



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

MARIANA HILDA BATISTA

**CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA:
RELAÇÕES DE PARCERIA**

**SALVADOR
2017**

MARIANA HILDA BATISTA

**CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA:
RELAÇÕES DE PARCERIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Dança.

Orientadora: Prof.^a Dra. Jussara Setenta

**SALVADOR
2017**

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Batista, Mariana Hilda
Corpo e objeto em dança contemporânea: relações de parceria /
Mariana Hilda Batista. -- Salvador, 2017.
104 f. : il

Orientadora: Jussara Sobreira Setenta.
Dissertação (Mestrado - Escola de dança) -- Universidade
Federal da Bahia, Universidade Federal da Bahia, 2017.

1. Dança contemporânea. 2. Composição. 3. Corpo. 4. Objeto. I.
Setenta, Jussara Sobreira. II. Título.

MARIANA HILDA BATISTA

**CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA:
RELAÇÕES DE PARCERIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Dança.

Aprovada em 14 de dezembro de 2017.

Jussara Sobreira Setenta – Orientadora _____

Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP

Universidade Federal da Bahia

Fabiana Dultra Britto _____

Doutora em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP

Universidade Federal da Bahia

Pablo Assumpção Barros Costa _____

Doutor em Performance Studies – New York University, NYU, Estados Unidos

Universidade Federal do Ceará

À minha família pelo incentivo e apoio constante.
Aos artistas por me proporcionarem novas maneiras de ver o mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço

A Jussara Setenta, pelas orientações, parceria, generosidade e provocações que movimentaram e deram corpo a pesquisa.

A Fabiana Britto e a Pablo Assumpção Barros Costa, pela participação na banca e pelas contribuições no trabalho.

A Adriana Bittencourt, pelas contribuições no projeto de pesquisa e os retornos da pré-qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação, em dança e a todas as professoras.

Ao grupo de pesquisa LabZat.

As artistas Elisabete Finger e Marcela Levi, por suas produções artísticas que inspiram e instigaram o desenvolvimento dessa pesquisa.

A Michelle Moura, pela gentileza de ceder a imagem de seu trabalho.

A turma de mestrado em dança (2015): Kiran, Andréia, Arilma, Bruno, Patrícia, Aline Amado, Aline Lucena, Camila, Edeise, Evie, Sonia, Thais, Guilherme, Lina e Rosélia, por todas as trocas, apoios, risadas e angústias que nos atravessaram e permitiram uma experiência entre levezas e intensidades nessa montanha russa que é o mestrado.

A Andréia Barreto, Rafael Rebouças e Cleiton Lima, pela linda amizade que nasceu entre nós, sem vocês seria tudo mais difícil. Obrigada por me receberem tão bem em Salvador, por todo apoio e companheirismo!

A Renata Roel, amiga de anos, pelo incentivo em fazer o mestrado, pelos ampáros e escuta em todo processo da pesquisa.

A Rosemeri Rocha, amiga/professora/orientadora, pessoa que admiro e que confio. Obrigada pelas conversas e disponibilidade em estar junto quando preciso.

A Candice Didonet, pelos encontros pontuais que são sempre enriquecedores e pela generosidade em contribuir com o pré-projeto de pesquisa.

A Heloísa Sousa, nova parceira da arte/vida, pelo engajamento nas questões da pesquisa, pelas nossas investigações práticas e conversas.

À Sociedade T, coletivo de artistas de Natal-RN, pela parceria e experimentos de novos modos de compor.

A Amaranta Krepschi, terapeuta sensível e generosa, que me ajudou a atravessar momentos mais difíceis.

A Fernando Deddos, amado, amigo e companheiro. Obrigada por todo incentivo, cuidado e suporte.

A Olinda, Rodrigues e Maureen, família que me apoia e torce por minhas conquistas.

À minha mãe Salete e irmã Luciana, por sempre confiarem em mim e me impulsionarem a enfrentar os desafios.

A Gustavo Leitis, por todo apoio e carinho.

Ao meu pai, José Francisco (in memoriam), por tudo que me ensinou.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro que foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa.

como se eu fosse júlio plaza

prazer
de pura percepção
os sentidos
sejam a crítica
da razão

Paulo Leminski (2013, p.203)

BATISTA, Mariana Hilda. **Corpo e objeto em dança contemporânea**: relações de parceria. Dissertação (Mestrado em Dança). 104fl. Il. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017.

RESUMO

Este estudo apresenta uma discussão sobre configurações de danças contemporâneas compostas por uma relação entre corpo e objeto. Nos questionamos sobre quais as implicações em analisar configurações de danças contemporâneas, considerando o estatuto do objeto em tais configurações. Portanto, falamos de jogos combinatórios entre corpo e objeto em dança, suas implicações estéticas e os modos de observar essas danças. Esta discussão desenvolve-se através da análise de quatro configurações de danças, sendo elas: *amarelo* (2007) e *BURACO* (2013), de Elisabete Finger e *in-organic* (2007) e *Natureza Monstruosa* (2011), de Marcela Levi. Nosso interesse parte das visualidades promovidas nessas danças, pois a maneira diferenciada como corpo e objeto se relacionam provoca o modo de olhar para essas configurações. Corpo e objeto promovem uma relação de parceria onde nem o corpo domina o objeto, nem o objeto domina o corpo, constituindo uma composição coletiva em dança (DALTRO, 2014), estabelecendo, com isso, uma relação horizontalizada entre eles, o que modifica seus aspectos visuais e significativos. Falamos então de variações para corpo e objeto em dança, relações de parceria nas quais se colocam em questão modos hegemônicos de ver o corpo e o objeto em dança, ou seja, o corpo como protagonista da dança e o objeto como utilitário e submisso ao corpo. Nessas variações, discutimos sobre um não utilitarismo do objeto através de uma relação mediadora (LATOURET, 2012) e, em diálogo com Lepecki (2010), propomos três desapegos com relação ao centramento do corpo na dança, o que promove implicações no fazer e ver dança. Dessa maneira, falamos da possibilidade de uma equivalência visual entre corpo e objeto, o que gera uma inquietação na percepção das configurações de danças, pois corpo e objeto se deslocam de suas categorias normativas e, na relação, se transformam um com o outro e, em conjunto, criam visualidades que provocam o olhar. Em diálogo com Didi-Huberman (2010) e Setenta (2008), colocamos em discussão um modo de olhar para essas configurações de maneira ativa e crítica, um olhar que cria sentido junto com a obra.

Palavras-chave: Dança Contemporânea. Corpo. Objeto.

BATISTA, Mariana Hilda. **Corpo e objeto em dança contemporânea: relações de parceria.** Dissertação (Mestrado em Dança). 104fl. Il. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 2017.

ABSTRACT

This study presents a discussion about contemporary dance configurations composed by a relationship between body and object. We question ourselves about what are the implications in analyzing contemporary dance configurations considering the statute of the object in such configurations? Therefore we speak of combinatorial games between body and object in dance, its aesthetical implications and modes of observing these dances. This discussion develops through the analysis of four configurations in dance, which are: *amarelo* (2007) and *BURACO* (2013) by Elisabete Finger and *in-organic* (2007) and *Natureza Monstruosa* (2011) by Marcela Levi. Our interest starts from the visualities promoted in such dances, since the differentiated way how body and object are related provoke the way of looking into these configurations. Body and object promote a partnership where neither the body dominate the object, nor the object dominate the body, constituting a collective dance composition (DALTRO, 2014), thus, establishing a horizontal relationship between them, modifying visual and significant aspects. Consequently, we speak about variations for body and object in dance, where in these relationships of partnership, hegemonic ways of seeing body and object in dance are questioned, that is to say, the body as protagonist of the dance and the object as a utilitarian and submissive to the body. In these variations we discuss a non-utilitarianism of the object through mediatory relations (LATOIR, 2012), and in dialogue with Lepecki (2012b), we propose three detachments in relation to the centralization of the body in dance, promoting implications on making and seeing dance. Thus, we speak of possibilities of a visual equivalence between body and object, which generates a inquietude on the perception of dance configurations, so the body and object displace from its normative categories and transform each other in its relationship, where concurrently create visualities that provoke the glance. In dialogue with Didi-Huberman (2010) and Setenta (2008), we place in discussion a way to look on these configurations actively and critically, a glance that builds sense together with the piece.

Keywords: Contemporary Dance. Body. Object.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>We are going to miss everything we don't need</i> (2009).....	24
Figura 2 - <i>Still Life</i> (2014)	25
Figura 3 - <i>Big Bang Boom</i> (2012)	25
Figura 4 - <i>It's a Drawn/Life feed, Philadelphia Museum of Arts</i> , (2003).....	32
Figura 5 - <i>Panoramix</i> (1993-2003).....	33
Figura 6 - <i>amarelo</i> (2007)	37
Figura 7 - <i>Nowhere and everywhere at the same time, No3</i> (2015)	46
Figura 8 - <i>Vestígios</i> (2010)	47
Figura 9 - <i>Natureza Monstruosa</i> (2011).....	54
Figura 10 - <i>BURACO</i> (2013).....	55
Figura 11 - <i>BURACO</i> (2013).....	77
Figura 12 - <i>BURACO</i> (2013).....	77
Figura 13 - <i>BURACO</i> (2013).....	78
Figura 14 - <i>Natureza Monstruosa</i> (2011).....	78
Figura 15 - <i>amarelo</i> (2007)	79
Figura 16 - <i>amarelo</i> (2007)	87
Figura 17 - <i>in-organic</i> (2007)	88
Figura 18 - <i>BURACO</i> (2013).....	93
Figura 19 - <i>in-organic</i> (2007)	95
Figura 20 - <i>in-organic</i> (2007)	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 ASPECTOS GERAIS: PISTAS DE ESTUDO SOBRE CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	22
2 VARIAÇÕES PARA CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA	35
2.1 O NÃO UTILITARISMO DO OBJETO	35
2.2 O NÃO PROTAGONISMO DO CORPO.....	43
3 UMA DISTÂNCIA APROXIMADA; UMA PROXIMIDADE DISTANTE	51
3.1 UMA ESTÉTICA DIFERENCIADA EM DANÇA?	51
3.2 IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS	53
3.3 ATO DE VER DANÇA	64
3.4 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO OBJETO EM DANÇA	72
3.4.1 Jogo do visível e invisível	73
3.4.2 Jogo do próximo e distante	82
3.4.3 Jogo cinético	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado faz parte do Programa de Pós-graduação em dança na Universidade Federal da Bahia e insere-se na linha de pesquisa Processos e Configurações Artísticas em Dança. No início desse estudo, em 2015, já existia um interesse para configurações de danças compostas pela relação entre corpo e objeto(s). Havia algo nesse modo de configurar dança, que nos intrigava por causa do tipo de visualidade que emergia dessas relações. Visualidades que provocavam e desestruturavam nossa percepção.

Como o corpo já é uma informação visual comum à dança, nos concentramos em olhar para o estatuto do objeto presente em configurações de dança contemporânea. A primeira perspectiva foi considerar que, por haver objetos nessas danças, o modo como esses objetos apareciam na composição gerava um certo estranhamento, um ruído visual, incitando a reflexão de que observar de forma mais atenta o objeto poderia ser o diferencial dessas configurações de danças. No mesmo sentido, importava entender que há diferentes maneiras de apresentar compositivamente objetos e corpos em danças.

No decorrer da pesquisa, ficou mais evidente que não apenas a presença do objeto gerava um estranhamento, mas a maneira como se relacionam objeto e o corpo nas configurações em dança mereceria observação e atenção para como se dá tal relação. Em certas configurações, ambos – corpo e objeto – se modificam visualmente enquanto se relacionam e, com isso, apresentam configurações que não condizem com um modo mais cotidiano de visualizá-los. Apareceu daí o interesse por investigar configurações em dança, observando a relação entre corpo e objeto que se apresentasse distanciada dos padrões habituais de apreciação e, o impacto visual proveniente dessas configurações.

Recorremos neste estudo à palavra visualidade, compreendendo-a enquanto qualidade do que é visual, e percebemos que as visualidades que emergem das relações entre corpo e objeto configuram imagens que provocam a percepção do observador, porque os aspectos visuais de corpo e objeto não correspondem aos sentidos prévios já conhecidos de cada um deles.

Nosso entendimento de imagem parte da abordagem de Didi-Huberman (2010; 2012), e entre o seu amplo trabalho de reflexão sobre imagem na arte nos

aproximamos das concepções da imagem como cisão, como uma abertura entre o que é visível e as produções de sentidos. Entendemos daí a imagem não como algo objetivo, mas como algo que se constitui em relação, que envolve o olhar, memória, conhecimento. A imagem então é compreendida como ação, é transitória, não se dá como uma síntese do objeto visto, mas como uma problemática, pois não se captura a imagem em sua totalidade. Há sempre um processo de perda e, por isso, Didi-Huberman orienta sobre um ver mais; para ver e olhar de novo; atravessar um esgotamento do olho cansado da mesma imagem. Desse modo, situa o observador como ativo na relação com a arte, pois “assim como não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208).

Então, delineamos nosso objeto de estudo limitando-nos às configurações de danças contemporâneas que apresentam relações diferenciadas entre corpo e objeto. Compreendemos relações diferenciadas como aquelas que se afastam de referenciais costumeiros que expõem relações cotidianas do corpo com o objeto, ou seja, aquelas em que o corpo utiliza o objeto de acordo com suas funções preestabelecidas. A diferenciação se orienta na contramão desse modo de se relacionar que direciona o fazer artístico à compreensão mais imediata do funcionamento dos corpos e dos objetos relacionados a esses na composição, e se volta para perceber a situação composicional suscitada por um modo relacional que altera nossa percepção ordinária de corpos e objetos e nos conduz a outras percepções.

Pensando nessa perspectiva, da situação do objeto em dança, iniciamos a investigação a partir da pergunta: Quais as implicações em analisar configurações em dança contemporânea considerando o estatuto do objeto em tais configurações? E ao observar que havia um tipo de relação entre corpo e objeto diferente de uma relação mais normativa, suspeitamos que essas implicações poderiam abranger aspectos do fazer e ver dança. Em outras palavras, ao analisar a situação do objeto em algumas danças contemporâneas, em que é promovida uma relação diferenciada de um padrão costumeiro, pode-se deslocar modos normativos do mover e ver dos corpos. Bem como rever a situação do objeto em dança, isto é, como ele interage compositivamente com o corpo, e então perceber que pode haver maneiras de eles se organizarem encontrando diferentes modos de configurar dança.

Afinal, uma das inquietações que motivou a produção desta pesquisa foi a percepção de diferenças nas configurações de danças com objetos em comparação com os pensamentos hegemônicos de composição em dança. Consideramos que estes pensamentos tratam de danças em que se tem o corpo como protagonista na execução de passos reconhecidos como dança, e que situam o objeto de acordo com sua utilidade baseados em seus significados preestabelecidos. Sendo assim, em um modo diferenciado de compor dança, o objeto não se limitaria a cumprir uma função específica e pré-determinada, construindo assim uma interação corpo-objeto cujas possibilidades significativas se ampliariam, descoladas de modelos prévios, e que, portanto, constituiriam performatividades enquanto se movem e organizam a cena estética e artística da dança.

A ideia de discutir o estatuto do objeto, em algumas configurações de dança contemporânea, surge como uma questão quando se percebe que há uma grande demanda de trabalhos em dança compostos com objetos. Esses trabalhos se formulam de maneira a problematizar a situação do corpo, pois situam o objeto como um elemento compositivo tão importante quanto o corpo. Com isso, o corpo que dança é problematizado colocando-se em questão alguns pressupostos da dança, como por exemplo: a noção do corpo como protagonista de uma dança, do corpo como um instrumento executor de uma coreografia, restando a própria ideia de coreografia, assim como da dança como uma representação de algo no sentido de corresponder a um significado fora dela. Sendo assim, abrem-se brechas para perceber e fazer dança de diferentes maneiras.

Supõe-se, então, que a maneira como o objeto se relaciona com o corpo em certas composições de danças contemporâneas pode colocar em questão noções que ratificam um entendimento comum acerca da relação corpo-objeto em composições de dança. Afinal, o modo relacional é aqui considerado como um diferencial pela maneira como se organizam o(s) corpo(s) e o(s) objeto(s) numa configuração de dança, e que, portanto, pode colocar em discussão algumas compreensões já instauradas no fazer/pensar a dança.

Nosso objetivo então é analisar o estatuto do objeto em configurações de dança contemporânea e, com isso, apontar para possíveis implicações no fazer e perceber essas danças, discutindo sobre um diferente modo de olhar para o corpo e objeto, quando configurados em conjunto como dança, e refletindo sobre os diferentes modos de organização de dança quando compostas com objetos.

Para isso escolhemos quatro configurações de danças contemporâneas de duas artistas brasileiras. Uma das artistas é Elisabete Finger (PR), *performer* e coreógrafa. Seus trabalhos transitam entre a dança, performance e artes visuais e, entre eles, escolhemos *amarelo* e *BURACO*.

amarelo foi criado em 2007, numa configuração de aproximadamente 28 minutos, performado pela própria artista. Apresenta uma organização entre um corpo seminu, vestindo apenas uma calcinha vermelha, com uma lona amarela, um vaso de cacto, um pedaço de goiabada, uma massa e uma música. Segundo informações do website da artista, foi um projeto Couve-Flor Minicomunidade Artística Mundial¹. A análise desse trabalho foi baseada num vídeo registro da apresentação ocorrida no Rumos Dança Itaú Cultural. O site oficial da artista descreve o trabalho *amarelo* como:

Uma experiência sensorial entre massa, pele, plástico, espinhos, goiabada; entre toque, gosto, cheiro. As formas e imagens geradas nessa experiência não são uma conclusão mas um evento, um manancial de passados e futuros possíveis. Elas surgiram na prática e se tornaram o princípio ativo de uma trajetória: a contingência do fazer, desmanchar, transformar... Um convite ao *Outro* que observa: para uma imagem é preciso ser dois.²

O trabalho *BURACO* é de 2013, tem duração de 45 minutos. Em cena vemos três *performers* interagindo com uma grande lona preta, um cubo de tecido verde, alguns tecidos, luz, sons corporais e música. Utilizamos para análise do trabalho o vídeo de uma apresentação ocorrida no Festival Panorama de Dança (RJ), com os intérpretes-criadores: Cinira Macedo, Jamil Cardoso e Sandro Amaral. De acordo com o *website* da artista:

BURACO veio de um desejo de partilhar com um público infantil outras possíveis lógicas relacionais, abrindo espaço para uma aventura sensória e sensível. Como trabalho coreográfico, a peça explora as possibilidades de ser e mover um corpo-matéria (um corpo que é matéria: carne, ossos, músculos, líquidos, tecidos, cabelos, buracos...) em contato/colisão com outras matérias.

Um buraco é entendido aqui como uma relação: entre dentro e fora do corpo, entre diferentes corpos, entre diferentes materiais.

¹ Coletivo de artistas independentes de Curitiba-PR que existiu entre 2005 a 2011.

² Cf. ELISABETE FINGER. *amarelo*. Disponível em: <<https://elisabetefinger.com/projects/amarelo/>>. Acesso em: mai. 2015.

Buracos estão no movimento, em movimento, entre movimentos, entre arranjos coreográficos. Buracos são frestas, vazamentos, são passagens para outros lugares, são portais para outros mundos.”³

A outra artista que escolhemos para esta pesquisa é Marcela Levi (RJ), *performer* e coreógrafa. Segundo o website da artista, nos últimos quinze anos ela vem produzindo trabalhos que dissolvem as fronteiras entre a dança e as artes plásticas, e constrói uma linguagem que traz questões acerca da hierarquia entre corpo e objeto.

Um dos seus trabalhos escolhidos é *in-organic*, composto em 2007, com duração de aproximadamente 35 minutos. Em cena vemos a própria artista performando e interagindo com diversos objetos, como uma cabeça de boi, um cordão de pérolas, uma luminária de bicicleta, um jornal, um pedestal, uma sandália de salto, um vestido e um casaco, grampos de cabelo, música e a construção de uma narrativa verbal. Foi desenvolvido com o subsídio do programa Rumos Itaú Cultural (2007), contemplado pelo PRÊMIO KLAUSS VIANNA DE DANÇA (2006) e contou com o patrocínio da Petrobras. Marcela Levi assim descreve seu trabalho:

25 metros de colar de pérolas, uma cabeça de boi embalsamada, grampos de cabelo e um sinalizador de bicicletas são os objetos, ou melhor, sujeitos (objetos deslocados, desfuncionalizados e subjetivados) dos quais me utilizo na performance *In-organic*. Busco no encontro corpo (= carne, simbólico e imaginário) + objetos (= presença simbólica do Outro), transbordamentos, superposições e deslocamentos geradores de um sentido (direção e significação) Outro. ⁴

O outro trabalho é *Natureza Monstruosa*, configuração criada por Marcela Levi com codireção de Lúcia Russo, em 2011, com duração de aproximadamente 50 minutos. Foi contemplado pelo FOMENTO À DANÇA 2011 (FADA), da Secretaria Municipal do Rio de Janeiro. É um trabalho de grupo, no qual se podem ver três *performers* em cena, interagindo com um grande tecido peludo estendido no chão, alguns cartazes escritos, além da utilização de sons/vozes e

³ Cf. ELISABETE FINGER. amarelo. Disponível em: <<https://elisabetefinger.com/buraco/>>. Acesso em: mai. 2015.

⁴ Cf. MARCELA LEVI. Disponível em: <<http://marcelalevi.com/brasil/in-organic/>>. Acesso em: mai. 2015.

intervenções musicais:

Natureza Monstruosa, espetáculo de grupo dirigido pela coreógrafa e performer Marcela Levi, propõe corpos alterados por sua própria força fabulatória. Pontuado por micronarrativas e ficções, o trabalho oferece diferentes possibilidades de leitura do que se passa em cena. Aqui a performance torna-se o espaço de um intenso cruzamento entre linguagens. Elementos visuais e plásticos, teatrais e coreográficos se enlaçam de modo a criar uma partitura polimórfica, pensada não como um aglomerado de fragmentos que tendem a se harmonizar mas como linguagens que incessantemente se atravessam.⁵

Nosso interesse recai sobre essas quatro configurações pois, quando nos aproximamos delas, percebemos que nesses trabalhos não é priorizada a figura do corpo como um elemento principal, mas há uma ênfase para as relações desse corpo com os objetos presentes no fazer dessas danças. Ao entrar em contato com essas configurações percebe-se que esses trabalhos podem transitar por diferentes nichos artísticos pelo fato de dialogarem com outras linguagens, e que há algumas similaridades entre elas com relação aos seus aspectos estruturais e estéticos.

Escolhemos então esses quatro trabalhos, observando algumas similaridades nos processos organizativos entre corpo e objeto, assim como em suas estéticas, o que contribui para organizar parâmetros de análise que delineiam a pesquisa do estatuto do objeto nessas danças. Esses parâmetros se concentram em três tópicos que são: *aspectos gerais* - pistas de estudo sobre corpo e objeto em dança contemporânea; *variações para corpo e objeto em dança contemporânea* e *uma distância aproximada; uma proximidade distante*.

Falar da condição do objeto em algumas configurações de danças promove um olhar refinado para diferentes aspectos destas. Portanto, colocaremos em discussão tal proposição articulando-a às considerações da posição de observador de tais configurações, relacionando questões teóricas a partir das escolhas organizativas dessas artistas. O entrelaçamento de teoria e prática será o material constitutivo da discussão em torno de questões sobre o fazer dança na contemporaneidade e da elaboração de um modo de olhar para o corpo que

⁵ Cf. MARCELA LEVI. Disponível em: < <http://marcelalevi.com/brasil/natureza/>>. Acesso em: mai. 2015.

dança e suas relações.

O primeiro tópico trata de considerações gerais, ou seja, é uma abordagem introdutória em que apresenta-se o ponto de partida dessa investigação: a observação de variados trabalhos de dança contemporânea que apresentam em suas configurações a presença e uma relação diferente entre corpos e objetos. Essa observação se dá pelo que é apresentado visualmente dessa relação, então se fala de combinações não usuais entre corpo e objeto que provocam visualmente e sugerem outras configurações para ambos.

Compreendido então que aquilo que chama a atenção nessas configurações tem a ver com a visualidade motivada pelas combinações provenientes da relação entre corpo e objeto, fala-se sobre uma relação fronteira da dança com as artes visuais, a partir do entendimento de que esses trabalhos podem ser nominados tanto como dança, quanto como performances ou instalações. Isso porque apresentam uma ênfase para a plasticidade de suas materialidades (corpo e objeto). Por fim, nesse primeiro tópico, identificamos que tanto o corpo modifica o objeto, quanto o objeto modifica o corpo, e que as configurações acontecem no processo de experimentação das possibilidades combinatórias de um com o outro. Com isso, ambos se equivalem visualmente, e, da perspectiva do observador, perde-se momentaneamente a noção de quem lidera a ação, dando sentido a ideia de coletivo, de uma composição coletiva em dança (DALTRO, 2014), em que corpo e objeto são parceiros no processo de configuração da dança.

Com relação ao segundo tópico – *variações para corpo e objeto em dança contemporânea* – falamos da possibilidade de corpo e objeto se reconfigurarem visualmente quando se relacionam um com o outro. Esta proposição se apresenta quando percebemos que ao olhar para corpo e objeto nessas danças eles modificam-se mutuamente. No caso do corpo, encontrando diferentes posturas e modos de movimento e, no caso do objeto, destacando aspectos físicos que não seriam percebidos se os estes apenas se relacionassem condizentemente com suas utilidades prévias. Sendo assim, consideramos que tanto o corpo quanto o objeto podem ser vistos como materialidades compositivas, no sentido de visualmente e significativamente se igualarem um ao outro e poderem ser compreendidos como materiais em transformação mútua.

Falamos então de uma relação mediadora (LATOURE, 2012) na qual tanto

o corpo como o objeto são considerados como atores de uma ação. O emprego da palavra ator, para Latour (2012), compreende um amplo conjunto de entidades, dando vazão a ideia de multiplicidade e, então, da incerteza sobre a origem da ação. Ator é qualquer coisa que modifique uma situação fazendo diferença.

Empregar a palavra 'ator' significa que jamais fica claro quem ou o que está atuando quando as pessoas atuam, pois o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar. Interpretar coloca-nos imediatamente num tremendo *imbróglio*, onde o problema de quem está desempenhando a ação é insolúvel (LATOURE, 2012, p.75).

Esta concepção de ação, constituída pela atuação tanto de corpo como de objeto, reforça a ideia da dança composta coletivamente onde não é apenas o corpo que a configura, mas sua atuação em conjunto com o objeto. Pensar sobre o corpo como atuante já é algo intrínseco da dança, mas considerar o objeto atuante tal qual o corpo é algo intrigante e esta observação surge quando percebemos que o objeto faz diferença na maneira de ver dança, pois nas configurações que observamos não haveriam as mesmas imagens sem a relação com os objetos, ou seja, as transformações visuais e significativas que observamos nas danças só acontecem pela relação entre corpo e objeto.

Então, quando falamos sobre esse poder de ação do objeto é no sentido de compreendê-lo como parte da composição em dança, num mesmo nível de importância que o corpo, considerando corpo e objeto como parceiros. Dessa maneira, o objeto não fica limitado aos seus aspectos utilitários e investiga-se diversas maneiras de composição com ele, dando ênfase tanto a sua plasticidade, quanto revelando uma característica também coreográfica do objeto, assim como variando as maneiras de ver tanto o objeto quanto o corpo nessas configurações. O corpo coexiste com o objeto atuando e se modificando junto com ele e, dessa maneira, o corpo varia seus aspectos visuais retirando-se de seu lugar central da dança e colocando-se numa relação horizontalizada com o objeto. Para o exercício dessa relação horizontalizada propomos alguns desapegos da dança baseados nas proposições do pesquisador Lepecki (2010).

Com isso, consideramos corpo e objeto como variáveis nessas configurações, pois entendemos que ambos variam em seus aspectos visuais e significativos quando se relacionam de maneira horizontalizada. Corpo e objeto, partindo de seus aspectos normativos, são transformados e compõem um com o outro

imagens que não fixam ou priorizam um significado específico, mas que movimentam os sentidos configurando novos contextos.

Compreendemos então que ambos podem ser recontextualizados, que ambos podem ser observados de diferentes maneiras, que essas configurações sugerem a ocorrência de codependência de corpo e objeto e que as configurações são emergentes das relações entre corpo e objeto. Dessa forma, não se pode olhar apenas pela perspectiva do corpo, nem somente pela perspectiva do objeto. Olhar apenas para o corpo que dança utilizando ou manipulando os objetos em configurações de danças, ou olhar apenas para o objeto identificando seu viés cotidiano, ou identificando-o como obra de arte que junta-se ao corpo para compor uma dança, nos parece insuficiente. A questão está no encontro dessas variáveis nas combinações que ocorrem entre corpo(s) e objeto(s) e que produzem sentidos, criam imagens e se materializam enquanto dança.

Entramos então no terceiro e último tópico da pesquisa, o qual tem relação com implicações estéticas nessas danças. Diante da indicação de que corpo e objeto podem variar seus aspectos visuais quando se relacionam, nos perguntamos se essas variações culminam em uma estética diferenciada, pois vemos características compositivas nas quatro configurações escolhidas que apontam para um certo modo de compor dança com objeto. Afinal, as visualidades emergentes das relações entre corpo e objeto movem e reestruturam os referenciais significativos deles, desorientando a percepção e, com isso, nos fazendo repensar sobre como olhar para essas danças.

Falaremos então das visualidades como imagens em ação constituídas tanto da relação entre corpo e objeto, quanto com relação ao observador, estabelecendo um jogo entre imagem e linguagem, pois compreendemos que a experiência estética envolve produção de sentidos. Dessa maneira compreendemos a dança de modo performativo, onde esta produz o seu dizer no fazer, ou seja, não se trata de sentidos onde a dança os representa, mas que são constituídos na ação, a dança como um fazer-dizer (SETENTA, 2008). Sendo assim, colocamos em discussão o ato de ver dança em que, para esse tipo de configurações selecionadas na pesquisa, ver demanda um olhar aberto ao desconhecido, um olhar que transite entre o que é evidentemente visível e por noções de significação, e um olhar crítico (DIDI-HUBERMAN, 2010) que vê a obra, mas que permite ser também olhado pela configuração de dança.

pensamos na possibilidade de repensar a abordagem visual implicada à dança, assim como repensar sobre a noção de coreografia tendo somente o corpo em movimento. Pois, considerando que o aspecto relacional que destaca corpos e objetos em suas materialidades distintas, ou seja, sem sobrepujar um ou outro na organização de composições de danças, já nos indica perceber variáveis que articulam aspectos relacionais das formulações artísticas considerando as relações corpo-corpo e corpo-objeto.

A ideia de variáveis aparece neste estudo como pistas onde é possível perceber a transformação de corpo e objeto no enquanto a dança acontece. Na prática, ao observar as quatro configurações escolhidas – *amarelo*, *BURACO*, *in-organic* e *Natureza Monstruosa* – que se constituem de uma relação entre corpo e objeto em que ambos se modificam, essas variáveis aparecem nas maneiras como corpo e objeto se combinam, nas imagens emergentes dessas combinações e na estrutura da dança como um todo.

Sabemos que a relação entre corpo e objeto em dança não é uma coisa nova. A dança de alguma maneira sempre se relaciona com objetos, seja considerando o objeto como figurino, como cenário ou como elemento cênico, para citar alguns exemplos. Compreendemos que esse tipo de relação caracteriza o corpo como elemento central da dança, onde o objeto é situado sempre como coadjuvante. Nosso foco aqui é para uma relação diferenciada desses modos citados, ou seja, percebemos, nas configurações de danças que destacamos neste estudo, que o modo como o corpo e objeto se combinam suscita um tipo de relação onde não há um protagonismo. Dessa maneira, corpo e objeto são dependentes um do outro para configuração da dança e, por isso, falamos de uma relação diferenciada no sentido das relações mais corriqueiras de corpo e objeto em dança, em que o objeto é situado de maneira secundária ao corpo e, então, o corpo é visto como elemento central da dança.

Nota-se então, já num primeiro momento em contato com algumas configurações de dança com corpo e objeto, que pode haver uma relação não comum entre eles, gerando, num primeiro contato visual, um estranhamento, ou seja, o que surge visualmente dessas relações são imagens diferenciadas do corpo e do objeto, alterando suas formas e contextos e, com isso, propondo diferentes sentidos para ambos. Através de uma percepção primária não se reconhece o tipo de relação estabelecida entre corpo e objeto, justamente porque o que está

dados a ver desestabiliza o observador naquilo que ele está acostumado a ver. Há então um deslocamento perceptivo de um lugar comum no modo de perceber a relação entre corpo e objeto em propostas artísticas de dança. Deste modo, nos é oferecido um outro tipo de combinação do corpo com os objetos e, portanto, um outro modo de organizar e perceber dança.

Trazemos nesse primeiro momento, alguns exemplos de configurações de danças contemporâneas que chamaram a atenção por essa relação diferenciada com os objetos. Com a escolha dessas imagens, já de início se percebe uma relação entre corpo e objeto a partir da qual ocorre uma transformação em seus aspectos visuais, em que o corpo transforma seu aspecto humano, cotidiano e se constitui em uma outra estética, reconfigurando sua forma, como nos trabalhos *We are going to miss everything we don't need* (2009), por Vera Manteiro (FIGURA 1), e *Still Life* (2014), por Dimitris Papaioannou (FIGURA 2). Também em algumas configurações o corpo some completamente do campo visual, como no trabalho *Big Bang Boom* (2012), por Michelle Moura (FIGURA 3). O objeto também transforma seu caráter cotidiano, pois aparece em outros formatos e relações e, com isso, destaca aspectos de sua materialidade.

Figura 1 - *We are going to miss everything we don't need* (2009)



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/127789708147243536/>

Figura 2 - *Still Life* (2014)



Fonte: <http://www.dimitrispapaioannou.com/en/current/still-life>

Figura 3 - *Big Bang Boom* (2012)



Fotógrafa: Delphine Perrin - Imagem cedida pela artista

Esses são apenas alguns exemplos entre muitas configurações de dança contemporânea que promovem a relação entre corpo e objeto e que configuram seus trabalhos afastando-se de compreensões hegemônicas sobre a feitura da dança. Esse modo de compreensão hegemônico para o qual chamamos atenção

é aquele que coloca em cena de dança corpos e objetos, sendo que cada qual atua somente com suas funções pré-definidas, ou seja, corpo em movimento e objeto utilitário. A relação que se estabelece entre um e outro é aquela funcional e indicativa das condições operacionais de cada qual.

Nossa hipótese é a de que, em danças nas quais o objeto é combinado com o corpo de maneiras inusitadas, afastadas de referências prévias de função, ocorra a ampliação da percepção, pois o foco não é limitado apenas às questões coreográficas operadas cineticamente somente pelo corpo e previamente constituídas, nem a utilização de objetos conforme suas condições formais de uso. A plasticidade da relação entre corpo e objeto sustentada pelo deslocamento de funções de ambos (corpo e objeto) promove, assim, questões que não cabem somente à dança, mas dialogam com outros campos do saber, ou seja, amplia-se o entendimento com relação ao que pode ser compreendido como dança. Portanto, sugere-se que o diferencial dessas danças, o que desestabiliza algumas compreensões já instauradas no fazer/pensar da dança, é a presença do objeto nessas configurações distanciado de suas competências prévias e, mais especificamente, o modo como se dão as relações entre corpo e objeto.

Falamos então de uma relação entre corpo e objeto em dança onde ambos são considerados como materialidades compositivas, o que sugere que tanto o corpo como o objeto são transformados, variando seus aspectos visuais e seus sentidos. Sendo assim, propomos uma discussão sobre a relação entre corpo e objeto em dança, na qual o corpo não é situado como o protagonista. Chamamos a atenção para uma possibilidade de equivalência entre o corpo e o objeto onde ambos são vistos como materialidades que se modificam mutuamente. A noção de materialidade contribui para discutir sobre essa relação em que corpo e objeto se transformam constantemente, modificam-se simultaneamente e, nessa relação, produzem uma dança. Acreditamos que ao compreendê-los como materialidade os desvinculamos de suas categorias normativas - o corpo com posturas e formas reconhecidas do cotidiano e que utiliza objetos conforme suas funções estabelecidas previamente. Percebemos essas variações no corpo e no objeto através de seus aspectos visuais.

A visualidade tem dimensão significativa em trabalhos de dança, seja na configuração do espaço mais geral, seja nos componentes que o conformam como, por exemplo: luz, objetos, corpos, figurinos etc. Tudo que é do campo

visual começa a provocar e a sugestionar sentidos a partir do momento em que são vistos, isto é, desde quando um observador entra em contato com o campo visual de uma configuração de dança. A abordagem de dança, neste estudo, é específica de configurações que se apresentam visualmente com a presença de corpo(s) e objeto(s), numa relação horizontal, ou seja, sem hierarquia de um (uns) sobre outro (outros).

Uma das primeiras questões que surge com relação a visualidade dessas danças é o fato de haver um objeto em cena, pois este já causa um ruído visual simplesmente pela sua presença. Mas ele só promove uma atenção diferenciada para essas configurações quando se relaciona com o corpo se deslocando de relações hierárquicas. Nos importa esse ruído, esse incômodo visual em perceber o corpo e o objeto posicionando-se em estreita relação, um precisando do outro para expor configurativamente a dança. Importa também considerar o desconforto provocado no espectador a buscar entender de que maneira esse corpo e esse objeto se comportam em cena, sem as imediatas informações de equivalências com os saberes prévios de como um corpo “deve” dançar e de como um objeto “deve” ser utilizado.

Portanto, compreendemos que quando ocorre essa relação horizontalizada entre corpo e objeto, emergem visualidades que instigam e inquietam o olhar, pois, neste tipo de relação, as configurações visuais de corpo e objeto são transformadas e abertas à diversas possibilidades visuais e significativas e, com isso, não ficam limitadas a um modo único de se configurar. Percebemos uma relação horizontalizada quando nosso olhar de observador transita por entre o corpo e objeto sem compreender quem é o mais importante da configuração e, portanto, vemos que um precisa do outro para configurar a imagem que nos é comunicada.

Sendo assim, a noção de coreografia, de dança coreografada, passa a ser repensada levando-se em consideração não apenas a composição coreográfica que expõe corpos realizando movimentos sequenciais distribuídos pelo espaço, numa estreita relação com o tempo coreográfico e com os elementos cênicos, mas também as danças que operam por uma relação horizontal entre corpo e objeto e que situam o objeto numa condição atuante da/na coreografia. O pensamento sobre o que constitui uma dança, uma coreografia, fica, então, mais abrangente, visto que, no caso de configurações de danças que relacionam

corpos e objetos, esses são tão constituintes da dança quanto o(s) corpo(s), não bastando porém apenas a presença do objeto, mas como corpo e objeto se relacionam.

Desta maneira, compreendemos que a ideia de coreografia não deva ser resumida a uma única ideia e que as imagens produzidas por corpos que se movem acionem não apenas a apreensão cinética dos movimentos, mas chamem a atenção para outras materialidades que a relação horizontalizada entre corpo e objeto na dança possam expor. O foco nesse modo de relacionar corpo(s) e objeto(s) em dança pode também colocar em questão o olhar limitado a movimentos corporais numa feitura da dança – o que reforça o protagonismo do corpo em detrimento de demais materialidades – bem como ampliar o modo de olhar para a dança, enfatizando condições e questões plásticas, ou seja, as visualidades constituintes das configurações e as transformações de suas materialidades, em que poderíamos pensar então na visualidade de forma coreográfica, uma visualidade performativa.

O fato de corpo e objeto se transformarem visualmente e compor imagens que provocam sinestesticamente o observador promove uma desestabilização de um olhar cotidiano para feitura em dança. Compreende-se esse olhar cotidiano pelo que se conhece previamente do corpo e do objeto como formas já estabelecidas de relação, como por exemplo: entre um corpo e uma cadeira, já se entende que a forma de eles se combinarem é o corpo sentado na cadeira ou em pé ao lado dela; porém, se o corpo se coloca de outra maneira em relação à cadeira, como colocá-la deitada no chão e se deitar ao lado dela, já se configura uma relação diferente do cotidiano e isso provoca um ruído no olhar.

Então, reforçamos que não basta haver, numa configuração, a simples presença do corpo e do objeto para constituir o tipo de relação de que estamos falando, mas há um envolvimento tal de um com o outro, uma imbricação em que corpo e objeto compõem um ao outro criando uma totalidade na qual as visualidades de ambos se reconfiguram e, com isso, os seus sentidos previamente conhecidos de corpo e objeto são confundidos, abrindo-se a um processo e composição de outros sentidos. Sendo assim, enquanto observadores, nos deslocamos de uma percepção cotidiana e nos encontramos em momentos de não conseguir nem nominar o que estamos vendo.

É esse momento de estranhamento, de não saber descrever ou classificar

o que se vê que nos interessa, pois o olhar fica aberto a experiência do entre, do que é evidentemente visível e os significados do que vejo. Se o que é evidentemente visível como corpo e objeto não correspondem aos seus significados estipulados previamente, gera-se uma confusão na percepção, uma inquietação, e percebemos que se trata de uma estética diferenciada. Essa diferenciação vem justamente do que é comum ao olhar, ou seja, diferenciada de situações comuns de exposição do objeto em dança, como cenário por exemplo e, também, do que é comum de ver entre corpo e objeto cotidianamente.

Essa diferença percebida problematiza o estatuto do objeto em dança contemporânea e, por esse motivo, também problematiza o estatuto do corpo, afinal ambos se reorganizam partindo de seus padrões categóricos, isto é, um corpo que utiliza o objeto de acordo com suas funções estabelecidas previamente para, juntos, na ação de um com o outro, produzirem coreograficamente visualidades que desestabilizam o olhar cotidiano do observador. Com isso, começamos a refletir sobre outros modos de fazer/pensar dança, e essa relação de corpo e objeto, tratada neste estudo, instiga a repensar sobre a visualidade em dança, e também em como ver e fazer dança, pois seus modos de se organizar compositivamente são afetados pela situação do objeto como materialidade compositiva em dança.

Destacamos então que, em algumas configurações de danças com objetos, através de suas formulações visuais, percebe-se uma dança que não se encerra a um olhar segmentado para o corpo ou para o objeto, mas são trabalhos que promovem uma percepção para o que ambos produzem em conjunto, não limitado a um reconhecimento cotidiano e imediato de imagem visual, seja do corpo, seja do objeto. Dessa maneira, a pesquisa se concentra em dar ênfase à questão da imagem emergente da relação entre corpo e objeto, compreendendo imagem como as visualidades constituídas durante as relações, ou seja, no enquanto a dança acontece e em relação também com o olhar do observador, bem como compreender a imagem como elemento coreográfico.

Portanto, as imagens configuradas nas danças onde corpo e objeto se modificam durante suas ações e combinações de um com o outro, são imagens que implicam um certo modo de ver essas danças, que não é um ver tradutório no sentido de ver a dança como representação de algum sentido fora dela, ou de algum sentido “escondido” que se revela na dança, mas um ver crítico, que

transita com a obra produzindo sentidos em conjunto, um ver da dúvida, que não aponta imediatamente o que vê, mas que interage com as pistas visuais e simbólicas que permeiam as configurações.

O que nos interessa é a imagem que é propiciada pelo tipo de relação horizontal entre corpo e objeto em configurações de danças que provocam o olhar do observador, alterando o olhar da obviedade sobre o que geralmente é visto como corpo e objeto. Com isso, exercita-se um olhar para o que se constitui na combinação entre eles, como uma via de mão dupla. Entendemos que há um modo de organização entre corpo e objeto que produz imagens em que ambos não são mais reconhecidos por padrões cotidianos e, com isso, gera e provoca um outro modo de ver essas danças.

As danças escolhidas para o estudo demonstram em suas configurações uma relação entre dança e artes visuais. Não se limitam a questões cinéticas próprias de danças, mas inclui a plasticidade de corpos e objetos em movimento artístico de dança. São danças que partindo dessas relações promovem uma comunicação visual não limitada somente a uma noção tradicional de coreografia, tendo somente o corpo como atuante do movimento, mas onde há uma ênfase tanto para a qualidade cinética e plástica do objeto, quanto para composição de visualidades entre corpo e objeto, os quais atingem outra complexidade estética, ou seja, não ficam reduzidos às suas noções mais cotidianas.

Percebemos que, da maneira como estamos abordando, há uma relação estreita entre as configurações de danças que são compostas com corpos e objetos, com as *performances*⁶ *arts*, pois estas são compreendidas como composições de linguagens híbridas, que promovem relações entre diferentes áreas artísticas. São composições que geralmente envolvem o corpo em relação com diferentes materialidades, onde configuram-se questões acerca da subjetividade, de visões de corpo e da própria função da arte. A performance tem ênfase na ação do corpo e expõe obras efêmeras que existem enquanto duram suas

⁶ A performance neste estudo é vista sob o olhar de Goldberg (2006), afirmando que esta é um meio de expressão artística que começa a ser aceito na década de 1970. Os artistas se voltam para a performance como um modo de romper categorias e redefinir direções. É caracterizada pelo uso de diferentes linguagens artísticas e meios materiais tais como: literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações.

ações, assim como as danças selecionadas nesse estudo. Com relação à área das artes visuais, compreendemos que há um foco para a produção de imagens visuais, mais do que para os tipos de movimentos que o corpo realiza no espaço, ou seja, as relações que se constituem nas obras prezam um enfoque nas plasticidades dos materiais. Já na área da dança inclui-se além dos aspectos cinéticos do corpo, aspectos cinéticos dos objetos, e as visualidades promovidas pela relação horizontal entre eles.

Então, identificamos uma relação fronteiriça da dança com as artes visuais, no sentido de uma dialogar com as especificidades da outra, a dança com foco no movimento do corpo organizado em um espaço-tempo e, as artes visuais, com relação às performances e instalações onde também envolve o corpo como materialidade da obra e a relação com outros tipos de materiais, com foco para produção de imagens dessa relação. São fronteiras permeáveis. Com isso, configuram-se obras que podem transitar nos circuitos da dança e das artes visuais. Vemos que o ponto convergente dessa relação é a comunicação pela visualidade plástica, no sentido de haver um enfoque para composição de materialidades num espaço, investigando formas, desenhos e priorizando suas características físicas, como cores, tipos de materiais, texturas, etc. Portanto, consideramos nesta pesquisa essas características como também coreográficas e, nas configurações de danças tratadas aqui, dirigimos nosso foco para esse tipo de investigação, para o que as diferentes materialidades em cena podem produzir como imagens visuais e, também, para suas visualidades performativas.

Afinal, ao observarmos as produções atuais em dança e olhando para suas contaminações, vemos como a dança vem se reconfigurando por dialogar com outras artes, tanto nas configurações como nos modos de operar em seus processos criativos. Vemos, por exemplo, trabalhos que não se denominam nem somente de dança, nem de performance, nem instalação, mas que transitam por essas áreas e, quando analisados sob a perspectiva da dança, notamos que suas configurações envolvem um olhar mais atento à suas diversas relações, ou seja, como o espaço é configurado, quais elementos estão presentes nele, quais tipos de imagens são construídas etc.

Ressaltamos que essa relação com as artes visuais e com o caráter mais visual da dança não é nova, são questões que já afetam artistas e os modos de estruturar dança. Citamos aqui dois exemplos trazidos pelo pesquisador Lepecki

(2006), das artistas *Trisha Brown*, com *It's a Draw/Life Feed* (2002) – (FIGURA 4) – e *La Ribot*, com *Panoramix* (1993-2003) – (FIGURA 5), para apontar essa relação entre dança e artes visuais. Ambas as artistas apresentaram suas performances em museus onde colocaram em questão noções de representação e de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas, na compreensão de que seus trabalhos são atos performáticos que se significam na ação, sem a necessidade de nominar se é dança, ou desenho, ou escultura e, onde o que mais importava era a percepção no momento presente.

Estes dois eventos temporariamente coincidentes - onde a dança aconteceu no espaço e em diálogo com as artes visuais - foram criados por duas mulheres coreógrafas separadas por nacionalidade, estilo, geografia e geração. Embora extremamente distintos, os dois eventos foram criticamente ligados pelo seu trabalho único de dança em relação com as artes visuais. No caso de Brown, sua peça abordou a relação da dança com o desenho. No caso de La Ribot, relacionado com escultura e arte de instalação (LEPECKI, 2006, p.65).⁷

Figura 4 - *It's a Drawn/Life feed*, Philadelphia Museum of Arts, (2003)



Foto – *Kelly & Massa Photography*

Fonte: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

⁷ No original: “These two temporally coincidental events – where dance happened in the space of, and in dialogue with visual arts – were created by two women choreographers separated by nationality, style, geography, and generation. While extremely distinct, the two events were critically linked by their unique belaboring of dance’s relationship to visual arts. In the case of Brown, her piece addressed dance’s relation to drawing. In the case of La Ribot, to sculpture and installation art” (LEPECKI, 2006, p.65. Tradução nossa).

Figura 5 - Panoramix (1993-2003)



Fonte: Website da artista <http://www.laribot.com/work/13>

Estes exemplos dialogam com os trabalhos das artistas Elisabete Finger e Marcela Levi, citados anteriormente, pois ambas se denominam como coreógrafas e apresentam em seus trabalhos essa relação direta com as artes visuais, pela maneira de compor, pelas ênfases nas visualidades, e pelo tipo de relação constituída do corpo com diferentes materialidades. Afinal, compreendemos que os modos do objeto se relacionar com o corpo, nessas configurações, promovem diferentes visualidades e com isso geram algumas implicações para o campo da dança. São configurações que apresentam similaridades entre si, nas escolhas estéticas e estruturais e, com isso, contribui para análise das implicações, ou seja, em como o objeto interfere nos modos de fazer e perceber danças, onde este é situado de maneira horizontal e, portanto, ativo na composição das configurações.

Supomos que as características estéticas apresentadas nessas quatro configurações apontam para um modo de compor dança em que o foco é a relação horizontal do corpo com os objetos, com ênfase no que eles produzem enquanto visualidades. Sendo essa uma maneira de pensar a feitura da dança entre muitas outras possibilidades, interessa-nos esse modo específico, pois se observa que as configurações de dança se constituem por um diálogo entre corpo e objeto, em que ambos se modificam e, ao mesmo tempo, não deixam de

ser corpo e objeto. Isso nos provoca perceptivamente com imagens de algo que reconhecemos e simultaneamente não conhecemos mais.

Falamos então de um modo, entre vários outros, de compor dança em que o foco é a relação do corpo com objetos, em que ambos atuam e se modificam. A relação é o que importa, mas não é qualquer tipo de relação – trata-se de um trabalho coletivo, em que o objeto é compreendido como parceiro do corpo para a configuração de uma dança. Sendo assim, a dança não fica resumida somente na visão do corpo, mas do corpo em relação com outra materialidade, uma composição coletiva em dança entre humano (corpo) e não/humano (objeto) (DALTRO, 2014).

Tal proposição indica a possibilidade de que seja organizada uma dança que convida, que acolha no processo criativo, tanto corpos dançarinos, quanto objetos variados, apontando para uma pluralidade, um processo de experimentar *com*, pois, “precisamos habilitar mais dançarinos para nossas danças, danças que sejam realmente nossas, que questionem a supremacia do gênero humano sobre as outras agências” (DALTRO, 2014, p.39). Esse entendimento de composição coletiva em dança nos trouxe a reflexão sobre relações possíveis entre corpo e objeto deslocados de um lugar comum. Compreendemos que as relações hierárquicas entre corpo e objeto estão localizadas num tipo de relação cotidiana e, nas artes, este tipo de relação pode ser colocada em questão.

Portanto, precisamos entender que tipo de relação estamos falando. Se desde o início de nossa reflexão compreendemos que são relações que variam aspectos visuais e simbólicos de corpo e de objeto, então sabemos não se tratar de uma relação hierárquica de uma única via, como um elemento dominando o outro, por exemplo. Mas percebe-se nessas danças uma relação em que o corpo está para o objeto, assim como o objeto está para o corpo, onde corpo e objeto se modificam mutuamente. Sendo assim, podemos considerar o objeto como um parceiro, como mais um propositor da cena e, como consequência disso, desencadear um olhar diferenciado para o corpo e para o objeto em dança, atento as suas variações, um olhar diferenciado para o que se entende por coreografia.

2 VARIAÇÕES PARA CORPO E OBJETO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA

A palavra “variação” significa ato ou efeito de variar, no sentido de mudança, transformação, ou seja, de promover uma diferença. Quando propomos pensar sobre as variações do corpo e objeto em dança contemporânea, é nesse sentido da mudança, de compreender que quando ambos se relacionam pode haver uma mudança tanto em sua configuração visual quanto em seus significados. Entretanto, não se trata de qualquer tipo de relação, mas uma relação que se diferencia de uma relação cotidiana em que os sentidos de corpo e objeto são estipulados previamente e permanentemente, ou seja, onde o corpo é somente visto como o protagonista das ações e que, então, utiliza o objeto apenas conforme uma função prévia. Dessa maneira corpo e objeto mantêm seus sentidos normativos, perdurando uma relação hierárquica.

Essa modificação está implicada pelos seus aspectos visuais e simbólicos, pois corpo e objeto, ao se apresentarem visualmente de uma outra maneira, podem também modificar os seus sentidos. Consideramos então que corpo e objeto, quando se relacionam de uma maneira diferenciada de uma relação cotidiana, podem variar nos seus aspectos visuais e simbólicos. Para falar deste diferencial e, portanto, das variações do corpo e objeto em dança, nos pautamos em duas principais características: A do objeto como utilitário, ou seja, numa relação inferior ao corpo, como um cenário representacional, sem modificar os seus sentidos; E do corpo como protagonista da dança. Portanto, propomos olhar para suas variações partindo dessas características.

2.1 O NÃO UTILITARISMO DO OBJETO

Conforme vimos anteriormente, nas danças que nos chamam atenção pela composição com corpo e objeto ambos são co-criadores das configurações, ou seja, são danças que tratam o objeto como parceiro. Mas, para que o objeto seja considerado um parceiro, um propositor compositivo, é preciso que o corpo não esteja a serviço dele, utilizando-o somente conforme o reconhecimento de

uma função prévia ou tratando-o como um elemento finalizado. Não sendo assim, o corpo encontra outras maneiras de se relacionar com o objeto, se deslocando de posições dominadoras e dando sentido a ideia de codependência. O objeto então é convidado a compor com o corpo na elaboração de novas visualidades e outros sentidos para ambos. Eles agem em conjunto e pode haver momentos em que o foco de um predomine momentaneamente sobre o outro.

Um exemplo da ocorrência desses dois focos pode ser observado na configuração *amarelo*, da artista Elisabete Finger (FIGURA 6). Em cena, vemos uma lona amarela estendida no chão ocupando todo o espaço cênico e, no canto superior esquerdo, o corpo está posicionado em pé, abraçando um objeto. A cena começa. Vemos o corpo aparentemente imóvel abraçando algo. O que está entre os braços? Com o corpo aparentemente imóvel, segurando uma outra materialidade, o que chama mais a atenção do observador? O corpo? O objeto? O corpo que segura o objeto? O objeto que faz parte do corpo? Nossa observação foi pautada pela primeira informação visual que percebemos nesta cena, um corpo abraçado ao objeto. Então, primeiro achamos que o foco estava no corpo. O objeto, nesse sentido, está para o corpo. Se ele abraça o objeto é ele quem lidera a ação?

Ao longo da cena (que dura cerca de 3 min), percebe-se que há um movimento, que não é do corpo, mas sim desse objeto que começa a protagonizar a cena quando escorrega por entre os braços da artista. Escorrega? Seria uma massa? Uma massa abraçada pelo corpo? Esse objeto começa a mudar de tamanho, ganha a atenção do olhar, seria mesmo uma massa? Sim, uma massa! O movimento é somente da massa que escorrega? Desta forma achamos que o corpo está para a massa, permitindo que ela realize seu movimento natural de queda, escorregando, se deformando, nos revelando seu peso e textura quando cai definitivamente no chão. Somente nesses poucos minutos de cena pode-se perceber o movimento sob diferentes focos, onde, em nossa perspectiva, foi primeiro no corpo e depois no objeto, compreendendo que um é tão importante quanto o outro para que essa ação aconteça.

Figura 6 - amarelo (2007)

Fonte: *Printscreen* de imagem em vídeo – Vídeo cedido pela artista

Com isso, as relações entre corpo e objeto não são pautadas em uma hierarquia do corpo, onde este deteria um poder sobre o objeto o tempo todo e o utilizaria conforme as convenções sociais. Compreende-se então que há modos de combinações entre corpo e objeto em dança que podem inquietar a percepção visual destes, pelo fato de situar algo do cotidiano, como uma massa - que poderia ser de pão - em relação ao corpo de uma maneira inusitada, ou seja, um corpo seminu abraçando uma massa e esperando esta escorregar entre seus braços até cair no chão.

Dessa maneira, vemos que as categorias de corpo e objeto, compreendendo categoria como compreensões de significados prévios, normativos, estereotipados, podem ser diluídas. Entendendo como diluição um processo onde corpo

e objeto são confundidos ao serem deslocados de suas funções definidas previamente, isto é, saindo de seus lugares comuns como uma visão do corpo sempre como líder, utilizando o objeto ao seu tempo e necessidade, e do objeto como sempre obedecendo ao comando do corpo. As ações de um no outro configuram imagens resultantes desse encontro, onde nossa percepção depende da presença dos dois para compreensão da imagem. Sendo assim, ocorre uma composição em que ambos atuam, em que corpo e objeto tem poder de ação, não havendo necessariamente uma centralização somente do corpo ou do objeto, mas um movimento entre lideranças e ênfases dessas variáveis.

Enfatizamos então o tipo de relação que nos interessa: as relações que promovem variações no modo de ver o corpo e o objeto e que encontramos nas quatro configurações escolhidas para este estudo. Pois não há uma relação dominadora do corpo sobre o objeto, afinal o corpo não é situado como centro. Com isso, o objeto ganha outro *status*, que não aquele utilitário, e dialoga com o corpo, em uma situação de equivalência, com uma horizontalidade entre eles.

Elisabete Finger, na configuração *amarelo*, investiga esse caráter não utilitário dos objetos explorando as possibilidades plásticas entre eles. O tipo de materialidade de cada objeto, de certa maneira, direciona o tipo e a qualidade de movimentação da *performer*. Como, por exemplo, em um momento em que a *performer* se senta ao lado de um vaso de cacto e apenas desliza seus dedos pelos espinhos. Esse deslizar e a intensidade desse toque vai até o limite em que os espinhos não machuquem seus dedos. Outro momento é quando ela “modela” a massa e, com a massa no chão, a artista de costas trabalha a massa com as mãos, dando ênfase ao movimento de seu corpo, suas costas, seus braços e a maneira como este corpo se move em diálogo com a textura dessa massa. Nesses momentos citados pode-se perceber que o objeto não é apenas manipulado pelo corpo, mas atua no sentido de delimitar certas maneiras do corpo se mover com ele, de acordo com sua materialidade.

Lepecki (2012) problematiza a situação dos objetos e do corpo em algumas performances e trabalhos de danças, produzidos na década de 1990 e início dos anos 2000. Na observação dele, os objetos aparecem nessas danças apenas ao lado do corpo, sem uma obrigação de utilização ou de ter que significar algo, enfatizando que, dessa maneira, pode reforçar uma ideia de horizontaliza-

ção entre corpo e objeto e que isso resulta “[...] em um evento substancial: sublinha a estreita linha que simultaneamente separa e une corpos e coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa” (LEPECKI, 2012b, p.98). O termo “coisa”, a que Lepecki se refere, seria uma denominação para o sujeito e para o objeto, criando uma outra visibilidade para ambos. Sendo coisas, corpo e objeto estariam livres de noções de instrumentalização e utilização, ou seja, não precisariam estar limitados ao seu reconhecimento prévio. Desse modo, corpo e objeto, da forma como analisamos, podem se reconfigurar de tal maneira que provocam um estranhamento em sua percepção visual.

Mas mesmo com a compreensão de que corpo e objeto não ficam limitados à noções de utilização, ou significados prévios, suas relações partem dessas condições prévias, ou seja, de características que identificam tanto o corpo reconhecido como tal, quanto o objeto. O que percebemos que ocorre em algumas configurações de danças é que algumas das características de corpo e objeto se reconfiguram a partir de suas relações, podendo gerar uma nova forma para ambos e, também, encontrar novos modos de estar juntos, o que não desconsidera a materialidade do corpo e do objeto, mas que cria outras configurações visuais em ambos, tanto como partes individuais como na concepção do todo.

Por exemplo, na configuração *in-organic*, a *performer* cria um jogo semântico com um grande cordão de pérolas, mudando várias vezes a situação desse cordão em cena, primeiro ele aparece pendurado nos chifres de uma cabeça de boi, depois vira uma espécie de corda de laçar essa mesma cabeça de boi, em seguida, é enrolado no corpo, cobrindo praticamente todo o torso, formando um tipo de cinta e, por fim, é deixado preso na cintura com uma única volta e o restante do cordão pendurado como uma calda, ou um rabo.

Com isso descartamos uma ideia de verticalidade, ou seja, de uma relação de submissão, tanto do corpo submisso ao objeto ou vice-versa, e imprimimos uma possibilidade de horizontalidade, mesmo que momentânea. Essa possibilidade, de certa forma, convida para uma atenção compartilhada para o corpo e objeto, a partir da qual se pode perceber como ambos se transformam para encontrar esse momento de equivalência visual. Suas transformações são resultantes das possibilidades de interações. Uma dança que se faz nas investigações de suas peculiaridades, como as características iniciais, em direção ao que pode surgir de novo, como formas e sentidos.

O objeto coreográfico ativa a experimentação e o jogo ao unificar o passado da experiência (o objeto tal qual o conhecemos) e sua futuridade (a ecologia do objeto em seu desdobramento recente). Quando um objeto não é mais exatamente aquilo o que você achou que ele era e o sujeito que você pensou que fosse, começa a individuar-se coletivamente, e a experiência do tempo não é mais sentida como linear, é porque o evento começa a tomar conta. Não há mais uma preocupação consigo mesmo, com um sujeito, você agora experiencia a potência do futuro misturada com a ressonância do passado: uma futuridade passada no momento atual. Evento-tempo (MANNING, 2015, p.107).

Então, quando falamos em variações e, portanto, transformações em suas configurações visuais, não significa que corpo e objeto deixem de ser corpo e objeto, mas ambos não se reduzem somente as suas condições prévias e categorizantes. Com isso, compreendemos que a percepção dessas danças parte de seus significados prévios, mas não se limita a eles, pelo contrário, ocorre um processo de transformação de seus sentidos no momento em que eles se relacionam e, nessa relação, emerge um outro tipo de conhecimento sobre corpo e objeto. Sendo assim, a percepção pode partir de um *status* de obviedade, de corpo e objeto, em direção a uma pluralidade de possibilidades de configurações visuais que ainda não são conhecidas pelo observador.

As variações do corpo e objeto, ou seja, o não reconhecimento imediato de suas imagens visuais por causa das transformações de seus sentidos prévios, foi o que nos chamou a atenção ao ver essas danças (as quatro configurações escolhidas). Como imagem visual identificamos que o que nos desestabiliza enquanto observadores, o não reconhecimento sobre o que entendemos corriqueiramente por corpo e objeto. Dessa maneira percebemos uma potência nesse momento do não saber exatamente o que se vê, do não nominar, e então não ser capaz de descrever essa experiência estética. Afinal, compreendemos que pode ser nesse momento do estranhamento que se abrem outras possibilidades de percepção, provocando o olhar, fazendo com que o observador construa em coletivo com a obra, os seus sentidos.

Se compreendemos até agora que corpo e objeto variam porque se combinam de maneira a deslocarem seus sentidos normativos é porque não se trata de relações hierárquicas, em que o corpo atua como protagonista e o objeto como utilitário. Dessa maneira, entende-se que são danças em que tanto o corpo

modifica o objeto, quanto o objeto modifica o corpo, constituindo uma composição coletiva em dança, ou seja, o objeto assume a condição de parceiro do corpo, compondo com ele.

A ideia da corporrelacionalidade trazida por Daltro (2014) contribui para discutir em dança a relação entre corpo e objeto, principalmente nessa relação em que ambos se equivalem, compõem em conjunto. A noção de corporrelacionalidade nos interessa porque implica uma discussão em que não basta apenas ter a presença do corpo e do objeto em dança para que se configure uma variação destes, mas pela discussão sobre uma composição coletiva em dança promovida por uma relação mediadora entre corpo e objeto.

Então, o entendimento de uma composição coletiva em dança, entre corpo e objeto, se reforça pela perspectiva trazida por Latour (2012) da discussão ator-rede, onde entende-se humanos e não humanos como atores de um fenômeno social, ou seja, as formações do social, suas ações, seus grupos são formados transitoriamente de acordo com as associações de atores heterogêneos, que podem ser identificados como intermediários ou mediadores.

Pelo olhar de Latour (2012), uma relação transformadora só é possível se considerarmos o sujeito e objeto como mediadores, porque a mediação é vista como um processo onde é modificado o significado dos elementos de um conjunto social através de suas atuações. Estes conjuntos são constituídos e mantidos por forças que atuam para manter e assim formar os grupos, forças que, como vimos, não envolvem apenas os humanos. Portanto, Latour denomina duas classes sobre os modos de formar o social – os intermediários e os mediadores. Explicando sobre suas diferenças, informa-nos que os intermediários seriam transportadores de significados sem necessariamente causar uma mudança, enquanto os mediadores não são contados como uma unidade, mas valem por uma infinidade, pois eles mudam e transformam os elementos dos quais eles se relacionam.

Um *intermediário*, em meu léxico, é aquilo que transporta significado ou força sem transformá-los: definir o que entra já define o que sai. Para todos os propósitos práticos, um intermediário pode ser considerado não apenas como uma caixa-preta, mas uma caixa-preta que funciona como uma unidade, embora internamente seja feita de várias partes. Os *mediadores*, por seu turno, não podem ser contados como apenas um, eles podem

valer por um, por nenhuma, por várias ou uma infinidade. O que entra neles nunca define exatamente o que sai; sua especificidade precisa ser levada em conta todas as vezes. **Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam.** Não importa quão *complicado* seja um intermediário, ele deve, para todas os propósitos práticos, ser considerado como uma unidade – ou nada, pois é fácil esquecê-lo. Um mediador, apesar de sua aparência simples, pode se revelar *complexo* e arrastar-nos em muitas direções que modificarão os relatos contraditórios atribuídos a seu papel (LATOURE, 2012, p.65. Grifo nosso).

Dessa maneira, podemos observar nas configurações de danças trazidas aqui uma relação mediadora entre corpo e objeto pois ambos se modificam visualmente e significativamente enquanto duram suas ações de um com o outro. Esta ideia de relação mediadora contribui para colocar em discussão o modo diferenciado de se relacionar sobre o qual estamos abordando, afinal, falamos de relações que promovem variação no corpo e no objeto, assim como nos modos de percebê-los. Sabemos então do poder de ação compositiva, tanto do corpo quanto dos objetos que dançam com ele, pois, as modificações que um gera no outro são perceptíveis no enquanto a dança acontece.

Em decorrência dessas observações, detectamos que podem existir configurações de dança onde a importância utilitária do objeto diminui e dá lugar à importância da sua materialidade e ao que ele pode se tornar na relação com o corpo. Lepecki (2012) fala deste modo de tratar os objetos e o corpo como uma possibilidade em que “[...] coisas possam existir fora de regimes de instrumentabilidade, de uso, e de mercantilização total do mundo (incluindo afetos)” (LEPECKI, 2012, p.95). Sendo assim, percebe-se que, nas configurações em destaque nesta pesquisa, o objeto muda a percepção do corpo, assim como o corpo muda a percepção do objeto, ambos, numa relação mediadora, afetam a percepção de quem acessa a obra.

Então, há alteração de sentido para corpo e objeto em configurações de danças contemporâneas onde existe uma investigação e experimentação de variados modos de combinação entre corpo e objeto, que de certa maneira perturbam a percepção cotidiana do observador.

O estudo sobre o estatuto do objeto em dança contemporânea convoca a perceber a maneira como o objeto vem sendo inserido e organizado enquanto dança e o como isso afeta o corpo e a feitura da dança. Então, pelo que vimos

até o momento, as configurações de danças que se relacionam através de uma relação mediadora com objetos são resultantes de um vínculo entre corpo e objeto, o que configura uma composição de dança em parceria, não importa o olhar sobre quem define o quê, mas as investigações das possibilidades de combinações entre eles, e principalmente as imagens emergentes de suas relações.

2.2 O NÃO PROTAGONISMO DO CORPO

Olhar para configurações de dança, considerando a condição de materialidade e não de utilidade do objeto, nos faz pensar sobre o estatuto do objeto nessas configurações e em como esse pensar contribui para observação dessas danças de uma outra maneira, pois, nelas, o objeto se apresenta como um diferencial ao provocar outras possibilidades de configurar uma dança, não se limitando à concepções hegemônicas (convencionais e utilitárias) sobre o fazer dança. A situação do objeto, nas configurações que estamos destacando neste estudo, desvencilha corpos de uma padronização preestabelecida, pois estes são compreendidos como corpos emergentes de suas relações com os objetos.

Portanto, se a situação normativa do objeto é alterada, como vimos no tópico anterior, deixando de ser visto como apenas utilitário e passando a ser considerado como propositivo, a situação do corpo também é colocada em questão, como a noção de um protagonismo do corpo na dança.

Nosso interesse é sobre uma relação mediadora entre corpo e objeto, da qual ambos se modificam visualmente e significativamente e, com isso, promovem um outro modo de fazer e ver dança. Trata-se então de um fazer que não se limita a uma ideia convencional de dança, em que tem-se o corpo como protagonista, e também do entendimento de um pensamento coreográfico em dança que é mais abrangente, ou seja, não se reduz a uma ideia de coreografia como somente passos preestabelecidos e ordenados pelo espaço num determinado tempo, mas amplia-se a noção sobre o que se denomina coreográfico em dança.

Diante dessas observações propomos que para problematizar o corpo em dança e, portanto, propor um não protagonismo deste, é preciso refletir sobre alguns desapegos no fazer da dança. Compreendendo esses desapegos como

pontos chaves que colaboram na reflexão de um outro modo de fazer dança implicado nessa relação mediadora entre corpo e objeto da qual estamos estudando.

Desapegar do quê? Partindo de um entendimento mais abrangente e generalizado sobre dança, acreditamos que ao pensar em dança, uma das primeiras ideias que aparecem é sobre o corpo visto como elemento central e fundamental para que uma dança aconteça. Não pretendemos excluir a figura do corpo em dança, mas repensar em como olhar para o corpo, principalmente diante de nosso entendimento de uma dança composta em coletivo e, portanto, em relação mediadora com o objeto.

Dessa maneira, o corpo é colocado em questão como o sujeito protagonista da dança, por isso nos aproximamos da abordagem de Lepecki (2012) quando ele denomina corpo e objeto, em configurações de dança, como coisa. Essa proposição da coisa colabora para problematizar a centralização do corpo em dança, pois, para Lepecki, a noção do corpo como sujeito que dança parte de uma noção de um corpo sujeitado ao dispositivo⁸ coreografia, dispositivo este que regula e determina os movimentos dos corpos. Então, se o corpo não é mais visto como um instrumento de uma coreografia, retira-se do corpo a obrigação em obedecer uma ordenação de passos codificados, numa noção de coreografia como algo que é pré-concebido e rígido. A abordagem da noção tradicional de coreografia trata de um corpo que é controlado, considerado como instrumento, pois ele tem que obedecer aos passos destinados para ele e, nessa concepção, o corpo é visto como elemento central da dança.

Dentro deste sistema, muitas vezes os movimentos de um dançarino são percebidos como sendo pouco mais do que a expressão imediatista (ou às vezes, mesmo não mediada) e obediente

⁸ A compreensão de dispositivo adotada por Lepecki parte da abordagem de Agamben (2009), na qual ele afirma que: “Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivos qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsistência de se deixar capturar” (AGAMBEN, 2009, p.41).

da vontade de um coreógrafo. Dentro desta economia coreográfica específica, a subjetividade do dançarino é vista como sempre pronta para manipulação, como mero meio ou como instrumento. É nesse sentido que um dançarino pode ser assimilado a um objeto - o dançarino torna-se apenas uma ferramenta usada pelo coreógrafo (LEPECKI, 2012a, p.77).⁹

Essa nomenclatura da coisa nos ajuda a refletir sobre uma não centralização do corpo em dança, pois entende-se que tratar o corpo como coisa desvincula-o de uma abordagem do corpo como instrumento da dança, e como protagonista. Se o corpo não é mais tratado dessa maneira ele pode ser equiparado a outras camadas constituintes da configuração de uma dança, que em nossa pesquisa chama a atenção para uma equiparação com o objeto, no sentido da visibilidade, ou seja, nem o corpo nem o objeto são o centro, sendo assim, eles são coexistentes e codependentes para que a configuração se constitua.

Nas configurações em destaque nesta pesquisa, percebe-se que não há uma preocupação da imagem do corpo protagonista e como executor de passos de dança, mas há um investimento no corpo em experimentação com o objeto. E, com isso, abre-se caminhos para uma outra visibilidade para a dança. Esta observação dialoga com o que Lepecki (2012b) chama de linha-de-fuga em danças que investem num devir-coisa:

Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem o objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança. Assim, outros espaços são inventados, envolvendo o espectador, dissolvendo o palco, movendo distinções (LEPECKI, 2012b, p.97).

Também se duvida de um protagonismo do corpo quando compreende-se que os trabalhos de arte contemporânea vêm dialogando com outras linguagens artísticas, flexibilizando fronteiras entre as artes e, no caso da dança, repensando sobre suas estratégias compositivas. O coreógrafo Willian Forsythe,

⁹ No original: "Whitin this system, quite often a dancer's moves are perceived as being little more than the immediative (or sometimes even unmediated) and obedient expression of a choreographer's will. Whitin this specific choreographic economy, the dancer's subjectivity is seen as always ready for manipulation, as a mere means or as an instrument. It is in this sense that a dancer might be assimilated to an object – the dancer becomes merely a tool used by the choreographer" (LEPECKI, 2012a, p.77. Tradução nossa).

quando compõe a série chamada *Coreographics Objects* (FIGURA 7), problematiza a noção de coreografia compreendida não somente como uma ação do corpo humano. Ele defende que existem inúmeras manifestações de um pensamento coreográfico, não limitado a ação somente do corpo de um dançarino, ou na presença de um corpo, mas cria instalações onde há uma experiência de dança como ações organizadas no espaço, tanto pelo corpo de um dançarino, ou de um espectador, como também por objetos. A artista Marta Soares, com seu trabalho *Vestígios* (2010) – (FIGURA 8), apresenta uma organização compositiva do corpo imbricado com areia, jogando com imagens de presença e ausência do corpo, onde este só é revelado em fragmentos ao longo do tempo.

Figura 7 - *Nowhere and everywhere at the same time, No3* (2015)



Fonte: http://www.williamforsythe.com/installations.html?&pid=4&count=3&no_cache=1&detail=1&uid=65

Figura 8 - Vestígios (2010)

Foto: João Caldas

Fonte: <https://projeto7x7.wordpress.com/tag/marta-soares/>

Através desses exemplos surge um incômodo sobre o pensamento da dança limitado apenas a uma concepção de corpo que se move, um corpo que executa passos de dança. Os objetos, quando em relação mediadora com o corpo numa situação compositiva, problematizam os trabalhos de dança e as imagens do corpo possibilitadas nessas configurações. Então, quando se olha pela perspectiva de uma relação mediadora entre corpo e objeto, propõe-se um diálogo com três tipos de desapegos em dança, abordados por Lepecki (2010), que reforçam nossa proposição de um não protagonismo do corpo em dança, os desapegos são:

- Desapego de um tipo de corpo privilegiado para dançar;
- Desapego de um modo espetacular de estar presente;
- Desapego de uma pessoalização e seus espetáculos.

Com relação ao primeiro desapego, há um entendimento de que não existe um corpo para a dança, mas ocorre um processo de experimentação onde uma corporalidade é configurada no processo artístico. Para tanto, Lepecki denomina um plano de composição em dança chamado de quinto plano ou plano da coisa, que é um plano de experimentação na dança cujo foco é uma ideia de corpo que se constitui na experiência e se faz junto com a obra, afirmando que cada obra pede um tipo de corpo e cada corpo pede uma obra adequada a ele. O corpo se configura enquanto a dança acontece. Não existe um corpo e uma

obra, mas um corpo que se configura enquanto dança, de acordo com suas relações com o ambiente. Este desapego é importante para nossa discussão porque reforça a ideia do corpo como emergente da relação mediadora entre corpo e objeto, onde percebemos que o corpo sofre variações enquanto se relaciona com o objeto de maneira não hierárquica e, com isso, se configura de acordo com sua investigação com o objeto.

Desapegar-se de um modo espetacular de estar presente envolve também desapegar-se da noção da personalidade na configuração de uma dança. Este desapego opera no sentido de enfatizar o corpo como uma materialidade, investigando suas capacidades e configurações visuais na relação com o objeto, sem uma preocupação de reforçar uma presença no sentido de sua personalidade e de se expor com relação a um virtuosismo gratuito. Entende-se que nesse desapego há uma crítica a um exibicionismo da pessoa que dança em detrimento da obra.

Dessa maneira, a proposição de uma variação anti-pessoal¹⁰ (LEPECKI, 2012b) na dança, reforça o foco a uma materialidade do corpo. Sobre essa variação, Lepecki afirma que na dança renascentista havia uma força em que a pessoa do bailarino era vista como o único objeto de louvor, no sentido de expor um exibicionismo e de provocar elogios. E como consequência disso haveria,

[...] um bloqueio do eventual desejo do dançarino em se tornar coisa, em tornar-se animal – pois que ofuscado pela necessidade imperiosa de constantemente afirmar e reafirmar a sua personalidade, melhor, a sua personalidade, e o seu eu (LEPECKI, 2012b, p.97).

Compreendemos que a dança, num senso comum, é reconhecida pelo corpo que se move. A referência principal quando falamos em dança é pensar primeiro ou somente no corpo. Porém, se o corpo perde esse lugar do espetacular, abrem-se brechas para olhar para outras conexões implicadas na dança e, com relação a este estudo, fala-se das materialidades nela envolvidas, como o corpo e o objeto. Com o corpo se desapegando da noção do pessoal, em prol da sua materialidade, torna-se possível a ocorrência de outras relações, de criação de imagens e sentidos que não ficam limitados à concepções redutoras

¹⁰ Variações propostas por André Lepecki no artigo: 9 variações sobre coisas e performance (2012b).

como, por exemplo, a necessidade de reforçar uma presença de si (corpo) enquanto pessoa, ou da visão do corpo movendo-se dentro de modos cinéticos tradicionais e em padrões previamente organizados e recorrentes da dança.

Percebemos então que, se praticarmos o desapego de um modo espetacular de estar presente, teremos um corpo disponível para a investigação, que pode surgir da sua relação com o objeto se desapegando de um comportamento ou postura já reconhecidos como dança. As danças com objetos configuram um outro modo de composição onde não impera a ideia de coreografia como passos elaborados e executados somente pelo corpo, mas passa-se a pensar sobre coreografia como também um jogo de combinações e de organização de imagens do corpo e do objeto. Dessa forma desestabilizam-se noções de uma dança onde o corpo é o elemento principal, e assim torna-se possível observar este corpo em condição relacional.

Sendo assim, propomos um último desapego, o desapego de uma personalização e seus espetáculos, sobre o qual, sugere Lepecki (2010), se descentralize a figura de um sujeito que dança para que se possa agenciar o corpo com outros modos de ser e, dessa maneira, o sujeito possa encontrar outras configurações para si próprio. Compreende-se esse agenciamento proposto por Lepecki como um modo de o corpo se relacionar com os objetos, e que o corpo, ao se descentralizar, permite uma ação do objeto, ou seja, uma relação mediadora. Outros modos de ser corpo referem-se, nesta pesquisa, ao corpo que se reconfigura visualmente com os objetos, afinal, Lepecki diz que “desapegar a dança da personalização e seus espetáculos é agenciá-las com outros modos de ser, inclusive modos de devir não orgânicos [...]” (LEPECKI, 2010, p.18).

Depreendemos que o princípio desses desapegos é questionar sobre a posição centralizada do corpo em dança, o seu protagonismo, e propor um outro tipo de visibilidade para a dança, uma visibilidade que não se limita às questões convencionais de coreografia. Sendo assim, esses desapegos corroboram com um outro modo de fazer/pensar/ver dança, chamando a atenção para um corpo emergente da relação entre corpo e objeto, com ênfase em sua materialidade e como mediador, ou seja, que atua modificando o outro e a si mesmo.

As configurações selecionadas e trazidas para este estudo apresentam claramente esses desapegos. Primeiro porque não há, na construção dos trabalhos, uma noção tradicional de coreografia, com passos reconhecidos como

dança sendo executados somente por um corpo. Ao invés disso, dá-se prioridade para as imagens visuais constituídas nas configurações. As composições expõem relações de corpo e objetos em que ambos são investigados de maneira não usual. Com isso, ao observar o corpo em composição com os objetos, percebe-se uma possibilidade de equivalência entre eles. Assim, o corpo não mantém uma posição de protagonista ou de relação dominante.

Percebemos então que alguns artistas que configuram seus trabalhos com a presença do objeto exploram uma corporalidade, um modo de mover e se comportar no espaço que tensionam a relação do corpo com o objeto. Com isso, constata-se que há uma abordagem diferente do corpo e um modo de organizá-lo em cena que se diferencia de noções hegemônicas de ver e fazer dança. São composições que se configuram de uma maneira particular, pois os passos reconhecidos de dança dão lugar às ações, pausas, movimentos singulares, interações do corpo com objetos, etc.

Uma abordagem onde o corpo é descentralizado desperta uma experiência sensível com o objeto possibilitando a configuração de uma dança em conjunto. Tem-se então um movimento em direção a um não protagonismo do corpo e, com isso, a abertura de espaço para uma atuação de ambos – corpo e objeto coexistindo e compondo uma dança que só irá se constituir devido a relação entre eles. Corpo e objeto criam então uma terceira coisa, uma configuração de dança, ambos construindo visualidades performativas partindo de suas especificidades e transformando seus significados.

3 UMA DISTÂNCIA APROXIMADA; UMA PROXIMIDADE DISTANTE

Nesta seção, vamos falar de questões da visualidade nas configurações das danças escolhidas, com foco nas imagens compostas pela relação mediadora entre corpo e objeto. Pois essas danças nos chamaram a atenção quando percebemos que havia algo nelas que se destacava de um fazer mais generalizado em dança. A princípio, pensávamos que somente a presença do objeto diferenciava as configurações, mas percebemos que é algo da relação entre corpo e objeto, de sua produção visual, que provoca nosso olhar. Desse modo, identificamos que o modo como o objeto se organiza com o corpo em uma configuração de dança pode levantar algumas implicações estéticas.

3.1 UMA ESTÉTICA DIFERENCIADA EM DANÇA?

Para falar das implicações estéticas nessas danças, partimos do pressuposto de que as configurações em destaque nessa pesquisa apresentam certas similaridades em suas estéticas que despertam interesses com relação às suas visualidades de uma maneira plástica. A noção de plasticidade é entendida com relação às orientações do campo visual, ou seja, os tipos de imagens que chamam a atenção por suas características tanto físicas quanto simbólicas. Desta maneira, somos provocados a refletir sobre a estética que essas danças apresentam. Poderíamos talvez pensar se haveria uma estética diferenciada nessas danças? Ou se há particularidades nos modos de organizar uma dança, onde objeto e corpo possuem a mesma importância? Quais seriam essas particularidades e o que isso implica no ato de ver dança?

Vamos supor que exista uma certa estética em dança em que corpo e objeto se relacionam de maneira diferenciada de seus padrões normativos, o que acarreta na composição de visualidades que desestabilizam o olhar cotidiano do observador. Queremos dizer que percebemos haver de fato muitos trabalhos de dança contemporânea compostos com objetos de uma maneira não hierárquica, e que, quando há uma relação mediadora, ou seja, uma atuação

tanto do corpo como do objeto, são promovidas algumas variações no modo de ver e de se estruturar dança. Variações, como vimos na segunda parte, de um não protagonismo do corpo e da não limitação a um utilitarismo do objeto.

E, se pensarmos de uma maneira em princípio mais ampla sobre essa estética, a condição mais corriqueira do objeto em dança é sua condição como cenário. Ou seja, o objeto está presente na dança, mas em nenhum momento há um contato direto entre ele e o dançarino. O objeto, assim, ocupa o lugar do fundo, fica em segundo plano. Outra situação é a do contato entre o objeto presente na cena e o dançarino, mas mantendo suas características prévias de objeto utilitário, isto é, os sentidos do objeto não são transformados, ele permanece com seu significado cotidiano e seu uso é limitado as suas funções preestabelecidas.

Partimos do princípio de que o objeto em relação mediadora com o corpo provoca variações no modo de ver esse corpo e o próprio objeto, e que, então, pode-se detectar uma estética diferenciada em dança – diferenciada dessas situações comuns dos objetos, citadas até agora, por causa do tipo de relação construída com o objeto. E o que seria essa diferença? Essa estética diferenciada se refere a um distanciamento de um senso comum da dança. Se configura em uma estética de dança que trata os objetos e o corpo como materialidades compositivas, em que o objeto, dessa forma, pode ser visto como parceiro do corpo, ambos atuando um com o outro. Em outras palavras, nas configurações que optam pela mediação entre corpo e objeto, em que nem corpo nem objeto se relacionam de maneira funcional e utilitária de suas condições de existência, se expõe outra visualidade que, por sua vez, imprime outros modos de ver e perceber aquela dança.

Corpo e objeto configuram um trabalho de dança dentro das possibilidades de suas relações no processo compositivo de imagens que alteram os seus sentidos, constituindo-se em outras complexidades estéticas. O que é compreendido como visualidade nesse estudo é da qualidade do que é visível, o que constitui uma relação com a plasticidade das imagens emergentes nas relações entre corpo e objeto. Por esse motivo achamos que é preciso refletir sobre um modo de ver dança com um olhar que não vê somente movimentos, mas também outros elementos latentes e importantes para se pensar sobre dança.

Um exemplo é o olhar para as configurações de danças como composições de imagens, como nas artes visuais, só que sempre em movimento e em composição contínua e performativa. Quando desviamos um pouco nosso olhar da questão coreográfica como somente o movimento do corpo, abrimos uma outra brecha perceptiva para nos relacionar com os trabalhos e, então, diferentes qualidades da cena chamam a atenção, como cores, formas, texturas e sentidos variados se configurando em tempo presente. Ao olhar mais atentamente para as configurações, abertos para ver o que mais há ali para além das estruturas cinéticas corporais, vemos que há estratégias compositivas baseadas em uma espécie de jogo de combinações entre corpo e objeto onde imagens são compostas.

3.2 IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS

Até aqui podemos perceber que há, em danças contemporâneas, composições que relacionam corpo e objeto em que ambos são reconfigurados devido aos tipos de combinações constituídos entre eles, e que promovem uma equivalência no sentido de que não há uma centralização nem do corpo, nem do objeto. Sendo assim, vimos que quando damos a chance de o objeto ter uma equivalência visual com o corpo, é necessário praticar alguns desapegos ao pensar/fazer dança. E, por consequência disso, provoca-se um outro modo de olhar essas danças.

Se considerarmos os desapegos propostos anteriormente (na segunda parte), vemos que as configurações não se estruturam de uma forma considerada hegemônica, ou seja, de um pensamento da dança pautado na centralização do corpo como executor de uma coreografia. Isso gera uma estética diferenciada dessas danças, perceptível através dos aspectos visuais das configurações. Falamos então nesse momento sobre as implicações estéticas quando consideramos o estatuto do objeto em configurações de danças contemporâneas.

O fato de o objeto estar situado visualmente de maneira equivalente ao corpo constitui combinações entre eles que problematizam o corpo, num pro-

cesso de descentralização deste. E também problematizam o objeto num processo de não utilitarismo deste. Percebemos estas problematizações através do que as configurações apresentam enquanto visualidades, ou seja, por um viés estético. Vemos que não há uma relação corriqueira entre corpo e objeto, de modo que essa relação produza algo intrigante, algo que mexe com a percepção e que nos convida a querer olhar novamente para os seus modos de se relacionar. Constatamos então que esse “algo” tem relação com os aspectos visuais, pois corpo e objeto se transformam visualmente nas relações propostas nesses trabalhos.

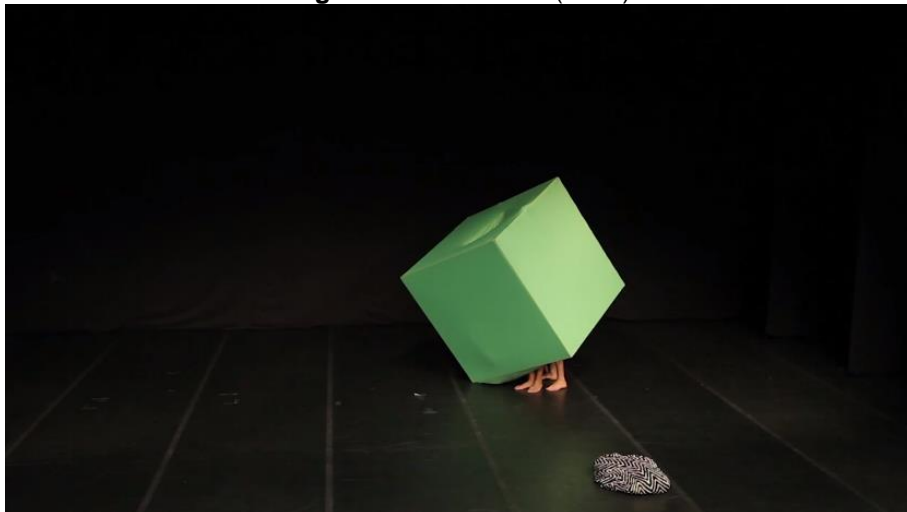
Dessa maneira, tanto o corpo quanto o objeto são problematizados quando aparecem de um outro modo, em uma configuração visual não usual. Este usual é trazido aqui como o que é cotidiano, como modos de ver o corpo com o objeto que são comuns e, portanto, mais fáceis de serem reconhecidos. Sendo assim, esse modo não usual de visualidade do corpo com o objeto sugere algo a princípio desconhecido, que ainda não faz parte da realidade do observador e que, temporariamente, não é possível nominar. Nas duas imagens dos trabalhos, *Natureza Monstruosa* (FIGURA 9) e *BURACO* (FIGURA 10), exemplificamos essa relação não usual entre corpo e objeto.

Figura 9 - *Natureza Monstruosa* (2011)



Foto: Laura Erber – Imagem cedida pela artista

Figura 10 - BURACO (2013)



Fonte: Printscreen de imagem em vídeo – Vídeo cedido pela artista

Partindo de um primeiro olhar, nas imagens aqui escolhidas, vemos que esse momento do irreconhecível se dá pelo tipo de combinação encontrada entre corpo e objeto. Não é corriqueiro ver o corpo camuflado pelo objeto, numa relação de visibilidade e invisibilidade em que a atenção é voltada para fragmentos dos corpos, assim como um aspecto fantasioso onde é criada uma ilusão de um “corpo cubo” (FIGURA 10), ou “corpo chão” (FIGURA 9). Então, os objetos em cena vistos aqui como materialidades tensionam a percepção, provocam mudanças nos sentidos do observador, nos mostrando outras possibilidades de estar com o corpo, apontando para relações diferentes de nossa percepção automatizada do cotidiano.

Dessa forma, corpo e objeto adquirem uma complexidade estética para além de combinações que resultem em visualidades sintetizadas de uma forma definida e bem delineada, em que é possível encontrar um significado específico e único. São combinações que configuram imagens que movimentam nosso olhar entre uma noção de parte e de todo, de significados memorativos, como uma provocação da dúvida do que se configura como imagem naquela combinação. Combinações que se configuram diante de diversas possibilidades do que corpo e objeto podem fazer juntos, não limitados a um modelo específico e cotidiano de combinação. Assim, geram-se mais incertezas (apontando para caminhos variados de percepção) do que certezas encerradas em uma interpretação tradutória, como se houvesse significados estabelecidos *a priori*. Então, a complexidade se faz quando essas configurações não se baseiam num modo de

relação (corpo e objeto) mais óbvio e cotidiano; assim, pode-se sugerir aqui que ambos *superam seus status simplesmente realista e tangível*¹¹.

Sendo assim, considerando a complexidade de suas relações e, portanto, de suas imagens, propomos uma reflexão sobre o ato de ver configurações de danças com objetos quando apresentam uma equivalência visual entre este e o corpo. Desde o início dessa pesquisa nosso objeto de estudo, a relação entre corpo e objeto em dança, tem se mostrado bastante complicado, por se tratar de duas variáveis (corpo e objeto) de um todo (configuração de dança) a tendência é escolher um ponto de vista para olhar e falar dessa relação. Então, durante o processo inicial desta pesquisa, deparamo-nos com armadilhas como escolher olhar para as danças através do corpo, com foco em onde estaria o sujeito das configurações; como também, em outro momento, olhar para o objeto como objeto autônomo e, de certa forma, dando a ele um protagonismo. Com isso, nosso modo de olhar para as configurações era atravessado por esse pensamento dualista em que havia um processo de escolha entre um olhar enfatizado para o corpo, ou um olhar enfatizado para o objeto.

Com Didi-Huberman (2010), nos deparamos com uma reflexão sobre um olhar para as imagens visuais nas artes propondo o ato de ver pelo prisma da dialética, e não pela perspectiva do dilema. Esta última forma implica em ter que fazer uma escolha, ou um ou outro, ou o corpo ou o objeto. E, pensando o processo de dialetizar, há o exercício de um olhar ativo e aberto às contradições, às incertezas, às polaridades que as imagens nos apresentam. Percebemos ao longo do nosso processo de estudo que não se tratava de escolher um ponto de vista, pois o que interessava dessas configurações eram as combinações e, por consequência, suas imagens visuais onde há confusão, incerteza, ou seja, onde corpo e objeto se deslocam de suas formas normativas, se confundem e se deformam. Por isso a compreensão de que são complexidades estéticas, por não haver definições, lugares palpáveis de entendimento, mas sim confusões e contradições.

¹¹ Essa noção de superação de um aspecto realista e tangível é trazido aqui baseado na proposição de D'ANGELO (2016), em que este trata de uma objetologia do objeto em artes visuais. Entretanto diante de nosso tema, a relação de corpo e objeto, vimos a possibilidade de pensar sobre essa superação, no caso dessas danças, de ambas as partes: corpo e objeto.

Ao abordar as coisas visuais pelo prisma do dilema, acreditamos poder escolher um lado, isto é, obter finalmente uma posição estável; mas na realidade encerramo-nos na imobilidade sem recurso das ideias fixas, das posições entrincheiradas. E nos condenamos a uma guerra imóvel: um conflito transformando em estátua, medusando (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.75).

Na abordagem de Didi-Huberman (2010), o dilema se refere a dois modos de ver as imagens, um olhar tautológico e um olhar da crença. O olhar da tautologia consiste em acreditar que o que eu olho é somente aquilo que vejo, isto é, o objeto enquanto volume, seus aspectos concretos, materiais, físicos, rejeitando um domínio de uma invisibilidade sem nome. É um olhar que se contenta com o evidentemente visível, revela-se indiferente pelo que não é visível, demonstrando satisfação com o que se vê. “O resultado último dessa indiferença, dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: ‘O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.40). Por exemplo, na obra *in-organic* é como se limitássemos nosso olhar para o corpo de uma mulher nua com uma sandália de salto, segurando uma cabeça de boi com um grande cordão de pérolas pendurado em um dos chifres.

O homem da tautologia – como nossa construção hipotética autoriza a chamá-lo doravante – terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta – minimal, tautológica – desse objeto mesmo: ‘Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais’ (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.39).

O olhar da crença envolve um olhar que busca uma verdade da visualidade, como se houvesse ali, no que vejo, um significado incrustado que legitima o que é visto, uma verdade autoritária. O homem da crença “[...] verá sempre alguma outra coisa além do que se vê” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.48), isto é, trata-se de um olhar de previsão, onde o sentido é sobreposto a imagem. Um olhar situado no plano das certezas, não inquieto e aberto ao que a imagem sugere como construção em conjunto de sentidos.

Essa segunda atitude consiste portanto em fazer da experiência do ver um exercício da crença: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e

invocante, etérea mais autoritária. É uma vitória obsessional – igualmente miserável, mas de forma mais desviada – da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas “algo de Outro” que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.41).

O que esses dois olhares dizem respeito à percepção de configurações de danças com objetos? Ao considerar o olhar tautológico ou da crença percebe-se uma relação com as imagens pelo o que elas produzem de sentidos, uma relação entre imagem e linguagem. Vemos que quando há uma relação com a imagem por uma perspectiva tautológica ou da crença, a relação com os sentidos dessa imagem estaria limitada ao que se apresenta como evidentemente visível, ou pela concepção de um sentido prévio à imagem.

Então, se considerarmos a relação entre imagem e linguagem nas configurações de danças contemporâneas com objetos, exercitando um olhar dialético, ou seja, nem pautado somente no que é evidentemente visível, nem somente limitado a um significado prévio do que vejo, mas um olhar que se move no entre dessas maneiras de ver, como poderíamos pensar sobre a produção de sentidos nessas danças?

No caso das danças compostas com objetos, não pautadas em relações hierárquicas e representativas, os sentidos são produzidos através das imagens promovidas pelas combinações entre corpo e objeto. Logo, tanto o corpo como o objeto produzem sentidos enquanto atuam um com o outro. Olhando então para a dança como produção de sentidos, percebe-se que este processo acontece pela ação do corpo e do objeto, como também pela relação com o observador. Dessa maneira, o corpo e o objeto, ao agir e se organizar como dança, produzem sentidos no enquanto duram suas ações, não se tratando então de uma dança vista como uma expressão de algo fora dela, mas uma dança que produz o seu dizer no momento em que se enuncia. A dança faz e ao mesmo tempo diz, compreendida então como um fazer-dizer (SETENTA, 2008).

Pela abordagem do fazer-dizer a fala é considerada como uma forma de ação¹², porém não se trata de um modo de agir mecanicamente, seguindo simplesmente normas hegemônicas de uma fala pronta, mas trata-se de uma fala performativa, ou seja, que rearticula, reelabora de maneira crítica e reflexiva outros modos de ser no mundo. Dessa maneira o corpo pode então se reinventar, bem como o objeto. Compreendemos essa reinvenção na maneira visual como ambos se apresentam diante de suas combinações, que não seguem normas hegemônicas nas quais o corpo é protagonista, detentor do objeto que o serve; mas, ao criarem uma relação equivalente – em que não há centralização de um ou outro – ambos, juntos, imbricados, produzem enunciados que desestabilizam seus contextos prévios.

A performatividade então, não opera em contextos prontos a priori. Ela os apronta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa inventar o modo de ser dito que a sua ação pode ser pensada como sendo política. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social (SETENTA, 2008, p.31).

Quando se inventa um modo de ser dito, de certa maneira é negado algum outro modo de fala. Essa negação não é no sentido de anular esse outro modo, mas de criar a partir dele, problematizando-o. Sendo assim, a invenção é vista como um desvio, a possibilidade de um outro caminho, e é nesse sentido que o modo como o corpo se relaciona com o objeto, nos trabalhos em destaque nessa pesquisa, atuam. São configurações que investigam variadas maneiras de combinação entre corpo e objeto, que se distanciam ou que colocam em questão as condutas normativas do corpo com relação ao objeto. Os contextos prévios do corpo e do objeto, como a condição normativa do corpo e o reconhecimento utilitário e funcional do objeto, são reelaborados. Seus referenciais são movidos e então reconfigurados. Sendo assim, de acordo com o que percebemos nas configurações de danças analisadas aqui, há uma invenção do modo de fazer que

¹² O termo “fazer-dizer” é trazido nesta pesquisa com Setenta (2008), remetendo ao corpo que, ao organizar sua dança, produz enunciados. A autora desenvolve sua pesquisa através da teoria dos Atos de Fala de Austin (1990 apud SETENTA, 2008) referente ao campo da linguística; assim como dialoga com o conceito de performatividade de Butler (1997 apud SETENTA, na qual é introduzida a perspectiva corpórea na discussão linguística.

não opera seguindo uma padronização de um senso comum, constituindo então um processo investigativo e poético de reconfiguração e transformação do corpo e objeto.

Ao falarmos sobre configurações de danças que inventam os seus modos de dizer, no sentido de problematizar contextos normativos, é preciso repensar sobre seus modos de percepção – como você vê dança? Esta pergunta nos retoma aos dois olhares apontados por Didi-Huberman (2010), tautologia e crença, em que a noção de sentido, nessa perspectiva do dilema, seria descolada da ideia de ação, pois o sentido seria objetivado e fixado no que é visível, ou dado *a priori*.

Portanto, encarar a dança como um fazer-dizer e a relação entre linguagem e imagem traz à tona uma percepção em dança onde se discute sobre dois tipos de olhares, um olhar objetivante, no sentido de traduzir e denominar certamente o que vê, e a proposição de um olhar crítico, ativo no processo de produção dos sentidos das imagens, permeado sempre pela dúvida, pois o que se dá a ver não é fixo, mas dinâmico.

A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as ideias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas. Indispensável também é o jeito como a dança observa e tem observado seu fazer (SETENTA, 2008, p.11).

Nesse sentido, chama-nos atenção para a possível existência de uma hipervalorização de certo tipo de visualidade em dança, uma visualidade hipervalorizada que diz respeito a um entendimento da dança como a que “exprime uma verdade interior” (GREINER; KATZ, 2012), no sentido confessional, ou seja, como se a dança manifestasse visualmente uma verdade dando a ela uma forma. E a linguagem também está relacionada a esse entendimento de dança quando quem a observa se coloca na posição de tradutores do que é visto, como se houvesse naquela visualidade algo fechado em significado pronto para ser traduzido - de imagens para palavras.

Lembremos que quem assiste dança muitas vezes se investe no

papel de traduzir o que viu. Essa operação tradutória apoia-se no entendimento de que a dança está sempre contando algo para além do que se vê (corpos no espaçotempo). Um algo escondido no “quarto escuro” do corpo, que a dança retira de lá para a luz, sendo, por isso, a expressão verdadeira desse “algo interior” (GREINER; KATZ, 2012, p.4).

Pensamos que talvez haja uma maior compreensão da dança sob esse aspecto visual apresentado – a dança que confessa, e que, portanto, exprime uma verdade, em que o observador reconhece o que é dito para ele através de movimentos, e que então legitima os trabalhos como dança. As danças que não se pautam nessa maneira de pensar a visualidade, como a maioria das danças contemporâneas e, principalmente, as configurações que destacamos nesta pesquisa, sofrem de certo modo um processo de talvez não reconhecimento ou até mesmo de desinteresse por grande parte dos apreciadores “da dança”, pois demanda uma lógica diferenciada de olhar, não sendo baseado na busca de uma tradução.

Temos, então, a seguinte situação: existe uma dança que ‘expressa’ (torna visível) uma ‘verdade interior’ (não visível). Não é uma expressão qualquer, mas uma forma de expressar que é confessional, e está absolvida de tudo porque o ato de confessar a legitima. Afinal, ela legitima a ‘verdade interior’. Mas existem outros tipos de dança, que não se apresentam vinculados à ‘verdade interior’. Um desses casos é o da dança contemporânea que, não à toa, continua obscura mesmo estando na visibilidade. Sem esse vínculo com algo invisível que se torna visível pela dança, a tendência é concordar que se não há nada para ser traduzido, não é dança, porque esta rompendo o contrato tradutório entre a ‘verdade interior’ e a forma que ela pode tomar na dança. Não sem motivos, o pensamento crítico precisa de uma certa obscuridade para se constituir, o que faria da dança confessional um exercício de submissão, sem autonomia (GREINER; KATZ, 2012, p.5).

Essa crítica ao aprisionamento da dança como arte expressiva se dá no sentido de que ela é somente aquilo que expressa, aquilo que é visível, isto é, a dança se apresenta encerrada em uma verdade, ao que eu vejo e nomeio, como o olhar tautológico e o da crença. Afinal, compreender a dança como aquilo que se expressa visivelmente seria uma percepção tautológica – a dança é o que é visível. E também o entendimento desse visível como uma verdade interior, como uma confissão, estaria implicado na questão da crença.

Quando refletimos sobre essa relação entre linguagem e visualidade em dança, pensamos se não há uma relação da linguagem como algo que legitima o que é visível com a ideia de nomear, de dar significado às coisas, seguindo a lógica de uma visualidade confessional onde não há espaço para a dúvida. Por isso a tentação de cair no dilema de um olhar tautológico ou da crença, pelo qual são possíveis e mais concretos os processos de nomeação, de transformar em palavras aquilo que se vê, principalmente de uma maneira instantânea, num primeiro olhar. Entretanto, o que buscamos colocar em discussão é a percepção de visualidades em danças que não operam na lógica da confissão, de representação de algo, mas que operam na constituição de imagens e, portanto, de sentidos, em processos de relação, onde os sentidos podem ser difusos, plurais, produzidos na ação do corpo com o objeto e em conjunto com o observador.

Por isso é interessante pensar na relação da linguagem em dança pela abordagem do fazer-dizer, ou seja, uma reflexão onde a dança produz sentidos performativamente. Ao olhar para a performatividade na dança, com Setenta (2008), vemos que a noção de linguagem ocorre pela compreensão de corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança.

Tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa/efeito e da moldura fato/prova. Vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados a maneira de enunciar e implementar ideias no corpo (SETENTA, 2008, p.18).

Desse modo, nos deslocamos da compreensão de uma dança que produz uma fala anterior a ela, na qual o observador atua como um tradutor do que viu. Com isso percebemos diferentes modos de configurar dança, ou seja, observamos danças que encontram múltiplas maneiras de se organizar, constituindo-se em estratégias compositivas que divergem de normas hegemônicas em dança: como o fato do protagonismo do corpo, o entendimento do corpo como subjugado a articulação de gestos e corporalidades aprendidas em sala de aula, o uso de objetos como cenários representativos, entre outras questões.

Quando se compreende que o corpo enquanto dança está também proferendo enunciados, possibilitamos olhar para as configurações de dança enquanto disparadores de novas concepções de mundo, pois a fala performativa é vista

como uma forma de conduta em que contextos podem ser problematizados, possibilitando a elaboração de novos contextos. Constitui-se então configurações de danças que lidam com questionamentos e com novos arranjos de normas hegemônicas. Em outras palavras, tem-se com isso as configurações como problematizadores, levantadores de questões, permitindo o deslocamento de significados referenciais e, com isso, a criação de novos sentidos.

Para tal, há que se instigar o abandono de tais hábitos associacionistas entre um fazer que já traz pronta a sua ligação com o seu dizer. A dança contemporânea permeabiliza as fronteiras entre o fazer e o dizer quando se formula fora dos hábitos de entender o seu fazer como a habilidade de buscar a mais criativa correspondência entre os conjuntos de passos e os sentidos que eles já carregavam antes do momento em que são colocados naquela dança, sentidos que lhes correspondem antes daquela situação específica que eles estão montando em cada obra onde surgem (SETENTA, 2008, p.86).

Arriscamos dizer que há uma tirania de um olhar objetivante e, portanto, simplista nas maneiras de nos relacionarmos com as informações visuais do mundo e com as artes. Nos relacionamos diariamente com uma avalanche de visualidades que operam pela lógica da tradução, ou seja, tem como objetivo informar um sentido elaborado anteriormente. Somos socialmente exigidos a responder rapidamente a estímulos visuais numa cobrança de reconhecimento, entendimento de um certo ou errado, de definições e enquadramentos sobre o que é o que. Isto é isto, aquilo é aquilo e é assim que tem que ser. Na constante busca de uma verdade, de se enquadrar nos padrões, nos arriscamos a perder os espaços potentes da dúvida e de contemplar o tempo do não saber para então possibilitar a criação de uma outra opinião, de um outro modo de ver as coisas, entendendo sempre que esse outro modo também é impermanente. Se antes propomos os desapegos no fazer dança, agora propomos o desapego de um olhar tirano e tradutório, para quem sabe apontar menos o dedo para o que eu vejo e deixar ser apontado pelo que também me olha.

3.3 ATO DE VER DANÇA

Existe uma implicação espacial no ato de ver, se estou muito próximo de um objeto minha visão pode ganhar em detalhes, mas perde a perspectiva do todo deste objeto. Se estou muito longe minha visão pode abranger a imagem em sua totalidade, mas perde os detalhes. Em ambos os casos alguma coisa se perde ao olhar para o objeto, nunca vamos capturá-lo com o olhar de maneira completa, seja por aspectos físicos, seja por suas questões simbólicas. Então, porque escolher apenas uma maneira de ver quando pode-se transitar entre essas distâncias e aproveitar o olhar de maneira investigativa?

Desta maneira, questiona-se pautar o olhar em um dilema em que é escolhido apenas um modo de ver, principalmente quando percebemos que, nas configurações de danças escolhidas, os sentidos são configurados em processo, são constituídos performativamente e sugerem então um outro modo de ver, de perceber o mundo. Achamos importante, então, refletir sobre o ato de ver dança. Como podemos ver dança sem nos limitarmos a um olhar objetivante da tautologia e da crença? Como podemos exercitar um olhar crítico, ativo ao observar dança? Consideramos que as configurações de danças analisadas são disparadores interessantes para esse exercício, uma vez que elas explicitam e problematizam a relação entre imagem e linguagem, pois o que se vê instantaneamente não corresponde a um sentido normativo e conhecido previamente pelo observador.

Com relação ao olhar, de uma maneira generalizada, quando vemos um objeto nos conectamos com ele através de um sentido, de uma nomeação, como um processo de identificar o que vemos e então compreender para que ele serve e o que poderia ser feito com ele. Se quero ou não me relacionar por mais tempo com esse objeto, por exemplo. Entretanto, as configurações de danças com objetos, promovidas por combinações inusitadas entres eles, estimulam a percepção por um processo onde se dá ênfase ao conhecer e não ao reconhecer. A ideia de reconhecer tem uma noção de identificação. Olho para algo e logo remeto ao seu significado, o que nos parece uma ideia de um sentido fechado e dado *a priori*. A ideia de conhecer nos remete a de produzir conhecimento e

entendemos que a produção de conhecimento também exige referenciais significativos, mas não se satisfaz apenas com identificações, ao contrário, cria conhecimentos a partir deles, reelaborando, problematizando e, então, encontrando outros caminhos possíveis de pensamentos, de sentidos múltiplos.

Compreendemos que o conhecimento implica em movimento, um olhar dinâmico sobre as coisas. Não é somente o observador que olha, mas o objeto olhado o provoca, tirando-o de seu lugar comum, o que muitas vezes gera no observador uma espécie de desorientação, quando se perde os referenciais significativos de algo que é visto. Arriscamos dizer que essa desorientação seria umas das sensações que muitos observadores vivenciam ao se relacionar com alguns trabalhos artísticos e, depois de algum tempo, culminam em algum sentido, se transformam em novas perguntas, em sensações desconhecidas, em imagens, em outros modos de ver o mundo.

Então, propomos a reflexão sobre esse olhar que transita, que não para na barreira do evidentemente visível, nem numa verdade absoluta dos símbolos, mas que embarca na dialética do ver, um olhar do entre, entre a visualidade e a linguagem. Relacionamo-nos significativamente com a dança pelo que nos é exposto como visualidades. Estabelece-se uma relação entre corpo, objeto e observador culminando em imagens em ação, pois estas emergem num processo dinâmico, num fazer, o que sugere um pensamento coreográfico que engloba também a constituição de imagens, a imagem como coreográfica.

Um ato e não uma coisa: um gesto – interminavelmente prolongado, variado, coreografado – e não uma síntese. Uma imprevisível epidemia de semelhanças impossíveis de serem reunidas e não uma previsível sucessão de aspectos congruentes. Um conhecer, não um reconhecer (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.50).

Com Didi-Huberman (2011) compreendemos a imagem como ação, a imagem então ocorre em processo, em transformação, não se finda em uma síntese. Esta ideia de não síntese dialoga com nosso modo de ver as imagens nas configurações com corpo e objeto, por dois motivos: primeiro porque percebemos que as imagens nessas danças, são emergentes de um processo relacional entre o corpo e o objeto. Conforme eles se combinam, novas imagens surgem e, na posição do observador, pode-se ver todo o processo das combina-

ções. Vemos o corpo, vemos o objeto, assim como vemos as imagens constituídas de suas totalidades. Em outras palavras, mesmo observando uma imagem emergente da relação entre corpo e objeto, ainda vemos suas partes. O segundo motivo é que, nesse jogo de relação, o observador também é participante. As imagens não se resumem nelas mesmas, mas criam um jogo de produção de sentidos com o observador.

Esse jogo de sentidos permanece em aberto quando não se limita a uma ideia de significados correspondentes. Vemos essa abertura dos sentidos nas quatro configurações de danças, pois, devido as suas combinações alternativas, pode haver um jogo de semelhanças em que o que chama a atenção é justamente a relação de partes que se combinam de maneiras até então impossíveis e, no momento em que a dança acontece, essa impossibilidade se torna visível. Mas talvez a palavra semelhança ainda remeta a um entendimento de objetos correspondentes a um significado específico.

Em *Isto não é um cachimbo*, Foucault (2014) faz uma análise da obra homônima, do artista René Magritte, apresentando questões sobre representação e problematizando o espaço em comum entre a imagem e a linguagem. Nesse livro Foucault discute as diferenças das noções de semelhança e similitude. Resumidamente, a semelhança estaria no plano da correspondência, como uma ideia de representação, um discurso afirmativo, e a similitude é tratada como um jogo de associação mais aberto, com mais possibilidades, sem ter uma referência clara e objetiva. Desse modo, “a semelhança comporta uma única asserção, sempre a mesma: isto, aquilo, aquilo ainda, é tal coisa. A similitude multiplica as afirmações diferentes, que dançam juntas, apoiando-se e caindo umas em cima das outras” (FOUCAULT, 2014, p.61). Daí compreendemos que a similitude estaria mais no campo da incerteza e da criação de multiplicidade de sentidos, o que converge com o modo de perceber as configurações de danças selecionadas e tratadas aqui.

Ao invés de um discurso afirmativo, como na semelhança, ocorreria então em algumas configurações de dança um processo difuso de produção de sentidos, o que depende também do olhar do observador. Também é interessante observar que, por haver uma relação entre imagem e observador, este último, assim como o corpo que dança, também precisa ser descentralizado. Desta maneira, o observador não é tratado como dono de um lugar central e passivo no

sentido de que ele assistiria o trabalho para receber informações e compreendê-las de maneira tradutória. Lembremos da noção da dança como confissão de algo. O observador não é uma figura religiosa da qual o artista se confessa e se esforça para ser compreendido. Muito pelo contrário, o observador é tão responsável quanto o artista para o acontecimento e a relação comunicativa entre obra e público.

Por isso acreditamos que as configurações de danças abordadas neste estudo, assim como outras configurações que tenham uma relação não hierárquica entre corpo e objeto, solicitam um olhar que não se satisfaz primeiramente com o que vê, ficando somente no plano do evidentemente visível, não se tratando de um olhar que é estagnado, passivo, tradutório, mas um olhar que é afetado pela imagem e que, portanto, permite ser provocado e movido, constituindo um olhar do entre, um olhar crítico.

Didi-Huberman (2010) nos propõe olhar para a imagem de maneira crítica, sendo esta uma experiência visual que consegue ultrapassar o dilema da crença e da tautologia. Ele nos fala de uma dialética do visual que envolve a relação entre observador e objeto que é visto, além da concepção da imagem nas distâncias entre eles. Essa dialética envolve uma problemática do ver – ou seja, quando se vê algo, há aí uma obra de perda. Essa perda está compreendida como o poder do objeto em se alterar e o olhar não o capta por inteiro. Didi-Huberman usa o exemplo do cubo, ao dialogar com obras de arte de artistas minimalistas. Sobre o cubo ele diz que:

É uma figura de construção, mas se presta interminavelmente aos jogos da desconstrução, sempre propício, por acoplamento, a reconstruir alguma outra coisa. Portanto a metamorfosear (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.88).

Compreendemos que a questão da perda está relacionada às capacidades significativas do objeto, um cubo pode ser visto/lido de variadas formas. Então, o ver não se resume a uma superfície do objeto, como suas características físicas, mas envolve o campo do pensamento, da imaginação, ou seja, de produção de sentidos num jogo de significações sobre o que mais o objeto que eu vejo pode ser.

Essa dialética, da qual fala Didi-Huberman, trata da imagem como constituída no momento presente, quando é vista, momento onde há um encontro de tempos heterogêneos, imagem que se significa na relação com o observador. Trata-se de um espaçamento tramado entre o observador e a obra, uma imagem dialética¹³, a qual demanda um determinado modo de olhar. Um olhar não pausado no dilema entre a escolha tautológica ou da crença, mas um olhar que se deixa também ser olhado, que é, portanto, provocado e se inquieta pela imagem que o olha.

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. [...] É o momento em que o que vemos justamente começa a ser atingido pelo que nos olha – um momento que não impõe nem o excesso de sentido (que a crença glorifica), nem a ausência cínica de sentido (que a tautologia glorifica). É o momento em que se abre o antro escavado pelo que nos olha no que vemos (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Ao abordar a imagem crítica, Didi-Huberman fala de um olhar cindido, em que se abre um espaçamento entre o observador e o objeto que é visto. Nessa cisão há o que ele chama de dupla distância, distâncias referentes à duas maneiras de sentidos, o sentido sensorial e o sentido semiótico, em que a imagem dialética seria uma ponte entre essas distâncias. Sobre imagens dialéticas Didi-Huberman diz que:

[...] indiquei antecipadamente que elas mesmas não eram ‘formas elementares’, por mais ‘simples’ que fossem na aparência, mas formas complexas que faziam algo bem diferente que fornece as condições de puras experiências sensoriais. Falar de imagem dialética é no mínimo lançar uma ponte entre a dupla distância dos *sentidos* (os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil, no caso) e a dos *sentidos* (os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.169).

Portanto, pensa-se que exercitar esse olhar da imagem crítica pode ser

¹³ Didi-Huberman (2010) traz o termo imagem dialética a partir de Walter Benjamin.

um caminho para não ficarmos presos a uma hegemonia de um tipo de visualidade em dança, a qual demanda um olhar objetivante. Por esse motivo, trata-se de um bom exercício de olhar dança e não cair numa experiência tradutória, mas reflexiva. É um olhar, portanto, que permanece na inquietude, fica no entre do que ele vê e da imagem que o olha, próximo o suficiente para se deixar ser visto e longe o suficiente para ver.

Com relação às configurações de danças em destaque nesta pesquisa, percebe-se, como observadores, que exercitar esse olhar crítico, conscientes desse posicionamento do entre, dessa dupla distância das imagens, nos permite experienciar as imagens vivenciando as sensações que elas provocam no corpo, ainda sem buscar significados ou parâmetros de sentidos, mas desfrutando o momento do não saber, do que aquela relação entre corpo e objeto se configura. Nos momentos em que nos damos conta das distâncias, ou seja, de perceber que há sensações no corpo e que ao mesmo tempo há uma busca por um sentido daquilo que vejo, se configura uma relação com as imagens num jogo de similitudes e desconstruções de sentidos pré-determinados, momentos em que o olhar se movimenta entre o que eu vejo no presente, entre a memória que aquela imagem remete e entre a formulação de sentidos para uma codificação da experiência com aquela imagem.

Ao falar da dupla distância, Didi-Huberman (2010) aborda o conceito de aura de Walter Benjamin. Pelas palavras de Didi-Huberman “a aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.147). Pela perspectiva de Didi-Huberman (2010), a aura é constituída pela relação entre as distâncias do que vemos e a imagem que nos olha, isto é, uma espécie de intervalo entre uma formulação fechada de um sentido (crença), e a ausência de sentido ao considerar apenas aspectos concretos da imagem (tautologia). Compreendendo essas distâncias como um campo dinâmico capaz de inquietar o ver.

Outro aspecto da aura é o “poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: ‘isto me olha’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.148). Quando se permite que o objeto nos olhe, se reconhece a distância e compreende-se esta como uma ausência inicial de sentidos, ou seja, quando olhamos para a imagem composta do corpo com objeto e nos deparamos com algo que não reconhecemos num

primeiro olhar, há algo ali que falta, um buraco, um espaço. Diante dessas reflexões, compreendemos que se o olhar para as danças configuradas por essas combinações inusitadas de corpo e objeto for pautado na procura imediata de tradução, de reconhecimento do que aquelas imagens são como definições específicas, nós (observadores) de certa maneira boicotamos essa dupla distância com as imagens, pois limitamos nosso olhar de maneira estagnada e rasa. Entretanto, se nos propusermos a exercitar um olhar da imagem crítica, se nos colocarmos no entre dessas distâncias, podemos tramar um espaço atravessado pelo nosso olhar e pelo objeto que nos olha.

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõe a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. E essa memória, é claro, está para o tempo linear assim como a visualidade aurática para a visibilidade 'objetiva': ou seja, todos os tempos nela serão trançados, feitos e desfeitos, contraditos e superdimensionados (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.149).

Atribuir o poder de olhar ao objeto que é visto, como em "isto me olha", implica em invocar o poder da memória. Esse poder de olhar se configura como um intervalo de possibilidades sobre o que aquele objeto (imagem) que vejo pode me dizer. A memória entra nessa discussão como associações e possibilidades de significados da imagem. Com Didi-Huberman (2010) entendemos que a aura envolve três aspectos do olhar: O observador que olha a imagem, a imagem que retribui o olhar, e a memória.

Compreende-se dessa afirmação que a imagem quando nos olha está implicada em uma memória onde há um universo de símbolos potentes para aquela imagem. Há então um entendimento da aura como o encontro de tempos heterogêneos, a memória com seus símbolos, o presente na relação entre observador e imagem e a constituição de sentidos partindo de contextos específicos. Esse encontro envolve a construção de uma trama singular de espaço-tempo a partir de um objeto visível (imagem) que, por tratar de uma dupla distância, ou seja, de uma imagem crítica que mantém o olhar num entre, numa

dialética, transforma e inquieta a estabilidade dos aspectos das imagens e, portanto, do olhar do observador.

Dessa maneira, a relação entre observador e imagem, isto é, sua experiência estética, é desapossada de um entendimento de *ter*, de posse sobre a imagem, ou seja, do papel de tradutor, de uma verdade interior, passando a situar-se no plano das incertezas, em que se confere às imagens a qualidade do quase, do movimento do olhar entre suas contradições.

Quando o trabalho do simbólico consegue tecer essa trama de repente 'singular' a partir de um objeto visível, por um lado ele o faz literalmente 'aparecer' como um acontecimento visual único, por outro o transforma literalmente: pois ele inquieta a estabilidade mesma de seu aspecto, na medida em que se torna capaz de chamar uma lonjura na forma próxima ou supostamente passível de posse. E assim a desapossa como um objeto de um *ter* (a palavra *aura* não ressoa em francês como o verbo por excelência do que não temos ainda, um verbo conjugado no futuro e como petrificado em sua espera, em sua protensão?), e lhe confere por diferença uma qualidade de quase sujeito, de quase ser – 'levantar os olhos', aparecer, aproximar-se, afastar-se... (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.150).

Esse olhar proposto por Didi-Huberman tem relação como uma inquietação, com o movimento pelas contradições das imagens como, por exemplo, as relações entre próximo/distante, passado/presente e presença/ausência. É possível exercitar um olhar para as imagens que se movimentam por essas polaridades e não se encerram numa escolha ou numa definição. Dessa maneira pode ocorrer uma experiência estética com configurações de danças onde alguns sentidos sejam delineados no intuito de tomar consciência dessa experiência e produzir conhecimento. Propomos então um ato de ver dança como um ver performativo que é ação, que cria junto, num processo de apreensão das imagens em dança não com um viés hermenêutico, mas um olhar que reconfigura a linguagem tendo em vista que "uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renova nossa linguagem, e portanto nosso pensamento" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.11).

3.4 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS DO OBJETO EM DANÇA

O modo relacional como as configurações de danças contemporâneas – aquelas escolhidas para serem estudadas e já indicadas anteriormente – que se dão a ver nas combinações que articulam corpo e objeto, se organiza de maneira diferenciada de outras configurações em dança e modificam nosso olhar. Isso porque elas apresentam uma visualidade que não é cotidiana, modificando o modo de ver o corpo e também o objeto. Quando nos distanciamos dessas configurações e as olhamos de modo comparativo percebemos algumas similaridades entre suas composições. Consideramos esses pontos em comum como características estéticas que promovem um diferencial nessas danças e, por consequência, podem orientar nossa percepção diante delas.

Dessa maneira, as configurações de danças com objetos em destaque nesse estudo se estruturam de maneira diferenciada de um pensamento hegemônico da dança, pois há objetos como elementos compositivos e que compõem com o corpo uma estética diferenciada nessas danças. Com isso colocamos em questão que é importante refletir sobre os modos de ver dança, se deslocando de olhares automatizados por um corpo que é centralizado, por uma hegemonia do movimento, assim como por um pensamento de dança expressiva, no sentido de expressar algo de fora dela.

Vimos então que é preciso exercitar um olhar ativo que transita entre estar perto e longe, que olha para a obra, mas também se deixa ser olhado por ela. Nesse intervalo entre observador e as imagens visuais observadas há uma construção de sentidos constantemente transitória, em que se observa sempre uma transformação e, portanto, uma reconfiguração de corpo e objeto.

Esse olhar ativo parte do entendimento de imagem como uma construção em conjunto, numa relação de quem vê e do que/quem é olhado. Com Didi-Huberman (2010) compreendemos a imagem como algo que é construído pela relação de quem vê e do objeto que é visto, e dessa forma a visualidade do objeto não é fixada ao que ele apresenta de forma tautológica, nem limitada em algum aspecto simbólico daquele objeto como na crença.

Dessa maneira, constatamos que não se trata de olhar somente para o como o corpo permanece com o objeto, ou como o objeto permanece com o

corpo, mas para o que eles compõem em conjunto. O que se produz visualmente é um processo relacional que implica aspectos como ilusão, detalhe, temporalidade. Organizados em jogos combinatórios entre corpo e objeto como jogo do visível e invisível, jogo do próximo e distante e jogo cinético.

3.4.1 Jogo do visível e invisível

A primeira combinação entre corpo e objeto que destacamos é com relação ao jogo do visível e invisível. Este tipo de combinação implica em ações como: penetração do corpo no objeto e sobreposição do objeto no corpo, causando uma desestabilização da percepção visual, pois ambos se configuram visualmente de uma maneira diferente de suas visualidades convencionais. Como podemos ver na configuração *BURACO* (FIGURAS 11, 12 e 13) e *Natureza Monstruosa* (FIGURA 14), esta nova configuração visual ocorre quando os corpos penetram por debaixo, ou por dentro do objeto; já nas configurações *amarelo* (FIGURA 15) e *in-organic*, ocorre uma sobreposição dos objetos escondendo partes do corpo.

Em *BURACO*, quase toda a estrutura coreográfica é baseada em entradas e saídas. São três corpos que penetram por dentro de diferentes materialidades desaparecendo por completo ou em partes, e depois reaparecendo. Em uma das cenas, um dos *performers* entra arrastando um tecido verde, posicionando esse tecido no chão. Os três *performers*, vestidos com calça e blusa cinza, se colocam em pé diante de uma das pontas desse tecido, que é estreito, retangular e tem uma abertura em ambas as pontas. Uma pessoa fica em pé segurando uma das aberturas para que os outros possam então entrar nesse retângulo. Um de cada vez, como em uma brincadeira de criança, todos adentram um túnel de tecido onde, conforme os corpos vão penetrando, o que antes estava imóvel e entregue ao chão começa a ganhar forma e volume de acordo com o formato e os movimentos dos corpos que engatinham por dentro dele.

Conforme os corpos vão penetrando, a luz apaga e acende vagarosamente, de maneira espaçada, como se o observador estivesse piscando lentamente e, a cada vez que a luz volta, somos envolvidos pelo formato dos três corpos dentro do tecido que, aparentemente, movem-se em função de alguma

ação. Essa ação não é vista, mas é possível vislumbrar o formato do corpo impresso no tecido. Instantaneamente vemos o formato de uma cabeça, um ombro, um braço, ao mesmo tempo em que o todo ganha forma. Os três corpos se movendo dentro desse tecido talvez lembrem uma minhoca; ou também, conforme a luz apaga e acende e o tempo de duração da cena muda, altera-se também a percepção de quantos corpos estão dentro do tecido. Perdemos um pouco a noção até de que se trata de corpos e tecidos, entendendo-os como uma única coisa, uma imagem do todo.

Esse apagar e acender da luz ocorre diversas vezes. Em um momento específico, quando a luz é acesa, abre-se nesse tecido uma fenda, ou melhor um buraco. Há por dentro do tecido um zíper com formato circular, aberto por um dos *performers*, em que podemos ver um pouco da parte de dentro deste tecido que está recheado de corpos, revelando uma estampa em preto e branco.

O apagar e acender da luz continua e, desse buraco, começa a sair um dos *performers*. Primeiro o braço, depois a cabeça e o restante do corpo, ele sai correndo, somente de cueca, para então entrar em um cubo grande e verde também posicionado no espaço cênico, logo os outros dois *performers* também saem desse “túnel de tecido”. Um deles sai pela outra extremidade, e o outro pelo mesmo buraco aberto anteriormente. Todos três saem somente com suas respectivas roupas de baixo e vão penetrar no grande cubo verde. Essa cena toda dura cerca de 5 minutos.

Em *Natureza Monstruosa*, a primeira relação pelo jogo de visibilidade e invisibilidade nessa configuração acontece mais ou menos aos vinte minutos do trabalho. São três *performers* em cena e há um grande tecido peludo estendido no chão, preenchendo todo o espaço. Durante todos os vinte minutos iniciais esse tecido atua somente com chão. Em um dado momento, os *performers* começam a estabelecer um jogo entre eles de corridas e quedas no chão, repetindo essas ações por diversas vezes, sendo que nas quedas ocorre uma pausa prolongada. Em uma das últimas corridas cada um se posiciona em um lugar específico do espaço e, separadas, duas *performers* se posicionam de modo à penetrar o tecido. Uma delas esconde sua cabeça, enquanto a outra se coloca de corpo inteiro embaixo de um pedaço do tecido, escondendo todo o seu corpo. O terceiro *performer* se coloca um pouco mais afastado delas em pé e em diagonal para o público.

Ocorre então um *blackout* que dura cerca de 30 segundos e, ao mesmo tempo, começa um som de uma espécie de ventania. Quando a luz volta vemos a *performer* que escondia a cabeça na mesma posição, mas o *performer* que estava em pé agora está compondo uma única imagem com a *performer* que está totalmente por debaixo do tecido. Ele está somente com o torso a mostra enquanto ela se posiciona logo atrás dele com o corpo todo coberto. Ambos, em conjunto, formam uma imagem que lembra a figura de um centauro. Eles ficam nessa posição e em pausa por cerca de 2 minutos.

Com relação a um jogo de visibilidade e invisibilidade por sobreposição, podemos ver na configuração *amarelo* uma cena em que a *performer* está ajoelhada de frente para o público, com o tronco nu, vestida numa grande lona amarela, como uma saia. Esta lona está presa no elástico de sua calcinha e cobre suas pernas. Ela está segurando uma massa em formato de bola, anteriormente modelada pela *performer* e que agora segura no chão em frente ao seu corpo.

Ela levanta um pouco a lona revelando suas pernas e se senta em cima da massa, apoiando seu peso sobre ela. A *performer* está com um pequeno pedaço de goiabada na boca e, enquanto está sentada em cima da massa, faz uma pequena pausa, comendo o pedaço de goiabada e falando baixo, quase sem voz, falando e comendo.

Ela sai de cima da massa e se coloca ajoelhada de perfil para o público. A massa ainda está em formato de bola, no chão a sua frente. Ela então, com as duas mãos, começa a abrir um buraco, um espaço no meio da massa, e então apoia o seu rosto nessa abertura. Ela se mantém numa pequena pausa nessa posição e, bruscamente, levanta um pouco o seu rosto, toma fôlego e apoia com força novamente seu rosto sobre a massa deixando cair o peso de sua cabeça fortemente sobre esse buraco.

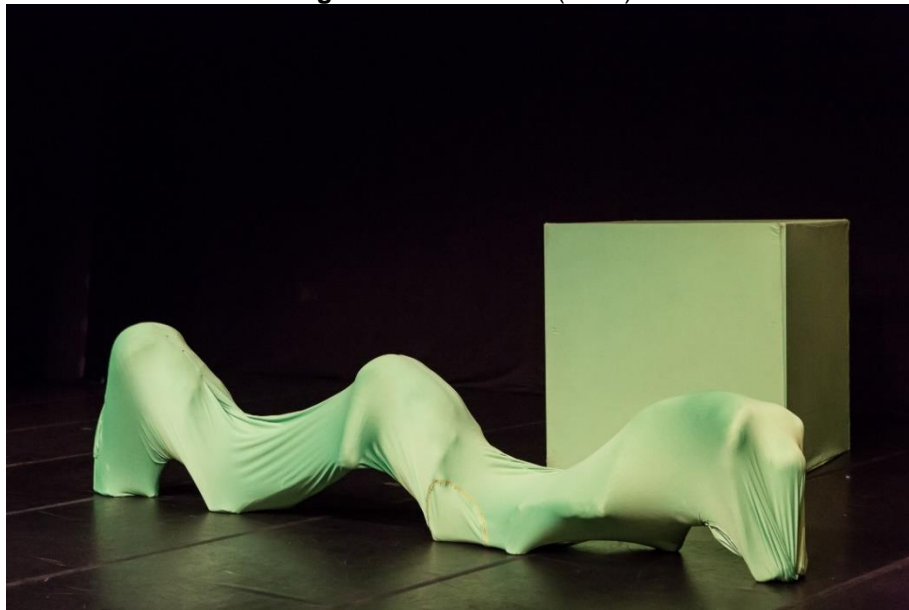
A *performer* então, segurando a massa em frente ao seu rosto, se levanta, ficando em pé de frente para o público. Ela aperta a massa, modelando-a em seu rosto. A imagem que vemos é um corpo com tronco desnudo, com uma saia de lona amarela que esconde as pernas, e um rosto de massa que muda seu formato conforme a *performer* a modela. Do rosto ela puxa a massa para sua cabeça, revela seu rosto e esconde seus cabelos, a massa se torna então como uma peruca, modelada pela *performer*.

Em *in-organic*, vemos o corpo de uma mulher nua, usando apenas um

colar de pérolas e uma sandália de salto, segurando uma cabeça de boi pelos seus chifres, com um grande cordão de pérolas enrolado em um dos chifres. Este objeto está posicionado a frente do seu corpo. Sua ação consiste em caminhar numa trajetória circular, percorrendo duas voltas pelo espaço durante cerca de dois minutos. Sua caminhada é lenta e cautelosa. A parte traseira da cabeça de boi está encostada em seu tronco, então, no lugar de ver o torso do corpo vemos a cara do boi e, conforme vemos este corpo caminhando, segurando e usando esses objetos citados, temos acesso a diferentes perspectivas dele em comparação com esses objetos. Podemos vê-lo de frente, de lado e de costas, em relação com a cabeça de boi e, pelo formato, tamanho e peso deste objeto, nossa percepção do corpo da *performer* é alterada. É uma ação simples de caminhada com uma sobreposição do objeto em frente ao corpo, mas o fato de esconder parte do corpo já modifica seu aspecto visual. Como temos essa ação em movimento, por tratar-se de uma caminhada, a perspectiva muda constantemente conforme a *performer* atravessa o espaço.

Conforme corpo e objeto penetram-se e sobrepõe-se de diferentes maneiras, eles constroem uma imagem visual de sua totalidade que confunde a percepção do observador, em que há uma ilusão de criação de uma terceira coisa. A maneira como eles se combinam esconde partes do corpo e dão destaque apenas a alguns de seus fragmentos, com isso o objeto ganha uma certa ênfase e se configura numa ilusão de um objeto que é também corpo, ou de um corpo que é também material, como podemos ver nas imagens das figuras abaixo:

Figura 11 - BURACO (2013)



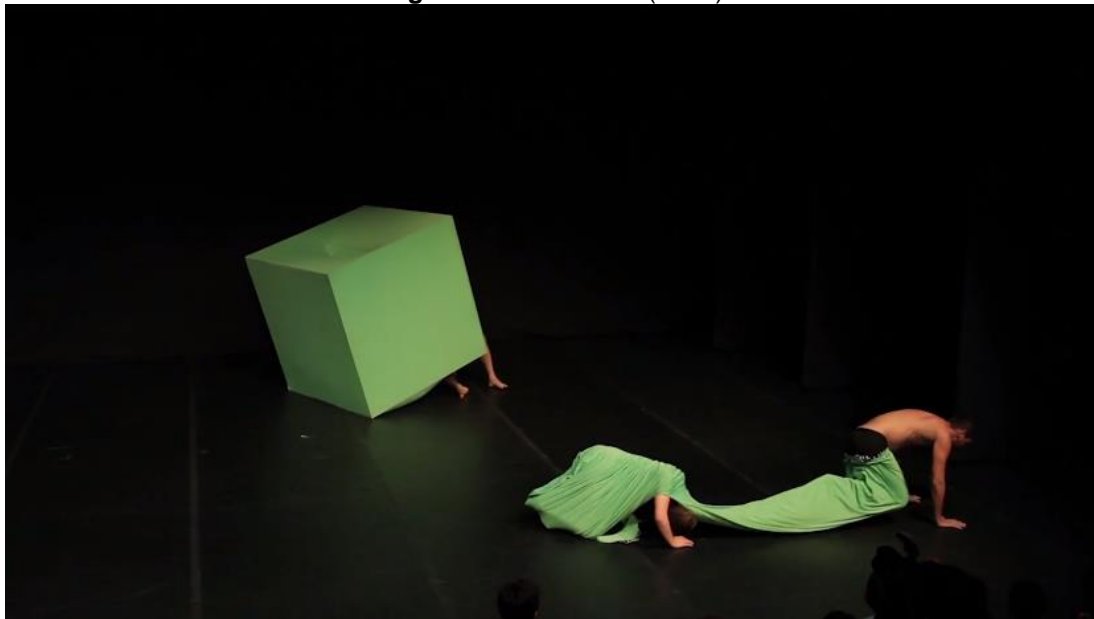
Fonte: *Printscreen* de imagem em vídeo – Vídeo cedido pela artista

Figura 12 - BURACO (2013)



Foto: Renato Mangolin – Imagem cedida pela artista

Figura 13 - BURACO (2013)



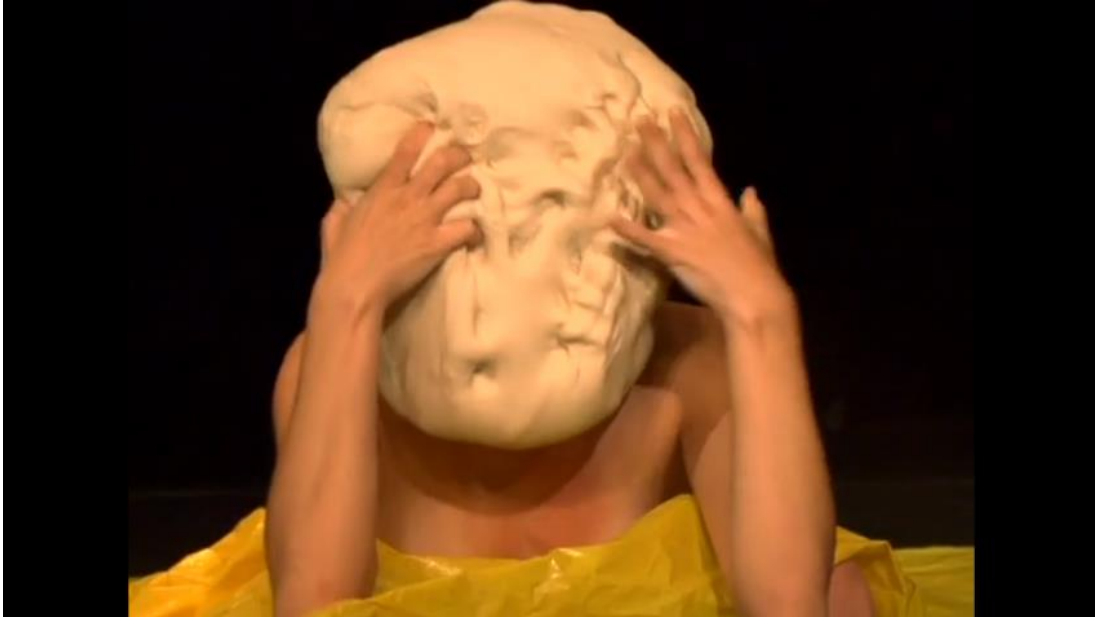
Fotógrafo: Renato Mangolin – Imagem cedida pela artista

Figura 14 - Natureza Monstruosa (2011)



Foto: Laura Erber

Fonte: <http://marcelalevi.com/brasil/natureza/fotos/natureza4.html>

Figura 15 - amarelo (2007)

Fonte: Printscreen de imagem em vídeo – Vídeo cedido pela artista

Percebe-se neste jogo de visibilidade e invisibilidade que o objeto tem mais evidência, ou seja, quem aparece e desaparece é o corpo. Supomos que o fato de o objeto estar sempre visível nesse jogo e somente o corpo ser articulado com sua visibilidade e invisibilidade ocorre devido aos desapegos citados na segunda parte dessa pesquisa. O corpo é descentralizado e, por não buscar uma hierarquia em que possui e comanda os objetos, se coloca em segundo plano visualmente, com as ações de penetrar no objeto e também ser sobreposto por ele. Desta maneira o corpo se coloca também como materialidade em cena e o objeto ganha um destaque visual, ao mesmo tempo em que compõe com o corpo, pois este não desaparece. Sabemos que ele está ali, seja em fragmentos ou dando movimento ao objeto.

O que está em jogo nesse modo de percepção de uma relação de visibilidade e invisibilidade do corpo com o objeto é o processo de significação destes, ou seja, o que desestabiliza de certa forma o olhar não é o fato de simplesmente não ver as partes do corpo, ou ver o objeto com mais ênfase, mas esse tipo de visualidade, ou melhor, desse jogo visual que estamos destacando aqui, joga com os sentidos, mudando os referenciais significativos deles. Então o que vemos e não vemos são seus significados normativos. Em outras palavras, em todo momento, nesse jogo de visibilidade e invisibilidade, vemos o corpo e o objeto, mesmo que apenas partes do corpo, entretanto, o que não vemos mais são as

funções normativas de ambos. Portanto, o corpo não é o centro e não aparece com uma configuração somente humana e cotidiana, mas aparece articulado com o objeto e de maneira não convencional, assim como o objeto perde seu caráter utilitário e, como já falado antes, atua compositivamente com o corpo.

O jogo do visível e invisível não se limita então ao olhar tautológico, o evidentemente visível, mas implica também o olhar simbólico. Então, corpo e objeto ao se combinarem, jogando com suas visibilidade e invisibilidade, nos proporcionam outras perspectivas, criam outros modos de ser, de se configurar visualmente. Nesse ponto a performatividade em dança nos ajuda a observá-las como configurações em processo do corpo e do objeto. Afinal, segundo Setenta (2008), a ideia de performatividade implica em aprontar contextos, ou seja, inventa o modo de ser dito. Ocorre então uma ruptura num certo padrão normativo, mas este rompimento e invenção acontece com os contextos previamente dados. Dessa maneira vemos que corpo e objeto, nessas configurações, rompem seus contextos normativos e inventam outros modos de estar juntos, num processo de configuração contínua de outros sentidos para ambos.

Na especificidade do corpo que dança e que processa performativamente a fala no corpo, ocorre produção de signos que são percebidos e transformados na contínua relação de troca das informações que estão no dentro e no fora, no sujeito e no mundo. Então, faz valer a condição de possibilidade enquanto sistema complexo, capaz de organizar e compartilhar diferentes informações, permanecendo num fluxo contínuo de transformação (SETENTA, 2008, p.31).

Essas configurações proporcionam ao olhar do observador um deslocamento do modo padrão de ver o mundo, pois “a performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo” (SETENTA, 2008, p.32). Compreendemos então que observar estas danças como fazer-dizer coloca em questão um olhar objetivante sobre o mundo, limitado a um modo de ver padronizado e reducionista, viabilizando então a ocorrência de outras falas, de outros modos de configurações e então de arranjos diferenciados de corpos e objetos, pois “os proferimentos performativos reestruturam as condições de possibilidades do ato de fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionem a existência de um contexto dado e atuem para a inauguração de novos contextos” (SETENTA, 2008, p.37).

No jogo do visível e invisível há uma relação de proximidade entre corpo e objeto em que ocorre um compartilhamento de um mesmo espaço entre eles e, nos processos de penetração e sobreposição, se reconfiguram visualmente confundindo nossa visão com suas partes e com uma imagem do todo, gerando uma forma lúdica, que não existe em nosso cotidiano, uma espécie de ilusão.

Como estamos falando de danças essas imagens em destaque não aparecem para o observador já configuradas e paradas, mas o observador testemunha todo o processo de configuração das imagens. Sabemos que toda a duração da configuração da dança pode ser considerada como imagem, mas estamos dando ênfase a um ápice, ou seja, a momentos onde as combinações entre corpo e objeto têm mais potência enquanto imagem visual, pois quem assiste a essas danças de fato vê o corpo entrando no cubo, vê os corpos dançando em cima do tecido e depois camuflado nele, vê o corpo com a cabeça de boi e depois vê o corpo sozinho, vê a massa no chão e depois a massa no rosto. Isso torna a experiência com essas danças mais instigante. O olhar é provocado o tempo todo por essas transformações em tempo real. O observador compreende que há duas coisas separadas que em algum determinado momento se combinam e criam a ilusão de serem inseparáveis, se configuram em totalidade.

A noção de ilusão é então a primeira característica que notamos com relação a estética de configurações de danças com objetos. A ideia de ilusão, a princípio, nos diz tratar-se de algo que não é o que aparenta ser. Isso nos remete a questão do olhar tautológico abordado por Didi-Huberman (2010). Ele fala sobre esse aspecto da ilusão citando os artistas minimalistas dos anos 60, os quais buscavam em suas obras o “objeto específico” e que, para a conquista desse tipo de objeto, era preciso eliminar toda ilusão “para impor objetos ditos específico, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.50).

Entretanto Didi-Huberman diz que na prática a ilusão se contenta com pouco afirmando que “a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.50). Com isso vemos que a imagem visual terá sempre seus aspectos materiais, sua fisicalidade, ou seja, sua composição concreta e, por estar em relação com um observador, haverá sempre um aspecto da ilusão, de uma criação simbólica. No caso das configurações de danças com

objetos há o processo de relação com o observador e também a relação entre as variáveis dessas danças (corpo e objeto).

A ideia de ilusão que destacamos aqui tem relação com as sobreposições e penetrações entre o corpo e objeto. O fato de estarem sobrepostos e penetrados um no outro confunde a percepção e cria a ilusão de serem uma coisa só. Didi Huberman (2010) diz que o simples colocar em relação partes abstratas, “[...] por mais simples que seja, já será duplo e dúplice, constituindo por isso mesmo um atentado àquela simplicidade da obra” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.53). Tratamos então de imagens complexas, de relações entre diferentes variáveis que ora nos confundem como totalidades, ora nos revelam suas partes.

3.4.2 Jogo do próximo e distante

O segundo jogo visual entre corpo e objeto que percebemos nas configurações tem relação com as combinações em que ficam próximos e distantes. Diferente do jogo do visível e invisível, corpo e objeto nesse tipo de combinação estão sempre aparentes numa relação espacial lado a lado, seja em movimento contínuo ou na configuração de uma imagem com uma pausa prolongada. Dessa maneira, a ideia antes vista de ilusão, de uma só “coisa”, é desmembrada e se estabelece aqui um outro tipo de relação visual, que é uma ideia de comparação. Quando se vê claramente o corpo e o objeto, o fato de compreendê-los com uma única imagem sugere comparações entre eles. Há um movimento do olhar para a imagem em sua totalidade e ao mesmo tempo para suas partes. Sendo assim, a segunda característica estética do objeto em configurações de danças tem relação com a atenção para o detalhe.

Nesse tipo de combinação, próximo e distante, sugere-se que a produção de sentidos opera por jogos de associações, pois ao nos depararmos com duas informações visuais lado-a-lado, podemos observá-las tanto individualmente, como na composição da imagem como um todo. O modo como eles se combinam um ao lado do outro provoca a reconfiguração de seus sentidos, pois seus

lugares comuns são subvertidos, ou seja, diminui-se as suas diferenças significativas (entre corpo e objeto) e aumenta as possibilidades de sentidos do conjunto.

Com a noção de comparação cria-se um jogo de sentidos, um jogo que mantém em aberto a produção de sentidos através de similitudes. Falamos em jogo pois compreendemos que a percepção se movimenta por entre proximidades e distâncias. A proximidade se refere ao reconhecimento do que é mais familiar, enquanto a distância se dá ao que num primeiro momento não é conhecido, ou seja, eu me aproximo do que é conhecido e me distancio do que é irreconhecível. Ocorre então um movimento de próximo e distante em relação a produção de sentidos através das imagens visuais. O observador, ao olhar as relações entre corpo e objeto, se depara com esse jogo, pois a proximidade estaria no reconhecimento dos aspectos normativos de corpo e objeto. Ao mesmo tempo há uma distância, pois ambos se organizam de modo que esses aspectos se deformam, se reconfiguram fazendo emergir novos sentidos e associações até então inusitadas.

A palavra associação sugere uma aproximação de significados em que uma ideia ou uma informação visual desencadeia em uma outra similar. Entretanto, como vimos anteriormente, a noção de similaridade remete a uma afirmação, no sentido de apontar o que vejo com um significado pré-determinado. Por esse motivo dialogamos com a noção de similitude de Foucault (2014), compreendendo que esse jogo de proximidade e distância entre corpo e objeto corresponde a um jogo de sentidos que não tem começo nem fim, que não é linear, onde um sentido acarreta em outro, mas onde cria-se uma rede de significações sempre em transformação.

Assemelhar significa uma referência primeira que prescreve e classifica. O similar se desenvolve em séries que não têm nem começo nem fim, que é possível percorrer num sentido ou em outro, que não obedecem a nenhuma hierarquia, mas se propagam de pequenas diferenças em pequenas diferenças. A semelhança serve à representação, que reina sobre ela; a similitude serve à repetição, que corre através dela. A semelhança se ordena segundo o modelo que está encarregada de acompanhar e de fazer reconhecer; a similitude faz circular o simulacro como relação indefinida e reversível do similar ao similar (FOUCAULT, 2014, p.58).

Relacionamos a noção de similitude com a maneira de observar essas danças com objetos, afinal, a relação do ver e dos sentidos nessas danças não ocorre por uma representação. Percebemos que há uma relação em ver e criar significados, mas por se tratar de relações não usuais o processo de dar sentido não ocorre por associações correspondentes e classificatórias. Então vemos que nessas configurações de danças não há uma ênfase em representar algo pronto, formatado. Não se trata de observar essas imagens como semelhantes a algo, como se elas produzissem um enunciado fora delas. Por isso a noção de similitude nos pareceu conveniente para olhar esse jogo de proximidade e distância, pois compreendemos que essa ideia está num plano mais flexível, em que é possível encontrar pontos em comum entre corpo e objeto e perceber que eles se organizam de modo a referenciar algo já reconhecível e em outro momento perder essa referência.

Quando perdemos as referências significativas destacam-se as diferenças entre corpo e objeto, sendo estas percebidas quando movimentamos o olhar por entre as partes e o todo. O que chama a atenção não são as partes em si, mas a maneira como ocorrem suas relações e o que elas produzem enquanto imagem do conjunto. Ao perceber as imagens como um conjunto de relações entre corpo e objeto, os detalhes começam a chamar a atenção.

A questão do detalhe é um outro ponto que, segundo Didi-Huberman (2010), os artistas minimalistas queriam eliminar, pela procura da simplicidade e, portanto, especificidade do objeto artístico. A reivindicação desses artistas era eliminar todo o detalhe para considerar os objetos como totalidades indivisíveis, “‘todos sem partes”, objetos qualificados por essa razão de “não relacionais” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.53). Com isso os artistas minimalistas propunham objetos extremamente simples, na maioria das vezes simétricos para um reconhecimento instantâneo, ou seja, “objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.54). No caso das composições em destaque aqui e da noção de uma imagem crítica em arte, há uma reflexão sobre a complexidade, ou seja, de atravessamentos, incertezas. Então o detalhe faz toda a diferença – é a atenção para o detalhe que complexifica o nosso olhar, que promove nexos variados de sentidos.

Pensar no detalhe faz sentido nessas composições porque vemos as

combinações de corpo e objeto de modo oscilante, ou seja, a potencialidade da visualidade nessas danças são os movimentos e combinações das partes que geram um todo potente. O que se dá a ver nessas configurações são transições de foco para o corpo, para o objeto e para o que eles compõem em conjunto. É nesse movimento que a visualidade se faz, através das tensões desse ver e dos contrastes de suas partes. Pensar no detalhe é pensar nas relações, nos encontros entre corpo, objeto e observador para a configuração das imagens visuais.

O que encontramos de mais interessante nessas danças é a percepção de que há em suas imagens visuais composição de partes, ao mesmo tempo em que há um entendimento do todo, e que existe um jogo de proximidade e distância tanto em relação a percepção do observador, quanto em relação a como corpo e objeto se combinam espacialmente. Há um deslocamento perceptivo quando percebe-se suas partes, vendo que há corpo e objeto, mas que há também uma configuração da totalidade dos dois. É como se olhássemos uma pintura abstrata com diversos elementos em que de perto pode-se ver cada detalhe, como cores variadas, texturas, pinceladas, e de longe tem-se uma perspectiva do todo, onde outras formas surgem na mesma pintura, mas que só conseguimos visualizar a distância. Assim, cada perspectiva provoca uma experiência diferenciada.

Em dança, às vezes, essa relação do observador próximo ou longe fisicamente não é possível, quando se estabelece uma relação frontal e imóvel do espectador, mas é possível pensar nesse próximo e longe com o olhar, quando há momentos com uma duração extensa, uma pausa por exemplo, em que se podem contemplar os detalhes daquela visualidade, assim como dar um *zoom out* com o olhar e ter um plano do todo. Percebe-se nessas danças que há muitos momentos com essa duração mais esgarçada de algum tipo de combinação entre corpo e objeto, e que esses são momentos potentes para a obra como um todo; através dessa duração prolongada e da forma como corpo e objeto estão combinados, promovem-se modos diferentes de perceber as configurações.

Na obra *amarelo* (FIGURA 16), um dos momentos em que ocorre esse jogo do próximo e distante é quando a *performer* posiciona o vaso de cacto no centro do espaço cênico, pega um pedaço de goiabada e senta-se de frente para o público, ao lado do vaso de cacto. Ela levanta o braço esquerdo e, olhando para sua axila esquerda, coloca o pedaço de goiaba sobre sua axila. Descendo

o braço esquerdo ela aperta esse pedaço de goiaba em sua axila, fazendo com que se parta em dois. A *performer* então segura os dois pedaços e coloca um deles nos espinhos do cacto, numa horizontal. Essa imagem lembra uma espécie de boca, como se o cacto tivesse uma grande boca vermelha. O outro pedaço ela coloca em sua boca – trata-se de um pedaço grande, o que faz sua boca parecer a própria goiaba.

Na sequência a *performer* se posiciona com as pernas cruzadas, deixando somente os pés apoiados no chão. Os joelhos estão erguidos apontados para o teto e ela está apoiada também pelos seus antebraços, os dois abertos com as mãos apontadas para as laterais. Ela fica um tempo nessa posição e então começa a realizar alguns movimentos com suas pernas e pés, enfatizando um movimento de esticar as duas pernas para cima, esfregando os pés um no outro e em alguns instantes dobrando apenas uma das pernas e as cruzando. São movimentos lentos e que enfatizam um desenho de seu corpo que dialoga diretamente com o formato do cacto.

Sendo assim, nessa cena específica podemos ver apenas um corpo ao lado do cacto ou podemos ver um corpo onde sua forma dialoga com a forma do cacto, como o desenho da verticalidade da perna com a verticalidade do cacto, assim como os braços ao lado apoiados no chão dialogam com os aparentes “braços” do cacto. Suas cores também se harmonizam, como o vermelho da goiabada e a calcinha que está no corpo, ou uma harmonia com o tom de pele do corpo com a lona amarela no chão, por exemplo.

Em *in-organic* (FIGURA 17), um dos momentos do jogo do próximo e distante acontece ao som de uma música eletrônica que remete aos sons dos primórdios do videogame e conota um ritmo ao estilo velho oeste estadunidense. A *performer* usa um vestido preto com um colar de pérolas e uma sandália de salto. Saindo de suas costas por dentro do vestido e indo até o chão, há um grande cordão de pérolas.

Ela organiza o espaço com alguns objetos, colocando um casaco no chão direcionado para a diagonal. Coloca uma luminária de bicicleta piscando em sua boca, vai até um pedestal e pega uma cabeça de boi e, segurando-a pelos chifres, vai até o casaco que está no chão e se senta sobre ele, colocando a cabeça de boi do seu lado. A *performer* está com as pernas esticadas e deixa a cabeça de boi no chão ao seu lado, direcionada para uma diagonal, enquanto vira seu

rosto para a diagonal oposta. Um de seus braços está apoiado no chifre da cabeça de boi e o outro está em cima de sua perna com o punho fechado. O braço está ligeiramente curvo dialogando com a curvatura do chifre do boi. Forma-se uma imagem que se mantém em pausa por cerca de um minuto. O único movimento aparente é da luz piscando e o som da música.

Nesse momento observa-se um desenho do todo onde o corpo parece continuar o desenho da cabeça de boi e vice-versa, ambas as cabeças estão viradas para uma diagonal, o que forma uma simetria da imagem com o todo, assim como há um diálogo na forma do chifre e dos braços do corpo. A luz piscando na boca da artista cria um corpo objetificado. No caso dessa imagem, o corpo é tão objeto quanto a cabeça de boi.

Figura 16 - amarelo (2007)

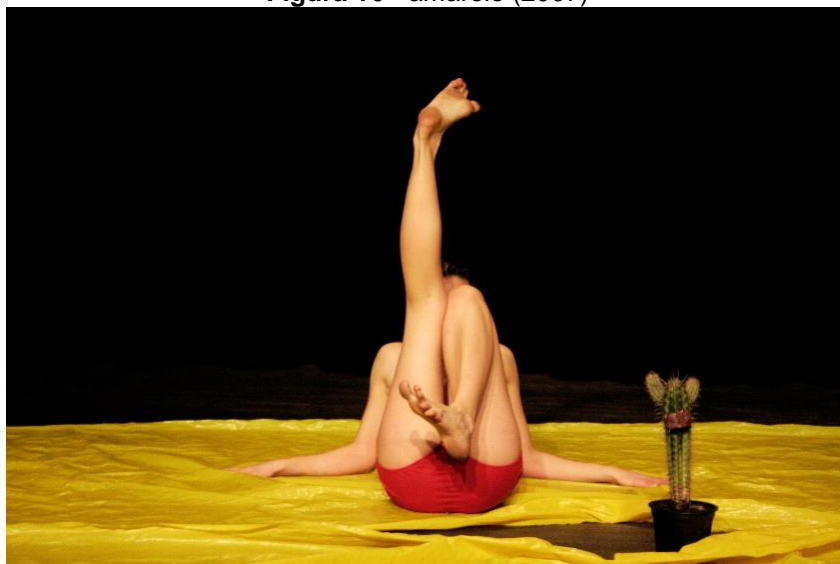


Foto: Alessandra Haro – Imagem cedida pela artista

Figura 17- *in-organic* (2007)



Foto: Claudia Garcia – Imagem cedida pela artista

Na busca por uma obra simples e específica, o minimalismo exaltava o olhar da tautologia, você vê o que você vê, sem confusão, sem dúvida. O que dialoga com uma apreciação da dança como uma experiência de tradução, entender o que vê como se cada imagem daquela dança representasse algo pré-determinado. Mas, nas configurações de danças com objetos tratadas aqui, percebemos que o que nos interessa das visualidades desses trabalhos é justamente a confusão que essas combinações de corpo e objeto geram, você não vê apenas uma coisa, não vê apenas o corpo, ou apenas o objeto, você vê uma relação, e ainda mais complexo você vê o processo das relações, a visualidade em movimento se transformando o tempo todo a sua frente. Segundo Didi-Huberman (2010), o resultado dessa eliminação do detalhe eram “objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.54).

Buscamos então apontar para um ato de ver essas danças que vá além do que aparece à primeira vista, além de não fixar um olhar que busque uma síntese das combinações apresentadas, tentando simplificar sua visualidade. O que vemos nos modos de relação e, portando, combinações entre corpo e objeto nessas danças é justamente o oposto disso, são imagens complexas, ou combinações que apresentam uma complexidade estética de seus conteúdos, pois se

dão em formulações visuais que nos calam à primeira vista, necessitando de um olhar mais atento e aberto ao que a imagem oferece como possibilidades do real para se conectar com essa imagem e produzir com ela novos sentidos.

3.4.3 Jogo cinético

A imagem crítica de Didi-Huberman (2010) trata de objetos artísticos que são transformados na medida em que olhamos para eles, considerando sua temporalidade e o contexto em que está inserido. Então, a cada vez que esses objetos são observados pode haver diferentes sentidos, por tratar-se de uma relação entre observador e obra. Ainda fazendo um contraponto sobre uma reivindicação dos artistas minimalistas na busca de um “objeto específico”, ou seja, dotado de uma simplicidade, que não envolva ilusão, mistério, mas que se dá a ver pelo que é, pelo que apresenta visualmente, Didi-Huberman (2010) fala da temporalidade.

Segundo o autor, houve o movimento por parte do minimalismo de eliminar toda temporalidade de seus objetos; com isso, impõe-se uma visão dos objetos sempre do mesmo modo, ou seja, os objetos não apresentam variação – vê-se o que se vê, não importando quantas vezes se olhar para o objeto. Se supostamente uma temporalidade fosse eliminada teríamos então um fenômeno de estabilidade, objetos artísticos que seriam estáveis, onde seus sentidos não se alterariam. Dessa forma, ainda segundo Didi-Huberman, estes objetos estariam protegidos de se metamorfosear, de indicar qualquer ação do tempo.

Essa falta de temporalidade almejada pelos minimalistas diz respeito, além do tempo, à materialidade dos materiais. Por exemplo, eles usavam materiais muito resistentes, como alumínio, ferro, chumbo etc. Mas também a uma temporalidade da produção dos objetos, “à organicidade de sua manifestação – parece reduzir-se a um processo exatamente repetitivo ou serial” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.57), onde os artistas reduziam as variações de seus objetos, fazendo aparecer sempre o mesmo com o mesmo, numa repetição invariável. Dessa forma, esse objeto específico é estável e preciso.

[...] promover esses objetos 'específicos' como objetos teoricamente sem jogo de significações, portanto sem equívocos. Objetos de certeza tanto visual quanto conceitual ou semiótica ('Isto é um paralelepípedo de aço inoxidável...' Banida a 'similitude desidentificante' de que falava Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo*). Diante deles, nada haverá a crer ou imaginar uma vez que não mentem, não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.59).

Como estamos tratando de dança e não de objetos estáticos, como grande parte dos objetos nas artes visuais, a questão da temporalidade já aparece por estarmos lidando com movimento. Além do corpo estar o tempo todo se movendo em relação ao objeto, ambos se combinam promovendo variações em suas configurações visuais. São movimentos que transformam nossa percepção em relação a eles e não repetições de um mesmo modo de se combinar.

Nas obras em análise nesta pesquisa, definitivamente não se trata de um objeto específico, pois a cada observação descobrem-se relações visuais novas. Pensamos que o ato de ver essas danças corresponde à disponibilidade para as variações. Essas configurações são, nesse caso, um objeto impreciso e instável. A questão da instabilidade é um dos pontos-chave que compõem as visualidades de corpo e objeto, pois ambos se modificam a cada combinação estabelecida. Mesmo em um momento de pausa, pode-se ver mais de uma vez que corpo e objeto nos mostraram diferentes aspectos de si mesmos, logo mudaram seus sentidos.

Percebemos então que os sentidos são reconfigurados, mas não apenas porque o observador olha de um modo diferente, mas porque os modos como corpo e objeto agem um com o outro, as combinações encontradas nas relações entre eles, promovem lógicas singulares que estimulam um outro jeito de pensar sobre o corpo, o objeto, sobre dança.

O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer (SETENTA, 2008, p.45).

Por isso, a abordagem do fazer-dizer para observar as configurações de danças escolhidas nesta pesquisa ajudou a compreendermos que não bastava ter em cena, em qualquer configuração de dança, o corpo e o objeto, pois há

diversos trabalhos onde vemos relação entre ambos. Mas o que nos chamou a atenção foi a visualidade diferenciada de corpo e objeto constituídas pelo modo como eles se combinam espaço-temporalmente. Então, o modo como é construído e pensado o movimento nessas quatro danças analisadas aqui é o que instiga nosso olhar e provoca um outro jeito de olhar para a dança.

Afinal, não é apenas o movimento por si mesmo que a dança geralmente traz, como ações do corpo de girar, sentar, levantar, rolar, pular, subir, descer, etc., que reconfigura os estatuto do corpo e do objeto, mas quando esses movimentos, essas ações do corpo são colocadas em relação a uma outra lógica de pensamento, como grampos de cabelo enfiados na boca, corpos debaixo de um grande plástico movendo-o por um longo período de tempo, ou seja, uma outra relação espaço-temporal, é que então gera-se um estranhamento. A visualidade comum, cotidiana da relação normativa entre corpo e objeto é desestruturada. Inventar-se um outro modo de ser, provoca-se um outro modo de ver, somos envolvidos momentaneamente por um não saber, por uma incapacidade de nominar o que vemos, no momento em que a dança acontece.

Entender a produção em dança como um fazer que é dizer pode ser a expressão alternativa de perceber no corpo condições de provisoriedade e transformação. O falar da dança pode ser encontrado no falar da performatividade, do corpomídia, e da política da diferença que produz diferentes modos de organização a partir do trânsito das fronteiras. E o que colabora para a constituição da fala-ação da dança são os atos performativos produzidos por um processo instável, contraditório, inacabado (SETENTA, 2008, p.51).

Dessa maneira, a terceira e última característica estética da composição em dança entre corpo e objeto é denominada aqui como jogo cinético – e tem relação com o movimento e a temporalidade das combinações entre corpo e objeto. Vale lembrar que, como estamos falando de dança, esta é a característica talvez mais óbvia – as combinações ocorrem através da movimentação entre corpo e objeto. Mas essa relação cinética diz respeito a movimentos que potencializam a formulação de imagens do corpo em relação com o objeto. Há movimentos que são de certa maneira preparatórios para a configuração de um ápice da imagem, entendendo esse ápice como momentos específicos nos quais visualmente corpo e objeto são reconfigurados, como nas figuras que escolhemos

para expor nesta pesquisa. E há movimentos que são, eles próprios, a visibilidade que desestabiliza nosso olhar, compreendendo esses momentos como imagens que só emergem em movimento constante.

Essas imagens que são fortes pelo tipo de movimentação que constituem mostram, na maneira do corpo se mover com o objeto, um modo diferente de ver o objeto em movimento. Não se trata de um movimento onde o corpo manipula o objeto, mas um movimento que dá novamente um destaque para o objeto como materialidade, e não como item funcional e utilitário.

Como exemplo, temos dois momentos dessas imagens em movimento. O primeiro é configuração *BURACO* (FIGURA 18), em que esse jogo cinético ocorre já no início do trabalho. Há três *performers* sentados na diagonal do espaço cênico, de costas para o público e de frente para um plástico preto que está colocado no chão. Em um dado momento, os três se direcionam para o plástico, com movimentos rasteiros, e entram por debaixo deste. Eles começam a se mover, deslocando-se por baixo do plástico e, conforme duram esses movimentos, sem a visibilidade do corpo, perde-se a noção sobre onde eles se encontram.

Começa a haver movimentos em todo o plástico, como se ele tomasse a forma de um ser desconhecido, como se o plástico se movimentasse sozinho. Enquanto duram esses movimentos do plástico, em três momentos ocorrem algumas saídas dos corpos. Eles saem por debaixo do plástico e aparecem para o público, como se fossem cuspidos, empurrados para fora e, quando entram novamente, é como se esse plástico fosse um grande monstro que engole o corpo para dentro de si. Cada *performer* sai uma vez, em momentos separados e de maneiras diferentes.

Perto do final dessa cena, percebe-se que há, por debaixo do plástico, algo que lhe dá forma, uma forma cúbica. Esse plástico movente vai chegando mais perto do público e vai sumindo, diminuindo, até o público perceber e visualizar que por debaixo dele havia um grande cubo de tecido verde com uma fenda no meio. O plástico é sugado para dentro do cubo através dessa fenda. Nessa cena os corpos somem, depois do jogo do visível e invisível. O corpo está sustentado movendo o plástico, e a duração dessa ação contribui para criar a ilusão de que é somente o plástico que ganha vida, que dança sozinho pelo espaço.

Figura 18 - BURACO (2013)



Fonte: *Printscreen* de imagem em vídeo – Vídeo cedido pela artista

No segundo exemplo, na configuração *in-organic* (FIGURAS 19 e 20), um dos momentos em que ocorre o jogo cinético é quando vemos a *performer* parada no centro do espaço cênico de frente para o público, usando apenas uma sandália

de salto e um colar de pérolas. Em seu torso há um cordão de pérolas enrolado em muitas voltas, o que faz com que esse cordão cubra quase todo o seu torso, começando abaixo dos seios e chegando até o início do quadril. Ela está com as mãos no quadril, segurando uma das pontas do cordão de pérolas e, em certo momento, retira as mãos do quadril soltando uma das pontas do cordão, iniciando um movimento em que o cordão se desenrola de seu corpo, um movimento de queda.

Enquanto isso, ela começa a retirar os grampos de seus cabelos e enfiar nos lábios, colocando-os em direção as bochechas, formando um desenho que dá a impressão de a boca estar imobilizada, como se estivesse grampeada ou costurada. A *performer* então começa a fazer pequenos movimentos como se estivesse mastigando algo, movendo os lábios, mantendo-os fechados. Durante essa última ação vemos simultaneamente os grampos saindo do cabelo e indo para a boca, e o cordão de pérolas se soltando da cintura e, conseqüentemente, se enrolando nos tornozelos da *performer*.

Em todo o tempo dessas ações ela se mantém na vertical, de frente para o público. O movimento dessa cena é enfático no desenrolar do cordão de pérolas que, assim como o plástico, em BURACO, aparenta ter uma certa autonomia de movimento. Neste exemplo nos deparamos com duas ações, uma ação de mudar um objeto de lugar - o grampo sai da sua funcionalidade de prender o cabelo e é colocado na boca da artista onde se configura uma imagem de boca costurada, por exemplo - e outra ação de o objeto se mover aparentemente sozinho, saindo de uma parte do corpo (cintura) caindo em outra (tornozelo).

Figura 19 - *in-organic* (2007)



Foto: Claudia Garcia – Imagem cedida pela artista

Figura 20 - *in-organic* (2007)



Foto: Claudia Garcia – Imagem cedida pela artista

Dessa maneira, quando presenciamos uma mudança nas relações entre corpo e objeto, ocorre no momento presente uma variação no modo de ver esse objeto e conseqüentemente o corpo em relação a ele. Há uma temporalidade implicada com relação à duração dessas ações, e a mudança espacial do objeto, como o grampo que prendia o cabelo muda de lugar e então aparentemente “costura a boca”, ou o plástico que estava no chão, ganha vida e move-se como

um furacão dominando o espaço.

Vemos que os sentidos previamente reconhecidos dos objetos são modificados de acordo com suas ações com o corpo, ou seja, de acordo como o modo que eles em conjunto se movimentam a cada nova ação e, então, seus sentidos são reconfigurados. Corpo e objeto se reconfiguram enquanto duram suas ações, portanto, seus sentidos são produzidos no fazer, colocando em questão seus contextos prévios e propondo novos jeitos de se apresentar visualmente.

No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as enunciações produzidas no fazer. As falas/ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições do seu estar no mundo. Numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disto, para inaugurar novos contextos (SETENTA, 2008, p.57).

Compreendendo que essa produção de sentidos é transitória e provisória, a duração das ações entre corpo e objeto é uma grande aliada para a configuração de imagens e produção de novos sentidos para ambos. As questões vistas anteriormente como ilusão e detalhe dependem de um tempo para se assentarem e alcançarem a percepção do observador. Em pausa ou em movimento, as imagens necessitam de um certo tempo para se potencializarem como informações visuais.

Se há uma variação no modo em que corpo e objeto se relacionam num certo período de tempo, haverá sempre uma variação no modo de olhar para eles, ou seja, não o vemos sempre do mesmo modo nessas configurações. As potencialidades dessas imagens em dança são as transformações visíveis e em tempo real entre corpo e objeto. Compreendemos que estaria aí um dos aspectos da complexidade das imagens visuais em dança, ou seja, seu poder de transformação instantânea, pois do começo ao fim de uma configuração de dança vemos corpo e objeto se transformarem, se reconfigurarem visualmente e, então, significativamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que pesquisar configurações de dança contemporânea? Por que pesquisar configurações de dança contemporânea compostas por relações entre corpo e objeto? Essas duas perguntas permaneceram durante todo o percurso desta pesquisa, provocando-nos e nos colocando em dúvida sobre porque investir tempo em discutir sobre configurações de dança contemporânea. Desde o começo, sabíamos que havia, em algumas danças compostas com diferentes materialidades, algo que nos instigava de alguma maneira. Na primeira percepção, as danças se destacavam ou se diferenciavam de outras configurações, primeiro porque não havia somente corpos em cena, mas corpos em relação com objetos.

Num segundo momento, percebemos que a dança, de certa maneira, sempre se relaciona com objetos. Então, quais aspectos dessas configurações que nos chamavam a atenção? Observando as quatro configurações escolhidas, em conjunto com a pesquisa teórica, constatamos que era algo da visualidade promovida nessas danças que aguçava nosso olhar; havia um modo de o corpo se relacionar com o objeto que desorientava nossa percepção. Assim, percebemos que é nesse momento de desestruturação do que se vê que se apresentam as potências para a criação de conhecimento, pois a dúvida provoca, gera curiosidade, movimentando o observador a encontrar pistas que o ajudem a organizar uma lógica própria de sentidos.

Sendo assim, constatamos, nas danças observadas, uma relação entre corpo e objeto que promovia visualidades que desestabilizavam o lugar confortável do observador. Nessa direção, percebemos que esse lugar, aqui chamado “conforto”, dizia respeito a um modo de ver corpos e objetos já banalizado, repetido cotidianamente, ou seja, um olhar pelo qual o corpo utiliza o objeto conforme sua função preestabelecida. Dessa maneira cria-se uma relação hierárquica, em que o corpo domina o objeto. Percebemos que, na dança, esse tipo de relação pode ser encontrada em configurações nas quais há objetos submissos ao corpo, ou seja, objetos em segundo plano, como cenários, tratados como meramente representativos. Com isso, o corpo ocupa um lugar central, o corpo protagoniza a dança.

Portanto, começamos a nos perguntar se haveria um outro tipo de relação implicada nas configurações de danças observadas – uma relação que problematizasse essas duas características de uma relação hierárquica: o corpo como protagonista e o objeto como utilitário. Vimos então que havia uma variação no modo de ver corpo e objeto quando eles não se apresentavam dessa maneira nas configurações. Constatamos que corpo e objeto poderiam variar em seus aspectos visuais e, com isso, alterar seus sentidos, quando organizados de uma outra maneira, diferente de um modo cotidiano, convencional. Que maneira era essa? Se não havia mais uma hierarquia, começamos a observar, nas configurações, que o objeto tinha um lugar tão importante quanto o corpo, que nossa atenção ficava dividida entre eles. Percebemos então que havia ali uma relação horizontalizada, sem a centralidade de um ou outro; percebemos ainda que ambos se modificavam em suas relações, o que caracterizaria uma relação mediadora.

Através desse tipo de relação mediadora, inferimos que tanto o corpo quanto o objeto atuam em prol de uma mesma ação, na qual ambos se modificam, alterando os seus sentidos. E percebemos, nas danças em destaque, essas modificações visuais e significativas de corpo e objeto; o modo como eles variam nesse tipo de relação também resultou na problematização do fazer e ver dança. Com relação ao fazer, percebemos que, para se constituir uma relação horizontalizada entre corpo e objeto em dança, é preciso praticar alguns desapegos, os quais têm como enfoque uma descentralização do corpo na dança. Assim, o objeto pode se colocar ao “lado” do corpo com a mesma importância deste.

Com relação ao ver dança, percebemos que uma relação mediadora de corpo e objeto em dança, além da consideração dos desapegos, implica esteticamente nas configurações de dança. Diante dessas considerações, constatamos que as configurações de danças aqui observadas apresentam uma estética diferenciada, no sentido de que são estéticas que provocam o olhar, pois não são tão comuns de um fazer dança quando se pensa na dança mais genericamente – ou seja, são configurações que não se limitam a questões do movimento do corpo, mas abordam o movimento do objeto e das visualidades como também coreográficas.

Sendo assim, emergem visualidades instigantes que sugerem um olhar

ativo para essas danças, um modo de olhar criticamente e observar as diferentes camadas imbricadas numa configuração de dança. Falamos então de um olhar que não se resume ao que é evidentemente visível, olhar da tautologia, não limitado a significados pré-concebidos como o olhar da crença. Com isso, colocou-se em questão o modo de ver dança, problematizando olhares objetivantes, ou seja, que assistem dança com o intuito de traduzir, compreender cognitivamente o que se vê como uma narrativa linear e representativa.

Essas questões do olhar, principalmente desse olhar crítico, foram fundamentais para a compreensão de que essas configurações que estamos observando operam performativamente, isto é, são configurações que criam novos arranjos performativos para o que é corpo e objeto. Dessa maneira, são danças que questionam contextos dados e inventam novas maneiras de estar e ver o mundo. Ao apresentarem novas opções de visualidades de corpo e objeto, recriam também os seus sentidos, num processo de ação tanto do corpo e objeto como da participação do olhar do observador.

Ao observar a visualidade nas configurações, deparamo-nos com algumas similaridades estéticas que culminaram nas características estéticas do objeto em dança, considerando o tipo de relação que estamos abordando, são elas: ilusão, detalhe e temporalidade. Essas características contribuíram para apontar diferentes modos de combinação entre corpo e objeto em dança e para enfatizar que são maneiras que despertam a percepção para o desconhecido, instigando o olhar.

Levando em consideração esses apontamentos, constatamos que as implicações em dança, quando se considera o estatuto do objeto nas configurações, permeiam noções da feitura da dança, isto é, em seus modos de se organizar compositivamente; da mesma forma, implicam nas questões estéticas e nos modos de observar essas danças. Sendo assim, continuamos afirmando nossa hipótese de que, em algumas configurações de danças contemporânea relacionadas de maneira não hierárquica com o objeto, modelos normativos de mover e ver os corpos se deslocam e problematizam a situação do objeto.

Consideramos que esta pesquisa foi importante para repensar outras visualidades e, com isso, abrir brechas para diferentes formas de fazer/pensar dança, e que falar do estatuto do objeto resulta também em falar do estatuto do corpo em dança. Com essas discussões apresentadas, pretendemos confrontar

modos reducionistas e automatizadores de ver o corpo e o objeto, desestabilizando contextos pré-moldados. Assim, é possível levantar questionamentos sobre hierarquias e regras de um jeito certo de fazer dança, de questioná-la como apenas o movimento do corpo, complexificando nosso modo de olhar para as configurações, além das estratégias de composição. Portanto, aparecem outras maneiras de organizar uma configuração em dança, ampliando suas fronteiras, repensando também sobre a atuação do observador, situando-o como ativo em sua experiência estética com a obra. Acreditamos que sempre haverá mais possibilidades de ver, naquilo que nos expõem os objetos, os corpos e as danças.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Homesko, Chapecó: Argos, 2009.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BONFITTO, M. Still Life e a pedra não filosofal. In: **Cartografias MIT/SP_03**, p.44-51, 2016. Disponível em: <https://issuu.com/mitsp/docs/catalogo_digital>. Acesso em: 05 mar. 2017.
- BRITTO, F. D. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. 1 ed. Belo Horizonte: Edição do Autor, 2008.
- BUCK-MORSS, SUSAN. Estética e anestésica: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, Tadeu (Org.). **Benjamin e a obra de arte técnica, imagem, percepção**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed: Contraponto, 2012. p. 43-170.
- BUTLER, J. Atos corporais subversivos. In: **Problemas de gênero- Feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p.118-201.
- CARVALHO, D. H. B. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. In: **Moringa artes do espetáculo**, v.2, n.2, p. 131-142 jul/dez, 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/11756>>. Acesso em: 5 jun.2016.
- COSTA, L. B. Imagem dialética/Imagem crítica: um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. In: **V encontro de história da arte – IFCH/UNICAMP**, 2009. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%20COSTA,%20Luciano%20Bernadino%20-%20VEHA.pdf>>. Acesso em: 8 set.2017.
- D'ANGELO, B. Objetologia: o discurso e o estatuto do objeto na história da arte entre contemplação e precariedade. **Revista de design, tecnologia e sociedade**. v. 3, n. 1, p.16-25, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/design-tecnologia-sociedade/article/view/22295/0>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- DALTRO, Emyle Pompeu de Barros. **Corporrelacionalidades e coletivo na composição e aprendizagem inventivas em dança**. Brasília – DF, 2014, 246p. Tese (Doutorado). Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/17233>>. Acesso em: 19 out. 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. A imagem como rasgadura e a morte do deus encarnado. In: **Diante da Imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. p.185-296.

DIDI-HUBERMAN, G. De semelhança a semelhança. **Alea – Estudos Neolatinos**, v.13, n.1., jan-jun, p.26-51, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003>. Acesso em: 15 set. 2017.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, G.. Quando as imagens tocam o real . Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG**. v.2, n.4, p.206-219, nov, 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60>>. Acesso em: 12 set. 2017.

DIDONET, Candice. Espacialidades em danças contemporâneas: reflexões a partir da obra *The Defenders Part 2*, da série *Choreographic Objects* de William Forsythe. **Anais do 2º encontro de pesquisadores em dança: contradições epistêmicas**. 2011. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anais-edicoes/?ano=2011&comite=&autor=Candice>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

ERBER, Laura. Laura Erber entrevista Marcela Levi. In: **Revista DEF-GHI**, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/defghi/>. Acesso em: 10 mar. 2016.

FOCAULT, M. A Prosa do mundo. In: **As palavras e as coisas** – uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p.23-62.

FOCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. 6.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FORSYTHE, William. **Choreographic objects**. Disponível em: <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>>. Acesso em: 20 out. 2016.

GOLDEBERG, R. L. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. 2.ed. SP: Martins Fontes, 2006.

GREINER, C; HELENA, K. Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir dança. In: **Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança-ANDA**. Comitê Dança e(m) Política, jul, 2012. Disponível em: <<http://www.hele-nakatz.pro.br/interna.php?id=14>>. Acesso em: 25 set. 2017.

KATZ, H. Corpo, Design e Evolução. In: **Desegno, Desenho, Desígnio**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, p.195-205, 2007.

KATZ, H. **Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo**. 1 ed. Belo Horizonte: Edição do autor, 2005.

KIRKKOLPELTO, E. Joints and strings: body and object in performance. In: **Performance Philosophy**. v. 2, n. 1, p. 49-64, 2016. Disponível em: <<http://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/70/100>>. Acesso em: 10 mar. 2017.

KLEIST, H V. **A propósito do teatro de marionetes**. Tradução de Christine Röhrig, São Paulo: N-1 edições, 2011.

LATOURE, B. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador-Bauru: EDUFBA – EDUSC, 2012.

LEMINSKI, P. **Toda Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEPECKI, A. **Exhausting dance**: performance and the politics of movement. New York: Routledge, 2006.

LEPECKI, A. Planos de Composição. In: GREINER, C; SANTO, C.E; SOBRAL, S. CARTOGRAFIA - **Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, 2010.

LEPECKI, André. **Moving as thing**: choreographic critiques of the object. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*, nº140, p.75-90. Junho, 28, 2012a. Disponível em: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/OCTO_a_00090?journalCode=octo#.VjaYpberRD9>. Acesso em: 01 mai. 2015.

LEPECKI, André. **Nove variações sobre coisas e performance**. Tradução: Sandra Meyer. In: *Urdimento*. Florianópolis: UDESC/CEART, v.2, número 9, dezembro, 2012b. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194>>. Acesso em: 1º abr. 2015.

MANNING, E. Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação. Tradução de Bianca Scilar. **Dança - Revista do Programa de Pós Graduação em Dança**, v.4, n.2 p.102-111 jul/dez, 2015. Disponível em: <<https://portal-seer.ufba.br/index.php/revistadanca/issue/view/1435/showToc>>. Acesso em: 1º abr. 2017.

OLIVEIRA, D. A temporalidade das imagens: uma singular experiência do tempo. **Revista Ciclo**. v.2, n.3, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/4984>>. Acesso em: 20 set. 2017.

SCHÖTTKER, D. Comentários sobre Benjamin e A obra de arte. In: **Benjamin e a obra de arte técnica, imagem, percepção**. Tradução de Marijane Lisboa. Organizador Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012. p.43-170.

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

STUDART, J. Imagem, deriva, dança. **Caderno de leituras**. nº 5. Ed: Chão da feira, 2012. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/imagem-deriva-e-danca/>>. Acesso em: 10 set. 2017.

TAVARES, M. B. **O(s) Tempo(s) da Imagem**: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman. Ouro Preto – MG, 2012, 114p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, Instituto de Filosofia Artes e Cultura (FIAC). Disponível em: <<http://www.repositorio.ufop.br/handle/123456789/2418>>. Acesso em: 20 set. 2017.

VIEIRA, J. **Teoria do conhecimento e arte Formas de conhecimento**: arte e ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão gráfica e editora, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. Organização e Sistemas. **Informática na educação**: Teoria & prática. Programa de pós-graduação em informática na educação. Porto Alegre: UFRGS, v.3 n.1, 2000, p.11-24. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/6363/3814>>. Acesso em: 20 set. 2017.