpo precisava manter para continuar girando. Apesar disso, era possível perceber quem se aproximava e quem se afastava ou me orientar em que ponto da rua eu me encontrava. Abaixo, na Figura 56, uma foto da imagem do céu da rua nesse horário, na perspectiva que eu podia ver:

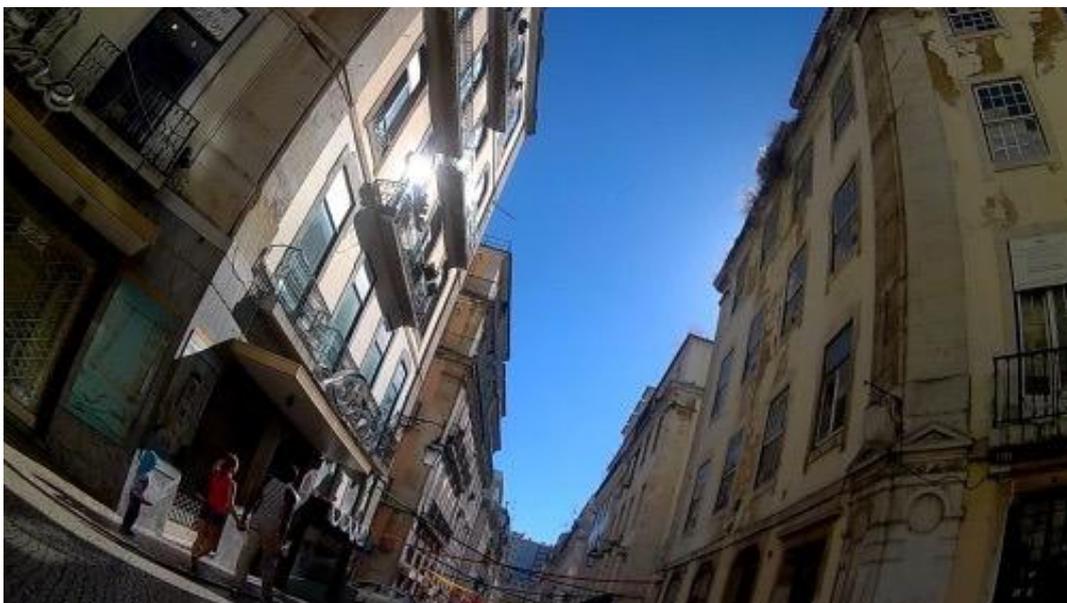


Figura 56. É possível ver a altura dos prédios da rua em relação à algumas pessoas que passam embaixo, o antigo convento ao lado direito que estava em ruínas e iria virar um Hotel, à esquerda o Hostel da rua, mais à frente e acima o céu azulado.

Na próxima foto, na Figura 57, uma imagem do chão de pedras portuguesas e seu sutil relevo. Nesse horário, em algumas partes do chão, as pedras tinham uma temperatura morna por conta do sol que aquecia muito no verão:



Figura 57. O chão áspero e morno que ao girar, o meu olhar estava voltado apenas para ele, mesmo sem perder a noção do todo ao redor.

Entre o que era possível ver nas imagens das Figuras 56 e 57, durante o giro, formavam imagens que se cruzavam umas com as outras, assim como o estado de corpo produzido nesses giros produzia uma sensação de integração com o lugar. Os giros surgiam e eram entendidos como um só motivo do fazer. Isso causava uma inquietação, porque era apenas isso<sup>47</sup>.

O desenho abaixo (Figura 58) foi feito durante o processo de visitação, uma maneira de identificar o que estava ganhando forma enquanto eu girava. Foram mostrados à Sofia durante o processo. Nos riscos, é possível ver a sombra do sol no chão que aparecia no mesmo horário, o antigo convento Corpus Christie (que era tão grandioso e bonito mas iria virar um Hotel), como também aparecem os giros e suas qualidades recorrentes em pequenas bolas feitas a lápis, cada bola tem um formato indicando um tipo de qualidade.

---

47 Imagens de fragmentos dos giros podem ser vistas no youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=djm4HbnVot8>>. O vídeo foi feito de cima do Hostel e apresenta imagens de passantes e pessoas ao redor, que mesmo na apresentação continuam a passar normalmente pela rua.

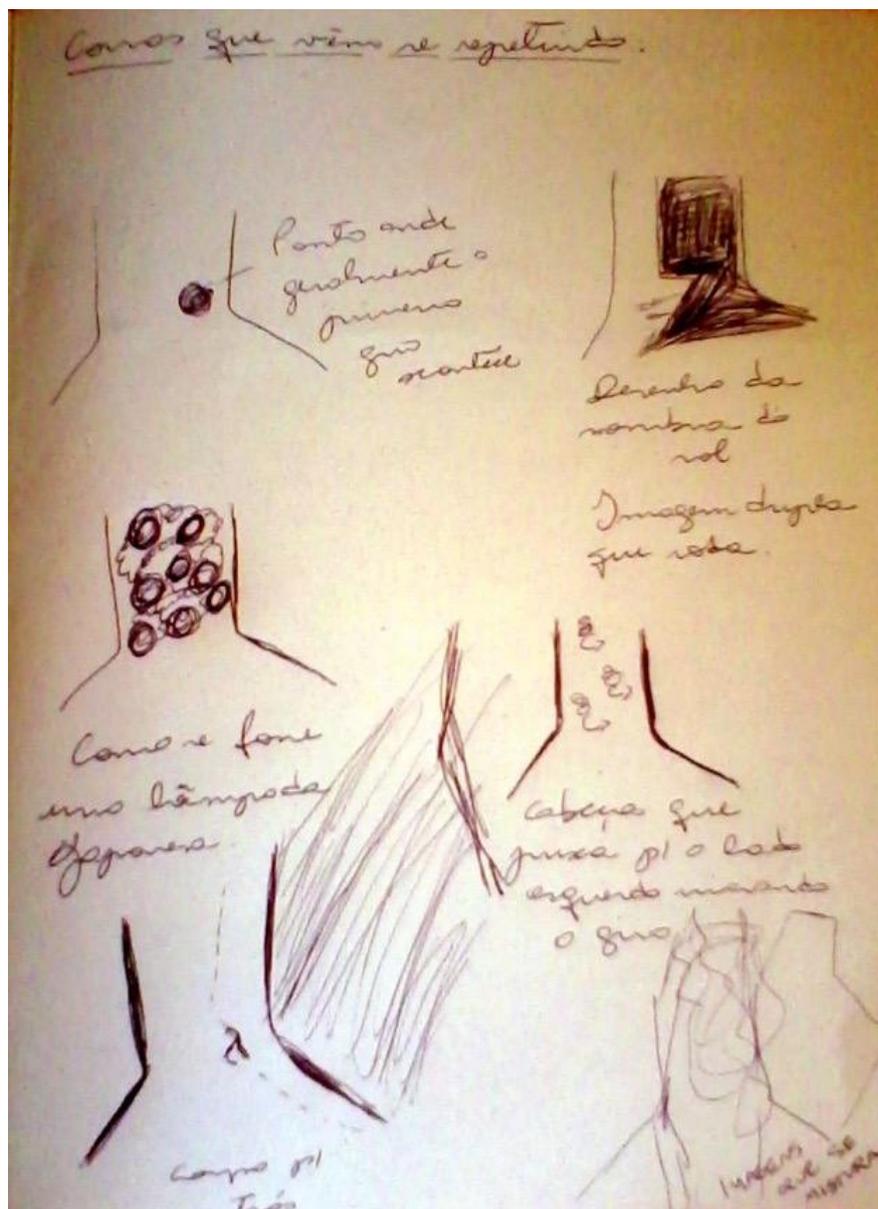


Figura 58. Desenho enviado para Sofia sobre etapas que aconteciam com os giros. A composição começava a ter nuances de giros diferentes.

O formato da rua, com entradas abertas para outras ruas, a altura do Corpus Christie sombreada, dentre outras informações constam no desenho. O papel registra coisas da composição que está em dinâmica abertura, e seus materiais só acontecem circunstancialmente. É feita não completamente em tempo real, porque há várias visitas a um mesmo e um material – nesse caso, giros – que se repetem e voltam a acontecer a cada vez. Porém, é aberta às circunstâncias, porque poderiam ser que os giros não acontecessem

em determinado dia, mesmo que fosse o dia da apresentação. Com o tempo de permanência e convívio, assim como Sofia nos fala do encontro das membranas, imprime-se no dançarino, no ato da composição, uma “forma” e esta é da natureza desse encontro.

A modificação da atenção pelos estímulos de *andar no espaço*, *andar com o espaço* e *ser andada pelo espaço* desencadearam uma abertura a partir da observação dos estados do corpo diante do lugar. O entendimento de vibração do corpo e como é possível se auto observar e se auto gerir em estados diferentes diante da composição, cruza-se com o que chamamos de *reparar* no Modo Operativo AND, pois requer o tempo de um tomar nota em tempo demorado, de uma documentação em composição que é nada mais que mapear no tempo presente em que esses processos são experienciados. Havia um sentido de abrir uma brecha no *affordance* instituído da própria rua que era feita para apenas passagem das pessoas de uma rua para outra. A diferença nessa proposição é que ela fora construída, e não inferida como algo que a própria rua não comportasse e, nesse caso, equivale a uma posição, um posicionamento compositivo que emerge do ato de reparar, e tem a ver também com reparar-se, saber como o estado de corpo apresenta-se diante do encontro com o lugar. Algumas pessoas passavam muito perto do meu corpo em fluxo de giro, e isso era potente, pois a rua não se transformou num espaço aberto de apresentação, ela continuou com a sua função de rua de passagem. Os giros com o vestido verde passaram a fazer parte dela. O giro tinha a ver com uma atmosfera de mudança de sentido que vinha acontecendo com o centro de cidade e suas inúmeras construções, tinha a ver com a passagem do vento que nesse lugar causava um redemoinho, tinha a ver com a leveza do clima de verão da tarde de Lisboa, com seu ritmo mais aquietado. Esse tônus leve em contraste com o meu tônus (com uma tendência a qualidades de movimentos mais bruscos, com uma memória urbana mais violenta) era uma novidade. A cada dia de visitação, como também no dia da apresentação, mesmo com algumas qualidades de corpo já registradas enquanto possibilidades compositivas, o que ocorria com a composição estava aberto às circunstâncias do presente. Isso aciona o entendimento equivalente ao de *Secalharidade*, pois traz a tona as ignições da improvisação enquanto modo de proceder diante do que não se sabe o que vai acontecer em determinado contexto.

Percebo que essas orientações estavam também acionadas em aulas de corpo ministradas por Sofia que fiz no c.e.m durante todo o tempo que estive em Lisboa (no período do doutorado realizado em Portugal). Aulas que ela denomina “aulas de criar corpo”. Essas aulas são indicações somáticas de maneiras do corpo atualizar o seu próprio estado a cada

aula. As aulas são acompanhadas por falas de Sofia sobre o corpo, sobre as impressões do dia, sobre ser/estar, ao meu ver, é uma potência do sentido de *embodiment* porque evidencia uma competência corporificada, tudo que se percebe e se apreende nessas aulas tem a ver com um saber que parece fazer muito sentido quando estamos de acordo com uma visão de mundo que perpassa por uma imprevisibilidade de ser/estar a cada tempo do dia – uma inteligência metafórica no modo de tratar o ambiente e o corpo em co-autores, dentre outras características. O modo como ela propõe a investigação do corpo está conectado com esse sentido de perceber as camadas internas do corpo por vias biológicas, o seu funcionamento em contínua modificação versus uma complexidade desse corpo em suas instâncias coletivas.

Em suma, essas duas grandes referências de lidar com a composição – a proposta por João Fiadeiro/Fernanda Eugênio e a proposta por Sofia Neuparth – foram importantes enquanto experiências que podem ajudar a pensar sobre composição no sentido do plano de Recorte. Há diferenças entre esses dois modos de operar, mas aqui estão sendo apresentados num cruzamento, porque foram experiências vivenciadas ao mesmo tempo. Ou seja, as aulas com Sofia Neuparth e suas orientações foram feitas no mesmo período em que as práticas do jogo *AND* e a *CTR* foram vivenciadas. O solo *Chão Adentro* (2014), a meu ver, é um exemplo de experimento que está imbuído dessas duas fontes de informações.

Os caminhos compositivos podem ser modos interessantes de compartilhamentos de saberes por aqueles que compõem de um determinado jeito. Significa que compor implica em gerar conhecimento sobre determinada experiência. Essa experiência, quando compartilhada em relatos, workshops, entrevistas ou ações, revela assuntos e desdobramentos que retornam ao próprio artista. Os experimentos aqui apresentados são exemplos de experimentos vivenciados e que possuem um traço poético, e cada uma das experiências configurou-se de um jeito.

## 4.2 Traços Poéticos em Mudança

*Escribo: vivo em mi hoja de papel, la cerco, la recorro.  
Suscito espacios em blanco, espacios (saltos em el sentido: discontinuidades, pasajes, transiciones).*

*Escribo En el margen...* (Georges Perec)

Entender como lidar com a composição em si, seus registros e modos como ela se configura, faz com que o dançarino implicado no seu Recorte crie estratégias de medir para si mesmo os modos de acompanhar tal acontecimento compositivo. Dessa forma, do mesmo modo em que, no ato da composição ao reparar o plano de Recorte o seu próprio corpo no acontecimento, ele cria modos de contar pra si mesmo como essa configuração está tomando uma “forma”. Nesta pesquisa, parece importante tomar nota de como a relação está sendo estabelecida, pois dessa forma o Recorte ou o modo de olhar para o Recorte passa a se tornar mais claro. Podemos dizer que o registro toma nota de probabilidades circunstanciais, que tem a ver com a relação física e social de um dado lugar no encontro com as probabilidades circunstanciais do corpo do dançarino. Poderíamos dizer que a situação compositiva corpomapa é circunstancial e, por isso, propícia a mudanças. Permanece uma ignição relacional, abrindo-se a cada novo lugar, uma nova dependência das circunstâncias físicas e sociais do lugar e as corporais do dançarino.

Posso dizer que as obras autorais aqui apresentadas foram modos de experimentos nas quais as reflexões estiveram presentes de modo continuado. Isso deflagra um traço poético em mudança, já que de um chão para outro em cada obra, as inquietações se modificaram, até por conta de realidades distintas que foram encontradas em cada experimento. Essas escolhas não foram estrategicamente feitas no intuito de já saber previamente a natureza dos lugares onde eu estaria dançando durante esses quatro anos. Mas é importante dizer que todos se encontram numa mesma realidade por acidente ou inconscientemente, por escolha daquilo que desejei experimentar. Essa mesma realidade é urbana, é pública, ou ao menos na tensão entre o privado e o público. Além disso, tais lugares têm uma característica de relações humanas em fluxo, ou seja, são lugares de passagem ou de saída e entrada de pessoas. Não há frontalidade e também não há centralidade. Geralmente, são escolhas à margem do que poderia ser um centro de atenções de um determinado lugar. Quanto ao que se faz nesses lugares, são movimentos criados no durante as visitas e criados por conta daquilo que é fruto do encontro.

Em se tratando de rua, poderíamos descrever o formato de cada uma: A rua no *Ônibus* (2010) é móvel, um chão motorizado, com pessoas que entram e saem, com paisagens que se apresentam pela janela, com o uso de transporte público de alguma cidade onde o ônibus esteja percorrendo. A dança nesse chão dialoga com uma instabilidade, com um aglomerado

de pessoas que estão muito próximas uma das outras mas não se conhecem. Os movimentos ocorrem naquele tempo presente, não há roteiro, é uma improvisação que advém do que é possível realizar naquele momento. É possível estar sozinha ou em grupo, é uma fronteira entre ser realmente mais um passageiro do ônibus e ser uma dançarina. A rua em *Espia I.*(2012) é de moradia, é a janela de terceiros, janelas da casa de alguém. É um chão que divide o dentro e o fora, estreito, alto e em alguns casos apertado. A dança em tal chão dialoga com um lado público e privado. Os movimentos são criados em tempo presente, não há roteiro e nem tema, apenas o que ali é possível acontecer. Há uma negociação constante com o morador entre entrar na sua casa ou pular janela afora. A rua em *Ladeira de Chuva* (2012) é uma vila de moradores, uma ladeira que separa essa vila de dois outros bairros. É um de chegada ou saída com a circulação das mesmas pessoas. Um chão de concreto, em alguns momentos muito sujo, e com vista para o mar. Um chão inclinado com rachaduras, um chão que pertence a pessoas muito simples. Um chão de crianças que brincam na ladeira, um chão que mora gente. A dança nesse chão dialoga com a moradia, com a inclinação da ladeira, com a grandeza do mar e da vila, com os moradores em constante interação. A dança foi composta com uma rotina de visitas e moradia, aberta à improvisação, e possuiu um roteiro de começo, meio e fim. A rua em *Chão Adentro* (2014) é de passagem, de comércio. Onde circulam imigrantes, entre avenidas urbanas. Um chão de pedras portuguesas com inclinações esbranquiçadas. A dança desse chão dialoga com a transformação da passagem, com o vento que circula, com os imigrantes que passam. Possuiu um motivo de composição do início ao fim que fora achado durante visitas diárias ao lugar.

Dentre as visitas, deparamo-nos com as informações de pertencimento, daquilo que é da ordem do convívio e da permanência, que tem a ver com comportamento, já que nesse caso é no corpo juntamente com o que se vê a composição. Ou seja, o que vai se compreender aí, enquanto dança na rua, perpassa pelo crivo de quem vê um determinado tipo de comportamento do dançarino num dado lugar. A mudança de estado do corpo é tacitamente compreendida ao redor, a mudança possui um tipo de vibração diferente que, se não afinada com o entorno, causa uma série de demandas ao dançarino sobre como sustentar esse estado no mesmo lugar. Ao falar de comportamento e posicionamento, estamos falando também de uma implicação política em dado lugar. O modo de pensar sobre o plano de Recorte escolhido aqui já parte também de uma implicação no acontecimento que nem sempre está programado numa escala do controle instituído para o lugar.

Tomando diferenças entre a natureza dos lugares onde as mesmas criações foram compostas, bem como suas condições de composição, poderíamos dizer que *Ônibus* e *Espia I*. já foram feitas em coletivo ou em solo, mas mantém uma natureza de uma visitação ligeira, na qual a presença do dançarino dura pouco tempo. Enquanto que *Ladeira de Chuva* e *Chão Adentro*, são composições solo e que mantém uma natureza de permanência. Ou seja, nos dois primeiros, houve acessos a vários tipos de ônibus e a vários tipo de janelas diferentes, enquanto que nos dois últimos a relação compositiva se fez mais verticalmente num mesmo lugar. O traço poético sofre maiores alterações quando o convívio e a permanência são demorados, enquanto que, na visitação de passagem, o traço poético tende a se repetir junto ao conjunto de atitudes e ações que o dançarino já apresenta em seu corpo.

Houve, no meu fazer artístico como dançarina, durante o percurso de criações desta pesquisa, uma instabilidade em tomadas de decisão quanto ao rumo das composições em suas respectivas configurações. Isso ocorreu por conta da mudança de lugares onde estive, como se, no início da pesquisa, eu quisesse perseguir um mesmo modo de fazer em todos os lugares – porém, cada lugar apresentou um caminho específico. Regida pelo experimento, no sentido de teste de coisas possíveis, os planos de relações que aqui apresento advém de ideias que emergiram em todas as composições, porém, de modo diferenciado.

Lidamos aqui com um tipo de pesquisa onde o fazer artístico implica-se no desenvolvimento da escrita, e a análise do que se faz está em aberto – mas é necessário compartilhar que as ideias foram também acontecendo durante a experiência desse fazer. Abrir cada um desses experimentos pôde ajudar a compartilhar dados sobre o fazer poético e as suas consistências ou inconsistências vivenciadas na relação com o lugar.

Podemos discutir que há um paradoxo entre ser autor de algo e se deixar ser parte desse algo. Nesse caso, quando a composição é situada, a circunstância é coautora. Mas, ainda assim, há um nó em questão, já que estar em acontecimento é diferente de provocá-lo. Lembro uma frase do coreógrafo João Fiadeiro, em workshop da CTR, quando disse para mim: “Olhar o corpo no acontecimento é diferente de provocar um tipo de corpo em acontecimento” (FIADEIRO, 2014. Informação oral). Nessa frase, percebo que no acontecimento o corpo está implicado, já está lá, basta achar, ampliar o que é da ordem do “encontro” de qual a Sofia Neuparth nos aponta sobre o gesto que nem sempre vira dança, mas a potência está lá especificamente nesse corpo que está em dado lugar. Tais afirmações se

distinguem de colocar um corpo “acontecendo” num lugar onde ele seja imposto – será aí tratado como um estranho, pois não faz parte do acontecimento naquele instante.

Mas essas afirmações são modos de estarmos atentos à consistência da implicação. Na medida em que essas ideias se tornam premissas ou leis, o experimento e a possibilidade de ir por caminhos nos quais se experimente o que não se sabe ainda, podem ser brecados. Há o risco de que sejam criadas burlas, instruções criativas diante das quais o fazer artístico é freado, é censurado antes de que seja permitido perceber-se por onde ir. No entanto, é rara a possibilidade de quem compõe poder compartilhar sobre as questões que se inserem no próprio material de que é feito a sua composição – o argumento em si, aquilo que apresenta uma ordem comum. Se o que se faz estiver apegado ao “eu” do artista, para esse mesmo artista, a composição é uma “criação” no sentido de ser particularizada. Assim, fecha-se em afirmações e não em reflexões ou partilhas sobre aquilo que se faz. O que serviria como modo de fluxo dinâmico de ideias e fazeres para o próprio artista ou para quem compartilha a arte, torna-se apenas algo que é e só pode ser decifrado pelo próprio artista.

Dessa forma, acho que as duas coisas são importantes, seja o exercício de experimento aberto ao desconhecido (para daí tirar perguntas), seja o exercício de se auto guiar no experimento para cuidar do entorno, perguntar ao próprio modo de experimentar o que de fato está emergindo. Sugere-se que o lugar no mundo do artista é também não ser o artista, ou melhor, o lugar no mundo do dançarino é também não ser o dançarino. O papel possível de se ocupar no controle daquilo que ele se desveste de ser, o que ele pode aprender com alguém que passa e ele também apenas passa. Se ele estiver no “palco”, mesmo estando na rua, alguém que passa já finda a possibilidade nele a ideia de que ele é o “dançarino”. E então, a oportunidade de aprender a aprender novamente a dançar aquilo que o entorno propõe se desfaz. Mas, como já disse antes, são ideias para andar junto e não para ditar regras fechadas. Acredito que é possível ser “o dançarino” e não sê-lo ao mesmo tempo, num tônus elástico da própria atenção ao entorno.

O que sugiro – experimentar não “ser o dançarino” – é uma possibilidade do já discutido tipo de tônus no olhar ao redor e da possibilidade de deixar que as pessoas que circulam o sejam também; possibilidades móveis no foco de atenção, ou seja, “o público”, será também circunstancial, não há uma cadeira de público e uma perspectiva construída para que a dança seja vista de um determinado ângulo. O lugar escolhido, que é feito também das pessoas que ali circulam, tem uma demanda de mudança, já que a quem passa e/ou permanece

pode se sentir fazendo parte do que a composição cria. O que eu percebia em *Espia 1.*, por exemplo, é que as pessoas ao redor tinham uma inquietação sobre o comportamento das dançarinas na janela – essa inquietação era maior do que uma relação passiva de contemplação daquilo que estava acontecendo em suas janelas. Isso pode ser atribuído ao fato de que, enquanto a dança ocorre, é possível que se converse com o próprio morador sobre o que se faz, há uma abertura na composição ao próprio sentido de estar apenas ali. Em *Chão Adentro*, em determinado momento da apresentação, percebi que havia uma interrupção do próprio giro, pois uma menina de uns dois anos, atravessou a rua onde eu girava. Parei os giros e fiquei apenas a olhar para ela, e a estar com ela. Ela, naquele momento, era o lugar comigo, era um dado diferente do lugar: quem assistia, inclusive ela, fazia parte do que estava sendo feito; sim, era possível parar a apresentação, porque a sua continuidade é circunstancial.

Em *Ladeira de Chuva*, as visitas e as apresentações eram possibilidades de estar com as pessoas que ali circulavam, mesmo que a mesma tivesse um roteiro com início, meio e fim. As pessoas (principalmente as crianças) imitavam, conversavam durante a composição, acompanhavam de dentro do que era feito. Já em *Ônibus*, devido ao espaço apertado entre as pessoas, o que se configurou de movimento tem a ver com lidar com essa proximidade, mas também, as pessoas ficam inquietas com um determinado tipo de comportamento. Se não há um anúncio de apresentação prévia, as pessoas sentem-se fazendo parte de algo diferente que está acontecendo no ônibus. Percebo que há uma instabilidade que pode ser convocada quanto ao crivo das pessoas, já que, quando aciono uma elasticidade entre “ser o dançarino” ou ser mais um passageiro comum do ônibus, tal condição parece instigar nas pessoas uma condição de insegurança, quando não se sabe exatamente o que está acontecendo.

Para o dançarino, é também uma situação insegura, pois se trata de uma condição de comportamento diferente em público. Então, quando o “dançarino” é acionado no ônibus, há uma segurança sobre “ah, o que está acontecendo é que tem um dançarino fazendo coisas diferentes no ônibus, que interessante!”. Mas, quando é acionado um tipo de incerteza, ou seja, uma imprevisibilidade dos movimentos por conta de uma instabilidade no balanço do ônibus, ou por conta de um grupo grande de pessoas que naquele momento entra no mesmo ônibus, então, as pessoas desconfiam do que pode estar acontecendo, quem dança pode vir a ser só um passageiro, mas é capaz de ações diferentes. Quando o recorte pode vir à tona, numa determinada situação, ele pode evidenciar algo que é da ordem daquele grupo que está no ônibus: a sensação de insegurança é na falta de clareza do que está de fato acontecendo

naquele ônibus, e, ao mesmo tempo, a proximidade em que as ações e as informações de quem dança são realizadas junto ao “público” que, nesse caso, pode estar na cadeira ao lado.

As informações que estão nesse “público ao redor” são importantes, e modificam o jeito que se configuram os estados de corpo e os movimentos que possam ser criados. Há sentidos que são achados nas ações realizadas que tem a ver com essas pessoas, e que são configurados por elas outros sentidos quando fazem parte daquela situação. Assim como comentava no Capítulo 1, sobre a dançarina Olive Bieringa e os reflexos que cada chão apresenta como possibilidade de ver a mudança causada em nossas próprias ações. O “público” faz parte desse chão, ele é evocado, instigado, provocado, apenas por conta de uma mudança de comportamento em estado de dança num dado lugar. O campo aberto de sensibilidade das pessoas gera um sentido de continuidade e pertencimento do dançarino com o lugar. É como se as mesmas pessoas se deparassem com o fato de “como não ter uma ideia” do que está acontecendo e ao mesmo tempo estivesse experienciando uma sugestão de “como viver juntos”, já que a composição estará em busca de um recorte relacional. A pessoa, enquanto público, passa a improvisar seus próprios sentidos e a conviver com algo que acontece continuamente, no presente.

Os traços poéticos, numa perspectiva relacional, deparam-se com questões que mudam a dança e mudam o entorno da dança. Lidar com o registro constante dessas mudanças é complexo, porque cada encontro vai se deparar com uma natureza de mudança. Não criar expectativa sobre o que pode ser feito, pode ser talvez um caminho para ver a relação, já que o dançarino cria referências em vivências anteriores, aproxima os entendimentos das experiências recentes. O modo de ver a mudança é o modo de perceber recorrências, ou seja, o modo de identificar padrões daquilo que estava e não está mais no mesmo contexto. Assim, uma ideia prévia do que é um lugar vai se modificando e dando-se a ver numa continuidade de convívio. Nessa continuidade, o dançarino se modifica junto. A composição é também modificável porque acompanha a continuidade.

Há um jeito diferente de mudar o que o dançarino faz em cada lugar, é a possibilidade de mudança da própria mudança. Durante os experimentos, percebi que, na imprevisibilidade de saber o que mudaria na minha dança ao mudar de lugar, algumas recorrências se faziam presentes para entender tais mudanças. Essas recorrências já foram aqui apontadas, como o tônus do olhar em abertura, o tempo de espera no convívio, uma não-expectativa que o gesto

vire dança dentre outras. Mas as recorrências tem a ver com os experimentos vivenciados. Os lugares e as circunstâncias visitados.

No plano de relação do Recorte, estão presentes o que permeia a ideia do planejamento da composição, sua materialidade e o registro da mesma na condição de mudança. Esses itens estão presentes no dançarino implicado quando dança. Itens que se transmutam entre o que “está sendo” o dançarino e o que “está sendo” o lugar, em determinado momento da composição contínua ou pontual. Por isso, podemos pensar que o dançarino enquanto sujeito que experiência se modifica com dado encontro com o lugar, se vê diferente durante essa relação. Essa diferença não se resume à composição em si, já que o dançarino não dança de forma estanque, separando o seu fazer daquilo do que sua pessoa se apresenta no mundo. A composição enquanto argumento, nesse caso, é um modo de ser/estar/agir que se impregna de um determinado lugar. Essas mudanças fazem com que o dançarino tenha que lidar com assuntos de ordem diferente de apenas a natureza da sua qualidade de movimento ou da sua auto imagem em aparência. Vêm à tona questões que põem em xeque o que a sua composição faz no mundo, enquanto parte de algo maior na Dimensão do lugar. Dançar na rua, por exemplo, me colocou em relação direta com questões da cidade, de ordem da organização da mesma, me levou a pensar porque nem sempre tudo é possível de ser dançado nos lugares, quando o interesse é o encontro, me levou a pensar em negociações de outra ordem que não pareciam ser assuntos aprendidos enquanto dançarina.

Nos traços poéticos aqui trilhados, os registros das informações são também criações, desde aquilo que se guarda escrito e desenhado, coisas que vão também guiando a composição em si, o que ela vai achando no caminho, o que o vai se apresentando enquanto evidências que à primeira vista não é tão claro. Nos lugares onde o convívio e a permanência têm uma maior duração, há pessoas conhecidas que passam a fazer parte daquela atmosfera da composição. Essas pessoas passam a fazer parte do registro de ações. Abaixo, segue o texto escrito em uma das visitas à rua de São Nicolau. Situação única daquele dia e daquela circunstância e que fala justamente da realidade daquele lugar. As histórias, as pessoas, os nomes, aquilo que é possível perceber a cada visita é a cada dia aprender a perceber como o pode ser instável e que é como dançar junto com um conjunto de coisas que se engendram num só ponto. Tem informações no texto que apresenta a rua, mas também o que eu sentia enquanto uma dançarina brasileira dançando num chão português. Estava respirando a realidade da rua e das pessoas. Estava implicada também em pesquisar, não era apenas uma

situação artística, eu sabia que tinham perguntas sendo feitas e que reflexões estavam se formando. Eis o texto:

### **Segunda de Antônio – 09 de junho**

Ensaio de Chão Adentro...

Segunda de Antônio – 09 de junho

Essa tarde na rua São Nicolau, o rodopio em espiral apareceu novamente. Foi se desenhando aos poucos, mas apareceu. Tive a sensação de estar rodando junto com o fluxo da rua, sem tentar segurá-lo, assim como se apanha um passarinho à mão, se apertar demais ele não suporta, mas se não tiver um contato sólido de seguramento ele voa... há sempre um ajuste. Lembro-me de ter visto a sombra no chão em desenhos dos meus braços. Esse horário há uma sombra que fica dividindo a rua em lados diferentes.

Enquanto eu rodava, senti que pessoas passavam muito perto e iam empurrando o rodopio para o canto, ou formando rodas mais tímidas e, de vez em quando o espaço ficava mais livre e me sentia usando uma saia muito ampla que aumentava e tomava toda a rua. Ao sentar no chão junto com a Sofia, depois do rodopio deslizado, ficamos conversando sentadas as duas encostadas num suporte branco da rua olhando em direção aos outros cruzamentos, com o olhar virado no sentido da rua Augusta. E então, ela dizia: pronto, o sentido da rua mudou... as pessoas agora sobem... !! Sim, eu percebia essa mudança... de repente a gente falou quase junta: olha, o chão subiu... havia nesse momento uma claridade do branco das pedras e um destaque no seu relevo que era notório... a passagem de turistas nesse momento não estava junto com esse acontecimento, estava completamente alheio.

De repente, como que saindo daquele chão luminoso, aparecem caminhando em nossa direção, dois senhores. Eles estavam meio bêbados e falavam alto e chegaram falando com a gente. Era de uma alegria e uma graça que a Sofia até gravou suas falas...!! No final desse flerte, apertaram nossas mãos e falaram que se chamavam Antônio Correia e Antônio João. Um deles até acrescentou que Antônio João eram nomes de dois santos juntos!! Estávamos as duas a gargalhadas e afirmei: eis um presente!! E ela disse: isto é alegria!! Penso que estamos justamente na semana da festa de Santo Antônio...!! E penso com os meus botões um: Amém!! Que as mudanças das ruas de Lisboa sejam abençoadas, que as mudanças de sentidos e de direções e de condutas ganhem um adentramento, que quem aqui mora perceba

esses fluxos vindouros de um novo tempo, de um descascamento para um espaço renovado. Criando novas possibilidades de seguir em transformação... venho de uma terra onde acordar é sempre uma luta diária, lidamos com o imprevisível continuado, com o perigo, com a insegurança... e a alegria é a arma da sobrevivência... não é fácil!! Mas quando se cresce vendo a labuta para se manter em pé ao redor, a mudança é identificada e bem vinda... e isso está nas ruas da Baixa, com o que é ruim aos cantos, o que é bom no ar, não importa, são fluxos... aprender a vê-los seja talvez o grande aprendizado... estou aprendendo muito com essa rua e com a Sofia e com o c.e.m!!! Amém, que assim seja meu Santo Antônio de Lisboa!!!

Líria Morays

No texto, há uma celebração por viver aquele momento de festa na cidade e que é extremamente circunstancial, pois Santo Antônio é o padroeiro da cidade de Lisboa (a festa desse santo é a maior e mais festejada festa da cidade, é verão, as ruas são enfeitadas). A cidade tem muitas igrejas a cada esquina, na rua paralela à rua de São Nicolau, ficava também a igreja de São Nicolau. A cidade também estava passando por uma série de problemas de mudanças no centro, uma invasão de turistas e uma crise econômica, a qual se tornava a principal conversa a cada esquina. Havia uma melancolia natural que impregna as ruas de Lisboa, mas também era festa e verão. E aproximava-se o Festival Pedras D'Água, com a seguinte frase: "O futuro foi assim".

### **4.3 Desdobramentos corpomapeadores**

Durante a pesquisa, foram ministradas oficinas de dança, nas quais testei algumas das inquietações que compõem as reflexões aqui levantadas sobre a implicação do dançarino na própria composição. Acredito que há um potencial metodológico que pode ser desdobrado a partir dessas ideias, apesar desta pesquisa não consistir na sistematização de uma metodologia de ensino. O objetivo das oficinas era justamente testar os planos de Superfície, Dimensão e Recorte. Durante os compartilhamentos, esses planos de relação foram se configurando, de modo que não existiram previamente às oficinas, ou seja, não eram ainda nomeados e organizados em grupos de assuntos bem delineados. Foram criados exercícios que carregam

alguns princípios daquilo que este estudo propiciou discutir. É possível nomear como essas informações pertencem a seus respectivos grupos de assunto.

Foram criados exercícios baseados numa conduta em experimentos criativos advindos de princípios testados em situações de antes do período do doutorado em Portugal, a partir da minha própria conduta de experiências artísticas e pedagógicas continuadas como artista; e depois do intercâmbio, via doutoramento, tendo como referência o Modo Operativo *AND* e orientação de Sofia Neuparth. Descrevo e compartilho, aqui, cinco proposições de exercícios compartilhados no último curso de extensão realizado no Projeto Improvisatório UFPB/UFPE, na Universidade Federal de Pernambuco, na cidade de Recife, em 2014. Esses exercícios, ao longo das oficinas anteriores, foram amadurecendo na forma de propor bem como nos objetivos testados.

Percebo que os planos de Superfície e de Dimensão são mais claramente explorados em desdobramentos, enquanto que o plano de Recorte, na perspectiva da composição situada, precisaria de um tempo mais dilatado de compartilhamento para que pudesse ser mais apropriado pelas pessoas presentes. No entanto, das reflexões corpomapa na última oficina, percebo uma inclinação à autonomia dos participantes diante da vontade de compartilhar seus processos individuais ao final do curso. As ideias sobre a percepção de si mesmo implicado num determinado lugar e as reflexões geradas sobre o lugar no mundo de cada um reverberaram na tomada de autoria dos demais, porém de um modo horizontal. Ou seja, potencializou um sentido autoral, de uma ordem na qual todos eram compositores, porém, seus processos estavam abertos ao compartilhamento. O plano do Recorte reverberou numa auto-implicação enquanto compositor, num grupo de pessoas em que era possível discutir sobre as poéticas de cada um. A seguir, os exemplos de exercícios citados. Esses não foram os únicos utilizados como teste, mas são alguns dentre outros em quais as reflexões aqui foram testadas.

### **Dos exemplos de exercícios testados...**

O primeiro tem a ver com gerar uma disponibilidade diante daquilo que o **dançarino não sabe o que vai acontecer no seu percurso**; o segundo tem a ver com acionar o entendimento do tipo de **posição** relacional que o corpo estabelece com o entorno; o terceiro

tem a ver com a **percepção de si mesmo** em movimentos recorrentes na improvisação e o entendimento da implicação no recorte; o quarto exercício tem a ver com acionar um estado de **escuta do lugar pela vibração do corpo**; e o quinto tem a ver com a perspectiva entre o **tamanho do lugar em suas dimensões e o dançarino** na sua auto compreensão. Todos esses exercícios são direcionados e orientados para a composição situada. São geradas discussões entorno do que os exercícios evocam, numa reflexão compartilhada corpomapa. Respectivamente, o primeiro tem a ver com um tipo de atenção aberta ao acontecimento circunstancial, o segundo tem a ver com o plano do Recorte, o terceiro e o quarto têm a ver com o plano da Superfície, e o quinto tem a ver com o plano da Dimensão juntamente com o plano da Superfície.

Para o teste do primeiro, sobre gerar um tipo de atenção aberta ao acontecimento circunstancial, pedi que, por muito tempo, as pessoas caminhassem para trás. O grupo produziu uma sensação de tensão e o ritmo das caminhadas diminuíram. A regra era não olhar para trás e estar de olhos bem abertos na direção da frente. Se acaso eles se chocassem com algum objeto ou pessoa, pedia para que eles ficassem tranquilos com a surpresa, resolvessem na respiração e continuassem a caminhar para trás. Com o passar do tempo, os participantes passam a criar um estado de corpo que apresentava um tipo de cuidado com o que não poderiam ver previamente, mas também um tempo calmo e uma ativação de caminhada incerta, os passos não eram firmes, mas eram disponíveis ao que pudesse ocorrer de novidade. Depois de quase meia hora andando de costas, peço que permaneçam nesse estado e passem a caminhar de frente. Percebo que há uma compreensão maior sobre o modo de lidar com o que não está sendo visto e ao mesmo tempo um corpo mais atento.

Para o teste do segundo, sobre compreender um tipo de posição em relação, pedi a realização de um exercício em diagonal, no qual uma pessoa de cada vez caminha para frente, sendo que durante a sua caminhada, todo o grupo está na função de colocar um objeto no caminho. A tarefa de quem caminha é criar algum tipo de relação com o dado objeto. A tarefa do grupo é acompanhar a relação e em algum momento trocar o objeto de acordo com a primeira relação que foi estabelecida. A relação poderia ser criada a partir do uso, do acontecimento ou de um dado movimento. No começo da segunda etapa, o grupo esteve quase criando um jogo de obstáculo. Expliquei com mais calma sobre a importância de observar que tipo de relação a pessoa estabeleceu com o objeto. Então, as pessoas começaram a observar a relação. Por exemplo, enquanto uma das participantes caminhava, alguém do

grupo colocou um banco. A pessoa que caminhava, criou apoios com os braços. O ponto forte da relação foi o apoio. O próximo objeto a ser posto tinha que dar ênfase a esse ponto. Quando havia divergências no entendimento e na próxima proposição, era sinal de que a primeira relação, ou seja, a primeira posição não estava clara.

Observar a relação pode ter a ver com o uso, com o acontecimento ou com um tipo de estado de corpo gerado no encontro. O uso do lugar remete a um modo de estar tal qual a convenção de um determinado contexto comporta, tem a ver em estar no restaurante jantando assim como todas as pessoas, estar na rua percorrendo o mesmo trajeto que as pessoas percorrem, etc. O acontecimento tem a ver com o tempo presente, ou algo que permite uma atualização do lugar enquanto o que acontece naquele dado instante e pode, inclusive, ser a própria composição. O tipo de estado corporal pode ser ativado nos dois casos, já que é possível perceber um modo de estar ao se predispor a usar um dado lugar, ou mesmo se deixar ser um acontecimento que se configura a partir de uma sensação.

Para o teste do terceiro, sobre abordar os estados de corpo pela percepção da vibração do lugar, pedi para essa mesma turma (após muito tempo de improvisação livre pela sala, a essa altura, toda a circulação do sangue já estava ativada), pedi que parassem num determinado ponto da sala, deixassem o peso do corpo em transferência para uma perna e outra, deixassem os joelhos numa leve flexão, e que os olhos não tivessem nenhum ponto fixo. Pedi que se deixassem perceber para que lado pesava mais ou que movimentos em desequilíbrio num tempo mais denso, acontecia o movimento. Após um tempo nesse estado, peço que prestem atenção num aspecto de aparência visual das imagens que estão à sua frente. Peço que explorem ver coisas incompletas que a partir do momento que a cabeça e o corpo mudam o mínimo de posição, já ocorre uma mudança na imagem – peço que se lembrem das imagens visuais quando temos quando éramos crianças, nas quais abaixar significava encobrir o chão que aparecia da janela, enquanto que, ao levantar, o chão aparecia. Ou a sombra de algo que aparece quando a minha cabeça pende para um lado e depois desaparece atrás da parede quando retorno à posição anterior. Esse pedido tem a ver com a exploração da percepção/ação de qual Alva Noë nos apresenta, sobre a exploração de como as coisas aparentam. Nesse estado de corpo ativado, juntamente com a atenção voltada para especificidades da sua própria percepção visual das coisas do espaço, os participantes vão para a rua, em determinado ponto escolhido, e fazem o exercício de se deixar atravessar por um tipo de vibração à primeira vista, juntamente com o olhar presente ao que acontece.

Para o teste do quarto, sobre a percepção de si mesmo em movimentos recorrentes (que fora testados em várias oficinas ministradas durante o doutorado), consistiu em pedir para que as pessoas, em dupla, uma se dispusesse a anotar o que se repete nos movimentos da outra, enquanto essa outra move-se livremente em algum lugar escolhido (um pequeno recorte da sala). A pessoa que se move para, e quem anota passa a anotar dados do recorte vazio. Depois, a pessoa que se move lê o que foi escrito sobre o que se repete nos seus movimentos e tenta se mover novamente sem realizar o que está escrito, como repetição nas anotações de quem escreveu. Esse exercício faz com que quem escreve passe a prestar atenção naquilo que consegue descrever sobre o corpo da outra pessoa em movimento. Também faz com que quem se move veja na escrita de outra pessoa aspectos que se repetem para o outro, na sua improvisação de movimentos. Quando a pessoa que se move precisa realizar ações diferentes daquelas que viu escrita, passa a pensar em estratégias de mudança de sua improvisação.



Figura 59. Exercício do padrão, enquanto uma pessoa se move num recorte da sala, a outra anota o que repete na ação.

O exercício acima, na Figura 59, fora desdobrado na rua, em pontos com dimensões maiores. Depois da dupla, os participantes passam a estar nos seus recortes na rua sozinhos.

Para o teste do quinto, sobre o lugar em suas dimensões em relação ao dançarino (que fora testado em vários cursos ministrados durante o doutoramento), propus que as pessoas estivessem num lugar aberto diante de um recorte com uma dimensão maior que seu próprio

corpo, todos juntos, numa só fileira. O exercício consiste em caminhar lentamente um ao lado do outro mantendo o olhar fixo à frente, enquanto vou falando coisas sobre a dimensão de tamanho das pessoas diante da imagem visual, e vou instigando as pessoas a perceberem o que se modifica enquanto elas se aproximam daquele recorte para o qual elas olham fixamente. Ao chegarem muito perto da imagem até encostar o corpo, elas passam a se relacionar com a informação tátil, a sentir coisas que ao longe não era possível. Após essa etapa, todos se posicionam numa fileira novamente, dessa vez, muito perto do local onde foram aproximados e caminham lentamente de costas, enquanto vou estimulando para que essas pessoas percebam o que se modifica na imagem a sua frente, enquanto elas caminham para trás. Além das informações sobre as dimensões de tamanho, falo sobre sentidos de sair de um lugar, deixar um lugar, ou chegar num dado lugar, ou mesmo da relação daquele com algum outro que essa pessoa lembre.



Figura 60. Todos em fileira lentamente caminhando em direção do casarão e depois o inverso, voltando de costas.

Em relatos de participantes desse último workshop, realizado em Recife<sup>48</sup>, o relato sobre a importância de testar as dimensões e as caminhadas de costas revela para mim uma novidade como retorno daquilo que eu estava propondo na aula. Um dos relatos sobre dimensão e do lugar no mundo de cada um:

Para mim foi super física a relação assim [...], então eu acho que eu fiquei muito dentro de seus comandos, então acho que para mim... até chegar na imagem, depois claro, foi se tornando mais sensorial por causa das texturas, por causa do que eu via. Mas até agora indo e voltando é uma sensação de tamanho mesmo. Acho que ficou forte aquela ideia que você falou que “O do tamanho do seu mundo no mundo...”, eu fiquei assim “Meu Deus do céu” e aí, como você se enxerga, né? Tipo para mim foi uma abstração da relação várias, de como a gente entra, como a gente sai dos espaços né? Quando a gente quer ficar pequena, quando a gente precisa ficar grande sabe? Para mim foi forte nesse sentido assim, porque, cada vez que eu olhava para o tamanho disso (aponta para o casarão rosa em questão no exercício) ou mirava numa coisa, era uma situação diferente sabe? De dança e de situação mesmo no mundo... foi muito forte por conta disso. E uma sensação de que não adianta que você nunca vai ver tudo né? E ao mesmo tempo se vê é também importante porque, não sei se é isso que eu quero dizer, não sei se estou muito certa, que a gente aprende muito a sensorializar, a perceber, e tem uma coisa que é: tu vê, sabe? Claro que você vai perceber, que você vai enxergar, mas ver. Agora eu vendo Angélica (aponta para Angélica que está na sua frente), eu estou vendo todo o restante e isso também é importante né? Às vezes eu me embanano muito tentando estar dentro da imagem, e perde um pouco a referencialidade assim...de você no mundo. (Gabriela Santana – relato em workshop no projeto Improvisatório – UFPE/PB – Recife – agosto de 2014).

Nessa fala, aparecem os assuntos da dimensão de tamanho físico como também do sentido de medida do no mundo em qual é possível se ver. É nítido também que o exercício sensibilizou o “modo de perceber” a relação entre as pessoas e os lugares de forma dinâmica, entre uma pessoa – seja ela mesma ou o outro – em relação ao seu redor. No próximo relato, aparece a questão da caminhada de costas:

[...] eu senti essa coisa da minha atenção nas costas e do meu olhar para a frente, né? Tudo ficou muito mais claro, quando a gente veio caminhando de costas e você falou: “você está olhando para onde?” (ela se refere a uma das perguntas que eu faço conduzindo a caminhada lenta de costas) e aí a gente não separa muito esse olhar se você olha para frente ou para trás, eu acho que ficou muito claro assim. A gente não é dentro e fora, a gente é tudo junto. Isso eu senti muito claramente, eu estava olhando mesmo para a frente, e, o que eu tenho achado ótimo desse trabalho desde ontem, é essa perspectiva de andar para trás, porque assim, eu não tenho nenhuma

---

48 Workshop ministrado no Projeto de Extensão Improvisatório – UFPE/PB coordenados pelas professoras Bárbara Santos e Gabriela Santana. Esse workshop se destaca pela composição das pessoas que constava dentre estudantes, artistas, professores e pesquisadores em dança reunidos numa só turma, enquanto que propus no workshop testar ideias práticas da minha pesquisa em curso. Estava recém-chegada do sanduíche e no último semestre da pesquisa.

vontade de olhar para trás mesmo. Porque você colocou numa questão assim: “Você vai bater em alguém e daí? Qual o problema disso?” (novamente se referiu ao que eu falei em sala de aula) Porque a gente vem de uma história de que a gente não pode bater, de que a gente tem que ter cuidado, que para mim foi uma grande riqueza. [...] E ontem a gente teve uma experiência que eu batia com algumas pessoas e algumas pessoas as minhas costas ah, assentava, já outras era uma porrada... Isso me lembrou muito essa coisa do medir, porque eu ficava medindo assim, qual o tamanho do solavanco assim que é (risos). E tinha gente que eu batia de costas assim e eu tinha a maior vontade de ficar lá para sempre. E hoje ficou muito isso assim, eu estava olhando para frente, e quando eu estava andando para trás com essa coisa gostosa que eu descobri, eu comecei a ver uma série de pontos que eu não tinha visto quando eu estava indo. Então quando a gente se afastou, eu vi uma série de coisas que eu não tinha visto quando eu estava indo [...] e teve muito essa coisa da sensação também, que eu me lembrei muito da casa da minha avó [...] eu senti o sol e meu braço gelado da parede, as duas sensações ao mesmo tempo, e o gelado me acompanhou... que a gente deixa alguma coisa naquele lugar e traz alguma coisa daquele lugar. (Angélica – relato em workshop no projeto Improvisatório – UFPE/PB – Recife – agosto de 2014).

A questão da dimensão em medidas, como também a atenção que está no olhar e que está no sentido das costas fica muito evidenciado nessa fala, trazendo também relato sobre os exercícios anteriores do workshop. Dessa forma, o entendimento de “medida” inclusa num tipo de imprvisibilidade e a atenção que é dinâmica na relação em segmentos diferentes do corpo (o olhar, as costas, a direção em qual se vai, etc.) com o que está ao redor fica mais evidenciado. A seguir, nas Figura 61, 62, 63, 64 e 65, fotos dos participantes em seus respectivos recortes na rua:



Figura 61. Aryella no recorte da rua escolhido. Nessa foto, ela escolhe uma perspectiva do chão, recorta um de estar, ao sol do dia. Foto de Caíque Eça.



Figura 62. Roberta Ramos e Gabriela Santana no recorte da rua escolhido. Enquanto Roberta está no semáforo, onde experimentava a passagem e a permanência nesse lugar, Gabriela estava no ponto de ônibus. Observa-se uma coincidência na imagem de Gabriela com o formato de suas pernas e modo de sentar no mesmo desenho do banco do ponto de ônibus. Fotos de Caíque Eça.



Figura 63. Bruno no jardim no meio da praça da cidade.



Figura 64. Bruno escolhe se camuflar na informação do jardim da praça – o seu recorte.



Figura 65. Gabriela Holanda e seu recorte – um corredor entre árvores e portões de moradia.

Fotos de Caíque Eça.

Outros workshops foram ministrados durante o doutorado, quando tive oportunidade de compartilhar algumas ideias relacionadas a este estudo em cidades do Brasil (Salvador, Belo Horizonte, Uberlândia, Recife), Portugal (Lisboa, Vila Real, Almada), Inglaterra (Northampton), Uruguai (Montevideo), e Argentina (Rosário). Abaixo, vemos algumas fotos referentes às etapas de aulas ministradas:



Figura 66. Universidade de Northampton, Northampton, Inglaterra (2014).



Figura 67. Casa do Brasil, em Lisboa, Portugal (2014).



Figura 68. Camarim do Teatro Gambôa Nova. Salvador, Bahia, Brasil (2013)



Figura 69. c.e.m (centro em movimento) Lisboa, Portugal (2014).



Figura 70. Coletivo Lio. Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil (2013).



Figura 71. Universidade de Vila Real, Portugal (2014).

A importância de compartilhar os estudos em workshops apresenta uma série de retornos sobre os estudos desta pesquisa, e que tem a ver com como cada pessoa carrega em seus sentidos de um posicionamento perante si mesmo e com o qual se relaciona de forma criativa. Todos os inícios de workshop (que venho ministrando desde o começo do doutoramento) têm o interesse de que as pessoas primeiramente descrevam como se configura sua casa, como elas traçam uma relação com seus espaços de moradia e como isso parece fazer parte de como ela cria no mundo. A partir desse compartilhamento, as pessoas acham, no decorrer das aulas, seus próprios sentidos com os lugares. Uma das possibilidades de desdobramento são os modos de compartilhamento dessas ideias em campo pedagógico, para que se desdobrem e se façam mais práticas de composição, para que a formação de artistas tenham em suas pautas de conversas, suas invenções, seus modos de fazer e seus lugares no mundo de fazeres.

Neste capítulo, os entendimentos focaram-se na compreensão da composição via corpomapa e seus desdobramentos, com exemplos de criações autorais para discutir especificamente o plano de relação do Recorte. Foram apresentados os pressupostos do Modo Operativo *AND* com suas palavras-conceito (posição, reparar, secalharidade e *affordance*), juntamente com a composição que se dá pela vibração do corpo em relação com um dado lugar. Foram apresentados aspectos da condição de uma característica de mudança que se apresentou nas práticas autorais e uma sugestão de desdobramento dessas reflexões no âmbito pedagógico, a partir de experiências pedagógicas vivenciadas ao longo do doutorado.

O Plano do Recorte é a possibilidade de convergir informações na atenção a um determinado ponto que ocorre na composição. Comporta o fazer artístico em si e suas discussões de desdobramento, pois a composição é a possibilidade de se criar uma nova realidade diante do que já se tem posto. Assim, compor é fazer ver essa realidade que pode já estar numa inclinação do encontro com o lugar. O sentido de composição em relação pode ser entendido para além das obras que apresento como exemplos de experiências, como uma reflexão que abrange a criação de perspectivas, seja para o dançarino, para o lugar onde ele dança, ou mesmo para a sua própria obra. O Recorte é a poética dessa perspectiva possível em dada circunstância em corpomapa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os assuntos reunidos nesta pesquisa tiveram como objetivo investigar a relação que se estabelece entre o dançarino e o lugar onde se escolhe para dançar. A relação aqui referenciada converge para uma composição situada, ou seja, é fruto do encontro gerado em relação corpo-lugar. Ao conjunto de reflexões levantadas acerca dessa relação, denominou-se corpomapa. Esse conceito, criado durante o processo investigativo, consiste em discernir planos de relações específicas que ocorrem durante a relação entre o dançarino e o lugar, numa espécie de mapeamento em três instâncias: do corpo perceptivo, do corpo-social e do corpo-compositivo. Esses mapeamentos cruzaram entendimentos de informações da percepção do corpo na relação com o ambiente físico, informações coletivas que codependem de situações nas quais o dançarino compartilha modos de ser/estar entre outras pessoas e as informações criativas que convergem a sua experiência na realidade da composição da dança.

Olhar para a relação é perceber que há algo a saber no “entre” alguma coisa e outra, e que esse “entre” não ocorre apenas na soma das partes envolvidas, mas na produção de um tipo de realidade que é a própria relação em si. Significa que a questão da implicação do dançarino nos lugares onde compõe faz com que o mesmo passe a fazer parte do lugar, bem como o lugar passe a comportar o dançarino enquanto parte do contexto existente. Portanto, as discussões levantadas atendem à interseção desses dois corpos (o do dançarino e o do lugar). É complexa a compreensão de tais aspectos, já que eles emergem do encontro e são, portanto, circunstanciais.

Assim, a pesquisa consistiu em explicar que o tipo de relação investigado tem uma natureza circunstancial, regida pelo princípio da mudança, configurando-se em três planos de relação: Superfície, Dimensão e Recorte. Esses planos de relação suscitam uma dialética entre

o conhecimento continuado do dançarino de si mesmo e do lugar de forma dinâmica potencializando seu posicionamento no mundo, assim como o lugar passa a se transformar diante do processo.

A circunstância, enquanto um fator compartilhado entre o lugar e o dançarino, permeia o modo de criação e composição, portanto, o tipo de composição aqui discutida é engendrada pelo fazer improvisacional, de modo a considerar de forma consistente o acontecimento presente. O dançarino, então, atua sob aspectos de mudança continuada – está sempre numa condição de ser transformado pelo contexto e estar transformando o contexto. Essa condição permeia a sua composição, que é codependente da relação circunstancial e não se apronta completamente enquanto obra fechada. Da mesma forma, tal condição também guia o modo como o dançarino percebe-se em tónus de atenção diante do entorno, já que se faz necessário um tipo de abertura a estados que emergem também em dada circunstância.

No entendimento da relação corpomapa, o dançarino e o lugar são agentes igualmente importantes na composição situada: para que haja uma consistência relacional, é necessário haver transformação de ambos os lados. Nesse caso, o posicionamento do dançarino diante do contexto está imbuído de um engajamento político, pois lida com comportamentos “permitidos e não-permitidos” previamente instituídos por organizações pré-planejadas dos respectivos lugares. A composição situada é, também, fruto desse posicionamento que pode ser configurado num tipo de convívio com maior ou menor permanência de quem dança no lugar onde escolhe compor.

A composição situada se faz diante de um “fio” condutor que perpassa pela auto observação do dançarino em ação/percepção (NOË, 2004) diante dos estados de corpo que são modificados pelo lugar. Dessa forma, ocorre uma espécie de “afinação” quando, na própria composição, percebe-se uma regulação do dançarino diante dos seus indicadores de presença. O que não é nada mais que manter-se em estado de abertura ao acontecimento de si mesmo no lugar e ver a si mesmo fazendo parte do lugar. Tal noção exige do dançarino uma atenção focalizada (DAMÁSIO, 2002) em continuidade que gere a si mesmo em contexto, consegue se perceber dançando e fazendo parte do contexto como um coreógrafo de si mesmo, lida com a sua imagem corporal (GALLAGHER, 2005). Nessa auto-percepção, passa a reconhecer seus próprios traços poéticos em mudança diante do lugar, de modo que cada relação que se estabelece com um lugar diferente, a depender do tempo de convívio, configura um tipo de pertencimento entre o dançarino e o lugar, gerando novos traços

poéticos. O lugar também passa a ter outros significados diante das ações do dançarino (CLARK, 1996).

O lugar, em sua organização social, pode ser compreendido a partir de suas práticas, seus usos e seus grupos sociais específicos (CERTEAU, 1990). O dançarino passa a conviver no entorno dessas práticas e a criar uma outra realidade no lugar, que também se modifica com a presença do dançarino. O mapeamento se faz também no entorno da própria composição, o que possibilita uma relação horizontal com o lugar, permitindo ao artista refletir sobre o seu lugar no mundo em camadas de dimensões diferenciadas e específicas daquela relação estabelecida. Os exemplos de experiências artísticas aqui apresentados demonstram uma relação específica com a rua e a cidade. As formas de permanência e/ou percurso do dançarino com a rua estão presentes numa dialogia entre o que se mapeia em percurso e o que se mapeia em planejamento num determinado lugar. Essa relação deflagra que a condição de aproximação de lugares públicos, mesmo na situação de controle que permeia a maioria das grandes cidades, ainda organiza relações humanas entre grupos de pertencimento nesses lugares.

Há exemplos de estudos sobre a composição em relação que demonstram a complexidade de observar o que acontece no “entre”, de modo que a relação é o foco de observação (FIADEIRO; EUGÊNIO, 2013). Há também exemplos de investigações nos quais a relação com a rua denota um tipo específico de relação: a circunstância em mudança constante na própria composição (NEUPARTH, 2010).

Os experimentos artísticos realizados ao longo deste estudo contribuíram para as considerações aqui levantadas, no sentido de, a partir da experiência, formular ideias que ao mesmo tempo se entrecruzaram com os estudos teóricos. Na prática artística, é perceptível que os mapeamentos (em seus respectivos planos de relação entre Superfície, Dimensão e Recorte) apresentam-se de modo não-linear. Significa que não há etapas para cada tipo de mapeamento, mas, em momentos diferentes da composição, um plano pode se sobrepor ao outro, no sentido de o plano da Dimensão obter maior evidência para o dançarino naquele momento, ou mesmo o plano da Superfície, ou mesmo o plano do Recorte na sua configuração em si (sendo que os três planos sempre estão presentes).

Poderíamos considerar que, no ato da composição situada, na experiência de enveredar numa relação corpomapa, surgiram assuntos entorno da recorrência de traços poéticos, na visitação como modo de lidar com a composição em convívio, com a dialética de perceber a si

mesmo para perceber o entorno e perceber o entorno para perceber a si mesmo com a condição da composição ser específica apresentando como fator regente a mudança, na situação da circunstância presente.

Em suma, consideramos que o tipo de relação corpomapa é uma relação configurada pelo compartilhamento de informações entre o dançarino e o lugar, ou seja, esses agentes se relacionam de modo que fazem parte do contexto um do outro.

Os aspectos gerados por essa relação para o dançarino são:

- Implicação efetiva: um sentido de “fazer parte” do lugar
- Uma noção maior da percepção de si mesmo em relação
- O engajamento com questões de um contexto específico

Os aspectos gerados por essa implicação para o lugar são:

- O lugar passa a agregar o dançarino como agente implicado circunstancialmente a seu contexto
- O lugar passa a ser resignificado pelas ações em movimento do dançarino
- O lugar passa a agregar a composição situada como uma realidade possível em sua organização

A composição situada é fruto da implicação entre o lugar e o dançarino. Numa reflexão corpomapa, a probabilidade é que ela se torne mais consistente de acordo com o ganho de uma autonomia na sua instância artística, ou seja, quando há uma maior transformação de ambos os agentes: as propriedades de um e de outro modificam-se para que a dança aconteça, e ocorra uma mudança efetiva.

Já que há uma via de mão dupla na mudança dos agentes envolvidos na relação corpomapa, vale a pena pensar que tal relação é processual e que se configura na experiência artística da dança continuada – não se constitui de forma acabada e, mais uma vez, a circunstância é o fator que determina como ela pode ocorrer.

Houve desdobramentos das ideias do corpomapa no compartilhamento dos seus princípios relacionais, em aulas de criação e composição em dança oferecidas ao longo do doutoramento. Isso revela que há um potencial pedagógico nas ideias aqui discutidas, pois são

reflexões direcionadas para o artista da dança e que podem estar presentes na formação de quem dança. No entanto, tais desdobramentos não se aprofundam nesta pesquisa, por conta de sua sistematização pedagógica. Os compartilhamentos contribuíram para complementar as reflexões aqui levantadas.

Finalmente, reconhecemos que é complexo criar em relação de forma implicada, já que, nesse caso, o dançarino cria com sua própria presença em relação com o contexto. Toda relação mais verticalizada é um mergulho no desconhecido, pois a mudança ocorre de forma mais acentuada na medida em que o convívio é mais demorado e não se sabe muito bem por quais caminhos a composição situada apontará. No entanto, é essa condição que promove a experiência de forma viva, cria a possibilidade de, em tempo presente, perceber um lugar desconhecido e perceber-se em mapeamentos para compor situadamente, para ficar no lugar sabendo-se em mudança prévia. Decidir ficar para decidir mudar. A dança da mudança situada, em corpomapa.

## REFERÊNCIAS

- BANANA, Adriana. **Trishapensamento**: Espaço como previsão metereológica. Belo Horizonte: Clube Ur=H0r, 2012.
- BARRETO, Jorge Menna. **Consciência Contextual**. Revista Urbania3. São Paulo: Editora Pressa, 2008. (páginas 79 a 94).
- CARERI, Francesco. **Walkscapes**: O caminhar como prática estética. Tradução de Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gill, 2013.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1990.
- CLIDIÉRE, Silvie e MORANT, Alix de. **Exterieurdanse** – experiência sobre a dança em espaços públicos. Montpellier: L'entretemps, 2009.
- CLARCK, Andy. **Being There**: Putting Brain, Body, and World Together Again. Massachusetts: Institute of Technology, 1997.
- DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O livro da consciência**: a construção do cérebro consciente. Tradução de Luis Oliveira Santos. Círculo de Leitores: Lisboa, 2010.
- EUGÊNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O jogo das perguntas**. Lisboa: Ghost, 2013.
- EUGÊNIO, Fernanda. **Glossário AND** (transcrito e editado por Liliana Coutinho). In: blog AND Mag, 2012.
- GALLAGHER, Shaun. **How the Body Shapes the Mind**. New York: Oxford University Press, 2005.
- GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

- HUBBARD, Phil. KITCHIN, Rob. **Key thinkers on Space and Place**. London: SAGE, 2011.
- JESUS, Tiago Machado de. **Revelar o cenário, emprestar a paisagem: a arte *in situ* de Daniel Buren e o sistema da arte (1967-1987)**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História Social. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.
- KLOETZEL, Melanie. PAVLIK, Carolyn. **Site Dance: Choreographers and the Lure of Alternative Spaces**, Flórida: University Press of Flórida, 2010.
- KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. Tradução de Jorge Mennas Barreto. Texto originalmente publicado na revista October 80, primavera, 1997: 85-110.
- LEPECKI, André. **Planos de composição**. Resumo do autor de argumentações do livro *Exhausting dance: performance and politics of movement* (London/New York Loutledge, 2006).
- \_\_\_\_\_. **Coreopolítica e coreopolícia**. Tisch School of the Arts, New York University, EUA. Ilha: v. 13, n. 1, p. 41-60, jan/jun (2011) 2012.
- MARQUEZ, Renata Moreira. **Hélio Oiticica: desdobramentos do corpo no espaço**. Revista *Vivência*, v. 33 p. 67-75. EdUFRN: Natal, 2009.
- NEUPARTH, Sofia. **Práticas para ver o invisível e guardar o segredo: estudo do corpo e do movimento escrito em estado de dança**. Ed. c.e.m: Lisboa, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Pessoas e Lugares de Lisboa**. Pedras'12. Ed. c.e.m: Lisboa, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Pessoas e Lugares de Lisboa**. Pedras'12. Ed. c.e.m: Lisboa, 2009.
- NEVES, Heloísa. **Mapas do encontro: estudos da percepção**. Ed. Annablume: São Paulo, 2011.
- NOË, Alva. **Action in perception**. London: Massachusetts Institute of Technology, 2004.
- OLIVEIRA, Flávio Ismael da Silva; RODRIGUES, Sérgio Tosi. **Affordances: a relação entre agente e ambiente**. *Ciências & Cognição* 2006; Vol. 09: páginas 120 a 130.
- PEQUENO, Luis Renato Bezerra. **Favelização e desigualdades socioespaciais nas cidades médias brasileiras: mudanças e tendências nas políticas habitacionais**. In: SANFELIU, C. B. SPÓSITO, M. E. B. (Eds.). *Lasciudades médias o intermediárias em um mundo globalizado*. Lleida: Ediciones de la Universitat de Lleida, 2009. Páginas 223 e 224.
- PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Edicionespañolapropiedad de Literatura y Ciencia, S.L. España: Montesinos, 2001.

SANTOS, Fátima Carneiro dos. **Por uma escuta nômade, a música dos sons da rua.** São Paulo: EDUC, 2002.